Este trabajo nace del interés por conocer en qué momento Francia protagoniza la independencia instrumental de la viola, como ejemplo de lo que estaba pasando en el resto de Europa. Los objetivos se articulan en base al descubrimiento de repertorio y profundización en el ya conocido, así como el estudio de los elementos técnicos y musicales más buscados en la época. El resultado del trabajo ha sido la especialización de los intérpretes y la valoración del papel de la viola en cualquier ámbito musical gracias al elevado nivel logrado.

Aquest treball neix de l'interès per conèixer en quin moment viu França l'independència instrumental de la viola, com exemple del que estava passant a la resta d'Europa. Els objectius s'articulen en base al descobriment de nou repertori i profundització del ja conegut, així com l'estudi dels elements tècnics i musicals més buscats a l'època. El resultat del treball ha sigut l'especialització dels intèrprets i la valoració del paper de la viola en qualsevol àmbit musical gràcies a l'elevat nivell assolit.

This dissertation is born from the interest to know when the viola got independent in France as an example of what Europe was living. The main goal is to try to discover repertoire and go into detail about the one already known, but also to study the most important technique and musical elements for that time. As a result, we got the performers specialization and viola role recognition at whatever musical field thanks of the high level achieved.

ÍNDICE

Introducción **3**

La viola en Francia en el último tercio del siglo XVIII **4**

El Estudio para viola en Francia **7**

Casimir-Ney y sus Vingt-Quatre Préludes pour l'alto-viola 12

Maurice Vieux 14

La cuestión de las transcripciones 16

Berlioz y la viola **18**

Harold en Italie 19

Influencias: Gluck y Weber 24

Grand Traité d'intrumentation et d'orchestration modernes 25

Violistas consagrados a lo largo del siglo XIX **27**

Nueva generación de violistas 29

Intérpretes y compositores 29

Cátedra de viola del Conservatoire de París 30

Conclusiones **34**

Bibliografía **35**

Libros 35

Artículos 35

Música impresa 36

Introducción

La elección temática de este trabajo parte del interés por encontrar indicios históricos de cuándo la viola comienza a definirse a sí misma, autogestionarse a todos los niveles y crear su propio patrimonio. Francia era un territorio muy atractivo para investigar sobre todos estos aspectos dada la mentalidad revolucionaria de muchos artistas.

En primer lugar, es imprescindible analizar qué consideración ocupaba durante el siglo XVIII en Europa, durante el cual era básicamente un instrumento de acompañamiento, de segundo plano, de aficionados. Gracias al siglo XIX, adquiere protagonismo como instrumento camerístico y solista, la especialización ve la luz y el Conservatoire de París se convierte en un foco emergente de violistas profesionales.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos: el primero de ellos explica qué elementos contribuyen a que la viola consiga su propia identidad desde principios del siglo XX, el segundo profundiza sobre la importancia del estudio en el desarrollo técnico de los instrumentistas, el tercero explica detalladamente la relación del gran Hector Berlioz con la viola y por último hacemos un análisis de intérpretes destacados que también compusieron obras para colaborar en la ampliación de repertorio.

La metodología utilizada se basa en fuentes bibliográficas que recogen obras (sinfónicas, operísticas, de música de cámara, en forma de estudios etc.), compositores, intérpretes y críticas musicales. Una de las herramientas más importantes han sido las partituras ya que son el ejemplo más fiel de lo que había en la época pese a las modificaciones en las ediciones.

Quisiera agradecer a mi director del trabajo, Miguel Simarro Grande, sus horas de dedicación e implicación así como la predisposición para ofrecerme su ayuda durante todos estos meses.

La viola en Francia en el último tercio del siglo XVIII[1]

La situación de la viola en Francia estuvo muy ligada a su ambigüedad de "instrumento intermedio". Se veía anclado entre la supremacía del violín y el imponente abanico de posibilidades del violoncello. Dedicada a la modesta tesitura de la segunda voz y demasiado cerca del violín como para pretender una verdadera independencia, la viola no será jamás considerada como una especialidad antes de principios del siglo XX.

Partimos de que nuestro instrumento tiene también que lidiar con múltiples denominaciones hasta el segundo tercio del siglo XIX como alto, viole, viola, alto-viola, violette y/o quinte.

En cuanto a realidad más físicamente instrumental, la viola sufre hasta finales del siglo XIX un problema de definición. Considerada frecuentemente muy parecida al violín (Émile Tavan escribe en 1887: «la viola es un violín en realidad, sólo se diferencia por su volumen»[2]), raramente es considerada como un instrumento por sí mismo por compartir con el violoncello las cuerdas graves y la tesitura aguda con el violín según Elwart[3]. Hasta principios del siglo XX el instrumento se ve perjudicado por la normalización de un tamaño demasiado pequeño, algo particularmente perjudicial para su credibilidad sonora y lo que criticarán algunos autores La alternancia violín - viola comúnmente ejercida por amateurs y profesionales favorece el acercamiento físico entre ambos instrumentos, anhelado por músicos que quieren guardar sus referencias técnicas. Algunos virtuosos del violín tocan la viola ocasionalmente por placer (Paganini, Mazas, Vieuxtemps) y algunos violinistas-violistas como Chrétien Urhan defienden con convicción su potencial. En la segunda mitad del siglo XIX se hace notar una evolución gracias a que ciertos instrumentistas (Casimir-Ney, Pierre Adam, Alfred Viguier) eligen y consagran su actividad a la viola casi de forma exclusiva. Berlioz es muy contundente en 1844 cuando dice que «la mayor parte de violas de hoy en día de las orquestas francesas no tienen las medidas deseadas. No tienen ni la grandeza ni la fuerza de las verdaderas violas, sino que son casi violines pero con cuerdas de viola. Los directores,

---

[1] Esta introducción se basa mayoritariamente en el artículo *L'alto en France à partir de 1770: une longue quête d'identité* de Frédéric Lainé.

[2] Tavan, Emile (1887). *Méthode practique d'orchestration*. París, Enoch & Cie Éditeurs.

[3] Elwart, Antoine (1864). *Petit Traité d'intrumentation à l'usage des jeunes compositeurs*. París, Colombier.

deberían prohibir absolutamente el uso de estos instrumentos dado que la escasa sonoridad decolora una de las partes más interesante de la orquesta e quitando mucha energía sobretodo en los sonidos graves.»[4]

Pese a esos elementos de inestabilidad, desde el segundo tercio del siglo XIX una gran parte de los escritos teóricos franceses muestran gran interés por un instrumento que en tiempos pasados no había sido valorado correctamente. Se empieza a tener en cuenta que «sirve para unir la parte de arriba a los bajos y rellena armónicamente el gran vacío que queda entre ellos»[5] y se descubre cierta "belleza oscura" que encaja a la perfección con las pasiones del ideario romántico. Berlioz insiste sobre su timbre «[...] de una melancolía profunda que se diferencia de otros instrumentos de arco.»[6] junto con Alfred Quentin, que escribe: «la viola en cuanto a amplitud de sonido, y la dulzura de su magnífico timbre es el instrumento de cuerda más agradable.»[7]

Aprovechando el extraordinario desarrollo de la música instrumental, a partir de 1770 la viola protagoniza una serie de cambios que la encajan en el panorama instrumental. Lainé selecciona Conciertos (Stamitz, Lorenzini, Pleyel), sinfonías concertantes (Pleyel, Prot) y sonatas (Corette, Loulié, Bruni) que son publicadas en París para poner a prueba las aptitudes solistas. El repertorio camerístico, por su parte, impone la presencia de la viola (duos violín-viola, cuarteto y quinteto de cuerdas…) y como resultado, amateurs y profesionales se interesan por el instrumento. El desarrollo y el nivel exigido por el repertorio de cuarteto de cuerda, por ejemplo, no extrañan ya que todos los músicos de orquesta son también activos cameristas, miembros de formaciones muy prestigiosas. La evolución de la orquesta aporta también un elemento importante en el reconocimiento del instrumento. Si Gluck (*Iphigénie et Tauride*, 1779) ya utilizó el timbre de la viola como elemento dramático y Méhul (*Uthal*, 1809) le otorga un papel principal, es Berlioz el que la saca de su aislamiento y la trata casi mejor que al resto de instrumentos de cuerda. Precisamente, no duda en confiar al atril de violas la responsabilidad de empezar dos de sus obras más importantes (*Roméo et Juliette* en

---

[4] Berlioz, Hector (1844). *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. París, Schonenberger (p. 37).
[5] Framery, Guiguené y de Momigny (1791). *Encyclopédie méthodique*. París, Pantoucke.
[6] ver nota 35.
[7] Quentin, Alfred (1864). *Traité d'orchestration*. París, Hachette Livre.

1839 y *La Damnation de Faust en* 1846) y con *Harold en Italie* le da la mejor ocasión para escuchar las cualidades expresivas del instrumento.

Esta nueva situación justifica la aparición de un corpus pedagógico que nos lleva desde la sencillez de Corrette (1773) al virtuosismo de Casimir-Ney (1849).

El Estudio para viola en Francia[8]

El Estudio para viola en Francia se desarrolla en un contexto muy particular: hablamos de un instrumento que no ha sido prácticamente considerado una especialidad y además todo el siglo XVIII permaneció en un segundo plano. En el siglo XIX, de hecho, todo músico que toca la viola tiene un pasado como violinista o incluso puede que compagine ambos instrumentos al mismo tiempo.

Pedagógicamente hablando, la viola es aún totalmente marginal y por lo general carece de estructuras de enseñanza, e incluso el uso del concepto "estudio" puede ponerse en duda: para un violinista profesional o un amateur de buen nivel que desea tocar la viola, es fácil transportar a vista una quinta descendente gran parte de la producción violinística de estudios o, si es necesario, él mismo escribe la transcripción. Lainé afirma que es entonces perfectamente posible abordar el repertorio de viola utilizando únicamente las obras pedagógicas de violín. Sin embargo, puede darse el caso de que algún instrumentista más modesto se sintiera atraído por métodos y no tanto por estudios ambiciosos y virtuosos. No olvidemos que, hasta finales del siglo XIX, el repertorio no exigía grandes procesos o recursos técnicos al violista y que numerosos instrumentistas elegían la viola más por comodidad que por gusto.

La escritura de un conjunto de estudios para viola se concibe, más que como una necesidad, como un acto más revolucionario de motivación, con un sentido concreto de especialización. La mayoría de las veces, los autores no se conforman con ofrecer a los instrumentistas una simple copia de un material pedagógico violinístico muy escuchado, sino que se decantan por la profundización en las cualidades técnicas y expresivas del instrumento en sí mismo. Sin embargo, aún teniendo en cuenta esa filosofía general, hay una bifurcación entre los compositores cuyos estudios están destinados al tratamiento de las cualidades sonoras y expresivas del la viola y los que prefieren poner a prueba las aptitudes del virtuosismo con atractivos retos técnicos.

[8] Este apartado se basa fundamentalmente en *L'Étude pour alto en France : de l'agrément à la virtuosité* de Frédéric Lainé. Otras fuentes vienen explícitamente indicadas.

El primer estudio para viola publicado en Francia se encuentra en el método de François Cupis[9] editado hacia 1803. El autor (1732-1808) es un violonchelista, miembro de la orquesta del Concert Spirituel y de la orquesta de la Opéra, en absoluto un especialista en viola. En cambio, le interesa que la actividad musical no se adormezca y organiza conciertos para músicos amateurs. Cupis ha creído oportuna una publicación tal, seguramente para enfrentarse a los problemas de ejecución propios de la viola y por falta de instrumentistas capaces de mantener esta parte. El último número de la obra es una pieza escrita para viola y bajo que se presenta como una verdadero catálogo de dificultades que pueden encontrarse los violistas en su repertorio durante los inicios del siglo XIX. La pieza queda estructurada en base a los elementos técnicos y no existe ningún interés puramente temático. Con una construcción en pequeñas secciones, elige reunir de forma sintetizada varios elementos técnicos: arpegios rápidos, dobles cuerdas variadas, numerosas figuras de *bariolage* etc.

Dentro de la corriente de carácter más virtuoso, podemos evocar brevemente el nombre de Michel Woldemar, autor de un método acabado por un *Aria* transcrito para viola con acompañamiento de violín, hacia 1805. Con esta obra, Woldemar se hace defensor de una concepción muy virtuosa del instrumento, dando a la viola una extensión bastante poco habitual de tres octavas y media y proponiendo un curioso y completo trazado de sonidos armónicos.

Algunos años más tarde, los *Trois airs variés*[10] de Jean -Baptiste Cartier llevan más al extremo el virtuosismo que Woldemar quiso explorar. Alumno de Viotti, miembro de la orquesta de l'Opéra y de la música del Emperador, Cartier (1765 - 1841), en 1798 es autor de un extraordinario *Art du violon*[11], que contiene una importante antología de repertorio francés, italiano, y alemán del siglo XVIII. Gracias a su amplio conocimiento del repertorio violinístico, desempeña también una gran labor pedagógica activa y a través de sus publicaciones. Así, aparece considerado como: «Sin ser profesor del

[9] Cupis, François. (1803). *Méthode d'alto*. París, Decombe.
[10] Cartier, Jean-Baptiste (1810). *Trois Airs variés pour alto solo.* París, Sieber.
[11] Cartier, Jean-Baptiste (1789). *L'Art du violon ou collection choisie dans les sonates des écoles italienne, francoise et allemande précédée d'un abrégé des principes de cet instrument*. París, Decombe.

conservatorio, M. Cartier ha contribuido con sus obras a formar a los mejores violinistas de la escuela. Y ha alimentado las tradiciones de Corelli, Porpora y Narditi publicando las sonatas de estos tres grandes maestros. [...] añadiremos que muchos de sus alumnos están en todas las orquestas de los teatros de París.»[12]

Lainé expone un breve análisis sobre la obra diciendo: «La literatura de esta pieza la convierte sin duda en una de las obras más difíciles para el instrumento en esa época debido a su gran virtuosismo. Técnicamente es de esencia violinística y no parece contener nada realmente específico de la viola. El autor, al cual imaginamos viola ocasional, transmite con el instrumento una gran velocidad de mano izquierda y la variedad de su técnica de arco. Bastantes dobles cuerdas (intervalos de décimas) así como la elección de ciertos digitados que certifican una concepción de la escritura refiriéndose a una viola de pequeño tamaño. *Trois Airs Variés* son concebidos sobre un mismo plan: un tema simple y corto de aproximadamente veinte compases seguidos de una serie de seis u ocho variaciones generalmente construidas en torno a una serie de dificultades técnicas precisas, reflejando la búsqueda de una verdadera demostración virtuosa.»[13]

Después de una profunda búsqueda y experimentación virtuosas, aparece como ambición el simple encanto por el instrumento (valorando el timbre y las cualidades expresivas) gracias a la publicación del método de Bartolomeo Bruni[14] hacia 1814.

El autor (1757 - 1821) asociado a los ideales revolucionarios, fue nombrado delegado de la Convention durante La Terreur y gracias a algunas misiones oficiales, llegó a elaborar el inventario de instrumentos musicales pertenecientes a emigrantes en 1795. Alumno de Pugnani, hace su debut en París, en el Concert Spirituel (1780). Estaba reconocido como un verdadero virtuoso y merecidamente, en 1789 Viotti lo nombra violín solista

---

[12] Choron, Alexandre-Étienne y Fayolle, François-Joseph-Marie (1810-1811). *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*. París, Valade y Lenormand.
[13] Lainé, Frédéric (2002) "L'Étude pour l'alto en France : de l'agrément à la virtuosité". *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l'exposition*. París, Cité de la musique (p. 26 - 27)
[14] Bruni, Bartolomeo (1814). *Méthode pour l'alto-viola contenant les principes de cet instrument suivie de vingt-cinq études*. París, Janet y Cotelle.

de la orquesta del Théâtre de Monsieur. Bruni goza de una enriquecida y valiosa experiencia violística que identificamos labor compositiva: más de un centenar de obras para viola de las cuales podríamos destacar *Six Duos Concertantes pour deux altos*[15] y dos libros de *Trois Sonates pour l'alto*[16] .

La última parte de su método está formada por veinticinco estudios. El compositor presenta una serie de piezas concebidas para una necesidad musical particular aunque el aprendizaje técnico no parece ser uno de los objetivos principales del volumen. Lainé explica que «es probable que los músicos a los que se dirigían estos estudios hubieran adquirido ya el nivel técnico necesario para abordar las mayoría de dificultades con estudios de violín. Será entonces su oportunidad para centrar sus esfuerzos en la calidad del sonido más que en la búsqueda de un virtuosismo de mano izquierda (aún poco corriente en el repertorio). En este punto, observamos una gran parte de movimientos lentos (casi la mitad, de los cuales ocho son adagios), algo bastante raro en un género que normalmente intenta dedicarse a la rapidez y al desarrollo mecánico. Así, Bruni demuestra que es consciente de la particularidad de los recursos sonoros de la viola y de lo crucial que es la utilización de un "buen canto" para hacer valer sus cualidades tímbricas.»[17]

El caso de Jacob-Joseph-Balthasar Martinn es único en la historia de la pedagogía. Si habíamos mencionado como un gran avance los métodos anteriores, el hecho de que Martinn escriba tres métodos[18] (1823, 1826 y 1835 respectivamente) para este instrumento es todo un triunfo.

---

[15] Bruni, Bartolomeo (1800). *Six Duos concertantes pour deux altos*. París, Nadermann.

[16] Bruni, Bartolomeo (1807). *Trois Sonates pour alto avec accompagnement d'alto ou de basse oeuvre 27*. París, Sieber. Bruni, Bartolomeo (1812). *Trois Sonates pour l'alto avec accompagnement d'un second alto (ou de basse), 2e livre de sonates*. París, Sieber.

[17] Lainé, Frédéric (2002) "L'Étude pour l'alto en France : de l'agrément à la virtuosité". *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l'exposition*. París, Cité de la musique (p. 28).

[18] Martinn, Jacob-Joseph-Balthasar (1823). *Méthode pour l'alto contenant les principes de cet instrument, douze leçons, trois sonates et des exercices*. París, Richault. Martinn, Jacob-Joseph-Balthasar (1826). *Nouvelle Méthode d'alto contenant des gammes et exercices dans tous les tons, douze leçons en duos et trois sonates faciles*. París, Joly. Martinn, Jacob-Joseph-Balthasar (1835). *Novelle Méthode d'alto pour apprendre sans maître renfermant les principes de musique, le tableau des notes et des positions sur le manche, des leçons méthodiques, des exercices, des airs nouveaux et des duos très faciles*. París, Joly.

Nacido en Amberes en 1775 y fallecido en París en 1836, Martinn lleva a cabo una gran carrera como intérprete, pedagogo y compositor. Desarrolla su actividad como violista básicamente en el teatro de Vaudeville y en el Théatre-Italien (donde ocupa el puesto de viola solista) y lo compagina impartiendo clases hacia 1810 en París (Lycée impérial), después en Charlemagne y finalmente en el colegio Louis-le-Grand.

Los veinticuatro estudios que constituyen la última parte de su primer método[19] presentan una visión muy diferente al trabajo de Bruni: no existe el deseo del encanto sino que se conciben como piezas escritas en la continuidad del método y que quieren guardar un carácter más de ejercicio, de práctica. Lainé expone que «con algunas excepciones, la dificultad técnica es tratada de forma progresiva de forma rigurosa e incluso un tanto austera. No parece que el autor se preocupe en tratar las líneas melódicas sino que más bien se centra en la mecánica. Ademäs, podemos escuchar las influencias de autores como Rodolphe Kreutzer (*Quarante Études pour le violon*[20]) en cuanto a la concepción, temática y características de algunas piezas.»[21]

Martinn imagina entonces un corpus riguroso que presenta un material de trabajo idóneo para desarrollar una técnica violística muy sólida[22]. Percibimos pues una intención de formar realmente al instrumentista a través de un medio más bien ameno para aprender a leer una nueva clave y adquirir nuevos hábitos a la hora de tocar. Si el volumen de Bruni parecía deber mucho al espíritu propio del siglo XVIII, debemos reconocer la visión innovadora y moderna de Martinn poniéndose a la altura de sus referentes contemporáneos pedagogos violinistas (Kreutzer, Rode y Mazas).

Observando las dos vertientes que habían aparecido hasta ahora, Auguste Marque publica una serie de obras como una mezcla entre encanto y pura técnica.

Nacido en París en 1781, Marque es violinista, alumno de Chevalier de Saint-Georges a partir de 1789 y posteriormente de Guillaume Navoigille. Su carrera se desarrolla principalmente en el ámbito de las danzas. Dirige las orquestas de baile en la época de

---

[19] Sólo el primero de los tres métodos contiene una recopilación de estudios.

[20] Kreutzer, Rodolphe (1807). *Quarante Études pour le violon*. París, Frey.

[21] Lainé, Frédéric (2002) "L'Étude pour l'alto en France : de l'agrément à la virtuosité". *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l'exposition*. París, Cité de la musique (p. 29).

[22] Martinn, Jacob-Joseph-Balthasar. *Méthode pour l'alto contenant des principes de cet instrument.*

la Restauración, del príncipe de Condé y del duque de Orleans. Marque dedica numerosos *opus* a la viola: *Grande Méthode pour alto*[23], *Concertino for Two Violas and Piano*[24], *Mélodie for viola alone*[25] y *Quatre Mélodies pour alto et piano*[26].

El segundo de sus cuadernos pedagógicos, se presenta bastante original tanto por su forma como por su contenido. Las treinta piezas no están numerados ni ordenados según la dificultad técnica y presentan carácter, duración e intereses heterogéneos. Muchos de ellos son muy eficaces (tratando algún elemento técnico de forma austera), otros seductores (más encarados al disfrute) y otros dejan ver los hábitos de un compositor de danza. pero sin duda, lo que más llama la atención es una sorprendente recopilación de dificultades técnicas para viola extraídas de fragmentos de obras orquestales o de repertorio camerístico (tríos, cuartetos o quintetos). En cuanto a la parte del repertorio de cámara, Marque llega a incluir e incluso completar modestamente pasajes difíciles de obras de Beethoven[27] y Mozart[28], considerándolos esenciales dentro del repertorio de música de cámara en viola.

- **Casimir-Ney y sus *Vingt-Quatre Préludes pour l'alto-viola***

Como culminación de todo el proceso tanto ideológico como compositivo que se desarrollaba en esta época encontramos los *Vingt-Quatre Préludes pour l'alto-viola*[29] de Casimir-Ney (1801 - 1877), publicados en París en 1849. Se trata de una obra particularmente sorprendente y extraordinaria que propone una exploración virtuosa totalmente inédita del instrumento. Casimir-Ney había adquirido mucha experiencia como cuartetista y contrariamente a la gran mayoría de sus predecesores y contemporáneos, será uno de los primeros que considerará la viola una especialidad, para lo cual se dedicará casi exclusivamente a ella.

---

[23] Marque, Auguste (1860). *Grande Méthode pour l'alto*. París, Gallet.
[24] Marque, Auguste (?). *Concertino for Two Violas and Piano*. Londres, Lafleur.
[25] Marque, Auguste (?). *Mélodie for viola alone*. Londres, Lafleur.
[26] Marque, Auguste (1853). *Quatre Mélodies pour alto et piano*. París, Benoît.
[27] *Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell op. 104*, *Septett für Violine, Bratsche, Horn, Clarinette, Fagott, Violoncell und Contrabass op. 20* y *Streichquartett op. 74*.
[28] *Quintette für streichinstrumente No.2 K.406*, *Quintette für streichinstrumente K. 614* y *Divertimento für Streichtrio K. 563*.
[29] Casimir-Ney, Louis (1996). *Vingt-Quatre Préludes pour l'alto*. París, G. Billaudot.

Lainé estructura la obra de la siguiente forma: «Su obra está organizada siguiendo las veinticuatro tonalidades, inspirado en el modelo de los *Vingt-Quatre Caprices pour violon* de Rode. El objetivo de las piezas no es adquirir metódicamente y progresivamente una técnica de viola sino de reflejar todos los aspectos de un virtuosismo muy completo. Los estudios no están ordenados por dificultades ni polarizados sobre un punto técnico preciso, pero añaden obstáculos que piden al intérprete una gran exigencia de trabajo para superarlos. Casimir-Ney escribe con precisión golpes de arco y digitaciones que se resultan a veces de gran modernidad, prueba de una reflexión y una experiencia profundas en el ámbito.»[30]

Con la intención de detallar un poco más las innovaciones y valentías del autor, podríamos destacar:

- El rechazo de la prudencia habitual de los agudos del instrumento: nuestro autor no duda en explorar todas las posibilidades de la tesitura confiando plenamente en un resultado ambicioso jamás visto anteriormente.
- El gusto por la escritura polifónica, distribuyendo en prácticamente todas las piezas numerosos acordes y dobles cuerdas de gran complejidad. En cuanto a las dobles cuerdas, merece la pena destacar el uso del intervalo de duodécima (*Septième prelude*), lo que nos permite creer que este autor también piensa en un instrumento de pequeña dimensión.
- La exigencia de una extraordinaria rapidez de mano izquierda con intervalos muy amplios y *tempi* vertiginosos. No se olvida en estos casos de profundizar en las técnicas del arco e incluye las menos utilizadas en viola, por ejemplo, diversas formas de *staccatos*, o *trémolos-ricochet* en dobles cuerdas.
- Paralelamente, el autor nos muestra su perfecta comprensión de las posibilidades expresivas de diferentes tesituras de la viola. Por ejemplo, el *Douzième Prélude* se encarga de ilustrar la variedad de timbres gracias a la utilización de tres registros bien distintos para un mismo tema: primero sólo sobre la cuerda do en

[30] Lainé, Frédéric (2002) "L'Étude pour l'alto en France : de l'agrément à la virtuosité". *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l'exposition*. París, Cité de la musique (p. 30).

mezzo-forte, después sobre la cuerda re *dolcissimo*, y finalmente en octavas en las cuerdas re y la con el matiz *fortissimo*.

Centrándonos ahora en los últimos seis números, observamos ciertos desarrollos técnicos elevados a su máximo nivel.

Por un lado, el *Vingtième Prélude* presenta dos ejemplos característicos. Casimir-Ney trabaja en él con una escritura en pizzicato con cuatro dedos inédita y formidable que requiere una enorme e inhabitual agilidad de mano derecha seguida de un gran pasaje de armónicos (simples y dobles).

Y por otro lado el *Vingt-Deuxième Prélude* representa aparentemente la única tentación de música descriptiva: la evocación de una tormenta con toda una sucesión de escenas (rugidos de la tormenta, episodio bucólico, tempestad, etc.) para las cuales utiliza gran diversidad de efectos (armónicos, *trémolos*, *bariolages,* etc.) junto a una oleada de dobles cuerdas.

- **Maurice Vieux**

Maurice Vieux (1884 - 1951) publica en 1927 su primera recopilación de estudios en un momento en el que es viola solista de la orquesta de la Opéra desde hacía veintitrés años y profesor de viola en el Conservatoire desde hacía nueve años. Por lo tanto, conoce perfectamente el repertorio al que se enfrenta la viola y tiene una experiencia completa de la enseñanza. Es entonces cuando le parece necesario publicar un ensemble pedagógico que aporte el material necesario para desarrollar una técnica violística moderna. Compuestos de forma escalonada entre 1927 y 1932, el conjunto de cuarenta y seis estudios escritos por Maurice Vieux se reparten en cuatro cuadernos, cada uno de ellos abordando el estudio de manera diferente.

- *Vingt Études pour alto*[31]: presenta la forma tradicional para viola sola.
- *Dix Études sur des traits d'orchestre*[32]: estudio construido a partir de una material temático extraído del repertorio orquestal.

[31] Vieux, Maurice (1927). *Vingt Études pour alto*. París, Leduc.
[32] Vieux, Maurice (1928). *Dix Études sur des traits d'orchestre*. París, Leduc.

- *Dix Études sur les intervalles*[33]: estudios organizados en torno a un elemento en concreto.
- El estudio de concierto con piano con los *Six Études de concert*[34]

Hay que añadir una publicación póstuma: *Dix Études nouvelles* (París, editorial Max Eschig, 1956).

La consideración que merecen los *Vingt Études* según Lainé es la siguiente: «En sus Vingt Études, Maurice Vieux parece ser atraído por un aspecto "monolítico" del estudio, eligiendo en más de la mitad de los casos un *tempo* único y prácticamente una uniformidad rítmica del texto. Desarrolla células temáticas cortas, dando así una sensación de movimiento perpetuo a sus piezas, lo cual exige dedicación y resistencia al intérprete. El autor concibe una duración bastante similar en sus estudios (cada estudio tiene más o menos dos páginas) sin buscar una progresión de la dificultad técnica a medida que se sucede cada pieza. Todas las piezas son de alto nivel instrumental y se dirigen a futuros profesionales. Son más frecuentes las tonalidades menores y el autor no teme ciertas armaduras difíciles. Las alteraciones accidentales son extremadamente numerosas y las modulaciones a veces abruptas, un cromatismo general está omnipresente en todo el recopilatorio. Maurice Vieux busca así preparar al intérprete para los intríngulis del repertorio de su época.»[35]

En la mayoría de las piezas, se utilizan todos los registros del instrumento y bien es verdad que los agudos están muy presentes. Maurice Vieux utiliza abundantemente una técnica polifónica de mano izquierda, ya sea con la presencia de dobles cuerdas o bien utilizando intervalos *brisés*[36]. La rapidez digital es una de las constantes debido a los *tempi* metronómicos explícitos. Desde este punto de vista, la claridad de la articulación y el mecanismo son uno de los elementos motores de la técnica desarrollados por Maurice Vieux.

---

[33] Vieux, Maurice (1931). *Dix Études sur les intervalles*. París, Leduc.
[34] Vieux, Maurice (1932). *Études de concert pour alto et piano*. París, Eschig.
[35] ver nota 30.
[36] Según Baillot explica en *L'Art du violon, nouvelle méthode;* el *brisé* consiste en un golpe de arco con cambios continuos entre cuerdas preferentemente no contiguas. *[Imprimerie du Conservatoire, Paris. 1830]*

No hay duda de que busca presentar un trabajo útil y constructivo por encima de todo. Por ello, los elementos técnicos que no considera oportunos sólo los utiliza fugazmente, como los armónicos y los intervalos que superasen las novenas. De la misma forma, remarcamos la ausencia de golpes de arco, diferentes tipos de *staccato*, *ricochet*, *bariolages* rápidos en las cuatro cuerdas, etc. De hecho, bajo la idea de consolidar una técnica, se deja poco espacio a la dimensión expresiva. De todos modos, la existencia de algunas introducciones permiten cortos instantes confianza al instrumentista, a pesar de la omnipresencia del cromatismo.Con todas las dificultades citadas, no se producen los excesos de Casimir-Ney: para Maurice Vieux prima la eficacia y no la extravagancia.

Los *Dix Études sur des traits d'orchestre* muestran el deseo de Maurice Vieux de dotar al violista de un apoyo pedagógico en relación directa con sus funciones futuras de músico de orquesta. La elección del autor es fundamentalmente sobre obras clásicas y románticas de orquesta combinando repertorio lírico y sinfónico, siendo más de la mitad fragmentos de oberturas de óperas. La dificultad técnica de la parte de viola solista es siempre el fundamento para la construcción del estudio, elemento que desarrolla el autor en un espíritu cercano al de los *Vingt Études* anteriores. Esta idea y la buena escritura musical de sus piezas hacen que sea uno de los volúmenes más atractivos del autor y son el ejemplo de un trabajo inteligente y poco común para la vida profesional del violista.

- **La cuestión de las transcripciones**

En la segunda mitad del siglo XIX, la publicación de transcripciones para viola se hace camino por encima de los estudios originales. Si bien es cierto que mayormente el interés estaba en las transcripciones de estudios para violín, por las similitudes de las técnicas y la posibilidad de transportar literalmente a la quinta, las adaptaciones de obras para violonchelo fueron numerosas en cuanto a lo que concierne al repertorio solista[37].

Lainé hace la siguiente selección de obras transcritas: «La primera publicación parece ser los *Dix Caprices en forma d'études* (Costallat, París, 1879), arreglo hecho por Watier de los diez primeros de los *Vingt-Quatre Caprices pour violon* de Rode. También

[37] Nunca alcanzaron el ámbito pedagógico dadas las diferencias instrumentales y técnicas.

merece cierta atención la publicación de la versión para viola de *L'École du mécanisme pour violon* (1856) en 1888 (editado por Costallat) de Charles Dancla ya que al estar transcrita anónimamente y de manera fiel, permite un desarrollo muy eficaz de la articulación. Théophile Laforge y Maurice Vieux la utilizaron en el Conservatoire. Théophile Laforge - quien reedita con Costallat el *Première Méthode* de Martinn en 1900 - publica en 1908, con el mismo editor, una transcripción para dos violas de los *Études harmoniques pour violon avec accompagnement d'un second violon* de Eugène Sauzay, su profesor en el Conservatoire. Señalemos que un poco más tarde el propio Maurice Vieux dejará una transcripción manuscrita para viola de seis de los *Vingt-Quatre Caprices pour violon seul* de Niccolo Paganini.»[38]

[38] Lainé, Frédéric (2002) "L'Étude pour l'alto en France : de l'agrément à la virtuosité". *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l'exposition*. París, Cité de la musique (p. 32).

Berlioz y la viola[39]

El siglo XIX es un período de cambio para la viola, la cual protagoniza un giro gracias a diversos compositores que se preocupan por las cualidades expresivas del instrumento.
De todos los grandes compositores del siglo XIX, Berlioz ocupa el puesto de honor gracias a *Harold en Italie*[40], obra para viola solista y orquesta que permitió que la viola fuese percibida como un instrumento expresivo de primer orden dentro de la textura conjunta de la obra. Se podría decir que Berlioz tuvo muy presente la idea romántica de la plena expresividad, profundidad y melancolía, decantándose por el instrumento de cuerda que mejor podría transmitir dichas emociones.

Antes de componer *Harold en Italie*, compone la balada del *Roi de Thulé* (1828), una de las *Huit Scènes de Faust*, inspirado por la lectura de Goethe[41]. Existen dos versiones de dicha balada: la primera, en Sol Mayor, sólo ofrece un acompañamiento de piano a la voz pero la segunda tiene como voz solista la viola. Entre la primera y la segunda versión compone las otras siete escenas y con una mirada más amplia, Berlioz apuesta por el protagonismo de la viola acompañada por dos clarinetes, cuatro trompas, violas, violoncellos y contrabajos (sin violines). Pero no quedará ahí la cosa ya que diecisiete años más tarde, cuando incorpora estas ocho escenas a la gran leyenda de *La Damnation de Faust*, transporta la balada a Fa Major y cambia ligeramente la instrumentación con el fin de que la viola solista evoque el lamento final de Marguerite sumergiéndose en el color de la cuerda do del instrumento.

De la importancia de la viola en la orquesta de Berlioz no hay ninguna duda. Un testimonio indiscutible de esta elevada consideración de su valor se encuentra al principio de las dos obras más grandes de su carrera: la recientemente mencionada *La Damnation de Faust*, donde las violas solas dibujan una línea de *fugato* muy relajada y atractiva (ejemplo 5); la sinfonía *Roméo et Juliette*, en la que los primeros compases

---

[39] Este epígrafe tiene como fuente principal las palabras de Hugh Macdonald en el artículo *Berlioz et l'alto*.
[40] *Harold en Italie, Symphonie en quatre parties avec un alto principal op. 16* (1834)
[41] En este caso, Berlioz se basa en *Faust*, obra trágica más importante de Johann Wolfgang von Goethe escrita en dos partes en 1808 y 1832 respectivamente. El argumento gira en torno a las controversias morales del conocimiento científico, la religión y la realidad humana.

también son confiados a las violas (ejemplo 6). Otro gran ejemplo es el efecto de la melodía en la introducción de la obertura *Le Carnaval romain,* confiado primero al corno inglés y después a las violas solas creando una atmósfera conmovedora. (ejemplo 7). Como última reseña destacamos el final de su obra maestra *Les Troyens*, donde Berlioz confiará a las violas su papel más importante: acompañar (con los clarinetes y los cornos) el abandono de la reina Dido. La frase magnífica que dibujan las violas podría considerarse el homenaje más explícito del compositor hacia su instrumento favorito.

Dado que Berlioz no compuso ninguna obra para instrumento solista excepto *Harold en Italie*, en sus *Mémoires*, Berlioz echa en falta la existencia de una clase de viola en el Conservatoire de París que preparase violistas especialistas en el instrumento. En las orquestas de la época, donde el número de violas era menor que el de violoncellos y contrabajos, era habitual que la sección de las violas fuese reemplazada por violinistas, algo de lo que Wagner también se queja en su libro *Über das Dirigieren* (1869).

Aunque a ojos de la mayoría el auténtico violista es considerado un extraño, Berlioz prefiere concentrarse en el timbre de la viola ya que «cautiva la atención y no es necesario tener el mismo número de violas que de segundos violines en las orquestas.» Para potenciar esta voz, recomienda la construcción de instrumentos más grandes, en lugar de «violas pequeñas que recuerdan a violines montados con cuerdas de viola. Los directores, deberían prohibir absolutamente el uso de estos instrumentos ilegítimos, cuya escasa sonoridad decolora una de las partes más interesantes de la orquesta, quitando mucha energía, sobre todo a los sonidos graves.»[42]

- ***Harold en Italie***

Harold en Italie es una obra emblemática dentro del repertorio para viola al igual que lo es el origen y la historia de su composición. A finales de 1833, Berlioz vivía una etapa emocionalmente complicada y tenía necesidad de apoyo moral y financiero. Por suerte para él, Paganini le propone que componga una obra concertante que ensalce su

[42]Berlioz, Hector (1991). *Mémoires*, Paris, éd. Citron, Harmoniques Flammarion.

interpretación violística y que le dé la oportunidad de lucir la viola Stradivari que acababa de adquirir.

Escribiendo para viola, Berlioz sintió que no podía concebir una obra con un mero acompañamiento de piano y se dejó llevar instintivamente hacia el ámbito orquestal Esta combinación le pareció idónea para crear una paleta multicolor que contase una historia en un lenguaje verdaderamente expresivo. Así, diseñó un papel extraordinario para nuestro instrumento a pesar, o más bien gracias a la ausencia de una tradición viva de la viola como solista con orquesta.

Leyendo en las *Mémoires*[43] de Berlioz, encontramos unas líneas en las que el compositor explica sus pretensiones: «Intento escribir un solo de viola para el ilustre virtuoso, pero un solo combinado con la orquesta de tal forma que la masa instrumental no envidie su acción aunque es cierto que Paganini, por su incomparable poder de ejecución, conservará siempre el papel principal con la viola. La propuesta me parece innovadora y pronto se me ocurrirá un plan suficientemente bueno y me motivaré para su realización.»

Cuando Berlioz enseña a Paganini el primer movimiento de su nueva obra, el gran virtuoso escribe: «Esto no puede ser, me paso demasiado tiempo en silencio, ¡tengo que tocar siempre!.» Desde de este momento, según las *Mémoires*, Paganini pierde el interés por la obra, coincidiendo con la partida de Paganini de París. No se sabe con certeza si Berlioz le había enseñado a Paganini los esbozos de los otros tres movimientos ni siquiera si los había comenzado en aquel entonces. De todos modos, estaba suficientemente inspirado por la obra Byroniana[44] y por la novedad de una sinfonía con viola solista como para dejarse influenciar por la reacción de quien había encargado la obra y sustituir su innovadora propuesta por un concierto tradicional.

---

[43] Berlioz, Hector (1991). *Mémoires*, Paris, éd. Citron, Harmoniques Flammarion, (p. 265).

[44] Berlioz se inspira en *Child Harold's Pilgrimage (Las Peregrinaciones de Child Harold)*, poema del escritor inglés Lord Byron publicado entre 1812 y 1818. De carácter autobiográfico, el autor describe sus viajes y reflexiones sobre la desilusión de la era napoleónica.

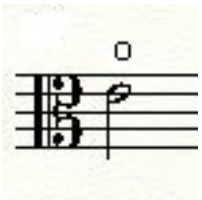
Para definir el verdadero carácter de *Harold en Italie*, tenemos que volver a referirnos a sus *Mémoires*: «Imaginaba una suite de escenas para orquesta en las cuales la viola solista se encontrase fusionada como un personaje más o menos activo conservando siempre su carácter propio; quería hacer de la viola, colocándola en el medio de recuerdos poéticos que me habían dejado mis peregrinaciones a las Abruzos, una especie de sueño melancólico en el estilo del Harold de Byron.»

La viola solista, en efecto, se presenta de forma típicamente romántica, testigo de algunas escenas pictóricas de la vida italiana. En la primera entrada de la viola ésta presenta el tema, sin embargo no es una idea fija como en la *Symphonie fantastique*, sino un motivo que se corresponde al personaje de Harold sin ninguna modificación y que va reapareciendo en cada movimiento de la obra. En el segundo plano de cada escena va cambiando el carácter que envuelve al propio Harold pero él se mantiene en su postura de observador.

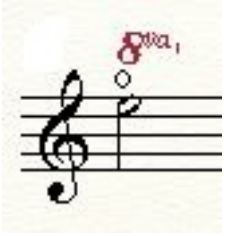
Desde el punto de vista técnico, Berlioz exploró algunos aspectos del instrumento que prácticamente no se habían utilizado anteriormente.

Por ejemplo, en el segundo movimiento titulado *Marche de pèlerins* se emplean arpegios en las cuatro cuerdas, *sul ponticello* (efecto sonoro muy llamativo para la época) y al final del tercer movimiento, titulado *Sérénade*, el solista toca el segundo tema *con sordino* (aportando un color muy característico a la melodía). Otro recurso también sorprendente es el uso de armónicos, como ocurre al final del movimiento cuando el arpa y la viola solista tocan juntos. En cuanto a los armónicos, merece la pena profundizar en la notación que utiliza Berlioz ya que no se corresponde en absoluto a lo que estamos acostumbrados hoy en día.

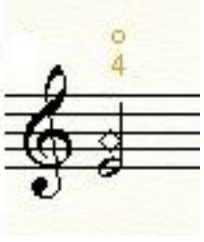
Berlioz escribe originalmente:



Tras la revisión del manuscrito escribe:



Las ediciones actuales anotan así:



Observamos una clara controversia en la notación ya que en el armónico original no se especifica que es un armónico artificial (y que por tanto se ejecuta con el primer dedo pisando el mi3 y el cuarto dedo rozando suavemente la cuerda re) y en la notación revisada sobraría la indicación 8ª ¬.

Anteriormente hemos mencionado la problemática de los intérpretes de viola. Examinando la lista de solistas que interpretaron la parte solista de *Harold en Italie* bajo la dirección de Berlioz podemos hacernos una idea bastante fiel de la situación.[45] El más célebre fue el que estrenó la obra: Chrétien Urhan, viola solista y violín solista en l'Opéra, personaje excéntrico y excelente violista. Tocó la sinfonía, en ocasiones entera o una parte, en catorce ocasiones al menos entre 1834 y 1840.

A continuación enumeramos los intérpretes de *Harold*, cuántas veces tocaron la obra y en qué ciudades europeas.

Alard	2 veces	
Ernst	4 veces	
Singelée		Bruselas
Barnbeck		Stuttgart

[45] Lista extraída de: Holoman, D. Kern (1987). *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*. Kassel, Bärenreiter.

Täglichsbeck		Hechingen
Lipinski		Dresden
Müller	4 veces	Brunswick
Spars		Hamburgo
Ganz		Berlín
Bohrer		Hanover
Cherblanc		Lyon
Heissler	5 veces	Viena
Mildner		Praga

Lobmann		Riga
Hill		Londres
Massart	2 veces	París
Sainton		Londres
Joaquim		Bremen
David		Leipzig
Grodvolle		Baden
Hellmesberger	2 veces	Viena
Seifriz		Loewenberg
Mollenhauer		Nueva York
Königslöw		Colonia
Laub		Moscú

Pese al gran número de intérpretes mencionados, cabe destacar que sólo Müller, Heissler y Hill eran verdaderos violistas mientras que todos los demás eran principalmente violinistas, entre los cuales podemos encontrar verdaderos virtuosos como Wilhelm Ernst, Ferdinand David y Joseph Joachim.

- **Influencias: Gluck y Weber**

Antes de la composición de *Harold en Italie*, Berlioz ya había remarcado el carácter de la viola, especificando las importantísimas diferencias con el violín. Siguiendo las palabras de Hugh Macdonald, el motivo de esta señalización es probable que se encuentre en un artículo de Gluck que Berlioz había leído en la biblioteca que su padre tenía en Côte-St-André a los trece o catorce años. Berlioz había analizado la música y prendido cómo Gluck utilizaba la orquesta para obtener efectos expresivos y dramáticos. Es preciso mencionar escenas de sus óperas en las que la viola tenía un papel importante. Por ejemplo, en el *Air d'Oreste* en *Iphigénie en Aulide*, donde la agitación constante y el contratiempo rítmico de las violas permite la interesante contradicción entre las palabras del cantante y a la serenidad del resto de instrumentos.

Berlioz va a París como estudiante de medicina en los años 1821-1822 lo cual le permite estar al día del panorama musical y tener la oportunidad de escuchar en numerosas ocasiones una de sus primeras óperas en directo: *Iphigénie*. Fue con esta ópera con la que descubrió realmente el poder expresivo del timbre de la viola y de hecho, en sus escritos críticos menciona regularmente ese deseo de ilustrar la genialidad dramática de Gluck.

Durante sus estudios en el conservatorio de París (1826 - 1830), el compositor utiliza su credencial en la ópera para asistir a numerosas representaciones y para examinar de cerca los instrumentos de la orquesta. Uno tiene la impresión de que su atención se concentraba mucho más en la orquesta que en la escena, de ahí su habilidad extraordinaria en el territorio de la instrumentación. Se sintió particularmente entusiasmado con *Der Freischütz* de Weber que se había representado bajo el título *Robin des Bois*. La ópera fue representada en París por una compañía alemana en una versión bastante parecida a la original y Berlioz quedó impresionado por el solo de viola que acompaña la *Romance de Annette* (Änchen) del tercer acto.

- ***Grand Traité d'intrumentation et d'orchestration modernes***[46]

En 1834, en el momento de la composición de *Harold en Italie*, Berlioz ya tenía mucha experiencia. Pero curiosamente, en ningún apartado de su *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (escrito en 1842) hace referencia a *Harold en Italie,* ni siquiera en el capítulo dedicado a la viola. Tampoco eligió ejemplos musicales concretos de la partitura, prefirió fragmentos de obras tales como la *Symphonie Fantastique* o *Roméo et Juliette.* Merece la pena examinar a grandes rasgos el *Traité* y conocer así qué opinión le merecía el papel de la viola dentro de la orquesta moderna.

En primer lugar, Berlioz comete el error de pensar que la viola tiene su origen en la *viola da gamba* pero él critica con razón que la viola hubiera estado muy negligentemente empleada en el siglo XVIII debido a la preferencia de los compositores de esa época por la música a tres partes (lo cual se manifiesta por ejemplo en la trío sonata o en la obertura italiana).

Comienza haciendo una comparación técnica con la viola, asegurando que los recursos del violín son igualmente aplicables a la viola y pocas líneas después dice literalmente: «fue el instrumento de cuerda que más tardó en mostrar sus excelentes cualidades.»[47]. Se lamenta en primer lugar de que los compositores del siglo XVIII solían preferir la música a tres partes (lo cual se manifiesta por ejemplo en la trío sonata o en la obertura italiana) y como consecuencia la viola no tenía cabida. También se queja de que generalmente los violistas eran violinistas incompetentes en su instrumento que ni tocaban bien el violín ni la viola, por lo que el instrumento quedaba alejado de cualquier buena consideración.

Divide en dos tipos el papel de las violas en la orquesta:

- Como voz superior en las escenas carácter religioso o antiguo. Se apoya en *La Vestale*

---

[46] Berlioz, Hector (1855). *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.

[47] Berlioz, Hector (1855). "L'alto" en *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger (p. 34).

de Spontini y destaca la importancia de las violas en la ópera *Uthal*[48] de Méhul, donde el sonido de la viola está en simpatía con la poesía dramática.

- Como voz inferior, cuando su función básica es armónica. Berlioz cita la parte de las violas en la obertura de *Iphigénie en Aulide* de Gluck, y la fascinante *Prière* de Agathe en *Der Freischütz*. Aplaude también el unísono melódico de violas y violoncellos en el principio del movimiento lento de la *Sinfonie nr. 5* de Beethoven, así como el aria de *Herode del Enfance du Christ*: antes de la entrada del cantante, las violas y los violonchelos cantan su melodía.

Hay otros usos característicos de la viola en sus partituras que no son mencionados en el *Traité*. Las violas son a menudo los acompañantes de instrumentos de la familia de las maderas, como por ejemplo en la *Scène aux champs* de la *Symphonie fantastique,* y en la *Sérénade* de *Harold en Italie* dónde las violas de la orquesta están divididas en dos partes hasta el final. En *La Damnation de Faust*, escuchamos dos veces un largo calderón mantenido por viola solas para indicar un cambio de escena o de movimiento.

[48] Ópera cómica en un acto compuesta por Étienne Méhul en 1806 basada en poemas de James Macpherson. La totalidad de los violines de la orquesta fueron reemplazados por una gran plantilla de violas.

Violistas consagrados a lo largo del siglo XIX[49]

Como ya hemos mencionado, el violista tal como lo entendemos hoy día aparece a principios del siglo XX. En este apartado, haremos un recorrido por los músicos que por convicción propia (atracción por el timbre, verdadera curiosidad por el instrumento o por su posición central en el cuarteto) eligieron la viola y que como consecuencia pueden estar considerados como los primeros violistas verdaderamente dignos de este nombre.

El hecho de que la formación de cuarteto de cuerda se profesionalice a partir de principios del siglo XIX fue una verdadera oportunidad para los violistas. Por primera vez estos instrumentistas tenían la ocasión de hacerse escuchar dentro de un ensemble donde la viola jugaba un papel muy importante, dentro de un repertorio en el que el dominio de la parte de viola se convierte en algo esencial. Podríamos decir que gracias a las composiciones modernas, la viola no era un mero acompañamiento sino que también protagonizaba pasajes comprometidos.

En ese entorno, los nombres de Casimir-Ney y Maurice Vieux son emblemáticos, como hemos visto en los apartados anteriores: Casimir-Ney efectuó una de las primeras carreras casi exclusivamente de viola mientras que Maurice Vieux encarnó el panorama de la viola en Francia en la primera mitad del siglo XX gracias a su actividad como solista, camerista y pedagogo.

Sin embargo, precediendo a Casimir-Ney, tenemos que mencionar a Chrétien Urhan quien, aunque se dedicara en gran medida al violín, es el primer defensor de la viola en Francia. Amigo de Liszt, creador de la parte solista de *Harold en Italie* y con una personalidad muy original, es sin lugar a dudas el violista más célebre de todo el siglo XIX francés. Nació en 1790 cerca de Aix-la-Chapelle, recibió lecciones de composición de la mano de Le Sueur y de violín con su compañero Pierre Baillot. Pronto fue admitido en l'Opéra, primero como viola solista (1816) y después en primeros violines (1823), antes de ser nombrado violín solista en la suite de Baillot (1825).

En 1828 Habeneck le confía el puesto de violín solista de la nueva Société des concerts

[49] El recorrido de intérpretes realizado en esta sección se basa básicamente en el artículo *De Casimir-Ney à Maurice Vieux: portrait de l'altiste* de Frédéric Lainé.

del Conservatoire, orquesta en la que se proyecta como solista pero no sabemos con certeza si en viola o en viola d'amore (su segundo instrumento). Urhan lleva a cabo paralelamente una importante carrera de camerista: como violinista, forma un trío (aunque en ningún caso estable) con Liszt al piano y a Batta al violonchelo (1837); como violista, es miembro de los cuartetos Baillot y Tilmant. El estreno de la parte de viola de *Harold en Italie*, el 23 de noviembre de 1834, no hizo más que acentuar una fama ya adquirida y esto le posibilita para interpretar prácticamente la totalidad de ejecuciones francesas de la obra hasta su muerte en 1845. El talento de Urhan y su extravagancia hicieron de él un personaje legendario, dividido entre el culto de la religión católica y la música romántica.
Lainé cita los elogios que hace Fétis de Urhan: «Me gusta M. Urhan y su viola porque juntos forman un individuo completo y una fisionomía a partes iguales: no puedo concebir a M. Urhan sin su viola igual que no entiendo la viola sin M. Urhan.»

Louis-Casimir Escoffier (conocido como Casimir-Ney), nacido en París en 1801, es uno de los primeros violistas que se dedica plenamente a su instrumento. Desconocemos cuál había sido su formación y su nombre no figura en la lista de laureados del Conservatoire. Publica su primera obra en 1832, un trío de cuerda dedicado a Chrétien Urhan a propósito de lo cual la prensa establecerá un claro vínculo entre los dos hombres e irremediablemente las críticas tienden a compararlos.
A partir de 1845 y durante más de veinte años, Casimir-Ney es la viola del prestigioso cuarteto de cuerda fundado por el violinista Delphin Alard. Participa en la Société de musique classique (1847-1849), en las funciones de música clásica e histórica del violonchelista Charles Lebouc, en las mañanas musicales de su amigo el contrabajista Achille Gouffe. También es compañero de Camille Saint-Saëns, de Joseph Joachim y de Camillo Sivori. A causa de un problema de la vista, el violista se retira de la escena musical a partir de 1866. Muere en Arras en 1877.

Su actividad como compositor se resume en algunas partituras de música de cámara: un cuarteto de cuerda (1846), un quinteto de cuerda con contrabajo (1847), una *Fantaisie sur la Sicilienne de Gouffe* para viola y piano (aproximadamente hacia 1850), numerosas transcripciones para viola y piano, de las cuales fue muy exitosa la *Sonate*

pour violoncelle et piano op. 47 de Alkan (1857) ; y finalmente su obra más destacada: los *Vingt-Quatre Préludes pour alto solo*, monumento virtuoso que nos deja suponer el talento como violista de su autor.

- **Nueva generación de violistas**

En la segunda mitad del siglo XIX y siguiendo los pasos de Casimir-Ney, una nueva generación de músicos escoge la viola (todos cuartetistas eméritos).

Entre ellos, destacamos a Pierre Adam (1820-1890). Era miembro de la orquesta de la Ópera y del cuarteto Lamoureux y la prensa hablaba de él como un violista consagrado.
Uno de sus contemporáneos, Joseph-Marie Mas (1820-1896) es alumno de Baillot, viola solista en el Théatre-Italien , miembro de la Société des concerts, violista del cuarteto Maurin y después del cuarteto Armingaud, donde trabaja con Édouard Lalo como segundo violín.
El nombre de Alfred Viguier (1828-1904) recoge igualmente todos los honores de las críticas. Viguier fue primera viola en la orquesta de la Opéra, miembro de varios cuartetos (los cuartetos Dancla y Maurin), tocaba en los salones sus propias composiciones (romanzas, "airs de salon" para viola y piano) u ocasionalmente obras dedicadas a él.[50]

- **Intérpretes y compositores**

Viguier es un claro ejemplo del fenómeno que cada vez se estaba generalizando más: los intérpretes no sólo son intérpretes, también son compositores y ellos mismos crean un repertorio adaptado a su instrumento.

Adolphe Blanc, viola del cuarteto Dancla y miembro de la Societé de los conciertos, deja algunas romanzas para viola y *La farfalla*[51]. A partir de 1870 aparecen piezas más

[50] Por ejemplo la *Sonate pour alto et piano* de Emmanuel Vaucorbeil, editada en 1860 en París.
[51] Blanc, Adolphe (1853). *La farfalla*, subtitulada *Scherzetto fantastique pour alto et piano*. París, Richault.

técnicas: *Fantaisie pour alto et piano*[52] (1876, Jules Gard) y *Concertino pour alto et piano*[53] (1885, Auguste Kiesgen).

Viola solista de los conciertos Lamoureux, compañero de los intérpretes más prestigiosos (Joseph Joachim, Léopold Auer, Camillo Sivori, Pablo de Sarasate, Henri Vieuxtemps), miembro de varios cuartetos (Marsick, Rémy, Geloso), Louis van Waefelghem (1840-1908) tiene el privilegio de interpretar la parte de viola de grandes obras como el *Quintette pour piano et cordes* de César Franck o los dos cuartetos con piano de Gabriel Fauré. También toca la viola de amor gracias a una sociedad de instrumentos antiguos creada en 1895 por Louis Diemer, Jules Delsart y Laurent Grillet.

Victor-Louis Balbreck (1862-?) es el violista del cuarteto Heymann con el cual hace la primera audición del cuarteto de cuerda de Franck (Société national de musique, abril de 1890). Louis Vierne le dedica dos atractivas piezas para viola y piano (*Le soir* y *Légende*[54], París, 1895).

Pierre Monteux (1875-1964) obtiene su primer premio de violín en el Conservatoire en 1896 (como Jacques Thibaud), pero la viola lo cautivó pronto. Violista en la Opéra-comique donde participa en el estreno de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, Monteux se convierte también en viola solista de los conciertos Colonne. De 1893 a 1911 es el violista del cuarteto Geloso, actividad que abandona cuando se vuelca en su carrera como director de orquesta. Destacamos la publicación de dos piezas para viola y piano (*Arabesque*[55] y *Mélodie*[56]) en París en 1896.

- **Cátedra de viola del Conservatoire de París**

Culminamos pues con el mayor evento para la viola en Francia: la creación de la cátedra de viola del Conservatoire de París en manos de Théophile Laforge (siguiendo los pasos del Conservatorio de Bruselas, que ya lo había hecho en 1877).

Laforge nace en París en 1863. Es un niño precoz que empieza sus estudios musicales en el Conservatoire de su ciudad natal a los 14 años. Estudia solfeo con Albert Lavignac

---

[52] Gard, Jules (1876). *Fantaisie pour alto avec accompagnement de piano*. París, Richault.
[53] Kiesgel, Auguste (1885). *Concertino pour alto et piano*. París, Hamelle.
[54] Vierne, Louis (1895). *Deux pièces pour alto et piano* (*Le Soir* y *Legende*). París, Leduc.
[55] Monteux, Pierre (1896). *Arabesque*. París, H. T. Wast.
[56] Monteux, Pierre (1896). *Mélodie*. París, H. T. Wast.

y violín preparatorio con Jules Garcin (autor de un *Concertino* para viola)[57]. Tras obtener los mejores resultados en ambas disciplinas en 1879, entra a formar parte de la clase superior de violín de Eugène Sauzay (alumno de Pierre Baillot, experimentado como violista y sucedáneo de Chrétien Urhan en el cuarteto Baillot) en la cual obtiene un primer premio en 1886.

Por tanto, Laforge proviene de la tradición más pura de la enseñanza de la escuela francesa de violín pero a partir de 1885 comienza a estudiar viola. Dadas sus capacidades musicales, en 1886 es recibido como violinista en la orquesta de la Ópera y un año más tarde es nombrado viola solista en la Société des concerts y en l'Opéra.[58]

En 1894 Laforge inaugura la función de profesor de viola del Conservatorio y desde entonces prioriza sus nuevas responsabilidades pedagógicas. Reduce una parte de sus actividades de instrumentista, renunciando en 1895 a su puesto de solista en la Société des concerts y en 1903 de su puesto en l'Opéra. Mucha gente testifica su devoción y entrega personal en su papel como pedagogo. Lainé menciona las palabras de Gabriel Fauré (director del Conservatoire desde 1905), quien lo califica como un «artista de gran valor, un profesor del más alto mérito al cual debemos la creación de la enseñanza de viola en el Conservatoire y que ha formado a numerosos y excelentes alumnos que se han convertido en artistas destacados.»

Las apreciaciones de Laforge en los exámenes trimestrales nos aportan algunas indicaciones sobre sus exigencias y su concepción del trabajo. Los primeros requisitos son la seriedad y la puntualidad. En cuanto a las exigencias técnicas, parece que Laforge se apoyaba en tres elementos principales:

1) Mecanismo de la mano izquierda sólido y seguro
2) Técnica del arco esencial para evitar un sonido tímido y tocar con amplitud (reflejo de la escuela francesa de violín)
3) Buena calidad del sonido: timbrado, no duro, flexible y sutil.

---

[57] Garcin, Jules (1878). *Concertino pour alto ou violoncelle avec accompagnement de piano.* París, Lemoine.

[58] Compagina sus puestos con los estudios ya que aún es alumno en el Conservatoire.

La clase de Laforge alcanzó con esos principios su objetivo: formar poco a poco una élite de violistas que conseguirán puestos de responsabilidad en orquestas y grupos de cámara. La situación es particularmente elocuente en los cuartetos de cuerda de principios del siglo XX: la gran mayoría de los violistas provenían de esta nueva cátedra. De la misma forma, cuando Laforge muere en 1918, casi las tres cuartas partes de los violistas de las orquestas parisinas eran antiguos alumnos de la clase de viola del Conservatoire.

De todos los violistas premiados en los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX, destacamos a Maurice Vieux. Si ya hemos hablado de él como personaje imprescindible en los estudios técnicos para viola, explicaremos ahora su lado más interpretativoy pedagógico.

Nace en abril de 1884 en Savy-Berlette, recibe el legado de la escuela belga y a los trece años se presenta a la clase de violín del Conservatoire de París. Dos años más tarde es admitido en la clase de viola de Théophile Laforge tocando el *Koncertstück en ré mineur pour alto avec accompagnement de piano* de Firket.[59]Desde su segundo año de escolaridad obtiene un segundo premio y no había duda de que se escucharía una mejora considerable rápidamente: en 1902 Maurice Vieux ya logra un primer premio.

La carrera profesional de Maurice Vieux se repartía entre la orquesta, su actividad como solista y con grupos de cámara. Miembro de la orquesta de los conciertos Lamoureux en 1903, es admitido en la orquesta de l'Opéra al año siguiente, donde ocupó la plaza de viola solista hasta 1949. También obtiene el puesto de viola solista en la orquesta de la Société des concerts desde 1905 hasta 1914.

Desde 1904 es el violista del cuarteto Parent, después del cuarteto Firmin Touche (desde 1909) y posteriormente con el cuarteto Tourret hace la primera ejecución del *Quintette pour piano et cordes no 2* de Gabriel Fauré (1921). En 1925 crea su propio Quatuor à cordes junto con Jacques Thibaud, Robert Krettly y Gérard Hekking en la Société national de musique.

---

[59] Firket, Léon (1878). *Koncertstück en ré mineur pour alto avec accompagnement de piano*. Bruselas, Schott.

Durante toda su carrera camerística supo rodearse de músicos muy prestigiosos, tales como Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Pablo de Sarasate, Eugène Ysaye , Fritz Kreisler o Jacques Thibaud entre otros.

Empieza a trabajar de profesor en el Conservatoire de París en 1918, siguiendo la filosofía de su predecesor. Su labor pedagógica estuvo bastante reconocida y valorada ya que formó instrumentistas profesionales de alto nivel que progresivamente obtuvieron plazas en las mejores orquestas del país: Orquesta nacional de Francia, orquesta de l'Opéra, orquesta de la Opéra-Comique…

Conclusiones

Tras haber hecho un análisis de la situación de la viola en Francia desde finales del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX, hemos podido constatar la importancia y el interés de las obras concebidas como estudios. Desde un punto de vista muy personal, cada autor quiso aportar una solución a la problemática específica de la viola, ya sea a través del virtuosismo, decantándose por un carácter melódico y polifónico, con la ayuda del repertorio de música de cámara u orquestal, etc.

En cualquier caso, no hay duda de que el estudio se convirtió en un medio para alejar al instrumento de sus lastres técnicos, fue un elemento primordial del patrimonio de la viola y marcó una etapa significativa en su búsqueda de identidad.

Por otro lado, la creación de la cátedra de viola en el conservatorio de París en 1894 (la cual ya había sido reclamada por Berlioz en 1848) abre camino a una independencia pedagógica y al desarrollo general de clases dedicadas a especialistas en todos los países europeos. Gracias a Théophile Laforge y Maurice Vieux, se suscita un nuevo repertorio y se permite que la viola ejerza una cierta tutela violinística.

En relación a todo el repertorio del que dejamos constancia (excluyendo los estudios), es importante reflexionar sobre cuánto se amplía el número de obras para viola y cómo los compositores se esfuerzan por construir un repertorio específico y beneficioso para el instrumento. Un gran ejemplo de esa madurez compositiva la hemos visto con Berlioz y su obra emblemática *Harold en Italie*, la cual nos sirve también de puente para recordar cómo se desarrolla a lo largo del siglo XIX el gusto por las cualidades tímbricas y sonoras de la viola.

Por suerte, todo ese crecimiento del instrumento ha sido sólo el principio de una era consagrada al mismo ya que si el siglo XIX fue revolucionario, el siglo XX será todo un culto al tenor de los instrumentos de cuerda.

Bibliografía

- **Libros**

- BERLIOZ, Hector (1855). *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.
- BERLIOZ, Hector (1991). *Mémoires*. Paris, éd. Citron, Harmoniques Flammarion.
- CHORON, Alexandre-Étienne ; FAYOLLE, François-Joseph-Marie (1810-1811). *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*. París, Valade y Lenormand.
- ELWART, Antoine (1864). *Petit Traité d'intrumentation à l'usage des jeunes compositeurs*. París, Colombier.
- FRAMERY; GUIGUENÉ; de MOMIGNY (1791). *Encyclopédie méthodique*. París, Pantoucke.
- HOLOMAN, D. Kern (1987). *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*. Kassel, Bärenreiter.
- LAINÉ, Frédéric (2002). *Corpus Pédagogique pour l'alto, Volume 1 de Corrette (1773) à Elwart (1844)*. Sprimont, Pierre Mardaga.
- MARQUE, Auguste (1860). *Grande Méthode pour l'alto*. París, Gallet.
- QUANTZ, Jean-Joaquim (1752). *Essai d'une méthode pour apprendre a jouer de la flûte travesière avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*. Berlín, Chrétien Frédéric Voss.
- QUENTIN, Alfred (1864). *Traité d'orchestration*. París, Hachette Livre.
- TAVAN, Emile (1887). *Méthode practique d'orchestration*. París, Enoch & Cie Éditeurs.

- **Artículos**

- LAINÉ, Frédéric. "L'Étude pour l'alto en France : de l'agrément à la virtuosité". *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l'exposition*. Cité de la musique, 2002, París.
- LAINÉ, Frédéric. "L'alto en France à partir de 1770 : une longue quête d'identité". *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l'exposition*. Cité de la musique, 2002, París.

- LAINÉ, Frédéric. “De Casimir-Ney à Maurice Vieux : portrait de l’altiste”. *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l’exposition*. Cité de la musique, 2002, París.
- MACDONALD, Hugh. “Berlioz et l’alto”. *Les cahiers du musée de la musique.* Vol. 1: *Altos. Actes du colloque et catalogue de l’exposition*. Cité de la musique, 2002, París.

- **Música impresa**

- BERLIOZ, Hector (1899). *Harold en Italie, Symphonie en quatre parties avec un alto principal op. 16* [Música impresa] Leipzig, Ernst Eulenburg.
- BLANC, Adolphe (1853). *La farfalla*, subtitulada *Scherzetto fantastique pour alto et piano*. [Música impresa] París, Richault.
- BRUNI, Bartolomeo (1800). *Six Duos concertantes pour deux altos*. [Música impresa] París, Nadermann.
- BRUNI, Bartolomeo (1807). *Trois Sonates pour alto avec accompagnement d’alto ou de basse oeuvre 27*. [Música impresa] París, Sieber.
- BRUNI, Bartolomeo (1812). *Trois Sonates pour l’alto avec accompagnement d’un second alto (ou de basse), 2e livre de sonates*. [Música impresa] París, Sieber.
- BRUNI, Bartolomeo (1814). *Méthode pour l’alto-viola contenant les principes de cet instrument suivie de vingt-cinq études*. [Música impresa] París, Janet y Cotelle.
- CARTIER, Jean-Baptiste (1789). *L’Art du violon ou collection choisie dans les sonates des écoles italienne, francoise et allemande précédée d’un abrégé des principes de cet instrument*. [Música impresa] París, Decombe.
- CARTIER, Jean-Baptiste (1810). *Trois Airs variés pour alto solo.* [Música impresa] París, Sieber.
- CASIMIR-NEY, Louis (1996). *Vingt-Quatre Préludes pour l’alto*. [Música impresa] París, G. Billaudot.
- CUPIS, François. (1803). *Méthode d’alto*. [Música impresa] París, Decombe.
- FIRKET, Léon (1878). *Koncertstück en ré mineur pour alto avec accompagnement de piano*. [Música impresa] Bruselas, Schott.

- GARCIN, Jules (1878). *Concertino pour alto ou violoncelle avec accompagnement de piano.* [Música impresa] París, Lemoine.
- GARD, Jules (1876). *Fantaisie pour alto avec accompagnement de piano*. [Música impresa] París, Richault.
- KIESGEL, Auguste (1885). *Concertino pour alto et piano*. [Música impresa] París, Hamelle.
- KREUTZER, Rodolphe (1807). *Quarante Études pour le violon*. [Música impresa] París, Frey.
- MARQUE, Auguste (1853). *Quatre Mélodies pour alto et piano*. [Música impresa] París, Benoît.
- MARQUE, Auguste (1855). *2ème Livre d'Études pour l'alto*. [Música impresa] París, Benoît.
- MARQUE, Auguste (?). *Mélodie for viola alone*. [Música impresa] Londres, Lafleur.
- MARQUE, Auguste (?). *Concertino for Two Violas and Piano*. [Música impresa] Londres, Lafleur.
- MARTINN, Jacob-Joseph-Balthasar. (1823) *Méthode pour l'alto contenant des principes de cet instrument, douze leçons, trois sonates et des exercices*. [Música impresa] París, Richault.
- MARTINN, Jacob-Joseph-Balthasar (1826). *Nouvelle Méthode d'alto contenant des gammes et exercices dans tous les tons, douze leçons en duos et trois sonates faciles*. [Música impresa] París, Joly.
- MARTINN, Jacob-Joseph-Balthasar (1835). *Nouvelle Méthode d'alto pour apprendre sans maître renfermant les principes de musique, le tableau des notes et des positions sur le manche, des leçons méthodiques, des exercices, des airs nouveaux et des duos très faciles*. [Música impresa] París, Joly.
- MONTEUX, Pierre (1896). *Mélodie*. [Música impresa] París, H. T. Wast.
- MONTEUX, Pierre (1896). *Arabesque*. [Música impresa] París, H. T. Wast.
- VIERNE, Louis (1895). *Deux pièces pour alto et piano* (*Le Soir* y *Legende*). [Música impresa] París, Leduc.
- VIEUX, Maurice (1927). *Vingt Études pour alto*. [Música impresa] París, Leduc.