

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Educación



Proceso de Enseñanza-Aprendizaje de la viola en Guatemala. Un estudio sobre el desarrollo del instrumento en Guatemala, su función y el aprendizaje de generación en generación.

Trabajo de graduación en modalidad de tesis presentado por Maynor Antonio Alvarado Solís para optar al grado académico de Licenciado en Música.

Guatemala,

2022



UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Educación



Proceso de Enseñanza-Aprendizaje de la viola en Guatemala. Un estudio sobre el desarrollo del instrumento en Guatemala, su función y el aprendizaje de generación en generación.

Trabajo de graduación en modalidad de tesis presentado por Maynor Antonio Alvarado Solís para optar al grado académico de Licenciado en Música.

Guatemala,

2022

Vo.Bo.

f. 

MSc. Elmer Otoniel Alvarado Solís

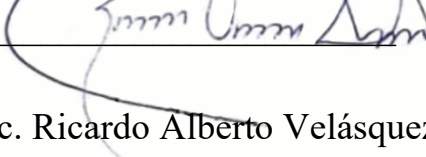
Tribunal examinador:

f. 

MA. Maryoli Cuello Thaireaux

f. 

Lic. Gerson David Hernández Avila

f. 

Lic. Ricardo Alberto Velásquez Dávila

Fecha de aprobación del examen de graduación:

Guatemala, 16 de julio de 2022

# Contenido

Contenido	v
Índice de figuras	vi
Resumen	vii
Abstract	vii
I. Introducción	1
II. Justificación	3
III. Objetivos	4
A. Objetivo general	4
B. Objetivos específicos	4
IV. Marco teórico	5
La viola y sus diferencias con los métodos del violín	5
A. La clave musical y sonoridad	5
B. El tamaño y estructura del instrumento	5
C. Técnica de ejecución	8
D. Repertorio y protagonismo	8
La viola en el desarrollo musical de Guatemala	10
A. Breve reseña del desarrollo musical de Guatemala	10
B. Algunos músicos que realizaron contribuciones de viola	11
V. Metodología	14
VI. Resultados	15
VII. Discusión de resultados	17
VIII. Conclusiones	20
IX. Recomendaciones	21
X. Referencias bibliográficas	22
XI. Anexos	25
XII. Glosario	28

## Índice de figuras

Figuras	Página
1. Diferencia de tamaño entre el violín y la viola.	6
2. Detalle del arco del violín en comparación con el de la viola.	7
3. Estudio No. 12 para viola de R. Kreutzer	18

## **Resumen**

El estudio de la viola en Guatemala ha estado vinculado al violín, un problema que también persiste alrededor del mundo. El presente trabajo muestra que los violistas han estudiado por años con material didáctico que originalmente fue diseñado para el aprendizaje del violín.

Por medio de este documento se dan a conocer los resultados que ayudan a comprobar la hipótesis presentada. A través de entrevistas a profesionales de la música de diferentes instituciones dedicadas a la enseñanza y promoción de la música en el país, se logra comprender la falta de voluntad y atención para crear una metodología propia para el estudio de la viola.

## **Abstract**

The study of the viola in Guatemala has been associated with the violin, a problem that also persists around the world. This paper shows that violists have studied for years with didactic material that was originally designed for violin learning.

Through this document, we present the results that help to prove the hypothesis presented. Through interviews with music professionals from different institutions dedicated to the teaching and promotion of music in the country, it is possible to understand the lack of will and attention to create their own methodology to study the viola.

## **I. Introducción**

La viola es un instrumento al que históricamente no se le ha dado la debida importancia, asunto por el cual, en la mayoría de los casos, ha sido considerado como un instrumento de acompañamiento nada más. Por lo mismo, la creación de una metodología propia nunca ha sido completada. Existe registro de algunos intentos de un currículo para este instrumento, pero no ha sido suficiente, especialmente en la preparación del violista, limitando así la interpretación de obras que requieren un nivel técnico específico.

Esta circunstancia impide tratar acerca de una escuela pedagógica violística de amplia trayectoria, con su propia metodología desarrollada, que tenga en cuenta las características sonoras del instrumento, su rol dentro de la familia de cuerdas y las particularidades técnicas que la diferencian del violín (Muñiz, 2013, p. 344). Tanto el violín como la viola tienen atributos y funciones diferentes, los cuales no se consideran en los antecedentes que han intentado presentar soluciones a esta problemática en general.

Algunos de los estudios internacionales, como el realizado por Gebrian (2012), muestran un análisis completo y una propuesta metodológica. Ella se basa en su experiencia como músico y la necesidad real de una preparación rigurosa del violista para ejecutar un repertorio de alto nivel. Aunque la viola tiene ciertas similitudes con el violín, en el aspecto pedagógico deben ser tratados como instrumentos individuales. Esto se ha convertido en el mayor de los retos para los violistas en la actualidad y al no tener suficiente acceso a los métodos pedagógicos adecuados, impide su desarrollo, perdiendo valiosas oportunidades para desempeñarse como debiera.

Para determinar la situación actual acerca de la forma en que se enseña la ejecución de la viola en Guatemala, se realizó la presente investigación, por medio de la cual se busca obtener información que provea un diagnóstico y posteriormente las posibles soluciones.



Para lograr este propósito, se utilizó el instrumento de investigación denominado entrevista. Se dialogó con maestros de diferentes instituciones, por ejemplo, del Conservatorio, la Sinfónica Nacional y la colaboración de personas conocedoras del tema.

Además, se hizo una revisión del material impreso ya existente enfocado al aprendizaje de la viola. También se buscó el trasfondo de este instrumento en Guatemala, qué funciones ha tenido y dentro de qué géneros musicales ha participado en la historia musical del país.

Este estudio abarca un análisis tanto del recurso pedagógico actual como de la práctica docente. Con el objetivo de motivar a maestros y alumnos a tener un mayor y mejor conocimiento de las técnicas de la viola.

Los resultados de esta investigación indican que en Guatemala se requiere de una educación más dedicada con estrategias y herramientas, que conduzcan a la formación específica de músicos violistas. Además, de aportar a futuros investigadores datos que sean de utilidad para la creación de métodos o propuestas pedagógicas propias de la viola.

## **II. Justificación**

La experiencia personal y de otros músicos ha demostrado que en Guatemala el proceso de enseñanza-aprendizaje de la viola, es limitado. Esto se da porque, generalmente son músicos instrumentistas quienes comparten con los nuevos estudiantes, lo que más o menos han aprendido sin un fundamento académico. Este método transferencial o mecánico impide el desarrollo en los avances interpretativos para los ejecutantes de viola.

Además, queda reflejado el desbalance técnico de los violistas al momento de querer avanzar y especializarse en el instrumento, muchos de ellos quedan rezagados y confundidos al participar en talleres dentro y fuera del país, pues en la mayoría de los casos los maestros extranjeros regresan a los estudiantes o ejecutantes de viola a ejercicios de principiante, por ejemplo, práctica de las cuerdas sueltas, corrección de postura y otros hábitos mal aprendidos.

Esta investigación será de utilidad para crear la necesidad de capacitar a los profesores de técnica instrumental en el área pedagógica, mejorando de esta manera la calidad educativa que reciben los estudiantes de viola para alcanzar el nivel técnico que se exige en el ámbito internacional. Permitiendo que los violistas, se desarrollen como solistas, además de seguir siendo acompañantes.

### **III. Objetivos**

#### **A. Objetivo general**

Identificar el proceso de enseñanza-aprendizaje actual de la viola en Guatemala a través de una revisión de su historia en el país, la función en el tiempo y el aprendizaje de generación en generación.

#### **B. Objetivos específicos**

- Revisar la historia de la viola en Guatemala y su función en varias épocas luego de su introducción al país.
- Evaluar las metodologías que se utilizan en el aprendizaje de la viola en Guatemala.
- Verificar qué herramientas pedagógicas utilizan los profesores de instrumento musical.

## **IV. Marco teórico**

### **La viola y sus diferencias con los métodos del violín**

Existen diferencias técnicas que implican que la viola utilice un método propio de enseñanza-aprendizaje. Dentro de las variables que conducen a la comprensión, propuesta y evaluación de la didáctica de la viola en Guatemala, se encuentran:

#### **A. La clave musical y sonoridad**

La viola es uno de los pocos instrumentos que usan la clave de “do” llamada también clave de alto. El orden de las cuerdas en el violín de la más delgada a las más gruesa es Mi, La, Re, Sol, pero las cuerdas de la viola comienzan en un intervalo de una quinta más baja, La, Re, Sol Do (Stowell, 2001). Esto significa que el sonido que produce es más suave y tarda un poco más en escucharse. Por lo tanto, los violas deben mantenerse al tanto del tempo del director y tocar con una articulación más pronunciada que el violinista, para no perderse en la textura (Dalton, 1988).

#### **B. El tamaño y estructura del instrumento**

La viola tiene un rango de tamaños mucho más variable que otros instrumentos, desde las 12” (pulgadas) hasta las 16” (pulgadas). Aunque este tamaño puede variar, no es inferior a 38cm (centímetros). Por lo tanto, sigue siendo más grande que el violín. Además, el cuerpo del instrumento es más ancho y profundo. Para que la viola pueda tocar las frecuencias más bajas, necesita este tamaño adicional, como se observa en la Figura 1 (Nelson, 2003; Stowell; 2001).



Figura 1. Diferencia de tamaño entre el violín y la viola.  
Fuente: (Walker, 2020).

El violín y la viola utilizan arcos diferentes. El arco de violín es más largo y delgado y pesa unos 10 gramos menos que el arco de la viola. Esto se debe a que las cuerdas de la viola son más pesadas. Por lo tanto, necesita un arco más pesado para producir un sonido claro en las frecuencias más bajas. Como se observa en la Figura 2, la nuez del arco de la viola es más gruesa y a menudo curva en comparación con el borde recto de un arco de violín. Esto tiene que ver con cómo se sostiene el arco en cada instrumento para crear el sonido diferente que se necesita (Nelson, 2003; Stowell; 2001).

## ARCO DE VIOLÍN VS. ARCO DE VIOLA



Figura 2. Detalle del arco del violín en comparación con el de la viola.  
Fuente: Termeer, 2022

Debido a su tamaño, las cuerdas de la viola también deben ser más gruesas que las de un violín. aunque ambos están hechos de los mismos materiales, más comúnmente un núcleo sintético enrollado con metal. Este instrumento, por poseer un arco pesado, tiene ciertos cuidados para obtener de la viola el color deseado, es por esto que se debe tener sumo cuidado en la técnica de arcada sobre todo en las cuerdas más pesadas, de hecho, hacer arcadas ligeras es más difícil comparado al violín (Stowell, 2001)

### **C. Técnica de ejecución**

Primrose (en Dalton, 1988) indica que la mayoría de las fallas que encuentra de alumnos que han venido de aprender violín hacia el aprendizaje de la viola, reside en la técnica del brazo derecho. El violista debe tener mayor fuerza en el brazo, y mayor dominio del arco, mientras mantiene la precisión del movimiento. Al tocar la viola, además, el brazo tiene que estar más extendido, por lo cual los violistas tienen que recurrir a cierta cantidad de contorsión que dependerá del grosor de los dedos. Ciertamente, una mano de mayor tamaño confiere cierta ventaja al ejecutor, aunque no es un requisito fundamental.

### **D. Repertorio y protagonismo**

La viola tiene menos música solista escrita para ella que el violín, ya que ha sido eclipsada por el violín durante casi toda su existencia. Como referencia, se sabe que existen más de 60 métodos de enseñanza de violín, de acuerdo con Deverich (2020), desde 1914 hasta 2011. Los métodos se deben basar en obras más clásicas y modernas, que barrocas y renacentistas. En la época barroca, particularmente, desempeñaba un papel secundario en la música de conjunto. Otra falencia de las obras barrocas es que, en esos tiempos se utilizaba una viola distinta, con sonoridad y afinación diferentes. Por tanto, la mayor parte del repertorio válido para los métodos de viola pertenece principalmente al siglo veinte (Dalton, 1988; Stowell, 2001).

Aunque varios libros de instrucciones instrumentales para todo uso fueron publicados en Alemania a finales del siglo XVII y principios del XVIII, estos ofrecían escasos consejos sobre cómo tocar la viola. Los primeros tratados dedicados específicamente al instrumento aparecieron en Francia a finales del siglo XVIII, por Michel Corrette (1773), Michel Woldemar (c.1800) y François Cupis (1803). Estos métodos estaban diseñados principalmente para ayudar a los violinistas a acostumbrarse a leer en clave de alto, y son muy breves y no distinguen entre violín y viola en cuanto a técnica o método de tocar, aparte de que los dos instrumentos leen diferentes claves (Gebrian, 2012).

No fue hasta 1894, cuando esta omisión, hecha notar por prominentes artistas como Berlioz y Quantz, fue subsanada en el Conservatorio de París, incluyendo algunos métodos y escalas para viola. Aunque la viola ganó mayor protagonismo en los círculos de música de cámara a finales del siglo XVIII y XIX, solo la “sinfonía” de Berlioz Harold en Italia y, en cierta medida, el Don Quijote de Strauss destacan como piezas concertantes del siglo XIX que involucran el instrumento como solista. Del mismo modo, hay pocas sonatas notables del período originalmente escritas para viola y piano. La *Sinfonía Concertante* K.364/320d de Mozart aún se erige como un coloso en el repertorio, otorgando al violista (tocando en *scordatura*) el mismo estatus que al violinista y planteando exigencias técnicas y musicales considerables a ambos solistas.

Debe notarse que en las primeras orquestas, los violas eran a menudo los violinistas "fracasados". Si no podían hacerlo como primer o segundo violinista, los trasladaban a la viola. Las primeras obras didácticas para la viola estaban escritas para violinistas experimentados. Un ejemplo, es la *Escuela de Viola para violinistas* de Klingensfeld, el cual como su nombre lo indica se centra en el violín.

Entre 1840 y 1870 hay una marcada escasez de estudios de viola, frente a los casi 500 estudios de viola escritos entre 1870 y 1900. Esta regresión es asombrosa (especialmente violistas que no saben casi nada de estos 500 estudios). Drüner (en Gebrian, 2012) señala que, por primera vez, estos materiales tienen en cuenta una técnica única para la viola, más apropiada para violas más grandes que evita posiciones extremadamente altas y amplias, como décimas y octavas digitadas en la parte inferior. Estos estudios también abordan los problemas a los que se enfrentarían los violistas en la literatura orquestal: el sonido y la melodía, la facilidad para trabajar pasajes y arpeggios y acordes idiomáticos. Uno pensaría que los compositores de estos métodos, Hofmann, Meyer, Naumann, Ritter, Weinreich, entre otros, serían tan familiares para los violistas de hoy como lo son Kreutzer, Flesch y Dont. Sin embargo, estos nombres son insignificantes para un violista contemporáneo (Gebrian, 2012).



## **La viola en el desarrollo musical de Guatemala**

### **A. Breve reseña del desarrollo musical de Guatemala**

Durante la época del renacimiento, Guatemala fue uno de los más importantes centros musicales de la colonia, produciendo el villancico más antiguo que se conoce en el mundo americano; sin embargo, existe una ausencia de una tradición de registro de fuentes documentales de la producción musical en el país. En la colonia, la música reflejaba casi exclusivamente las tradiciones sacras y fue un medio de transformación cultural durante la colonia (Duarte y Alvarado, 1998). El clero dio al arte religioso todo su apoyo e impulso. En ese medio, y en especial en la época barroca, la música religiosa estaba circunscrita al templo, los villancicos, la música coral, el canto litúrgico y el polifonismo. Aparte del género religioso, no había escuelas o academias de música (Anleu, 1991; de Gandarias, 2009). Es importante mencionar que la biblioteca musical de la catedral poseía varias obras importantes, sobre todo, de polifonía.

Desde inicios de la época colonial se tocaron instrumentos musicales en las capillas de las iglesias, los conventos y las festividades al aire libre. Se sabe que en 1565 los indígenas tocaban trompetas, rabeles, bastardas, clarines, chirimías, sacabuches, trombones, flautas y vihuelas de arco. En las alcabalas de 1604 se menciona la práctica de tocar las violas, siendo sus intérpretes Juan de los Reyes y Francisco Santa Cruz. En la Capilla de la Catedral desde el siglo XVII se emplearon grupos instrumentales para acompañar a las voces; los violines para las partes melódicas, los violones y bajones, para la realización de partes de bajo. No se hace mención como tal de la viola en el repertorio de instrumentos, aunque bien podría tratarse de una variación de los violines. Sin embargo, para los filarmónicos del año 1843, ya se listan en la orquesta: violines, violas, violonchelos, contrabajos, flautas, oboe, clarinete, fagote, trompeta, y otros, tocando música de cámara de Hayden, Bocherini y Mozart. Durante la época independentista las orquestas y grupos instrumentales menores actuaban fuera del templo amenizando fiestas cívicas y banquetes de gobierno (de Gandarias, 2009).

En el período, desde la fundación de la Nueva Guatemala de la Asunción, al movimiento de 1791 y al de 1821, hubo un fenómeno de luchas de poder entre liberales y

conservadores. Existió una producción intelectual que motivó al patriotismo y a la expresión de ideas, mientras que se relegaba el sentido religioso, y las expresiones musicales también fueron partícipes de este movimiento (Anleu, 1991; Lehnhoff, 2005).

Para esta época, el ensamble orquestal completo como lo conocemos en la actualidad es utilizado ya a fines del siglo XIX por compositores en salones de baile, ejecutando música de salón importada pero también sonos nacionales. A fines del siglo XIX el número de maestros filarmónicos había crecido. De Gandarias (2009), cita aproximadamente 40 músicos que interpretaban violines, sin distinguir si ejecutaban otro tipo de instrumento de cuerda. Solamente unos cuantos músicos (menos de 10 por categoría) se listan para el resto de los instrumentos. A principios del siglo XX se observa un descenso en la actividad orquestal provocada por desintegración e indiferencia, no obstante, se formaron orquestas de aficionados. Un impulso importante para reorganizar la Orquesta Sinfónica surge en 1926 bajo los auspicios de la Unión Musical. Su repertorio incluía obras de autores contemporáneos. En esta nueva lista de integrantes de la Orquesta de la Unión Musical (1929), ya se desglosan los integrantes por Violín Concertino, Violines 1 y 2; Violas, Violonchelos, además de los instrumentos de viento y percusión.

El establecimiento definitivo de la orquesta como entidad estatal ocurre años más tarde en 1938 por iniciativa del maestro José Castañeda durante el gobierno del dictador Jorge Ubico. Surge inicialmente con el nombre de Orquesta Progresista y luego en la época de la Revolución pasa a ser la Orquesta Sinfónica Nacional, que perdura hasta la actualidad. Se fundó como dependencia del Ministerio de Fomento con 39 instrumentistas y un director, provenientes en buen número del grupo de cámara Ars Nova que había conformado Castañeda desde 1931. Cabe destacar que esta formación tenía aproximadamente 12 violinistas y solamente 3 violas, al igual que 3 violonchelos y 4 contrabajos.

## **B. Algunos músicos que realizaron contribuciones de viola**

Dentro de los primeros músicos que realizan contribuciones musicales en esta época, se conoce a Benedicto Sáenz (1815-1857), un compositor, maestro de capilla y director (Lehnhoff, 2005). Este músico, que cambia en muchas formas el curso de la

corriente musical de la época, ya que trajo avances en la instrumentación desde sus viajes a Europa. Dentro de las obras que tradujo, se encuentran óperas de Donizetti, Rossini y Bellini (las cuales incluyen viola dentro de su repertorio de instrumentos). Esta introducción del género de la ópera abrió las puertas a que se recibiera la frecuente visita de compañías de ópera italianas, y a la construcción de teatros para este efecto.

Otro gran compositor y violista de Guatemala fue Humberto Ayestas (nacido en 1920). Fue catedrático de su instrumento en el Conservatorio Nacional de Música y destacado miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional, del Cuarteto Guatemala y del Cuarteto Jesús Castillo (Barrientos, 1986). Ha actuado como solista y director de orquestas profesionales en Guatemala y el extranjero. Dentro de sus aportes en la producción musical que incluye violas, se encuentran: “Ensayo para Orquesta No. 1” (1957); “Cuatro cuadros en miniatura” (orquesta de cuerdas, 1967); “Homenaje a un amigo”; “Cuarteto No. 1 en Do”; “Cuatro Ensayos” (orquesta de cuerdas, 1973). “Partita” (orquesta de cuerdas), “Suite” (orquesta de cuerdas) y “Tres actitudes en estilo dodecafónico” (cuarteto de cuerdas) (de Gandarias, 2009).

José Arévalo Guerra, José (1925 - 1959), también fue un compositor, violista y pianista, el cual, dentro de sus aportes, se encuentra “La Cubana”, para viola y piano. Enrique Anleu Díaz fue uno de los compositores y directores más activos a finales del siglo XX y principios del XXI. Fue director Titular de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música por más de 15 años (1966-82), y dentro de sus composiciones, se incluye el “Concerto Grosso” (cuerdas y tres solistas, violín, viola y violonchelo, 1971); “Concierto para viola y orquesta (1968)”, y “Convergencias” (viola y orquesta, 1972) (de Gandarias, 2009).

En otro tipo de obras, como los sones, la presencia de la viola es casi nula. En el estudio realizado sobre los sones guatemaltecos, solo se nombra una obra que contiene la presencia de este instrumento: la "colección de sonecitos" de Rafael Álvarez (1858-1946), el cual consta de 6 sones: “El Bonete”, “Las beatas”, “Las Mengalas”, “Las Verdes”, “Los Chinchines”, “Mi tierra”, “Peor es nada” (de Gandarias, 2012).

Existen otras obras guatemaltecas que contienen viola o fueron producidas para este instrumento, mencionadas en el diccionario musical de De Gandarias, 2009. Sin embargo, cabe mencionar que, respecto al cuarteto de cuerdas, Alvarado (2012) advierte que las partituras históricas anteriores al siglo XX para la dotación instrumental del cuarteto de cuerdas (el cual incluye violines, una viola y un violonchelo) anterior al siglo XX son obras que surgen como adaptaciones y arreglos contemporáneos, de música escrita originalmente para otras dotaciones. Tal es el caso de las doce piezas de un Renacimiento tardío, que se han agrupado bajo el nombre de "Repertorio de Huehuetenango" y las tres de un Barroco arcaizante que se han denominado "Repertorio de Quiché", por sus lugares de procedencia. Casi ninguna lleva indicada la instrumentación.

## **V. Metodología**

Se realizó una investigación de tipo cualitativo, se eligió este enfoque ya que permite realizar un análisis profundo sobre los involucrados en el proceso. Como parte del estudio el investigador se puso en contacto con las fuentes primarias haciendo uso de la entrevista, la cual incluirá preguntas de selección múltiple y de respuesta abierta, a través de llamadas, las cuales serán grabadas y transcritas para su posterior interpretación y análisis. Dichos datos servirán para sustentar los supuestos de la investigación.

La población fue seleccionada por conveniencia, tomando en cuenta su trayectoria y experiencia, siendo un total de 3 músicos; uno del Conservatorio Nacional de Música “Germán Alcántara” y dos de la Sinfónica Nacional de Guatemala.

Asimismo, se realizó una búsqueda de métodos y estudios que estén dedicados para el estudiante de la viola, encontrando métodos adecuados para los distintos niveles en los que esté el estudiante, haciendo énfasis en seleccionar aquellos que no sean adaptaciones de métodos y estudios para violín, sino que sean escritos originalmente para el violista.

## VI. Resultados

Se llevó a cabo una serie de entrevistas con maestros que estudiaron en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente formaron parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, para determinar cómo era el estudio de la viola, quién impartía las clases y qué métodos se utilizaron en el Conservatorio en el pasado. A partir de ellas, se obtuvieron las siguientes respuestas:

### Maestro Baudilio Méndez

El maestro Baudilio Méndez indica en una comunicación personal que él no ha tenido conocimiento de maestros que se dediquen únicamente a la enseñanza de la viola. Él menciona que el maestro de viola debió haber sido el maestro Humberto Ayestas, quien fue el violista principal de la Orquesta Sinfónica de Guatemala. “Él debió ser el maestro de violín y viola” declara el Maestro Méndez, “un maestro de viola, exclusivamente de viola creo que no ha habido.” El maestro menciona que muchos estudiantes comienzan estudiando violín y luego pasan a estudiar viola. “Puede que esté equivocado, pero yo no he visto que haya habido una clase exclusivamente de viola.” (B. Méndez, comunicación personal, 6 de junio de 2022).

### Maestro Vinicio Quezada

En una entrevista sostenida con el maestro Vinicio Quezada, maestro de la cátedra de piano y egresado del Conservatorio Nacional de Música Germán Alcántara, indica que él no observó que sus compañeros estudiaran con un maestro de viola, la clase la dieron maestros de violín.

Existe un problema al momento de querer buscar los nombres de los encargados de la clase de viola en los registros oficiales, no existe un registro de planillas en el

Conservatorio Nacional de Música, los únicos nombres que se conocen se tienen puesto que quedaron en algunos programas de mano de recitales y conciertos, indica el Maestro Vinicio Quezada. (V. Quezada, comunicación personal, 6 de junio de 2022)

Maestro Moisés López

El maestro Moisés López, violista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, también indica que no había maestro de viola cuando él se encontraba en el Conservatorio, era el maestro de violín, el Maestro José Luis Abelar, quien daba la clase. El maestro indica que se utilizaban los estudios para violín/viola de Federigo Fiorillo, Estudios brillantes para violín/viola de Jacques Féréol Mazas y 42 estudios para violín/viola de Rodolphe Kreutzer. Estos estudios son originales para violín, pero posteriormente se les realizaron transcripciones para poder ser interpretados con la viola. (M. López, comunicación personal, 6 de junio de 2022).

## VII. Discusión de resultados

La serie de entrevistas realizadas dibuja un panorama muy claro: el estudio de la viola en Guatemala estuvo ligado al del violín por mucho tiempo, y continúa estándolo en la actualidad. Los maestros de violín han sido los que han formado a los violistas, utilizando incluso métodos de violín. Esto representa un problema para los futuros intérpretes de la viola. A pesar de ser instrumentos similares a primera vista, cada uno de ellos tiene sus propias particularidades. Esto significa que los estudiantes comienzan aprendiendo de una manera que no es la óptima para poder desarrollarse plenamente en el estudio del instrumento, sus matices propios y sus técnicas específicas.

Kovaks (1995) indica que ha consultado a los alumnos que presentan dificultad para lograr tocar obras complejas, sobre qué obras han estudiado y qué técnica han hecho. Generalmente, la mayoría se limita a repertorio como los Conciertos de Telemann, a veces de Handel, algunas piezas cortas, como el de Christian Bach y todos quedan "atascados" en el Concierto de Stamitz en Re mayor.

Gebrian (2012), realizó un estudio de la pedagogía de la viola y los métodos que deberían implementarse en preparación para los violistas del siglo XX. Algunas observaciones sobre los métodos ya existentes indican que los métodos y literatura estándar de viola, incluyen escalas, estudios (*etudes*) y ejercicios poco eficientes y para nada motivantes. Esta observación es ya también secundada por Primrose (en Dalton, 1988), lo cual indica que décadas después, las debilidades en el estudio de la viola son las mismas. Los autores hacen notar que estos ejercicios no logran un avance significativo en el perfeccionamiento.



Algunas técnicas que Primrose recomienda, a grandes rasgos son: practicar principalmente con la mano del arco los pasajes difíciles, con las cuerdas abiertas, en lugar de concentrarse en la mano izquierda. El músico también indica que se pueden utilizar selecciones de obras con cierta complejidad, dinamismo y con progresiones armónicas interesantes para sustituir los ejercicios de escalas y estudios (cita, por ejemplo: Kreutzer No. 12).



Figura 3: Estudio No. 12 para viola de R. Kreutzer

Fuente: 42 estudios de Kreutzer.

Además, recomienda al ensayar pasajes difíciles, centrar la práctica principalmente en el estudio del arco y entonación, más que en la digitación. Una técnica recomendada por este violista es aislar los dedos en el movimiento del arco, empezando por el talón del arco, luego tomando el arco por el medio y por la punta. Esto logra un desarrollo tremendo del movimiento de la muñeca. Todas las posiciones requieren diferentes movimientos del brazo del arco. Técnicas como las ya mencionadas, no solo deben especificarse de manera estandarizada en los métodos a utilizar en la pedagogía de la viola, sino ser acompañadas por la experiencia profesional de los maestros de viola en Guatemala.

Quienes se han desarrollado en el estudio de la viola a un nivel profesional han logrado formarse a pesar de estos problemas en el inicio de su estudio, a partir de sus prácticas posteriores y entrenamiento en solitario. Esto ha producido profesionales con gran talento musical, pero definitivamente, el proceso podría hacerse más efectivo si los estudiantes empezaran con el estudio propio de la viola desde el principio.

Los problemas que enfrentan los violistas no son únicos del país, como está mencionado anteriormente (Dalton, 1990) Primrose habla de serios problemas para los futuros violistas, recalcando que incluso se llega a utilizar un violín “desafinado” para estudiar la viola. Esto es un indicativo de que el estudio de la viola se toma como el de “un violín más”.

Es necesario que el estudio de la viola sea tomado con mayor seriedad y un énfasis en la optimización del tiempo de estudio. Para lograr esto, son necesarios los estudios específicos de viola, impartidos por maestros específicos y especializados en la viola. A pesar de una búsqueda en internet y las entrevistas realizadas, son muy pocos los métodos específicos para el estudio de la viola que no sean adaptaciones de métodos de violín. El método de Hofmann (2002) es uno de los pocos escritos específicamente para la viola, pero se trata de estudios avanzados. Por su parte, el método de Hoffmeister editado por Narvaez (2020) puede utilizarse para enfocar a los violistas en su instrumento, pero también son de nivel avanzado.

Dado que estos estudios no son para principiantes, es necesario encontrar métodos que sean capaces de formar un violista desde sus inicios. Esto debe ser de alta prioridad para reestructurar la metodología en la enseñanza de la viola en el país, de tal manera que puedan formar músicos profesionales.

Esta tarea debe realizarse en conjunto con los actuales maestros del instrumento, para lograr acoplar las necesidades que ellos experimentaron durante su formación con las nuevas y correctas maneras de enseñanza.

## **VIII. Conclusiones**

1. Se identificó que en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la viola en Guatemala, se ha limitado a la experiencia y en métodos mixtos de los maestros de violín. No existe un método de viola probado y estandarizado que pueda ser de uso en el Conservatorio de Guatemala y otras entidades de enseñanza de este instrumento.
2. Históricamente el estudio de la viola siempre ha dependido de la metodología del violín. No se encontraron maestros específicos de viola por lo tanto tampoco las metodologías propias. Este fenómeno ha sucedido a escala internacional y se ve replicado en Guatemala.
3. Se evaluó que las metodologías de los violistas que aprendieron tocando el violín, aunque suelen desarrollar una mayor velocidad, se quedan atrás en aspectos como la resistencia y la producción del sonido propio de la viola.
4. Se verificó que los estudios y categorizaciones sobre la producción musical de viola en Guatemala; son pocos y no están disponibles al público, incluso muchas partituras de cuarteto de cuerdas no especifican la instrumentación cuando se refiere a la viola, lo que repercute en una pedagogía limitada.

## **IX. Recomendaciones**

1. Realizar una revisión del pensum de estudios de viola del Conservatorio Nacional de Música, puesto que es el principal lugar de formación de los futuros violistas en el país.
2. Implementar algunos de los métodos encontrados:
  - a. Primeros estudios para viola de Richard Hoffman Op. 86
  - b. 16 estudios para viola de Clemens Meyer
  - c. 18 estudios para viola de Justus Weinreich

Mediante el acompañamiento de los maestros violistas, para nutrir la enseñanza con nuevas propuestas pedagógicas.

3. Realizar una consulta con los profesionales de la viola en el país, para determinar sus opiniones sobre las deficiencias que el estudio del instrumento ha tenido y marcar el camino de los nuevos violistas.
4. Promover dentro de las áreas de investigación musical guatemalteca, el estudio de piezas y obras de autores guatemaltecos escritas (José Arévalo Guerra, Enrique Anleu Díaz, Humberto Aystas) específicamente para la viola, observar si algunas tienen elementos de interés para ampliar el repertorio de estudios y ejercicios del método de enseñanza.

## X. Referencias bibliográficas

- Alvarado, P. 2012. *Música guatemalteca para cuarteto de cuerdas*. Guatemala: DIGI, USAC. 41 pp.
- Anleu, E. 1991. *Historia crítica de la música en Guatemala*. Guatemala: Artemis Edinter.
- Barrientos, O. 1986. *Historia de la Orquesta Sinfónica Nacional*. Guatemala: CENALTEX:, p.261-262.
- Botella, A. 2015. *Estudio y análisis de los métodos de iniciación a la viola más utilizados por el profesorado de las enseñanzas elementales de la provincia de Valencia*. Revista de Comunicación de la SEECI, (38), 262-280.
- Dalton, D. 1990. *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Inglaterra: Oxford University Press. p. 240
- de Gandarias, I. 2009. *Diccionario de la música en Guatemala (Fase I: área académica)*. Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL) y Dirección General de Investigación (DIGI).
- de Gandarias, I. 2012. *Sones de Guatemala Siglos XVIII y XIX*. Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL); Dirección General de Investigación (DIGI). USAC, Guatemala
- Deverich, R. K. 2020. *String Class Methods: History of Violin Pedagogy: How did they learn?*. Violin online. Disponible en: <https://www.violinonline.com/chronlist-methods.html>

- Frega, A. 1997. *Metodología comparada de la Educación Musical*. (Tesis inédita de doctorado). Buenos Aires: Collegium Musicum,.
- Gebrian, M. 2012. *Rethinking viola pedagogy: preparing violists for the challenges of twentieth-century music*. (Tesis para optar al título de Doctor de Artes Musicales). Rice University.
- Gillespie, R., Hayes, T. P., & Allen, M. 1994. *Essential Elements for Strings - Book 1 (Original Series): Viola*. Hal Leonard Publication
- Hoffmeister, F. A., & Narvaez, R. 2020. *12 Etudes for Viola*. Hoffmeister, publicación independiente.
- Hofmann, H. R. 1900. *Estudios Op.86 para Viola*. Frankfurt: Peters.
- Kovacs, A. 1995. *La viola: su repertorio y su enseñanza*. Quodlibet: revista de especialización musical, (2), 88-96.
- Lehnhoff, D. 2005. *Creación musical en Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar y Fundación G&T Continental; Editorial Galería.
- Lemmon, A. 1986. *La música de Guatemala en el siglo XVIII*. Guatemala, CIRMA.
- Muñiz, L. 2012. *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad de Oviedo, España.
- Muñiz, L. 2013. *Principales aportaciones a la didáctica de la viola de Francisco Fleta Polo: El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas*. DEDiCA: Revista de educação e humanidades, 4, 343-354.
- Nelson, S. M. 2003. *The violin and viola: history, structure, techniques*. Courier Corporation.s
- Parker, S. 2014. *A survey of viola teachers' perceptions of viola pedagogy*. University of Houston, Texas.

- Real Academia Española (2013- ): *Diccionario histórico de la lengua española (DHLE)* [en línea]. [Consulta: 25/06/2022]
- Rossal S. 1988. *Aproximación a la música vernácula de Guatemala: un ensayo bibliográfico*. Guatemala: Cerviprensa Centroamericana.
- Stowell, R. 2001. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide* (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music). Cambridge University Press.
- Termeer, J. 2022. *What are the Differences Between a Violin and a Viola?* Violin inspiration: online violin lessons. Disponible en: <https://violinspiration.com/viola-vs-violin/>
- Walker, N. 2020, February 25. *Violin and viola: What's the difference?* Norman's Musical Instruments. Retrieved June 10, 2022, from <https://www.normans.co.uk/blogs/blog/difference-between-violin-and-viola>
- Wikipedia, *La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 17:58, junio 25, 2022 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Clave\\_\(notaci%C3%B3n\\_musical\)&oldid=144257684](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Clave_(notaci%C3%B3n_musical)&oldid=144257684).

## **XI. Anexos**

### **Transcripción de entrevistas**

#### **Moisés López**

Entrevistador: ¿Quiénes eran los maestros de viola cuando usted estaba estudiando?

M. López: “A vaya, fíjese que no había maestros de viola, si no que el maestro de violín era el maestro de viola, en este caso el maestro Avelar.

Entrevistador: ¿Usted con quién recibió clases?

M. López: Sí, yo recibí clases con el maestro José Luis Avelar.

Entrevistador: ¿Había algún método específico de Viola?

M. López: Ah ya había transcripciones de métodos, estaba del método de Mazas, Kayser, Polo... algunos ya se perdieron, saber que se hicieron

Entrevistador: ¿Había más estudiantes de viola con usted?

M. López: Fíjese que solo estaba Jorge de León y yo, solo dos alumnos nada más de viola.

#### **Baudilio Méndez**

Entrevistador: ¿Quiénes eran los maestros de viola cuando ustedes estaba estudiando?

B. Méndez: Eh sí, bueno, me imagino que el maestro de viola debió ser el maestro que después fue principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala que se llamaba Humberto Ayestas, me imagino que ha oído mencionar de él ¿verdad? Ahora, yo... sí, yo creo que el debió haber sido el maestro de violín y de viola, ahora un maestro de viola exclusivamente de viola creo que no ha habido.

Entrevistador: ¿El maestro Ayestas fue maestro de viola?

B. Méndez: Pues no se si daba solo clases de viola me imagino que daba clases de violín y de viola, ¿verdad?, es lo que normalmente pasa, pero, no sé, pues, me imagino que habrá escuelas donde hay un maestro exclusivamente de viola, pero eso no recuerdo yo haber conocido.



Entrevistador: ¿En sus años de estudiante existía la cátedra de Viola?

B. Méndez: Mire, no, en mi tiempo yo que recuerde, no había curso de viola, o sea, un maestro especial no, había maestros de violín, los maestros que yo recuerdo de violín el Maestro Ayestas, José Luis Avelar (quien me dio clases a mi) ellos eran los tres maestros que había, había antes un italiano, pero eso solo fue unos meses porque con eso de la Revolución de octubre y todas las cosas de ese tipo se fueron, le estoy hablando ya del 1945.

Entrevistador: ¿En qué fecha ingresó a la Sinfónica Nacional?

B. Méndez: Yo entré en 1950, el maestro Cavnal entró antes porque él era un poco mayor que yo, pero sí estuvimos juntos en el internado con una diferencia pues, de 3 años, ahora Rodolfo Guerrero fue después que yo, digamos, yo había salido cuando él empezó a estudiar, no digamos, Moisés pues, es como de la generación de Chepe Mazariegos, eran mucho más jóvenes y ahora he visto algunos jóvenes en la orquesta y naturalmente ellos son la última generación,

Entrevistador: ¿Había más estudiantes de viola con usted?

B. Méndez: Que estudiaran viola, sí, por ejemplo: hay uno que se llama Guerrero, Adolfo Guerrero el posteriormente, fue principal viola de la Orquesta, también un muchacho que se llamaba Heber Milton Cavnal él principió estudiando violín y después se terminó pasando a viola, generalmente pasa eso y también fue principal violista de la Orquesta. Después el maestro Moisés que ya tiene un buen tiempo, él entró después de que se jubiló el maestro Guerrero ya hace un buen número de años, 30 años algo así, el maestro Moisés no fue mi promoción, de mi mera promoción no tuve compañeros de viola, talvez Milton Cavnal un poco porque él era de una generación anterior, pero él estudiaba violín cuando yo estaba estudiando en el conservatorio, después se pasó a la viola, pero, generalmente yo no... pues, como le digo, pueda ser que esté equivocado pero yo no he visto que haya habido una clase exclusivamente de viola y que el maestro solo dé clases de viola, lo que ha pasado es que el maestro de violín dé clases de viola también, verdad.

## **Vinicio Quezada**

Entrevistador: ¿Quiénes eran los maestros de viola cuando usted estaba estudiando?

V. Quezada: Desde que yo estudié nunca hubo un verdadero maestro de viola. La daban los maestros de violín.

Entrevistador: ¿Hay algún registro de planillas del conservatorio, en donde se refleje la contratación de maestros de viola?

V. Quezada: En el Conservatorio no hay registro de planillas. Sabemos de algunos maestros porque sus nombres quedaron en algunos programas de mano de recitales y conciertos.

## **XII. Glosario**

### **Arco:**

El arco es un elemento utilizado para tocar instrumentos de cuerda frotada como el violín, el violonchelo, la viola o el contrabajo que permite que vibren sus cuerdas.

### **Barrocas:**

Como Barroco se denomina un periodo histórico, artístico y cultural caracterizado por una gran exuberancia ornamental que se manifestó en el arte, la literatura, la música y la arquitectura abarcando los siglos XVII y XVIII.

### **Clave musical:**

La clave en notación musical es un signo cuya función es indicar la altura de la música escrita, las más reconocidas son la clave de sol, clave de fa y clave de do.

### **Conservatorio:**

Establecimiento, por lo general público, donde se enseña música y danza.

### **Escala:**

Se denomina escala musical a un conjunto de sonidos ordenados que crean un entorno sonoro particular. Estos sonidos o notas se denominan “grados de la escala” y pueden estar dispuestas de forma ascendente (de grave a agudo) o descendientemente (de agudo a grave).

### **Escordatura:**

Una *scordatura* es un cambio en la afinación de una o varias cuerdas de un instrumento de cuerda, para tocar determinada música o pieza musical.

**Músico instrumentista:**

Es una forma de referirse al ejecutante de algún instrumento musical de forma genérica. Esta definición se utiliza principalmente dentro de la música académica y en ambientes medianamente formales.

**Nuez del arco:**

Pieza móvil en la base del arco. Al moverse tensa y destensa las cerdas. Suelen tener una parte metálica en la base, más una anilla también metálica en la parte delantera por donde se introducen las cerdas. La nuez se mueve girando el tornillo.

**Repertorio:**

Conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, una orquesta o un intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución.

**Sinfonía concertante:**

Una Sinfonía concertante es una forma musical que se originó en la época de la música clásica y es una mezcla de los géneros sinfonía y concierto.

**Tempo:**

m. Grado de celeridad en la ejecución de una composición musical y, por ext., de una composición poética.

**Transferencial:**

adj. Perteneciente o relativo a la transferencia.

**Villancicos:**

El villancico es una composición musical popular y tradicional de significado religioso o espiritual que se acostumbra a cantar durante las festividades navideñas.

**Viola:**

*s. f.* Instrumento musical de cuerda y arco de la familia del violín, de mayor tamaño que este y afinado una quinta más grave, que representa la tesitura de contralto.

**Violista:**

*s. m. y f.* Persona que toca la viola.