



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

**UNA REVISIÓN FEMINISTA DE LA
PROGRAMACIÓN DE
VIOLA EN LA ENSEÑANZA
ARTÍSTICA ELEMENTAL Y
PROFESIONAL.**

Alumna: Rodríguez Guzmán, Ángela

Tutor/a: Sonia Segura Jerez

Dpto: Creación y Experimentación musical

Octubre, 2020

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN/JUSTIFICACIÓN	2
2. OBJETIVOS..	4
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
4. MARCO TEÓRICO	7
4.1. FEMINISMO.....	7
4.1.1. Olas del feminismo	8
4.2. MUSICOLOGÍA FEMINISTA.....	8
4.3. MUJER MÚSICA EN EL PASADO.....	10
4.4. PAPEL DE LA MUJER MÚSICA EN LA ACTUALIDAD	13
4.4.1. Intérpretes y mundo sinfónico femenino	13
4.4.2. Dirección	17
4.4.3. Composición.....	18
4.4.4. Presencia institucional y asociativa de la mujer.....	19
4.5. MÚSICA, GÉNERO Y EDUCACIÓN	20
4.6. LA VIOLA Y SU REPERTORIO	23
4.6.1. Causas del limitado repertorio de viola a lo largo de la historia	27
4.6.2. Recopilación de composiciones de mujeres para viola según la PIVA	29
5. MEJORAS DE INCLUSIVIDAD DE GÉNERO EN LOS CONSERVATORIOS	30
5.1. RECOPIACIÓN DE OBRAS/MÉTODOS DE MUJERES COMPOSITORAS EN PROGRAMACIONES DE ENSEÑANZAS BÁSICAS Y PROFESIONALES DE ANDALUCÍA	31
5.2. TRATO DENTRO DEL AULA	34
5.3. TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA DE LAS <i>SEIS CANCIONES OP.1</i> DE FANNY MENDELSSOHN	41
6. CONCLUSIONES.....	43
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46
8. ANEXOS.....	51
I. CATÁLOGO DE OBRAS ORIGINALES PARA VIOLA DE MUJERES COMPOSITORAS: VIOLA SOLO, VIOLA Y PIANO Y VIOLA Y ORQUESTA	51
II. TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA DE LAS <i>SEIS CANCIONES OP.1</i> DE FANNY MENDELSSOHN	62

1. INTRODUCCIÓN/JUSTIFICACIÓN

A lo largo de mi formación y trayectoria académica como violista, a menudo me he preguntado por qué las piezas que interpretaba eran de compositores varones (¿no había mujeres?) y extranjeros (¿no había españoles?). Llegué al punto de normalizarlo y pensar que este mundo del conservatorio y de la música clásica en la viola era así, sin más o que simplemente faltaba una mayor investigación en la materia.

Indagando en una programación didáctica de viola, frente a ideas previas en las que estaba investigando para el trabajo, me percaté de la carencia existente en obras de compositores/as españoles/as, pero lo que más me conmovió, fue constatar que a día de hoy las piezas o estudios de compositoras en las programaciones didácticas de enseñanzas profesionales de viola continuaban siendo casi inexistentes. Ante esto, surge la siguiente cuestión: ¿es posible establecer programaciones de repertorio más inclusivo, en cuanto a género, en los conservatorios de música?

La propuesta de este trabajo es generar dentro de la pedagogía instrumental procesos de reflexión sobre hechos concretos y globales que traspasen el aquí y ahora de las batallas contra la cultura patriarcal y que nos lleven a la experimentación de nuevas prácticas.

Para contextualizar geográficamente este estudio, en un primer lugar realicé un análisis comparativo de las programaciones de la especialidad de viola de los distintos conservatorios de Andalucía, centrándome exclusivamente en cuestiones de repertorio y género, donde recopilé todas aquellas obras compuestas o editadas por mujeres dentro del repertorio propuesto en enseñanzas básicas y profesionales.

Partiendo de esta información a nivel de centros, consideré apropiado conocer las realidades dentro del aula, por lo que, realicé un formulario destinado a los diferentes profesores/as de conservatorios de Andalucía, para recopilar mayor información sobre cómo cada cual afronta esta situación en el aula, si incluye repertorio escrito por mujeres, si da importancia al respecto, si considera relevante incluir obras de compositoras para inculcar indirectamente cuestiones de género, sino es así cómo trabaja la coeducación, etc, puesto que, en un conservatorio además de tocar un instrumento se ha de inculcar en valores transversales y aspectos que le sirvan para desenvolverse en la vida.

Tras realizar esta investigación y observar la escasa e incluso inexistencia de obras/métodos/estudios de compositoras en las programaciones de viola, surge la idea de realizar una transcripción *seis lieder Opus 1* de Fanny Mendelssohn con el fin de paliar esta desigualdad. Esta transcripción está pensada con la intención de brindarle al alumnado la oportunidad de combinar obras de compositoras con obras de compositores, ampliando de este modo el repertorio e ir más allá de lo estandarizado. Se ha prestado especial atención en su elección para que cumpla adecuadamente con los contenidos y objetivos curriculares correspondientes a las enseñanzas profesionales (concretamente primer y segundo curso). Además, esta idea surge como alternativa a incluir obras originales de mujeres, pues según la información obtenida en el formulario gran arte de los docentes desafortunadamente desconocen, en su mayoría, repertorio de mujeres compositoras para viola.

Consecuentemente, esta propuesta está conectada con un proceso de investigación que parte de aspectos generales como es la corriente feminista y sus orígenes, en busca de la igualdad de oportunidades y condiciones entre ambos géneros. A continuación, se concreta la indagación relacionando esta corriente y la música a través de las aportaciones de la musicología feminista. Después se establece un recorrido a lo largo del dificultoso camino que ha tenido la mujer música en la historia, así como el papel que tiene hoy día en la actualidad y los obstáculos a los que continúa enfrentándose. Continuamos tratando como el sesgo de género invisibilizó la figura de la mujer a lo largo de la Educación Musical femenina. Y por último, se lleva a cabo una investigación sobre la evolución del repertorio de viola.

El principal problema es el fuerte vacío que ha existido en el repertorio y pedagogía de la viola a lo largo de la historia, por ello, trataremos las causas históricas y musicales de la posición subordinada de la viola antes del siglo XX, a través de una investigación sobre el desarrollo técnico y social del instrumento e intentaremos dismantelar a su vez el frecuente comentario “la viola no tiene mucho repertorio” a través de catálogos como el de Henry Berret y Franz Zeyringer junto con el lexicón de obras para viola que añade Primrose International Viola Archive y realizando a su vez, un catálogo de las obras de viola solista, violas con piano y viola y orquesta originales compuestas por mujeres.

Para finalizar este apartado, añadir que la idea surge también por ser un tema con el que me siento plenamente identificada, por el hecho de ser mujer, con una formación

artística, concretamente la música y con instrumento principal la viola (considerado como un instrumento mediador natural, que se encuentra en el centro y proporciona siempre el equilibrio los extremos).

2. OBJETIVOS

El objetivo principal que se pretende conseguir con este trabajo es realizar una transcripción de los *Seis Lieder de voz y piano* de la compositora clásica Fany Mendelssohn, con el propósito de hacer visible a la mujer dentro de repertorio correspondiente al área de viola y reflexionar sobre la capacidad de realizar programaciones didácticas de viola en los conservatorios de Andalucía más inclusivas en cuanto a género.

Como consecuencia a este objetivo principal obtenemos los siguientes objetivos específicos de nuestro trabajo:

- Realizar un recorrido historio en la evolución del papel y del repertorio de la viola.
- Indagar sobre aspectos relacionados con la escasez de repertorio de viola.
- Efectuar un catálogo de obras originales para viola solista, viola con piano y viola y orquesta de compositoras.
- Definir un contexto global sobre rol establecido a la mujer música a lo largo de la historia.
- Contribuir a la coeducación en Conservatorios de Música, dentro de la especialidad de viola.
- Ampliar el conocimiento de métodos para viola de autoras de enseñanzas básicas.
- Conocer las aportaciones de género por parte del profesorado de los conservatorios de Música.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El tema sobre el cual versa mi trabajo tiene un carácter bastante específico, por lo que no he encontrado un material bibliográfico con estructura y finalidad similar. Sin embargo, he consultado y contrastado información de diferentes investigaciones y artículos con la que fundamentar cada sección del trabajo.

En primer lugar, para contextualizarlo de manera global, las fuentes más destacadas que me han acercado a conocer y tratar aspectos generales de la corriente feminista, mujer música, la musicología feminista y su aporte al campo, son artículos como *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer*, (Soler, 2016) y de la musicóloga y catedrática María Pilar Ramos *Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres* (Ramos, 2013), así como su destacado libro *Feminismo y música. Introducción crítica* (Ramos, 2003) abordando las principales aportaciones de la musicología feminista así como los prejuicios culturales que han dañado la visión de la mujer y le han otorgando un papel subordinado a lo largo de la historia. Además, de manera paralela fui leyendo *feminismo para principiantes* (Valera, 2019) para ampliar el conocimiento sobre el campo del feminismo en general y abordar algunos conceptos. También señalamos otros artículos como *Como una ola: las dificultades de crecer y estabilizarse para músicas y musicólogas* (Viñuela, 2016) y *Hacia una pedagogía feminista. Géneros y educación popular* (Korol, 2007).

Asimismo, se indaga sobre los ámbitos del sector sinfónico, compositivo y de dirección de orquesta a través de estudios y artículos como *la brecha de género en la música profesional* (Cruz, 2019), *Genero sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas* (Setuan y Noya, 2010) o *Las Directoras de Orquesta como ejemplo de liderazgo femenino* (Querol, 2014).

Por otro lado, artículos como *Música, identidad de género y adolescencia. Orientaciones didácticas para trabajar la coeducación* (Soler y Oriola, 2018) nos ayudan a enmarcar la importancia del papel de los centros educativos y el papel tan importante que desempeñan en la educación integral. Añadimos a esta sección artículos como *La coeducación a través de las mujeres músicas en la historia* (Correa, 2008), *Mujer y educación musical (escuela, conservatorio y universidad)* (García y Pérez, 2014), *Mujer, educación y conservatorio: un relato de vida* (García, 2017). Así también como la importancia de transmitir que el alumnado es protagonista de este cambio y

pueden llegar a transformar la realidad androcéntrica con artículos como *Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música* (Soler, 2018).

En lo que respecta a la viola, su evolución histórica y repertorio la fuente primaria consultada ha sido *The history of the Viola* (Riley, 1980).

La tesis doctoral *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado* (Vdóvina, 2006) nos ha llevado a través de las transformaciones que ha desarrollado y el papel que ha tenido la viola a lo largo de los diferentes períodos. El libro de Henry Berret *The Viola. Complete guide for teachers and students* (1997) ha contribuido a la comprensión de las cualidades que físicas que ha desarrollado la viola, y la relación entre dimensiones y registro que caracterizan a la viola. También ha contribuido a la búsqueda y conocimiento de repertorio a través de su catálogo de obras recopilado. Por otro lado, los libros o artículos que tratan los altibajos del tratamiento musical que ha tenido la viola son *The Viola and the violist* (Dalton, 2006), *Préstamos musicales en el repertorio solista de la Viola. Un aporte conceptual desde la revisión sociológica e histórica de la circulación y difusión del repertorio del Barroco al Romanticismo* (Cárdenas, 2016).

Con respecto a la didáctica de la viola destacamos el artículo de *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Muñiz, 2012) y *Estudio sobre la aportación de intérpretes contemporáneos al repertorio de la viola desde 1980*, (Mayordomo, 2016) además de manifestar el panorama histórico de la viola y la evolución del violista. Y finalmente, para la recopilación de las obras originales de viola de mujeres se ha tomado como fuente el Primrose International Viola Archive (PIVA).

En relación a las disputas sobre las transcripciones y las obras originales destaco como principalmente la tesis de Nemesio García-Carril *La ontología de las versiones y transcripciones musicales. Un paraíso de los filósofos al encuentro de nuestras prácticas musicales* (García-Carril, 2018), *El arreglo como obra musical* (Cascudo, 2010) además de *Adding to the viola repertoire by arranging: A study on methods of arranging music for viola from clarinet* de Swanson.

Por último, para realizar la transcripción de Fany Mendelssohn he tomado como referencia la adaptación de Emilio Mateu de *las 7 canciones populares* de Manuel de Falla.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. FEMINISMO

¿Y por qué solo mujeres? Pues por esa sensación [...] de abrir las aguas quietas y extraer de allí abajo un montón de sorprendentes criaturas abisales. Además, leyendo biografías y diarios de mujeres, se descubren perspectivas sociales insospechadas, como si la vida real, la vida de cada día, compuesta por hombres y mujeres de carne y hueso, hubiera ido por derroteros distintos de la vida oficial, recogida con todos los prejuicios en los anales.

[...] Porque hay una historia que no está en la historia que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando el susurro de las mujeres. (Romero, 2003, p. 15)

El feminismo en sí es considerado como una concepción de la vida orientada a la transformación social, cultural y política de las vinculaciones de género. Se entiende como un movimiento social y político en procura de la construcción de una cultura de plena libertad, igualdad, autonomía, en busca del cambio personal y social en todas sus dimensiones, con el objeto de finalizar con la disposición patriarcal y su organización del poder (Maceira, 1999).

Varela (2018) sostiene que “El feminismo cuestiona el orden establecido. Y el orden establecido está muy bien establecido para quienes lo establecieron, es decir, para quienes se beneficiaron de él”. (p.8)

Asimismo Korol (2007) considera que el feminismo ayuda a abrir caminos con el fin de conseguir mejores condiciones de vida, tanto en el ámbito económico, como en el social y lograr relaciones más equitativas, sin discriminaciones ni jerarquías. “Pensamos, imaginamos y proyectamos una emancipación integral, múltiple, compleja, dialéctica, alegre, colorida, diversa, ruidosa, libertaria, ética, polifónica, insumisa, rebelde, personal, colectiva, solidaria. Una emancipación que cuestione y vaya quebrando las miradas, prácticas y representaciones sociales dicotómicas” (Korol, 2007, p.2).

4.1.1. Olas del feminismo

Se establecieron tres olas en la Historia del Feminismo, concretamente en el ámbito anglosajón.

La primera ola se desarrolló de finales del siglo XIX en la década de 1920, hasta la Posguerra de la II Guerra Mundial; fue caracterizada por las sufragistas en procura de una reforma del sistema político. Principalmente se pugna por la equidad de derechos (sufragio universal, igualdad entre hombres y mujeres...). A esta corriente le atañen los trabajos de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir.

La segunda ola se da desde mediados de los años 60 hasta mediados de los 80. Es el movimiento de la liberación de las mujeres, donde promovieron el desmontaje de valores tradicionales como el matrimonio y la familia. Se comienza a integrar la actuación política con el pensamiento intelectual, introduciendo el pensamiento feminista en otras teorías como: Marxismo, Liberalismo, Socialismo, Radicalismo, Posmodernismo... Se sustituye la palabra sexo por género en ámbitos sociales y culturales (Soler, 2016).

La tercera ola surge en la última década del siglo XX. Es considerada como el feminismo cultural influido por el posmodernismo y la corriente gay y lesbiana. Pretende que el “género se utilice como criterio de relectura de los fenómenos culturales donde participan tanto hombres como mujeres” (Loizaga, 2005, p.4).

4.2. MUSICOLOGÍA FEMINISTA

Hasta hace muy poco, en la Historia de la Música, el papel de la mujer no ha sido nombrado. En los libros de historia las mecenas, compositoras, intérpretes, directoras de orquesta, no eran mencionadas ni se encontraban conciertos bajo su nombre. A raíz de este escenario, surge la musicología feminista para enmendar esta ausencia, con el fin de otorgar visibilidad a esas mujeres y darle sonido a ese silencio (Ramos, 2003).

Los objetivos esenciales del feminismo musical son:

- Restaurar la posición de la mujer a través de la historia compensatoria.
- Investigar si existe un lenguaje musical femenino distinto al masculino.
- Género y organología, formas musicales, tímbrica vocal, significados atribuidos según parámetros establecidos.
- Criticar al sistema del patriarcado en el ámbito musical

- Indagar en las construcciones plurales de género. Ello dará lugar a los estudios de género (Soler, 2017, p. 91).

El feminismo trata cuestiones tradicionales de la historia de la música, y hace ver como la historia que conocemos y estudiamos no es objetiva, pues está centrada en el canon musical constituido por las obras de los grandes compositores, bajo una ideología de patriarcado (Romero, 2003) o dicho de otro modo, “bajo una perspectiva de actividades de varones, blancos, con recursos económicos” (Viñuela, 2016, p. 99).

Esta corriente atiende la relación entre la vida del compositor/a y su obra, el significado social de la música o los problemas morales que pueden tener algunas obras cuyo contenido pueda ser ofensivo para las mujeres o para otro grupo social. Además, la musicología feminista se interesa en dar nuevas respuestas a cuestiones que hasta entonces eran relegadas en los estudios sobre la música conllevando un cambio de perspectiva en temas tradicionales de la música (Viñuela, 2016). El conocimiento de esta perspectiva teórica es imprescindible para cualquier estudiante sobre la materia (Romero, 2003). Como apunta UNED (2010) no es únicamente un cambio de objeto de estudio sino también un cambio de perspectiva y tratamiento sobre temas abordados anteriormente, es decir, preguntarse por funciones y significados más que en el vínculo compositor/a-obra. No solo se debe actualizar la información, sino conseguir la normalización de la visibilidad en el repertorio, donde las compositoras tengan espacio.

La corriente feminista en música emprendió a finales de los años 70, principios de los 80, a diferencia de otras disciplinas feministas que comenzaron en los años 50, 60, 70. Su interés era la liberación de la mujer y la igualdad de oportunidades entre los dos géneros. “Su mar de fondo llegó hasta nuestras costas casi una década después, con un mayor desarrollo en los primeros 2000” (Viñuela, 2016, p. 98). Por consiguiente, algunos/as autores/as no contemplan tan obvia la clasificación de las tres olas en el ámbito musical, concentrándolas en una sola por el hecho de haber surgido más tarde esta perspectiva (Loizaga, 2005).

Se considera que esta introducción tardía del feminismo musical tuvo repercusiones negativas en comparación a otras disciplinas, pues contó con una escasa tradición previa y por tanto, con un menor número de investigaciones sobre el género femenino. Por otro lado, esto también tuvo su cara positiva; las etapas previas que fueron criticadas en estos otros campos como la literatura o el cine se saltaron. Lo más relevante es que esta

corriente, filosóficamente, nace ligada a las propuestas posmodernistas, cuestionando esas jerarquías entre la música de los grandes compositores y la música popular o de otras culturas (Ramos, 2003).

Bajo todo esto, podemos observar y confirmar tal y como lo hace Soler (2016) que el hecho de que la musicología haya sido elitista hasta fechas cercanas, ha ralentizado aun más el campo de la musicología feminista, en relación a las demás ciencias sociales.

A pesar de ello, es importante valorar y destacar a aquellas figuras que indagaron y contribuyeron al rescate y revalorización de la mujer música. Dos musicólogas feministas significativas fueron Susan McClary y Marcia J. Citron. Marcia (Soler, 2017). Una obra representativa sobre este campo es *Feminine endings. Music, gender and sexuality* de Susan McClary. Aunque no fuese el primer libro feminista (escrito en 1991), tuvo una fuerte repercusión en este campo, debido a que fue la primera vez en la historia que un libro feminista se introducía en terreno destinado al hombre, cuestionando aspectos de los compositores del canon. (Romero, 2003). Por estas y otras razones, la musicología feminista siempre estuvo en la periferia de la musicología estipulada y cimentada por hombres. Bien es cierto y tal como afirma Santiago (2007) no existe centro sin periferia.

4.3. MUJER MÚSICA EN EL PASADO

Aunque en el ámbito de la música la mujer haya permanecido siempre en la sombra, es conveniente añadir como su presencia ha ido sobresaliendo poco a poco en los distintos periodos. Para entender mejor su historia, es de vital relevancia conocer la situación política, social y/o económica de cada época. Hubo periodos donde la mujer gozó privilegios, como por ejemplo, en la época egipcia, griega o en algunas cortes del renacimiento y del barroco, teniendo un papel activo en la producción musical (Soler, 2016). Destacamos Éreso (de Safo de Mitilene de 600 a. C) como una de las composiciones pioneras femeninas de la historia de la música (Soler, 2018).

A excepción de ciertas composiciones, como la enunciada anteriormente, es a partir del siglo IX d.C, cuando contamos con más documentación de la labor de la mujer en la historia de la música (Soler, 2016). En España destacamos a la monja Gracia Baptista como la primera compositora que publicó su música en 1557 (Rodríguez, 2019).

A lo largo de la historia, la gran mayoría de las mujeres no disponían de medios ni de una formación apropiada para desarrollar sus habilidades. En los siglos XVII y XVIII, las mujeres que tenían un lugar en la música eran aquellas pertenecientes a la nobleza o a la aristocracia como Antonia Walpurgis, Sophie Elisabeth zu Braunschweig, o miembros de una familia de músicos como Anna Magdalena Bach y Nannerl Mozart... A pesar de ser un número selecto de mujeres las que podía tener contacto con la música, no contaban con absoluta libertad a la hora de interpretar un repertorio. Solo tenían potestad de interpretar el repertorio estipulado como femenino (principalmente música de Mozart, Bach, Haydn, pues Beethoven o Liszt era considerado repertorio masculino) (Ramos, 2003). Estas mujeres realizaban su trabajo, (interpretación, composición o docencia) por lo general, en el propio hogar y de un modo privado, puesto que estaba desaprobado social y culturalmente que las mujeres interpretasen para un público numeroso obras propias o se hablara públicamente sobre ellas y su talento (Soler, 2017). Una vez que se casaban y formaban una familia estaban destinadas únicamente a funciones domésticas. Tal y como sostiene Virginia Woolf (citado en Soler, 2016) “las mujeres no han tenido el protagonismo creativo que les corresponde” (p. 159). Las cantantes eran las intérpretes femeninas que mayor movilidad tenían (Correa, 2008). Aquellas con la suerte de poder realizar sus giras en otros países (casos excepcionales), para mantener su reputación, debían contratar una dama de compañía, y para las tareas domésticas, una criada (soler, 2016).

Además en la interpretación se asociaba lo masculino a instrumentos con connotaciones guerreras, o con potencia pulmonar para tocarlos o fuerza para transportarlos. Existen también otros instrumentos que antiguamente no estaban vinculados a lo femenino, como el violonchelo, la forma en que se toca el chelo con las piernas abiertas, no era una postura apropiada para las mujeres. En épocas pasadas, el número reducido de mujeres que tocaban este instrumento lo hacían de un modo diferente, con las piernas cerradas y el instrumento a un lado, al igual que sucedía con las damas o señoritas que montaban a caballo (Correa, 2008).

En el romanticismo hay un mayor número de mujeres evidenciado y documentado como, Alma Mahler, Clara Wieck Schumann, Josephine Koestlin Lang, María Agata Wolowska Szymanowska, Emilie Augusta Kristina Holmber, Laura Constanze Netzel, Agathe Ursula Backer Grondal, Eloísa d’Herbil de Silva, Maria Teresa Carreño, Fanny Mendelssohn...

Es innegable el talento de estas y muchas otras músicas, el cual siempre quedó, con suerte, en un segundo plano, a la sombra de sus respectivas figuras masculinas (hermanos, esposos...). Éstas precisaban de un nombre de varón para la publicación de sus propias creaciones artística como fue el caso compositora de Fanny Mendelssohn, la cual componía algunas de sus obras bajo el pseudónimo de su hermano, Félix Mendelssohn.

La labor compositiva en las mujeres prosperó gracias al piano, puesto que aquellas afortunadas que disponían de uno en casa, tenían la posibilidad de tocar, escuchar y madurar sus propias composiciones (Correa, 2008). Por esta cuestión, la mayoría de las obras más conocidas de mujeres eran compuestas para piano.

El siguiente escrito trata de una carta de Robert Schumann dirigida a Clara Schumann, donde refleja esta infausta situación:

Tenemos ante nosotros una vida llena de poesía y de flores; tocaremos, compondremos los ángeles... Tras Clara interpretar un concierto para piano y orquesta la respuesta del compositor muda de temperamento: ¿Y tú tocas este concierto siguiendo tu propia inspiración? En la primera parte se percibe el tesoro del pensamiento, pero no me ha causado una buena impresión. Cuando estabas sentada al piano no te reconocía, tu personalidad estaba por debajo de la opinión que tengo de ti... Con estas palabras cualquier mujer se habría sentido morir, por ello no es extraño que Clara dijera un día: ¡Las mujeres no estamos hechas para componer! Es imposible componer, debo grabar esto en mi estúpida cabeza (Correa, 2008, p.3).

Felizmente, hoy día, esta visión en el mundo de la interpretación es una de las que más ha evolucionado, pues ver a una mujer virtuosa en su instrumento, se respeta y admira, en la mayoría de los casos.

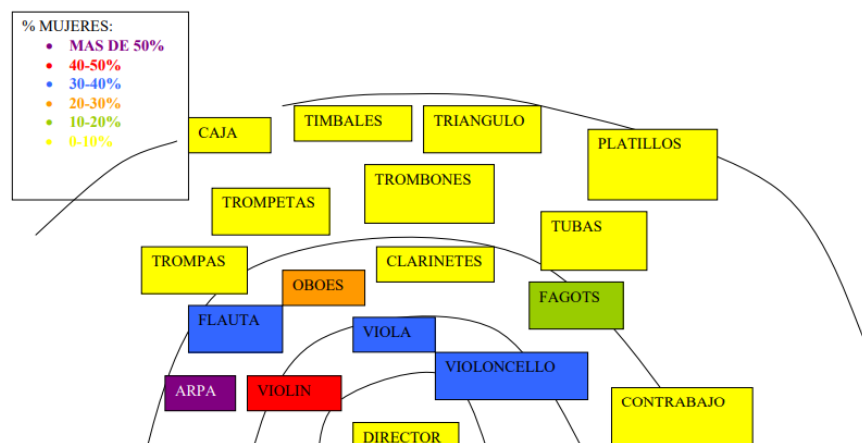
No obstante, las mujeres permanecen sometidas a algunos estereotipos. Se suele comparar a las mujeres músicas entre sí, utilizando el género como criterio y no como característica, puesto que se conoce poco a las músicas y sus obras, como refiere Viñuela (2016): “es más habitual que las valoraciones respecto a sus actividades musicales se basen en arquetipos, ya sea para comprobar cómo encajan en ellos o para ver cómo no lo hacen” (p.104).

4.4. PAPEL DE LA MUJER MÚSICA EN LA ACTUALIDAD

4.4.1. Intérpretes y mundo sinfónico femenino

Cada vez más se ha normalizado en la interpretación femenina el hecho de ver a mujeres como profesionales de instrumentos de viento metal o percusión (UNED, 2010). Sin embargo, según un estudio de Adenot y Willener (2007) (citado en Setuain y Noya, 2010), sobre la participación de mujeres en orquestas españolas, confirma que continúa existiendo una relación de género entre la mujer y ciertos instrumentos.

Se recopila que la participación femenina en España en la sección de cuerda es de 42 %, en viento madera un 20% en viento metal un 5% y en percusión un 1% aproximadamente. Por tanto, vemos como la sección más feminizada continúa estando en las cuerdas.



Participación media de las mujeres en cada sección instrumental de las orquestas españolas (Setuain y Noya, 2010).

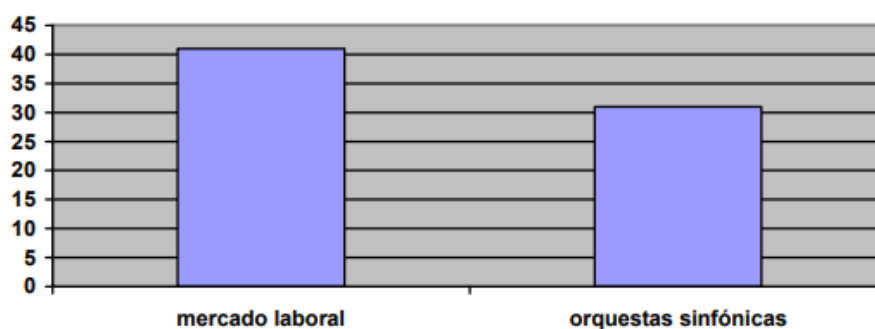
Aun constituyendo un 42% las mujeres españolas intérpretes de instrumentos de cuerdas y ser la sección más feminizada, la desigualdad es llamativa cuando tan solo un 10% de mujeres ocupan el lugar como el/la de concertino (Setuain y Noya, 2010).

Una de las justificaciones en cuanto a la elección de instrumentos según la filósofa y catedrática Amelia Balcárcel¹, se debe a lo que denomina Ley del Agrado, afirmando que generalmente a las mujeres se les atribuye la necesidad de agradar y para ello es

¹Filósofa, escritora y una de las máximas exponentes del feminismo de la igualdad. Ocupa puestos de responsabilidad en diversas instituciones y organismos, y desarrollando, ahora desde la Universidad Nacional de Educación a Distancia pero también a lo largo de toda su carrera como profesora (1977) y catedrática de Filosofía Moral y Política en la Universidad de Oviedo (2002), un extraordinario trabajo en el mundo de la docencia y la investigación.

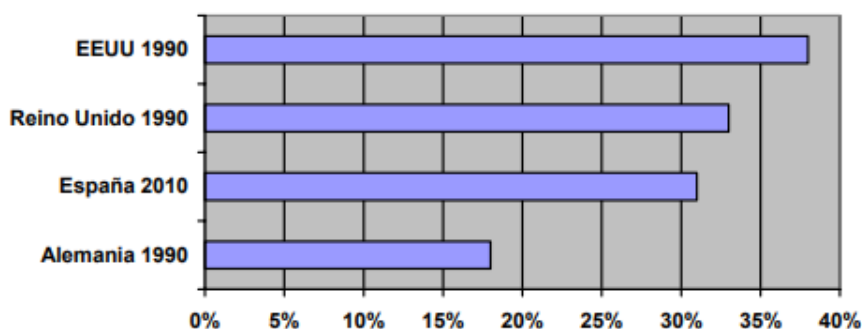
necesario desarrollar más la sensibilidad, delicadeza, belleza. Por tanto estos atributos, terminan condicionando a las niñas/mujeres en la elección de un instrumento u otro. Frente al argumento de Amelia se muestra la opinión de Julio Sánchez-Andrade Fernández, jefe del departamento de viento percusión, el cual afirma que la elección de un instrumento u otro es una decisión personal y si existen menos mujeres en viento mental es simplemente porque lo han querido elegir menos (Cruz, 2019).

En el sector sinfónico español, un tercio de las intérpretes, es decir, el 32%, son mujeres (Sánchez, 2019). Si comparamos este porcentaje con los datos del INE (Instituto Nacional de Estadística) donde la tasa media de actividad laboral femenina estatal era de 41,5% constatamos como en el sector sinfónico hay mayor tendencia discriminatoria que en la media del mercado laboral femenino (Querol 2014 citado en Sánchez, 2019).



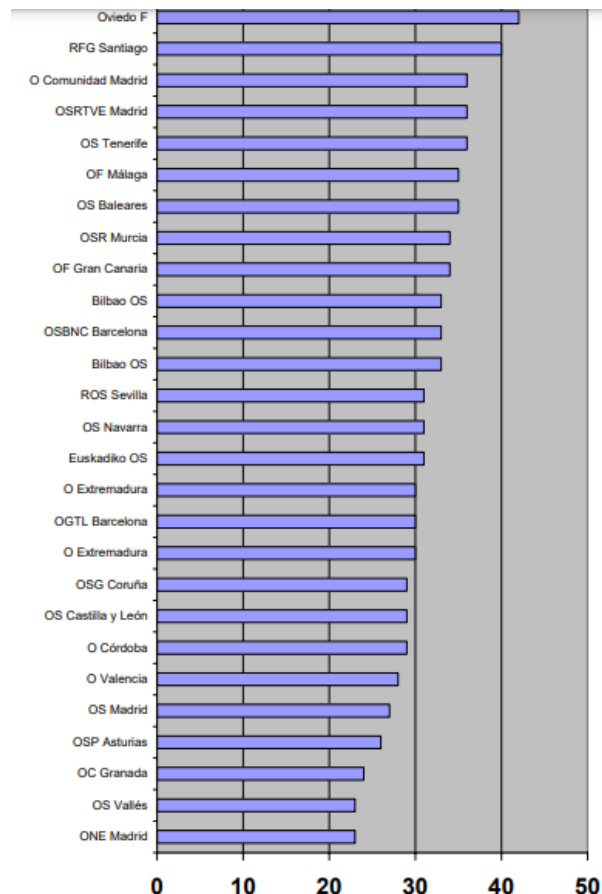
Comparación internacional de la participación femenina con 10 años de diferencia (Setuain y Noya, 2010).

Además, si comparamos la participación femenina en España con respecto a la de otros países, nos encontramos con un retraso de 20 años aproximadamente. Por ejemplo, en 1990 en Estados Unidos la participación femenina orquestal era alrededor de un 38% y en Reino Unido un 33% mientras que en España en 2010, 20 años más tarde, contaba con una participación de un 31% (Setuain y Noya, 2010).



Tasa de ocupación femenina, comparación de orquesta sinfónicas y media del mercado laboral español (Setuain y Noya, 2010).

En el siguiente gráfico se muestra el porcentaje de la participación de las mujeres en diferentes orquestas españolas, donde en ninguna de las cuales dicha participación llega al 50% (Setuain y Noya, 2010).



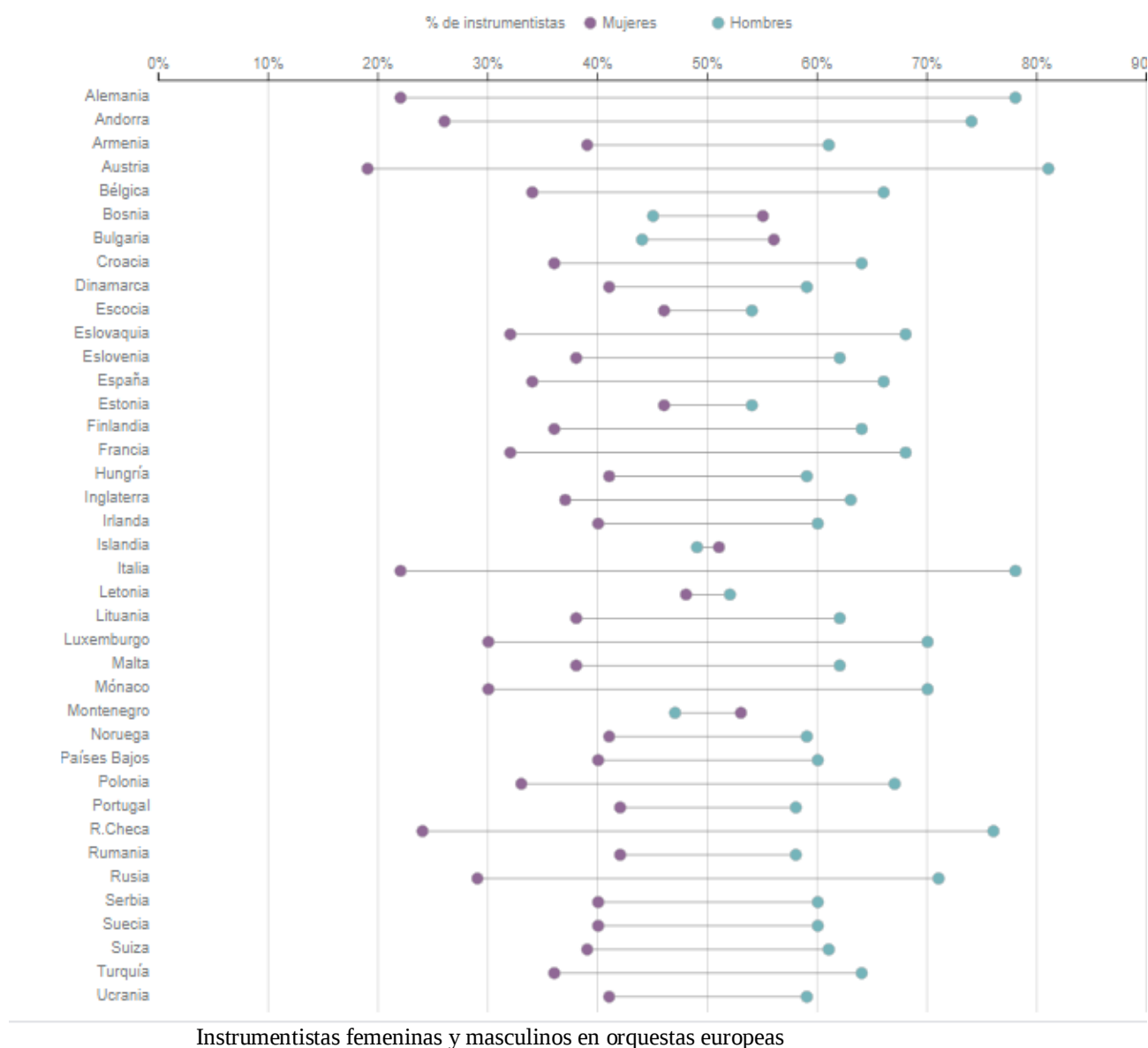
Porcentaje de mujeres intérpretes en las orquestas sinfónicas españolas (Setuain y Noya, 2010).

Otro dato relevante con respecto a la feminización actual de las cuerdas en las orquestas españolas, es su vinculación con la extranjerización (especialmente con países de centro Europa). La falta de oportunidades que tuvieron estas mujeres extranjeras en sus países, se combinó con la necesidad en España de importar cuerdas, debido a la tradicional flaqueza que había en la formación de la cuerda. Por ello, hoy día gran parte de las mujeres que conforman las orquestas profesionales son extranjeras a causa de “un proceso de circulación internacional por efecto del sexismo” (Setuain y Noya, 2010, p. 11).

En España, las dos orquestas con mayor participación femenina, Oviedo Filarmonía y Real Philharmonía de Galicia, cuentan con un alto número de mujeres extranjeras. En la

Oviedo Filarmonía, un 42% de mujeres, (tres de cada cuatro), es decir, el 75% son extranjeras y, por otro lado, en la Real Philharmonia de Galicia (Santiago) 20 de las 22 mujeres componentes no son nacionales.

Las orquestas españolas como hemos señalado anteriormente se sitúan por debajo de la media europea de mujeres instrumentistas (un 35%). Sin embargo, según el estudio de Cruz (2019) sobre la participación de las mujeres en las orquestas europeas, de los 39 países analizados, 26 de ellos se encuentran por encima de la media europea (35%) y solamente cuatro (Bosnia y Herzegovina, Montenegro, Islandia y Bulgaria) integran una mayoría de mujeres instrumentistas. A su vez, unas 52 orquestas de las 103 analizadas se encuentran por debajo de la media, y por lo general, forman sus plantillas entre el 26-32% de mujeres intérpretes (Cruz, 2019).



El dato más desconsolador, es que las tres orquestas más prestigiosas del mundo, cuentan con el número de mujeres más bajo en sus plantillas. La Orquesta Filarmónica de Berlín y la Orquesta Filarmónica Checa tienen ambas un 16% de participación femenina y en la Orquesta Filarmónica de Viena las mujeres representa un exiguo 10% de los/as trabajadores de la orquesta (Cruz, 2019).

Asimismo, en la Filarmónica de Viena, no fue hasta el 27 de febrero de 1997, tras una asamblea general, cuando se produce la admisión de mujeres en su plantilla. La arpista Anna Lelkes fue la primera en ser admitida, tras 20 años tocando como no miembro. Cuando se retiró, la sustituyó Charlotte Balzereit, manteniéndose la única integrante femenina (Ramos, 2003). Frente a esto, en el concierto de Año Nuevo de 2019 de la Orquesta Filarmónica de Viena, transmitido en más de 50 países y probablemente uno de los conciertos más representativos de música clásica y más visto a nivel popular, constaba tan solo con un 20% de mujeres en su plantilla (Sánchez, 2019). Es más, en el concierto de Año nuevo de este año 2020, vimos cinco mujeres en el escenario del Musikverein (Goás, 2020).

4.4.2. Dirección

En este ámbito de la dirección orquestal la mujer comenzó a tener mayor protagonismo a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues anteriormente la figura de líder era plenamente adjudicada a la autoridad del hombre, exceptuando algún caso aislado, como el de la vienesa Marie Grunier, que fue admitida como directora en la orquesta Ludwig Morelli de Viena (Querol, 2014).

Debido a la fuerte tradición de la música clásica en Europa, no se contemplaba la imagen de una mujer como directora de orquesta. De ahí viene, que dos de las orquestas más prestigiosas y precedentes de Europa, las filarmónicas de Berlín y de Viena no admitieran mujeres en su plantilla (Soler, 2018).

Retomando el tema sobre las desigualdades de género del concierto de Año Nuevo, desde que se inauguró la orquesta de Viena en 1939, tan solo una directora la dirigió, Simone Young y, sin embargo nunca en año nuevo (Goás, 2020).

Hoy día, de todos los directores/as del mundo, tan solo un 10% lo constituyen mujeres (Goás, 2020). Aunque sean datos tan recientes y nos hagan cuestionar el largo camino de obstáculos que nos queda por superar, la ola feminista de los años 60 alivió la

discriminación de la mujer existente en el terreno de la música clásica y hoy día, no existe ningún tipo de desconcierto al ver una mujer dirigiendo, aun estando embarazada como el caso de Gisele Buka Ben Dor o Simone Young (Goás 2020).

Entre los directores más reconocidos a nivel mundial no se encuentra ninguna mujer. Aquellas que dirigieron orquestas de primer nivel, como las filarmónicas de Londres, Viena o Nueva York, no llegaron a adquirir un puesto estable en estas orquestas. A pesar de esto, muchas han obtenido su cargo en orquestas de segundo nivel sobre todo en Inglaterra y Estados Unidos (Friedler y Egon, 2003).

Sin embargo, a día de hoy, contamos con directoras de renombre como Susanna Mälkki, Mirga Grazinyte-Tyla, Gloria Isabel Ramos Triano, Isabel López Calzada, Silvia Sanz Torre, Inmaculada Lucía Sarachaga, Marin Alsop, Mirga Grazinyte-Tyla, Alondra de la Parra, entre otras.

4.4.3. Composición

En la especialidad de composición, como en el resto de los ámbitos de la música aun quedan algunos prejuicios que sobrepasar, para que podamos hablar de igualdad entre hombres y mujeres o “paridad”, tanto en las salas de conciertos como en las programaciones de estudio, sin embargo han habido avances positivos en los últimos tiempos, concretamente en la última década (Romero 2003).

Especialistas como Marisa Manchado (UNED 2010) consideran la composición como el ámbito de la música más turbulento y prejuicioso. Responsabiliza de ello, en parte, a la educación y la instrucción en el conservatorio, pues durante su formación estaban destinadas a ser instrumentistas, según la autora se debe al hecho de que tradicionalmente las mujeres músicas eran en su mayoría pianista. Argumenta también como durante su formación no se cuestionaba que una mujer fuese intérprete profesional de piano, sin embargo si se cuestionaba que fuese compositora.

Por enunciar un hecho sobre esta disimilitud en el ámbito de la composición, el teatro icónico Metropolitano de Nueva York, incluyó por primera vez una ópera (L’Amour de Loin) de una mujer (Kaija Saariaho) en 2016/2017, es decir, cien años de espera hasta la interpretación de una ópera compuesta por una mujer (Soler, 2018).

Sea como fuere, a día de hoy, las cátedras de composición continúan en posesión de hombres mayoritariamente (UNED 2010).

(...) a la mujer no se le ha impedido componer como los hombres... ni las editoriales musicales han rechazado manuscritos femeninos... la mujer ha sido excluida de la filogénesis de la música (...), la mujer no se siente expresada en él: si hace música lo hace siguiendo los modelos dominantes, no en cuanto mujer (Melga y Gil, 2020, p.2).

4.4.4. Presencia institucional y asociativa de la mujer

Aunque actualmente la situación de la mujer, en el ámbito de la música, siga desequilibrada con respecto a la del varón, los prejuicios históricos van desapareciendo paulatinamente, y con ello, conviene destacar la visibilidad que la mujer música.

Concretamente en España, son numerosos los campos que han colaborado en la construcción y fluir de esta necesidad. Con respecto al ámbito bibliográfico destacamos: la traducción de *Donne in música*, de María Luisa Ozaita, incluyendo compositoras españolas, el libro de Meri Franco-Lao, *Música bruja, la mujer en la música*. Del mismo modo, el *New Grove Dictionary of Women* junto con *Die Musik im Gesichte um gegenwart* (enciclopedia más significativa de la música alemana) unas de las mejores fuentes de referencia de la música occidental. También se convirtió en un referente de relevancia el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* que amplía el número de compositoras españolas e hispanoamericanas, las cuales no habían sido citadas en previos trabajos. Así mismo, destacamos el referenciado libro de Pilar Ramos López, *Feminismo y música*, por su repercusión en la bibliografía castellana, así como artículos de numerosos investigadores/as como Josemi Lorenzo Arribas (enfaticando en la Edad Media), Ana Bofill, Joaquina Labajo, Matilde Olarte Martínez, Carmen Cecilia Piñero, entre otros. También conviene aludir sobre el catálogo de compositoras españolas que se impulsa desde el centro de Documentación de Música y Danza del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) (Piñero, 2008).

A su vez, hemos de destacar las instituciones que promueven la labor y el panorama de la mujer en la música, profundizando la difusión y el conocimiento desde distintas perspectivas y posicionamientos:

- AMCE (Asociación de Mujeres Creadoras de Música en España). Su función principal es ayudar, facilitar y sobretodo proteger el trabajo realizado por las compositoras españolas.

- Asociación Euterpe-Música y mujeres, Donne in Musica: contiene un amplio archivo y biblioteca con composiciones de mujeres de todos los períodos y culturas, asimismo promueve la creatividad musical de las mujeres.
- Mujeres en la Música, presidida por la compositora Mercedes Zavala, se encarga de encontrar el papel de la mujer en la música clásica. Ayuda y apoya en la difusión de las obras compuestas por mujeres.
- MIM (Mujeres en la Industria de la Música) defiende los derechos e intereses de la mujer dentro del ámbito musical y facilita la formación para que puedan introducirse en la industria musical de España y el extranjero.
- ComuArte, nace en México y se encarga de promover la visibilidad de la mujer a través de encuentros internacionales.
- Resonancia Femenina es un colectivo de músicas chilenas que tratan de visibilizar la labor compositiva, interpretativa, de dirección, investigación y docencia de las mujeres.

En conclusión, como bien dice la intérprete Vega- Toscano (UNED, 2010) uno de los aspectos más atractivos es poder comprobar que ha existido esa voz silenciada hasta el presente, y gracias a estas pioneras (a quienes tanto les debemos), podemos desarrollar una labor artística las mujeres del siglo XXI.

4.5. MÚSICA, GÉNERO Y EDUCACIÓN

*"La educación es el arma más poderosa que puedes usar para cambiar el mundo"-
Nelson Mandela*

El sesgo de género contribuye a silenciar la presencia de las mujeres en todos los ámbitos del conocimiento, manteniéndolas en segundo plano (Loizaga 2005). La Educación Musical también ha sido y es portadora de ese sesgo de género que se hace visible en los procesos de socialización. El propio lenguaje que se utiliza en música emplea términos donde interviene en género. Los teóricos fijaron dos grupos de finales: el femenino y el masculino. El masculino está constituido por cadencias con armonías y melodías completas y conclusivas, generalmente siguiendo una estructura con grados tonales IV-V- I, mientras que el final femenino indica un final de frase “falso”, indefinido, con terminaciones denominadas imperfectas. Al igual que sucede en las estructuras rítmicas denominadas “masculino” cuando la última figura rítmica corresponde con el acento métrico y “femenino” si coincide con parte débil. También se

utilizan términos binómicos de género, donde el tema femenino es el que secunda al tema principal o masculino en las sonatas. (Correa, 2008). Siguiendo a Loizaga (2005) “la música es mucho más que un lenguaje teórico y formal, es un fenómeno social donde concurren compositores/as, intérpretes, oyentes y se interrelacionan en diversos espacios, tiempos y maneras” (p. 160).

Por otro lado, el fruto de las existentes desigualdades o estereotipos existentes en las enseñanzas de la música, se lo debemos a nuestra historia. En los siglos XVII y XVIII niños/as o jóvenes estaban en clases diferenciadas, por tanto el repertorio que estudiaban era distinto. Así mismo, ellas no eran admitidas en los conservatorios, no tenían permitido el acceso a ciertas clases, ni la elección de ciertos instrumentos y aquellas que podían acceder a una formación era a través de clases privadas. Mientras tanto, los hombres se instruían plenamente en los conservatorios, pues la enseñanza pública estaba en manos del género masculino (Ramos, 2003).

Aunque a lo largo del renacimiento, barroco, clasicismo y otros períodos había quienes tuvieron la oportunidad de componer e interpretar (generalmente en el ámbito domestico) fue en el siglo XIX cuando las mujeres pudieron acceder a los estudios musicales en los conservatorios, de un modo formal. Más adelante, cuando debían contraer matrimonio y formar una familia, hacer o interpretar música pasaba completamente a un segundo plano, puesto que el cuidado del hogar y de sus hijos era su principal obligación (Ramos, 2003).

En España, la primera institución oficial donde las mujeres tuvieron la oportunidad de acceder a una formación musical reglada fue en el Conservatorio de Madrid de María Cristina, en 1830. En su primer reglamento señalaba que podrían instruirse alumnas no solamente cantoras y clavicordistas (las cuales solían tocar con finalidades sacras o civiles en las que se precisaban de esas habilidades) sino que salió por primera la especialidad de pedagogía. Sin embargo, aunque su objetivo principal era formar de manera profesional, a las mujeres, delimitaron algunas actividades interpretativas como la elección de ciertos instrumentos (Hernández, 2012 citado en García y Pérez 2014).

Posteriormente, entre 1874 y 1974, momento histórico que se caracteriza por el dominio masculino y quedando el papel de la mujer sometida a la del hombre, fue la música una oportunidad que ayudó a la mujer a situarse dentro de la sociedad y mejorar profesionalmente (García y Pérez, 2014 citado en García y Pérez 2014).

A finales de 1800 se produce uno de los primeros hechos importantes, en la escuela de maestras se imparten 3 horas semanales de música durante los dos primeros cursos de enseñanzas básicas, hecho que no va a suceder en la escuela de hombres. A su vez se crearon de manera paralela nuevos conservatorios de música para formación clásica. Estos conservatorios dieron la oportunidad educativa y profesional a las mujeres que llegaron a tener la misma consideración y oportunidades que los varones (Escobar, 2011 citado en García y Pérez 2014).

Con la Ley de Romanones, la asignatura de canto se va a establecer en todos los cursos de enseñanzas básicas y para ello todos los futuros maestros y maestras, debían formarse en música y canto en los tres grados de preparación.

Fue con la dictadura de Primo de Rivera cuando se da un paso hacia atrás, porque en ese momento la música se utilizó para fines religiosos, patrióticos y cívicos.

Posteriormente, con la 2ª República se produce una serie de cambios en la educación musical, pues se pretende que los profesores/as tuvieran una buena formación técnica para que fueran capaces de desarrollar en su alumnado el gusto y el amor por la música. Es con la Dictadura de Franco cuando la situación de la música va a cambiar de nuevo, pues se concede poca importancia a los contenidos didácticos y procedimientos pedagógicos y se utilizará para fines religiosos y patrióticos. Pero en estos momentos, la música se va a volver a asociar a la mujer y en 1945 hubo en los conservatorios una gran matriculación de estudiantes femeninas cuyo objetivo no era una salida profesional, sino lo que se llamaba una formación de adorno (Cabrera, 2005 citado en García y Pérez 2014).

A partir de los años 70 se fueron experimentando cambios más relevantes en cuanto a las estrategias de enseñanza y aprendizaje que de cuestión de género (Rodríguez, 1999).

La Educación, condicionada por la sociedad que la genera, mantiene un forzado equilibrio entre la obligación de mostrar y generar progreso y ser garante de los valores, tradiciones y hábitos considerados políticamente correctos. En esa pugna entre innovación y conservación, la Educación Musical se ha mostrado significativamente conservadora (Loizoga, 2005, p. 161).

4.6. LA VIOLA Y SU REPERTORIO

Para responder y reflexionar sobre la cuestión principal del trabajo, la posible inclusividad de piezas de compositoras en las programaciones de instituciones educativas de enseñanzas básicas y profesionales de viola, conviene contextualizar previamente la evolución del instrumento, las razones históricas y musicales de la posición subordinada de la viola antes del siglo XX, el repertorio global existente, además de contribuir a la proliferación de la literatura de la viola.

A lo largo de la historia, el repertorio de viola ha presentado un perfil muy irregular hasta nuestros días. Según Riley (1980) en el siglo XV la viola fue un instrumento muy importante, ya que aparecía como instrumento recurrente para acompañar a la voz, así como interpretando la melodía principal en agrupaciones de cámara. En los siglos XV y XVI la viola muestra mayor presencia que el violín, tanto en su formato mayor de viola da gamba, como en el de menor tamaño, apoyado sobre el hombro (Mayordomo, 2016). De hecho, durante ese período la viola se situaba en el mismo lugar que hoy día cubren los violines en la orquesta (Dalton, 2006). Además, varias familias importantes de luthieres italianos comenzaron a desarrollar y evolucionar técnicas de creación de instrumentos que dieron lugar a los instrumentos de cuerda frotada que conocemos hoy en día (Riley, 1980).

Con este desarrollo de los instrumentos, el violín adquiere mayor protagonismo en la Italia del siglo XVI-XVII, apartando a la viola a un segundo plano, como instrumento acompañante, o en algunos casos, totalmente excluido, como, por ejemplo, en las sonatas a trío, una de las formaciones favoritas en Italia en esta época (Riley 1980). Durante el siglo XVII se comienza a componer obras donde el papel de viola adquiere mayor protagonismo. Antonio Draghi o Reinhard Keiser introdujeron en sus óperas el papel de la viola como viola concertante o instrumento solista. En 1731 se estrena en Frankfurt el considerado primer concierto para viola solista, *concierto para viola en Sol mayor* de Georg Philipp Telemann (1681-1767) (Mayordomo, 2016).

Juan Sebastián Bach y Ludwig van Beethoven marcan fronteras entre el clasicismo y el Romanticismo. J.S Bach incluye en sus cantatas partes para viola, al igual que Telemann, Haendel, Graun y otros. Es conveniente resaltar también la figura de Mozart, pues aunque no escribiera un concierto para viola solista como tal, compuso la *sinfonía concertante para violín, viola y orquesta en mi bemol mayor*, además de sus obras de

orquestales y de cámara con partes interesantes en la viola. De hecho él estrenaba sus propios cuartetos tocando la viola. Beethoven otorga mayor protagonismo a la viola dentro de la música de cámara, yendo más allá de una función de acompañamiento y soporte armónico (Costas, 1990).

Según Meñiz (2012) existe un significativo número de estudios y métodos concretamente en Francia y países centroeuropeos, antes de que se implara la especialidad de viola en los conservatorios europeos. En los siglos XVII y XVIII, se reúnen en Alemania las primeras orientaciones pedagógicas que ofrecían pautas didácticas del instrumento, por ejemplo, destacamos los tratados musicales de *Extract aus der Neuen Musica oder Singkunst* de Daniel Hilzer (citado en Nuremberg: A. Wagenmann, 1623), *Musurgia universales sive ars magna consoni et dissoni* (citado en Roma: Corbelletti, 1650), *Musica Moderna Prattica* de Johann Andreas Herbst (citado en Frankfurt: George Müller, 1658), *Grund-richtiger, kurtz, liecht and nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst* de Daniel Speer (citado en Ulm: G. W. Kühnen, 1697), entre otros. Cabe destacar que a pesar de ello, eran métodos que incluían conocimientos y aprendizajes musicales en general de diferentes temas, como el aprendizaje del solfeo, del bajo continuo, etc., dedicándole a la viola, en la mayoría de ellos, una pequeña parte de su escrito. Por eso, no son considerados métodos específicos como tal de la viola (Meñiz, 2012).

A partir de esta evolución en el repertorio violístico nace una literatura para viola solista de la mano de compositores como Hoffmeister (con sus doce estudios de preparación técnica para los conciertos clásicos como los que él compuso), Carl Stamitz (agrupaciones de cámara como sonatas para viola y piano, cuartetos de cuerda, dúos para dos violas), Giuseppe Maria Cambini (*Concierto en Re mayor*), Alessandro Rolla (compositor de diez conciertos), Bartolomeo Campagnoli (*41 caprichos op.22*), Karl Ditters von Dittersdorf (*Concierto en Fa mayor para viola*, y el *Concierto en Re mayor para viola y contrabajo*), Georg Druschetzky (*Concierto en Re mayor para viola*), Roman Hoffstetter (*Conciertos para viola en Mi bemol mayor, en Do mayor y Re mayor*), W. A. Mozart (*Sinfonía concertante en Mi bemol mayor para violín y viola*), J. B. Vanhal (*Conciertos en Do mayor y en Fa mayor*), Antón Wranitzky (*Concierto en Do mayor para dos violas*), entre otros (Riley, 1980).

En el siglo XIX el papel de la viola evoluciona dentro de la orquesta y de la música de cámara, pues los compositores le asignan funciones más prominentes dentro del

conjunto, incluso la de solista en piezas orquestales y camerísticas como *Harold en Italia* de Hector Berlioz, la *Sonata para viola y piano* de Felix Mendelssohn, *Märchenbilder* de Robert Schumann, o el *poema sinfónico Don Quijote* de Richard Strauss, en el que otorga a la viola la figura de Sancho Panza, así como la composición de obras para viola y piano de Niccolò Paganini, Arthur Rubinstein, Henri Viextemps, Carl Maria von Weber, Johann Nepomuk Hummel, , Jan Kalliwoda, Joseph Joachim, Carl Reinecke o Mijaíl Glinka.

Adentrado el siglo XX, los compositores más destacados de obras para viola con su respectivo lenguaje romántico son Max Reger, Max Bruch, Richard Strauss, Joseph Jogen. Según afirma Mayordomo (2016) las piezas románticas más interpretadas de viola no son originales de este instrumento; *Nocturno Op. 42* de Beethoven; *Sonata Arpeggione* de Schubert y las *Sonatas n°1 y n°2* de Brahms.

Cárdenas (2015) señala como en el período entre el Barroco y el Romanticismo, en términos generales, la viola toma prestado repertorio de otros instrumentos a fin de enriquecer el suyo propio. Sin embargo, Dalton (2006) afirma que los propios violistas son responsables de que se difunda la idea de que la literatura de la viola es limitada. Bien es cierto que el repertorio para violín o piano es mayor, pero sin embargo éstos tienden a exhibir asiduamente el repertorio estándar en sus conciertos y programaciones didácticas.

En España sin embargo, compositores como Monasterio, Arriaga, Sarasate, continúan posicionando el papel de la viola como un instrumento secundario en sus composiciones.

Más tarde, gracias al virtuoso Théophile Laforge (1863-1918) fueron dedicadas composiciones de grandes compositores como Georges Enesco (*Concertante para viola y piano*), Paul Rougnon, Henri Büsser, Pierre Monteux, Hélène Fleury-Roy, Henri Marteau, entre otros. Aunque existan algunos autores que les dediquen protagonismo a la viola como Stravinsky y Milhaud, es Paul Hindemith quien le brinda un amplio repertorio a la viola, concretamente de música de cámara, junto con compositores como Debussy, Bloch y Britten (Riley, 1980).

En el siglo XX, la viola toma mayor protagonismo como instrumento solista gracias a la proliferación de violistas como Vadim Borisovksy (1900-1972), Maurice Vieux (1884-1951), Paul Hindemith (1895-1963), Lionel Tertis (1876-1975?), William Primrose (1904-1982). Fueron referentes simbólicos en sus respectivos países (Rusia, Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos) y son considerados como los cinco grandes de la viola del siglo XX, pues desarrollaron las cualidades del instrumento en su máximo potencial, dotando a la viola de una identidad y personalidad propia. Tertis sustituyó las cuerdas de metal por las de tripa, exploró las diferentes posibilidades de colore en la viola. Compositores como Walton, Smyth, Scott, Holst, Bloch, Williams o Vaughan dedicaron algunas de sus composiciones a Tertis. Además, También adaptó un gran número de sonatas para viola y piano de algunas obras de Liszt, Mozart, Brahms, Beethoven, Schubert, Saint-Saëns o Schumann. A su vez, amplió el repertorio con arreglos específicos de otros instrumentos o agrupaciones, recuperó piezas que habían sido desatendidas y olvidadas y escribió sus propias composiciones.

Compositores como Shostakovich o Kachaturian dedicaron sus composiciones para el solista Vadim Borisovksy y su cuarteto Beethoven. Además realizó un cuantioso número de adaptaciones para viola de compositores como Mijaíl Glinka, Haydn, Bach, Gluck, Grieg, Dittersdorf, Glazunov, Liszt, Debussy, Chopin, Bartók, Mendelssohn, Prokofiev o Granados. Bournonville, Gaubert, Jongen, Bruch, Hahn, Julien, Rougnon, Sporck, Grovlez o Magellan compusieron para el violista francés Maurice Vieux y conocido como el padre de la Escuela Moderna de viola de París (Mayordomo, 2016).

Benjamin Britten, Darius Milhaud, George Rochberg, Edmund Rubbra y P.R. Fricker y Béla Bartók compusieron obras para William Primrose. Junto con Lionel Tertis fueron los mayores representantes en el avance de la viola como instrumento solista desde 1929 a 1955. Yehudi Menuhin expresa en Dalton (2006) “si Lionel Tertis fue el primer protagonista, Primrose fue sin duda la primera estrellad de la viola” (p. 5).

A finales del siglo XX principio del XXI las figuras de Nobuko Imai (1943), Gérard Caussé (1948), Kim Kashkashian (1952), Yuri Bashmet (1953), Garth Knox (1956), Tabea Zimmermann (1966), entre otros, han impulsado a la composición de nuevas obras para viola, introduciendo nuevas técnicas contemporáneas en el instrumento.

Gracias al descubrimiento del potencial de la viola por compositores contemporáneos como William Walton y Béla Bartók, el incremento de intérpretes con un fuerte nivel técnico, sobre todo en los jóvenes (mayoritariamente mujeres) y la desaparición de una

educación que hacía comenzar con el violín, se ha escrito mucha más música para viola en nuestro tiempo. El siglo XX ha descubierto la viola y los violistas parecen haber encontrado su propia identidad (Dalton, 2006).

4.6.1. Causas del limitado repertorio de viola a lo largo de la historia

Entre los siglos XVII y XIX no existía un gran número de intérpretes de viola, la gran mayoría que tocaba la parte de viola eran violinistas y aquellos que interpretaban el instrumento no tenían desarrollada una buena técnica, por lo que el papel de la viola quedó relegado a instrumento de acompañamiento. Todo esto desembocaba en la despreocupación en componer para viola por parte de los compositores (Cárdenas, 2016).

En parte esta cuestión se debía a la construcción del instrumento en sí. Antiguamente las violas tenían mayor dimensión (para que el registro del instrumento concordara con el tamaño), por lo que era más compleja su correcta ejecución (Kunitz 2019).

Siguiendo las palabras de Vdóvina (2006) la forma en las eran construidas las violas, éstas “producían un sonido opaco, nasal y algo aburrido” (p.28). Con respecto a la dinámica era débil, debido a su falta de dimensiones, excepto algunos instrumentos más tardíos que producían mayor resonancia con el principio de simpatía. Debido al método de construcción, el tamaño y las posiciones, el desarrollo la técnica de las violas no era tan exigente estilísticamente. Sus cuerdas eran menos tensas y más débiles que las violas de la actualidad, y por ello, su capacidad expresiva y el uso de contrastes dinámicos estaban bastante limitados. Otro aspecto desfavorable en su construcción para el avance virtuosístico de la época, era la construcción de un puente demasiado plano y la disposición de trastes.

Por otro lado, Mayordomo (2016) afirma sobre la importancia de que exista una proliferación de intérpretes con potencial para promocionar el instrumento y los compositores escriban para ellos como instrumentos solistas. Mientras que Nícolo Paganini o Domenic Dragonetti a principios del 1800 marcaron el antes y después en el desarrollo de la interpretación del violín, en viola no fue hasta 1900, aproximadamente, con Lionel Tertis y más tarde William Primrose cuando la viola adquirió mayor protagonismo (Cárdenas, 2016).

Otra de las causas, ha sido la llegada tardía de su propio currículo y de una especialidad como tal en los conservatorios. Antiguamente, el alumnado comenzaba sus estudios con el violín y tras varios años de estudios se cambiaba a la viola por decisión propia o por la del profesor (Kovacs, 1995).

Tal y como afirma Muñiz, (2013), a nivel pedagógico, la viola siempre se mantuvo en un segundo plano como especialidad instrumental, posicionándose durante muchos años a la sombra del violín. La formación de viola comenzó a ganar autonomía y reconocimiento a partir del siglo XIX, concretamente cuando el Conservatorio de Bruselas contrató por primera vez un profesor de viola en 1877. Sin embargo, en España no será hasta mediados del siglo XX, concretamente con el Decreto 10 de septiembre de 1966, cuando la enseñanza de la viola se segrega de la del violín en conservatorios profesionales y superiores (Agüeria, 2011 citado en Botella y Fuster, 2015).

Toda esta circunstancia nos impide hablar de una escuela pedagógica violística en el pasado, con su propia metodología desarrollada, que tenga en cuenta las características sonoras del instrumento, su rol dentro de la familia de cuerda y las particularidades técnicas específicas que la diferencian del violín (Muñiz, 2013, p. 344). El pedagogo Alan Kovacs (1990) afirman que aunque la viola cuente con métodos y estudios de trabajo de la técnica del instrumento como Hoffmeister, Bruni, Campagnoli, Alessandro Rolla, Blumenstengel, etc, no se puede comparar con gran número de estudios de violín (Fiorillo, Gaviniés, Dont, Wieniavsky, Rode, Dancla, Kaiser, Sevcik, Mazas, Kreutzer, etc.) que se han escrito a lo largo de los siglos, donde la experiencia ha podido demostrar su gran eficacia.

Además, tal y como señala Vdóvina (2006) los factores sociales y culturales han sido determinantes a la hora de la construcción de instrumentos. Las violas que hoy conocemos, “son resultados del proceso de evolución, maduración y apropiación de pueblos, comunidades y países en todos los aspectos de su vida cotidiana a través de los siglos” (p.10).

Por tanto, con el transcurso del tiempo, la viola ha ido obteniendo mayor autonomía debido a la investigación y estudio, el desarrollo de la metodología, la aparición de sobresalientes solistas del instrumento, al mayor interés en los compositores/as por crear

nuevas composiciones. No obstante, continúa pensándose sobre la escasa literatura de la viola en término

Para disipar dudas sobre la profundidad y amplitud del repertorio de viola y contribuir con la proliferación de la literatura del instrumento basta con poner de relieve la monumental obra *Literatur für Viola* del violista y pedagogo austriaco Franz Zerynger. Éste fue fundador y presidente de la *Internationale Viola Forschungsgesellschaft* (designada más tarde como la Sociedad Internacional de Viola). Hoy día es altamente conocido por codificar todo el repertorio escrito para viola y otras combinaciones instrumentales desde el siglo XVI. La primera publicación fue en 1965, más tarde, en 1976 publicó una edición y la última edición, *Literatur für Viola* en 1985. Contiene alrededor de unas 14.000 obras en más de 150 combinaciones instrumentales diferentes. Cabe destacar que existen al menos 750 piezas para viola sin acompañamiento, 1.300 para viola y orquesta y 3.000 para viola y piano (Dalton, 2006)

Otro amplio catálogo a destacar con repertorio de viola hasta 1966, es el lexicón de Henry Berret, que se encuentra al final del libro *The Viola. Complete Guide for teachers and students*.

Por la amplitud del lexicón que contempla, nos centraremos en la obra de Zerynger. Complementando el magnífico trabajo de este autor, la PIVA (Primrose International Viola Archive) combina dichas obras con las composiciones para posteriores a 1985 para viola hasta la actualidad.

4.6.2. Recopilación de composiciones de mujeres para viola según la PIVA

A continuación se ha llevado a cabo un trabajo de investigación donde se han extraído del catálogo de la Primrose International Viola Archive las obras de viola sola, viola con piano y viola y orquesta escritas por mujeres compositoras desde los inicios hasta la actualidad.

De las 379 obras originales para orquesta y viola solista, tan solo 13 son compuestas por mujeres, además cabe destacar que todas ellas pertenecen al siglo XX. Por tanto, un 3% de los conciertos para viola son de compositoras.

De las 1640 obras originales de viola y piano, 83 fueron piezas compuestas por mujeres, conformando un 5% de su totalidad

De las 746 piezas originales de viola, solamente contamos con 80 obras de compositoras, por tanto, un 10% aproximadamente de su totalidad.

Por consiguiente, de las 2765 composiciones de viola solo, viola con piano y viola y orquesta originales recogidas en el mayor lexicón de repertorio para viola, Primrose International Viola Archive, se han recopilado un total de 176 de composiciones escritas por mujeres, es decir tan solo un 6%. (Para consultar catálogo, ver **Anexo I**)

Por otro lado, en un estudio que realiza Mayordomo (2016) establece un listado de obras para viola de compositores españoles estrenadas de 1980 en adelante. La extracción de composiciones de mujeres son las siguientes:

Concerto op. 106 (1992) – Teresa Borrás i Fornell (1923-2010)

Neharót, Neharót para viola y orquesta (2006-07) - Betty Olivero (1954)

Vortice [di neve] para viola (2014) – Carla Magnan (1968)

5. MEJORAS DE INCLUSIVIDAD DE GÉNERO EN LOS CONSERVATORIOS

Hoy día, dentro de cualquier institución educativa es imprescindible tratar y trabajar la coeducación, estrategia educativa que persigue transformar el sistema educativo con el fin de lograr mayor equidad de género (Palomar, 1999). A su vez, esta autora propone un término más radical para dicha generación de igualdad de oportunidades: la pedagogía feminista. Esta pedagogía

Concibe la educación como una herramienta que potencia y autonomiza al ser humano pues sirve para elaborar procesos personales y subjetivos, para aprender y apropiarse de ideas nuevas, para desarrollar nuevos valores y actitudes, para adquirir herramientas técnicas, habilidades o poderes concretos de acuerdo con una visión de la educación como formación y desarrollo personal y también colectivo. Es decir, es una práctica política así como un modo concreto de educar (Palomar, 1999, p. 31).

Para implantar en el contexto social y cultural los valores que el feminismo establece es fundamental llevarlos a todos los ámbitos educativos. Pues a través de una educación continua de un niño/a podremos construir proyectos de sociedad diferentes, sin discriminaciones, sin subordinación femenina y con mayor libertad y capacidad crítica (Palomar, 1999).

En la Educación Musical, cuando se utilizan materiales curriculares que ocultan a las mujeres en los contenidos o las relegan a un segundo plano, se contribuye a la construcción de unas identidades de género que refuerzan los roles que históricamente se han asociado a cada uno de los sexos (Díaz, 2005).

Para evitar dichas situaciones, el papel y la formación del profesorado es clave para la inclusión de la coeducación, ya que es el docente quien puede propiciar una enseñanza de calidad hacia los estudiantes. Estos/as constituyen un gran pilar a la hora de desarrollar una evolución y un cambio en esta realidad androcéntrica, así como prevenir los estereotipos sexistas, pues tienen entre sus manos el poder de ser un fuerte ejemplo para el alumnado, creando un ambiente estimulante en el aula donde se desarrolle un buen clima de confianza y aceptación, fomentando la seguridad y contribuyendo a una representación personal positiva (Fernández, 2013).

La música, como cualquier sector del arte, es un medio sobresaliente para la difusión y transformación de modelos establecidos y la difusión de valores de igualdad y discursos de género.

Por tanto, un docente ha de tener claros una serie de conceptos antes de iniciar su labor. Es decir, ha de reflexionar y elaborar su propia metodología. Para ello, ha de definir sus intenciones educativas, tener conocimiento de las bases psicopedagógicas y ser consciente del contexto educativo en el que está (Botella y Fuster, 2015).

5.1. RECOPIACIÓN DE OBRAS/MÉTODOS DE MUJERES COMPOSITORAS EN PROGRAMACIONES DE ENSEÑANZAS BÁSICAS Y PROFESIONALES DE ANDALUCÍA

Uno de los aspectos que considero fundamental para tratar cuestiones de género en los conservatorios es dar visibilidad a la mujer dentro de las programaciones, puesto que el valor de igualdad y de respeto ha de ser transversal indistintamente de la materia.

Por lo tanto, en primer lugar se ha llevado a cabo un análisis y extracción de las obras/métodos/libros de iniciación en los conservatorios de enseñanzas básicas y profesionales de Andalucía por la especialidad de viola, cuyas autoras sean mujeres, con el fin de plasmar y verificar esta desigualdad existente a día de hoy en dichas programaciones.

ALMERÍA

- *More time pieces for viola. Music through the Ages*. vol. I. Ed. Boosey. Arreglo de Maggy Lamb Rachel Meredith (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Viola Time Joggers* de Kathy y David Blackwell (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).

CÁDIZ

- *Bratschenschule* de Berta Volmer (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Piece by piece*, Sheila Nelson (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales)
- *Waggon wheels* de Kathy and Hugh Colledge (primeros cursos enseñanzas básicas).
- *Stepping stones* de Sheila Nelson (primeros cursos enseñanzas básicas).
- *Technitunes y Tetratunes* de Sheila Nelson (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Viola Time Joggers* de Kathy y David Blackwell (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Technique takes off!* de Mary Cohen (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Technitunes y Tetratunes* de Sheila Nelson (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).

CÓRDOBA

- *Bratschenschule* de Berta Volmer (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales)
- *Método elemental de cuerda*, viola primer libro de Sheila Nelson (enseñanzas básicas)
- *Technitunes y Tetratunes* de Sheila Nelson (primeros cursos enseñanzas básicas).
- *Waggon wheels* de Kathy and Hugh Colledge (primeros cursos enseñanzas básicas).

GRANADA

- *Bratschenschule* de Berta Volmer (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Piece by piece* de Sheila Nelson (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Technitunes y Tetratunes* de Sheila Nelson (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).

- *Technique takes off!* De Mary Cohen (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Waggon wheels* de Kathy and Hugh Colledge (primeros cursos enseñanzas básicas).
- *Stepping stones* de Sheila Nelson (primeros cursos enseñanzas básicas)
- *Viola Time Joggers* de Kathy y David Blackwell (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).

HUELVA

- *Bratschenschule* de Berta Volmer (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales)
- *El joven violista* adaptación para viola de Olga López (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales)
- *Waggon wheels* de Kathy and Hugh Colledge (primeros cursos enseñanzas básicas)
- *Stepping stones* de Sheila Nelson (primeros cursos enseñanzas básicas)
- *Viola Time Joggers* de Kathy y David Blackwell (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales)
- *Scales for Advanced violist* de Bárbara Barber (enseñanzas profesionales)
- *Album Pieces* de Rebeca Clark (1º 2º enseñanzas profesionales)

JAÉN

- *Bratschenschule* de Berta Volmer (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Grado Elemental, Viola 1* de Eva Martinez, Maria Teresa Castiñeira, Emilio Molina (enseñanzas básicas).
- *Viola Time Joggers Tres piezas para viola y piano* de Luise Adolpha Le Beau (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales)
- *Shorter pieces for viola and piano* de Rebecca Clarke. (segundo y tercer ciclo de enseñanzas profesionales).
- *Sonata para viola y piano* de Rebecca Clarke (segundo y tercer ciclo de enseñanzas profesionales).

MÁLAGA

- *Bratschenschule* de Berta Volmer (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Je débute l'alto* de Valérie Bime-Apparailly (enseñanzas básicas)
- *Waggon wheels* de Kathy and Hugh Colledge (primeros cursos enseñanzas básicas).
- *Stepping stones* de Sheila Nelson (primeros cursos enseñanzas básicas).
- *Viola Time Joggers* de Kathy y David Blackwell (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).

- *El joven violinista* de Javier Claudio y Antonio Torés adaptación para viola por Olga López (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).

SEVILLA

- *Bratschenschule* de Berta Volmer (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).
- *Technitunes y Tetratunes* de Sheila Nelson (primeros cursos enseñanzas básicas).
- *Waggon wheels* de Kathy and Hugh Colledge (primeros cursos enseñanzas básicas).

Es significativo resaltar que todos los métodos de mujeres recogidos en las programaciones didácticas de viola de los conservatorios de Andalucía son concretamente para cursos iniciales (enseñanzas básicas y primeros cursos de enseñanzas profesionales).

Con respecto a las obras y métodos de enseñanzas profesional, excepto algunos métodos de curso anteriores, que también se pueden prolongar hasta dichos cursos, todos son autores varones (salvo alguna excepción como Rebecca Clarke y Bárbara Barber),

Ante esta pesquisa, surgen diversas cuestiones. ¿No existen obras de mujeres para esos niveles? ¿No es posible realizar adaptaciones de obras de violín u otro instrumento a viola? ¿No se llevan a cabo adaptaciones porque no hay obras equivalentes a las establecidas en las programaciones para cumplir con dichos contenidos y objetivos? ¿Los profesores de viola son conscientes de ello? ¿Se lo han llegado a cuestionar o han intentado equiparar esta desigualdad?

5.2. TRATO DENTRO DEL AULA

Para responder a las cuestiones que surgen tras una investigación de repertorio a nivel de centro, se ha realizado un formulario dirigido a profesores/as de viola los diferentes conservatorios de Música de Andalucía, con el fin de obtener mayor información, profundizar y saber cómo se está desarrollando y llevando a cabo a nivel de aula en cuanto a cuestiones de género en general y en el repertorio.

Comenzando por cuestiones básicas sobre como es la relación del profesorado hacia el alumnado, con el fin de ver si establecen un trato diferenciado entre sus alumnas y alumnos, la respuesta de los 25 docentes fue un “no” absoluto. El trato de género no se basará en el género sino en sus características psicológicas. Sin embargo, ante la

pregunta sobre si creen que inculcar valores de igualdad de género en la asignatura de viola es de relevancia, tres respondieron “no”, mientras que el resto consideran importante que este valor forme parte de su área como de cualquier otra, pero sin dedicarle un apartado en concreto, con la observación y trato del día a día.

Por consiguiente, el profesorado de viola trabaja la igualdad de género del siguiente modo:

- Presentando al alumnado obras de viola de compositoras.
- Dando a conocer violistas mujeres de referencia.
- Aplicando valores en situaciones de trabajo diario.
- Realizando juegos, actividades y tratando por igual tanto a niñas como niños.
- Dando a conocer pedagogas de la viola.
- Explicando roles de mujeres compositoras a lo largo de la historia.
- Trabajando música de conjunto con diferentes alumnos/as donde el rol de líder vaya variando de unos a otros/as.
- Siendo un modelo en el aula y tratando con el alumnado cuestiones de igualdad.

Por otro lado, hay dos respuestas que refutan las cuestiones de género: *“como docente abordo los contenidos atendiendo a cuestiones técnicas y musicales, no de género”, “Mi asignatura trata de enseñar a estudiar e interpretar la Viola. La educación en valores depende de los padres”*.

La respuesta más redundante frente a la pregunta de cómo trabajar cuestiones de género en el aula fue incluir composiciones de mujeres, sin embargo en las respuestas sobre referentes compositoras mujeres que trabajan con sus alumnos/as, la mayoría señalan a Rebecca Clarke, añadiendo cada cual a su respuesta a una o dos autoras de las siguientes: Lillian Fuchs, Belta Volmer, Sheila Nelson, Mary Cohen, Luise Adolpha Le Beau, Grażyna Bacewicz, Joanne Martin, Kertin Wartberg, Sheila Nelson, Kathy Blackwell, Mary Cohen, Nadia Boulanger, Lera Auerbach, Sofía Gubaidulina e Ida Gotkovsky, Pamela Harrison.

Ante la pregunta “¿Cuáles de los métodos para enseñanzas básicas de viola y de autoras conoce?” Los resultados fueron los siguientes:

MÉTODO	PORCENTAJE
<i>Bratschenschule</i> de Berta Volmer	100%
<i>Stepping stones</i> de Sheila Nelson:	79%
<i>Piece by piece</i> de Sheila Nelson	75%
<i>Technitunes y Tetratunes</i> de Sheila Nelson	62.%
<i>Wagon wheels</i> de Sheila Nelson	62%
<i>Technique takes off!</i> de Mary Cohen	54%
<i>Viola Time Joggers</i> de Kathy y David Blackwell	44%
<i>Scales for Advanced violist</i> de Barbara Barber	34%
<i>El joven violista</i> edición de Olga López	2%
<i>More time pieces for viola. Music through the Ages</i> de Maggy Lamb	20%
Otros	4.2% (<i>Violaerobic for viola</i> de Katrina Wreede y de Susan L. Bronw)

No obstante, un gran número de profesores/as respondieron “no” frente a la pregunta de si conocían métodos de mujeres de épocas anteriores a los previamente citados, mientras que los que respondieron afirmativamente añadieron “Karen Tuttle” y otra *Two Octave Scales and Bowings for* de Susan Brown y *Scales for Young Violists* de Bárbara Barber Barbara, además de 6 respuestas en blanco.

En relación con la pregunta de si el hecho de que apenas se interpreten obras ni transcripciones de mujeres en las enseñanzas profesionales se debe a que éstas no son de un nivel equivalente al de las obras/estudio a las que se habitúa tocar, encontramos cuatro personas que estaban de acuerdo con que en la mayoría de los casos suele ser así y lo justifican del siguiente modo:

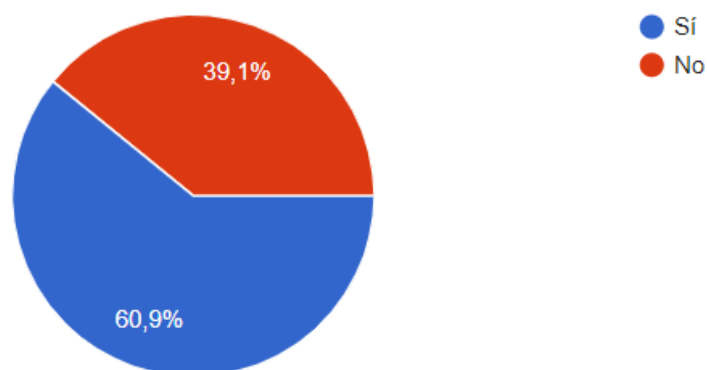
- Las obras de viola escritas por mujeres son bastantes complicadas para los niveles de enseñanzas profesionales.

- No se suelen trabajar piezas de mujeres compositoras, porque suelen pertenecer exclusivamente a los siglos XX y XXI y en las enseñanzas profesionales no se suele trabajar la música contemporánea, en parte por su debida dificultad.
- De los métodos iniciales se pasa a obras de importancia dificultad técnica.
- *“El repertorio existente es bastante desconocido y las que se conocen suelen ser de un nivel superior al de enseñanzas profesionales”*

Sin embargo, el resto de los docentes no están de acuerdos, algunos no justifican su respuesta y otros/as aportan la siguiente información:

- Se debe simplemente al desconocimiento del repertorio del instrumento.
- Aunque la mayoría sean obras más complejas hay obras de compositoras accesibles al nivel.
- Falta de actualización de las programaciones por parte del profesorado.
- Falta de preparación por parte del profesorado.
- No es excusa, hay repertorio si se investiga bien.
- Se debe al legado histórico por parte del profesorado
- Se debe a la falta de material
- No se debe a cuestiones de género sino a limitación general existente en el repertorio de viola.
- No supera a la calidad de la literatura tradicional, escrita por hombres. (*“Si es que todo ese material existe y tiene calidad, entonces estamos ante un problema de difusión, pero no actual, sino un problema histórico de difusión”*)
- Se debe a cuestiones históricas.

Para conocer si está cuestión había sido reflexionada o valorada alguna vez por el profesorado, se le hace una pregunta al respecto y los resultados son los siguientes:



Por lo que resulta, muy interesante conocer, que un 60% de estos docentes se hayan planteado el mismo hecho que me planteo: que no haya transcripciones u obras de mujeres en grado profesional se deba a que no tenga un nivel equitativo a las obras que se suele tocar y por ello, no se incluye. Aunque finalmente, la mayoría responda que se debe a la falta de investigación y conocimiento al respecto.

A continuación, tras la pregunta de si conocen, y en caso positivo si reemplazarían, obras/transcripciones/estudios de mujeres de un nivel de enseñanzas profesionales, relativamente equiparables a las obras recurrentes que se establecen en las programaciones se recogen diversos “no conozco” y diversos “no, pero sí deberían incluirse” algunos “no deberían incluirse” y “tendría que investigar más acerca del repertorio para ver si son equiparables, pero claro que las reemplazaría”.

Con respeto a las respuestas afirmativas: *“sí se podrían introducir, aun en contra de desbancar a los “intocables” de ciertos niveles”, “sí, los estudios de Mary Cohen y algunos de Lillian Fuchs me parecen muy aconsejables y violaerobics de Wreede me parece muy útil para trabajar patrones melódicos y armónicos, enfocados incluso a la improvisación”. “Algunas de las que cité intentaría poner en práctica”, “sí, de hecho lo estoy haciendo”, “sí, pero no los reemplazaría. Las combinaría ya tendería a los criterios pedagógicos del alumnado”, “sí, las reemplazaría sin dudarle porque me interesa la obra en sí y lo que aporta técnica y musicalmente y no si lo compuso una mujer o un hombre”.*

Generalmente en las programaciones de enseñanzas básicas se cuentan con más transcripciones para viola de mujeres (principalmente del violín) que en enseñanzas profesionales. Según los docentes se debe a las siguientes afirmaciones:

- Al ser un instrumento más grande, la viola se suele empezar a tocar a una edad más avanzada, por ello, la mayoría de las obras para nivel inicial son escritas mayormente para violín.
- Puesto que la base técnica del violín y la viola no se diferencia por tanto, son igual de válidas, hasta que no se reconozca lo contrario.
- Falta del estudio pedagógico específico de la viola.
- Es un recurso útil y enriquecedor, puesto que a pedagogía de la viola está ligada a la del violín.
- A la hora de componer no han tenido en cuenta aspectos pedagógicos sino interpretativos y expresivos.

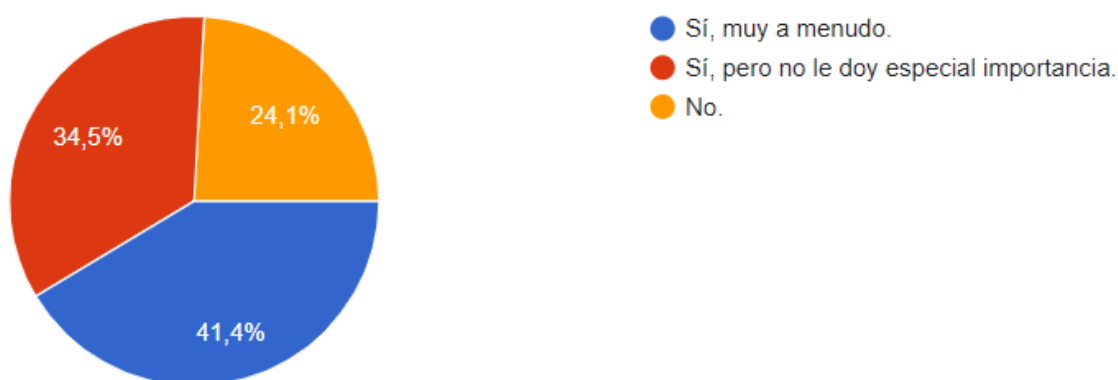
Estas respuestas han sido muy interesantes por el simple hecho de que nadie ha interpretado la pregunta del modo que yo pretendía, y por el hecho de que no se imaginasen que me estuviese refiriendo a carencia de transcripciones y no de falta de obras originales en enseñanzas básicas. Excepto dos respuestas que han sido las siguientes *“debido a que falta una investigación y estudio del repertorio compuesto por mujeres en enseñanzas profesionales”* y *“A que las mujeres prestan más atención a las cuestiones de la infancia. Están más sensibilizadas al respecto y por eso se han preocupado más de estas etapas educativas”*. Mi intención con la pregunta era conocer la opinión de los docentes de por qué no hay en las programaciones transcripciones de mujeres en enseñanzas profesionales.

Por último, respecto a la preguntar *“¿Cómo considera que podríamos mejorar la formación académica de nuestros alumnos/as en cuestiones de género?”* A continuación cito las ideas principales de las respuestas: (a excepción de la impropia respuesta *“nosotros como profesores no debemos entrar en esos asuntos. Es la familia la que debe educar”*).

- Introduciendo la música con carácter más participativo.
- Concienciando.
- Haciendo al alumnado partícipe del cambio.
- Introduciendo más obras de mujeres.
- Realizando conciertos en honor a la mujer.
- Llevando a cabo actividades de investigación sobre mujeres músicas.

- Atendiendo a las características únicas de cada alumno de forma diferenciada para que cada uno desarrolle al máximo su potencial.
- Procediendo a una investigación mayor, por parte del profesorado, sobre el repertorio de viola a partir del siglo XX.
- Tocando en audiciones, pruebas y conciertos obras de mujeres.
- Mostrando videos de intérpretes, entrevistas de grandes personalidades y composiciones o arreglos.
- A través de contenidos transversales sobre el tema y educación en valores y desarrollo de competencias social y cívica y de conciencia y expresiones culturales.
- Llevando a cabo actividades de grupo en las que todos tengan voz, y en el caso de que deba aparecer la figura de líder, que vaya cambiando de unos a otros, de manera que todos sean igual de importantes.

Por último, y teniendo en cuenta que la mayoría de los docentes consideran que la mejor manera de llevar a cabo en el aula situaciones de igualdad de género es incluyendo obras de mujeres, frente a la pregunta “¿alguna vez se ha planteado la necesidad de establecer programaciones más inclusivas, en cuanto a género, para mejorar formación académica en cuestiones de género?”, las respuestas fueron las siguientes:



Se puede apreciar como esta idea aun está bastante igualada en cuanto a opiniones adversas, lo cual demuestra como esta propuesta conlleva aun, a día de hoy, diferentes controversias y discordias entre las opiniones de docentes.

5.3. TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA DE LAS SEIS CANCIONES OP.1 DE FANNY MENDELSSOHN

Mi propuesta de mejora consiste en la transcripción² fiel de una obra de canto de la compositora clásica Fanny Mendelssohn para viola, con el fin de constatar la posibilidad de incluir transcripciones de mujeres (u obras, que también existen) en las programaciones para que nuestro alumnado se desarrolle con un conocimiento más amplio sin subordinación femenina en cuanto al repertorio de su instrumento. Además, se pretende crear una reflexión que contribuya a futuras reformas y ampliaciones de las programaciones de la especialidad de viola.

Pero en un primer lugar me surge la duda de si es verdaderamente legítimo transcribir una obra y adaptarla a otro instrumento. Aunque no sea la única en realizar este tipo de modificaciones, soy consciente de que en el mundo de la música hay un sector que está en contra de realizar arreglos o transcripciones de las obras originales. Por ello, he investigado sobre las diferentes opiniones al respecto, para finalmente considerarla una opción viable y necesaria.

Cascudo (2010) explica que “Durante siglos, el acceso a la música sólo fue posible en aquellas ocasiones más bien excepcionales en que un grupo de intérpretes la ejecutaba en vivo en un concierto público (...)” (p. 4). Este hecho, ligado al incremento de los conciertos públicos en el s.XIX y la proliferación del piano en los salones de las casas contribuyeron a la consolidación de la transcripción como forma de concierto, puesto que solo de tal modo muchos aficionados podían oír o interpretar composiciones que no les era accesible de otro modo.

El principal argumento de los detractores de los arreglos, es que al transcribir una obra, se pierde la intención que procura el compositor/a, así como la identidad de la misma. García- Carril (2018) comenta como la identidad musical de una obra se fija por un conjunto de condiciones o parámetros. Al respecto, existe un debate entre sonicistas sobre cuáles son los parámetros que definen la identidad de la obra. Como cita García- Carril (2018), para el sonicista puro Scruton (1997) la “Altura de tono, ritmo, armonía y melodía son los rasgos que determinan nuestra experiencia musical” (p.61), obviando el timbre entre estos elementos. Sin embargo, sonicistas como Dodd (2007) y Hanslick

Puesto que la palabra transcripción puede tener diversos significados, tomaré las palabras de Swanson, (2003) refiriéndome a transcripción como la “traducción literal de la partitura” (p.8) de un instrumento a otro, con apenas los cambios necesarios para facilitar la lectura al intérprete.

(1943) afirman que el timbre juega un papel fundamental en la apreciación de las obras musicales, puesto que sus propiedades tímbricas determinan muchos de los rasgos estéticos de la obra. El diccionario de la RAE define transcribir como “arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros”. Como para realizar mi transcripción, cambiaría el timbre de la obra, según algunos autores, la obra perdería identidad. De aquí surgió la siguiente cuestión ¿resulta tan grande este cambio para que la obra pierda ese aspecto de identidad a niveles pedagógicos?

Por otro lado, es muy común encontrarse con arreglos de los propios compositores, modificando la instrumentación. Por ejemplo, Hector Berlioz adaptó *La Belle Voyageuse* (original de voz y piano) para orquesta (García-Carril, 2018), J. Brahms después de componer sus sonatas op. 120 y algunos tríos para clarinete, más tarde adaptó esta parte para viola (Swanson, 2003), Rebecca Clarke, realizó también numerosas arreglos de sus propias composiciones (Brent, 2010), etc.

Por tanto y siguiendo las palabras de Swanson (2003) continuarán habiendo músicos que abracen la idea de realizar transcripciones y otros que se opongan contundentemente. A pesar de estas controversias recogidas, considero mayor el beneficio que se puede abarcar tanto en aspectos pedagógico como sociales.

Además, a través de esta partitura se pueden trabajar los contenidos curriculares para el 1º/2º curso de enseñanzas profesionales (curso correspondiente al nivel de la piezas), como el *vibrato*, cambios de posición, cambios de arco, afinación, etc. Es decir, no se modificarían en ningún momento las concreciones curriculares estipuladas, tan solo se propone la inclusión de transcripciones como esta (así como la inclusión de obras original de compositora) con el fin de combinar el repertorio estandarizado tras décadas con el de compositoras igualmente válido en la formación del alumnado de enseñanzas profesionales.

Asimismo, la transcripción se ha efectuado tomando el mismo patrón que estableció Emilio Mateu para realizar las transcripciones de canto y piano de Manuel de Falla para viola, por ejemplo, modificando el registro cuando fuese necesario o en la repetición de frases (como se ha aplicado en el lied nº1 de Fanny Mendelssohn)

En el **anexo II** se encuentra la transcripción op.1 de Fanny Mendelssohn para viola.

6. CONCLUSIONES

Como amante de la música y mujer, a través de este trabajo he querido hacer un homenaje a todas esas mujeres que en silencio y a lo largo de los años han ido logrando que hoy día mis compañeras músicas y yo nos sintamos parte de ella.

No obstante, una vez realizado este trabajo de investigación me doy cuenta de que esta realidad es un poco ficticia; solemos compararnos con el pasado para autoconvencernos de que hemos evolucionado notablemente, pero cuanto más profundizamos y conocemos verdades históricas, más consciente nos hacemos de las desigualdades existentes en cualquier ámbito de la vida. La música no es ajena a estas cuestiones, en el mundo de la música, aún cuesta ver a mujeres en determinados roles como la composición o la dirección y aun sigue sin existir plena paridad en las orquestas. Además, con este trabajo, he podido conocer la desigualdad que existe en el repertorio establecido en las programaciones de viola, donde hay un mayor número de compositores frente al de compositoras. Aquí es importante destacar que no solo se debe a la invisibilidad de la mujer a lo largo de la historia sino también al papel subalterno y menos exigente que ha tenido la viola hasta principios del siglo XX.

En el proceso de investigación he echado en falta dos aspectos: mayor investigación sobre cuestiones de género en las enseñanzas musicales de conservatorios y mayor conciencia por parte del profesorado ante la problemática que planteo.

Mediante el formulario dirigido a treinta profesores/as de viola he podido comprobar que la mayoría de los docentes pretenden dar ejemplo, en cuestiones de género, de una manera directa, siendo un modelo diario, tratando con el alumnado cuestiones de igualdad, realizando juegos, actividades de grupo donde el rol de líder pase por todos y todas, etc. A la hora de recomendarle al alumnado versiones audiovisuales de las obras que están montando, ningún docente respondió haciendo distinción en el género del intérprete, sino en la versión que mejor le pueda venir al alumno/a. Sin embargo, a la hora de incluir composiciones de mujeres no sucede del mismo modo. Ante la pregunta de cómo trabaja cada docente cuestiones de género en el aula, sí es cierto que la mayoría respondieron “incluyendo composiciones de mujeres”, sin embargo, en las programaciones no se plasma esa realidad, por lo que existe una ambigüedad entre lo que reflejan las programaciones a nivel de centro, lo que dice cada docente, y lo que probablemente se llevará a cabo. Asimismo, a la hora de ver qué compositoras

referentes conocen y trabajan con sus alumnos/as, la mayoría señalan a Rebecca Clarke y alguna que otra más. Esto me hace ver que el alumnado de hoy en día terminará su formación con mayor bagaje interpretativo y conocimiento de obras de mujeres que, por ejemplo, mi generación. Sin embargo, desde mi punto de vista, es insuficiente, puesto que es algo que para que se lleve a cabo depende plenamente del docente y a través del formulario he podido observar que hay un número considerable de docentes que desconocen repertorio femenino, otros que conocen pero no lo incluyen, de momento, y otros que directamente no lo ven adecuado. Es cierto, que la búsqueda de información sobre este instrumento, quizás, es más exigente y no es tan directa, pero es importante insistir en que sí hay repertorio para el instrumento y sí existen composiciones de mujeres.

Por otro lado, ante la cuestión de establecer programaciones más inclusivas en cuanto a género, las respuestas positivas y negativas están muy igualadas por lo docentes. Concretamente, entre los que responden que no han pensando en ello y los que piensan pero no le dan especial importancia, hay un alto número de docentes que no son conscientes, ni presta atención al respecto. A través de los datos obtenidos, considero que esta propuesta aun no forma parte de las opciones de mejora en la educación por parte de algunos docentes. Es un tema que aun no ha calado en la conciencia. No obstante, el tema de la igualdad de género está en auge, es muy recurrente hoy día reclamar igualdad y se dice estar más concienciados, pero sin embargo a la hora de ponerlo en práctica hace falta profundizar más, fijarnos en los pequeños detalles que hacen más fácil el progreso global, haciendo más participe del cambio al alumnado y trabajando por un cambio más real, que vaya más allá de lo aplaudido por el sistema.

Por ello, considero fundamental que todo docente se sienta concienciado de que su función no es solamente enseñar a tocar un instrumento, sino que forman parte de una institución educativa y esto requiere transmitir y educar en valores de igualdad. Este valor debe ser transversal como objeto de educación independientemente del área que se imparta.

Al mismo tiempo, a través de esta actividad de investigación he obtenido nuevas aportaciones positivas. Por un lado, indagando en las programaciones he descubierto métodos de iniciación a la viola que desconocía. En la última década, gracias a nuevas investigaciones metodológicas existe una gran variedad de libros de iniciación para

enseñanzas básicas, a diferencia de cuando yo estudié, que tan solo trabajé el método de Shinichi Suzuki. La época en la que se estudia y se forma cada uno, no es la misma en la que enseña, por ello, considero fundamental para un docente actualizarse e innovarse en cada momento.

Por otro lado, descubrir el inmenso catálogo de Zeringer y de la PIVA, me ha llevado a verificar que existen cientos de obras de viola originales, así como transcripciones, de compositoras. También, descubrir que el abanico de intérpretes de violas es cada vez más amplio, me satisface, sobre todo por la continua discriminación que ha tenido este instrumento a lo largo de la historia.

Bajo mi punto de vista el aspecto más enriquecedor de este trabajo ha sido la continua modificación y construcción del tema y cómo una idea te reconduce hacia otra. Por ello, me llevo todo el conocimiento adquirido y el trabajado realizado, más que un resultado concreto, pues, como refleja Mantovani (2008) lo importante es el enriquecimiento que te causa el proceso y no el resultado.

Además, pienso que no he sido la única que se ha llevado nuevos conocimientos y consideraciones, el hecho de que esos profesores /as de viola dedicasen cinco minutos en responder el formulario, estoy segura que les ha hecho reflexionar y replantearse mejores enfoques en sus clases para un futuro.

Para finalizar, señalar de nuevo que mi aportación es reformar las programaciones de viola para que haya referentes musicales femeninos y conseguir mayor visibilidad, pero ¿realmente esto nos lleva a la igualdad? O ¿no sería mejor, incluyamos o no a esos referentes femeninos, trabajar valores de igualdad de género, aunque estemos tocando obras de los archiconocidos compositores?

Con esto, me gustaría aclarar que no pretendo excluir en ningún momento obras de compositores, pues existen obras colosales escritas por varones que merecen conocerse en la literatura violística y dejarlas de lado por feminismo no sería prudente ni ético. No podemos cambiar o reinventar el pasado pero sí el futuro y qué mejor que desde instituciones educativas.

Es cierto que a veces queremos defender la igualdad en lugar de cambiar la perspectiva e incluir cuestiones de género. Por ejemplo, existen políticas de paridad, donde proponen que haya igualdad de hombres y mujeres en un comité, o en una empresa

donde la mitad de ejecutivos sean hombres y la mitad mujeres. Evidentemente, son políticas que en algunos contextos tienen mucho sentido, pues hacen que vayamos alejándonos cada vez más de esa diferenciación y desigualdad por cuestiones de género, pero que a veces son antinaturales porque, por ejemplo, si hay 20 mujeres válidas para un trabajo ¿por qué debe haber 10 hombres y 10 mujeres? ¿O viceversa? En el momento que realmente superemos los techos de cristal, la brecha de género y todas estas cuestiones, es cuando no será relevante el género de una persona para ser considerado o no, para ser contratado o no en un puesto de trabajo, para que su trayectoria sea relevante o no, o en el caso de nuestra propuesta no será importante el hecho de si son obras de compositoras o compositores.

Esta idea da pie a nuevas cuestiones que encaminaría mi investigación en el caso de proseguirla en un futuro.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berret, H. (1997). *The Viola. Complete guide for teachers and students*. Tuscaloosa, Estados Unidos: The University of Alabama Press.
- Botella, A.M. y Fúster, V. (2015). Estudio y análisis de los métodos de iniciación a la viola más utilizados por el profesorado de las enseñanzas básicas de la provincia de Valencia. *Revista de Comunicación de la SEECI*, (38), 146-164.
- Cascudo, T. (2010). *El arreglo como obra musical*. Fundación Juan March: Madrid. Recuperado de <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc656.pdf>
- Cárdenas, A. (2016). *Préstamos musicales en el repertorio solista de la Viola. Un aporte conceptual desde la revisión sociológica e histórica de la circulación y difusión del repertorio del Barroco al Romanticismo*. (Trabajo Final de Licenciatura). Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes.
- Correa, E. (2008). La coeducación a través de las mujeres músicas en la historia contemporánea. *Innovación y experiencias educativas*, (45), 1-9.
- Cruz, A. (2019). Las mujeres son mayoría en los conservatorios, pero solo 3 de cada 10 forman parte de una orquesta profesional. *La brecha de género en la música profesional*. Recuperado de <https://www.brechageneromusicaprofesional.aranzazucruz.com/>.

- Dalton, D. (2006). The viola and violist. *Primrose International Viola Archive*. Consultado el 8 de octubre de 2006
- Costas, C.J. (1990). *Música para la viola*, 14-15. Fundación Juan March: Madrid. Recuperado de <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc165.pdf>
- García- Carril Puy, N. (2018). *La ontología de las versiones y transcripciones musicales. Un paraíso de los filósofos al encuentro de nuestras prácticas musicales*. (Tesis Doctoral) Universidad de Granada, Granada.
- García, D. (2017). Mujer, educación y conservatorio: un relato de vida. *DEDiCA*, (12), 171-190.
- García, D. y Pérez, C. (2014). Mujer y educación musical (escuela, conservatorio y universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo XX español. *DEDiCA*, (6), 171-186.
- Goás, C. (2020). Las mujeres y la orquesta filarmónica de Viena. *Mundiario*. Recuperado de <https://www.mundiario.com/articulo/cultura/mujeres-orquesta-filarmonica-viena/20200124150126173990.html>
- Green, L. (2018). *¡Oír, escuchar, tocar!* Madrid, España: Pirámide.
- Hernández, N. (2012, junio). Las alumnas en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: estereotipos y realidades. En I, Vázquez Bermúdez (Coord.), *Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*. Facultad Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Kunitz, H. (Ed). (2019). *Método de instrumentación. Parte XII: violín/viola*. Pontevedra: Dos Acordes.
- Korol, C. (Coord). (2007). *Hacia una pedagogía feminista. Géneros y educación popular*. Buenos Aires: El Colectivo. América Libre.
- Kovacs, A. (1995). La viola, su repertorio y su enseñanza. *Quodlibet: revista de especialización musical*, (2), 88-96.
- López-Peláez, M.P. (2013). Una nueva aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género. *Sophia*, (9), 213-220. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4137/413740750015.pdf>

- Loizaga, M. (2005). Los estudios de género en la Educación Musical. Revisión crítica. *Musiker: cuadernos de música*, (14), 159-172.
- Maceira, L. (2008). *El sueño y la práctica de sí. Pedagogía feminista: una propuesta*. México: El colegio de México.
- Mayordomo, M. (2016). *Estudio sobre la aportación de intérpretes contemporáneos al repertorio de la viola desde 1980*. (Trabajo Fin de Estudios). Conservatorio Superior de Música de Murcia Manuel Massotti Littel, Murcia.
- Melgar, L. y Gil, A. (2020). ¿Nueva normalidad? Y feminismo. *Revista con la a*, (27), 1-3. Recuperado de <https://conlaa.com/musica-strega-musica-bruja-la-mujer-en-la-musica/?output=pdf>.
- Montero, R. (1995). *Historias de mujeres*. Madrid: Alfaguara.
- Muñiz, L.M. (2012). *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios*. (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo.
- Muñiz, L.M. (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.
- Oribe, J. (2018). En busca de una educación musical inclusiva en la enseñanza secundaria. Reflexiones y propuestas desde el punto de vista de una pedagoga y musicoterapeuta. *Tabanque. Revista Pedagógica*, (31), 123-139.
- Piñero, C. (2008). Música y mujeres, género y poder: Diez años después. *Itamar. Revista de investigación musical*, (1), 221-234.
- Palomar, C. (Coord). (1999). Más allá de la coeducación. Pedagogía feminista.
- Primrose International Viola Archive (PIVA). Brigham Young University. (2020). *Research Aids*. Recuperado de <https://viola.lib.byu.edu/>.
- Querol, C. (2014). Las Directoras de Orquesta como ejemplo de liderazgo femenino. *Dedica. Revista de educação e humanidades*, (6), 233-248.
- Riley, M. (1980). *The History of the Viola*. Estados Unidos: Braun-Brumfield.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

- Ramos, P. (2013). Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres. *BROCAR, cuadernos de investigación histórica*, (37), 207-223.
- Rodríguez, P.L. (2019). Las compositoras rompen el silencio. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/04/17/babelia/1555518324_464946.html.
- Sánchez, T. (2019). *Profesorado de conservatorio de Galicia bajo la perspectiva de género en educación*. (Trabajo Fin de Máster). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Santiago, P. (2017). Cuestionar la colonialidad en la educación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, (5), 93-100.
- Setuan y Noya, (2010). Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas. Grupo Música, Sociedad y Creatividad): Madrid. Recuperado de [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Informe MUSYCA_02_2010_Setuain Noya a Gene%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Informe_MUSYCA_02_2010_Setuain_Noya_Gen%20(1).pdf).
- Soler, S. (2016). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossier feministes*, (21), (157-174).
- Soler, S (2018). Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música. *Arts Educa*, (18), 85-101.
- Soler, S. y Oriola, S. (2019). Música, identidad de género y adolescencia. Orientaciones didácticas para trabajar la coeducación. *Epistemos. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 7(2), 27-56.
- Swanson, C. M. (2003). Adding to the viola repertoire by arranging: A study on methods of arranging music for viola from clarinet, with an original arrangement of the Saint- Saëns clarinet sonata in E-flat, op. 167. (Requirements for the Degree of Doctor of musical arts with a major in music) Universidad de Arizona: Arizona, EEUU.
- UNED (2010, 22 de octubre). *Feminismo y música*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=USKJ_qK1Pqk&t=193s.
- Valera, N. (2018). *Feminismo para principiantes*. Madrid: B de Bolsillo.

- Vdóvina, M. M. (2006). *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado*. (Tesis doctoral). Instituto superior de arte, Ciudad de La Habana.
- Vilar, A. (2015). *El género en la Educación Musical*. (Trabajo Fin de Grado). Universidad de Jaén, Jaén.
- Viñuela, L. (2016). Como una ola: las dificultades de crecer y estabilizarse para músicas y musicólogas. *La albolafia. Revista de humanidades y cultura*, (9), 97-110.

8. ANEXOS

I. CATÁLOGO DE OBRAS ORIGINALES PARA VIOLA DE MUJERES COMPOSITORAS: VIOLA SOLO, VIOLA Y PIANO Y VIOLA Y ORQUESTA

VIOLA SOLO

- Accart, Eveline. Sonate pour alto solo / Paris: Editions francaises de musique, c1974.
- Alcalay, Luna. Gyroskop = Kreisel: viola solo / Launton, Oxon, England: Edition HH, c2000.
- Allen, Judith Shatin. L'étude du coeur: for solo viola / Judith Shatin Allen; edited by Rosemary Glyde. New York: American Composers Alliance, 1984.
- Aster, Virginie composer. Instants photographiques: pour alto seul = for viola solo Paris: Gerard Billaudot Editeur, [2017].
- Aubin, Francine. Un reve d'Ibsen: pour alto / Paris: Billaudot, c2010.
- Bacewicz, Grażyna. 4 capricci : per viola solo / Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [1975].
- Beamish, Sally, 1956- composer. Glanz: for viola London : Peters Edition Ltd, [2016].
- Beamish, Sally. Pennillion: for solo viola / Isle of Man, British Isles: Erin Arts Centre, [1998].
- Beamish, Sally, 1956- composer. Penillion: for solo viola London: Peters Edition Ltd, [2018].
- Beamish, Sally. That recent earth: for solo viola (2003) / Glasgow: Scottish Music Centre, c2003.
- Beamish, Sally, 1956-. Ariel: for solo viola / Glasgow, Scotland: Scottish Music Centre, 2012.
- Beat, Janet. Circe: for solo viola (1974) / [Scotland?] Bastet Productions, c1974.
- Bielawa, Lisa, composer. Insomnia etudes New York: Lisa Bielawa, [2017].
- Blackwell, Kathy. Viola time Christmas: a stockingful of 31 easy pieces for viola / Oxford, England; New York: Oxford University Press, 2006.

- Blackwell, Kathy. Viola time Christmas: a stockingful of 32 easy pieces for viola / Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Bray, Charlotte, 1982-. Elegy for George: for solo viola / [Chipping Norton] : Composers Edition, [2005].
- Byström, Britta, composer. Dream day : for viola solo, 2013 Copenhagen : Edition Wilhelm Hansen, [2018].
- Canat de Chizy, Edith composer. Lament : pour alto solo Paris: Editions Henry Lemoine, [2019]
- D'Albora, Melissa, composer. Vicious cycle : for viola Verona, NJ: Subito Music Corporation, [2018]
- Dinescu, Violeta. Din cimpoju: fur Solo-Bratsche / Violeta Dinescu. Berlin: Astoria Verlag, c1986.
- Dongu, Giovanna, 1974-. Farneticando nel buio : Rondeau liberamente ispirato a Erik Satie : per viola / Milano : Musicisti Associati Produzioni M.A.P., 2015.
- DuBois, Sarah, 1951-. 3 movements for solo viola / Philadelphia, PA: DuBois Publishing, [2013?].
- DuBois, Sarah, 1951-. Sonata for solo viola / Philadelphia, PA: DuBois Publishing, [2013?].
- Etevenon, Anne. Harold et moi: 4 pi'eces pedagogiques d'initiation a l'écriture contemporaine: pour alto et piano, ou 2 altos ou alto seul = 4 pedagogical pieces by way of an introduction to contemporary music: for viola and piano, 2 violas or viola solo / Paris: G. Billaudot, c2008.
- Finzi, Graciane. Phobie : pour alto seul / Paris: Éditions Durand, 2012.
- Fowler, Jennifer, 1939-. Viola solo: for unaccompanied viola / London: echoes music, [2013].
- Fuchs, Lillian, 1903-. Sonata pastorale: for unaccompanied viola / Lillian Fuchs. New York: Associated Music Publishers, c1956.
- Fuchs, Lillian, 1903-. Sonata pastorale: for unaccompanied viola / Lillian Fuchs. New York: Associated Music Publishers, [1960?], c1956.
- Fuchs, Lillian (1903-). Twelve caprices for viola / by Lillian Fuchs. New York: G. Schirmer, c1950.

- Fuchs, Lillian. 16 fantasy etudes: for viola / Fuchs. New York: International Music Co., 1976.
- Hampe, Charlotte. Sieben kleine Barock-Tanze: fur Viola allein / von Charlotte Hampe. Berlin: Ries & Erler, [192-?].
- Harberg, Amanda. For Sydney: for solo viola / King Of Prussia, Pennsylvania: Theodore Presser Company, [2016].
- Heller, Barbara. Nah oder fern: für Viola solo / Barbara Heller Celle: Moeck, c1993. M 47 .H40 N33 1993.
- Heller, Barbara. Stimmungen: 8 Miniaturen fur Violine (Viola) solo / Mainz: Schott, 2011, c2011.
- Harrison, Sadie, 1965-. Three dances for Diana Nemorensis: for solo viola (2013) / [Heslington, England]: University of York Music Press, [2016].
- Krausas, Veronika, 1963- composer. Inside the stone: viola solo [Canada]: [Canadian Music Centre], [1997].
- Jolas, Betsy. Episode sixieme: pour alto seul / Betsy Jolas. Paris: A. Leduc, c1984.
- Karpman, Laura. Common tone (2003): 5 string electric viola and CD / Saint Louis, MO: MMB Music, 2004.
- Knobler, Rachel (1924-). Niggun; und, Drei Improvisationen: für Viola Solo / Ebersberg [Germany]: Editio Alto, c1996.
- Kulenty, Hanna. Viola-viva: viola solo / Amsterdam: Donemus, [2013].
- Lowe, Jill. Four semblances: for solo viola (1981) / [Sidney]: Australian Music Centre, [200-?].
- Lutyens, Elisabeth, 1906-. Sonata for solo viola, op. 5, no. 4 / Elisabeth Lutyens. London: Alfred Lengnick & Co. Ltd., c1946.
- Lutyens, Elisabeth, 1906-. Sonata for solo viola, op. 5, no. 4 / Elisabeth Lutyens. London: Mills Music; Croyden: Sole selling agents, Belwin Mills, c1946.
- Lutyens, Elisabeth. Sonata for solo viola, op. 5, no. 4 / Elisabeth Lutyens. London: Alfred Lengnick & Co. Ltd., 1946.
- Maconchy, Elizabeth, 1907-. Five sketches: for viola / Elizabeth Maconchy. London: Chester Music, c1987.
- Mageau, Mary Jane. Contrasts in continuum: for unaccompanied viola, 1968 / [Sidney]: Australian Music Centre, [200-?].

- Mageau, Mary Jane. Statement and variations: for solo viola / [Sidney]: Australian Music Centre, [200-?].
- Meierhans, Mela. LaUt De MiLa: viola solo / Karlsruhe : Tre Media Edition, c2002.
- Moon, Chloe. Impressions: for solo viola / New Zealand: SOUNZ, the Centre for New Zealand Music, [1989].
- Mulsant, Florentine, 1962-. Vocalise: op. 53, pour alto = für Viola = for viola / Kassel: Furore Verlag, [2015].
- Naske, Elisabeth. Kamfu: Wie das Leben so spielt: für Viola solo / Mainz: Schott, [2013].
- Nelson, Sheila M. Stringsongs: for viola / by Sheila M. Nelson. [London]: Boosey & Hawkes, c1985.
- Neuwirth, Olga, 1968-. weariness heals wounds I: für Viola / Berlin: Ricordi, [2014].
- Newman, Maria. Dances for deliverance: for viola alone / [California]: Montgomery Arts House Press, c1990.
- Newman, Maria. Othmar: sonata for viola alone: based on a fairy tale by Mary De Morgan / [California]: Montgomery Arts House Press, c2008.
- Polin, Claire C. J. Serpentine: lyrical instances for solo viola and imaginary dancer / Claire Polin. New York: Seesaw Music Corp., c1972.
- Ran, Shulamit (1949-). Perfect storm: for solo viola / [King Of Prussia]: Theodore Presser.
- Reverdy, Michèle. Rencontres: pour alto solo. / Paris: G. Billaudot, c.1994.
- Sadikova, Aziza. Entfernung: für Viola solo / Berlin: Ries & Erler, c2005.
- Scherchen-Hsiao, Tona. Lien: pour alto solo / Zurich: Universal Edition, c1973.
- Shields, Alice, 1943-. Sri mata: for solo viola / New York: American Composers Alliance, 2015.
- Skouen, Synne (1950-). Uten tittel: for bratsj solo / Oslo: Norsk Musikkinformasjon, [1985].
- Sparey, Carolyn. Les planchistes de Paris au Musee d'art moderne: for solo viola (2004) / Glasgow: Scottish Music Centre, c2004.
- Sparey, Carolyn. Seven folk songs (2000-2003): for solo viola / Glasgow: Scottish Music Centre, c2003.

- Szeghy, Iris. Ciaccona per viola sola / Köln: P.J. Tonger, c1995.
- Terashima, Rikuya. Sonata for solo viola / Rikuya Terashima.Tokyo, Japan: Japan Federation of Composers, c1994.M 47 .T456.
- Thomas, Augusta Read, composer. Capricious toccata: dandelion sky: for solo viola: (2015) New York : G. Schirmer, Inc., [2015].
- Thomas, Augusta Read. Dream catcher: for solo viola / New York: G. Schirmer, Inc., 2013.
- Thomas, Janet Owen. Partita for viola unaccompanied: (1994, rev. '98) / Kenley, Surrey, UK: Maecenas Music, c1998.
- Tsoupaki, Calliope. Enigma: for viola solo / Amsterdam: Donemus, 1999.
- Van de Vate, Nancy. Six etudes for solo viola: 1969 / by Nancy Van de Vate. Wahington, D.C.: Sistra Publications, 1980.
- Van de Vate, Nancy. Suite for solo viola / Nancy Van de Vate. New York: American Composers Alliance, 1975.
- Vrebalov, Aleksandra, 1970- composer. Spell no. 7: for viola solo [England]: Composers Edition, [2016].
- Wiesenfeld, Ruth, 1972-. SPYR: für Viola solo / Berlin: Verlag Neue Musik, [2015].
- Xu, Yi, 1967- composer. Qing: pour alto sonorisé Paris: Editions Henry Lemoine, 2010.
- Yasuraoka, Akio, 1958-. Offrande: pour alto seul / Tokyo: Japan Federation of Composers, [1992?].
- Zaimont, Judith Lang. Astral: –a mirror life on the astral plane–: for viola solo / [Blaine, Minn.] : Jeanné Music Publications, c2004.
- Zechlin, Ruth (1926-2007). In memoriam Witold Lutosławski: für Viola solo / Berlin: Ries & Erler, c1996.
- Zeynalova, Khadija, 1975-. Endre-Suite: for viola / Rijswijk: Stichting Donemus Beheer, [2016].
- Zwilich, Ellen Taaffe, 1939-. Fantasy: for solo viola / [King of Prussia, PA]: Theodore Presser Company, [2015].

VIOLA Y PIANO

- Andrée, Elfrida, 1841-1929. 2 romances for violin (viola) and piano = für Violine (Viola) und Klavier = pour violon (alto) et piano / Mainz; New York: Schott, c2010.
- Armer, Elinor. Romantic duo: for viola & piano / [Verona, New Jersey]: Subito Music, [2014].
- Asaka, Mitsuru. Sonata for viola and piano / Tokyo: Japan Federation of Composers, 1995.
- Auber, Chantal. Introduction et allegro pour alto et piano / Chantal Auber. Paris: Durand; Bryn Mawr, U.S.A. : T. Presser [distributor], c1993. M 226 .A82 I57 1993.
- Aubin, Francine. Concerto chimérique: pour alto et piano = for viola and piano / Paris: G. Billaudot, c2006.
- Aubin, Tony. Passacaglia del' addio: pour alto et piano / Tony Aubin. Paris: A. Leduc, 1977. Bach, Heinrich von, Freiherr, 1835-1915. Reverie: für Viola und Klavier: op. 55 / komponiert von H. Molbe [pseud.]. Wien: F. Rorich, [190-?].
- Auerbach, Lera. Arcanum: Sonate für Viola und Klavier = Sonata for viola and piano / Hamburg: Sikorski, [2016].
- Beat, Janet. Equinox rituals, autumn: für Viola und Klavier(1996) / Kassel: Furore-Edition.
- Beamish, Sally, 1956- composer. Merula perpetua: for viola and piano London : Peters Edition Ltd, [2016].
- Beamish, Sally, 1956- composer. Merula perpetua: for viola and piano London : Peters Edition Ltd, [2016].
- Beath, Betty. From a quiet place: three pieces for viola and piano / Perth, W.A. Keys Press, 1999.
- Borroff, Edith. Five pieces for viola and piano, 1989 / [S.l.: s.n.], c1989.
- Bray, Charlotte, 1982-. Invisible cities: for viola and piano / [Chipping Norton]: Composers Edition, [2011].
- Brouwer, Margaret. Rhapsodic sonata for viola and piano / New York: Brouwer New Music Publishing, [2012].
- Clarke, Rebecca, 1886-1979. Morpheus: for viola and piano / [New York] Oxford University Press, c2002.

- Clarke, Rebecca, 1886-1979. Passacaglia on an old English tune: for viola (or violoncello) and piano / by Rebecca Clarke. New York: G. Schirmer, c1943.
- Clarke, Rebecca, 1886-1979. Shorter pieces for viola and piano / [New York] : Oxford University Press, c2002.
- Clarke, Rebecca, 1886-1979. Sonata for viola (or cello) and piano / Rebecca Clarke; new introduction by Ann M. Woodward. New York: Da Capo Press, 1986.
- Diemer, Emma Lou. Homage to Paderewski: for viola and piano / New York, N.Y.: Seesaw Music, c1997.
- Diemer, Emma Lou. Lovely song: for viola and violin (one player) / Emma Lou Diemer. New York, N.Y: Seesaw Music, c1993. M 226. D54 L68 1993.
- Della-Bosca, Roxanne. Arc: over those who love me: for viola and piano / Grosvenor Place, N.S.W.: Reproduced and distributed by Australian Music Centre, [2001], c1997.
- Dolinová, Milena. Čardáš VII: pour alto et piano / Paris: Editions Jobert, [2011].
- Duxbury, Rosemary. Reverie: for viola and piano / [U.K.]: Charasound, [2009].
- Elna, Sherman. Sonata lyrica: for viola, or clarinet in B ♭ and piano / New York: Independent Music Publishers, [1953].
- Etevenon, Anne. Harold et moi: 4 pi'eces pedagogiques d'initiation a l'ecriture contemporaine: pour alto et piano, ou 2 altos ou alto seul = 4 pedagogical pieces by way of an introduction to contemporary music: for viola and piano, 2 violas or viiola solo / Paris: G. Billaudot, c2008.
- Faisst, Clara. Three transcriptions for viola and piano / Bryn Mawr, [Penn.]: Hildegard Music Publishing, c2009.
- Fine, Elaine. Sonata for viola and piano / New York, NY: Seesaw Music, c2003.
- Finzi, Graciane. Impression tango: pour violon ou alto ou violoncelle et piano ou accordéon / Paris: G. Billaudot, c2005.
- Gideon, Miriam, 1906-.. Sonata for viola & piano / Miriam Gideon. New York: American Composers Alliance, 1957.
- Gideon, Miriam, 1906-1996, composer. Sonata for viola and piano New York, NY: American Composers Alliance, 2017.
- Gotkovsky, Ida. Invocation lyrique: pour alto et piano / Ida.

- Gotkovsky. Paris: Gerard Billaudot, 1983.
- Griebing-Haigh, Margaret. Bocadillos panoramicos: for viola and piano / Cleveland Heights, OH : Musicalligraphics, [2002].
- Gutman, Delilah. 7 canti d'acqua = 7 songs of water: for viola and piano / Bologna: Ut Orp.
- Harbach, Barbara. Rustic scene: for viola and piano / [St. Louis, Mo.] Vivace Press, c2004.
- Harberg, Amanda. Prayer: for viola and piano / [King of Prussia, Pennsylvania] Theodore Presser Company, [2016].
- Harrison, Sadie, 1965- composer. Molto viola! a small sonata for viola and piano (2017) Heslington : University of York Music.
- Hauser, Michele. Quattro romanze senza parole: per viola con accompagnamento di pianoforte / M. Hauser; trascritte da Enrico Polo. Milano; New York: G. Ricordi, 1927.
- Henderson, Moya. Tracker's song: (from Act III of Lindy): for viola and piano / [Sydney], NSW, Australia: Australian Music Centre, [200-?].
- Higdon, Jennifer, 1962-. Sonata for viola and piano / [United States]: Lawdon Press, c1990.
- Holland, Dulcie, 1913-2000. Sonatina for viola and piano / [Sydney], NSW, Australia: Australian Music Centre, [200-?].
- Holland, Dulcie, 1913-2000. Summer afternoon: for viola and piano / [Sydney], NSW, Australia: Australian Music Centre, [200-?].
- Holt, Patricia Blomfield, 1910-2003. Metamorphoss: for viola and piano / Canada: Berandol, c1985.
- Hoover, Katherine. Shadows: viola & piano / New York, NY: Papagena Press, [2010], c2001.
- Hyde, Miriam, 1913-2005. Canzonetta for viola and piano / [Sydney], NSW, Australia: Australian Music Centre, [200-?].
- Hyde, Miriam, 1913-2005. Sonata for viola and piano (1937) / Perth, W.A. Keys Press, 1991.
- Jolas, Betsy. Quatre duos pour alto et piano / [France]: Heugel; Paris : Repr'esentation exclusive pour le monde entier, A. Leduc, c1979-1981.

- Karpman, Laura. Rounds: viola and piano (2000) / St. Louis, MO: MMB Music, c2000.
- Kolb, Barbara. Related characters: for viola and piano / Barbara Kolb. [New York?]: Boosey & Hawkes, c1985.
- Lachartre, Nicole, 1934-. Sonate pour alto et piano / [Between 1960 and 1979].
- Lapeyere, Charlotte. Souvenir: pour alto et piano / Paris: Éditions Combres, c2006.
- Lapeyere, Charlotte. Un soir: pour alto et piano / Paris: Editions Combres, c2006.
- Le Beau, Luise Adolpha. Drei Stücke für Viola, op. 26, mit Klavierbegleitung / Kassel: Furore Verlag, c2000.
- Le Beau, Luise Adolpha. Sonate, op. 17, for viola and piano: transcribed from the Sonate for cello and piano / [Bryn Mawr, Pa.]: Hildegard Pub. Co., c2009.
- Levina, Zara. Poema: dlla al'ta s fortepiano / Moskva: Muzsektor gosizdata; Vena: Universal'noe izd-vo, [1930].
- Loblov, Bela. Rococo / New York: Whitney Blake, c1945.
- Maconchy, Elizabeth, 1907-1994. Sonata for viola and piano / London: Chester Music; Bury St Edmunds, Suffolk : Exclusive distributors, Music Sales, ©2015.
- Magidenko, Olga. Einatmen-Ausatmen: für Viola und Klavier / Kassel: Furore, [2011].
- Mamlok, Ursula. Above clouds: for viola and piano / Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock, [2015].
- Matthews, Rachel. Dreams, for viola and piano / London: Ourtext, c2010.
- McLaughlin, Marian. Romantic piece for viola and piano / Marian McLaughlin. [1959?].
- Morris, Valarie. Serenade / El Sobrante, CA: Sandscape Publications, c2001.
- Mulsant, Florentine, 1962 - composer. Sonate pour alto et piano, op. 63 no. 2, 2017: für Viola und Klavier = for viola and piano Kassel: Furore Verlag, [2017].
- Mulsant, Florentine, 1962 - composer. Sonate pour alto et piano, op. 63 no. 2, 2017: für Viola und Klavier = for viola and piano Kassel: Furore Verlag, [2017].
- Murray, Eleanor and Tate, Phyllis. Tunes old and new: eight short pieces with exercises and study suggestions: for viola and piano / by Eleanor Murray and Phyllis Tate. London: Oxford University Press, 1958. M 1393 .M96 T85 1958.

- Murray, Eleanor. The new viola books: easy original pieces / Eleanor Murray and Phyllis Tate. London: Oxford University Press, 1962.
- Osorio-Swaab, Colaco. Sonate voor altviool en piano: [no. 3] / Colaço Osorio-Swaab. Amsterdam: Donemus, c1952. M 226 .C59 S66 no.3 1952.
- Overman, Meta, 1907-1993. Sonata for viola and pianoforte / [Sydney], NSW, Australia: Australian Music Ce.
- Pentland, Barbara. Duo for viola & piano / [Toronto: Canadian Music Centre, 1960?].
- Popatenko, T. (Tamara Aleksandrovna), 1912-. Romanticheskaja sonata: dlja al'ta i fortepiano / T. Popatenko. Sonata: dlja al'ta i fortepiano / I. Kheifets. Moskva: Sovetskii.
- Procaccini, Teresa. Dialogo: per viola e pianoforte / Teresa.
- Puchhammer-Sédillot, Jutta, editor. Pièces de concours: issues du répertoire du Conservatoire de Paris: pour alto et piano = from the Paris Conservatoire repertoire: for viola and piano = aus dem Repertoire des Pariser Konservatoriums: für Viola und Klavier / Mainz : Schott, [2016-2017].
- Puchhammer-Sédillot, Jutta, editor. Pièces de concours: issues du répertoire du Conservatoire de Paris: pour alto et piano = from the Paris Conservatoire repertoire: for viola and piano = aus dem Repertoire des Pariser Konservatoriums : für Viola und Klavier / Mainz : Schott, [2016-2017].
- Rapoport, Eda, 1890-1968, composer. Poem: viola and piano New York: Maxwell Weaner, [1939].
- Rueff, Jeanine. Dialogues: pour alto et piano / Jeanine Rueff. Paris: Alphonse Leduc, 1970.
- Shukailo, Liudmila Fedorovna. Rapsodiia dlja al'ta i fortepiano / L. Shukailo. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1981.
- Sierra, Arlene Elizabeth, 1970-. Four love songs : for viola and piano / London : Cecilian Music, [2016]
- Slovenska violova tvorba = Slowakische Kompositionen for Viola und Klavier / revidoval Jan Albrecht. [Czechoslovakia]: Opus Bratislava, 1983.
- Stepanova, V. (Vera). 10 Po ema: dlja al'ta (ili violoncheli) i fortepiano. Moskva: Gos. muz. izd-vo, 1950.

- Stepanova, Vera Aleksandrovna. Sonata dlia al'ta i fortepiano / V. Stepanova. Moskva: Sovetskii Kompozitor, 1963.
- Stephen, Roberta. All around my hat: Maritimes folksong / Calgary: Alberta Keys Music Publishing co. ltd., 1997.
- Tcaci, Zlata. Sonata für Viola und Klavier = for viola and piano = pour viole et piano / Kamen: Karthause-Schmülling, c2001.
- Thomas, Augusta Read. Toft serenade: for viola and piano / New York: G. Schirmer; Milwaukee, WI: Distributed by H. Leonard, [2011], c2006.
- Tkach, Zlata Moiseevna. Sonata dlia alta i fortepiano / Zlata Tkach. Sovetskii Kompozitor, 1981.
- Van de Vate, Nancy. Sonata for viola and piano / Nancy Van de Vate. New York: American Composers Alliance, c1966.
- Zawadzka-Gołosz, Anna, 1955-. Poco a poco più-: für Viola und Klavier / Ebersberg : Editio Alto, c1996.
- Zieritz, Grete von, Zipp, Friedrich. Tokkata, Pastorale e Fantasia: fur Klarinette (Viola) und Klavier / Kassel: Merseburger, c1992.

ORQUESTA Y VIOLA

- Brouwer, Margaret, 1940-. Concerto for viola and orchestra / U.S.A. Brouwer New Music Publishing, [2011].
- Burrell, Diana. Viola concerto / London: United Music Publishers, [2002], c1994.
- Chen, Yi. Xian shi: tone poem for viola and orchestra: reduction for viola, piano, and percussion / King of Prussia, PA: T. Presser, c2003.
- Clarke, Rebecca. Sonata for viola and orchestra / [Place of publication not identified]: [Rebecca Clarke Society], 2012.
- Concerto for viola and orchestra / by Seymour Barab. New York: Seesaw Music, c1995. M 1014 .B35 C65 1995 Folio.
- Concerto for viola and orchestra: 1929 / William Walton. London: Oxford University Press, c1930. M 1014 .W3 C5 1930b.

- Concerto in C-Dur für Viola und Orchester = Concerto in C major for viola and orchestra / Joseph Schmitt; herausgegeben von Bernhard Päuler; Vorwort von Albert Dunning. Winterthur: Amadeus, 1995. M 1014 .S367 C maj. 1995.
- Concerto in D-dur für Viola und Orchester, op. 1 = Concerto in D major for viola and orchestra / Carl Stamitz; herausgegeben von Ulrich Drüner. Winterthur, Schweiz: Amadeus, c1995. M 1014 .S73 op.1 1995.
- Firsova, Elena, 1950- composer. Konzert für Viola und Orchester, op. 144 = Concerto for viola and orchestra, op. 144 Partitur = Score. Hamburg: Sikorski, [2018].
- Higdon, Jennifer, 1962-. Viola concerto / [Philadelphia, Pa.]: Lawdon Press, [2014].
- Leon, Tania. Para viola y orquesta / New York: Southern Music, c1994.
- Van de Vate, Nancy. Viola concerto, 1990 / Vienna, Austria: Vienna Masterworks, c1990.
- Vellere, Lucie. Epitaphe pour un ami: pour alto et orchestre a cordes / Lucie Vellere. Brussels: CeBeDeM, 1973.

II. TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA DE LAS SEIS CANCIONES OP.1 DE FANNY MENDELSSOHN

71019

SECHS LIEDER

für eine Stimme
mit Begleitung
des Pianoforte

VON

FANNY HENSEL

CEB

MENDELSSOHN - BARTHOLDY.

4tes Heft Op. 1.

Pr. 4 Thlr.

Eigenthum der Verleger.

Eingetragen ins Vereins Archiv.

BERLIN

bei **Ed. Bote & G. Bock.**

zu Bock Hof-Musikhändler S.M. des Königs u. S.M. des Prinzen-Albrecht v. Preussen.

Entered at Stationers Hall in conformity with Art. II of the treaty of March 11, 1864.

BERLIN

POSEN

Jägerstrasse 124.

Unter den Linden 127.

Wilhelmstrasse 121.

Wien, Gustav Lewy. Leipzig, Leide. Dresden, Friedel. Hamburg, Grunz. Stettin, Vin. n.

[1846]

SCHWANENLIED

Nº 1

Fanny Hensel Menselssohn

Andante

7 *poco rit.* *a Tempo.* *cresc.* *f*

13 *dim.* *cresc.* *f*

19 *p*

27 *p* *ritard.*

34 *a Tempo.* *cresc.* *f*

41 *dim.* *cresc.* *f* *dim.*

47 *pp*

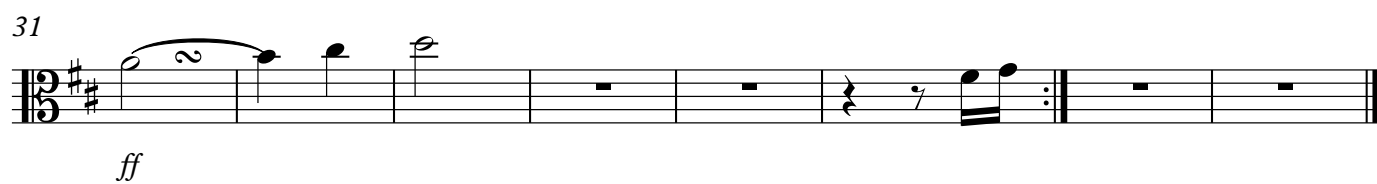
51

N° 2

WANDERLIED

Allegro molto vivace

Fanny Hensel Menselssohn



Nº 3

Fanny Hensel Menselssohn

37

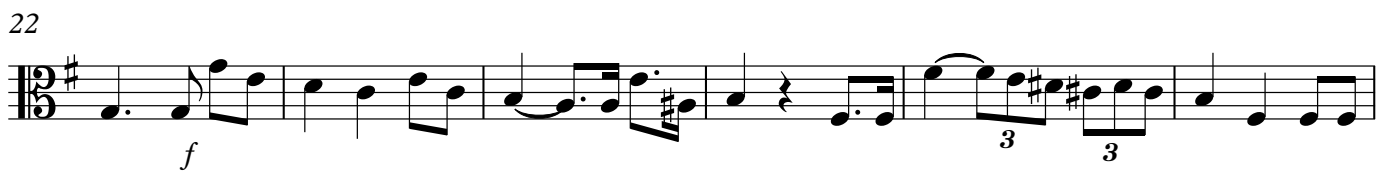
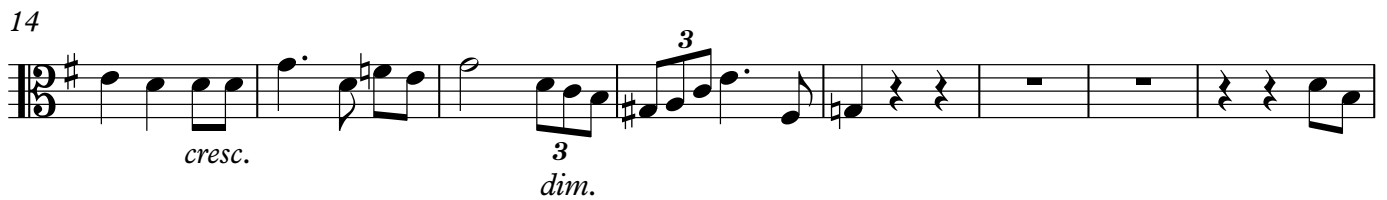
37

MAYENLIED

N° 4

Fanny Hensel Menselssohn

Allegretto

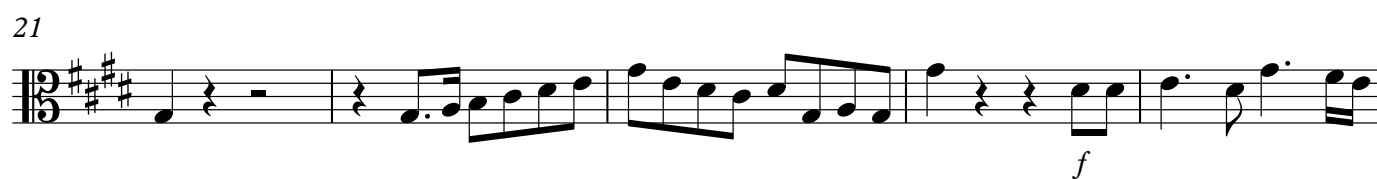
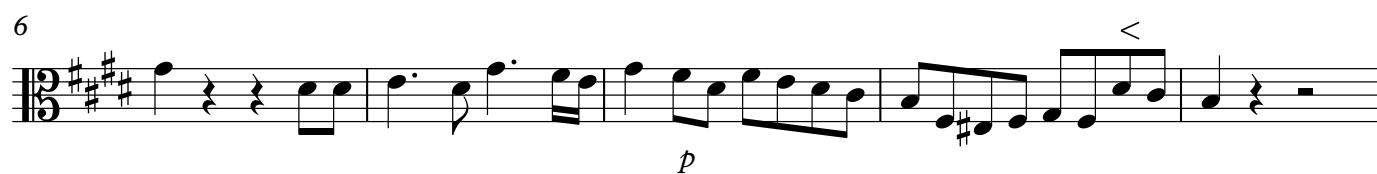


MORGENSTANDCHEN

Nº 5

Allegro molto quasi presto

Fanny Hensel Menselssohn



GONDELLIED

Nº 6

Fanny Hensel Menselssohn

Allegretto



8



15



22



29



35

