

# PRINCIPALES APORTACIONES A LA DIDÁCTICA DE LA VIOLA DE FRANCISCO FLETA POLO: “EL NUEVO SISTEMA PARA EL ESTUDIO DE LAS POSICIONES FIJAS”<sup>1</sup>

Luis Magín Muñiz Bascón<sup>2</sup>

**Abstract:** Francisco Fleta Polo, viola player and composer born in Barcelona on 25th September, 1931, belongs to the group of viola teachers who emerged as a consequence of the educational reform that took place in Spain in 1966, when viola studies became completely independent from those of the violin. In order to solve technical deficiencies and intonation problems among his students, Fleta devised a set of methods which were sequenced in several volumes, ranging from the simplest exercises to those that can be used by the professional in his/her daily practice. Fleta’s work is divided into three blocks: the *new system for the study of fixed positions*, the *study of double stops* and the *studies of scales and arpeggios*, the first being the most important. We will then describe the basic principles of this method which lays the foundation of the modern school of this instrument in Spain.

**Keywords:** Fleta; teaching; viola

**Resumen:** Francisco Fleta Polo, violista y compositor nacido en Barcelona el 25 de septiembre de 1931, pertenece al grupo de profesores de viola surgidos a raíz de la reforma educativa acaecida en España en 1966, por la cual los estudios de viola adquieren total independencia respecto a los de violín. Para solucionar las deficiencias técnicas y problemas de afinación entre sus alumnos, Fleta confecciona una serie de métodos secuenciados en varios volúmenes, que abarcan desde los ejercicios más simples hasta aquellos que pueden servir de rutina diaria al profesional. Su obra se divide en tres bloques: el *nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas*; el *estudio de la doble cuerda* y los *estudios de escalas y arpeggios*, siendo el primero de ellos el de mayor relevancia. A continuación expondremos los principios básicos de este método que sienta las bases de la escuela moderna del instrumento en España.

**Palabras clave:** Fleta; didáctica; viola

## La enseñanza de la viola en España y sus principales métodos

Históricamente la viola, como especialidad instrumental, ha sido tratada de manera secundaria. Esto se debe en buena medida a la carencia de un currículo propio, como especialidad, dentro de los conservatorios. El estudio de la viola no obtendría autonomía, independencia y reconocimiento hasta las postrimerías del siglo XIX: fue la cátedra del Conservatorio de Bruselas la primera en contratar

Muñiz Bascón, 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 (2013) março, 343-354

explícitamente a un profesor de viola en 1877 (Lainé, 2010: 162). Esta circunstancia nos impide hablar de una escuela pedagógica violística antigua, 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. Bien es cierto que existe un considerable número de métodos y estudios, publicados fundamentalmente en Francia y los países centroeuropeos, previo a la implantación de la especialidad en los conservatorios europeos.

Y qué decir del caso español, ya que esa diferenciación no queda perfectamente establecida hasta bien entrado el siglo XX. El Decreto de 10 de septiembre de 1966, sobre la reglamentación general de los Conservatorios de Música, trae consigo una profunda reorganización de los estudios musicales en España, que afecta directamente a la enseñanza de la viola (Agüeria, 2011: 139-160). La enseñanza del instrumento se separa en los conservatorios, tanto elementales como profesionales y superiores, de la del violín, diferencia fundamental al anterior plan de estudios del año 1942.

Esto acarrearía la contratación de un nuevo personal docente, durante la década de los setenta y ochenta del siglo XX, para cubrir las plazas de nueva creación de la especialidad en los diferentes conservatorios estatales, provinciales y municipales. La viola se incorpora de esta forma a la estructura curricular como especialidad de pleno derecho, aunque todavía en inferioridad y desventaja respecto a los estudios de violín en lo que concierne a años de estudios.

Respecto a la producción de métodos para el instrumento, la obra de Fleta no constituye el primer y único caso español (Muñiz Bascón, 2012). A finales del siglo XIX Tomás Lestán (1826-1908) inicia una interesante colección de obras para la viola: *Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor* (1870) (García Velasco, 2005: 130)<sup>3</sup>, *Estudio de la viola: Siete ejercicios difíciles* (1874) y el *Método sobre la viola de amor de siete cuerdas* (1894)<sup>4</sup>. Seguidamente José María Beltrán (1827-?) compone los *Doce estudios o caprichos de mediana dificultad* (1881)<sup>5</sup>. El célebre guitarrista Graciano Tarragó (1892-1973), publica con la editorial Boileau en 1954 su *Método graduado para el estudio de la viola*.

Sobradamente conocidas son las diversas publicaciones realizadas por la editorial Real Musical a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, de la mano del violista y pedagogo Emilio Mateu<sup>6</sup>. Estas gozan de cierta acogida e

implantación en las programaciones didácticas de gran parte de los conservatorios y escuelas españolas. Pero el caso de los métodos de Fleeta es distinto: al carecer de la difusión obtenida por otros, son prácticamente desconocidos por gran parte de la comunidad violística.

### **El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas**

Este método aborda el estudio de las posiciones fijas y para ello Fleeta propone un estudio inteligente y moderno de las mismas. Apuesta por una práctica más racional y reflexiva que la manera tradicional, consistente en la repetición sistemática de un pasaje hasta memorizar el lugar que le corresponde a cada nota dentro de la consecuente posición. El sistema se ampara en el siguiente principio:

Quando un intervalo melódico o armónico no está afinado, si dicho intervalo es generador, también estarán desafinados todos los intervalos generados por él, o viceversa: si el intervalo desafinado es el generado o resultante, es porque su generador está desafinado. La perfecta afinación de los intervalos generadores es la base de la afinación perfecta (Fleeta Polo, 1989: 1).

Para entender este principio, debemos preguntarnos: ¿qué es un intervalo generador? Pues bien, un intervalo generador es aquel que sirve como origen o raíz, y que se produce en una sola cuerda y en una posición fija, no importa cuál. Por esta razón siempre es un intervalo melódico. A partir de esta raíz pueden originarse intervalos resultantes, llamados por Fleeta «generados». También serían válidos los nombres de intervalos paralelos, consecuentes, equivalentes, etc. Estos últimos pueden ser melódicos o armónicos. En el caso de la doble cuerda, esta resultará siempre como intervalo generado pero nunca será un intervalo generador. El intervalo generador podría describirse como aquel cuya distancia física, en el diapasón del instrumento, entre los dos puntos de apoyo, es idéntica a la de otros intervalos distintos, que se generan cambiando tan solo uno de sus apoyos. Pongamos por ejemplo un intervalo de 2.<sup>a</sup> mayor ascendente en cualquiera de sus digitados posibles (0-1, 1-2, 2-3, 3-4). Si cambiamos el segundo de los apoyos a la derecha o a la izquierda, podemos generar un intervalo de 6.<sup>a</sup> mayor ascendente y otro de 4.<sup>a</sup> justa descendente. En el caso de la primera y cuarta cuerda, solo generarían intervalos descendentes para la primera 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 12.<sup>a</sup>; y ascendentes para la cuarta 6.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup> y 14.<sup>a</sup>. Los intervalos generadores son los de 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>

y 4.<sup>a</sup>, bien sean mayores, menores o justos. Se producen en cualquiera de las cuatro cuerdas y en todas las posiciones. Sus digitaciones son las siguientes: 0-1, 0-2, 0-3, 0-4, 1-2, 1-3, 1-4, 2-3, 2-4 y 3-4. Los digitados correspondientes a 0-1, 0-2, 0-3 y 0-4, generan intervalos que varían en función de la posición utilizada y por consiguiente los intervalos generados resultarán distintos a su vez, por ejemplo: el digitado 0-4 puede ser un intervalo de 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, etc., según se ejecute en la 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> o 3.<sup>a</sup> posición, generando a su vez intervalos diferentes.

¿Cuáles son los intervalos mayores y menores generados por sus correspondientes de 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>? Los mayores son: para la 2.<sup>a</sup> mayor obtenemos los de 6.<sup>a</sup> mayor ascendente, 4.<sup>a</sup> justa y 8.<sup>a</sup> justa descendente; para la 2.<sup>a</sup> menor los de 6.<sup>a</sup> menor ascendente, 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> aumentada descendente; para la 3.<sup>a</sup> mayor, una 7.<sup>a</sup> mayor ascendente y una 3.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> menores descendentes; la 3.<sup>a</sup> menor genera una 7.<sup>a</sup> menor ascendente y una 3.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> mayores descendentes; la 4.<sup>a</sup> justa nos da una 8.<sup>a</sup> justa ascendente y una 2.<sup>a</sup> mayor descendente. En el siguiente esquema podemos ver cuáles son los intervalos obtenidos con la combinación de los dedos 1 y 2, tomando como generador la 2.<sup>a</sup> mayor.

Unas cuerdas producen más intervalos generadores descendentes y otras más generadores ascendentes, según se trate de cuerdas agudas, como el caso de la primera y segunda, o de graves, tercera y cuarta. Uno de los principios básicos que Fleta defiende en su nuevo sistema es el de la afinación del tono por medio de la cuarta justa. Para ello argumenta:

El tono es una unidad sonora. Su perfecta afinación supone la perfecta medida, la perfecta construcción de todos los intervalos. De ello se desprende la importancia que tiene el estudio de la segunda, por medio de la cuarta, que por sus características sonoras no admite cualquier afinación, al igual que la quinta o la octava. El estudio del tono por medio de la cuarta, junto con los intervalos generadores, supone el estudio racional, el estudio de la afinación sistemática y reflexiva, la afinación intelectualizada, verificada y controlada por el oído, la sonoridad de la perfecta afinación (Fleta Polo, 1989: 5).

Basándose en esta afinación del tono, constituido por el intervalo de segunda mayor que produce a su vez la cuarta justa, diserta sobre el sometimiento de este intervalo de segunda, al consonante de cuarta, pues la afinación de este supone la afinación del primero y viceversa. Los intervalos de cuarta, quinta y octava

justa son considerados consonantes y su afinación fácilmente identificable, ya que admiten poco margen de tolerancia, mientras que las semiconsonancias de tercera y sexta permiten un margen mayor. Es decir, las desafinaciones en las cuartas, quintas y octavas son más fáciles de percibir que las de las sextas y terceras.

La principal ventaja de este nuevo sistema radica en la brevedad del aprendizaje, ya que mediante el estudio de los intervalos generadores de segunda, tercera y cuarta podemos conocer el lugar del mástil que le corresponde a cualquier pasaje o intervalo. Con respecto al estudio de las posiciones fijas, en primer lugar debemos ser conscientes de que el funcionamiento es el mismo para cualquier posición. Esto se debe al manejo de los mismos elementos, que son: cuatro cuerdas, cuatro dedos, cuatro intervalos (segunda, tercera, cuarta y quinta), más la división del mástil en siete u ocho posiciones. Por otra parte, la producción de los intervalos generadores, en cuanto a su digitación, es la siguiente. Para la segunda, un dedo par seguido de un impar o viceversa; para la segunda ascendente, un dedo par o impar más uno; para la descendente, un par o impar menos uno, es decir (0-1, 1-0; 1-2, 2-1, etc.). La tercera ascendente o descendente se ejecuta con parejas de dedos homogéneas, o digitados pares e impares (0-2, 2-0; 1-3, 3-1, 2-4, 4-2); esta digitación también implica a los intervalos generados de tercera menor descendente y séptima mayor ascendente. El digitado para la cuarta ascendente o descendente será: un dedo par más tres o un impar más tres ascendente, o un dedo impar o par menos tres (0-3, 1-4, 3-0, 4-1); el generador de cuarta produce con el mismo digitado intervalos generados de octava ascendente, segunda descendente, etc.

Con respecto a las extensiones, los intervalos conseguidos por este procedimiento de digitación estarían realizados con la digitación de otro intervalo inmediato inferior. En el caso de las extensiones ascendentes, si ponemos por ejemplo un intervalo de cuarta, cuyo digitado es 1-4, el intervalo inmediato inferior sería el de tercera 1-3, por lo que el intervalo de cuarta ascendente por extensión resultaría 1-3. Para las extensiones descendentes, también llamadas *retracciones*, utiliza el mismo sistema: a un intervalo de cuarta descendente digitado 4-1 le correspondería su inmediato inferior de tercera 4-2, y el intervalo de cuarta descendente por retracción vendría digitado 4-2.

Para que el estudio y conocimiento de las posiciones sea eficaz siguiendo el método de Fleta, debemos leer la música por

intervalos, es decir: además del nombre de las notas hay que relacionarlas entre sí por sus respectivos intervalos melódicos y armónicos, y estos no van más allá de los intervalos generadores de segunda, tercera y cuarta, con sus respectivos resultantes, cuyos digitados coinciden con los de sus correspondientes generadores. Con el estudio de estos tres intervalos básicos de segunda, tercera y cuarta será factible la lectura y dominio de pasajes en cualquier zona del mástil, incluso las más altas. Podemos evitar de esta forma algunos cambios de posición, con frecuencia innecesarios y de los que tanto se abusa por desconocimiento del sistema de posiciones.

Este método nos permite saber siempre en qué posición se está tocando. Para llegar a esto Fleta formula un interesante planteamiento partiendo de tres conceptos que son el intervalo, la digitación y la posición. Si tomamos el intervalo que estamos produciendo y restamos la digitación que aplicamos para tocarlo, la cifra resultante nos dará la posición en el mástil. De la misma manera, en el caso de que conociésemos la posición en la que estamos tocando, si le sumamos el digitado, obtendríamos el intervalo resultante. He aquí la fórmula que nos permite saber la posición a la que pertenece cualquier nota, en cualquier posición y tesitura:

I = Intervalo  
D = Digitado  
P = Posición

$I - D = P$   
 $P + D = I$

*Ejemplo I: Fleta, F. Nuevo sistema para el estudio de la posiciones fijas, 7*

Por ejemplo, la nota sol, articulada con el digitado 1 y en la cuerda re, ¿qué posición es? El sol sobre la cuerda re constituye un intervalo de cuarta, por lo tanto  $i(4.^a) - D(1) = P(3.^a)$ . La misma nota y sobre la misma cuerda con los digitados 2 y 3 corresponderían a las siguientes posiciones:  $i(4.^a) - D(2) = P(2.^a)$ ;  $i(4.^a) - D(3) = P(1.^a)$ . Fleta propone la utilización de su nuevo sistema tanto para el principiante como para el profesional con inquietudes. Según criterio del profesor, y cuando el caso así lo requiera, el orden a seguir puede ser modificado; también los ejercicios podrán realizarse con distintos golpes de arco y, previamente a la utilización de este, pueden estudiarse con *pizzicato*, para obtener una perfecta asimilación de los intervalos generadores y sus correspondientes intervalos generados. Una última observación de Fleta corresponde a la velocidad, que supone

una de las metas más atrayentes a alcanzar por el estudiante de viola, e insiste en recordar que la técnica está al servicio de la música.

Para alcanzar la velocidad no es preciso estar en posesión de unas condiciones excepcionales. Se requiere, en cambio, adoptar una actitud especial para adquirir velocidad y agilidad. Esta consiste en realizar una introspección constante durante el estudio y la ejecución del pasaje. Dicha actitud debe ser constante hasta convertirse en un hábito, es decir, en un acto reflejo (Fleta Polo, 1996: 3).

Las formas que Fleta propone para adquirir agilidad pasan por una primera fase de estudio, que sirve de familiarización con el pasaje, los digitados, los golpes de arco y la afinación hasta su dominio y en un *tempo* cómodo, de forma que dicho pasaje resulte relativamente fácil. Ya en una fase de comodidad, la introspección consiste en la propia observación, en el sentirse a sí mismo y preguntarse si estamos utilizando algún músculo innecesariamente. Los guiños, muecas y otros gestos deben de ser observados, ya que así dejan de actuar. Una vez realizado esto, Fleta propone ejecutar el pasaje con gran calma interior y mental, con cierta frialdad aparente, manteniendo el *tempo* cómodo y empleando una respiración consciente y profunda. En una segunda fase final, Fleta nos dice:

Ejecutar el fragmento en su movimiento original ya sea Allegro, Vivace o Prestísimo, pero importantísimo: adoptando la misma actitud, como si se tratase del mismo *tempo* cómodo, con aquella frialdad aparente, aquella calma interior y evitando siempre ese gesto fatídico que nos bloquearía de nuevo. Alternar el *tempo* cómodo con movimiento real varias veces sin modificar la actitud ya rectificadas e interiorizadas. Conseguir tocar un *tempo* rápido como si de un lento se tratase. O sea, hacer lo difícil como si fuera fácil (Fleta Polo, 1996: 5).

Esa actitud de calma y disposición mental puede que no sea la más apropiada para pasajes de gran expresividad en los que la parte vital es esencial. Para Fleta es imprescindible ese autocontrol que nos permite adoptar la actitud correcta ante las distintas situaciones que puede presentar el discurso musical, y así hallar el equilibrio entre el virtuosismo y la expresividad.

El método puede dividirse en tres secciones. La primera correspondería al estudio de las posiciones comenzando en la primera para prolongarse hasta la séptima posición. Los cuarenta y

cuatro primeros ejercicios corresponden a la primera posición y en ella se cubren todas las combinaciones posibles de digitados para los intervalos generadores de segunda, tercera, cuarta y quinta. Fleta muestra en la página preliminar del nuevo sistema, una serie de fórmulas rítmicas que se pueden aplicar a cada uno de los distintos ejercicios, al igual que Sevcik o Schradiek realizan en sus métodos. Existe un libro del profesor donde los primeros veintiún ejercicios están realizados con acompañamiento, para que puedan ser ejecutados por alumno y profesor.

La segunda sección del método comprende una serie de ejercicios destinados al estudio de las escalas diatónicas y cromáticas. Dichas escalas se presentan en dos o tres octavas y en las siete posiciones, al mismo tiempo que se desarrollan en las siete especies armónicas de acordes de séptima de que está constituida la tonalidad (Fleta Polo, 1992a: 1). Fleta añade que, si un bajo armónico puede ser de fundamental, primera, segunda y tercera inversión, y cada serie armónica pertenece a una de las siete especies, la nota Do estará presente en veintiocho (4 x 7) formaciones armónicas. Tradicionalmente el estudio de los instrumentos de cuerda se ha servido solamente de tres tipos de escalas. En el caso de las escalas mayores, se usa la cuarta especie, y en el de las menores la quinta especie melódica (usando la segunda especie para la descendente), y la armónica. En el método de Fleta el estudio de las escalas es más exhaustivo que el tradicional. En esta sección utiliza siete ejemplos por el siguiente orden: A) cuarta especie; B) quinta especie armónica; B1) quinta especie melódica ascendiendo y segunda especie melódica descendiendo; C) sexta especie con la cuarta y quinta aumentadas; D) primera especie; E) tercera especie; F y G) séptima especie (dos de las cuatro escalas posibles). El orden de estudio es progresivo, como cabría esperar, comenzando por escalas y arpeggios en dos octavas y en la primera posición, para seguir avanzando posición por posición hasta alcanzar la octava posición con un registro de tres octavas. Cada escala viene realizada con dos posibles digitaciones, para los casos de las escalas que pueden realizarse en dos posiciones (segunda-primera; tercera-segunda; cuarta-tercera; etc.). No olvida Fleta la práctica de las escalas cromáticas en dos y tres octavas y, a la vez, continúa proponiendo diversos modelos rítmicos para aplicar a cada uno de los distintos ejercicios. Fleta propone hasta un total de treinta fórmulas rítmicas para aplicar a las distintas escalas, así como variantes a las escalas cromáticas de



dos y tres octavas, para un mayor enriquecimiento de los patrones rítmicos de la mano derecha.

La tercera sección del método comprende el desarrollo de los veintiocho arpeggios de séptima que se obtienen sobre cada una de las notas de la escala cromática, como habíamos comentado con anterioridad. El sistema utilizado es exactamente igual que el empleado para el estudio de las escalas. De esta manera, se inicia con arpeggios de dos octavas posición por posición, incluyendo dos posibles digitaciones por arpeggio, hasta alcanzar la octava posición. Seguidamente avanza hasta los arpeggios en tres octavas, donde ya introduce los cambios de posición pertinentes para la realización de los arpeggios y los plantea así mismo con doble digitación.

## **Conclusión**

Francisco Fleta Polo difiere del resto de autores españoles por imprimir a sus métodos un carácter racional y práctico que constituye un hito en la obra didáctica española para la viola. Por esta razón su obra sería la única que podría causar cierto impacto pedagógico en el ámbito internacional. Su aportación fundamental reside en la solución que propone ante la problemática de la afinación en las diversas posiciones del instrumento. Para ello utiliza el sistema de intervalos generadores y generados, creado por él mismo, donde el violista es capaz de obtener una afinación sólida amparada en la correcta emisión del intervalo de segunda mayor, que constituye la unidad pitagórica resultante de la división de la escala en cinco tonos y dos semitonos. Apoyado en este principio Fleta sugiere que es posible sentar la base de una afinación estable.

En España nunca se había tratado el problema de la afinación de los instrumentos de cuerda de una manera tan práctica. La mayoría de los métodos abordan su estudio, el de las posiciones y el de las escalas y arpeggios siguiendo el sistema tradicional, por el cual se confía al oído del instrumentista la correcta afinación y dominio de las posiciones. Lo mismo sucede en el resto de publicaciones internacionales relacionadas con el tema. Fleta racionaliza el problema de la afinación dándole un porqué y un cómo, formulándolo desde la lógica y teniendo en cuenta las relaciones de las distancias físicas de los intervalos. Su sistema resulta novedoso pues no hallamos indicios sobre la temática de la afinación en ningún tipo de material didáctico anterior.

Otra de las excelentes aportaciones de su método para el dominio y control de las posiciones reside en la fórmula, ideada por

él, para el conocimiento de la posición exacta sobre la que se está tocando: Intervalo – Digitado = Posición. Una vez más revoluciona el pensamiento tradicional, basado en la mecánica y la intuición, y dota de lógica la práctica instrumental. La manera en la que trabaja las escalas va más allá de lo convencional al ampliar las posibilidades de ejecución mediante el uso de siete especies frente a las tres adoptadas por la mayoría de las escuelas. De la misma manera la práctica de los arpeggios se incrementa notablemente gracias al despliegue de veintiocho disposiciones posibles, frente a los siete tipos estandarizados tradicionalmente. Esta aumentación por el uso de siete especies de escalas y la aplicación de los veintiocho arpeggios de séptima que se obtienen sobre cada una de las notas de la escala cromática no ha sido utilizada por ningún método didáctico hasta ahora conocido, lo cual refuerza el valor de su obra. La de Fleta no es una colección u obra secuenciada por cursos, sino que más bien es aplicable a cada uno de los ciclos de enseñanza musical, como ejercicios para la rutina diaria, abarcando desde los más elementales hasta los destinados a la práctica profesional.

### Referencias/ Bibliografía

Agüeria Cueva, F. (2011). *Historia de la educación musical en la España contemporánea. Un estudio de política legislativa*. Oviedo: FA.

Barón, M.; Franco, M. (1995). *La viola bien afinada*. Madrid: Mundimúsica.

Beltrán Fernández, J. M. (1881). *Doce estudios o caprichos de mediana dificultad*. Madrid: Antonio Romero.

Castiñeira, M. T.; Martínez, E.; Molina, E. (2004). *Viola grado elemental 1*. Madrid: Enclave creativa.

Castiñeira, M. T.; Martínez, E.; Molina, E. (2005). *Viola grado elemental 2*. Madrid: Enclave creativa.

Claudio Portales, J.; Torés Veredas, A. (1996). *El joven violista*. Málaga: Ediciones Si bemol.

Do Minh, T. (1996). *El joven violista*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura.

Esmeralda Prieto, J. (1995). *Canciones populares. Dúos para principiantes de viola*. Madrid: Real Musical.

Fleta Polo, F. (1996). *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 5*. Barcelona: Clivis.

Fleta Polo, F. (1995a). *Estudio de la doble cuerda 5*, Barcelona, Clivis.

Fleta Polo, F. (1995b). *Estudios de escalas y arpeggios 8*. Barcelona: Clivis.

Fleta Polo, F. (1993a). *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas, libro del profesor*. Barcelona: Clivis.

- Fleta Polo, F. (1993b). *Estudios de escalas y arpeggios 6*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1993c). *Estudios de escalas y arpeggios 7*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1992a). *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 4*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1992b). *Estudios de escalas y arpeggios 5*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1991a). *Estudios de escalas y arpeggios 3*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1991b). *Estudios de escalas y arpeggios 4*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1990a). *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 2*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1990b). *Estudio de la doble cuerda 1*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1990c). *Estudio de la doble cuerda 2*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1990d). *Estudio de la doble cuerda 3*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1990e). *Estudio de la doble cuerda 4*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1990f). *Estudios de escalas y arpeggios 1*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1990g). *Estudios de escalas y arpeggios 2*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1989). *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 1*. Barcelona: Clivis.
- Fleta Polo, F. (1988). *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 3*. Barcelona: Clivis.
- García Velasco, M. (2005). El repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violonchelo y viola. *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005)118-132.
- Lainé, F. (2010). *L'alto*. Bressuire : Anne Fuzeau Productions.
- Lestán González, T. (1870). *Método completo de viola y nociones generales de la viola de amor*. Madrid: Antonio Romero.
- Lestán González, T. (1874). *Siete ejercicios difíciles*. Madrid: Antonio Romero.
- Mateu Nadal, E. (2002). *Veinte estudios artísticos de concierto de Jesús de Monasterio*. Madrid: Real Musical.
- Mateu Nadal, E. (1995). *Quince estudios caprichosos de mediana dificultad*. Madrid: Real Musical.
- Mateu Nadal, E. (1994). *Método de Delphin Alard para viola vol. I, II y III*. Madrid: Real Musical.

Mateu Nadal, E. (1992). *La viola: iniciación a la música vol. II*. Madrid: Real Musical.

Mateu Nadal, E. (1989). *La viola: iniciación a la música vol. I*. Madrid: Real Musical.

Mateu Nadal, E. (1988). *Métodos de escalas y arpeggios*. Madrid: Real Musical.

Mateu Nadal, E. (1987). *La viola iniciación*. Madrid: Real Musical.

Muñiz Bascón, L. M. (2012). *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Nömar, Z. (1995). *Cantos de España*. Madrid: Real Musical.

Nömar, Z. (1996). *Conjunto instrumental*. Madrid: Real Musical.

Sentamans Añó, S. (2007). *Escalas para viola por formaciones y posiciones en 1, 2 y 3 octavas*. Valencia: Piles.

Tarragó Pons, G. (1954). *Método graduado para el estudio de la viola*. Barcelona: Boileau.

---

<sup>1</sup> **Francisco Fleta Polo's main contributions to the teaching of the viola: "The new system for the study of the fixed positions"**

<sup>2</sup> Doctor.

Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias (CONSMUPA).  
E-mail: luismagin@consmapa.com

<sup>3</sup> García Velasco (2005) señala que la fecha de su edición se realiza en 1860 por la Calcografía de S. Mascardó.

<sup>4</sup> Todos ellos publicados con la editorial de Antonio Romero.

<sup>5</sup> También publicado por la editorial de Romero.

<sup>6</sup> Véase la obra didáctica española para viola en el apartado bibliográfico.