

**CREACIÓN DE UN TRABAJO DIDÁCTICO MUSICAL ELEMENTAL CON BASE
EN LA CONFORMACIÓN DE UN CONJUNTO MUSICAL JUVENIL
ESPECÍFICAMENTE DE CUERDAS DE ARCO**

**CAMILO ALBERTO ABELLO MANTILLA
VICTOR YALIL SANABRIA SÁNCHEZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA**

2004

**CREACIÓN DE UN TRABAJO DIDÁCTICO MUSICAL ELEMENTAL CON BASE
EN LA CONFORMACIÓN DE UN CONJUNTO MUSICAL JUVENIL
ESPECÍFICAMENTE DE CUERDAS DE ARCO**

**CAMILO ALBERTO ABELLO MANTILLA
VICTOR YALIL SANABRIA SÁNCHEZ**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título
de Licenciado en Música**

**Director
Maestro BLAS EMILIO ATEHORTÚA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA**

2004

AGRADECIMIENTOS

Al Maestro Blas Emilio Atehortua por su gran colaboración, atención y consejos oportunos.

A nuestras familias por su paciencia.

Al Maestro Lechowsky por su asesoría, por ser nuestro maestro y guía

Al profesor Humberto Triana por su apoyo y paciencia.

Al profesor Camargo por su interés en la realización de este proyecto.

A los profesores de la escuela de música por contribuir a nuestra formación.

A José Julián Santos por sus aportes.

Y por supuesto a todos los integrantes del conjunto, por su esfuerzo, dedicación, paciencia, a los “chinos”: Jenny Triana, Masiel Martínez, María Darcy Flores, Jorge Alberto Chaparro, Vladimir Luna, Yesid Bustacara, Jorge Andrés Quintero, Silvia Juliana Rolón, Ana Gutiérrez, Natalia Espitia, Oscar Rodríguez, Ivonne Valbuena, Luis Alberto Villalba, Jhonatan Laytón, Álvaro Robles, Andrea González, Juan Camilo Martínez, Juan José López y Ariel Fernando Rincón.

CONTENIDO

	Pág.
JUSTIFICACION	9
INTRODUCCION	10
OBJETIVOS	11
1. HISTORIA DE LAS AGRUPACIONES	12
2. INSTRUMENTOS QUE CONFORMAN LA AGRUPACION	16
2.1 EL VIOLIN	17
2.2 LA VIOLA	19
2.3 VIOLONCHELO	20
2.4 CONTRABAJO	20
3. EL DIRECTOR	22
4. ANALISIS TECNICO Y PEDAGOGICO DE LAS OBRAS	16
4.1 HUMOR FOR STRINGS (BARTOK)	24
4.2 ES UN MUNDO PEQUEÑO (SHERMANN)	25
4.3 BOISTEROUS (BARTOK)	26
4.4 CANCIÓN FOLKLÓRICA CHINA (TRADICIONAL)	27
4.5 MARCHA DE LA CREACIÓN (HAYDN)	27
4.6 CANCIÓN FOLKLÓRICA ISRAELÍ	28
5. EL MANEJO DE LOS ENSAYOS	29
5.1 ENSAYO PARCIAL	29
5.2 ENSAYO GENERAL	30
6. LA ESCOGENCIA DEL REPERTORIO	32

	Pág.
7. LAS ADAPTACIONES	34
8. CONFORMACIÓN Y DESARROLLO DEL GRUPO JUVENIL DE CUERDAS DE ARCO	35
8.1 ETAPAS DE LA CONFORMACION	35
8.1.1 Exploración.	35
8.1.2 Desarrollo.	36
8.1.3 Consolidación.	37
9. BIOGRAFÍAS	39
9.1 BÉLA BARTÓK	39
9.2 JOSEPH HAYDN	40
9.3 JOHANN STRAUSS	41
CONCLUSIONES	43
RECOMENDACIONES	44
BIBLIOGRAFÍA	45

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. Ejercicios de preparación de las obras.	46
ANEXO B. Calentamiento.	49
ANEXO C. Adaptaciones.	52
ANEXO D. Obras Repertorio.	59
ANEXO E. Fotos.	66

TITULO: CREACION DE UN TRABAJO DIDACTICO MUSICAL ELEMENTAL CON BASE EN LA CONFORMACIÓN DE UN CONJUNTO MUSICAL JUVENIL ESPECIFICAMENTE DE CUERDAS DE ARCO*

AUTOR: CAMILO ALBERTO ABELLO
VICTOR YALIL SANABRIA SÁNCHEZ**

PALABRAS CLAVES: Trabajo, didáctico, conjunto ,cuerdas, formación, ensayo, repertorio.

DESCRIPCION

El proyecto comprende la implementación de un trabajo didáctico musical con alumnos del colegio INEM, basándose en la creación de un conjunto de cuerdas de arco y tiene como objetivo principal contribuir al proceso musical desarrollado en esta institución por medio de un trabajo didáctico que permita la ejecución de un material musical básico.

Este proyecto es realizado como un primer acercamiento a la música, en su estudio y apreciación, con el fin de desarrollar las aptitudes musicales, mostrando la música como una opción de vida.

El proyecto incluye generalidades de los instrumentos de cuerda y las agrupaciones que conforman estos instrumentos y su repertorio; también una completa y clara descripción de todo el proceso de conformación del conjunto de cuerdas, incluyendo las etapas del trabajo, la escogencia del repertorio, análisis técnico y pedagógico de las obras, adaptaciones realizadas, así como una serie de estrategias metodológicas como ejercicios de calentamiento,, de afinación, digitación, de atención y preparación de las obras.

El proyecto tuvo una duración de 2 años, contando con una planta permanente de 20 integrantes, se realizó el montaje de 7 obras, de ellas 3 fueron adaptaciones y 4 se presentaron en la sustentación. En la parte final del proyecto se pueden encontrar las obras adaptadas.

* Trabajo de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música. Asesor: Blas Emilio Atehortúa.

TITLE: CREATION OF AN ELEMENTARY MUSICAL DIDACTIC WORK WITH BASE IN THE CONFORMATION OF A JUVENILE MUSICAL GROUP SPECIFICALLY OF STRINGS OF ARCH*

AUTHORS: CAMILO ALBERTO ABELLO, AND, VICTOR YALIL SANABRIA SÁNCHEZ**

PASSWORDS: Work, didactic, group, strings, formation, rehearsal, repertoire

DESCRIPTION:

The Project understands the implementation of a musical didactic work with students of the INEM School, being based on the creation of a group of arch strings and it has as main objective to contribute to the musical process developed in this Institution by means of a didactic work that allows the execution of a basic musical material. This Project is realized as a first approach to the music, in its study and appreciation, with the purpose of developing the musical aptitudes, showing the music like an option of life.

The Project includes generalities of the rope instruments and the groupings that conform these instruments and its repertoire; also, a complete and clear description of the whole process of conformation of the group of strings, including the stages of the work, the choose of the repertoire, technical and pedagogic analysis of the works, realized adaptations, as well as a series of methodological strategies as heating exercises, tuning, fingering, attention and preparation of the works.

The Project had a duration of two (2) years, having a permanent plant of twenty (20) integral, it was carried out the assembly of seven (7) you work, of them three (3) they were adaptations and four (4) they were presented in the sustentation. In the final part of the Project they can be the adapted works.

* Work of Grade.

** Faculty of Human Sciences. School of Arts. Education in Music. Blas Emilio Atehortúa.

JUSTIFICACIÓN

Una de las principales causas del pobre nivel musical en nuestro país está ligada con el poco acceso que se tiene al estudio y apreciación de esta; acceso negado desde las mismas entidades educativas de primaria y secundaria, evitando el desarrollo de aptitudes, y estrechando el gusto musical colectivo.

Hemos pretendido con este proyecto, generar un espacio que brinde opciones, alternativas de vida, nuevos horizontes que amplíen los propios, para mantener viva la idea de hacer música donde muchos parece sentirse a gusto con el ruido.

La idea de este proyecto, se basa en esto y en las inquietudes de sus autores, recogidas en sus experiencias en la conformación de diferentes agrupaciones artísticas musicales (bandas de marcha, orquestas de cuerdas, sinfónicas, coros, etc.), de sus expectativas en el campo de la dirección, de las mismas en cuanto la enseñanza de instrumentos de cuerda y el manejo de grupo a nivel pedagógico.

INTRODUCCIÓN

La música debe estar al alcance de todos, tanto en su apreciación como en su ejecución; este es un proyecto pensado como un hilo conductor hacia este propósito desde la acción misma de hacer música; sin pretensiones, ni alardes, pero sí con la intención de hacer que ese primer contacto muestre la actitud, determinación, disciplina y esfuerzo que se requiere en la práctica musical seria y particularmente en ésta de grupo.

El proyecto comprende la implementación de un trabajo didáctico musical con alumnos del colegio INEM, basándose en la creación de un conjunto de cuerdas de arco y tiene como objetivo principal contribuir al proceso musical desarrollado en esta institución por medio de un trabajo didáctico que permita la ejecución de un material musical básico.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Crear un conjunto juvenil de cámara específicamente de cuerda de arco, adecuándole un material didáctico para su desarrollo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Desarrollar un trabajo el cual permita que el conjunto logre la ejecución de un material musical básico.
2. Evaluar las condiciones técnicas de las personas escogidas para integrar el grupo
3. Escoger el repertorio técnico acorde al nivel del grupo.
4. Implementar los requerimientos técnicos para el montaje de las obras propuestas
5. Desarrollar la sensibilidad musical requerida para la interpretación del nivel de las obras implementadas.
6. Contribuir en el proceso de formación musical desarrollado en el colegio INEM

1. HISTORIA DE LAS AGRUPACIONES

La música profana de la edad media y el renacimiento (1450-1600) estaba generalmente compuesta para pequeños conjuntos vocales e instrumentales. La mayoría de las composiciones eran piezas vocales a tres, cuatro y cinco voces. Los grupos instrumentales simplemente tocaban esta música vocal de cámara usando cualquiera de los instrumentos deseados o disponibles en esa época.

El primer gran ejemplo de lo que hoy día identificamos como música de cámara apareció en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del XVII. En esa época se escribió una gran cantidad de música para grupos de cuatro a siete violas, conformando lo que se llamaría *viol consort* o conjunto de violas. Era una música de carácter íntimo y a menudo intensamente emotiva. Una de las formas más típicas para la cual se ha escrito música de violas es *In nomine*, una fantasía basada en una vieja melodía de canto llano que se hizo famosa por utilizar las palabras "In nomine Domini" de una misa del compositor John Taverner de principios del siglo XVI. Christopher Tye compuso 20 arreglos de *In nomine* que revelaron el continuo desarrollo de un estilo instrumental característico. Para ello utilizó la totalidad de las seis cuerdas de las violas y su capacidad para interpretar grandes saltos melódicos. William Byrd escribió 7 arreglos. Esta forma continuó vigente durante el siglo XVII, cuando Henry Purcell produjo dos magistrales arreglos, a seis y siete partes, alrededor de 1680.

En la era del barroco (1600-1750), cobraron importancia, primero en Italia, y más tarde en la Europa más al norte, dos géneros instrumentales: la *sonata da chiesa* o sonata de iglesia, y la *sonata da camera* o sonata de cámara. En la música instrumental, así como en la vocal, la textura musical presente en todas las obras consistía en situar una melodía en la parte superior, y apoyarla con el bajo continuo —una melodía de bajo interpretada, por ejemplo, con el chelo o el fagot, cuyas armonías rellenaban el laúd, el clavecín o el órgano—. Los géneros principales de la música de cámara eran las sonatas en trío, en realidad *sonatas da chiesa* o *da camera* compuestas para dos violines solistas (o flautas u oboes, a veces dependiendo de la elección de los intérpretes), más un continuo. Las sonatas solistas estaban generalmente escritas para violín y continuo. No obstante, las sonatas en trío también podían tocarse, si así se deseaba, en un conjunto mayor, de seis a ocho intérpretes. Además, se componían cantatas de cámara para voz solista y continuo, así como dúos vocales con continuo, que de hecho sirvieron de modelo a la sonata en trío.

El compositor más destacado del siglo XVII de sonatas en trío y sonatas solistas fue el italiano Arcangelo Corelli, cuyas obras influyeron en la música de cámara de Henry Purcell y, más adelante, del compositor francés François Couperin y el alemán nacionalizado inglés Georg Friedrich Händel, así como en Johann Sebastian Bach. No obstante, en la época de Händel y Bach, se había eliminado la distinción entre las sonatas de iglesia y las de cámara, mientras que la sonata de trío contenía elementos de ambas.

Durante el clasicismo (1750-1820), el compositor austriaco Joseph Haydn escribió música de cámara en un estilo que lo distinguía de otras músicas para conjuntos. Resulta importante destacar que los predecesores del nuevo estilo provenían de géneros de la música ligera vienesa como el divertimento y la serenata. Estas composiciones, interpretadas al aire libre por grupos de

instrumentos de cuerda y viento, abandonaron el uso del continuo y, en cambio, utilizaban instrumentos de tesituras intermedias para rellenar las armonías. Haydn estableció el cuarteto de cuerdas como el conjunto de música de cámara por excelencia. La forma en cuatro movimientos de sus cuartetos fue la predominante durante la era del clasicismo. La sonata clásica, como tal, surgió de sus cuartetos marcada especialmente con un juego de forja, complejo e íntimo, entre los cuatro instrumentos. Haydn otorgó a cada uno una condición de igualdad, sin utilizar ninguno de ellos como simple relleno armónico. Sus cuartetos de cuerda influyeron, y fueron influidos, por los de su compatriota Wolfgang Amadeus Mozart. Su sucesor, Ludwig van Beethoven, alargó enormemente las dimensiones del cuarteto de cuerdas, a la vez que preservó su carácter íntimo.

La música de cámara del romanticismo (1820-1900) fue desarrollada, especialmente, por aquellos compositores que fusionaron este estilo con cierta inclinación clásica. Ejemplos de ello son el austriaco Franz Schubert y el alemán Johannes Brahms. Durante este periodo, Schubert, Schumann y Brahms continuaron cultivando la forma del trío para piano, violín y chelo que habían establecido Haydn y Beethoven. Pero también comenzaron a establecerse otras combinaciones instrumentales, diferentes del cuarteto de cuerdas, como el quinteto de cuerdas (un cuarteto al que se añadía una viola o chelo adicionales), el sexteto de cuerdas (con viola y chelo adicionales), y el cuarteto para piano (piano más tres instrumentos de cuerda). Quizá la evolución más importante haya sido la consolidación de la sonata para instrumento melódico acompañado por piano. Una vez más la figura que hay que destacar es Beethoven, que compuso 10 sonatas para violín de este estilo, así como 5 para chelo, que son el modelo para sus seguidores. Schumann, Mendelssohn y Brahms, con sus sonatas para violín, chelo o (en el caso de Brahms) clarinete, dieron un nuevo sentido de profundidad y seriedad

a unas formas que derivaban en parte de la sonata solista del barroco, pero también de los ligeros divertimentos vieneses.

En el siglo XX surgieron varias tendencias en la música de cámara. Los géneros clásicos como los cuartetos de cuerdas acusaron la influencia de idiomas y técnicas contemporáneas en los trabajos de los compositores franceses Claude Debussy y Maurice Ravel, del húngaro Béla Bartók, cuyos 6 cuartetos de cuerdas forman una de las contribuciones más importantes a la música de cámara del siglo XX, de los austriacos Arnold Schönberg y Anton von Webern, del compositor soviético Dmitri Shostakóvich y del estadounidense Elliott Carter. Los conjuntos de música de cámara de composición variada —incluyendo instrumentos como las voces, el arpa, la guitarra, los vientos o la percusión— se convirtieron en los principales vehículos para la nueva música de compositores como Schönberg, Webern, Ígor Stravinski, Benjamin Britten o Pierre Boulez. La música de cámara, que una vez fue el campo propio de los aficionados, se ha convertido, como la música de orquesta, en el terreno exclusivo de los músicos profesionales.

2. INSTRUMENTOS QUE CONFORMAN LA AGRUPACIÓN

No es posible establecer con exactitud de que instrumentos provienen el violín y su familia, entre los instrumentos de la más remota antigüedad que conocemos y si es de origen europeo u oriental, dado que las distintas teorías que tratan de este tópico se fundan en simples “hipótesis”

Si observamos un violín como el actual, puede inferirse, a simple vista que el primitivo instrumento de forma compuesta deriva de un prototipo de forma simple con dorso combado. En efecto una caña, la mitad de un coco vacío y la caparazón de una tortuga, parecen ser los mas aptos que natura ofrece para construir fácilmente los primitivos instrumentos que consideramos, los mas lejanos antecesores de la familia del violín, estos serian el nefer egipcio, el revanastron indio..... Todo esto aplica para la familia del violín (violín, viola, cello, contrabajo) que explicaremos a continuación

La sección de las cuerdas en la orquesta sinfónica clásica comprende cuatro instrumentos de la familia del violín y que corresponden a las diversas voces del coro vocal, aunque los instrumentos cubren una extensión del sonido mucho mas amplia que la de las voces humanas

Violín	—————>	Soprano
Viola	—————>	Alto
Cello	—————>	Tenor
Contrabajo	————>	Bajo

Las partes que componen los instrumentos de cuerda de la orquesta sinfónica son básicamente las mismas. Una caja de resonancia hueca y de estrecha cintura adosada a una placa trasera mediante una pared lateral llamada costado, constituye el cuerpo del instrumento. Este cuerpo de estilizada silueta tiene un cuello o mástil relativamente largo que termina en el clavijero y la voluta adornada. Las cuerdas se acortan presionando con los dedos en el mástil. Las cuerdas están sujetas en una pieza llamada cordal o ceja por la parte inferior y tensadas sobre el puente, de modo que pueden vibrar libremente. Los cuatro instrumentos producen una rica variedad de efectos de sonido por medios esencialmente similares

2.1 EL VIOLIN

El violín es un instrumento de cuerda y de arco, provisto de cuatro cuerdas, es el menor y mas agudo de la familia del violín. Tiene una extensión de cuatro octavas; sus cuerdas están afinadas por quintas, correspondiendo la mas grave al SOL situado por debajo del Do central es decir (SOL, RE, LA, MI).

El violín surgió en Italia a comienzos del siglo XVI. Parece haber evolucionado a partir de dos instrumentos de cuerda frotada: la fídula, también denominada viella y rebec, y la lira da braccio (instrumento como el violín con bordones separados del diapason). También relacionado con el violín pero no un antecedente directo, es la viola da gamba, instrumento de seis cuerdas con trastes que apareció en Europa antes que el violín y existió junto con él durante unos 200 años.

Los más importantes violeros fueron los italianos Gasparo (Bertolotti) da Salò y Giovanni Maggini de Brescia y Andrea Amati de Cremona. El arte de la construcción del violín brilló con gran intensidad en el siglo XVII y comienzos del

XVIII en los talleres de los italianos Antonio Stradivarius y Giuseppe Guarneri, ambos de Cremona, y del austriaco Jacob Stainer.

Comparado con los instrumentos modernos, el violín antiguo tenía un mango más grueso, menos inclinado hacia atrás, un diapasón más corto, un puente más bajo y cuerdas hechas sólo de tripa. Los arcos antiguos eran algo diferentes en su diseño de los actuales. Estas características constructivas fueron modificadas en los siglos XVIII y XIX para producir un sonido más duro y brillante. Varios violinistas del siglo XX han restaurado y empleado instrumentos del siglo XVIII por considerarlos más adecuados para interpretar la música antigua.

En el pasado el violín no gozaba de muy buena reputación; se lo utilizaba para acompañar danzas o para doblar a las voces en la música polifónica. A comienzos del siglo XVII aumentó su prestigio al ser utilizado en óperas como *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi, e impulsado por la orquesta del rey francés Luis XIV, los *24 violins du roi*, formada en 1626. Esta tendencia continuó durante el barroco con obras de importantes compositores e intérpretes como Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi y Giuseppe Tartini en Italia y Heinrich Biber, Georg Philipp Telemann y Johann Sebastián Bach en Alemania. El violín se convirtió en el principal integrante de las obras instrumentales: el concierto a solo, el concierto grosso, la sonata, la trío-sonata, la suite y la ópera. A mediados del siglo XVIII era uno de los instrumentos solistas más populares de la música europea. También formaban la sección más importante de la orquesta, con más de la mitad de sus integrantes. La agrupación instrumental de cámara más desarrollada de este periodo, el cuarteto de cuerdas, está formada por dos violines, viola y violonchelo.

Durante el siglo XIX los virtuosos del instrumento recorrieron toda Europa. Entre ellos están los italianos Giovanni Viotti y Niccolò Paganini, los alemanes Louis

Spohr y Joseph Joachim, el español Pablo de Sarasate y los belgas Henri Vieuxtemps y Eugène Ysaÿe. En el siglo XX el violín ha alcanzado nuevos logros artísticos y técnicos con maestros con Isaac Stern, Yehudi Menuhin, Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, Mischa Elman, Nathan Milstein, Joseph Szigeti y David Oistrakh.

Desde el barroco hasta hoy, casi todos los compositores han escrito música para violín. Entre los conciertos más conocidos están los de Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn, Piotr Ilich Chaikovski, Jans Sibelius, Béla Bartók, Ígor Stravinski, Serguéi Prokófiev, Alban Berg y Arnold Schönberg.

2.2 LA VIOLA

Instrumento de cuerdas y de arco, constituye el miembro contralto de la familia del violín. Sus cuerdas están afinadas por quintas, dando la mas baja el DO, situado por debajo del DO central, (es decir, DO, SOL, RE, LA). Su extensión supera las 3 octavas. La viola produce sonidos mas grave que el violín; su longitud excede la de éste en unos 7,5 cm. Aunque un poco menos cómoda de tocar que el violín, posee mayor dulzura tímbrica que él.

Los cuartetos de cuerdas escritos por Haydn y Mozart establecieron las verdaderas posibilidades del instrumento, que desde entonces es infaltable tanto en la orquesta como en las formaciones camerísticas.

En el repertorio de la viola se encuentra una gran variedad de compositores desde el periodo clásico con Haydn y Mozart hasta nuestros días con obras de grandes compositores contemporáneos.

2.3 VIOLONCHELO

El violonchelo es un instrumento de cuerdas y arco, provisto de cuatro cuerdas, constituye el miembro tenor de la familia del violín. Sus cuerdas están afinadas por quintas, dando la mas baja el DO (DO SOL RE LA).

Es un instrumento de una gran tesitura llegando a cubrir las 4 octavas, es mucho mas grande que una viola y por la tanto necesita tocarse entre las piernas del interprete.

Los chelos más antiguos conservados son dos de 1560 contruidos por el violero italiano Andrea Amati. Hasta finales del siglo XVIII el violonchelo fue principalmente un instrumento de apoyo que interpretaba la parte de bajo y rellenaba la textura musical. Johann Sebastian Bach compuso 6 suites para violonchelo solo en torno a 1720. También en el siglo XVIII Antonio Vivaldi y Luigi Boccherini escribieron conciertos para chelo si bien, curiosamente, Wolfgang Amadeus Mozart no escribió obras a solo para este instrumento. En el siglo XIX las composiciones para violonchelo incluyen conciertos de Johannes Brahms (el *Doble concierto para violín, violonchelo y orquesta en la menor opus 102*) y el compositor checo Antonín Dvorák. Durante el siglo XX músicos como Serguéi Prokófiev y Dmitri Shostakóvich exploraron sus más remotas posibilidades. El violonchelista más destacado del siglo XX fue el español Paúl Casals. Un rival cercano es el virtuoso ruso Mstislav Rostropóvich.

2.4 CONTRABAJO

El contrabajo es un instrumento de cuerdas y arco, provisto de cuatro cuerdas, constituye el miembro “bajo” de la familia del violín, sus cuerdas están afinadas

por quintas dando la mas baja SOL (SOL, RE, LA, MI) suenan una octava por debajo de su anotación. Es el instrumento mas grande de la familia del violín, mide aproximadamente 1,8 metros de alto.

En los siglos XVIII y XIX coexistieron tres bajos de cuerda (a menudo afinados en la², re³ y sol³), que sobreviven en la música folclórica de la Europa del este. Los antiguos bajos de los siglos XVI y XVII tenían cuatro o cinco cuerdas (excepcionalmente seis). Las orquestas de baile modernas añaden una cuerda aguda a los contrabajos, afinada en do³. Hasta el siglo XIX los contrabajistas usaron arcos con la vara curvada hacia afuera en relación con el encerado; mucho después de que fuera normal el arco curvado hacia adentro en el violín, la viola y el violonchelo. El arco antiguo sigue en uso junto a los arcos modernos desarrollados en el siglo XIX. Entre los virtuosos del contrabajo debemos incluir al italiano Domenico Dragonetti, autor de conciertos, sonatas y diversas reducciones para el instrumento, al director ruso Serge Koussevitzki, que también ha escrito para contrabajo, y al contrabajista de jazz, también estadounidense, Charlie Mingus.

3. EL DIRECTOR

Asumimos la dirección del conjunto de una forma sencilla y practica, entendiéndola como la comprensión total de la obra y quienes la interpretan.

El trabajo de dirección con el grupo fue muy interesante ya que tuvimos que realizar un trabajo fuerte por lograr que el grupo observara y se dejara “guiar” por la persona que estaba al frente de ellos.

Se realizaron diversos ejercicios donde el grupo tenia la obligación de observar las ordenes del director, se hizo énfasis en calderones, acelerandos, ritardandos, crescendos y disminuendos.

La mayor preocupación en la parte de dirección fue la de estimular y desarrollar un sentido ritmo, calidad de sonido, afinación y sobre todo el gusto por tocar las obras que trabajamos.

Como ya sabemos la función del director no es únicamente la de “ondear” los brazos frente del conjunto, el director tiene dos funciones básicas: empezar el ensamble, establecer un tiempo claro, uniforme y mantenerlo a lo largo de la “función”, la segunda seria la de ayudar a la calidad musical de la obra (expresión, dinámicas, matices).

Las obras las abarcamos en tres niveles, el estudio personal, el ensayo y la obra. Durante el estudio personal se debe atender el contexto histórico de cada una de las obras y definir las eventuales características interpretativas que tiene cada una

de ellas; de la misma forma conocer los colores y timbres de cada uno de los instrumentos para así realizar una interpretación óptima de la obra.

Se hace énfasis en la importancia de respetar el “tempo” que determina el compositor de acuerdo con su concepto de la obra. Son muchos los nombres que se utilizan para determinar el tempo en la música:

Largo = Lentísimo (entre 40 y 59 pulsos)

Largetto = Lento (entre 60 y 65 pulsos)

Adagio = Menos lento (entre 66 y 75 pulsos)

Andante = Menos lento o andante (entre 76 y 106 pulsos)

Moderato = Moderado (entre 108 y 120 pulsos)

Allegro = Rápido (entre 120 y 167 pulsos)

Allegretto = Rápido y gracioso (similar al anterior)

Presto = Mas rápido (entre 168 y 199 pulsos)

Presto = Muy rápido (entre 168 y 199 pulsos)

4. ANÁLISIS TÉCNICO Y PEDAGÓGICO DE LA OBRAS

Entender la obra y la forma de interpretarla no debe ser producto de la práctica o del ensayo, es necesario tener una concepción de la partitura antes de llegar a trabajarla con el grupo.

Los ítems que tuvimos en cuenta para este análisis fueron: la intención del compositor, estructura musical y la percepción personal (como debía sonar?, como se movía?).

Los resultados arrojados por este análisis nos permitían entender como abordar las obras con el grupo, obligándonos a realizar un análisis pedagógico de las mismas.

Ver anexo A. ejercicios de preparación de las obras.

4.1 HUMOR FOR STRINGS (Bartok)

Siendo la primera obra que se desarrolló con el conjunto tuvimos diversos problemas técnicos, como lo fue el manejo del arco, las ligaduras y las distintas dinámicas que maneja la obra.

Se realizan distintos ejercicios preparatorios antes de abordar esta obra, se hizo énfasis en el manejo de todo el arco trabajándolo con ejercicios que involucraran negras y dos corcheas. En esta obra la melodía la lleva en gran parte la sección de los cellos, siendo muy importante conseguir el efecto deseado del compositor de llevar la melodía en la parte grave del conjunto. en esta parte de la obra se

estudia primero el pasaje sin las ligaduras y en tiempo lento, luego se aumenta el tiempo pero se sigue trabajando sin ligaduras, después cuando el pasaje ya está aprendido, se estudia con las ligaduras y dándole mucha importancia a la dinámica de la obra.

Estructura de la obra: Tonalidad: Re mayor
 Tempo: Negra=70
 Forma:
 Dibujo rítmico: Cuatro corcheas y negra

4.2 ES UN MUNDO PEQUEÑO (Shermann)

Segunda obra que se trabajó en el conjunto, la principal función desde un principio fue la de evaluar la primera vista de los muchachos.

Después de realizar esta prueba, se comienza a ensamblar la obra. Se realizaron los ejercicios preparatorios necesarios, los cuales trabajaban dinámicas, intensidad y manejo de arco por parte de todo el grupo. La primera parte de la obra comienza con la melodía en los primeros violines, siendo importante recalcar el trabajo de dinámicas - intensidad por parte del resto, al terminar la primera parte de la obra, la melodía pasa a ser interpretada por la sección grave del conjunto, violas, cellos y contrabajo. Es una obra de fácil ensamble, pero lo más importante es lograr una excelente sonoridad, sin perder nunca la melodía, ya que es fácil caer en el querer tocar más "fuerte que el compañero".

Estructura de la obra: Tonalidad: Do mayor
 Tempo: Negra =80
 Forma: A - B – A
 Dibujo: Básicamente negras y corcheas

4.3 BOISTEROUS (Bartok)

Una obra de mucho trabajo, se realizaron muchos ejercicios de preparación para esta obra, en lo calentamientos se hacia énfasis en lo referente a la estructura de la obra. La estructura es de fácil aprendizaje, lo mas complicado fue hacer cumplir las distintas dinámicas que propone el compositor, desde un fortísimo al unísono a un pianísimo en el final.

La parte de los cellos y el contrabajo llevan la base de la obra con un detaché un poco más fuerte o seco de lo normal, fue importante hacer énfasis en el manejo de este arco para la parte grave del conjunto.

Es una obra que comienza con el acompañamiento obstinati por parte de los cellos y el contrabajo, posteriormente entran al unísono y en fortísimo los violines I y II, además de las violas, vendrá luego la reexposición del tema, pero en fragmentos de pregunta respuesta por parte de los primeros violines y los segundos violines, las violas y los cellos juegan un papel de acompañamiento a los violines para terminar finalmente con el obstinati rítmico acompañado de una base armónica sobria, todo en un pianissimo.

Estructura de la obra: Tonalidad: Fa mayor
Tempo: Negra = 120
Forma A - A` - A Coda final
Compás binario
Dibujo rítmico: seis corcheas una negra.

4.4 CANCIÓN FOLKLÓRICA CHINA (Tradicional)

La canción folklórica china es una obra donde le dimos un tratamiento especial a la expresión como tal. La melodía principal es llevada por los primeros violines, pero sin olvidar los temas interpretados por las demás secciones del conjunto.

La obra la comenzamos a trabajar con el manejo de la escala de sol mayor directamente, trabajando corcheas en detaché, y más adelante en legato, luego se trabajó también en forma de escala la figura de negra con puntillo y semicorchea y más adelante corchea y dos semicorcheas.

Para el montaje de esta obra realizamos diferentes ejercicios que comprometían dinámicas, buscando la concientización de este factor en la buena interpretación de la obra. Nos valimos de los acordes que genera la tonalidad de sol mayor.

El carácter de la obra es muy suave en la primera parte, repitiéndola después en un pianissimo, cuando se pasa a la segunda parte se realiza en un forte y aun llevando la melodía los primeros violines, en la parte final o cadencia se encuentran dinámicas tales como un ritardando y un calderón.

Estructura de la obra: Tonalidad: Sol Mayor
 Tempo: Corchea = 60
 Forma: A - B - coda final
 Dibujo rítmico: Basado principalmente en grupo de 4 corcheas

4.5 MARCHA DE LA CREACIÓN (Haydn)

La marcha de la creación se trabajó también desde que se realizaban los calentamientos en los ensayos, por ejemplo se hizo bastante énfasis en las figuras que maneja la obra, como los son la blanca con puntillo y la negra. Se comenzaba

la escala y se iban involucrando los distintos temas que manejaba la obra. Se trabajó bastante en el manejo del arco, la marcha de la creación es una obra que permite que los instrumentistas de cuerda utilicen todo absolutamente todo el arco. Era importante recalcar el carácter de la obra, por eso se trabajó bastante en este aspecto.

La obra comienza con un gran forte de todo el conjunto, siendo los primeros violines los que llevan el tema principal, la obra trabaja bastante en la diferenciación de los matices, siendo la constante pasar del forte al piano.

Estructura de la obra: Tonalidad: Sol mayor
 Tempo: negra =120
 Forma: A - B - B' - coda final
 Dibujo: blanca con puntillo y negra

4.6 CANCIÓN FOLKLÓRICA ISRAELÍ (Tradicional)

En el montaje de esta obra quisimos insinuar la importancia de situarse mentalmente en un contexto al momento de interpretar una obra, tratar de entender los componentes de un intérprete: técnica, estilo, musicalidad, y mentalidad. Para esto, hablamos con los jóvenes acerca de como abordar una obra además de los aspectos técnicos, esto significa saber su procedencia, el contexto socio-cultural en el que fue escrita, su compositor, el tiempo, etc.

Estructura de la obra: Tonalidad: Re menor
 Tempo: negra = 60
 Forma: A - B - coda final
 Dibujo: Corcheas y negras

5. EL MANEJO DE LOS ENSAYOS

Durante todo el proceso que se realizó con el conjunto de cuerdas se llevaron a cabo clases semi-personalizadas (talleres), ensayos parciales y ensayos generales.

En todo el proceso se realizaron ensayos parciales los días lunes de 3:00 a 5:00 (violines) y los jueves de 4:00 a 6:00 (violas y cellos), los ensayos generales se realizaban los días sábados de 8:00 a 10:30.

5.1 ENSAYO PARCIAL

En este ensayo cubrimos la agrupación por grupos individuales, violines I, violines II, violas y cellos; el ensayo nos permitía conocer en primera instancia a cada uno de los integrantes del grupo con sus debilidades y ventajas técnicas, brindándonos el espacio necesario para el manejo de las situaciones propias de cada condición; también, en este ensayo se perseguía la formación de una conciencia de cuerda y su sentido con las demás dentro de la construcción de el sonido total que representa la orquesta. La verdadera insinuación del elemento técnico e interpretativo se daba en estos ensayos, y esto resalta la importancia de ellos en el proceso definitivo del proyecto, por esto, no se ahorró ningún esfuerzo en la consecución de los logros fijados para este propósito.

Un ensayo parcial ordinario comenzaba con un calentamiento mas exhaustivo que el realizado en el ensayo general, basado en la ejecución de cuerdas al aire con diferentes articulaciones, tiempos y dinámicas; (ver anexo B) luego la realización

de escalas con el mismo tratamiento (articulación, tiempos, dinámicas) y énfasis en la homogeneidad de la afinación y sonido; posteriormente realización de arpeggios de las escalas trabajadas cuidando los mismos aspectos que en ellas; luego abarcábamos pequeños ejercicios técnicos, que comprendían generalmente la digitación de intervalos con distancias que representaban algún tipo de dificultad desde el punto de vista afinación, también ejercicios que implicaban una comprensión de las variaciones que ofrecen sutiles cambios de articulación en lo que respecta al brazo derecho (arco), variaciones que posibilitaban éxito en afinación, agilidad, sonido y al final interpretación. Posteriormente analizadas las obras los ejercicios que permitieran una ejecución mas fluida y mejor en términos de afinación, finalmente, las obras en forma seccionada para atender las dificultades y buscar mejoras de sonido y cualidades ya expuestas, y la obra completa, reforzando memoria y comprensión global de la misma.

5.2 ENSAYO GENERAL

Se realizó este ensayo siguiendo el mismo orden del ensayo parcial, pero con intensidad menor en el calentamiento y ejercicios, que ahora se encaminaban al cumplimiento de objetivos de grupo, tuvimos que desarrollar niveles mas altos de concentración para mantener mejores estados de afinación, dinámica y tempo. En el espacio siguiente a los ejercicios, abarcamos las obras, no solamente desde el instrumento; para entender la dinámica que supone tocar en grupo, hablamos con los jóvenes sobre diferentes agrupaciones musicales desde dúos hasta la gran orquesta, resaltando la importancia de escucharse y escuchar el entorno musical generado por un grupo, contextualizarse dentro de la obra y disfrutarla en sí como un engranaje del que hacía parte y el todo que lo contiene. También se denotaron las características propias de cada obra brindando los elementos de juicio necesarios para la comparación entre ellas que permitían mejorar la interpretación de cada una con escenarios mentales diferentes que atender interpretativamente. Para esto fue necesaria la implementación de una conducta de ensayo propia de una agrupación de estas características, lo cual consideramos un aporte mas a la

formación musical de los integrantes; teniendo en cuenta las edades e individualidades de ellos, fue una labor difícil pero necesaria para el alcance de nuestros objetivos que logramos concluir.

6. LA ESCOGENCIA DEL REPERTORIO

Para la escoger el repertorio primero tuvimos que evaluar los aspectos técnicos que podíamos manejar con el grupo. La primera fase la dedicamos a evaluar el verdadero nivel para poder abordar las distintas obras que pensábamos trabajar. La mayor parte de los violines y violas manejan cómodamente la primera y tercera posición, esto nos permitió involucrar obras y adaptaciones con las características para estos instrumentistas, los violonchelos manejan cómodamente la primera y cuarta posición.

Se realizaron adaptaciones las cuales se trabajaron con el primer grupo de muchachos. Estas adaptaciones tenían como objetivo la exploración de las posibilidades técnicas que podríamos trabajar en un futuro. Mas adelante se explican las adaptaciones realizadas (anexo C)

Con la evaluación anterior se decide escoger un repertorio el cual nos permitiera trabajar las distintas posibilidades técnicas que podíamos alcanzar con el grupo. Se decide también escoger un repertorio variado para trabajar distintos “tiempos” y colores en las obras, además para la parte de la dirección del repertorio nos era muy importante que éste fuera variado.

La primera obra que se trabajó fue Humor for Strings (anexo D) del compositor húngaro Bartok, esta obra nos permitió seguir en la etapa de exploración con el grupo.

Decidimos trabajar esta obra de primera ya que nos permitía ver el verdadero nivel de los violines y las violas manejando la primera octava, además se

interpretaba en un tiempo de negra = 70 lo que fue perfecto para no “acelerar” el proceso con el grupo.

La segunda obra que se desarrolló con el grupo fue una marcha de Sherman (Adaptación), esta obra es muy sencilla y lo que buscábamos era un mejor desarrollo de lectura a primera vista del grupo. La obra maneja un pulso de negra =80 con negras y corcheas.

La tercera obra que trabajamos con el conjunto fue Boisterous de Bartok, esta obra nos ayudo a desarrollar la sonoridad en “grupo” ya que maneja la primera parte con un unísono total por parte del conjunto.

Esta obra abarcó tres dinámicas fundamentales fortísimo, Mezoforte y piano, que los jóvenes entendieran esto fue uno de los objetivos principales que se persiguió

La cuarta obra fue una canción folklórica China donde era importante resaltar la línea melódica interpretada por los primeros violines y donde el resto de la orquesta mantenía un carácter de acompañamiento, no obstante se buscó una interpretación bastante expresiva.

La quinta obra es la marcha de la creación de Haydn, (Adaptación) en esta obra era importante manejar un tempo constante sin perder la dinámica de marcha. Por ser la obra más extensa buscamos mejorar la concentración y atención por parte del grupo.

La sexta obra es una canción folklórica Israelí. En esta obra condensamos todo lo aplicado en las anteriores interpretaciones (Matices, tempos, dinámicas, concentración) fue la obra de mayor exigencia técnica para cada una de las secciones del grupo.

7. LAS ADAPTACIONES

En todo el proceso con el grupo se alcanzó a desarrollar 3 adaptaciones las cuales nos fue de mucha ayuda ya que nos permitió evaluar muchos aspectos como lectura a primera, matices y desarrollo del ensamble del grupo.

La primera adaptación fue el vals de Strauus Rosas del sur (ver anexo, partitura), se trabaja el compás de $\frac{3}{4}$ involucrando negras y blancas con puntillo. La adaptación se realizó lógicamente contando con las posibilidades técnicas del grupo en ese momento. Los violines, violas y cellos estaban realizando ejercicios de técnica los cuales trabajaban la tonalidad de Do mayor por lo que fue muy importante que la obra estuviese en la misma tonalidad, además el registro de la obra no sobrepasaba la primera octava de los instrumentos.

La segunda adaptación fue la marcha de Sherman la cual explicamos en selección del repertorio.

La ultima adaptación que se realizó fue la Marcha de la creación del compositor Haydn, al realizar la adaptación de esta obra ya se contaba con un nivel mucho mas avanzado del conjunto. Los primeros violines manejaban primera, segunda y tercera posición cómodamente.

Fue vital darle la importancia a cada de las secciones del conjunto, por lo que se realizan cambios importantes para lograr una mejor sonoridad en nuestro grupo, cabe anotar que contábamos con 3 violas “contra” 6 primeros violines y 6 segundos violines.

8. CONFORMACIÓN Y DESARROLLO DEL GRUPO JUVENIL DE CUERDAS DE ARCO

8.1 ETAPAS DE LA CONFORMACIÓN

8.1.1 Exploración. Esta Etapa, fue relativamente más corta, pero muy importante.

Los objetivos perseguidos fueron:

- Seleccionar la institución donde se realizaría el proyecto y las condiciones en que se daría.
- Diagnosticar el nivel técnico instrumental de los llamados a conformar la agrupación.
- Motivar a los integrantes a participar responsable y activamente en la conformación del grupo generando compromiso.
- Montar una obra que permitiera mostrar los indicadores anteriores

Una vez identificado el perfil del proyecto y las expectativas que se tenían con respecto a él, se inició la búsqueda de la institución que nos permitiera, y a la que conviniere el proyecto. Desde el principio se pensó en el Instituto Nacional de Enseñanza Media (INEM) Custodio García Rovira, como el de las mejores posibilidades, no solo porque cuenta con la planta de instrumentos, sino por que además en él se da la modalidad de bachillerato musical desde hace un par de años, por lo que creímos que el aporte de nuestra parte cobraría dimensiones mas

tangibles y de proyección. Se programó una entrevista con los directivos del colegio donde explicamos los detalles e implicaciones del proyecto, la respuesta por parte de ellos fue favorable y nos dieron vía libre para nuestro propósito.

Lo que siguió, fue la selección de los estudiantes con los que trabajaríamos, concluyendo finalmente que serían los alumnos de los grados décimo y undécimo quienes conformarían el grupo. Posteriormente se diagnosticó el nivel técnico de los integrantes, arrojando la información precisa para su tratamiento.

Descubrimos también que los estudiantes al no poseer el instrumento, tenían horarios muy cortos de estudio con el mismo, problema que se siguió presentando hasta el día de hoy y que fue un elemento con el que tocó trabajar sin posibilidades de cambiar, atenuante a considerar.

Es así como el grupo inicia actividades el 17 de abril de 2002.

8.1.2 Desarrollo. La duración de esta etapa fue de un semestre y sus objetivos fueron:

- implementar los ejercicios técnicos requeridos según el sondeo hecho en el nivel anterior.
- Impulsar el montaje de las obras de acuerdo al diagnóstico y los resultados mostrados en la etapa de exploración.
- Insinuar la forma interpretativa de las obras a ejecutar.

En este segundo nivel se implementa la base y razón del proyecto; fue importante y significativo para nosotros el resultado que aquí surgió pues pudimos ver que la esencia que contenían las indicaciones técnicas iba en dirección correcta y

representaron el avance de los integrantes y el vislumbramiento de los alcances del conjunto.

Al finalizar esta etapa, tuvimos un percance que no habíamos previsto totalmente: fue la desbandada ocurrida por el grado de bachiller de un número no mayor, pero si significativo de integrantes de la agrupación. Por ello el proyecto se vio afectado seriamente siendo necesario un reajuste en cuanto al plan propuesto y la adición de nuevos integrantes al inicio del siguiente año escolar, momento que se retrasó hasta marzo de 2003 por arreglos de la planta física del colegio.

8.1.3 Consolidación. Esta etapa es la más larga con una duración de 9 meses e incluye algunos objetivos de las dos etapas anteriores por la razón ya expuesta y otros mas:

- Realizar talleres por instrumentos con profesores graduados
- Ampliar el repertorio a ser interpretado en la sustentación
- Abordar las obras con un tinte más interpretativo amparados en la técnica alcanzada
- Realizar la presentación de la sustentación

Esta etapa comprendió el trabajo más arduo, dadas las circunstancias que se produjeron y la imperiosa necesidad de no repetir la experiencia anterior de desbandada, por lo que se necesitaba un trabajo más incisivo que nos permitiera alcanzar los logros para ese mismo año escolar.

Contamos además con la colaboración de José Julián Santos, violista graduado de la escuela de licenciatura en música de la UIS quién aportó sus conocimientos en violín y viola en talleres a modo de Clases maestras que sirvieron no solo para la formación de los jóvenes integrantes, sino además para motivar y entusiasmar los ánimos de ellos en cuanto a su estudio y compromiso personal con el instrumento.

El INEM cuenta con un profesor de violín y viola, pero con formación en violoncello, quien es el que enseña los otros dos instrumentos siendo esta una condición favorable para nuestros intereses, pues pensamos, los frutos en este sentido serían más evidentes.

9. BIOGRAFIAS

9.1 BÉLA BARTÓK

(1881-1945), compositor húngaro, una de las figuras más originales y completas de la música del siglo XX. Nació el 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, Hungría (ahora Sînnicolau, Rumania). Estudió en Presburgo (ahora Bratislava, Eslovaquia) y en Budapest, donde enseñó piano en la Real Academia de Música (1907-1934) y trabajó en la Academia de Ciencias (1934-1940). En 1940 Bartók emigró a Estados Unidos por razones políticas. Realizó investigaciones en la Universidad de Columbia (1940-1941) y enseñó música en la ciudad de Nueva York, donde vivió con serias dificultades económicas. Murió de leucemia el 26 de septiembre de 1945 en Nueva York.

Bartók reconoció su deuda musical con el compositor húngaro Franz Liszt así como con el francés Claude Debussy, y en su poema sinfónico *Kossuth Sz 21* (1904) muestra influencias del compositor alemán Richard Strauss. Hacia 1905 Bartók se dio cuenta de que lo que se consideraba música popular húngara era en realidad música gitana reordenada según los criterios centroeuropeos. Con ayuda de su amigo, el compositor húngaro Zoltán Kodály, Bartók reunió y analizó de forma sistemática músicas pertenecientes al folclore de su país y de otros orígenes que recogió en una admirable obra de investigación. De esta colaboración surgieron 12 volúmenes que contienen 2700 partituras de origen magiar, 3500 magiar-rumanas y varios cientos de origen turco y del norte de África (también el archivo Bartók incluye registros sonoros).

Sólo de forma ocasional Bartók incluyó directamente melodías folclóricas en sus composiciones, sino que desarrolló un estilo personal dotado de una gran fuerza y energía, con entornos melódicos inusuales y ritmos asimétricos y a contratiempo, propios de la música folclórica de los Balcanes y de Hungría. Su música siempre tiene un núcleo tonal, aunque éste está establecido de una manera personal, bastante alejada de los modelos tradicionales. Gran parte de su música es cromática, (es decir, usa las notas contiguas a una dada), y a menudo muy contrapuntística, entretejiendo distintas líneas melódicas y sirviéndose de la disonancia. Le gustaba el uso de acordes por su sonoridad y era muy hábil para encontrar atmósferas y colores musicales, tanto en el piano como en la orquesta. Como gran pianista que fue, compuso varias piezas didácticas para el instrumento. Su obra *Mikrokosmos Sz 107* (1935), formada por seis volúmenes, contiene 150 piezas para piano de dificultad progresiva y constituye un resumen de su evolución musical. Lo mismo ocurre con sus 6 cuartetos para cuerda, considerados entre los más importantes que se han compuesto desde los de Ludwig van Beethoven.

Entre otras obras de Bartók se encuentran sus ocho *Danzas rumanas de Hungría* (1915), para piano, (también orquestadas y transcritas para varios instrumentos); el *Allegro bárbaro* (1911), para piano; la ópera *El castillo de Barbazul* (1911); los ballets *El príncipe de madera* (1914-1916) y *El mandarín maravilloso* (1919); los 3 conciertos para piano y orquesta (1926,1931,1945); su *Música para cuerda, percusión y celesta Sz 106* (1937) y el *Concierto para orquesta* (1943) que le encargó Serge Kusevitski. También son notables su *Concierto para violín y orquesta nº 2 Sz 119* (1938), la *Música para dos pianos y percusión* (1937) y su *Concierto para viola*, que quedó incompleto a su muerte y fue terminado por el violinista Tibor Serly.

9.2 JOSEPH HAYDN

(1732-1809), compositor austriaco, una de las figuras más influyentes en el desarrollo de la música del clasicismo (c. 1750-1820).

De origen humilde, nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau an der Keitha, cerca de Viena. Era el mayor de los dos músicos hijos de un fabricante de ruedas. Algunos suponen que era descendiente de croatas. Con ocho años entró en la escuela coral de la Catedral de San Esteban, en Viena, donde recibió su única formación académica. A los 17 años abandonó el coro y pasó varios años trabajando como músico independiente. Estudió los tratados de contrapunto y recibió algunas lecciones del prestigioso maestro de canto y compositor italiano Nicola Porpora. En 1755 trabajó para el barón Karl Josef von Fürnberg, época en que compuso sus primeros cuartetos para cuerda. En 1759 fue nombrado director musical del conde Fernando Maximilian von Morzin. El año 1760 contrajo matrimonio con Maria Anna Keller, unión que fracasó y de la que no hubo descendencia.

9.3 JOHANN STRAUSS

(1825-1899), nació en Viena, a los 19 años realizó su primera aparición en público dirigiendo su propia orquesta. A la muerte de su padre unió su grupo a la orquesta que su padre había lanzado a la fama. En sus múltiples giras por Europa y en 1876 por Estados Unidos interpretó sus propias composiciones y en especial sus valsos. Entre los más famosos se encuentran “El Danubio azul” (1867), “Cuentos de los bosques de Viena” (1868), “Rosas del sur” (1878) y “Voces de primavera” (1881). Entre 1871 y 1897 compuso 16 operetas para los teatros de Viena, entre las que destacan *Die Fledermaus* (*El murciélago*, 1874) y *Der Zigeunerbaron* (*El*

barón gitano, 1885). Sus dos hermanos, Josef y Eduard, asimismo compositores de música de baile, lo sustituyeron a menudo en la dirección de su orquesta.

CONCLUSIONES

Se creó el conjunto de cuerdas de arco en el colegio INEM., con estudiantes de la modalidad de música y algunos de otras modalidades; con un total de veinte integrantes.

El tratamiento, repertorio, estudio y esquema trabajado garantizan que es una agrupación de carácter sinfónico.

Se produjo una conciencia por parte de los integrantes con respecto a la disciplina de ensayo grupal e individual.

Se realizó el montaje de siete obras de las cuales se interpretaron cuatro para el día de la sustentación.

La realización de este proyecto contribuye a la formación integral de los estudiantes, independientemente de su posterior vinculación a cualquier facultad de música.

RECOMENDACIONES

Creemos que para un mejor resultado en la realización de un proyecto como este, se pueden tener en cuenta las siguientes recomendaciones.

- Determinar con la mayor exactitud posible la duración del proyecto
- Prever los diferentes contratiempos que se pueden presentar tales como: la disponibilidad del material humano, los grados de quienes integran el grupo, la planta instrumental y el tiempo de estudio con el que cuentan los integrantes de la agrupación.
- El lugar destinado a los ensayos debe presentar unas condiciones adecuadas para este fin.
- Programar un número suficiente de presentaciones con auditorio, previo a la sustentación, con el fin de acostumbrar a la agrupación y al director al manejo de grupo.
- Destinar un buen tiempo a la audición de música, con el fin ampliar la valoración de ella misma y otorgar elementos a la hora de interpretar.

BIBLIOGRAFIA

BANG, Maia. Violín metod Leopold Auer ejercicios.

CHAMORRO, Olga. Metodología del violín, 1994.

GÓMEZ PRADA, Ruben Darío. Formación de la banda sinfónica estudiantil UIS, 2000.

KREUTZER. Libro uno, Ejercicios técnicos para violín.

MICROSOF. Enciclopedia encarta 2001.

MORENO CARDONA, Luis Carlos. Aula musical, www.aulamusical.com, 1999.

SALVAT, Enciclopedia, Los grandes temas de la música, 1985

SUÁREZ GUZMÁN, Efraín. Música folclórica latinoamericana infantil y juvenil 1993.

VASEVA, Krasimira. La enseñanza del violín.

Anexo A: Ejercicios preparatorios de las obras

1

Ejercicio preparación Marcha de la Creación

1

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Contrabajo

10

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Contrab

Detailed description: The image shows a musical score for a preparatory exercise titled 'Ejercicio preparación Marcha de la Creación'. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 9, and the second system contains measures 10 through 18. Each instrument part follows a similar rhythmic pattern of quarter notes, with some variations in pitch and dynamics. The notation includes stems, beams, and note heads, with some notes marked with accents. The score is presented on a white background with black ink.

Ejercicios preparación Canción Foloklorica Israeli

1

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Contrabajo

Ejercicio preparación Boisterous de Bartok

1

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Contraba

Detailed description: This block contains the first five measures of the musical exercise for five string instruments. The score is written in 2/4 time. The first two staves are for Violin I and Violin II, both in treble clef. The third staff is for Viola in alto clef. The fourth and fifth staves are for Cello and Contrabass, both in bass clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

11

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Contraba

Detailed description: This block contains the next five measures of the musical exercise, starting at measure 11. The instrumentation remains the same as in the previous block. The musical patterns continue with similar rhythmic structures, ending with a double bar line at measure 15.

untitled

Victor
Copyright © 2004 by Victor

The musical score is written on ten staves, each beginning with a measure number. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff (measure 1) features a series of quarter notes on a single pitch. The second staff (measure 10) shows a sequence of chords, some with multiple notes. The third staff (measure 19) continues with quarter notes. The fourth staff (measure 28) includes a key signature change to three flats and a time signature change to 3/4, followed by eighth notes. The fifth staff (measure 39) consists of eighth notes. The sixth staff (measure 52) features dotted notes. The seventh staff (measure 65) is in 2/4 time and contains eighth notes. The eighth staff (measure 83) has quarter notes. The ninth staff (measure 99) includes eighth notes and a whole rest. The tenth staff (measure 109) contains eighth notes.

2



Anexo C: Adaptaciones.

Es un mundo pequeño

R.M. Sherman

1

1: Violin
2: Violin
3: Viola
4: Cello

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 1 through 10. It features four staves: Violin 1 (treble clef), Violin 2 (treble clef), Viola (alto clef), and Cello (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Measure 1 has a first ending bracket over the first two measures. Measure 10 has a first ending bracket over the last two measures. The music consists of eighth and quarter notes with various rests and articulation marks.

11

1: Violin
2: Violin
3: Viola
4: Cello

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 11 through 20. It features the same four staves as the first system. Measure 11 has a first ending bracket over the first two measures. Measure 20 has a first ending bracket over the last two measures. The musical notation continues with eighth and quarter notes, rests, and articulation marks.

21

1: Violin 1
2: Violin 2
3: Viola
4: Cello

31

1: Violin 1
2: Violin 2
3: Viola
4: Cello

41

1: Violin 1
2: Violin 2
3: Viola
4: Cello

50

1:
Violin 1

2:
Violin 2

3:
Viola

4:
Cello

60

1:
Violin 1

2:
Violin 2

3:
Viola

4:
Cello

70

1:
Violin 1

2:
Violin 2

3:
Viola

4:
Cello

80

1:
Violin
1

2:
Violin
2

3:
Viola

4:
Cello

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The score is written on four staves. The first three staves (Violin 1, Violin 2, and Viola) feature a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number '3' above the notes. The Cello staff (4) has a single eighth note. The score is numbered '80' at the top left.

Marcha de la creación

Haydn

1

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

Detailed description: This block contains the first nine measures of the musical score. It features four staves: Violin I (treble clef), Violin II (treble clef), Viola (treble clef), and Cello (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Each staff begins with a dynamic marking 'V' (Vibrato) and a fermata over the first measure. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

10

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

Detailed description: This block contains measures 10 through 18 of the musical score. It continues with the same four staves as the previous block. The notation shows a continuation of the rhythmic patterns, with some measures featuring eighth-note runs and others with more spaced-out notes. The dynamic marking 'V' is present at the beginning of the section.

19

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

29

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

Rosas del Sur

1

1

1: Violin I
2: Violin II
3: Viola
4: Cello

This system contains measures 1 through 12 of the piece. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Violin I part begins with a melodic line of quarter and eighth notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Cello parts provide harmonic support with block chords and moving bass lines.

13

1: Violin I
2: Violin II
3: Viola
4: Cello

This system contains measures 13 through 25. The Violin I part continues its melodic development. The Violin II part maintains its rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts continue their harmonic support with various chordal textures.

26

1: Violin I
2: Violin II
3: Viola
4: Cello

This system contains measures 26 through 30. The Violin I part features a melodic phrase with a long note. The Violin II part continues its rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts provide harmonic support with block chords and moving bass lines.

Anexo D: Obras.

1

Boisterous

Bastok

Allegro

The musical score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 20. The Violin I part begins with a series of eighth-note patterns, while the Violin II, Viola, and Cello parts provide a rhythmic accompaniment. The Cello part consists of a steady eighth-note pattern throughout. The Viola part features a mix of eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a more melodic line with some slurs. The Violin I part has a more complex melodic line with many slurs and ties.

21

1: Violin I
2: Violin II
3: Viola
4: cello

31

1: Violin I
2: Violin II
3: Viola
4: cello

40

1: Violin I
2: Violin II
3: Viola
4: cello

49

1:
Violin
I

2:
Violin
II

3:
Viola

4:
cello

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written on four staves. The first staff (Violin I) starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (Violin II) also starts with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a more active melodic line with eighth notes and some slurs. The third staff (Viola) uses an alto clef and a key signature of one flat, with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Cello) uses a bass clef and a key signature of one flat, providing a bass line with eighth notes. The score is numbered 49 at the beginning and 3 at the top right of the page.

Chinese Folk Song

1

Tradicional

Adagio (in 4)

1
1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Bajo

7
1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Bajo

14

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Bajo

22

1: Violin I

2: Violin II

3: Viola

4: Cello

5: Bajo

Canciòn Folklorica Isrraeli

1

1: Violin I
2: Violin II
3: viola
4: cello
5: contrabajo

This system contains the first four measures of the piece. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The music is written in a folkloric style with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Viola, Cello, and Contrabass parts provide a steady accompaniment with eighth-note patterns.

5

1: Violin I
2: Violin II
3: viola
4: cello
5: contrabajo

This system contains measures 5 through 8. The instrumentation remains the same. The melodic lines in the Violin I and II parts continue with similar rhythmic patterns, while the lower strings maintain their accompaniment. The piece concludes with a final note in measure 8.

9

1: Violin I
2: Violin II
3: viola
4: cello
5: contrabasso

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. It features five staves: Violin I (treble clef), Violin II (treble clef), Viola (alto clef), Cello (bass clef), and Contrabasso (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 9 shows a melodic line in Violin I with a slur over the second and third notes. Measure 10 has a similar pattern. Measure 11 continues the melodic development. Measure 12 concludes the system with a final note in Violin I.

13

1: Violin I
2: Violin II
3: viola
4: cello
5: contrabasso

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. It features five staves: Violin I (treble clef), Violin II (treble clef), Viola (alto clef), Cello (bass clef), and Contrabasso (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 13 begins with a slur in Violin I. Measure 14 shows a melodic line in Violin II. Measure 15 features a complex rhythmic pattern in the Cello and Contrabasso staves. Measure 16 concludes the system with a sharp sign (#) on the Cello staff.

17

1: Violin I
2: Violin II
3: viola
4: cello
5: contrab.

21

1: Violin I
2: Violin II
3: viola
4: cello
5: contrab.

Anexo E. Fotos.



