

**Aspectos metodológicos importantes en la práctica de música de cámara y su relevancia  
en la formación de los intérpretes**

**Darwin Magdiel Arias González**

**Trabajo de Grado para Optar el título de  
Licenciado en Música**

**Director**

**Iryna Litvin**

**Maestra en música**

**Universidad Industrial de Santander**

**Facultad de Ciencias Humanas**

**Escuela de Artes**

**Bucaramanga**

**2019**

## **Dedicatoria**

*A mi madre quien en su búsqueda por alejarme de la violencia en la ciudad de Barrancabermeja me vinculó a la música, desde entonces nada ha traído más alegría a mi vida.*

## **Agradecimientos**

A mi madre, padre y hermanos quienes nunca han faltado con su apoyo y buenos deseos.

A mis abuelas, Teresa Molsalve QEPD y Belarmina Duque por su amor para conmigo.

A los docentes de la Fundación Nacional Batuta en sus procesos pre-orquestales y orquestales quienes infundieron mi amor por la música, especialmente la maestra Nora Lucia Alfonso, la Maestra Sandra Rivas y el Profesor Edwin García.

A mi pareja Nubia Viviana Parra Prada y su familia, son infinitos los agradecimientos que tengo por la calidez con la que me han recibido y su preocupación por mi proceso formativo, para mí han sido un verdadero ejemplo de hogar.

A Carlos Saldarriaga quién ha sido un verdadero amigo, siendo ejemplo de carisma, humildad, determinación y sacrificio.

A mi Maestro Andrzej Lechowski a quién admiro profundamente, agradezco sus enseñanzas y paciencia para conmigo.

A la Maestra Irina Litvin por su paciencia, conocimientos y ayuda en mi proceso.

## Tabla de Contenido

	<b>Pág.</b>
Introducción	11
1. Objetivos	12
1.1 Objetivo General	12
1.2 Objetivos Específicos	12
2. La Musica de Cámara	12
2.1 El cuarteto de cuerda como formato representativo de la música de cámara	15
2.2 Comunicación no verbal	16
2.3 Aprendizaje cooperativo	19
3. Interpretación	21
3.1 Vibrato	24
3.1.1 Cualidades del vibrato y sus efectos en la interpretación en instrumentos de cuerda frotada	25
3.2 Dinámicas	30
3.3 Ritmo y tempo	32
3.4 Golpes de arco	34
3.5 Técnicas de ensayo	36
4. Metodologia De Trabajo	40
5. Conclusiones	43
6. Recomendaciones	43
Referencias Bibliográficas	45

**Lista de Tablas**

	<b>Pág.</b>
<i>Tabla 1 Modes of Communication Between Members of a String Quartet</i>	18
<i>Tabla 2. Tipos de vibrato</i>	29

### Lista de Figuras

	<b>Pág.</b>
<i>Figura 1.</i> Grafica sobre el análisis del vibrato en dinámica de crescendo desde piano a forte representando la relación de su amplitud y velocidad	27
<i>Figura 2.</i> Grafica sobre el análisis del vibrato variando velocidad y manteniendo amplitud en dinámica de crescendo de piano a forte	28
<i>Figura 3</i> Clasificación de los golpes de arco información	35

### Resumen

**TITULO:** Aspectos metodológicos importantes en la práctica de música de cámara y su relevancia en la formación de los intérpretes\*

**AUTOR:** Darwin Magdiel Arias González\*\*

**PALABRAS CLAVE:** Música De Cámara, Comunicación, Lenguaje No Verbal, Movimiento, Expresión, Interpretación, Estrategias, Técnicas, Conjunto, Colaboración

### DESCRIPCIÓN:

La música de cámara requiere el desarrollo de diferentes habilidades interpretativas, comunicativas y expresivas. Este proyecto examina algunos elementos metodológicos que son fundamentales para la comprensión y fortalecimiento de las prácticas de conjunto, de manera que se puedan poner a disposición de quienes estén interesados en hacer música de cámara. Si bien este proyecto no ahonda en las técnicas interpretativas que requieren individualmente las diferentes familias instrumentales, si presenta algunas estrategias a tener en cuenta cuando se desarrollan prácticas en conjunto. Sin lugar a dudas examinar con detenimiento las bases fundamentales que requiere hacer música de cámara permite ampliar no sólo la capacidad comprensiva y operativa del interprete sino también influir en su desarrollo individual dentro del grupo en relación con los demás en un ambiente cooperativo donde el aprendizaje y progreso se da colectivamente e individualmente.

Posteriormente, a través de la experiencia de montaje de diferentes obras en varios formatos instrumentales se integran elementos tales como la contextualización de las diferentes piezas, el fortalecimiento del lenguaje verbal y no verbal, el balance tímbrico y dinámico, la unificación de las articulaciones, la cooperación y liderazgo en el grupo entre otros, para finalmente exponer los resultados de estas aplicaciones y prácticas en un recital de música de cámara. Es importante mencionar que toda la información puesta aquí en su mayoría está enfocada en los instrumentos de cuerdas frotadas debido a que estos integraban principalmente los grupos de trabajo.

---

\* Aspectos metodológicos importantes en la práctica de música de cámara y su relevancia en la formación de los intérpretes\*

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes, Director Iryna LitvinMaestra en música

**Abstract**

**TITLE:** Important methodological aspects in the practice of chamber music and its relevance in the formation of the interpreters\*

**AUTHOR:** Darwin Magdiel Arias González\*\*

**KEY WORDS:** Chamber Music, Communication, Non-Verbal Language, Movement, Expression, Interpretation, Strategies, Techniques, Ensemble, Collaboration

**DESCRIPTION:**

Chamber music requires the development of different interpretive, communicative and expressive skills. This project examines some methodological elements that are fundamental for the understanding and strengthening of joint practices, so that they may be available for those interested in making chamber music. Although this project does not delve into the interpretive techniques that individual instrumental families require individually, it does present some strategies that must be taken into account when developing practices as a whole. Without a doubt, carefully examining the fundamental bases that chamber music needs to be made allows to expand not only the interpreter's comprehensive and operational capacity but also to influence his individual development within the group in relation to others in a cooperative environment, where learning and progress is given collectively and individually.

Subsequently, through the experience of assembling different works in various instrumental formats elements are integrated such as the contextualization of the different pieces, the strengthening of verbal and non-verbal language, the dynamic and timbral balance, the unification of the articulations, cooperation and leadership in the group, among others to finally expose the results of these applications and practices in a chamber music recital. It is important to mention that all the information put here is mostly focused on the rubbed string instruments because they mainly integrated the working groups.

---

\* Important methodological aspects in the practice of chamber music and its relevance in the formation of the interpreters\*

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes, Directora Iryna Litvin Maestra en música

## Introducción

Existen innumerables grupos de cámara en todo el mundo que se destacan gracias a su comprensión del funcionamiento metodológico que exige hacer música de cámara. Los estudiantes que desean realizar música de cámara constantemente cometen errores por no saber cómo abordar el estudio, interpretación y ensamble del repertorio. Este problema en las IES surge principalmente por dos factores, el primero es la falta de asesoramiento como efecto de la ausencia de personal capacitado y el segundo es la inexistencia de la cátedra de música de cámara en las instituciones de educación superior, esto, representa una brecha en la formación integral del licenciado. La Universidad Industrial de Santander para los estudiantes de Licenciatura en Música no provee estos espacios, por tanto, en respuesta a esa problemática se realiza una investigación teórica que busca recopilar los aspectos más importantes al momento de desarrollar música de cámara de forma general, aspectos tales como la comunicación no verbal, la interpretación, el trabajo en conjunto y la importancia del docente como guía para los grupos de forma que pueda disponerse de esta información para mejorar las prácticas de conjunto en la escuela de Música de la UIS. Si bien, esta investigación sólo trabaja la música de cámara en pocos formatos esto no es impedimento para abstraer elementos importantes u obligatorios sin importar cuál sea la estructura con la cual se forme en grupo. También, como parte de la experiencia de investigación se realiza el montaje de obras en diferentes formatos instrumentales (en su mayoría con instrumentos de cuerda frotada) de forma que fuese posible poner en contexto cada uno de los aspectos presentes en el proyecto.

## **1. Objetivos**

### **1.1 Objetivo General**

Investigar los aspectos metodológicos importantes en la realización de música de cámara, de forma que estos sean aplicados en el ensamble de obras en diferentes formatos.

### **1.2 Objetivos Específicos**

- Estudiar los aspectos más relevantes que se deben tener en cuenta al momento de realizar música de cámara
  - Aplicar en cada ensamble los aspectos interpretativos y pedagógicos definidos en la investigación
  - Realizar un recital pedagógico con los formatos seleccionados para este proyecto

## **2. La Música De Cámara**

El concepto de música de cámara ha evolucionado en el tiempo de forma que las ideas iniciales se han alimentado para llegar a lo que hoy es su definición. Inicialmente, su concepto se centraba en entenderla como “aquella música, sin contenido extra-musical concebida para un conjunto reducido de instrumentos (menos de nueve) y que posee un carácter intimista, un tejido contrapuntístico, un ejecutante por parte y un contraste entre los elementos” (Salas Merino ).

Este concepto según el libro La Historia de la Música de cámara de Vicente Salas Merino solo es aplicable a partir del clasicismo, sin embargo concibe como lógico incluir formas vocales como los madrigales del siglo XVI los aires o diálogos del XVII y algunos lieds del XIX.

Para entender esta evolución, es necesario tocar los periodos y lugares en donde esta se iba desarrollando, los países en donde las condiciones fueron favorables para que la música de cámara comenzara su perfeccionamiento fueron Italia, Inglaterra, Francia y España en la Edad Media y el Renacimiento, donde además de tener un desarrollo hacia la exhibición al gran público tuvo también una transición vocal-instrumental.

Algo que permitió el desarrollo de la música de cámara fue la aparición de la Sonata, que hacía referencia a algunas obras escritas para laúd a finales del Renacimiento. Estas piezas se manifestaban con elementos como la posibilidad de ser cantados y tocados “*per cantare e sonare*” como sucede en las tablaturas de Petrucci en el año 1509. Si bien, para estos periodos la música era dominada por la polifonía vocal varios compositores comenzaron la exploración con los elementos de la época. Como un ejemplo de esto está Heinrich Finck quien en 1520 compuso canciones para ser cantadas y apropiadas para instrumentos.

Antes del siglo XVIII los compositores no concebían sus composiciones para un formato específico, por esta razón su ejecución podía ser un instrumento sustituyendo la voz, ejecutando una parte de acompañamiento, supliendo voces en composiciones polifónicas o ejecutando todas las voces.

En cuanto a las combinaciones instrumentales de la época se dice que estaban estructuradas de dos a ocho ejecutantes y eran denominadas Consort, el cual se divide de acuerdo a la constitución de sus partes. El primero, se llama *CONSORT WHOLE* el cual hace referencia a un formato completo que combina instrumentos de una misma familia y el más famoso era el

consort de violas. El segundo tipo es el *CONSORT BROKEN* el cual se constituía en combinaciones de instrumentos de diferentes familias, es decir, un formato mixto. Esto permite que para época en la cual finalizaba el renacimiento y comenzaba el barroco hubiera un afloramiento del repertorio para música de cámara especialmente para consort de violas. Para el año de 1630 aparece por primera vez el término *CHAMBER* que al castellano traduce cámara, este término fue utilizado por Martin Peerson en su obra “Mottects or Grave Chamber Musique” para voces y violas con una parte de órgano.

En el Barroco el concepto de música de cámara aún no se encontraba constituido a plenitud de forma tal que muchos elementos eran considerados música de cámara. Este concepto se basaba en el lugar donde era ejecutada, pues por cámara se entendía la habitación o el salón de los palacios que eran usados con el fin de presentar pequeños formatos instrumentales, pero en el Barroco la música de cámara se clasificó también en torno a su función social.

“En el siglo XVIII, los compositores comenzaron a escribir música para ser interpretada en las cámaras de burgueses. La mayoría de los músicos eran los propios clientes adinerados, que se convirtieron en aficionados hábiles y tocaron música juntos durante las reuniones sociales. Con la llegada del pianoforte y los avances en el diseño de instrumentos de cuerda en el siglo XIX, la música de cámara se trasladó a la sala de conciertos. Además, el colapso de la aristocracia europea impulsó a los compositores como Beethoven a desarrollar fuentes de financiación alternativas, como las suscripciones a conciertos, que permitieron una gama más amplia de clases sociales para asistir a conciertos de música de cámara”(Cotter-Lockard)

## 2.1 El cuarteto de cuerda como formato representativo de la música de cámara

*“In quartet playing there won't be as many gymnastics per minute, but the amount of technical control and variety of nuance that's needed is greater than what one normally finds in the solo repertoire”*

*(Blum 1987, 9)*

“Quizás la referencia más antigua al cuarteto de cuerdas proviene de la autobiografía de Carl Ditters von Dittersdorf (1739-99), donde menciona que: “En el invierno de 1756-7 fuimos a trabajar en seis nuevos cuartetos de Richter; Schweitzer tocaba el violonchelo, yo y mi hermano mayor los primeros y segundos violines, y mi hermano menor la viola” (Griffiths, 1983). Dentro de la música creada para formatos de cámara quizá la del cuarteto de cuerda sea la más característica, si bien la música en formatos de cámara no tuvo sus inicios con esta formación si está claro que el cuarteto de cuerdas ha tenido gran impacto a través del tiempo.

“De los primeros compositores que escriben cuartetos Haydn era no sólo el de mayor genio, sino que ha sido el único con la excepción, en parte de Luigi Boccherini (1743-1805) del que hoy día se siguen interpretando esas obras. Tal vez ninguno de ellos imaginase en un principio que esa agrupación de dos violines, viola y violonchelo habría de convertirse en la más fecunda y prototípica de la música de cámara, ese ámbito tan fundamental y tan estimado por la mayoría de los más grandes compositores ajenos a todo efectismo y "medularmente" musical y que proporcionaría a la historia de la música muchas de sus cumbres, desde Haydn y Mozart hasta Schönberg, Berg y Webern, pasando por Beethoven, Schubert, Brahms, Bartok y Shostakovich”. (Fundación Juan March, 1980)

## 2.2 Comunicación no verbal

*“Ensemble musicians are indeed, a perfect model for sensorimotor decoding of others' behavior. As a matter of facts, professional ensemble musicians need to be talented instrumentalists as well as skilled in coordinating with the others.*

*Therefore, these musicians are also a perfect model of expert social interaction and communication”*

(Badino , D'ausilio, Glowinski, Camurri , & Fadiga, 2014)

La comunicación no verbal puede describirse como la capacidad de comunicarse e interactuar con otros a través de un sistema complejo de señas.

José Galiano Perez (2015) citó: “Hasta hace pocas décadas la comunicación verbal suscitaba el máximo, si no el único interés de los investigadores. Pero la comunicación verbal es sólo una de las tantas formas de comunicación y no siempre la más completa y la más correcta. El descubrimiento de la importancia de la comunicación no verbal ha transformado profundamente el estudio del comportamiento social humano; la investigación dentro de este nuevo nivel de análisis se remonta a principios de los años sesenta” (Galiano Perez, 2015). (Ricci y Cortesi, 1980, 26)

Si bien, el estudio y análisis del lenguaje no verbal es algo aparentemente nuevo, ya tiempo atrás Charles Darwin había estudiado la relación existente entre un gesto y su significado; de hecho, Darwin llegó a preguntarse hasta qué punto las leves variaciones gestuales pueden tener repercusiones en el significado. En su libro “La expresión de las emociones en el hombre y los animales” decía: “Me ha parecido de la mayor importancia ver si las mismas expresiones y los mismos gestos existen en todas las razas humanas, si los mismos movimientos o facciones expresan las mismas emociones en diversas razas, se puede deducir de esto con mucha

probabilidad de acertar, que tales expresiones son verdaderas, es decir, que son innatas o instintivas” (Charles & Rodriguez T, 1998).

Para el caso de la música de cámara este tipo de comunicación resulta fundamental y su desarrollo comprende una serie de aspectos muy complejos pero eficaces, resultantes de la experiencia de trabajo conjunto. Dentro de los estudios realizados por Seddon, Frederick A., y Michele Biasutti (2009) para establecer los modos de comunicación dentro de un cuarteto de cuerdas, se determinó que: “existen seis modos de comunicación y dos niveles de sintonía. Los modos de comunicación se interpretaron como verbales y no verbales: instrucción, cooperación y colaboración. Los niveles de sintonización fueron interpretados como simpáticos y empáticos. Los resultados indicaron que los miembros del cuarteto de cuerdas pudieron sintonizarse empáticamente y producir variaciones musicales espontáneas durante la interpretación. Estas variaciones musicales espontáneas fueron interpretadas como ejemplos de creatividad empática” (Seddon & Biasutti , 2009)

La comunicación no verbal, les permite a los intérpretes poder coordinar conjuntamente la dirección natural de la música y de manera colectiva construir la idea interpretativa sobre la obra misma. Para esto, los intérpretes deben acordar la sincronía sobre elementos explícitos de la obra como lo son finales de frase, entradas, fermatas, agógica, dinámicas y respiraciones. Un estudio que buscaba analizar la función que cumplían los movimientos corporales de un cuarteto para establecer cómo la comunicación no verbal facilita el trabajo en conjunto demostró que “los movimientos pueden ser marcadores explícitos para indicar momentos específicos durante la ejecución que requieren un inicio sincronizado” (Camurri , Volpe , & De Poli G, 2005)

Por otra parte, Huberth, M., y Fujioka, T. (2018) mencionan que “los movimientos pueden expresar la forma en que los intérpretes entienden el fraseo y la respiración de la música, y así proporcionar información sobre las estructuras emocionales de alto nivel en las que los mismos descifran la música”(Huberth & Fujioka , 2018)

*Tabla 1 Modes of Communication Between Members of a String Quartet*

Mode of Communication	Verbal	Nonverbal
Instruction	Musicians are instructed when to start playing. Notes in the score are verified, and instruction on how to play certain sections of the piece is given.	Musicians are instructed through music notation or aural demonstration.
Cooperation	Musicians discuss and plan the organization of the piece to achieve a cohesive performance and address technical issues (e.g., bowing).	Musicians achieve sympathetic attunement producing a cohesive performance employing body language, facial expression, eye contact, musical cues, and gesticulation.
Collaboration	Musicians collaborate to evaluate performance and discuss remedial action if required in the music to develop interpretation and/or style of the piece.	Musicians achieve empathetic attunement and take creative risks, which can result in spontaneous musical variations. When they do, this signals empathetic creativity.

Fuente: (Seddon & Biasutti , 2009)

De cierto modo la creatividad empática puede determinarse como la capacidad de los intérpretes de generar cambios coordinados y espontáneos durante la interpretación, lógicamente todo en función del desarrollo musical. Esto deja claro el nivel de complejidad que supone el trabajo comunicativo en la música de cámara.

*“El movimiento corporal es un componente crítico de la coordinación entre músicos y, por lo tanto, podría usarse como un índice valioso de comunicación sensorio-motora”.* (Badino , D'ausilio, Glowinski,

Camurri , & Fadiga, 2014)

### 2.3 Aprendizaje cooperativo

*“El cuarteto de cuerdas comprende cuatro líneas musicales individuales, también presenta cuatro ideas musicales diferentes que deben coordinarse en un concepto colectivo de la pieza. A través de la discusión, el cuarteto debe tomar decisiones sobre los aspectos musicales y artísticos de la pieza. De manera similar, el aprendizaje cooperativo es un método de enseñanza que ve a los estudiantes organizados en grupos para trabajar en colaboración en una tarea”*  
*(Emmer, Evertson y Worsham, 2006)*

“La construcción de aprendizaje es individual y produce resultados visibles en desempeños individuales, pero el proceso ocurre naturalmente y se estimula en la interacción con otros y en la producción en colaboración con otros. Los demás son parte importantísima del medio en que se desenvuelve quien aprende y, por ende, de su aprendizaje permanente”(Vygotsky, y otros)

Sin lugar a dudas hacer música de cámara permite el crecimiento individual de los intérpretes en la medida que estos interactúen conscientemente, lo que hace posible que el aprendizaje cooperativo sea sustancioso a nivel formativo para los intérpretes de música de cámara es según Lawrence M. Zbikowski y Charles K. Long (1994) “la combinación de capacidades individuales representadas dentro del grupo”(Zbikowski & Long, 1994).

Dorianne Cotter-Lockard es su tesis sobre técnicas de ensayo en los grupos de cámara citó lo siguiente: “John-Steiner (2000, p. 6) sostuvo que la colaboración prospera en la diversidad de perspectivas y en los diálogos constructivos entre individuos que negocian sus diferencias mientras crean su voz y visión compartidas” (Cotter-Lockard, 2012)

La comunicación tanto verbal como no verbal resultan ser primordiales en los procesos de formación de los intérpretes pues les proveen herramientas que en las actuaciones solistas

difícilmente desarrollan, en este caso, la responsabilidad de la escucha, sincronía y trabajo conjunto son muchísimo más severas.

Lawrence M. Zbikowski y Charles K. Long (1994) dicen que “una de las premisas básicas del aprendizaje cooperativo es que las personas que trabajan juntas pueden lograr cosas que van más allá de las mismas personas que trabajan solas”. La unión de las capacidades individuales por parte de los miembros del grupo en torno a un mismo objetivo es denominada INTERDEPENDENCIA POSITIVA (Zbikowski & Long, 1994). Básicamente, se trata de la esencia misma del aprendizaje cooperativo y en un alto porcentaje el éxito del trabajo que se realice dentro de los grupos de cámara se deberá a la capacidad del grupo para estructurar colectivamente la idea interpretativa de las obras a través de sus aportes individuales.

Por otra parte, el aporte formativo en las habilidades sociales de cada uno de los interpretes es interesante, citando textualmente a Lawrence M. Zbikowski y Charles K. Long (1994) dicen: “Debido a que se requiere que los estudiantes interactúen entre sí en una lección cooperativa, las habilidades sociales adquieren una importancia que no se suele observar en un aula universitaria: las habilidades de liderazgo, toma de decisiones, creación de confianza, comunicación efectiva y manejo de conflictos son esenciales para completar los ejercicios dentro de un grupo. Este énfasis en el desarrollo de habilidades sociales representa una importante contribución a la educación de un estudiante, ya que tales habilidades a menudo serán tan importantes para el éxito en una carrera como una comprensión de las complejidades de la música.

*“Los músicos se involucran en una experiencia de aprendizaje creativo mutuo cuando ensayan y actúan juntos.*

*Deben poder confiar en las habilidades musicales de los otros músicos de conjunto durante la actuación, especialmente si están asumiendo riesgos musicales. Escuchar y responder a otros ejecutantes produce una interpretación colaborativa y generada intersubjetivamente” (Seddon & Biasutti , 2009).*

### 3. Interpretación

*“The art of interpretation is not to play what is written, the written note, is like a strait jacket, whereas music, like life itself, is constant movement, continuous spontaneity, free from any restriction... Casals”*  
(Blum, 1980, p69-70)

*“El arte de la interpretación no es tocar lo que está escrito, la nota escrita es como una camisa de fuerza, mientras que la música, como la vida misma, es un movimiento constante, una espontaneidad continua, libre de cualquier restricción...”*

La interpretación se puede definir como la manera en que el intérprete presenta su obra musical intentando preservar el criterio e intención para la cual el compositor ha creado dicha obra, en palabras de Walls citado en Rink (2006) “la interpretación, por lo tanto, puede ser sinónimo de intentar determinar y realizar las intenciones del compositor” (p.36) de modo que quien interpreta debe ser persuasivo y sensible para comprender ciertos elementos tales como el contexto, estilo y técnicas con las que la obra puede ser llevada al público de una forma creativa respetando las ideas originales sobre la obra misma.

Por consiguiente, esto implica un ejercicio constante en el que se pone de manifiesto el análisis del intérprete a través de un proceso de reflexión permanente, por esta razón Rink (2006) propone cinco principios que pueden coadyuvar a desarrollar un buen análisis, los cuales son:

1. La temporalidad
2. La forma de la música y la manera de proyectarla
3. La partitura no confinada a la música

4. Las decisiones del análisis no se priorizan sistemáticamente
5. La intuición instruida influye en el proceso de análisis

No obstante, el análisis aunque es un factor muy importante dentro del proceso de interpretación, no puede desvincularse de otros factores que igualmente juegan un papel trascendental para el desarrollo de la habilidad musical y que anteceden al mismo análisis como lo son: el conocimiento de las reglas de la estructura musical, el desarrollo de habilidades auditivas para encontrar una mejor entonación, la disposición corporal, emocional y expresiva así como la manera como se realiza la presentación. (Hallam citado en Davidson, 2006, p. 120)

Lo que quiere decir que, la interpretación musical está enmarcada dentro de un lenguaje propio que busca comunicar a través del o los intérpretes no solo habilidades técnicas sino emocionales que generan igualmente una respuesta del público. Así mismo, es importante resaltar, que para llegar a este punto se requiere de una disposición para la práctica ya que solo se puede adquirir una habilidad cuando se ha trabajado arduamente en ella, “en el campo de la música, se ha encontrado una clara relación en las horas acumuladas de práctica formal (escalas, ejercicios técnicos y repertorio) y los logros alcanzados”. (Davidson, 2006, p.116)

En la música de cámara conviene que los intérpretes tengan en cuenta los aspectos técnicos así como los aspectos emocionales y expresivos de la presentación del repertorio. Algunas investigaciones han concluido acerca de la importancia del cuerpo como medio para cautivar y llegar al público y enfatizan en que “encontrar la intención física y mental adecuada, y permitir que ésta se comunique libremente a través del cuerpo, parece ser esencial para la producción de una interpretación fluida y expresiva”. (Cutting, citado en Davidson, 2006, p. 177)

A su vez, aspectos protocolarios como el vestuario y los movimientos reverentes son tenidos en cuenta en el momento de evaluar una interpretación musical (Davidson, 2006, p. 177)

Otro aspecto importante en la interpretación de la música de cámara es que se muestra el mundo del intérprete en conjunto, es decir, la interpretación personal pasa a fusionarse con la de los otros intérpretes a través de un lenguaje no verbal, evidenciando que la información comunicada entre los intérpretes de un conjunto es principalmente auditiva y visual: constantemente se transmiten señales mediante sonidos, contactos visuales, gestos y movimientos del cuerpo. Los intérpretes de cámara se observan y escuchan unos a otros no solo para coordinar las acciones, sino también para comunicar ideas sobre la expresión o la interpretación de la música. (Goodman, 2006, p.187). En este sentido, los intérpretes requieren de un trabajo colaborativo para lograr coordinar entre ellos situaciones técnicas como lo son el tempo, de tal manera que generen “la ilusión de estar perfectamente conjuntados” (Goodman, 2006, p.185). Este trabajo solo es posible si se cuenta con el apoyo no solo del grupo sino de quien se encarga de dirigir la interpretación, es decir, de un miembro capaz de ejercer liderazgo en el grupo, que puede ser el director de orquesta o un miembro cuyas cualidades sobresalgan hasta el punto de poder concatenar armónicamente la batuta. (Goodman,2006, p. 194)

Puede entonces decirse que la interpretación es un proceso que se encarga de cuidar desde los aspectos técnicos hasta los aspectos sociales, respetando la individualidad del intérprete pero conduciendo su práctica hacia el trabajo en equipo, con el propósito de dar a conocer la intencionalidad del compositor pero también de compenetrarse con el público a quien se dirige.

“La interpretación de los ensambles conformados por instrumentos diferentes, por sus cualidades, en general tiene los mismos principios de la ejecución como el cuarteto solo, pero aquí aparecen unas nuevas tareas: corrección de la sonoridad, del balance entre las voces

teniendo en cuenta las particularidades tímbricas de los instrumentos y de las características artísticas individuales de los nuevos compañeros”. (R, 1984)

### 3.1 Vibrato

*“As an expressive means, vibrato plays an important role in conveying the musical interpretation to the listener.”*

(Schoonderwaldt & Friberg, 2001)

El vibrato es un recurso técnico que se utiliza como medio de expresión en la música, este le permite al intérprete manifestar con mayor claridad sus sentimientos o emociones ante el público. Stezenko (1982, pag 146-155) (Stetsenko , 1982) cuando habla del vibrato sugiere que es el método activo por medio del cual los sentimientos propios del intérprete empiezan a ser más claros para el oyente, además, el vibrato según Stezenko está relacionado con el afecto de la interpretación musical y aparece solo cuando el violinista siente y analiza profundamente el contenido de la obra musical.

Históricamente el vibrato ha tenido una estrecha relación con la voz y su naturaleza se debe en un primer caso a la dificultad que aparentemente tenían los cantantes al mantener la afinación en notas demasiado largas (Odone , 2005) lo cual generaba pequeñas oscilaciones dentro de la zona donde se encontraba la nota. Ahora bien, si el nacimiento de los instrumentos de cuerda frotada se dio con la intención de imitar las voces humanas es lógico pensar que el vibrato para el caso de estos instrumentos fuera un recurso que evolucionara con el tiempo y a través del cual el intérprete pudiera expresar más naturalmente sus emociones.

Ubicar con certeza la época sobre la cual el vibrato comenzó a emplearse técnicamente en los instrumentos de cuerda frotada resulta difícil, sin embargo hacia el año 1545 se menciona en el libro MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH de Martin Agricola un instrumento predecesor

del violín en donde se podía hacer vibrato y era utilizado como un elemento que otorga dulzura al sonido.(Martin , 1545). Desde esa fecha en adelante la utilización del vibrato fue vista de múltiples maneras por las diferentes escuelas en Europa, teniendo evidentemente adeptos y opositores. Un caso particular resulta ser el de Leopold Mozart quién, en su tratado completo sobre la técnica del violín *VERSUCH EINER GRÜNDLINCHEN VIOLINSCHULE* es displicente frente al tema, de hecho Mozart para referirse al empleo que solían darle los violinistas de salón a este recurso decía: “tiemblan en cada nota como si estuviesen enfermos” (Mozart, 1804), opinión que contrasta con la de Geminiani que afirmaba que recursos como el vibrato debían ser utilizados cuanto fuese posible. (Geminiani, 1751)

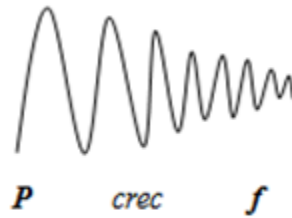
Posteriormente, para la primera mitad del siglo XIX L.Spohr como representante del arte alemán en el violín establece que el vibrato debe ser utilizado de forma moderada y L. Auner citaba “Es preferible tan sólo una utilización moderada del vibrato ya que demasiada aplicación de este método rebaja el propósito para el cual se está usando” (L, 1933)

### **3.1.1 Cualidades del vibrato y sus efectos en la interpretación en instrumentos de cuerda frotada**

El vibrato en los instrumentos de cuerda frotada se genera por la oscilación constante del dedo sobre la cuerda y este movimiento se articula simultáneamente con todo el brazo. Físicamente, el vibrato no es más que un movimiento frecuente que varía en cuestión de amplitud, fuerza y velocidad. Esto permite que las notas vibradas oscilen dentro de una zona donde nuestro oído percibe la nota como afinada, no más de 1/8 de tono en cuestión de altura tanto por encima como por debajo de la nota. “El cambio de altura del sonido vibrado en los límites de su zona se

percibe como un nuevo timbre de la sonoridad” (Stetsenko , 1982) lo cual resulta interesante pues esa variación tímbrica que genera el vibrato le permite a la nota adquirir una mayor riqueza y diversidad. Generalmente los sonidos vibrados suelen percibirse un poco más fuerte que aquellos en los cuales no se vibra, este fenómeno tiene su explicación a partir de las vibraciones acústicas que se generan por la reverberación, es decir, el reflejo del sonido emitido por el instrumento en paredes, objetos y techo del lugar. Sin embargo, aunque la impresión que genere el vibrato sobre una nota sea el aumento de fuerza lo que realmente sucede es que esa nota sólo aumenta en términos de dinámica. V.K.Stetsenko (1982, pag 146-155) menciona en su libro **METODOLOGÍA DE LA ENSEÑANZA DE LA EJECUCIÓN DEL VIOLÍN** que “durante el vibrato no se cambia la cantidad de energía sonora sino el carácter de la percepción en nuestra consciencia de la misma fuerza del sonido”. De la misma manera este autor menciona que en el caso de los intérpretes con poca experiencia en el violín naturalmente el sonido vibrado adquiere mayor intensidad pues la acción simétrica de los brazos concibe que los esfuerzos realizados por la mano izquierda al hacer vibrato se reflejen en la presión que ejerce la mano derecha con el arco. Dominar la independencia de ambos brazos para el caso del vibrato en instrumentos de cuerda frotada es sumamente importante pues le permite al interprete una utilización más variada de este recurso. A. Steinhardt primer violín del Cuarteto Guarneri dice: “Hay ciertas leyes de la expresión y hay que tratar de obedecerlas. La capacidad de ampliar o reducir el vibrato, de alterar su velocidad e incluso de hacerlo durante una sola nota da vida y carácter a la interpretación”. (Blum , 1986)

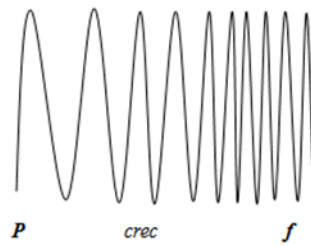
Teniendo esto en cuenta un intérprete debe jugar con la amplitud y velocidad de su vibrato para otorgarle vida a su interpretación. B. Struve graficó la dependencia que tienen la velocidad y la amplitud en torno a una dinámica de la siguiente manera:



*Figura 1.* Grafica sobre el análisis del vibrato en dinámica de crescendo desde piano a forte representando la relación de su amplitud y velocidad

Fuente: (Stetsenko , 1982)

Básicamente, Struve quiso reflejar la relación inversamente proporcional que tienen la velocidad con respecto a la amplitud, de forma que a mayor amplitud menor velocidad en el vibrato y viceversa. Sin embargo hay que tener en cuenta que el vibrato es un elemento de variedad y debe aplicarse según requiera la obra, por tal razón la manifestación de este puede darse de muchas formas sin cambiar la dirección dinámica. Un ejemplo de esto se puede mostrar a través de una segunda grafica donde Struve expone un vibrato que mantiene su amplitud haciendo sólo cambio en la velocidad.



*Figura 2.* Grafica sobre el análisis del vibrato variando velocidad y manteniendo amplitud en dinámica de crescendo de piano a forte

Fuente: (Stetsenko , 1982)

Si bien está claro que la velocidad y la amplitud tiene una relación en el desarrollo del vibrato, esto no es camisa de fuerza en la interpretación. El trabajo del interprete es entender la obra ampliamente y tener en cuenta los aspectos que pueden afectar la manera en la que se aplica el vibrato. Aspectos tales como estilo, matices, dirección en las frases, timbre, tempo y posición en el instrumento le permiten al intérprete adquirir toda aquella información relevante frente a la obra y de esta manera aplicar en su interpretación las diferentes variedades de vibrato. En el caso de las cuerdas frotadas los interpretes deben tener muy en cuenta la posición en la cual van a tocar ciertos pasajes para conservar la fluidez en las frases. “Entre más alta es la posición más pequeña debe ser la amplitud del vibrato y más rápida su velocidad”<sup>1</sup>. Sin embargo, es claro que en términos interpretativos evidentemente la intención del vibrato responde a todos aquellos aspectos mencionados anteriormente. En cuanto a práctica existen principalmente 3 maneras de ejecutar el vibrato en los instrumentos de cuerda frotada, cubital de muñeca y digital.

<sup>1</sup> Para efectos prácticos de las citas, esta última parte está fundamentada sobre el libro V.K.Stetsenko Metodología de la enseñanza de la ejecución del violín. Editorial:Ucrania Musical Kiev 1982, pag 146-155

*Tabla 2. Tipos de vibrato*

<b>Vibrato cubital</b>	<b>Vibrato de muñeca</b>	<b>Vibrato digital</b>
Tiene mayor amplitud respecto a las otras dos formas. La fuente de la vibración en la flexión y extensión del antebrazo en la articulación del codo.	Tiene menor amplitud de los movimientos vibratorios. En este caso el movimiento principal se da en la muñeca a través de su flexión y extensión.	Su fuente principal de movimiento son las articulaciones de los dedos donde hay una participación conjunta, es decir, no solo se mueve el dedo que pisa la cuerda sino también los demás dedos de la mano.

Michael Tree, violista del Cuarteto Guarneri dice: “el vibrato es una herramienta que debe ajustarse a las exigencias de la música” (Blum , 1986). Teniendo esto presente, es lógico pensar que para lograr esa variedad en el uso del vibrato un intérprete debe conocer estas tres formas de ejecución y aplicarlas según requiera. Cuando se realiza música de cámara parte del proceso de unificación en cuanto a sonoridad reside en lograr estar de acuerdo sobre cómo se aplica el vibrato y qué tipo de vibrato se va a usar. Es indispensable para los intérpretes de música de cámara, principalmente para aquellos pertenecientes a ensambles de cuerdas frotadas tener esto en cuenta pues establecer estos parámetros hace parte del proceso de acople, por tanto la responsabilidad al momento de realizar música de cámara es mayor para los intérpretes en un sentido individual, pues cada una de las acciones de los mismos debe estar en función de la construcción conjunta de la música. Por otra parte, los intérpretes deben realizar un análisis sobre el modo como pueden realizar vibrato en sus instrumentos y trabajar en las variaciones del mismo de manera que en sus interpretaciones conjuntas puedan aplicar de forma consiente este recurso técnico.

### 3.2 Dinámicas

*“Los matices no deben ser algo estático, sino percibidos en su contexto, como solía decir Casals: Un piano es un abanico sonoro que puede variar mucho”*

*David Soyer*

*Violonchelista Cuarteto Guarneri*

El buen manejo dinámico en la música de cámara es uno de los elementos que le otorga mayor riqueza a las interpretaciones, si bien existen múltiples componentes que resultan esenciales, la administración dinámica le concede una magia especial a la obra. La responsabilidad colectiva en el desarrollo de los matices es bastante importante y debe tenerse presente la dirección natural de las frases para poder actuar en consecuencia. Muchas veces sucede, especialmente en los grupos con altos niveles de experiencia conjunta, que estas variaciones en el balance dinámico ocurren de forma espontánea durante la interpretación. Como lo fue mencionado en el apartado de la comunicación no verbal, este tipo de fenómeno se denomina “creatividad empática”<sup>2</sup>.

Es fundamental que los intérpretes de cámara trabajen de forma conjunta y tengan en cuenta “el conocimiento de las reglas de la estructura musical, el desarrollo de habilidades auditivas para encontrar una mejor entonación, la disposición corporal, emocional y expresiva así como la manera como se realiza la presentación”. (Hallam citado en Davidson, 2006, p. 120)

Cuando se hace música de cámara los intérpretes deben analizar diferentes aspectos estructurales para poder tomar decisiones sobre la pieza, por ejemplo, si el conjunto está conformado por instrumentos de la misma familia como podría serlo un cuarteto de cuerdas el balance tímbrico es bastante homogéneo, pero si por el contrario las combinaciones

---

<sup>2</sup> Capacidad de los intérpretes de generar cambios coordinados y espontáneos durante la interpretación.

instrumentales son de carácter mixto, es decir, instrumentos de diferentes familias, los intérpretes deben trabajar con más cuidado, pues la naturaleza tímbrica de estos les provee capacidades muy diferentes. Para lograr el equilibrio sonoro que requiere la música de cámara es necesario que los intérpretes además de entender y trabajar sobre la homogeneidad sonora desarrollen el oído tímbrico como lo menciona Montant, L. (2012). En su artículo STRING QUARTET CHAMBER MUSIC: THE PERSONAL WAY OF MUSIC DEVELOPMENT, cita al famoso experto en la psicología musical B.M.Teplov diciendo: “El oído tímbrico desarrollado enriquece en el cuarteto el sentido de la gama sonora colorística. La elección de una u otra cuerda no se determina solo por la altura de los sonidos, por la comodidad, sino también por el contenido artístico de la frase”.

Esto nos permite comprender que el trabajo dinámico dentro de los grupos de cámara se debe desarrollar de acuerdo a diferentes parámetros como lo son:

- El contexto de la frase musical
- Las características tímbricas de cada instrumento
- La textura de la música
- La idea que los intérpretes tienen sobre las frases o la pieza en general
- Las cualidades acústicas del entorno

### 3.3 Ritmo y tempo

*“Cada movimiento tiene un ritmo general, pero pensamos que dentro del tempo básico hay espacio para cierta elasticidad. Es parecido a lo que sucede con la dinámica. Igual que un piano es un abanico amplio, el tempo básico también puede oscilar. No tratamos de buscar los extremos, pero no tenemos miedo a la flexibilidad”*

*(Blum , 1986)*

*(David Soyer-Violonchelo Cuarteto Guarneri)*

“Una de las partes más importantes de la música de cámara es el ritmo colectivo”. (Montan , 2012). Los intérpretes deben tocar de forma tal que en palabras de (Goodman, 2006, p.185) generen “la ilusión de estar perfectamente conjuntados”. Si bien los intérpretes pueden tener líneas melódicas diferentes, su individualidad está en función de la construcción colectiva de la idea musical y deben trabajar conjuntamente como las piezas de un reloj. Montant, L. (2012) dice: “El ritmo de interconexión es sustancial y sutil. El intérprete con las notas más rápidas es el líder del tempo y la sincronización rítmica; los otros tienen que escucharlo con mucho cuidado para estar a tiempo con las notas más cortas. Esa conciencia rítmica le da una gran estabilidad a cada intérprete. Debe ser una de las reglas más importantes del cuarteto de cuerdas, quien está a cargo del tempo debe ser muy estable; porque una pequeña brecha en esta estructura frágil puede llevar al colapso total de la misma”. Sin embargo, el asincronismo hace parte de la interpretación misma, tocar completamente juntos está por encima de las habilidades de los intérpretes, “siempre habrá pequeñas diferencias de tempo” (Rink , 2006). (Goodman, 2006, p. 184)

Al momento de trabajar música de cámara los intérpretes deben en primera instancia establecer el tempo básico de la pieza, este no necesariamente será el tempo definitivo pero servirá como punto de partida en el desarrollo musical.

Algunos puntos cruciales para mantener el tempo en los grupos son *la anticipación y la reacción*. Respecto a lo primero se refiere a la capacidad adquirida por cada intérprete sobre lo cual en base a la nota anterior este puede predecir el momento en que sonará o debe sonar la nota siguiente. “Los intérpretes de música de cámara realizan predicciones complejas que están estrechamente relacionadas con las reacciones adquiridas por retroalimentación o feedback”. (Goodman, 2006, p. 184)

De la misma manera, poder tocar juntos implica un proceso de liderazgo o cooperación dentro del grupo, durante las interpretaciones muchas veces existe la subordinación por parte de algunas voces que actúan en función y consecuentemente con quién en ese instante tiene un papel protagónico, por consiguiente, es este quien debe asumir el liderazgo en todos aquellos elementos interpretativos y guiar a los demás miembros del grupo. “Las interpretaciones musicales pueden planearse hasta cierto punto en los ensayos: quién seguirá a quién en un pasaje determinado o quién será el guía en un pasaje subsiguiente. Este tipo de planificación consiente puede ser provechosa para la coordinación”. (Goodman, 2006, p. 185)

Finalmente, Montant, L. (2012) afirma que: “la transmisión de motivos melódicos o rítmicos es esencial en el cuarteto de cuerdas. Esto proporciona comprensión mental y auditiva del texto tanto para los intérpretes como para el público. También causa una gran sensación de unidad entre los músicos, porque esta transmisión bien hecha, es una de las partes más difíciles en el cuarteto de cuerdas. A menudo, los errores ocurren debido a la falta de escucha y comunicación deficientes entre músicos”.

### 3.4 Golpes de arco

*“El arco es una herramienta polifacética y debe utilizarse como tal”*

*J. Dalley Violín II Cuarteto Guarneri*

*(Blum , 1986)*

“El término GOLPE DE ARCO (para los demás instrumentos, “articulación”) debe entenderse como un método característico de la producción del sonido propio para un determinado instrumento musical y que corresponde al carácter de la frase musical” *(Stetsenko , 1982)*.

Los intérpretes de música de cámara deben llevar a cabo procesos de unificación en la producción de sonido, teniendo presente la manera en la cual estos deben ser articulados según el estilo, carácter de la obra y las cualidades de los instrumentos en la producción sonora. Para el caso de los instrumentos de cuerda frotada la articulación de estos sonidos se determina a través del paso del arco sobre las cuerdas haciendo variaciones en aspectos de presión, velocidad y punto de contacto. Por otra parte en cuanto la forma y articulación del sonido en los instrumentos de viento, varían según las características propias de cada uno. Galiano Pérez, J. (2015) ilustra sobre la producción del sonido en los instrumentos de viendo madera y viento metal, con respecto a los primeros dice que estos “utilizan dos sistemas, el tono de corte y las lengüetas. El tono de corte es el sistema utilizado por las flautas, en las que la vibración se genera por las turbulencias producidas alrededor de un corte o bisel. En cuanto a las lengüetas, se trata de unas láminas o cañas que pueden ser dobles o simples. En el primer caso, éstas se presionan entre sí por los labios del instrumentista, en el segundo, la lengüeta es presionada por el labio inferior contra la boquilla, que es una pieza de forma característica, acoplada en el extremo superior del instrumento. Por su parte, los instrumentos de metal utilizan diferentes

tipos de boquilla o embocadura; cónicas o esféricas, con diferentes grados de profundidad. En todos los casos, la boquilla se presiona contra los labios” (Galiano Perez, 2015). Cada intérprete además de conocer la estructura de su instrumento debe comprender las propiedades sonoras del mismo y de esta manera lograr articular los sonidos según requiera la pieza musical, si bien las articulaciones pueden tener simbología y nombres diferentes para los diferentes instrumentos esto no debe impedir su unificación, en el caso de los instrumentos de cuerda frotada las articulaciones se clasifican de la siguiente manera:

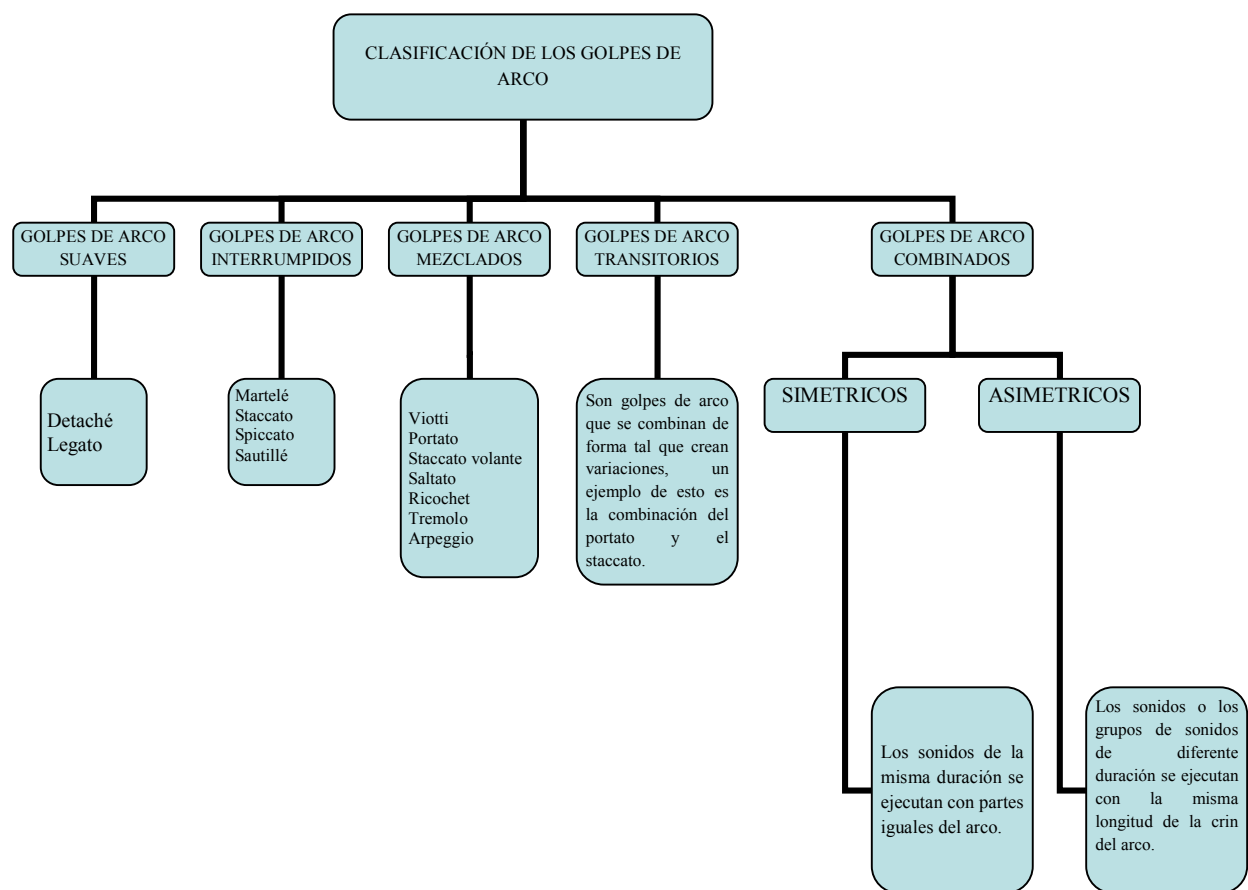


Figura 3 Clasificación de los golpes de arco información

Fuente: (Stetsenko , 1982)

*“Cada golpe de arco se puede mirar desde el punto de vista del contenido musical expresivo y desde el punto específico de su ejecución. Debido a esto, los golpes de arco se agrupan según las particularidades comunes de los propósitos en la interpretación en todos los instrumentos musicales (las llamadas articulaciones musicales de expresión) y según las peculiaridades de la producción del sonido en cada instrumento en particular (las llamadas articulaciones de interpretación). Según el carácter de la sonoridad, las articulaciones musicales de expresión se dividen en dos grupos principales: las articulaciones continuas (legato) y las interrumpidas (staccato). Las articulaciones de interpretación también se agrupan generalmente según el principio de la expresión musical. Además, estos tienen toda una gama de matices específicos que dan la posibilidad de agruparlas dependiendo del modo de la producción del sonido. Respecto a las articulaciones musicales de expresión, las de la interpretación son derivadas”* (Stetsenko , 1982)

### **3.5 Técnicas de ensayo**

*“El límite sutil entre simplemente trabajar en grupo y una verdadera experiencia cooperativa se manifiesta para los músicos cuando se mueve de tocar notas juntos a hacer música juntos: aunque el proceso puede ser difícil de alcanzar, la transformación cuando ocurre es inconfundible”<sup>3</sup>*

El trabajo de música de cámara requiere ir más allá de las capacidades individuales y la comprensión pedagógica a nivel solista, el estudiante que desee hacer música de cámara debe desarrollar habilidades interpretativas enfocadas en las prácticas de conjunto, básicamente debe

---

<sup>3</sup> David Blum and the Guameri Quartet, The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blurn (New York: Alfred A. Knopf, 1986) cita tomada del artículo con número “13” en pie de página.

pensar en grupo, así como adquirir una mayor capacidad de escucha, reacción, lenguaje corporal y cooperación. Estos procesos deben ser guiados por docentes que funcionan como entrenadores para el grupo.

Los maestros en palabras de Merry son “facilitadores del proceso interpretativo o consejeros”, esta función depende ampliamente del tipo de grupo con el cual trabaje el maestro, “si está entrenando o trabajando con un grupo que tiene mucha experiencia el papel del maestro tal vez es el de un consejero, pero para los estudiantes menos experimentados, el entrenador es un maestro y un guía”. (Merry citado en Cotter-Lockard, D. 2012, pag 81)

Es importante que los estudiantes comprendan que el trabajo de música de cámara gira primordialmente en torno a los siguientes aspectos:

1. Ensamble y sonido
2. Dinámicas
3. Interpretación y expresión
4. Comunicación

“La tarea del entrenador no es trabajar en la técnica instrumental específica, esto se logra a través de lecciones privadas con los profesores de instrumento. El entrenador guía a los estudiantes para desarrollar una interpretación de la música, aprender a ensayar, comunicarse entre ellos y tocar juntos como un conjunto” (Cotter-Lockard, 2012).

Respecto al primer elemento a tener en cuenta los estudiantes guiados por el docente o por quien cuente con mayor experiencia dentro del grupo deben descubrir la intención del compositor, realizar un análisis del contexto de la pieza e intentar exponer conjuntamente la

expresión emocional de la música, de esta manera podrán desarrollar la idea interpretativa sobre la obra.

En el documento CHAMBER MUSIC COACHING STRATEGIES AND REHEARSAL TECHNIQUES THAT ENABLE COLLABORATION se menciona que “los entrenadores enfatizan en la importancia de ayudar a los estudiantes a descubrir su propia interpretación y darles algunas ideas interpretativas que son como un trampolín para comenzar a tomar sus propias decisiones”. (Cotter-Lockard, D. 2012, pag 81)

Además, es importante que los miembros del grupo creen una identidad colectiva y aprendan a comunicarse y expresarse en conjunto, “los músicos de cámara son como actores en una obra, cada uno tiene líneas y señales que necesitan fluir como si estuvieran en una conversación normal”. También, “es sumamente importante que los estudiantes presten atención a cómo escuchan y cómo lideran físicamente, cómo transmiten energía rítmica, cómo responden a la transmisión y la energía rítmica de sus colegas. Este conocimiento ayuda a los estudiantes a comunicar su interpretación musical a las audiencias como un conjunto unificado”. (Cotter-Lockard, D. 2012, pag 84-86). Por otra parte “en el cuarteto de cuerdas, algunas preguntas deben ser discutidas entre los intérpretes antes de comenzar a practicar. ¿Cuál de los cuatro es el líder del cuarteto a través de la pieza? Tradicionalmente, el primer violín es el líder, pero en realidad es la partitura misma la que dice quién tiene que dirigir y cuándo. El primer violín no tiene siempre el tema o la parte melódica más importante. Naturalmente, en cualquier pasaje dado usualmente habrá una voz principal, pero eso puede estar en cualquiera de los cuatro instrumentos” (Blum 1987, 8 citado en Montant, L. 2012).

En el trabajo de música de cámara es fundamental que los intérpretes comprendan que deben funcionar como entidad colectiva, un grupo no puede tener un óptimo desempeño si sus

miembros piensan individualmente y así mismo actúan. Los grupos de cámara funcionan como pequeñas sociedades en la cuales todos deben aportar en el desarrollo musical y social del ensamble.

Los músicos de cámara deben entonces tener en cuenta los siguientes aspectos:

1. Para poder comprender las ideas del compositor representadas en la obra los intérpretes deben analizar el contexto, estilo, época, forma y todos los aspectos tanto musicales como históricos de la pieza.

2. Los intérpretes deben discutir junto con el entrenador o la persona con mayor experiencia en el grupo las ideas interpretativas sobre la obra, esto incluye fraseo, balance y articulaciones, de forma que luego puedan ser aplicados a la pieza.

3. Los intérpretes deben entender que su individualidad está puesta en función del grupo y nada de lo que hagan durante el desarrollo de la música debe ir en contra del ensamble y la continuidad del discurso de la obra, por tal razón, es de extrema importancia trabajar en la comunicación tanto verbal como no verbal, la cooperación y el liderazgo entendido desde la perspectiva musical, es decir, aquel que en determinado momento lleva la batuta sobre la pieza.

4. Los músicos de cámara deben desarrollar el oído tímbrico, como lo mencionamos anteriormente esto es muy importante para poder unificar el sonido en conjunto.

5. Se debe cuidar el ritmo y tempo dentro del grupo, conectarse de tal modo que se pueda reaccionar rápidamente a los cambios de estos dos elementos.

6. Reconocer el papel fundamental del maestro dentro en las prácticas de música de cámara pues él puede orientar al grupo en la construcción colectiva de la música y en su desarrollo social.

*“Intento animar al grupo a comenzar a pensar en el proceso creativo y su responsabilidad como artistas e intérpretes para profundizar en todos los aspectos musicales y técnicos de la música de cámara. Animo a los grupos a avanzar hacia un gran objetivo comunicativo: interpretar la partitura, crear música entre sí y compartir sus opiniones con el público. Animo la idea de apoyarse mutuamente a través de la música y ver la música de cámara como un microcosmos de las relaciones humanas. También bromeo y cuento muchas historias idiotas, y aliento al grupo a hacer lo mismo”.*

*(Annie)*

(Cotter-Lockard, 2012)

#### **4. Metodología De Trabajo**

Este proyecto se desarrolló a través del modelo de investigación-acción de manera que los aspectos metodológicos mencionados en este trabajo funcionaron como una herramienta para el aprendizaje y desarrollo de la música de cámara dentro de 4 formatos instrumentales.

Principalmente se establecieron 5 etapas:

1. **Recopilación de información:** en esta etapa se buscó toda la bibliografía que pudiese servir como cimiento teórico para el proyecto, principalmente se utilizaron libros y artículos sobre música de cámara vista desde la perspectiva metodológica. Las palabras clave fueron “Musica de Cámara, Comunicación, Movimiento, Expresión, Interpretación, Técnicas, Estrategias, Conjunto y Colaboración”.

**2. Selección del repertorio y los formatos instrumentales:** posterior a la búsqueda y recopilación de información se decide incorporar al proyecto 4 formatos instrumentales para poder aplicar cada uno de los elementos que se consideraron como importantes metodológicamente en el desarrollo de la música de cámara, esto con la asesoría de un tutor, que para el caso de este proyecto fue la Maestra Irina Litvin. Para la selección del repertorio se tuvieron en cuenta el estilo, época y tipo de formato a trabajar, los cuales fueron:

- *Duo violín-violín (Cinco piezas para dos violines y piano de Shostakovich)*
- *Duo viola-violola (Largo Sonara II Leclair)*
- *Trío viola-clarinete-piano (Trío Kengelstatt Mozart KV 498)*
- *Cuarteto de cuerdas (Cuarteto in D minor Op 76 Haydn)*

**3. Cronograma de trabajo:** como parte fundamental del proceso se estableció un cronograma que alternara las prácticas de conjunto con las revisiones teóricas para el proyecto. Aquí, los diferentes formatos se intercalaban las asesorías semanalmente de forma que se tuviera una práctica mes a mes guiada por el docente, por otra parte también se estableció un cronograma alterno para realizar prácticas de conjunto sin asesoría del docente.

**4. Instauración de los objetivos de trabajo:** como una parte fundamental de este proyecto era la experiencia de la práctica instrumental de conjunto se establecieron objetivos de trabajo en torno a la comunicación, la escucha, la unificación de articulaciones y dinámicas, el desarrollo del lenguaje colectivo y la expresión en la música de cámara.

- Los intérpretes deben poner sus capacidades individualidades en función del grupo, es decir, el trabajo que se desarrolle debe ser colectivo así como las decisiones interpretativas.

- Se debe unificar la manera en la que se articulan los sonidos así como los matices para lograr un mayor equilibrio sonoro.

- Se debe desarrollar el lenguaje corporal de conjunto y seguir las dinámicas interpretativas y expresivas que se construyen colectivamente durante el progreso de la pieza.

- Se debe unificar el vibrato.

- Se deben trabajar diversas dinámicas grupales de forma que el ensamble pueda consolidarse en el ámbito musical y social. Los intérpretes deben reconocer al otro como su igual y entender que la práctica de música de cámara requiere la construcción colectiva de las ideas interpretativas de una pieza.

**5. Proceso de ensayos:** Los ensayos se desarrollaron en la Escuela de Licenciatura en Música UIS en sesiones de 1 hora para cada ensamble. El tutor era el encargado de sugerir cómo se debía desarrollar el fraseo, dinámicas, comunicación y equilibrar el ensamble en torno al contexto de la pieza. Los momentos de trabajo fueron análisis de la obra (Histórico, formal, interpretativo), lectura, coordinación de liderazgo, incorporación de elementos interpretativos, comunicación entre los miembros del ensamble y expresión corporal.

## **5. Conclusiones**

1. Las prácticas de música de cámara guiadas le permiten a los intérpretes tener una orientación y organización en su trabajo como conjunto así como adquirir habilidades que no se llegan a desarrollar tanto como solistas.

2. Es de suprema importancia el rol del docente dentro de los procesos formativos de los grupos de cámara, pues es él quién ayuda a desarrollar su identidad colectiva, su comunicación, interpretación y expresión como una única entidad.

3. Promover la música de cámara como estrategia formativa en los estudiantes ayuda a mejorar el aprendizaje a nivel musical y pedagógico, pues la interacción social y el apoyo del docente crean un ambiente de estudio óptimo para el desarrollo de aprendizaje colaborativo.

4. Comprender los aspectos metodológicos que requiere hacer música de cámara facilita los procesos de ensayo y montaje del repertorio camerístico.

5. Es importante ver los grupos de cámara como una pequeña sociedad donde la construcción colectiva es la que permite el desarrollo musical, comunicativo y expresivo. Si bien las individualidades están presentes, todo esto debe ponerse a disposición del grupo.

## **6. Recomendaciones**

El trabajo de música de cámara no se debería limitar al deseo y voluntad por parte de los grupos estudiantiles, las instituciones de educación superior que tengan programas de música deben fomentar estas prácticas como parte del proceso formativo en los estudiantes, pues, son en estas donde se vinculan y ponen en contexto cada uno de los conocimientos adquiridos en el campo

musical, social y pedagógico. Además, la experiencia de realizar música de cámara le permitiría a los estudiantes ampliar sus conocimientos interpretativos, su capacidad de escucha, trabajo colaborativo y liderazgo así como fomentar el desarrollo de habilidades sociales.

### Referencias Bibliográficas

Badino, L., D'ausilio, A., Glowinski, D., Camurri, A., & Fadiga, L. (2014). Sensorimotor communication in professional quartets. *Neuropsychologia*, 55, 98-104

Blum, D. (1986). *The art of quartet playing The Guarneri String Quartet and David Blum* . : Idea Book, pag 52

Camurri A., Volpe G., De Poli G., Leman M. (2005b). Comunicando expresividad y afecto en sistemas multimodales interactivos . *IEEE Multimedia* 12 , 43–53 10.1109 / MMUL.2005.2

Charles Darwin, Ramon Fernandez Rodriguez, T, (1998). *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Madrid: Alianza Editorial

Cotter-Lockard, D. (2012). *Chamber music coaching strategies and rehearsal techniques that enable collaboration*. Fielding Graduate University

Germiniani *The art of playing the violin* 1751

Griffiths, P. (1983). *The String Quartet* (pp. 7-79). Londres:] Thames y Hudson

Huberth, M., y Fujioka, T. (2018). Performers' Motions Reflect the Intention to Express Short or Long Melodic Groupings . *Percepción musical: una revista interdisciplinaria*, 35 (4), 437-453

José Galiano Perez, (2015). *Learning non-verbal communication in chamber music.*( Doctoral thesis) Facultad de Educación UNED

L.Auner, *Mi escuela de ejecución de violín, "Tritono"*, Leningrad, 1933, Pag 44

Martin A *Musica instrumentalis deutsch* 1545

Montant, L. (2012). *String quartet chamber music: the personal way of music development*

Mozart, *El bachillerato fundamental del violín*, S-Petersburgo, 1804, pag 44

Odone, E Il vibrato sul violino e la viola. Teoria e pratica: Ricordi 2005

R. Davydian. (1984). El arte de cuarteto. Moscú.

Rink, J. (2006). La interpretación musical. Alianza Editorial.

Schoonderwaldt, E., y Friberg, A. (2001, noviembre). Hacia un modelo basado en reglas para violín vibrato. En taller sobre direcciones de investigación actuales en música de computadora (pp. 61-64)

Seddon, Frederick A., and Michele Biasutti. "Modes of communication between members of a string quartet." *Small group research* 40.2 (2009): 115-137

V.K.Stetsenko Metodología de la enseñanza de la ejecución del violín. Editorial:Ucrania Musical Kiev 1982, pag 146-155

Vicente Salas Merino. La música de cámara y sus combinaciones. Madrid-España: Vision net

Vygotsky, 1978; Perkins, 1992; Bruffee, 1999; Brown en De Miranda y Folkstead, 2000; Dickelman y Greenberg, 2000; Savery y Duffy, 1996

Zbikowski, L., & Long, CK (1994). Aprendizaje cooperativo en el aula de teoría musical. *Journal of Music Theory Pedagogy* , 8(1994), 135-57