

**DIRECCIÓN Y CONFORMACIÓN DE UN GRUPO DE CÁMARA, INTEGRADO
POR ESTUDIANTES VOLUNTARIOS DE PREGRADO DE LA ESCUELA DE
LICENCIATURA EN MÚSICA UIS, PARA LA INTERPRETACIÓN DE PIEZAS
MUSICALES DE DIFERENTES PERIODOS Y ESTILOS**

STEVEN PICO OSPINA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA
2015**

**DIRECCIÓN Y CONFORMACIÓN DE UN GRUPO DE CÁMARA, INTEGRADO
POR ESTUDIANTES VOLUNTARIOS DE PREGRADO DE LA ESCUELA DE
LICENCIATURA EN MÚSICA UIS, PARA LA INTERPRETACIÓN DE PIEZAS
MUSICALES DE DIFERENTES PERIODOS Y ESTILOS.**

STEVEN PICO OSPINA

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

DIRECTOR

Mtro. NELSON HENRY CRUZ RIVAS

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES – MÚSICA

BUCARAMANGA

2015

DEDICATORIA

“Si pudiera definir la vida en una palabra: la definiría como una lucha”

William Eduardo Pico

A mis papás, a los que amo con todo mi corazón, quienes todo lo dieron por guiarme y apoyarme siempre.

Porque ellos se merecen esto y mucho más.

AGRADECIMIENTOS

Primero que nada a la vida, porque es hermosa cuando se hace lo que se ama.

En segundo lugar a mis maestros Humberto Triana y Andrej Lechowsky, por haberme acompañado y exigido en cada paso dado en mi carrera.

Al maestro Nelson Henry Cruz Rivas por creer en mí y en este proyecto en cada momento, por tener su apoyo incondicional en los momentos más difíciles.

Al maestro Juan Manuel Hernández Morales por su guía y sus contagiosas ganas de hacer música.

A Felipe Jeréz y a Arlen Felipe Silva, por ese deseo incansable de ayudar.

Por ultimo pero los que considero más importantes: Agradezco inmensamente la participación de mis compañeros de la orquesta de cámara “Vivace”, quienes siempre me acompañaron en cada paso y cada etapa de este proyecto. Mil y un gracias MARIA CAMILA CAMPEROS, DEISY MELGAREJO NAVAS, LEONARDO VASQUEZ, CAMILO ANDRES VECINO MANTILLA, SILVIA RODRIGUEZ, DAMAIRA ROMERO, LIZETH PAOLA PÉREZ, ANGÉLICA URIBE, MELISSA PARRA, ANDRÉS GALVIS, MARLON GARCÍA, GERSON PARRA, SERGIO ARIAS, ELKIN CAICEDO, MANUEL ARBONA, JOSE LUIS GELVIS y JORGE VALENZUELA. Por hacer realidad este proyecto, por su excelente disposición de trabajo, sus aportes y sus ganas de hacer música. A ustedes mis mejores deseos. Fueron meses de ensayos parciales y generales que fueron posibles única y exclusivamente por su dedicación, tiempo y esfuerzo. A ustedes mis más sinceros agradecimientos.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	16
1. FUNDAMENTACIÓN	18
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	18
1.1.1 Pregunta Problema	26
1.2. OBJETIVOS	26
1.2.1 Objetivo General	26
1.2.1 Objetivos específicos	26
1.3. JUSTIFICACIÓN	27
1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS	27
1.4.1 Ensayos parciales	28
1.4.2 Ensayo general	28
1.4.3 Recursos físicos, humanos, materiales y equipos	29
2. MARCO REFERENCIAL	30
2.1. MARCO LEGAL	30
2.2. MARCO DE ANTECEDENTES	30
2.3. MARCO CONCEPTUAL	31
2.3.1 Concepto de zona de desarrollo proximo Lev Vigostky	32
2.3.2 Concepto de andamiaje	35
2.3.1 Concepto de metacognision	36
2.3.1 Estrategias de aprendizaje	39
2.4. MARCO TEORICO	41
2.4.1 La dirección	41
2.4.1.1 El director	42

2.4.1.2 El estudio de la partitura	48
2.5. MARCO HISTORICO	49
2.5.1 La orquesta- dirección	49
2.5.1.1 La edad media	50
2.5.1.2 Renacimiento	51
2.5.1.3 Barroco	54
2.5.1.3 Clasicismo	61
2.5.1.4 Romanticismo	66
2.5.2 El director	68
3. EJECUCION DEL PROYECTO	72
3.1. CONVOCATORIA	72
3.2. AUDICIONES	72
3.3. EJERCICIOS DE PREPARACIÓN	74
3.3.1 Ejercicios para mejorar la afinación	74
3.3.1.1 Las escalas	74
3.3.1.2 Fragmentación	74
3.3.1.3 Pasajes en negras	75
3.3.1.4 Negras con calderón	75
3.3.1.5 Comparación	75
3.3.1.6 Pizzicattos con arco	75
3.3.1.6 Simplificacion	76
3.3.2 Ejercicios para mejorar aspectos ritmicos	76
3.3.2.1 Canto de los motivos ritmicos	76
3.3.2.2 Cuerdas al aire	76
3.3.2.3 Escalas rítmicas	76
3.3.2.4 Ejercicios para tratar los aspectos interpretativos	77
3.3.2.5 Contextualización musical	77
3.3.2.6 Fragmentación grupal	77
3.4. SEGUIMIENTO	77

3.5. CONFRONTACIÓN.	84
3.6. PERCEPCIONES FINALES	88
4. COMPOSITORES Y OBRAS	92
4.1. HENRY PURCELL	92
4.1.1 Fantasia para violas Z 744	93
4.2. ANTONIO VIVALDI	93
4.2.1 Concerto in D mayor for strings	95
4.3. YANN TIERSEN	98
4.3.1 La valse de Amelie	100
4.4. CLINT MANSELL	101
4.4.1 Lux aeterna	101
4.5. MIGUEL FRANCISCO DURAN LOPEZ	103
4.4.1 Mariposita azul	104
5. CONCLUSIÓN	106
6. RECOMENDACIONES	108
BIBLIOGRAFÍA	110
ANEXOS	112

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Orquesta en el renacimiento	53
Tabla 2. Orquesta en el renacimiento	55
Tabla 3. La orquesta antes y despues de Lully	56
Tabla 4. Orquesta en Haendel.	60
Tabla 5. Orquesta en Bach	61
Tabla 6. Orquesta en Haydn	65
Tabla 7. Orquesta en Beethoven	65
Tabla 8. Efectivo romantico	68
Tabla 9. Análisis formal (Fantasia para violas Z 744)	93
Tabla 10. Análisis formal 1 (Concerto in D mayor for strings)	95
Tabla 11. Análisis formal 1 (Concerto in D mayor for strings)	96
Tabla 12. Análisis formal 2 (Concerto in D mayor for strings)	96
Tabla 13. Análisis formal 3 (Concerto in D mayor for strings)	97
Tabla 14. Análisis formal 3 (Concerto in D mayor for strings)	97
Tabla 15. Análisis formal (La valse de Amelie)	100
Tabla 16. Análisis formal (La valse de Amelie)	100
Tabla 17. Análisis formal (Lux aeterna)	102
Tabla 18. Análisis formal (Lux aeterna)	102
Tabla 19. Análisis formal (Lux aeterna)	102
Tabla 20. Análisis formal (Lux aeterna)	102
Tabla 21. Análisis formal (Lux aeterna)	103
Tabla 22. Análisis formal (Lux aeterna)	103
Tabla 23. Análisis formal (Mariposita azul)	105

LISTA DE GRAFICAS

	Pág.
Grafica 1. Nivel académico de los estudiantes.	18
Grafica 2. Estudiantes nivel de orquesta.	19
Grafica 3. Horas de estudio semanal.	21
Grafica 4. Hora de estudio semanal (tiempo diario aproximado).	21
Grafica 5. Consideración de los estudiantes.	22
Grafica 6. Mayor inconveniente.	23
Grafica 7. Posible solución.	24
Grafica 8. Aportes musicales.	25
Grafica 9. Nivel académico (Encuesta N° 2).	77
Grafica 10. Experiencia instrumental (Encuesta N° 2).	78
Grafica 11. Experiencia individual (Encuesta N° 2).	79
Grafica 12. Experiencia en la orquesta (Encuesta N° 2).	80
Grafica 13. Estudiantes voluntarios (Encuesta N° 2).	80
Grafica 14. Mayor problema (Encuesta N° 2)..	81
Grafica 15. Planeacion estudio individual (Encuesta N° 2).	82
Grafica 16. Aportes desarrollo personal (Encuesta N° 2).	82
Grafica 17. Aporte desarrollo profesional (Encuesta N° 2).	83
Grafica 18. Aportes desarrollo musical (Encuesta N° 2).	83
Grafica 19. Confrontación tipos de estudio.	84
Grafica 20. Confrontación problema.	85
Grafica 21. Confrontación diversidad de niveles y falta de estudio por parte de los estudiantes.	86
Grafica 22. Confrontación aportes al desarrollo musical.	87
Grafica 23. Mejoría (Encuesta N° 3).	88
Grafica 24. Percepciones sobre la metodología (Encuesta N° 3).	88
Grafica 25. Efectos sobre el desarrollo musical (Encuesta N° 3).	89
Grafica 26. Efectos en el estudio individual (Encuesta N° 3).	90

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Ejemplo a escala a unisono y a octavas	113
Anexo B. Ejemplo de escalas por terceras y sextas.	113
Anexo C. Ejemplos de escalas para trabajar intervalos de segundas	114
Anexo D. Ejemplos de escala para trabajar intervalos de quintas y cuartas	114
Anexo E. Ejemplo de fragmentación	115
Anexo F. Ejemplo pasajes en negras	116
Anexo G. Ejemplos negras con calderón	117
Anexo H. Ejemplo de simplificación	118
Anexo I. Ejemplo de escalas rítmicas	119
Anexo J. Fragmentacion grupal	120

RESUMEN

TITULO: DIRECCIÓN Y CONFORMACIÓN DE UN GRUPO DE CÁMARA, INTEGRADO POR ESTUDIANTES VOLUNTARIOS DE PREGRADO DE LA ESCUELA DE LICENCIATURA EN MÚSICA UIS, PARA LA INTERPRETACIÓN DE PIEZAS MUSICALES DE DIFERENTES PERIODOS Y ESTILOS*

AUTOR: STEVEN PICO OSPINA**

Palabras claves: Orquesta de cámara, cuerdas frotadas, dirección, estrategias pedagógicas, estudiantes voluntarios UIS.

La psicología musical es la ciencia encargada de estudiar el origen y la naturaleza de las habilidades musicales; junto con esta disciplina se encuentra el desarrollo de las destrezas motrices y cognitivas que se pueden despertar por medio de la música en las edades tempranas. Por otra parte, las investigaciones que abordan la población juvenil, en su mayoría, han sido trabajos desarrollados desde un enfoque psico-social, lo cual ha dado como resultado una cantidad limitada de autores y poco material escrito en habla hispana cuando se trata de llevar a cabo procesos orquestales con esta población.

El presente proyecto fue concebido como un material de apoyo dirigido a docentes, directores y estudiantes interesados en explorar las posibilidades metodológicas junto a las estrategias de aprendizaje que se pueden emplear al momento de llevar a cabo un ensayo con una agrupación conformada por estudiantes pertenecientes a un nivel universitario e intérpretes de instrumentos de cuerdas frotadas.

De la misma forma se muestra una experiencia orquestal que tuvo lugar al interior de la Universidad Industrial de Santander con la participación de estudiantes voluntarios de la carrera de Licenciatura en música, donde se aplicaron las estrategias propuestas y el impacto que estas tuvieron sobre la población. Se dan unos parámetros o sugerencias que se deben tener en cuenta si se desea desarrollar procesos orquestales en poblaciones juveniles, partiendo de aspectos como metodologías de ensayo, repertorio a interpretar, el rol del director y formas de estudio de la partitura por parte del mismo.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en Musica. Director: Nelson Henry Cruz Rivas

ABSTRACT

TITLE: CONDUCTING AND FORMATION OF A CHAMBER'S GROUP, INTEGRATED UNDERGRADUATE VOLUNTEER STUDENTS IN SCHOOL THE BACHELOR OF MUSIC UIS FOR THE INTERPRETATION OF MUSICAL PIECES OF DIFFERENT PERIODS AND STYLES*

AUTHOR: STEVEN PICO OSPINA**

Key words: Chamber orchestra, bowed strings, conducting, teaching strategies, student volunteers UIS.

Music psychology is the science, which studies the origin and nature of musical abilities; with this discipline is the development of motor and cognitive skills that will be able to awaken through music at early ages. Moreover, research that lead young people, mostly this works had been developed from a psycho-social approach, which has resulted in a limited number of authors and little written in the Spanish language when it comes about orchestral processes with this population.

This project was conceived as a support material for teachers, conductors and students interesting to explore the methodological possibilities with learning strategies that can be used when perform a test with a group conformed of students belonging to a university level and performers bowed string instruments.

In the same way an orchestral experience held within at Universidad Industrial Santander with the participation of volunteer students from the Bachelor of Music, where the proposed strategies and the impact these had on the population were applied. Parameters or suggestions to be taken into account if you want to develop orchestral processes in young populations, based on aspects such as testing methodologies, repertoire to perform, the role of conductor and techniques of score's study by himself.

* Graduation Project

** Human Science Faculty. Bachelor Music. Director: Nelson Henry Cruz Rivas

INTRODUCCIÓN

“Alguien sentado en una cueva, perfora un hueso vacío de tuétano, se lo lleva a la boca y sopla...en una flauta. La respiración se convierte en sonido y el tiempo a través del sonido, adquiere una forma. Siendo sonido y adquiriendo forma el tiempo, la música empieza”¹

Las primeras manifestaciones musicales nacieron con el hombre; de su necesidad de comunicarse con sus semejantes, de celebrar sus ritos, expresarle gloria a sus deidades y posteriormente, darle un significado más profundo a las emociones que sobrepasaron el lenguaje explícito. De esta manera la música ha logrado una importancia sustancial en el contexto social, cultural y religioso que ha tenido vigencia desde las civilizaciones antiguas más representativas como la egipcia, la griega y la china hasta nuestros días.

En la actualidad la música se ha impuesto como el arte predilecto, el compañero ideal para el desarrollo de los contenidos curriculares en el aula y una herramienta significativa para gran cantidad de docentes. Así mismo son diversos los tratados de música en los niños, los artículos y revistas que han realizado publicaciones con relación a la importancia que tiene en el desarrollo y los beneficios que trae la exposición temprana a estímulos musicales.

La psicología musical es la ciencia encargada de estudiar la naturaleza y el origen de las habilidades musicales; junto a esta disciplina se encuentra el desarrollo de las habilidades cognitivas y motrices que se pueden despertar y desarrollar por medio de la música en las edades más tempranas. Por otra parte; las investigaciones que abordan la población juvenil, en su mayoría, han sido trabajos que fueron desarrollados desde un enfoque psico-social, lo cual ha dado como

¹ GRIFFITHS, Paul. Breve historia de la música occidental, Madrid : Akal, 2009 .p 1

resultado una cantidad muy limitada de autores y poco material escrito en habla hispana cuando se trata de llevar a cabo procesos de aprendizaje musical con esta población, especialmente cuando se intentan abordar los procesos orquestales con instrumentos de cuerda frotada.

En ese orden de ideas el presente proyecto muestra los procesos pedagógicos, las estrategias empleadas y una base teórica fundamentada en autores que han tratado este tema desde la parte musical, el punto de vista pedagógico y desde la dirección orquestal. Tuvo lugar en la Universidad Industrial de Santander y su origen estuvo ligado a la necesidad evidenciada por parte del autor como estudiante activo e investigador, de implementar una propuesta metodológica alternativa para el proceso orquestal que se lleva a cabo al interior del aula. Para este fin, se propone la conformación de un grupo de cámara de cuerdas frotadas, integrado en su totalidad por estudiantes voluntarios de diferentes niveles y años de experiencia como instrumentistas, donde se crearon ejercicios a partir de las vicisitudes que surgieron en el momento de abordar determinados pasajes de las obras aquí trabajadas.

Este proyecto fue pensado con el propósito de generar un espacio académico extracurricular; en el cual, los estudiantes más avanzados pudieran realizar aportes a sus compañeros de menor experiencia, empleando la confrontación colectiva de problemas, orientado hacia la cooperación grupal y el crecimiento en la formación musical e instrumental.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

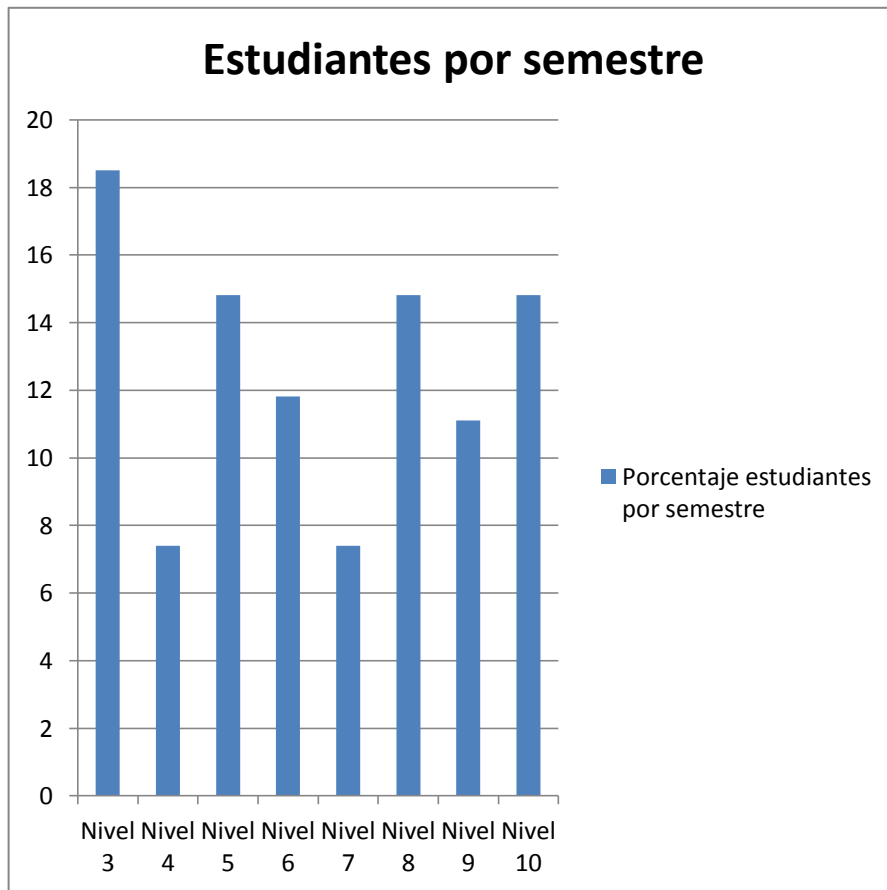
La Universidad Industrial de Santander desarrolla entre su plan de estudios la asignatura de orquesta de cuerdas, que es de gran importancia para el desarrollo musical y artístico de los estudiantes de la carrera de licenciatura en música de esta institución educativa. Tiene una cantidad promedio de entre 30 y 38 estudiantes, entre los que se incluyen alumnos de violín, viola, violoncello y contrabajo. El número de integrantes de cada sección varía dependiendo de la demanda que haya al momento de realizar la matrícula, permitiendo que se lleve a cabo una renovación grupal por semestre. Es de una intensidad de dos horas semanales, donde interactúan personas de diferentes niveles, tanto académicos como instrumentales, durante el lapso de tiempo previamente mencionado.

Para este proyecto se aplicó una primera encuesta al interior del aula de la asignatura de interés y fue de participación voluntaria. Esta encuesta buscaba principalmente establecer cuál sería el mayor problema al momento de llevar a cabo un proceso pedagógico con estudiantes de diferentes niveles instrumentales y de las magnitudes previamente establecidas.

Se obtuvo una participación total de 27 estudiantes y se cuenta con integrantes que cursaban tanto el primer semestre de la asignatura como el último semestre.

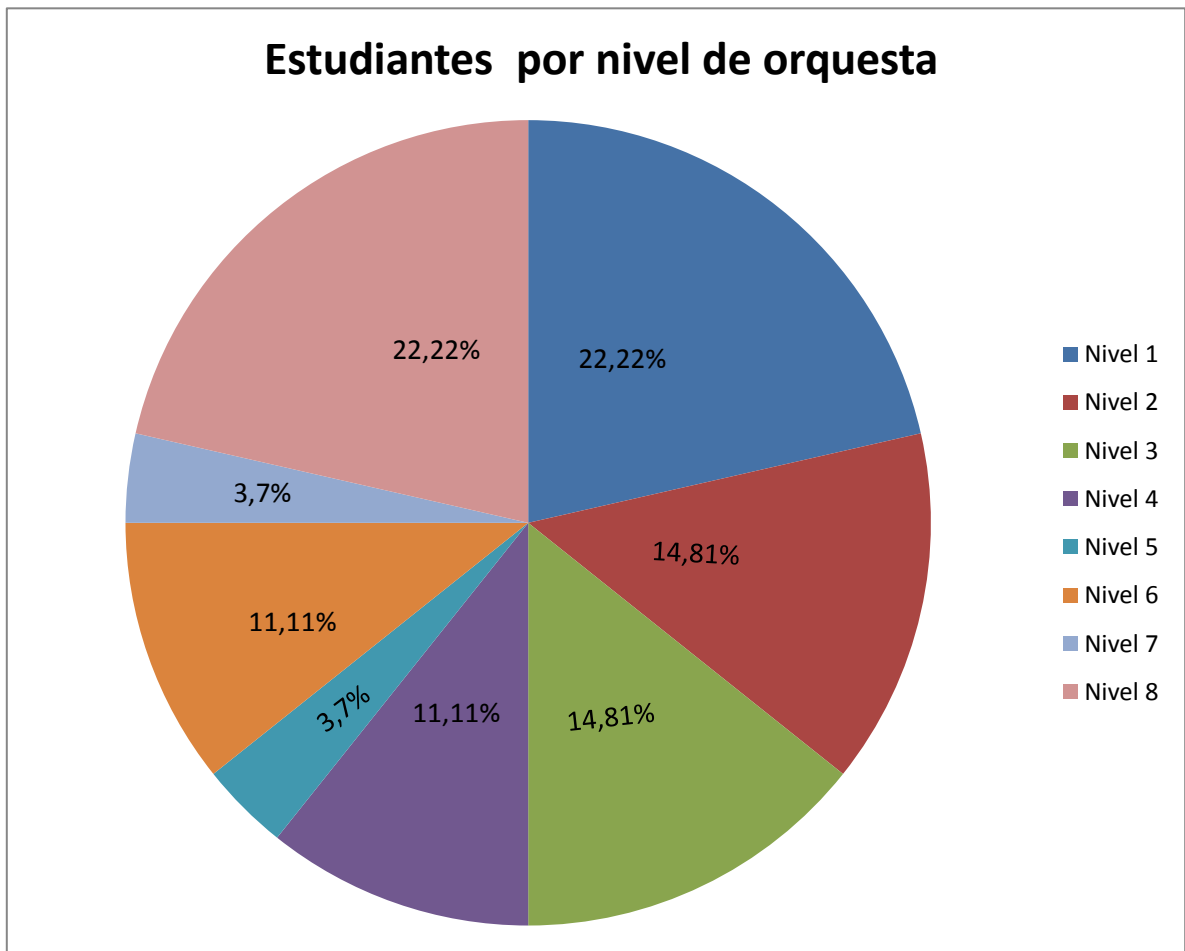
Estos fueron los resultados:

Grafica 1. Nivel académico de los estudiantes.



La mayoría de los estudiantes que participaron de la encuesta (18,8%) se encontraban cursando el tercer semestre académico, seguidos por los estudiantes de quinto, octavo y décimo semestre (14,81%), seguidos por los estudiantes de sexto (11,81%) y séptimo (11,11%) semestre y por último los estudiantes de cuarto y séptimo semestre (7,4 %).

Grafica 2. Estudiantes nivel de orquesta.

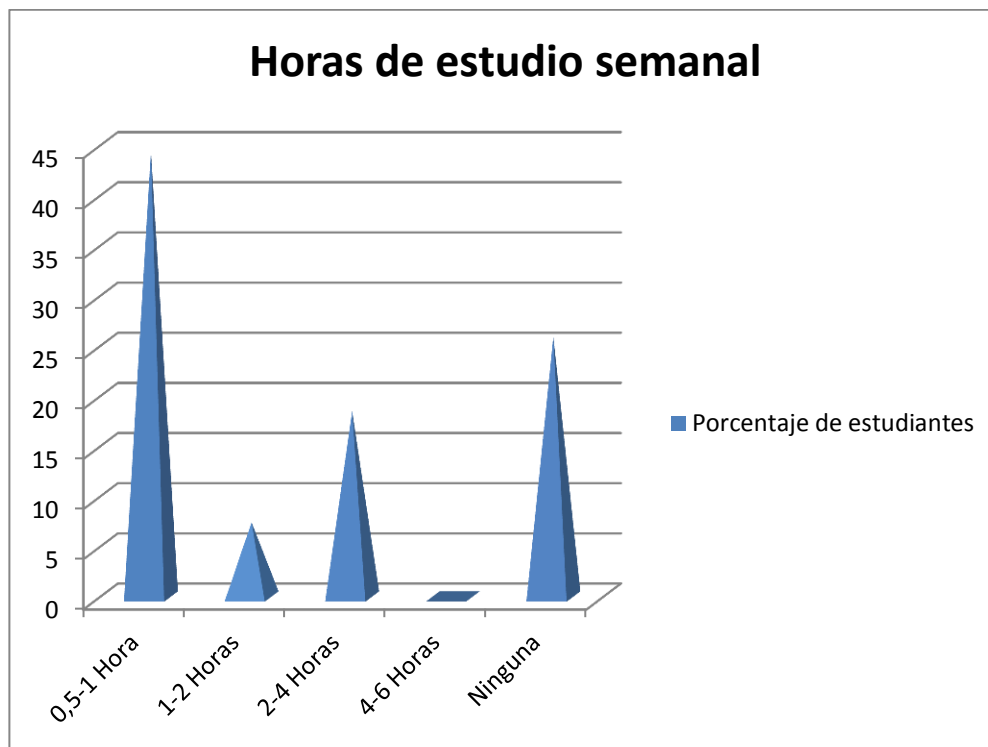


La mayoría de los estudiantes encuestados (22,22%) se encontraban cursando el primer y octavo semestre de la asignatura de orquesta, seguidos por los estudiantes de segundo y tercer semestre (14,81%), seguidos por los de cuarto y sexto semestre (11,11%), finalizando con los estudiantes que cursaban el séptimo y quinto nivel (3,7%).

Estos resultados permiten evidenciar que no existe una constante entre el nivel académico y el nivel orquestal entre las personas que participaron de la encuesta. Se debe considerar que existe como requisito para ingresar a cursarla dos semestres de otra asignatura. De igual manera se debe someter a consideración las veces que el estudiante puede repetirla.

Al preguntar a los estudiantes sobre su trabajo individual y su proceso musical respondieron:

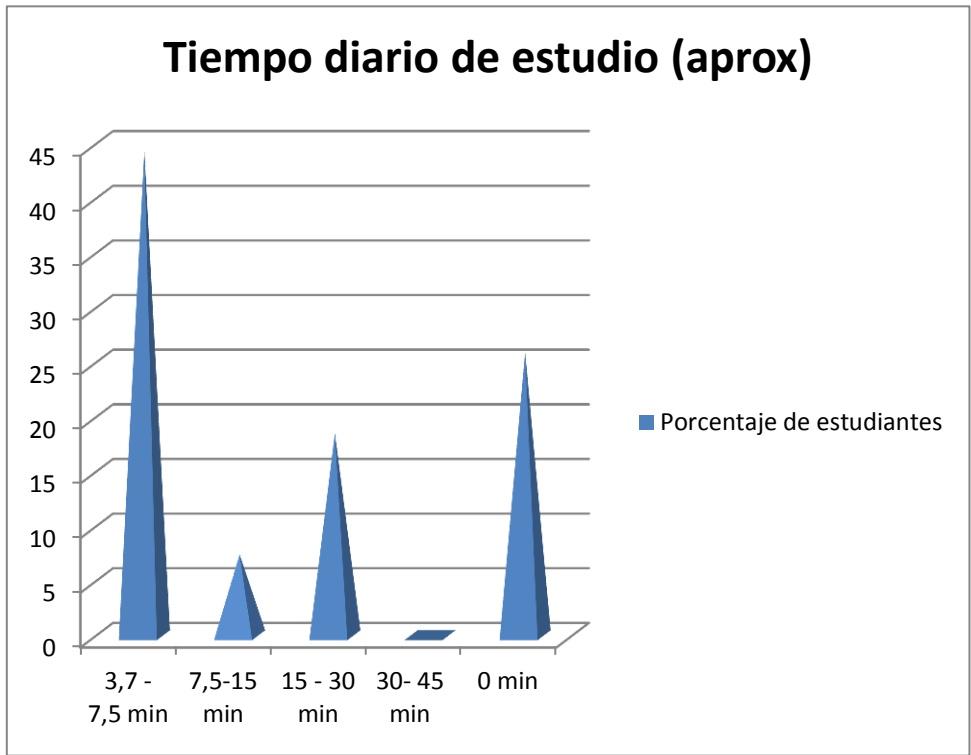
Grafica 3. Horas de estudio semanal.



La mayor tendencia que se encuentra en cuanto a las horas de estudio individual y semanal de las partituras que componen la asignatura es de 0,5 horas a 1 hora (44,4%), seguida de ninguna hora (25,92%), después, de 2 a 4 horas (18,51%) y finalizando con los estudiantes encuestados que ensayan de 1 a 2 horas semanales (7,4).

Estos valores cuando se convierten a tiempo diario de estudio equivalen a:

Grafica 4. Hora de estudio semanal (tiempo diario aproximado).

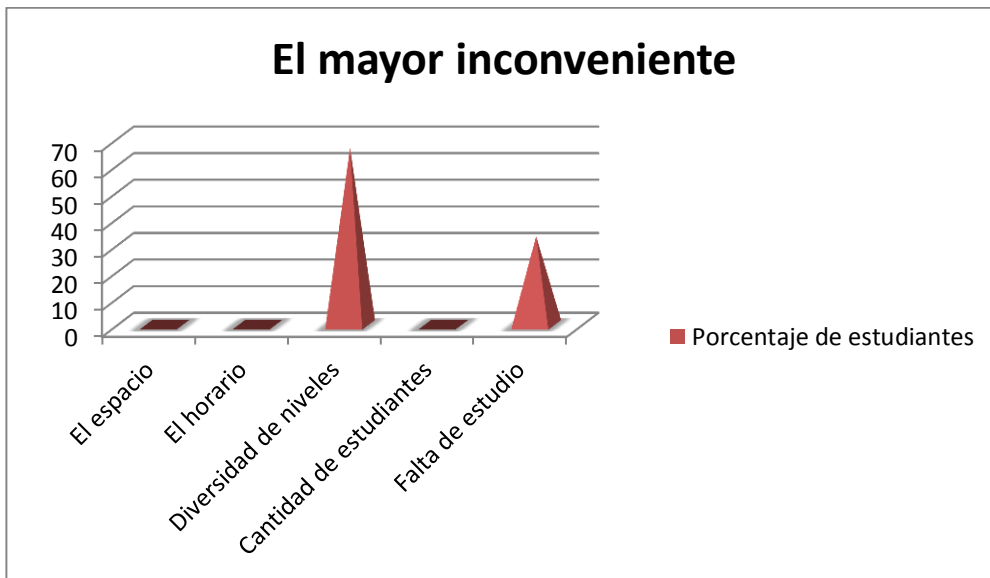


Cabe resaltar que en los resultados que se generaron a partir de este ítem, las dos mayores tendencias son las de estudiar de 0,5 horas – 1 hora (3,7min -7,5 min diarios) y ninguna hora semanal.

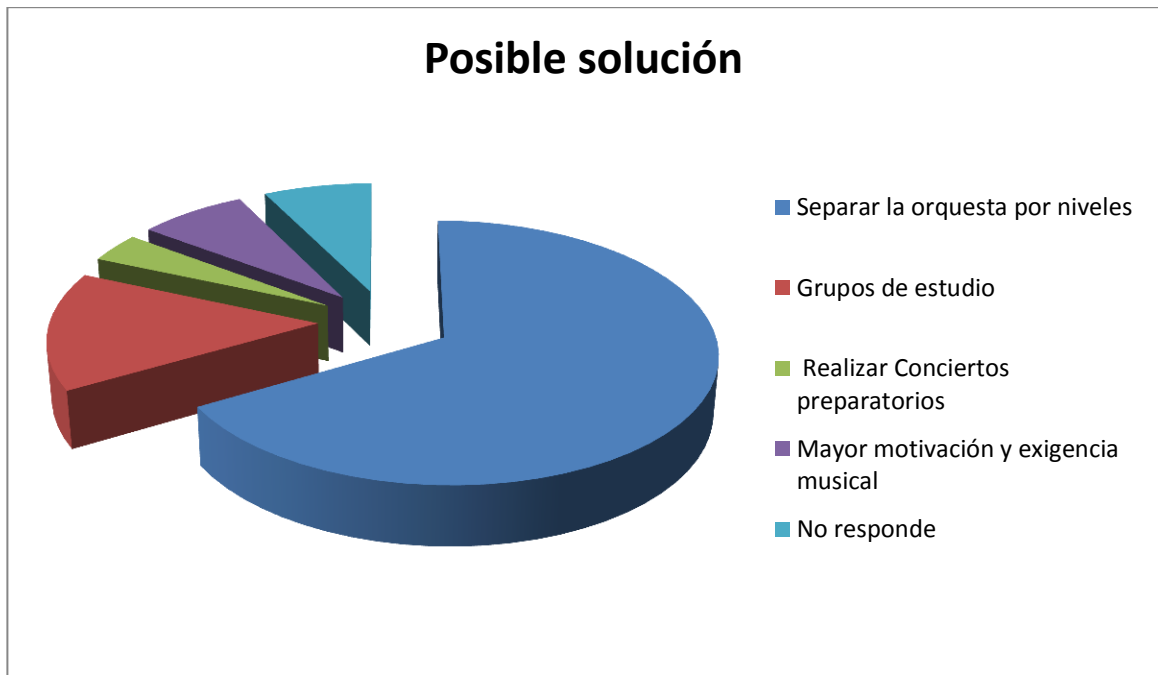
Grafica 5. Consideración de los estudiantes.



Grafica 6. Mayor inconveniente.



Grafica 7. Posible solución.



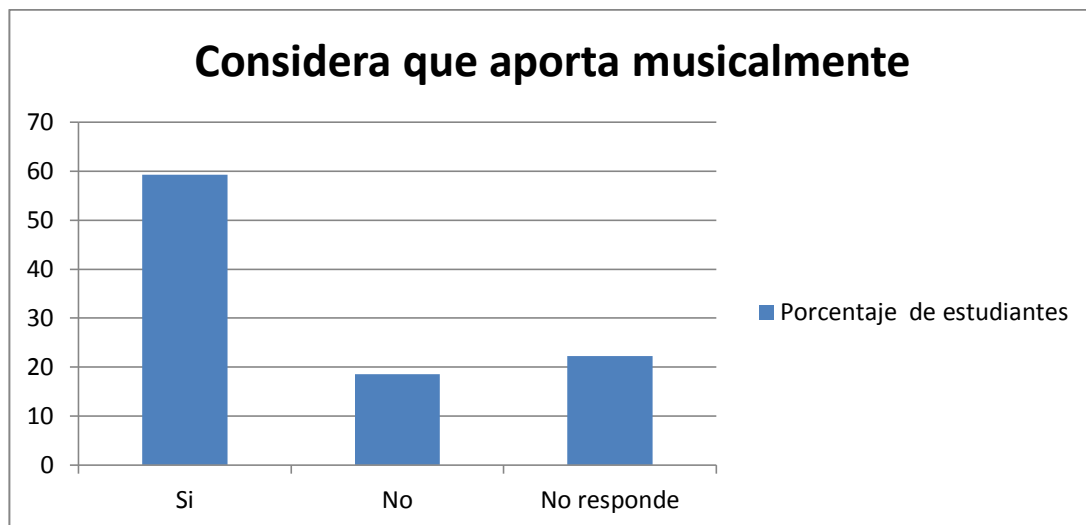
Al consultar a los estudiantes con respecto a si existe algún inconveniente en cuanto a la asignatura el 88,88% considera que si existe un problema, el 3,7% considera que no y el 7,4% no responde al respecto.

Cuando se pregunta cuál es este problema o inconveniente, se encuentra que de cinco ítems o posibilidades, sobre salen dos, la diversidad de niveles (66,6 %) y la falta de estudio por parte de los estudiantes (33,33%).

Para finalizar se consultó a manera de pregunta abierta a los estudiantes sobre las posibles soluciones que se podrían tener en cuenta para poder resolver dichos inconvenientes. Ellos consideran que una de las mayores medidas, que podrían emplearse es separar la orquesta por niveles (66,6%), la siguiente tendencia se centra en hacer grupos de estudio (14, 81%), le sigue una mayor motivación y

exigencia musical (7,4 %) y para finalizar los estudiantes proponen hacer conciertos de preparación.

Grafica 8. Aportes musicales.



El 59,25% de los estudiantes que participan de esta asignatura, consideran que realiza aportes en aspectos musicales, el 18,51% considera que no lo hace y el 22,22% no responde.

Es de esta manera que se puede concebir un panorama general con respecto a la asignatura mencionada. Sumando la intensidad horaria, junto con la tendencia (moda) de estudio semanal, se tendría un total de exposición a las piezas a trabajar de dos horas y media. Como se logra evidenciar existen diversos niveles instrumentales y académicos, los cuales parecen ser uno de los principales problemas o contratiempos al momento de llevarse a cabo este espacio en la universidad. El estudio individual es otro de los aspectos que los estudiantes señalan como una falencia en este espacio académico. Entre las soluciones existen propuestas que van desde la división de la orquesta por niveles, hasta la implementación de conciertos que sirvan como preparación.

También se debe tener en cuenta que los estudiantes en su mayoría consideran que la asignatura aporta de alguna manera a su formación musical.

Para este proyecto de grado se tuvo en cuenta los resultados de estas encuestas, así como las estrategias que se pudieran implementar con el fin de darle una solución u optimización de los procesos pedagógico- orquestales al interior de la universidad.

1.1.1 Pregunta Problema. ¿Es posible optimizar la formación académica, de los estudiantes de cuerda frotada de licenciatura en música UIS, por medio de la implementación de una propuesta metodológica basada en ensayos parciales y generales?

1.2. OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo General. Fomentar la práctica de conjunto como medio de formación académica.

1.2.1 Objetivos específicos

- Crear un grupo de cámara de cuerdas frotadas como propuesta alternativa para solucionar los problemas rítmicos y de afinación que puedan presentarse entre los estudiantes voluntarios.
- Dirigir un grupo de cámara de cuerdas frotadas realizando aportes en aspectos interpretativos y formas de estudio tanto individual como grupal.
- Crear en el transcurso del proyecto estrategias pedagógicas que resuelvan y enriquezcan la práctica de conjunto por medio de las obras a interpretar.
- Realizar presentaciones ante la comunidad universitaria con el propósito de mostrar el trabajo llevado a cabo en el presente proyecto.
- Evidenciar por medio de tres encuestas, las necesidades, el proceso y los resultados del presente proyecto.

1.3. JUSTIFICACIÓN

La Universidad Industrial de Santander (UIS) tiene entre sus asignaturas la práctica de conjunto de orquesta como medio de formación académica, la cual es de suprema importancia para la formación musical y profesional de los estudiantes de esta institución de educación superior. Desde el punto de vista del autor del presente proyecto, es necesario que esta práctica de conjunto trascienda y se convierta en una práctica orquestal que busque: en primera instancia la formación musical y profesional de los estudiantes de los diversos niveles que la conforman, en segunda instancia llegar a la comunidad universitaria y por último, a la comunidad en general, creando espacios de sensibilización en cumplimiento de la función de la universidad como medio de extensión cultural.

Por estas razones el presente proyecto logrará la creación de un grupo de cámara de cuerdas frotadas, buscando vincular a los estudiantes voluntarios de licenciatura en música que no han tenido la oportunidad de realizar un trabajo de ensamble alterno, lo cual ha dado como resultado una problemática que se refleja en una diversidad de logros individuales a nivel instrumental y contratiempos en la práctica de conjunto. De igual manera se propone una experiencia musical cuyo objetivo es una solución alternativa a los problemas de afinación, de ritmo e interpretación, por medio de aportes en las formas de estudio individual y grupal.

1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para este proyecto se decidió implementar una metodología que consista en un ensayo parcial por sección (de duración de dos horas) y un ensayo general (de la misma duración) por semana. Sumando una exposición total al repertorio o material de estudio de cuatro horas semanales.

Al tratarse de una población que no posee un nivel instrumental homogéneo; se asignó a los estudiantes más avanzados el papel de jefes de fila o de sección, cambiando ocasionalmente las ubicaciones con el propósito de que todos pudieran desempeñar este rol al interior de la orquesta y de esta manera crear un recurso motivacional y un desafío musical. Como único recurso incentivador se utilizó las ganas de hacer música por el gusto de hacerla, es decir, sin involucrar en este proceso calificaciones o reconocimientos económicos.

1.4.1 Ensayos parciales. Los ensayos parciales son el espacio asignado a la sección, cuya finalidad es lograr la uniformidad sonora de la fila y abordar los pasajes de dificultad de la misma, incluyendo la solución de problemas técnicos como posiciones a emplear en un determinado pasaje, arcos y digitaciones.

Para este proyecto se incluyeron ejercicios de preparación para las obras a interpretar, las posibles maneras de abordar y estudiar un pasaje que presenta dificultades en aspectos como la afinación y el ritmo.

En este espacio se realizaron aportes individuales a la forma de estudio de los participantes, evitando en la medida de lo posible, afectar los aspectos técnicos de los estudiantes que han tenido un proceso individual, respetando siempre la formación que se ha desarrollado durante los años de aprendizaje con su respectivo maestro.

1.4.2 Ensayo general. El ensayo general es el espacio en el que se unifica la orquesta, se busca el equilibrio sonoro y lograr la interpretación de la pieza superando problemas rítmicos, de afinación, de carácter y alcanzar una igualdad conceptual frente a la obra. En este espacio es de vital importancia dejar en claro cómo se da la interacción musical entre los diferentes instrumentos.

1.4.3 Recursos físicos, humanos, materiales y equipos. El recurso humano está integrado por aproximadamente 15 estudiantes voluntarios vinculados a la escuela de Licenciatura en música UIS, donde se encuentra estudiantes de Violín, de Viola, de Cello y de Contrabajo. El autor del proyecto ejerce un rol como director de orquesta y pedagogo con el propósito de identificar y anticipar las posibles vicisitudes de las piezas que se interpretarán durante los ensayos.

Entre los recursos materiales se incluyen los instrumentos musicales, que son de vital importancia para el desarrollo del proyecto. Estos instrumentos serán aportados por los estudiantes o en su defecto por la escuela de artes música.

Se necesitan recursos físicos como sillas, atriles y salones, con el fin de brindar comodidad a los intérpretes e impedir ruidos molestos para la comunidad universitaria.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1. MARCO LEGAL

Todos los proyectos, sin importar el origen, su concepción o su fin, poseen unas bases jurídicas que están respaldadas y contempladas en la constitución política colombiana. Esta resalta, para el caso del presente proyecto, dos artículos que garantizan: en primer lugar la educación como derecho y servicio al declarar en el Artículo 67 “La educación es un derecho de la persona y un servicio público que tiene una función social; con ella se busca el acceso al conocimiento, a la ciencia, a la técnica, y a los demás bienes y valores de la cultura.”² En segundo lugar, el estado se compromete a promover el acceso a la cultura de forma equitativa como medio de la creación de la identidad nacional en el artículo 70: “El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.”³

2.2. MARCO DE ANTECEDENTES

Luego de realizar una consulta sobre los proyectos de grado presentados por los estudiantes de Licenciatura en música ante la biblioteca de la Universidad Industrial de Santander, es posible encontrar tres proyectos de grado que abordan la temática de interés del redactor: “Formación de un conjunto de cámara como

² COLOMBIA. ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. Constitución Política de Colombia. (1991). Bogotá. D.C. Secretaria del Senado. [Citado el 15 de julio de 2015] Disponible en internet: [http://www.procuraduria.gov.co/guiamp/media/file/Macroproceso%20Disciplinario/Constitucion Politica de Colombia.htm](http://www.procuraduria.gov.co/guiamp/media/file/Macroproceso%20Disciplinario/Constitucion%20Politica%20de%20Colombia.htm)

³ ibid

base de un trabajo pedagógico musical” presentado en 2006 bajo la autoría de Jholman Fabián Nitola Torres; “Creación de una orquesta de cuerdas como resultado de una formación instrumental personalizada con estudiantes de bachillerato de la jornada diurna del instituto nacional de enseñanza media diversificada-INEM” presentado en 2010 bajo la autoría de Jonathan Layton Ávila, Diego Rivero Galvis y Genny Patricia Triana Florez. Ambos trabajos realizados en el plantel educativo INEM Custodio García Rovira.

Respecto a los proyectos relacionados con la conformación de agrupaciones integradas por estudiantes de la Universidad industrial de Santander, solo existe un proyecto de grado que describe un proceso grupal masivo: “Formación de la banda sinfónica estudiantil UIS” presentado en 1999 bajo la autoría de Rubén Gómez Prada.

Es de esta manera se puede concluir que la dirección y conformación de orquestas de cuerdas frotadas en un nivel de educación superior, como modalidad de trabajo de grado en la Universidad Industrial de Santander, es una línea que no ha sido utilizada.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

Para el presente proyecto se llevó a cabo una audición diagnóstica, la cual permitió establecer la distribución de la orquesta, la metodología a emplear y conocer las aptitudes musicales e instrumentales de los estudiantes vinculados.

Luego de escuchar a todos y cada uno de los integrantes que se presentaron a la audición, previamente mencionada, se establece que la mejor metodología a emplear para abordar este proceso orquestal en la UIS, se encuentra entre los conceptos de Zona de desarrollo próximo del psicólogo-pedagogo ruso Lev Vigotsky y el concepto de andamiaje postulado por el psicólogo norteamericano

Jerome Brunner, los cuales se explicarán más adelante. De igual manera se consideraron algunos postulados de la teoría de la metacognición propuesta por Flavell y Brown, junto con autores que han publicado sobre la temática del interés del redactor como Ignacio García Vidal, Fernando Previtali, Paddy Miller, entre otros; quienes aportan desde sus áreas a la construcción y documentación necesarias para llevar a cabo con éxito el presente proyecto.

Para complementar este proceso de documentación, se tuvieron en cuenta otros proyectos desarrollados por estudiantes de la Universidad Industrial de Santander que tienen la misma temática a tratar, específicamente con los grupos de cámara de cuerdas frotadas. Se modificó y adaptó algunos de sus apartados a las necesidades que surgieron al momento de llevar a cabo el montaje de las obras, sumándolos a la experiencia que el autor adquirió en calidad de estudiante para superar los problemas que se presentan en el estudio de una determinada pieza musical.

2.3.1 Concepto de zona de desarrollo proximo Lev Vigostky. Este concepto desarrollado por el psicólogo-pedagogo ruso, es considerado como uno de los pilares fundamentales de la rama socio-histórica y uno de los más aplicados en casi todas las prácticas pedagógicas actuales. Vigotsky define su concepto de zona de desarrollo próximo como “la distancia en el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con otro compañero más capaz”.⁴

Para Vigotsky existen principalmente tres niveles en el aprendizaje:

⁴ TORGA , María Cecilia .comp; vigotsky y krashen: zona de desarrollo próximo y el aprendizaje de una lengua materna, citado el [citado el 2 de feb de 2015] P1.disponible en Internet: <http://www.fchst.unlpam.edu.ar/iciels/164.pdf>

- El nivel de desarrollo potencial.
- La zona de desarrollo próximo.
- El nivel de desarrollo real.

El nivel de desarrollo potencial es comprendido como el nivel de desarrollo que podría alcanzar el niño a través de la interacción con un sujeto de mayor experiencia. Este nivel está presente principalmente cuando el sujeto enfrenta una situación determinada, empleando sus conocimientos y llevando a cabo una interacción directa con el objeto.

La zona de desarrollo próximo es la distancia que separa el nivel de desarrollo potencial y el nivel de desarrollo real, se da durante la interacción entre el sujeto experimentado y el novato, con el fin de enfrentar y solucionar un problema o situación determinada, dotándolo de las estrategias de aprendizaje y los conceptos necesarios para alcanzar el éxito en la tarea a desarrollar. En palabras de Vigotsky la zona de desarrollo próximo "define aquellas funciones que todavía no han madurado, pero que se hallan en proceso de maduración, funciones que en un mañana próximo alcanzarán su madurez y que ahora se encuentran en un estado embrionario".⁵

Por último se encuentra el nivel de desarrollo real, considerado como la capacidad del sujeto para solucionar la situación o problema de manera independiente. Es decir que son funciones que ya han alcanzado su estado de madurez.

Para Rafael García Martínez⁶, el concepto de zona de desarrollo próximo de Vigotsky es igualmente aplicable al campo de la música, "a través de las

⁵ Ibid.

⁶ GARCÍA VIDAL, Rafael. Evaluación de las estrategias metacognitivas en el aprendizaje de contenidos musicales y su..., Valencia ; Universitat de valencia.2010 .Pag 9.

interacción profesor-alumno el niño consigue interiorizar las instrucciones que tiene que ver con el aprendizaje de un instrumento musical.”

Para que esta zona de desarrollo próximo se dé, es necesario tener en cuenta unas cláusulas que se deberían cumplir, según Baquero ⁷, estas son principalmente:

- Lo que hoy se realiza con asistencia o con el auxilio de una persona más experta en el dominio en juego, en un futuro se realizará con autonomía sin necesidad de tal asistencia.
- Tal autonomía en el desempeño se adquiere, algo paradójicamente, como producto de la asistencia o auxilio, lo que conforma una relación dinámica entre aprendizaje y desarrollo.

En la zona de desarrollo próximo es donde se deben desencadenar los procesos de enseñanza-aprendizaje para lograr una apropiación efectiva, tomando siempre como referente los conocimientos previos que posean los estudiantes, sin que estos conocimientos o procesos hayan alcanzado necesariamente su estado máximo de madurez. Por esta razón el autor considera que la enseñanza debe ir a la cabeza de los procesos del desarrollo.

Este concepto planteado por los autores previamente mencionados es aplicable al presente proyecto, debido a que no todos los niveles instrumentales de los participantes son homogéneos, es decir, que entre los integrantes de la orquesta se encuentran estudiantes de niveles expertos y estudiantes de nivel novato. Los cuales tendrán una interacción durante un periodo de ensayo afrontando juntos situaciones problema.

⁷ BAQUERO, Ricardo comp en: Vigotsky y el aprendizaje escolar, buenos aires: aique, pag 138.

2.3.2 Concepto de andamiaje. El concepto de andamiaje propuesto por Brunner y sus colegas en 1976, es una continuación del trabajo anteriormente presentado por Vigotsky y una aclaración de cómo está comprendida la ZDP, hasta el punto de llegar a ser considerados como sinónimos.

Brunner concibe la teoría de andamiaje como “una situación de interacción entre un sujeto experto, o más experimentado en un dominio, y otro novato o menos experto, en la que el formato de la interacción tiene por objetivo, que el sujeto menos experto se apropie gradualmente del saber experto”⁸

Al respecto se debe aclarar que esta interacción debe ser, en un principio, controlada parcial o totalmente por el experto. El novato debe participar de esta tarea desde sus inicios y se debe resolver de forma colaborativa, de tal manera que se vaya cediendo gradualmente el control de la interacción y el conocimiento del dominio en juego. De esta manera se logra que la ayuda que se brindó en un principio por parte del experto al novato, se vaya desmontando progresivamente y el novato logre la autonomía en el dominio de la tarea.

Para Baquero, con el fin de lograr una aplicación real del concepto de andamiaje, es necesario considerar esta ayuda que se construye como una situación que será ajustable, audible, visible y temporal.

Es decir que el auxilio se debe ajustar a las competencias y los logros del menos experto; quien a su vez tendrá conciencia que está siendo asistido por un sujeto más capacitado en el dominio y que este apoyo no podrá llegar a ser crónico, ya que no le otorga al sujeto novato la autonomía en la tarea a desarrollar.

⁸ Ibid. pag 148,

Es de esta manera como la ZDP y el andamiaje son necesarios para lograr un aprendizaje significativo al interior del aula. En la música siempre habrá esta interacción entre un sujeto de mayor dominio en el instrumento y uno de menor dominio que resuelven juntos, o muestran cómo resolver los problemas que aparecen a lo largo de una pieza musical.

2.3.1 Concepto de metacognición. “Si alguien sabe algo, entonces sabe que lo sabe, y al mismo tiempo sabe que sabe que lo sabe...”⁹

La metacognición es uno de los campos de estudio de la psicología que aparece con este nombre a finales de la década de los 70 y principios de los 80, junto a quien es considerado su precursor en el ámbito investigativo: John Flavell. Desde su aparición los estudios y la literatura referentes a la metacognición han tenido una expansión aún en progreso, donde se hace un esfuerzo por aproximarse cada vez más a los procesos que los estudiantes despliegan durante el momento del aprendizaje.

La necesidad del estudio de la metacognición surge, para Javier Burón, de “la necesidad de entender los procesos mentales que realiza el estudiante cuando se enfrenta a las tareas del aprendizaje escolar”.¹⁰

Para Jhon Flavell “la metacognición hace referencia al conocimiento de los procesos cognitivos, de los resultados de esos procesos y de cualquier aspecto que se relacione con ellos...”¹¹. El modelo que propone Flavell para la metacognición (anteriormente denominada “procesos metacognitivos”) consiste en:

⁹ ESPINOZA (1632-1677) en: GARCÍA MARTÍNEZ, Rafael ; evaluación de las estrategias metacognitivas en el aprendizaje de contenidos musicales y su..., Valencia ; Universitat de valencia. 2010 .P 3

¹⁰ BURÓN, Javier. Enseñar a aprender Introducción a la meta cognición. Bilbao: mensajero.1996.

¹¹ FLAVELL (1978) en: BURÓN, javier; enseñar a aprender: introducción a la metacognición. P14

- Conocimiento de la metacognición: El conocimiento de los procesos cognitivos incluye aspectos tales como darse cuenta que no se ha comprendido un concepto, que se es incapaz o ineficiente al momento de retener una determinada información. Rafael García aporta un ejemplo desde el ámbito musical “quedaría ilustrado por el hecho de ser consciente de que una obra musical es más difícil que otra o que en una misma obra, determinados pasajes son más accesibles que otros.”¹²
- Experiencia metacognitiva: Las experiencias metacognitivas pueden aparecer como un “flujo de conciencia”, o bien aparecer como las respuestas subjetivas que dan los individuos a sus estrategias, objetivos o conocimientos metacognitivos. Pueden estar presente durante o después de la tarea a desarrollar.
- Objetivos y tareas: Son los objetivos cognitivos que se pretenden alcanzar; dentro de esta categoría se podría encontrar objetivos tales como memorizar algo, comprenderlo o cualquier otro proceso de que implique operaciones cognitivas.
- Activación de las estrategias: Su función principal es monitorizar los procesos cognitivos para lograr la consecución de los objetivos propuestos en una tarea u operación cognitiva.

A pesar de que Flavell es considerado uno de los mayores precursores de las investigaciones en el campo de la metacognición, no ha sido el único autor que ha realizado aportes a esta corriente psicológica. Por ejemplo para Brown la metacognición es “el conocimiento sobre nuestras propias cogniciones”¹³. Para este autor la metacognición posee principalmente cuatro áreas de estudio ¹⁴ :

¹² GARCÍA MARTÍNEZ, Rafael; ; evaluación de las estrategias metacognitivas en el aprendizaje de contenidos musicales y su..., Valencia ; Universitat de valencia.2010.Pag14

¹³ BURON, Javier; enseñar a aprender: introducción a la metacognición. Bilbao: mensajero.1996.P10

¹⁴ BROWN (1987) en: GARCÍA MARTÍNEZ, Rafael ; evaluación de las estrategias metacognitivas en el aprendizaje de contenidos musicales y su..., Valencia ; Universitat de valencia.2010.P4

- El análisis de los informes verbales: Es el acceso voluntario y reflexivo que se tiene sobre los procesos que se llevan a cabo durante la ejecución de la tarea a desarrollar por el sujeto, lo cual permite evidenciar si el sujeto posee o no los conocimientos y estrategias necesarias para desarrollar de forma eficaz la tarea (pensamiento en voz alta).
- El estudio del control ejecutivo: Es el encargado de garantizar que los procesos cognitivos se cumplan con eficiencia en la tarea a desarrollar y que se alcancen las metas propuestas.
- La autorregulación: Es la encargada de indicar que gran parte de los aprendizajes se dan en ausencia de un agente externo.
- El estudio de la regulación realizada por otras personas: En esta cuarta área de estudio es de vital importancia resaltar los aportes realizados por Vigotsky con su teoría de ZDP, donde los niños muestran destrezas autorreguladoras por medio de la interiorización de las experiencias surgidas a partir de una interacción directa con individuos que tuvieran un mayor dominio en el campo del conocimiento.

Con el fin de complementar que es la metacognición y sus áreas de estudio; Burón la resume afirmando que “es el conocimiento y regulación de nuestras propias cogniciones y de nuestros procesos mentales.”¹⁵

A pesar de que en un principio el área de estudio fundamental de la metacognición fue propiamente la cognición y sus procesos, ha buscado re-plantear el camino y ha fijado su rumbo sobre la autorregulación.

Según Burón existen principalmente dos campos en los que se puede resumir la metacognición en el campo escolar: conocimiento y la autorregulación. Donde la cognición hace referencia, según el contexto, a cualquier operación mental; que

¹⁵ BURÓN, Javier; Enseñar a aprender: introducción a la metacognición. Bilbao: mensajero.1996.pag 10

va desde la memorización, la comprensión, la lectura, la atención, etc. En tanto la auto regulación, como se mencionó previamente, hace referencia al proceso de aprendizaje que se desarrolla sin que algún agente externo esté implicado.

Los dos primeros autores metacognitivos hacen énfasis en que todo proceso cognitivo para que sea llevado a cabo con éxito debe tener una función reguladora la cual se ocupará de planificar, regular y evaluar la actividad en curso.

En cuanto al último hace referencia a la necesidad de la enseñanza actual donde se debe dotar al estudiante de estrategias efectivas de aprendizaje, enfocando los procesos por el camino de la autonomía intelectual.

El presente proyecto está enfocado en conseguir la autorregulación, ya que en la música las estrategias de aprendizaje y de autocontrol que despliega el estudiante sobre su propio proceso, son de suma importancia para poder alcanzar un excelente desempeño en el desarrollo profesional y optimizar el esfuerzo durante el tiempo de estudio.

2.3.1 Estrategias de aprendizaje. Las estrategias de enseñanza-aprendizaje es un término que comúnmente se acuña en los documentos de procesos pedagógicos o de los estudios psicológicos desarrollados en un contexto educativo. Pero es de vez en cuando que se brinda una explicación al respecto. Para efectos de lo anterior, explicaré en los siguientes párrafos qué significado tiene para este proyecto.

Las estrategias de enseñanza-aprendizaje, son de suprema importancia para llevar a cabo con éxito cualquier proceso pedagógico, o por lo menos para conocer cuáles son las posibilidades en que se puede plantear un proceso de esta naturaleza.

En este sentido Luz Amparo Noy Sanchez define las estrategias de enseñanza-aprendizaje como “el conjunto de actividades, técnicas y medios que se planifican, los objetivos que se buscan y la naturaleza de los conocimientos, con la finalidad de hacer efectivo los procesos de aprendizaje”¹⁶. Para esta autora es importante aclarar que el fin de las estrategias debe ser “afectar el estado motivacional y afectivo y la manera en la que el estudiante selecciona, adquiere, organiza o integra un nuevo conocimiento”¹⁷.

Para la autora, en el ambiente educativo existen 5 clases de estrategias de enseñanza-aprendizaje:

- Estrategias de ensayo: Son aquellas que implican la repetición de los contenidos.
- Estrategias de elaboración: Es cuando el sujeto lleva a cabo conexiones entre el conocimiento que se posee y la nueva información que registra.
- Estrategia de organización: Consiste en la agrupación de la información con el fin de facilitar su retención. Incluye crear estructuras o jerarquizar los conocimientos.
- Estrategias del control de la comprensión: Son las estrategias que tienen que ver con los procesos metacognitivos y consiste en mantener la consciencia de la meta que se desea alcanzar, evaluar el efecto que esta estrategia tuvo sobre los sujetos y reestructurarla.
- Estrategias de apoyo o afectivas: Esta estrategia no influye de una forma directa con el aprendizaje de los contenidos, aunque tiene mucho que ver con el mejoramiento de las condiciones en que estos se desarrollan. Incluye aspectos como el control de la ansiedad, motivación, atención y la concentración.

¹⁶ NOY SANCHEZ, Luz. Estrategias del aprendizaje.[citado el 2 de marzo de 2015]P.1 Disponible en http://www.academia.edu/7788453/ESTRATEGIAS_DE_APRENDIZAJE

¹⁷ Ibid

Para este proyecto se emplearon principalmente estrategias que tienen que ver con las estrategias de ensayo, las de elaboración, las del control de la comprensión y las estrategias afectivas. Por último se aplicaron otras estrategias que son necesarias para la música que tuvieron su origen a partir del análisis y los postulados del contrapunto tonal como lo son: La aumentación, la simplificación y la fragmentación, las cuales explicaré en detalle en la sección dedicada al proceso.

2.4. MARCO TEORICO

2.4.1 La dirección. La dirección de orquesta desde siempre ha sido considerada como un arte misterioso, debido a que proporciona un alto grado de subjetividad en su ejecución y una mayor libertad en la corporalidad del ejecutante. Se podría definir como “el arte o técnica de guiar y controlar una orquesta, banda, coro o conjunto mediante el gesto con las manos (con o sin batuta), movimientos con la cabeza y el cuerpo.”¹⁸

Este arte es necesario en las orquestas o agrupaciones que posee un número considerable de integrantes, en cuyo caso, se hará responsable el director de orquesta y su principal propósito es el de lograr la unificación conceptual y musical de la obra a trabajar.

En las agrupaciones que son más pequeñas, como es el caso de los cuartetos y quintetos, la dirección la asumirá alguno de los intérpretes de mayor experiencia (generalmente el primer atri), quien tendrá la función de dar inicio o de detener la ejecución.

A pesar de que la dirección orquestal es un arte considerablemente libre o de alta subjetividad, existen autores que brindan unas pautas y recomendaciones al

¹⁸ BENNETI, Roy. Léxico de la música. Madrid: Akal.2003.P 92

momento de comenzar el estudio de la dirección, el análisis de una pieza musical, lograr la naturalidad de los gesto, llevar a cabo un ensayo y el carácter que idealmente debe poseer el director.

2.4.1.1 El director. El instrumento del director es la orquesta, de su concepción musical, su conocimiento técnico y de su conocimiento teórico dependerá el resultado y la sonoridad que la agrupación llegue a desarrollar. Es por esta razón que debe conocer a fondo la partitura o score y conocer la instrumentación con la que se desarrolla el trabajo grupal, sin necesidad de llegar a ser un intérprete, aunque con grandes ventajas si logra serlo.

En palabras de Previtali “El director que además de poseer un conocimiento somero de un instrumento de cuerda sea también un buen ejecutante, será dueño de la técnica de esta familia, la más importante de la orquesta”.¹⁹

El director, además de poseer los conocimientos previamente mencionados, debe reunir una serie de elementos personales, de los cuales dependerá el ambiente de trabajo en el que se desarrollen los ensayos y la motivación que lleve al instrumentista a dar lo mejor de sí en los mismos. En este aspecto, el director de orquesta debe ser un líder, debe ser capaz de solucionar los problemas que se presenten y hacer correcciones exactas sobre los aspectos técnicos e interpretativos, en otras palabras, tiene la función de “...concebir cómo desea que suene el conjunto y transmitir a los músicos su visión”²⁰.

Al respecto Paddy Miller hace una comparación del director de orquesta con el director de una empresa, donde argumenta que es necesario que el liderazgo de la dirección orquestal esté encaminado a conocer a todos y cada uno de los

¹⁹ PREVITALI, Fernando; Guía para el estudio de la dirección orquestal. Argentina: Ricordi.1990 .Pg 12

²⁰ MILLER, Paddy; Llevar la batuta en la dirección de empresas, En: revista antiguos alumnos, julio-septiembre ,2005, pg 26

músicos, tener y generar la confianza en el equipo y dirigir con pasión. Para este autor; es necesario que un director de orquesta al igual que un ejecutivo, conozca en detalle los instrumentos y los instrumentistas, con el fin de saber cómo aprovechar al máximo el potencial de cada integrante del equipo u orquesta.

Miller sostiene que la confianza es una de las formas que tiene el director para liderar. Los músicos confían en que el director, al poseer los conocimientos técnicos e interpretativos necesarios, sea capaz de guiarlos a una excelente interpretación musical. Esta confianza no se da de inmediato “el director se la gana con el tiempo, por medio de un contacto cercano con las personas, las secciones y la orquesta en conjunto”.²¹

Como fruto de esta relación entre director e intérprete, surge el equilibrio entre la libertad del instrumentista y la concepción musical del director, en palabras del autor: “Este objetivo se alcanza al tiempo que aumenta gracias al crecimiento de la relación de confianza, que se basa en el respeto mutuo por la profesionalidad, el conocimiento y la experiencia.”²²

El dirigir con pasión es otro de los aspectos que este autor menciona y que es de vital importancia. Siendo el director el líder y la cabeza de la organización musical, debe incentivar a los instrumentistas al esfuerzo y a lograr la calidad artística, mediante su ánimo, su apoyo y sus consejos.

Los aspectos previamente mencionados son aplicables a orquestas profesionales y semi-profesionales, debido a que existe un nivel intelectual y musical elevado. Por otra parte, con una orquesta que se encuentre en formación o que no posea un nivel de maduración musical; es necesario desarrollar un proceso para poder

²¹ MILLER, Paddy; Llevar la batuta en la dirección de empresas, En: revista antiguos alumnos, julio-septiembre ,2005, pg 28

²² Ibid.

alcanzar esa relación entre la libertad del intérprete y la concepción musical del director; es decir que se debe hacer un trabajo progresivo, basado en el respeto mutuo, en la continua motivación, en la superación de los problemas técnicos e interpretativos, la pasión por el arte y el profesionalismo para lograrlo.

Para Ignacio García Vidal existen otros elementos que influyen en la dirección orquestal, en especial cuando se tratan de orquestas infantiles o juveniles. Para él “una de las principales cualidades del director debe ser la paciencia”²³. Para este autor lograr un ambiente de calma y disfrute, debe ser una de las prioridades al momento de iniciar un ensayo; así mismo se debe hacer de cada uno de ellos algo significativo para el instrumentista o estudiante.

Para este autor existen tres puntos esenciales que un director debe tener en cuenta a la hora de desarrollar un ensayo.

- **Orden:** se refiere al orden físico, mental y musical. El orden físico hace referencia a la organización que se debe tener dentro del espacio en el cual se llevará a cabo el ensayo. Dentro de éste se incluye la disposición de los atriles en semicírculo perfecto, la disposición de todas las familias de instrumentos que facilitará la integración de los instrumentistas y la disposición de los estuches de los instrumentos, los cuales deberán estar idealmente fuera del espacio de ensayo.

El orden mental se refiere a la disposición de los estudiantes para el inicio del ensayo. Este autor hace énfasis en que el director debe exigir disciplina y constancia, añadiendo que la disciplina en ningún momento es sinónimo de totalitarismo, para él “disciplinar es instruir, y ese proceso de instrucción

²³ GRIBANOV, Piotr en: GARCÍA VIDAL, Ignacio. Vademécum para directores de orquesta: buenos aires. 2011.P2

debe tener lugar en una atmosfera ordenada, en el cual el chico perciba como ayuda las indicaciones de su director, como una brújula en el viaje.”²⁴

El orden musical abarca todo lo relacionado con la postura inicial del director como punto de partida, incluyendo el silencio absoluto de la orquesta frente a esta postura. El director no comenzará hasta que en el grupo desaparezca todo aire de desconcierto o de distracción.

El autor propone como un medio de motivación a la orquesta tener siempre un concierto próximo o una audición. En palabras de García Vidal “Un músico sin un concierto a la vista pierde motivación e instinto, por eso hay que tener siempre programado algún concierto, al menos un pequeño reto cercano”²⁵, con el fin de que el estudiante se exija al máximo, sienta que el trabajo que se ha realizado al interior de la agrupación es un trabajo de calidad y que fue pensado para el deleite de un público.

El tener conciertos programados y someter al estudiante a una exposición constante frente a un público determinado, además de ser una efectiva herramienta motivacional, trae beneficios extra curriculares. La idea principal de esta interacción estudiante-público, consiste en llevarlo a adaptarse a circunstancias de presión, volviéndolas cada vez más naturales y eliminando de manera progresiva elementos que puedan llegar a interrumpir o disminuir su calidad en la interpretación; como pueden ser la ansiedad y el pánico escénico.

- **La técnica de la dirección orquestal:** Hace referencia a tres parámetros que el director debe conocer para poder tener una óptima ejecución por

²⁴ GARCÍA VIDAL, Ignacio; vademécum para directores de orquesta; buenos aires; 2011,pg 5

²⁵ Ibid.

parte de la orquesta, entre ellas se encuentran: La variable físico-espacial, la variable musical y la variable de la técnica. A continuación explicaré los más importantes.

La variable físico espacial hace referencia al control del cuerpo y de la gestualidad, la cual influirá de manera positiva o negativa sobre la ejecución de la orquesta. Entre esta variable se encuentra la posición inicial, la cual debe ser con los brazos y manos en paralelo al suelo y las piernas ligeramente entre abiertas; la continuidad de movimiento, consiste en no romper ni detener el movimiento mientras haya música y buscar siempre la naturalidad de los gestos en pro de la ejecución orquestal. Por último se encuentra la referencia óptica, la cual consiste en “la capacidad de marcar en la misma línea imaginaria, posibilitando así al músico el reconocimiento visual de un espacio predecible”²⁶

La variable musical, hace referencia a la adquisición del dominio conceptual por parte del director sobre la partitura, con el fin transmitir de la manera más clara posible y por medio de su gestualidad los contenidos musicales. En esta variable se encuentran los parámetros relacionados con el análisis y el rayado de la partitura, el control de la obra y la musicalidad del gesto. García Vidal no profundiza demasiado en el aspecto del análisis de la partitura, razón por la cual explicaré esta parte más adelante.

Por variable técnica se entiende aspectos relacionados a la técnica de la dirección de orquesta como el control de las figuras básicas (la línea vertical, el triángulo y la cruz) y el control y uso de la anacrusa. Estos elementos son de importancia para la dirección orquestal ya que son los

²⁶ Ibid.p 7

que permiten dar entradas y manejar matices por medio de la ampliación o disminución de las figuras básicas.

- **El repertorio:** Para Ignacio García Vidal es uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta al momento de dirigir una agrupación (en especial si se trata de una orquesta juvenil o infantil), puesto que el repertorio influirá en la motivación y la disposición que posea el estudiante al momento de llevar a cabo los ensayos.

En este orden de ideas el repertorio a seleccionar debe ser un equilibrio entre lo accesible y lo desafiante; de tal manera que el estudiante sienta un reto que pueda alcanzar, pero que no sea tan alto que no logre alcanzarlo, sin necesidad de ir al extremo opuesto de tener una pieza tan accesible que el estudiante no sienta ningún desafío al momento de tocarla.

En palabras del autor “la desidia y el aburrimiento del músico serán nuestros principales enemigos, y su antídoto es la creatividad.”²⁷ Es por estas razones que el autor propone una búsqueda constante y continua sobre el repertorio que se abordará con la orquesta, buscando piezas que el intérprete se sienta a gusto al momento de realizar su ejecución en conjunto y perciba que está trabajando en pro de una mejora.

Estos dos autores aportan una concepción sobre el director que se puede resumir en:

1. El director debe tener dominio de la partitura o de la obra a trabajar, de los gestos que va a realizar y del concepto musical que quiere lograr.

²⁷ Ibid.pg 9

2. Debe poseer conocimientos de la familia instrumental con la que va a trabajar, por lo menos de una manera teórica, en aspectos tales como la emisión del sonido y formas de superar los posibles problemas que se presenten durante el montaje de las obras.
3. Debe ser un líder que motive e incentive a los instrumentistas a dar lo mejor en cada ensayo.
4. Debe dominar la técnica de la dirección de orquesta (formas de marcar los esquemas, dinámicas, entradas, etc)
5. Debe crear un ambiente agradable para el músico en cada ensayo.
6. Cada ensayo debe ser significativo para el instrumentista.
7. Conocer a los músicos que integran la orquesta, sus posibilidades y sus limitaciones.

2.4.1.2 El estudio de la partitura. Para abordar los aspectos que conciernen al análisis de una partitura en el estudio de la dirección, Fernando Previtali postula 5 etapas: La lectura general de la obra, lectura de la partitura al piano, cuidadoso análisis de la obra, estudio interpretativo de la obra y el estudio de los principales dibujos melódicos o líneas melódicas.

- Por lectura general de la obra a estudiar, Previtali la concibe como la etapa que desarrolla el aspecto formal y estructural de la obra. Tiene en consideración aspectos tales como el estilo y la época en la que se ubica la pieza.
- La lectura de la partitura al piano, tiene como finalidad interiorizar las notas y las sonoridades de la pieza, aportando por medio de la audición, al estudio de las disonancias y las modulaciones más interesantes.
- Respecto al cuidadoso análisis de la obra, el autor sostiene que esta etapa debe “establecer, a través de la polifonía instrumental, el principal dibujo melódico, conductor del discurso musical”²⁸, es decir que será función del

²⁸ PREVITALI, Fernando; guía para el estudio de la dirección orquestal. Argentina: Ricordi.1990,pg22

director discernir cual es la línea melódica principal y darle el relieve necesario.

- Previtali concibe la interpretación como “el resultado del estudio profundo de la obra”.²⁹ Es por esto que subdivide su estudio en 5 etapas, de las que mencionaré las más importantes:
 - a) Estudio de la obra bajo el punto de vista técnico (melodía, armonía, contrapunto, ritmo, etc.)
 - b) Estudio y concepto general de la ejecución sobre la base de la propia intuición musical.
 - c) Estudio de las posibles fuentes de inspiración (histórico-musical).

Para el estudio de la guía del dibujo melódico, el autor propone realizar la interiorización por medio del canto; donde se irán agregando de manera progresiva las armonías que lo acompañan, las dinámicas, las variantes y pequeñas oscilaciones del movimiento.

La dirección en el presente proyecto estará regida por los métodos de estudio y las técnicas de ensayo que han sido expuestas en el marco teórico. El director asumirá el papel de pedagogo, realizando los aportes y las correcciones necesarias en aspectos tales como la afinación, el ritmo y aspectos interpretativos, que guíen a los estudiantes a una ejecución de acuerdo a la concepción musical que se ha elaborado como resultado del estudio de las obras previo a los ensayos. Tendrá la función de mantener la unión musical de la orquesta y de realizar aportes en las diferentes formas de superar los problemas que se presenten a lo largo de la obras a interpretar.

2.5. MARCO HISTORICO

2.5.1 La orquesta- dirección.

²⁹ Ibid.pg 25

2.5.1.1 La edad media. Para hablar sobre las primeras manifestaciones orquestales en la historia, es necesario resaltar que durante aproximadamente diez siglos que fue lo que duró la época conocida como edad media, la música fue predominantemente vocal. A pesar de este suceso la música instrumental jugaba un papel importante en la vida social y cultural de la época, son diversos los grabados y fuentes iconográficas donde aparecen tañedores de instrumentos que acompañan las ceremonias importantes del pueblo que datan de la época.

La música durante este periodo estuvo a cargo principalmente de la iglesia y de los monasterios, quienes consideraban que la música instrumental era impura porque era interpretada por sujetos como los trovadores y troveros o por sujetos toscos como los juglares. Esta es considerada una de las razones por las cuales la música instrumental fue relegada a un plano esencialmente popular, mientras que la música vocal, al ser respaldada por la iglesia, gozó de popularidad y desempeñó un papel importante en la liturgia.

La música vocal durante esta época alcanza un desarrollo considerable que se verá reflejado posteriormente en la música instrumental. Abandona la homofonía hacia mediados del siglo XI y se encamina por los senderos de la polifonía, dando paso a géneros como el motete y el madrigal, que a su vez derivarán en formas instrumentales de importancia.

El motete deriva en géneros como la fuga, el oratorio y finalmente el concierto. Por su parte el madrigal al ser una composición para una o varias voces a las que se les da un acompañamiento instrumental, tímido en un principio, de mayor importancia después; preparó la aparición de géneros como el madrigal dramático y el madrigal acompañado. Estos a su vez le dieron origen a géneros como el mimo drama y la ópera, la suite, la sonata y la música de cámara en general.

Los aportes que esta época realiza a la música orquestal o incluso instrumental son mínimos en un sentido directo. Se pueden resumir en la iniciación de la música polifónica o "nota contranota", la vinculación progresiva de los instrumentos bajos a partir de la iniciación de la declamación poética y la pedagogía. Los cambios más grandes se comenzaron a dar hasta un siglo después, con el renacimiento, la reforma, el humanismo y la imprenta.

2.5.1.2 Renacimiento. A finales del siglo XV y principios del XVI surgen grandes cambios sociales y culturales en Europa. Entre ellos se puede resaltar la invención de la imprenta, la reforma y el auge del humanismo.

El humanismo proclamaba la búsqueda de la esencia del hombre, defendía el derecho al placer y la satisfacción de las necesidades terrenales. Esta corriente convirtió este siglo en un momento ideológicamente antropocentrista y cambió la concepción del hombre, pasando de un hombre echo para servir a Dios a un hombre de conocimientos universales.

La invención de la imprenta marcó una nueva pauta en el contexto social e histórico de la época, los músicos pasaron de tener obras que eran de interés colectivo a un interés más personal. Posibilitó la difusión de la música en toda Europa desde 1501 y facilitó su acceso a un público mayor.

La reforma demandó la renovación del repertorio litúrgico, comenzando por cambiar el idioma (de predilección el alemán) con el fin de hacer partícipe al creyente, suprimiendo los virtuosismos en la voz y el contrapunto demasiado denso para ser cantado por los fieles.

Durante esta época se comienzan a implementar los instrumentos en la liturgia, pero aún se le continúa dando mayor importancia a la música vocal. Era importante el texto que cantaba el fiel, lo que llevó a la música instrumental a ser

un acompañamiento o soporte de las voces y con este fin interpretaban su parte a unísono.

La música instrumental es considerada interesante, práctica y funcional; aunque al mismo tiempo es considerada subversiva por algunas de las iglesias de la época.

Entre los ideales del hombre aparece una fuerte tendencia a buscar la cultura y el arte universal, proclamando que una persona de la alta sociedad renacentista no solamente debía conocer y apreciar la música, sino que también debía practicarla. Con el floreciente estamento burgués europeo, la música instrumental encontró refugio en los palacios y en las cortes, haciéndose partícipe de las celebraciones, de las fiestas y de los eventos cortesanos de importancia. Este hecho elevó el estatus del músico en un ámbito social y situó la música en un puesto de primera importancia.

Surgen a principios del siglo XVI asociaciones de músicos y de forma paralela nacen corporaciones de instrumentos de cuerdas que proporcionaban sus productos a los burguesía aficionada. Este hecho ayudó a la divulgación de la música de los compositores de la época.

El violín hace su aparición a mediados del siglo XVI y alcanza su desarrollo desde 1550, pero es considerado inapropiado para interpretaciones cultas y queda relegado a los géneros exclusivamente populares como las danzas campesinas. Por su parte las violas continuaron disfrutando de popularidad al ser consideradas instrumentos domésticos, suaves y melódicos.

A mediados del siglo la implementación de los conjuntos en la liturgia que duplicaba las voces fue abriendo paso a las orquestas de cámara de la época, las cuales, no tenían un formato instrumental aún establecido y consistían en una agrupación libre que fue tendiendo a agruparse por familias. Se tiene registros de

obras de música de cámara que datan de 1550 y finales de siglo para instrumentos específicos como fue "obras de música para teclado, arpa y vihuela" de Antonio Cabezón en su publicación "Música de la cámara y la capilla del rey don Philippe nuestro señor" que data de 1578. También abundan las recopilaciones polifónicas sin texto, lo cual indica que en esta época la música podría ser interpretada por conjuntos instrumentales, sin necesidad de voces.

Se establece un formato libre que generalmente era interpretado (salvo precisiones) por instrumentos agudos, medios y bajos.

Tabla 1. Orquesta en el renacimiento

Agudos	Flautas, Violas da brazzio
Medios	Laudes, Arpas, Sistros, Mandorlas
Bajos	Organos, Bajos y Contrabajos de Violas

Se seleccionaban los instrumentos que interpretaban la parte de cada registro dependiendo de la disposición que se tuviera.

Durante esta época se llevaron a cabo transcripciones de los máximos exponentes de la música vocal, como lo son: Josquin des Prés, Gombert, Claudin de Sermisy, Richafort y Orlando de Lasuss a la música instrumental con el fin de asimilar el arte de estos personajes influyentes, darles una función pedagógica y realizar grandes avances en la adquisición de la transcripción.

Durante el renacimiento la música instrumental fue tomando importancia y se fue desligando progresivamente de su rol de acompañante, sin llegar aún a desempeñar un papel protagonista. Principalmente tomaba un papel de distracción y acompañaba los bailes de privilegiados que se reunían a una hora determinada

para asistir a conciertos privados. En este orden de ideas se puede distinguir durante la época entre música culta y música popular. De igual manera se establecen las diferencias entre música de cámara (de un carácter profano) y la música de iglesia (encargada de la liturgia).

Aparecen las primeras manifestaciones del arte escénico con la comedia del arte. Era representaciones que hacían actores itinerantes en la Italia del siglo XVI, la cual evolucionará posteriormente en la ópera.

En Inglaterra a finales de siglo existen los consorts de violas y los broken consorts. Era común encontrar en las casa de la época alguno de estos dos grupos, el primero conformado por un grupo de familia de las violas y el último dispuesto de una manera más libre. A partir de este momento en Inglaterra se marcó la tendencia a desarrollar su música en pro de la música de cámara, a diferencia de la opulencia que buscaron y que caracterizó la escuela veneciana.

Ya para finales en 1597 en "La sacrae symphonie" Giovanni Gabrieli entra en una formación que puede ser considerada como la primera orquesta, al indicar en esta pieza los timbres instrumentales y al poner dos grupos que se responden en masa, deja evidenciar los colores y las características del barroco naciente.

2.5.1.3 Barroco. Este periodo comprendido entre 1600 y 1750 es considerado históricamente como uno de los que mayores cambios trajo para la música instrumental y la música orquestal, en lo profano, en lo religioso y en las artes dramáticas. El desarrollo alcanzado en este periodo se ve reflejado en la aparición de la ópera, el estilo concertante, la búsqueda de la planta orquestal de cuerdas frotadas, la evolución de la forma concierto, entre otros.

La música instrumental para esta época deja de ser solamente un entretenimiento y comienza a ser considerada como un lenguaje. Para este giro conceptual fue

de gran ayuda la música dramática, ya que la reforma melodramática de la época, junto con el nacimiento de la ópera, dieron a los compositores la necesidad de reflejar por medio de la música las situaciones que planteaba el argumento o el texto. Para suplir esta necesidad nace la ilustración musical y el figuralismo en el siglo XVII en Alemania. La ilustración musical consiste principalmente en reflejar imágenes contenidas en un texto literario por medio de la música, mientras que el figuralismo, lo que busca es el control de la música para provocar y controlar emociones en el oyente. Debido a estas dos corrientes que se desarrollaron en la época se llega a decir que toda obra barroca es representativa y dramática.

Los compositores de música culta comenzaron a dejar poco a poco la tendencia modal del renacimiento y empezaron a adoptar influencias que existían en la danza popular, como fue la división interna del discurso melódico, los ritmos y finalmente el sentido tonal.

La corte se convierte en el centro de la evolución musical y como producto de la búsqueda constante de la opulencia en sus espectáculos aparece la ópera, alrededor de 1600, con "el cuerpo" de Cavalieri, y "Orfeo" de Monteverdi en 1607.

Uno de los compositores de mayor influencia del barroco temprano, Giovanni Gabrielli, para los años de 1615 establece la base del grupo orquestal característico de la primera mitad de siglo en las "Cansoni y sonate", agrupación integrada por:

Tabla 2. Orquesta en el renacimiento

Violas (Violines)
Cornetas.
Trombones
Fagots
Flautas (raramente)
Órgano (bajo acompañante)

Durante esta época las familias tanto de viento como de cuerdas son equivalentes, es decir que no existe un orden "jerárquico" establecido como lo era, por ejemplo en la época de las cruzadas, donde existían instrumentos altos (o de exteriores) y los instrumentos bajos (o de interiores). Entre las dos familias de instrumentos se reparten las funciones.

- Melódicos: Violines, Cornetas y Trompetas.
- Parte concertante del bajo continuo: Violas da gamba, Cellos y Fagots.
- Bajo continuo: Órgano, Clave, Archilaúd, Tiorba, Guitarra o Arpa. En cuyo caso se utilizaban las Violas da gamba, los Cellos, los Fagots y los Trombones para doblar al bajo continuo.

Otro de los factores que influenciaron el desarrollo vocal y orquestal durante esta época fue la aparición de la ópera francesa a cargo de Jean Baptiste Lully y su orquesta de los 24 Violines. Cabe resaltar que a pesar de que el Violín durante esta época en Europa continuaba siendo considerado inapropiado para interpretaciones cultas, comienza su aparición progresiva en este género y la lucha de las Violas por no caer en desuso. Por otra parte en las cortes francesas el Violín encontró refugio y aceptación desde su perfeccionamiento en 1550.

Todo parece indicar que si bien la orquesta con los 24 Violines existía en Francia desde 1592, tenía a su cargo la realización de presentaciones ante la comunidad de la época. Fue bajo el reinado de Enrique IV que esta agrupación entra a formar parte de los servicios del soberano y es Lully el encargado de ampliar el formato establecido:

Tabla 3. La orquesta antes y después de Lully

6 Flautas	6 Flautas
2 Oboes	1 Trombón
1 Fagot	2 Fagots
2 Trompetas	8 Trompetas

24 Violines	50 Violines
	1 Timbal

Estas orquestas fueron uno de los modelos a seguir en Europa durante este periodo y no sufrió muchas modificaciones a cargo de los sucesores próximos de Lully. Se caracterizaban por una interacción constante entre las filas a manera de dialogo, volviendo prescindible la duplicación por unísono a cargo de los instrumentos.

Entre la época de 1600-1650 nace el estilo concertante (tanto en voces como en instrumentos). Este estilo resalta otra de las características fundamentales de la música barroca al ser marcado por la ley del contraste. Entre sus elementos se pueden encontrar: oposiciones de timbre y de color, escritura mixta entre la polifonía y la armonía (derivados del motete a doble coro) y cambios de dinámica de piano a forte sin necesidad de una preparación.

Consiste en un superius y un continuo. El superius, consiste en poner en primer plano una o varias voces solistas. Por su parte el continuo es un bajo instrumental monódico, con o sin cifrado que se debe tocar con un instrumento polifónico. Este último recurso estará acompañando la música barroca como uno de sus rasgos de mayor importancia hasta mediados del siglo XVIII.

Durante la primera parte del siglo XVII los conciertos fueron considerados como un evento social reservado para la élite, al que se accedía únicamente si se era cercano al dueño de la casa donde estos se realizaban o si se tenía un cargo importante y se era cercano a la corte. Alrededor de 1672 se comenzaron a realizar conciertos por parte de músicos aficionados organizados por J. Banister, donde se interpretaban principalmente la canción y la música instrumental de cámara.

Ya para finales de siglo XVII se abren salas de concierto públicas en Europa a las que se puede acceder pagando una entrada, hecho que permitió una relativa independencia para los compositores frente a las obligaciones rígidas que imponían los príncipes y las cortes.

La construcción de salas de concierto que fueron incrementando de manera desmesurada su proporción, marcaron la decadencia progresiva de los instrumentos antiguos de poco volumen y potencia, como la Viola da gamba o el Clavecín, en pro de instrumentos más brillantes y de mayor resonancia.

Este desplazamiento de la familia de las Violas en la escena musical Europea, fue un suceso que se dio de manera progresiva. A partir de la mitad del siglo XVII se entabla una lucha entre la Viola da gamba y el Violoncino (1641), posteriormente llamado Violoncello (1687). A pesar de los intentos de los virtuosos, como Saint Colombe, que realizaban modificaciones para posibilitar una mejor proyección del sonido, la viola da gamba desaparece a finales de siglo y se le da paso al Cello en la orquesta. Lo mismo sucede con instrumentos como el Violón, la Viola da brazzo y el Violín contra alto, que desaparecen debido a su poca proyección sonora en las salas de concierto.

El violín de la época presenta un crecimiento constante entre los siglos XVII y XVIII, sufre modificaciones en pro de un sonido más brillante y fuerte, aunque mantiene el arco de la Viola da gamba, también llamado de Lucio.

La Viola actual por su parte surge de la unificación de los modelos de la Violetta, el Violín tenor en Italia, el Violín contralto y el Taille en Francia, a partir del siglo XVIII.

El Cello luego de su aparición en el siglo XVII se difunde por toda Europa en el XVIII. Durante esta época aún se tocaba entre las piernas de forma similar a la viola da gamba, hasta el siglo XIX que aparece la pica para este instrumento.

El Contrabajo de cinco o cuatro cuerdas reemplaza al Violón italiano del que conserva los hombros caídos y el fondo plano.

En Italia la orquesta nace del núcleo de la sonata en trio (dos partes de alto y bajo), formación que se conservó sin Violas hasta comienzos del siglo XVIII, cuando se le añade un papel de Viola para llenar el vacío armónico existente entre la parte del segundo Alto y la del bajo. Posteriormente a mediados de siglo se incluyen instrumentos de viento madera (Flautas u Oboes) y de viento metal (Trompas o Trompetas) siempre por pares, acompañado del bajo continuo a cargo del Clave. Esta formación originaria de Italia será la más empleada en la Europa del siglo XVIII desde su aparición y estará a cargo del desarrollo y la evolución de la música del barroco tardío.

En el barroco se establece los parámetros de la forma concierto. A pesar de que el concepto concierto existía con anterioridad, se tenía una idea muy diferente de la que se tiene en la actualidad. Para la época de Gabrielli, por ejemplo, un concierto era una pieza que constaba de partes para voces que podían o no estar acompañados por una parte instrumental. Concepto que fue modificado con la aparición de los compositores de la escuela de Bolonia Giuseppe Torelli y Arcangelo Corelli en la escena Europea.

Corelli fue uno de los principales precursores del concerto grosso, que surgió como una evolución de la sonata a tres. Este estilo durante la época consistía en un concertino compuesto por tres solistas (generalmente eran de cuerda frotada) y el ripieno o tutty conformado por el resto de la orquesta. En 1714 publica sus 12 concerti opus 6, los cuales permiten evidenciar que en esta época aún no está

completamente definida la forma del concierto, debido a que no existe un plan determinado entre los solistas y el ripieno, aunque el Violín va tomando progresivamente un papel protagónico que posteriormente evolucionará y dará paso al concierto para solista.

Torelli comienza a establecer la forma concierto al escribir una parte predominante para el violín que es soportada por el bajo continuo. En la "Sinfonie a tre e concerti a quatro" opus 5 de 1692 subraya la diferencia entre la sinfonía (de un carácter contrapuntístico) y el concierto (escritura vertical o armónica), dándole paso al concierto para orquesta sin solista, por la constante presencia homofónica.

Se comienza a definir el esquema a tres movimientos Allegro- Adagio- Allegro, donde el adagio central consta de una sucesión de acordes de transición al estilo del concierto da chiesa.

En la época del barroco tardío las orquestas fueron modificando su formato y adaptándose a factores como el lugar, el escenario y la ocasión en la que se presentaba la función. Esto sumado al presupuesto que manejara el sitio donde el compositor desempeñara su labor artística, dio como resultado diferentes combinaciones posibles entre las que resaltaré a dos de los tres grandes compositores de la época.

Tabla 4. Orquesta en Haendel.

8	Violines
2	Violas
2	Violoncellos
1	Contrabajo
2	Oboes
2	Flautas
2	Fagots
Ad libitum	Trompas de caza

Bach (corte de Weimar) contaba con 22 músicos, aunque en ocasiones podía variar y ser 18 músicos y 12 cantores, entre los que se incluían:

Tabla 5. Orquesta en Bach

Cuerda frotada	Violín, Violas, Cello, Violas de amore y Violas da gamba.
Cuerda punteada	Laud y Clave
Vientos	Oboe de amore y Trompas de varas
Percusión	En ocasiones incluía Timbales.

El tercer compositor de mayor importancia en la época fue sin duda alguna Vivaldi, quien fusionó los estilos de los conciertos da cámara y da Chiesa y compuso en total 470 conciertos, de los cuales las dos terceras partes fueron para instrumento solista y orquesta. En las cuerdas frotadas sobresale por realizar aportes al desarrollo del virtuosismo en el Violín tras implementar recursos como las dobles cuerdas y el gran stacatto.

A pesar de que la vasta producción intelectual que logra tener el compositor Giorg Philipp Telemann, puede llegar a ser considerada repetitiva cuando se compara con la diversa obra de Bach, fue quien marcó la pauta de transición y posterior declinación del barroco. En su música se pueden apreciar la desaparición del contrapunto elaborado, la del bajo continuo, la aparición de gusto por aspectos esencialmente descriptivos, división del tema en incisos más cortos, la primacía de las líneas melódicas y un gusto por el color instrumental que surgió como oposición a la equidad de los instrumentos por su tesitura. Estos rasgos son los encargados de marcar la estética del estilo galante en 1770 y deja entre ver los albores del clasicismo naciente.

2.5.1.3 Clasicismo. El periodo de transición comprendido entre 1750 y 1775 que pregonaba los ideales de libertad, de igualdad dignidad e independendencia, deja a su

paso la aparición del estilo galante, la aparición del piano forte y la desaparición del clavecín de la formación de la orquesta, junto con la sustitución del bajo continuo por un acompañamiento escrito.

Se plantea una nueva concepción musical y un nuevo papel para el compositor, donde la música comienza a buscar una expresión de lo íntimo y tiende a ir hacia la perfección del detalle en vez de la expresión de lo grandioso tan característico del barroco.

Los compositores de la época comenzaron a sentir la necesidad de expresarse en primera persona y la música se convierte en un vehículo para el desahogo del alma. Esta nueva concepción de la música los lleva a una encrucijada, puesto que ellos sentían la necesidad de expresarse, pero aún contaban con muchos de los recursos del barroco. Por esta razón se inició la búsqueda constante de un nuevo lenguaje, con modificaciones principalmente de estética y de recursos que desembocaron en la consolidación del cuarteto, del quinteto y la evolución de la sinfonía.

Entre los primeros aspectos a resaltar es la evolución del tema clásico, que se diferencia del tema barroco al ser más corto y mucho más claro. Siguiendo esta línea estética desaparece el contrapunto elaborado en pro de una línea melódica flexible, graciosa y mucho más fácil de recordar para el público.

Otro de las principales evoluciones del periodo clásico se puede evidenciar en la evolución del género sinfonía. A pesar de que desde el siglo XVII se empleaba este término, no se había designado aún para referirse a un género específico. En la primera etapa de la evolución del concepto sinfonía se tiene el ejemplo de principios del siglo XVII con Schutz y su "Symphonie sacrae", donde hace referencia a la interpretación de la pieza a cargo de partes instrumentales y de partes vocales.

En una segunda etapa, para mediados del siglo XVII se empleaba para designar una pieza de carácter exclusivamente instrumental y ya en una tercera etapa se empleaba para referirse a la obertura a la italiana, la cual le dio su origen a la sinfonía, tras librarse de su papel de obertura. Género que experimentó un notable desarrollo a partir de 1750 con compositores como Auber, Mangenot, Blavet, y Papavoine; quienes adoptaron una estructura de tres movimientos y una orquestación basada en cuatro partes de cuerdas, agregando Trompas, Flautas u Oboes.

En el ámbito orquestal se pueden apreciar modificaciones tales como la sustitución de la improvisación, tan apreciada en el barroco, por cadencias escritas donde el intérprete puede mostrar su virtuosismo sin llegar a interferir con la armonía cada vez más compleja y elaborada del estilo clásico. El lenguaje musical también evoluciona y se adapta a las circunstancias para facilitar la expresión de la voluntad del compositor, dotando la partitura de nuevas indicaciones sobre matices como el crescendo implementado por Stamitz.

En el siglo XVIII el compositor se ve en la necesidad de desempeñar también el rol de director, quien se desprende del primer atril del primer violín o de realizar la parte del clave (cuya desaparición total no se dio sino hasta el último cuarto del siglo XVII) para pasar a dirigir a los músicos encargados de interpretar los estrenos de las piezas de su autoría.

En este periodo se puede evidenciar una reafirmación de la familia de los violines, donde los compositores toman como modelo el cuarteto de cuerdas y se aprecia la desaparición total de los instrumentos pertenecientes a la familia de las Violas. Al respecto cabe mencionar los aportes de los tres maestros vieneses Haydn, Mozart y finalmente Beethoven quienes destacaron en géneros como sonatas, sinfonías,

cuartetos y tríos escritos para cuerdas y otros instrumentos como el Piano forte y la Flauta.

Haydn como compositor de música para cuarto destaca por ser el que estructura el cuarteto en cuatro movimientos compuestos por: Allegro- Adagio- Minueto y Presto en su cuarteto opus 20 de 1772. Proclama la progresiva independencia de la parte de la Viola y del Cello en sus cuartetos opus uno, dos y tres al abandonar la práctica del "cuarteto para primer Violín" y darle un papel protagónico, voces que anteriormente cumplían exclusivamente el rol de acompañamiento armónico.

Posteriormente Mozart, influenciado en su época de madurez por la obra de Haydn, escribe sus tres "cuartetos de Berlín" (1789) dedicados al rey Federico de Prusia. Esta serie de cuartetos en particular sobre salen entre la producción musical del compositor debido al papel protagónico que se le otorga a la parte del Cello por ser el preferido del monarca.

Por último, Beethoven es el encargado de reunir todas las técnicas compositivas dejadas por Haydn y Mozart, evidenciadas en las composiciones de sus tríos para cuerdas opus nueve, donde el compositor logra mostrar el perfeccionamiento de su técnica compositiva en esta área y elevar el estilo en su sexto cuarteto a un estilo prerromántico. Ya para su segunda serie de cuartetos opus 59 Beethoven logra desarrollar a plenitud lo que se puede considerar como el estilo romántico, característico de este compositor vienés.

Para el siglo XVIII al igual que en el barroco, las formaciones orquestales variaban dependiendo del lugar y las ocasiones en que se desarrollara su representación. Se encuentra el caso de la orquesta de Haydn mientras trabajaba a cargo de la producción musical de la familia Esterhazy, la cual oscilaba entre los 16 y 22 miembros:

Tabla 6. Orquesta en Haydn

4 - 6	Violines
2	Violas
1	Cello
2	Contrabajos
2	Oboes
2	Flautas
2	Fagots

Para complementar la formación se incluían trompas de caza y posteriormente clarinetes.

En Beethoven se incrementa la formación orquestal a:

Tabla 7. Orquesta en Beethoven

18 Violines I
18 Violines II
14 Violas
12 Cellos
7 Contrabajos
2 Oboes

A los que se le agregarán posteriormente otros instrumentos de viento como el Trombón y el Corno.

El estilo clásico no desapareció inmediatamente con la llegada del siglo XIX porque sus influencias se alcanzan a percibir incluso en las composiciones de la primera década de siglo en Beethoven, pero al final triunfa la necesidad del compositor por volver su música una expresión más personal y la necesidad de expresarse en primera persona sobre una colectividad. Estos ideales fueron los encargados de marcar el periodo del romanticismo.

2.5.1.4 Romanticismo. Este periodo histórico está marcado por la victoria de la música, de los sonidos sobre la palabra. Como resultado de la búsqueda constante de las expresiones individuales del siglo pasado, los compositores cambian su concepción sobre el mundo por una visión más oscura y desgarradora. El artista sufre y la inspiración general para la creación de su arte es el sufrimiento por el mismo sufrir. Esta nueva concepción estético- emocional que tuvo su origen en la literatura, le concederá al compositor un nuevo papel y un lugar privilegiado en la sociedad europea, dotándolo de una sensibilidad extrema y de una admiración por parte de un público privilegiado que se siente identificado con su sufrimiento.

Por primera vez en la historia el compositor se desprende de los gustos de la burguesía y de la aristocracia, para comenzar a buscar en su obra la satisfacción personal. Este hecho conlleva a la búsqueda cada vez más intensa por encontrar recursos tímbricos innovadores que permitan expresar por un lado la relación que el compositor tiene con el universo y por otro transmitir lo inexpresable en un lenguaje verbal.

La música durante la época se desarrolla en tres espacios, el más representativo de esta época es el salón, seguido de los conciertos masivos y los conciertos al aire libre. Entre los géneros dominantes se puede encontrar las danzas, las contradanzas y los valeses que alcanzan una popularidad casi comparable con la que tuvo en la época renacentista.

Entre las innovaciones del periodo se pueden resaltar la aparición del piano, el desprecio de las técnicas de imitación (consideradas demasiado antiguas y representativas de la música religiosa) y el abandono de las formas tradicionalmente clásicas. Estas innovaciones junto con las tendencias de expresión individualistas dieron como resultado la era del virtuoso, donde los

compositores exigieron al máximo la velocidad y el incremento sonoro por parte de los instrumentistas, entre los que cabe resaltar las interpretaciones del conocido virtuoso Paganini.

Como producto de la búsqueda de los recursos expresivos que dieran un mayor dramatismo a la ejecución instrumental romántica, los Violines amplían su tesitura y empiezan a emplear técnicas nuevas para la época como por el ejemplo el col legno.

Aparecen los primeros tratados de orquestación, lo cual permite evidenciar la preocupación por parte de los compositores de la época por encontrar la manera adecuada de agrupar las familias de los instrumentos y sus posibles combinaciones timbricas. Entre ellos se destacan “el gran tratado de instrumentación y orquestación” escrito en 1843 por Berlioz.

Durante esta época surgen los primeros conjuntos de cámara profesionales y las primeras grandes asociaciones de conciertos como la sociedad filarmónica de Londres (1813), sociedad filarmónica de Berlín (1826), la orquesta filarmónica de Viena (1842), sociedad de conciertos de Madrid (1846), la orquesta filarmónica de Boston (1881) y la orquesta filarmónica de Berlín (1882).

Cada país Europeo tenía su preferencia por determinada familia de instrumentos. Los países germánicos tuvieron entre sus preferidos la familia de las cuerdas frotadas; razón por la que compositores como Schubert, Mendelssohn, Brahms, Bruckner y Dvorak ampliaron el formato planteado por el clasicismo del trio o cuarteto hasta llegar a los octetos.

Los tríos se continúan empleando durante la época y es común encontrar composiciones que involucraban en su formato al instrumento que significó una fuente de poder y de buen gusto: El piano. Para la época se podía encontrar

composiciones que estaban elaboradas para formato de trio conformado de dos cuerdas frotadas (generalmente Violín y Violoncello) y Piano.

En el ámbito orquestal es el momento de mayor desarrollo para la familia de los vientos, los cuales son involucrados cada vez con mayor frecuencia y en mayor medida por los compositores en las actuaciones de las orquestas sinfónicas. Este hecho desemboca en la ampliación del formato o de la planta orquestal, que va a estar en 1830-1850 compuesto por:

Tabla 8. Efectivo romantico

2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes
2 Fagots
4 Trompas
2 Trompetas
3 Trombones
1 Tuba
Cuerdas
Timbales

Esta formación es conocida con el nombre de efectivo romántico y en total su número de integrantes está compuesto por sesenta instrumentistas, siendo cada vez mayor dependiendo de las necesidades tímbricas o de los efectos que desee lograr el compositor.

2.5.2 El director. El momento exacto en el que se inició el arte de la dirección es un poco aventurado determinarlo, en especial si se asume la dirección como el

arte de organizar los sonidos que emergen de una agrupación determinada, puesto que desde los comienzos de la música alguien debió tomar el papel de líder e indicar la entrada principal y los tempos de la pieza a interpretar. Al respecto existen fuentes históricas como las pinturas rupestres del abrigo del Voro en Quesa (Castellón) que datan del periodo neolítico antiguo, donde se puede apreciar a un grupo de personas (cantantes) ubicadas alrededor de un individuo (director) que sujeta un bastón como si fuera una batuta.

Esta manera de dirigir se repitió posteriormente en el siglo XII con el nacimiento de la polifonía y la duplicación instrumental en la liturgia cristiana, donde el encargado de desempeñar el papel de director y de compositor era el maestro de capilla. En este sentido cabe resaltar que desde la época hasta finales del siglo XVII y mediados del XVIII la dirección consistió en un elemento acústico auditivo, es decir que se realizaba por medio de la percusión de un bastón contra el suelo, el golpe de un rollo partituras o por medio de las palmas. El director se ubicaba en medio de la orquesta para llevar a cabo esta labor.

Posteriormente, para finales del siglo XVIII con la consolidación de la orquesta clásica y con la aparición de formas musicales cada vez más elaboradas, se hizo necesaria la figura del director de orquesta. Durante esta época el papel de director lo desempeñaba el compositor desde el Clavecín mientras realizaba el bajo continuo o desde el primer atril del Violín, empleando el arco para marcar entradas, los cortes y los cambios de tempo. De esta manera aseguraba que los estrenos de sus obras tuvieran la intención musical que él deseaba y que los músicos lograran transmitir el discurso musical tal y como fue concebido.

En las óperas del siglo XVIII existieron hasta dos directores. El primero ubicado en el Clavecín se encargaba de dirigir a los cantantes y acompañarlos en los recitativos, mientras que el segundo desempeñaba su papel ubicado desde el

primer atril del Violín con el propósito de dirigir a la orquesta en las secciones instrumentales.

En el siglo XIX la dirección de orquesta alcanza su desarrollo. Debido al crecimiento de la masa orquestal, fue necesario que alguien asumiera el papel de director, lo que obligó al compositor a abandonar por completo su rol instrumental y a dedicarse exclusivamente a desempeñar esta labor para los estrenos y representaciones del repertorio sinfónico.

A partir de este momento el compositor se ubicó frente a la orquesta y para dirigir se valía de un rollo de partituras (posteriormente remplazado por la batuta) que agitaba en el aire para indicar los compases y los tempos de las piezas a interpretar. Entre los primeros compositores que emplearon esta nueva forma de dirección se encuentran Beethoven, Carl María von Weber, Felix Mendelssohn, Franz Liszt y Johannes Brahms.

Durante la época se iniciaron los estudios teóricos sobre la dirección orquestal y estuvo a cargo de los compositores Richard Wagner y Hector Berlioz. Ellos escribieron los primeros tratados que abordaban los aspectos teóricos de la dirección titulados “el arte de la dirección de orquesta”.

En el siglo XIX aparece por primera vez la figura del director que no ejerce una función como compositor, entre los que se destaca Hans Von Bullow. Bullow no realizaba estrenos de obras inéditas, si no que estuvo a cargo de varios estrenos de las óperas del compositor Richard Wagner entre ellos “los maestros cantores de Nuremberg”.

Con la aparición de los tratados sobre la dirección de orquesta, la dirección como arte de estudio y los directores que no eran necesariamente compositores, surgió una corriente interpretativa que se denominó el subjetivismo. Esta corriente

consistió principalmente en realizar una interpretación personal de la obra, hasta el punto de modificar la instrumentación de las piezas originales. Al respecto cabe mencionar las modificaciones orquestales que realizó Gustav Mahler para algunas de las sinfonías de Beethoven.

Paralelamente otros directores se opusieron a esta tendencia interpretativa argumentando que al aplicarse el subjetivismo como argumento interpretativo, se estaba faltando el respeto a la memoria y la obra de los grandes maestros. Este hecho dio como resultado interpretaciones más sobrias y fieles a las partituras, en palabras de Toscanini sobre la sinfonía Heroica de Beethoven “Hay quien dice que esto es Nápoles, otros dicen que Hitler. Para mi sencillamente es *Allegro con brio*”³⁰.

Posteriormente el siglo XX vio nacer a los grandes maestros del arte de la dirección, entre los que se puede nombrar a Karl Bohm, Heribert Von Karajan, George Solti, Leonard Bernstein, y Sergui Celibidache. Quienes no solamente desempeñaron un papel artístico, sino que también cargos asumieron administrativos al interior de las orquestas. Durante esta época el público pagaba una entrada no solamente para un concierto de una orquesta determinada, sino que también asistían a apreciar una interpretación artística de un maestro en el pódium.

³⁰ García Vidal, Ignacio. Historia de la dirección de orquesta, Musica y Educación .Num 74; 2 de junio de 2008; pag 5

3. EJECUCION DEL PROYECTO

Para este proyecto se siguieron unas etapas de desarrollo que permitieron orientar las actividades y los pasos a seguir, de manera que los procesos pedagógicos no se vieran obstaculizados por supuestos o especulaciones subjetivas.

3.1. CONVOCATORIA

En primer lugar se llevó a cabo una convocatoria abierta a todos los estudiantes de cuerdas frotadas, que estuvieran interesados en participar del proyecto de conformación orquestal. Con ellos se realizó una reunión informativa, en donde se daba a conocer el perfil de los aspirantes al presente proyecto:

1. Poseer ganas de aprender y de hacer música.
2. Conocer la técnica del instrumento (posición, forma correcta de tocar y emitir los sonidos del mismo).
3. Llevar un proceso individual mínimo de un año.
4. Poseer nociones de afinación y de ritmo.

En esta misma reunión se socializó aspectos como el repertorio a interpretar, alcances del proyecto, metodología a implementar, los conciertos y el propósito de las encuestas.

3.2. AUDICIONES

En segundo lugar se realizó una audición como conducta de entrada, la cual permitió determinar cuáles son las habilidades o destrezas musicales que poseen los participantes del proyecto. Se realizó de manera individual al interior de las aulas de la escuela de licenciatura en música y se permitió que los estudiantes

interpretaran una pieza libre de su repertorio de estudio, entre las cuales ejecutaron:

- Estudio Kreutzer N 35
- Concierto para violín en Sol mayor de Vivaldi.
- Estudio Kreutzer 12.
- Estudio Kreutzer n 5.
- Concierto Komarovsky.
- Concierto Accolay.
- Leyenda para contrabajo de Adolf Misesk.
- Estudio Kreutzer 8.
- Sonata para violín en Mi mayor de Haendel.
- Sonata en Sol menor para viola de Henry Eccles.
- Concierto en F mayor para violín de Haendel.
- Concierto para violín en Re mayor de Kurchler.
- Sonata en Do mayor para cello de Jeann Baptiste Breval
- Green slips- canción folk inglesa- compositor anónimo.
- Sonata para contrabajo de Benetto Marcello
- Adaggio en sol menor de Albinoni
- Estudio n 1 para viola de Masas.

Esta audición permitió establecer que los estudiantes en su mayoría y de manera individual poseen nociones de afinación y de ritmo. De igual manera se puede evidenciar que los participantes de la audición diagnóstica manejan posiciones y algunos incluso dominan elementos como trinos, vibrato y dobles cuerdas.

Una vez realizadas las audiciones y ya teniendo claro el nivel instrumental de los participantes del proyecto, se procede a la selección de las piezas y la implementación de la metodología.

3.3. EJERCICIOS DE PREPARACIÓN

Para poder desarrollar este proyecto se implementaron ejercicios con el fin de superar las dificultades que se presentaron al momento de llevar a cabo el montaje de las piezas. Estos ejercicios de preparación permitieron la integración total de la orquesta y la vinculación individual de los interpretes. Se dividen en ejercicios de afinación, de ritmo e interpretación.

3.3.1 Ejercicios para mejorar la afinación.

3.3.1.1 Las escalas. En el estudio de la música, las escalas y los arpeggios son uno de los recursos que más trabajo y esfuerzo toma al instrumentista para dominar. Es una herramienta práctica que permite desarrollar desde afinación hasta habilidades motrices.

Para la conformación orquestal, se le dió gran importancia al estudio de las escalas grupales (tanto con la orquesta como con la fila) para superar los problemas de afinación y exponer progresivamente a los estudiantes a las tonalidades que se manejaron. Entre los ejercicios que se emplearon con escalas se pueden destacar:

- Escalas a unísono.
- Escalas a distancia de terceras o sextas.
- Escalas a distancia de cuartas y segundas

3.3.1.2 Fragmentación. La fragmentación consiste en, como su nombre lo indica, fragmentar una línea melódica que está compuesta por dos secciones, donde una puede ser un ligero acompañamiento y la otra es la línea melódica que se debe destacar. Su propósito es lograr tanto la mecanización progresiva del pasaje como el estudio de la afinación.

3.3.1.3 Pasajes en negras. Consiste en reducir un pasaje determinado a negras, sin importar el ritmo original de la pieza con el fin de logra la unificación de la afinación (tanto en la fila , como en la orquesta) y la mecanización del fragmento a interpretar. Este ejercicio en particular da excelentes resultados al momento de corregir pasajes donde se dificulte lograr la exactitud interválica.

3.3.1.4 Negras con calderón. Esta forma de estudio se puede emplear de manera grupal e individual, en ambos casos se obtuvo mejoras notables. Consiste en tomar un pasaje determinado con la orquesta o fila y tocarlo en negras, pero realizando los cambios armonicos a voluntad del director.

3.3.1.5 Comparación. Una de las mayores dificultades en los instrumentos de cuerdas es lograr la exactittud de la afinación en cada uno de los interpretes. Para lograrlo se empleó la comparación tanto por octavas, como por grados conjuntos. La comparación por octavas consiste en valerse de las cuerdas al aire para lograr la afinación de las notas homónimas en otros registros. La comparación por grados conjuntos, consiste en llegar a la nota de dificultad partiendo de una nota base (puede ser una cuerda al aire o su homónima), posteriormente se tocan los grados intermedios entre esta nota base y la nota a la que se quiere llegar para garantizar de esta manera la afinación de la nota final. Estos dos elementos de estudio de la afinación se pueden complementar con el principio acústico de la vibración por simpatía.

3.3.1.6 Pizzicattos con arco. Este recurso se empleó con el propósito de corregir los problemas de afinación que pudieran presentarse en las líneas melódicas o los acompañamientos con el efecto de pizzicato. Consiste en, como su nombre lo indica, tocar los pasajes con indicación de pizz con arco y de esta manera lograr apreciar con mayor claridad cada una de la notas que componen el pasaje para llevar a cabo las correcciones necesarias.

3.3.1.6 Simplificación. La simplificación consiste en llevar un compás o una sección de una pieza musical a su estado natural, eliminando bordaduras y notas de paso, reduciendo la sección a la escala o el arpeggio en el que se desarrolla.

3.3.2 Ejercicios para mejorar aspectos rítmicos. Entre los problemas que una agrupación debe confrontar al momento de emprender el estudio de una obra orquestal se encuentran las dificultades rítmicas que plantea la pieza para los intérpretes. Para superar los pasajes en los que el ritmo fue un problema mayor sobre la afinación, se emplearon las siguientes formas de estudio.

3.3.2.1 Canto de los motivos rítmicos. A pesar de que el objetivo de un instrumentista es lograr una interpretación por medio de su instrumento, es necesario dejar en claro que si un intérprete no puede cantar alguna célula rítmica o si no tiene los motivos rítmicos claros en un plano mental, difícilmente podrá llevarlos a un plano corporal. Esta estrategia consiste en hacer cantar a los integrantes de la orquesta su parte instrumental, buscando la unificación y la interiorización de las células rítmicas para posteriormente ejecutarlas en el instrumento.

3.3.2.2 Cuerdas al aire. Estrategia que consiste en eliminar los elementos melódicos del pasaje y tocar el motivo rítmico de dificultad sobre una cuerda al aire. Esta forma de estudio se puede emplear tanto de manera grupal como individual para superar los problemas de precisión que se presenten en las células rítmicas de las diferentes voces al interior de la agrupación.

3.3.2.3 Escalas rítmicas. Esta forma de estudio se puede considerar como un elemento mixto, debido a que se puede emplear para abordar elementos rítmicos, dominar las tonalidades a trabajar y abordar elementos interpretativos como los crescendos y las dinámicas.

3.3.2.4 Ejercicios para tratar los aspectos interpretativos. Para abordar los aspectos interpretativos se emplearon adjetivos y ejemplos con el fin de dejar en claro el efecto que se deseaba lograr sin necesidad de profundizar en aspectos técnicos.

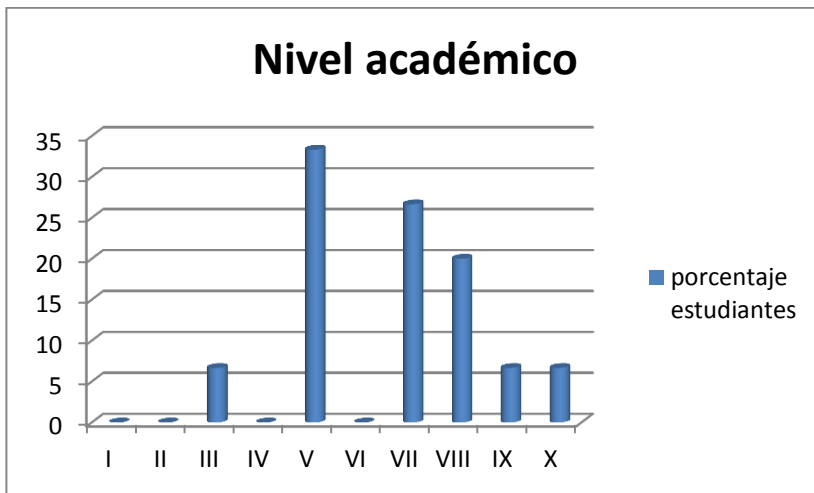
3.3.2.5 Contextualización musical. La contextualización musical se refiere a dar a conocer a los instrumentistas el papel que desempeña la fila en un pasaje determinado. Por ejemplo, si en ese momento la fila desempeña un papel melódico, armónico o si es una línea melódica secundaria.

3.3.2.6 Fragmentación grupal. Consiste en la ejecución donde los instrumentistas tocan únicamente los pasajes que se quieren destacar sobre la masa orquestal, por ejemplo las líneas melódicas que se presentan en los diferentes instrumentos.

3.4. SEGUIMIENTO

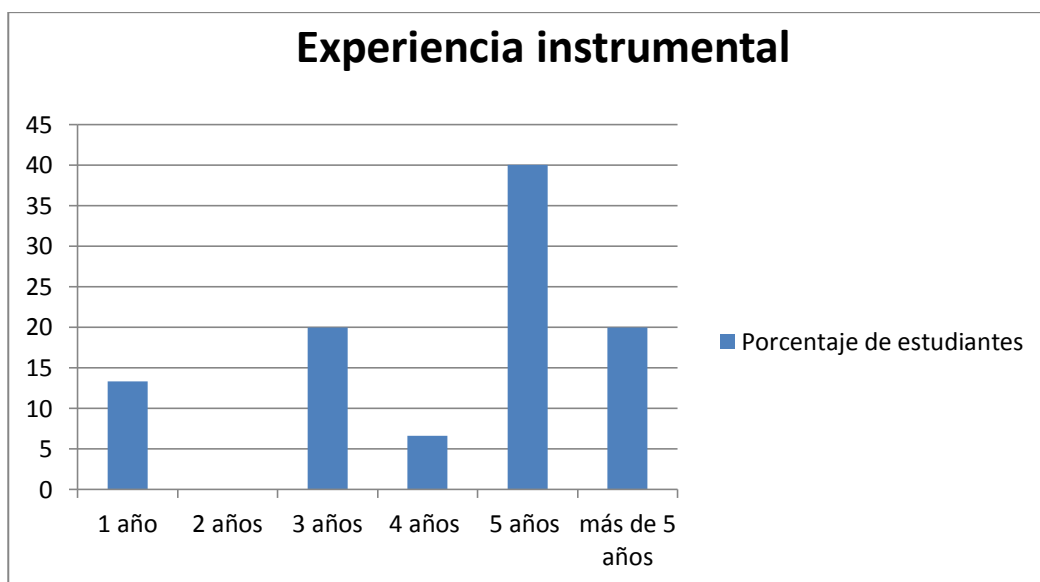
Durante este proceso se aplicó una segunda encuesta después de 4 meses de iniciar el proceso de formación orquestal, con el fin de medir las percepciones que tenían los estudiantes voluntarios sobre el mismo, definir en qué semestre se encuentran y saber la experiencia instrumental de los participantes. A continuación se presentan los resultados:

Grafica 9. Nivel académico (Encuesta N° 2).



Cuando se pregunta a los estudiantes sobre el nivel académico que cursan al momento de vincularse al proyecto de conformación orquestal, se evidencia que la mayoría de los estudiantes que participaron de la encuesta (33,33 %) cursan el quinto semestre de la carrera, el 26,66% cursa séptimo semestre, seguidos por los estudiantes que cursan octavo semestre (20%) y la minoría se encuentra cursando tercer, noveno y decimo semestre (6,66%)

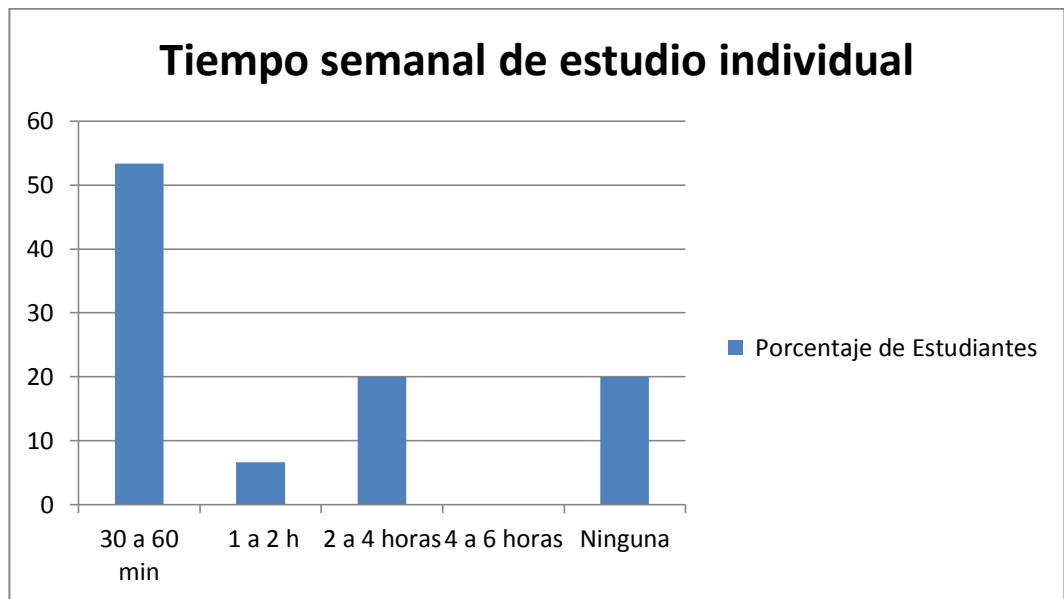
Grafica 10. Experiencia instrumental (Encuesta N° 2).



Al preguntar a los estudiantes respecto a su experiencia instrumental se evidencia que el 40% lleva cinco años estudiando el instrumento que interpreta en la orquesta, el 20% lleva mas de cinco años, otro 20% tiene tres años y solo un 13,33% tiene un año de experiencia.

De esta manera se logra demostrar que al interior de la orquesta existe, efectivamente, un desequilibrio en cuanto a los años de experiencia y niveles instrumentales por parte de los estudiantes voluntarios. Cabe aclarar que estos años de experiencia no se refieren exclusivamente a los años que comprende la formación profesional.

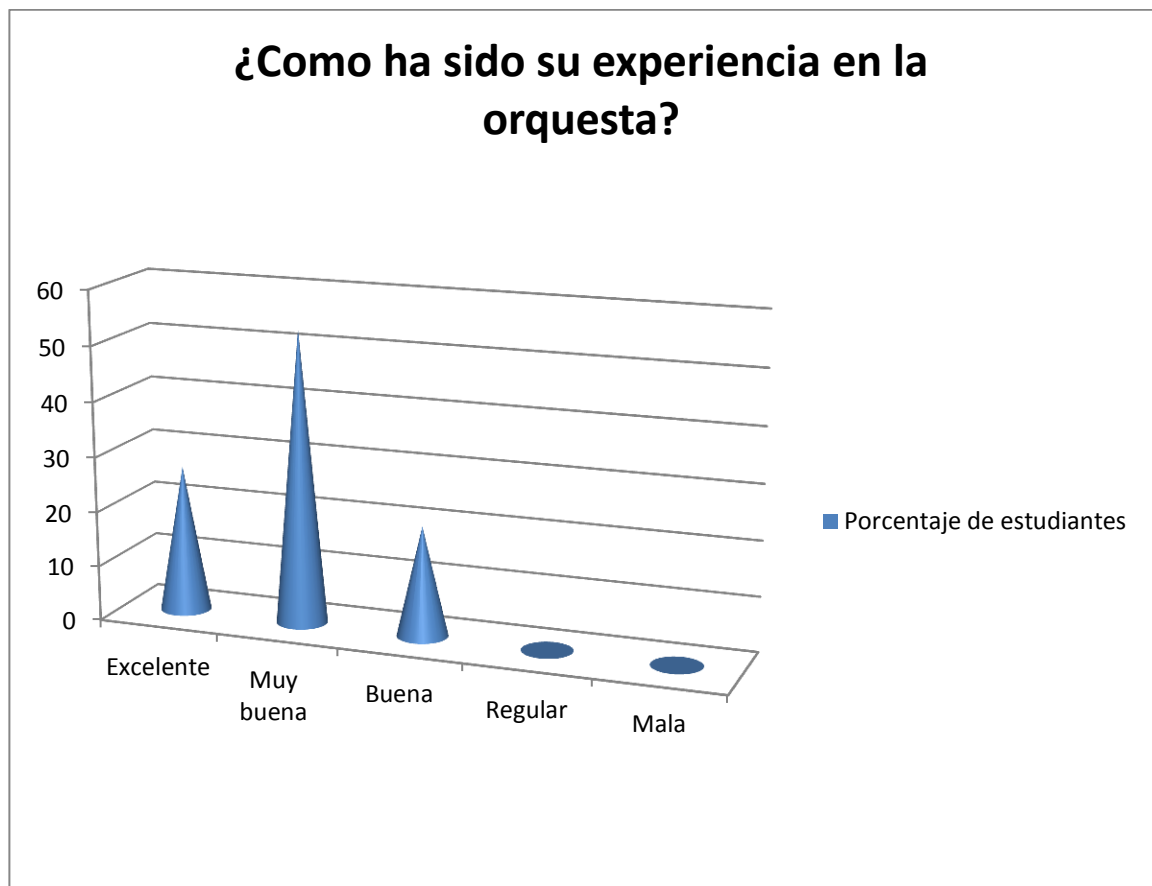
Grafica 11. Experiencia individual (Encuesta N° 2).



Sobre el tiempo de estudio individual, la mayor tendencia demuestra que el 53,33% de los participantes estudia de 30 a 60 min, el 20% estudia de dos a

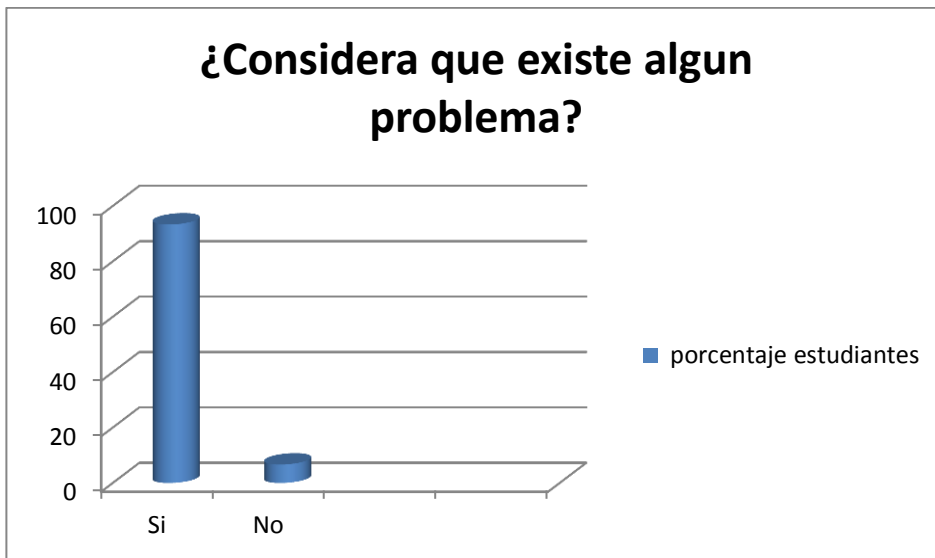
cuatro horas, el 20% no estudia, mientras que el 6,66% estudia de uno a dos horas semanal.

Grafica 12. Experiencia en la orquesta (Encuesta N° 2).



Cuando se pregunta a los estudiantes respecto a cómo ha sido la experiencia en la orquesta que se conformó. El 53,33% asegura que muy buena, seguidos por el 20% de los encuestados a los que les parece buena y finalizando con el 26,66% que piensa que ha sido una experiencia excelente.

Grafica 13. Estudiantes voluntarios (Encuesta N° 2).



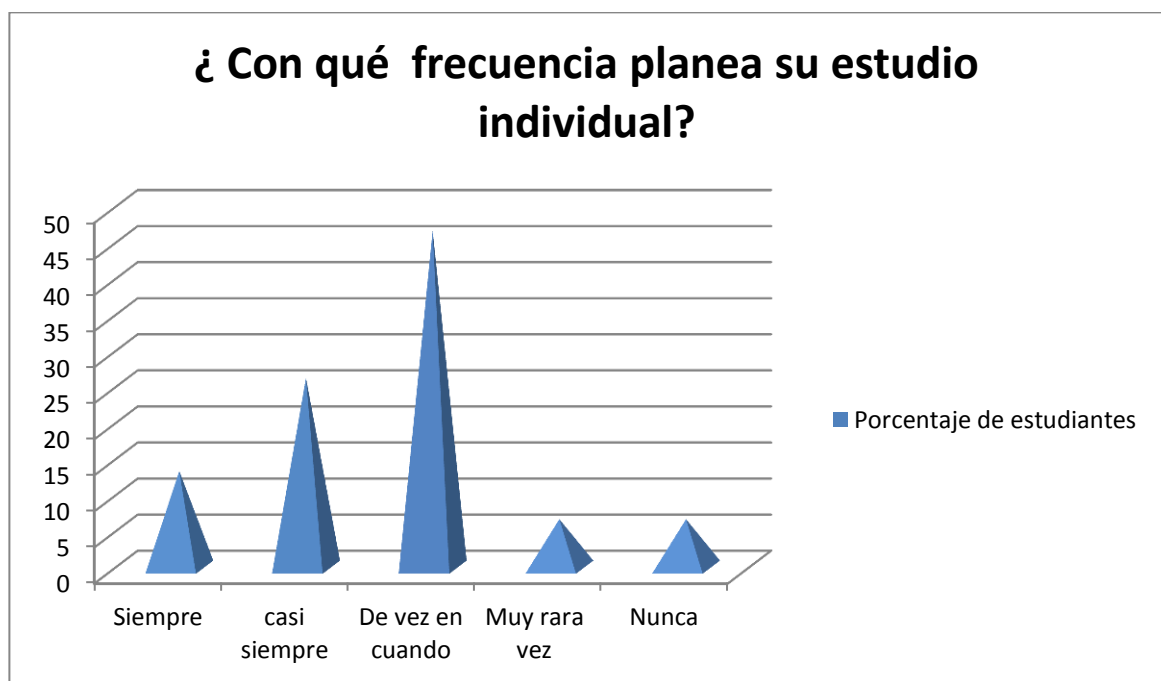
La mayoría de los estudiantes encuestados (93,33%) considera que existe un problema al interior de la orquesta, mientras el 6,66% considera que no existe ningún problema.

Grafica 14. Mayor problema (Encuesta N° 2)..



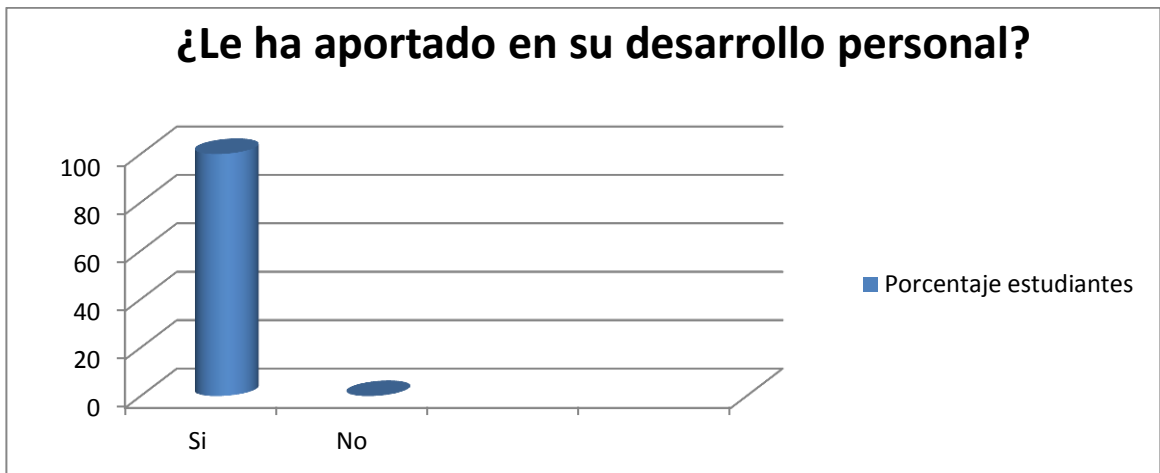
Entre un total de 5 ítems o respuestas posibles en este punto del cuestionario, los estudiantes demostraron su preferencia por dos ítems en particular: El 80% de los estudiantes asegura que uno de los mayores problemas al interior de la orquesta consiste en la falta de estudio por parte de los estudiantes, mientras el 20% asegura que el problema consiste en la diversidad de niveles.

Grafica 15. Planeacion estudio individual (Encuesta N° 2).

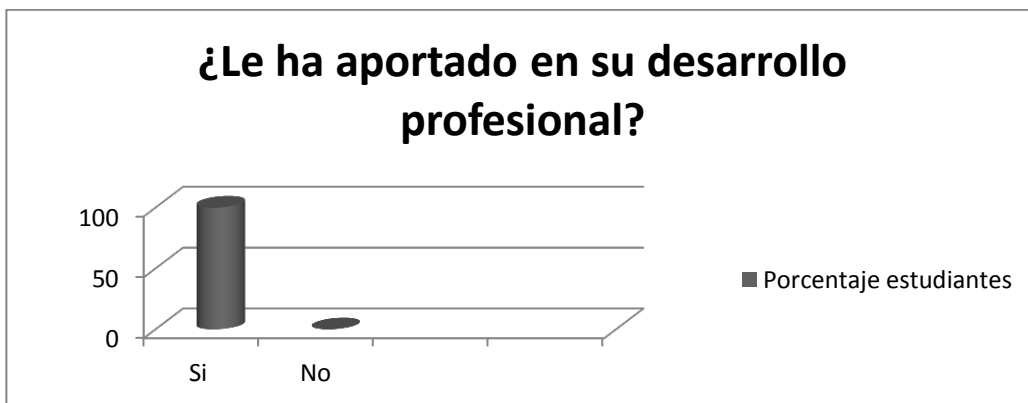


Respecto a la planificación del estudio individual, la moda se encuentra en el 46,66% de los estudiantes que lo planean de vez en cuando, seguido por el 26,66% de los estudiantes que lo hacen casi siempre. El 13,33% de los estudiantes planean su estudio individual, mientras el 6,66 % muy rara vez o nunca lo planean.

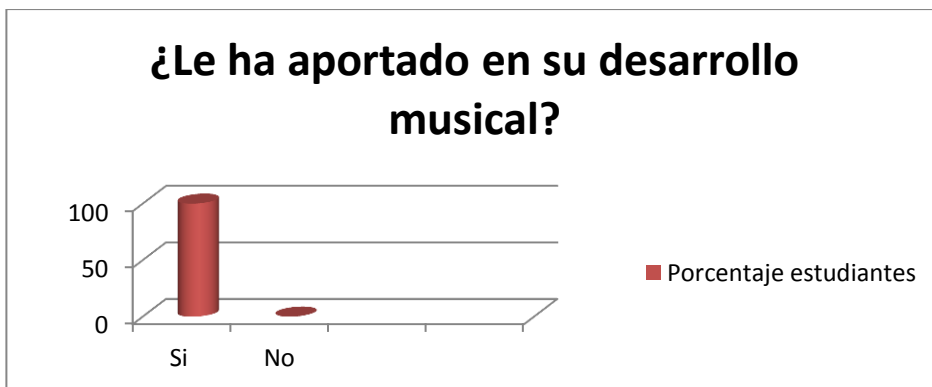
Grafica 16. Aportes desarrollo personal (Encuesta N° 2).



Grafica 17. Aporte desarrollo profesional (Encuesta N° 2).



Grafica 18. Aportes desarrollo musical (Encuesta N° 2).

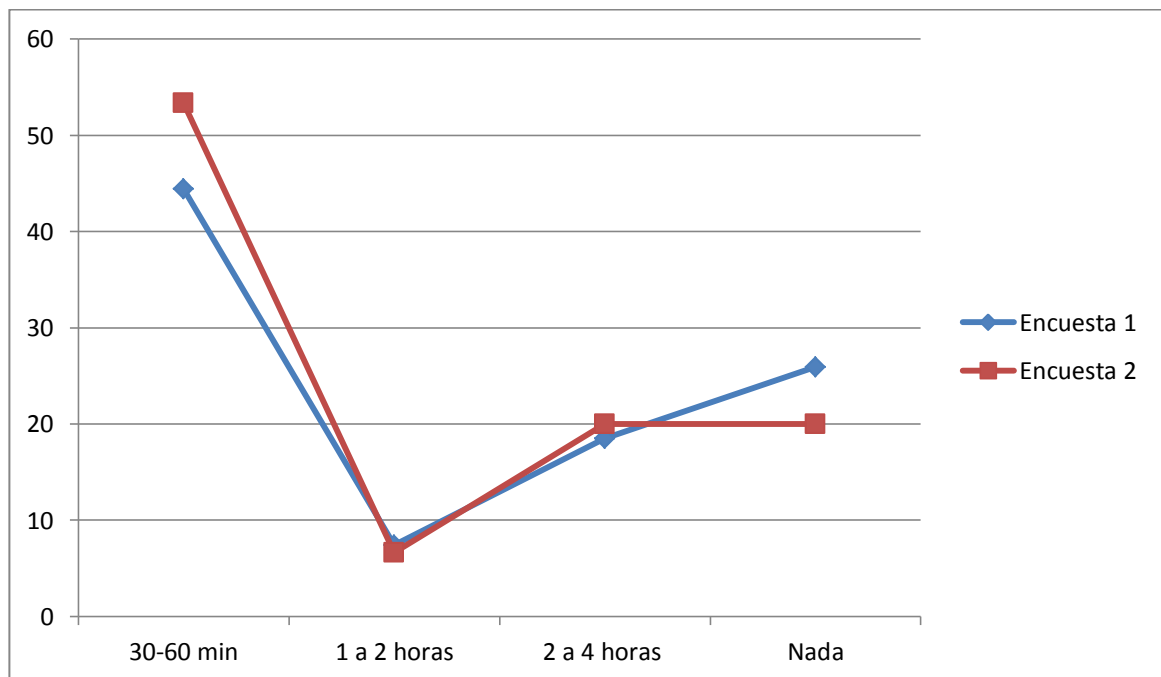


Los estudiantes en su totalidad respondieron que su experiencia al interior de la orquesta no solo le ha aportado en su desarrollo musical, sino que también ha realizado aportes en su desarrollo profesional y personal.

3.5. CONFRONTACIÓN.

La confrontación consiste en hacer una comparación de los resultados obtenidos en las dos encuestas aplicadas a dos poblaciones diferentes, bajo circunstancias y momentos distintos. Es importante señalar que a pesar de que las encuestas son diferentes en cuanto en su contenido y su estructura, se conservaron los ítems de interés como los tiempos de estudio, problemáticas y aportes musicales.

Grafica 19. Confrontación tipos de estudio.

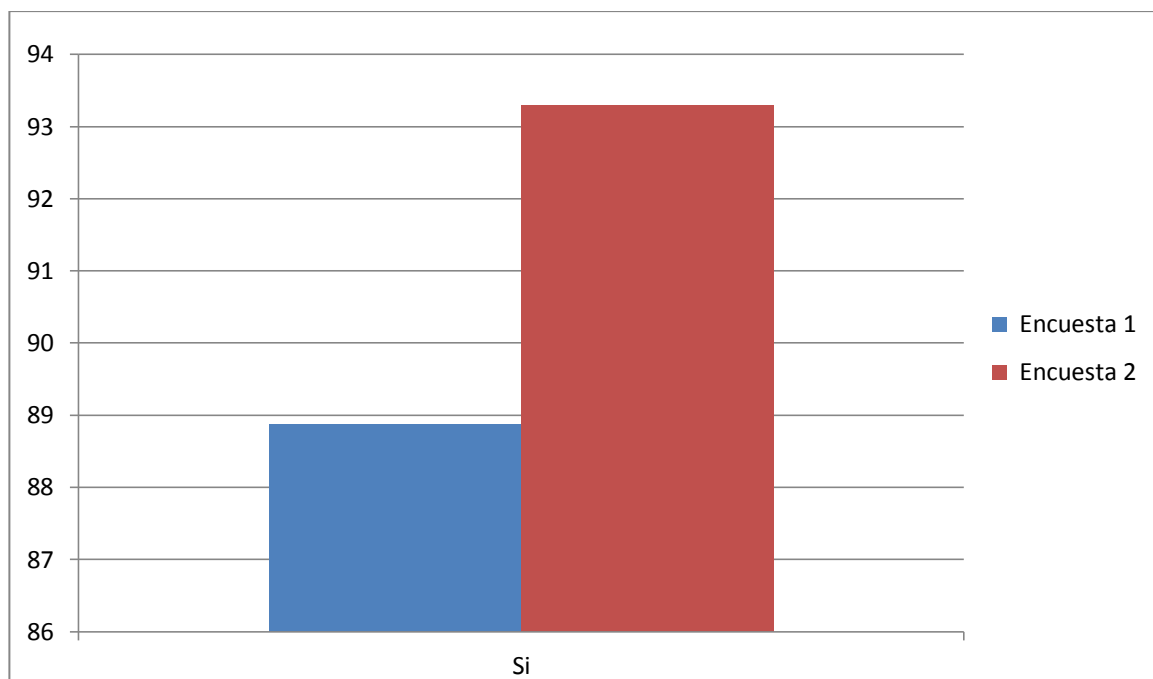


Al hacer una comparación entre los tiempos semanales de estudio individual que se emplea la orquesta, tanto en la primera encuesta como en la segunda, se obtienen los siguientes resultados:

1. Se obtiene en el primer ítem (30 a 60 min o de 0.5 horas a una hora) un incremento del 8.89%
2. En el segundo ítem (de una a dos horas) se tiene una disminución del 0.74%
3. En el ítem número tres(de dos a cuatro horas) se obtiene un incremento del 1.49%
4. En cuanto al ítem número cuatro (correspondiente a ninguna hora de estudio) se encuentra una disminución del 5.92%.

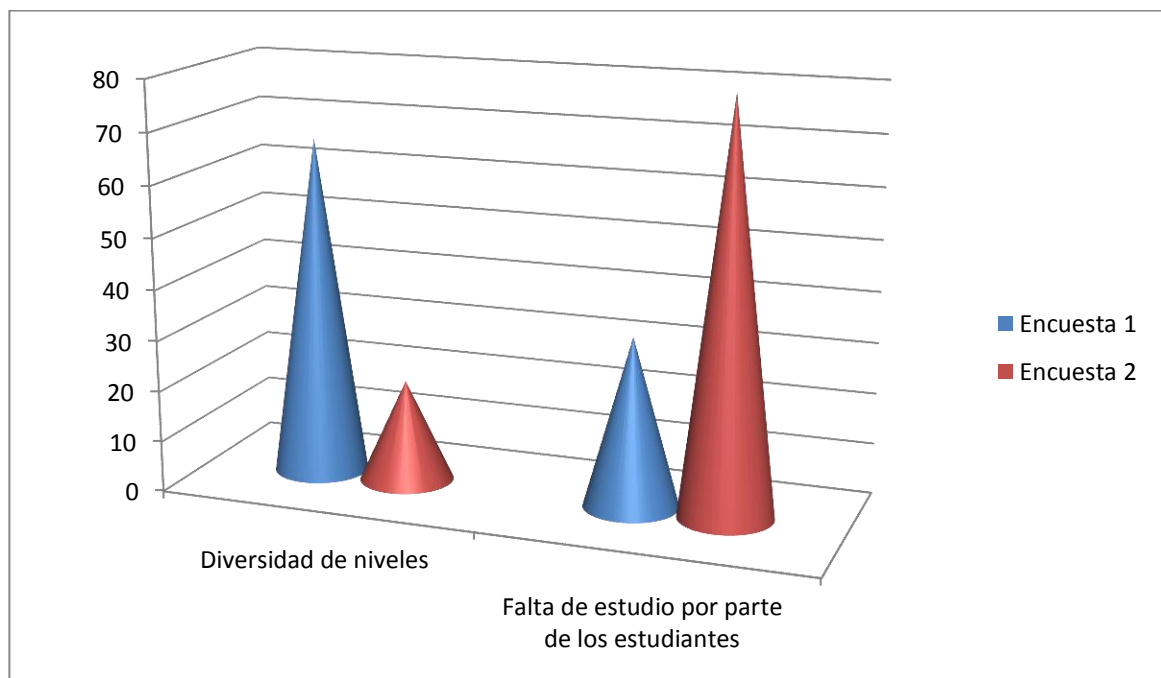
De esta manera se obtiene un incremento total de las horas de estudio individual por parte de los encuestados del 16.3 % y una disminución del 0.74% (ítem número dos) con respecto a la encuesta número uno.

Grafica 20. Confrontación problema.



En cuanto al ítem compuesto por la pregunta ¿considera que existe algún problema o inconveniente?, se hace evidente un incremento del 88,88% de los estudiantes que dijeron que si existe en la primera encuesta a un 93,33% de los que lo afirman en la segunda. Se suma en total un incremento en este ítem del 4,45%.

Grafica 21. Confrontación diversidad de niveles y falta de estudio por parte de los estudiantes.

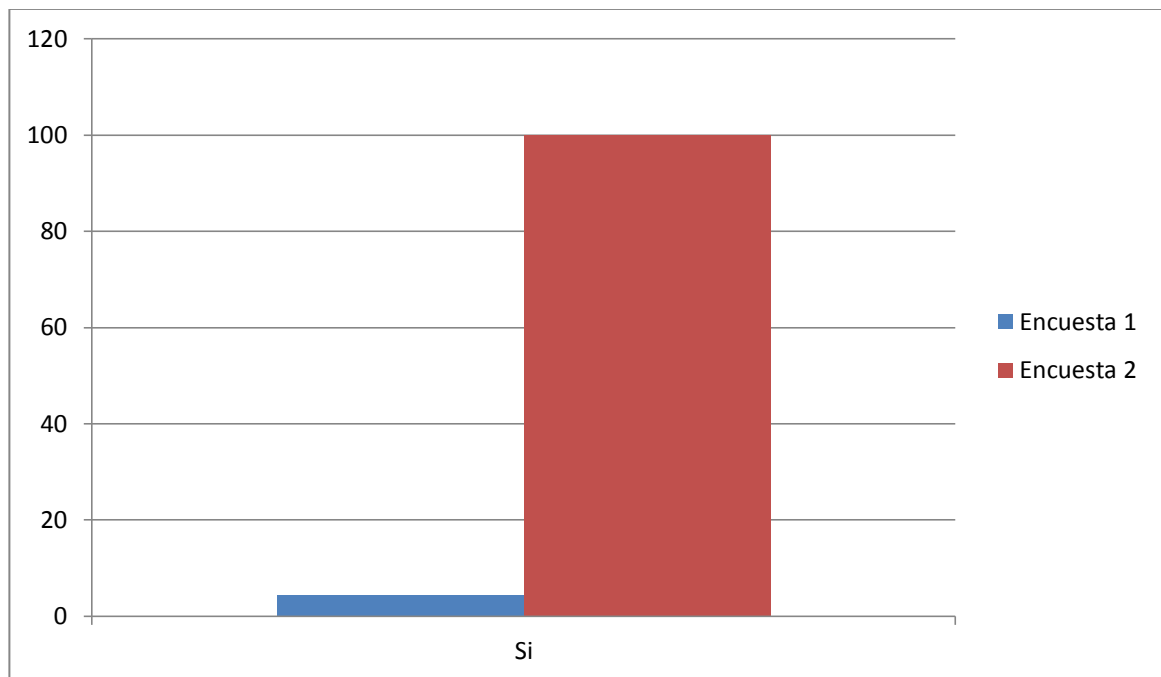


Al momento de preguntar a los estudiantes cuál de los posibles factores puede ser la causante de los problemas al interior de las orquestas, los estudiantes en ambos casos mostraron predilección por dos ítems que fueron: La diversidad de niveles y la falta de estudio por parte de los estudiantes que integraban las agrupaciones.

El ítem relacionado con la diversidad de niveles presenta una disminución total del 46,66% como causante del problema. De un 66,66% de los encuestados en el primer cuestionario, que consideraban este ítem como uno de los mayores contratiempos o inconvenientes, se disminuyó a un 20% de los encuestados en el segundo cuestionario.

Por otra parte el ítem relacionado con el estudio por parte de los estudiantes presenta un incremento de 46,67% sobre el 33,33% del primer cuestionario.

Grafica 22. Confrontación aportes al desarrollo musical.

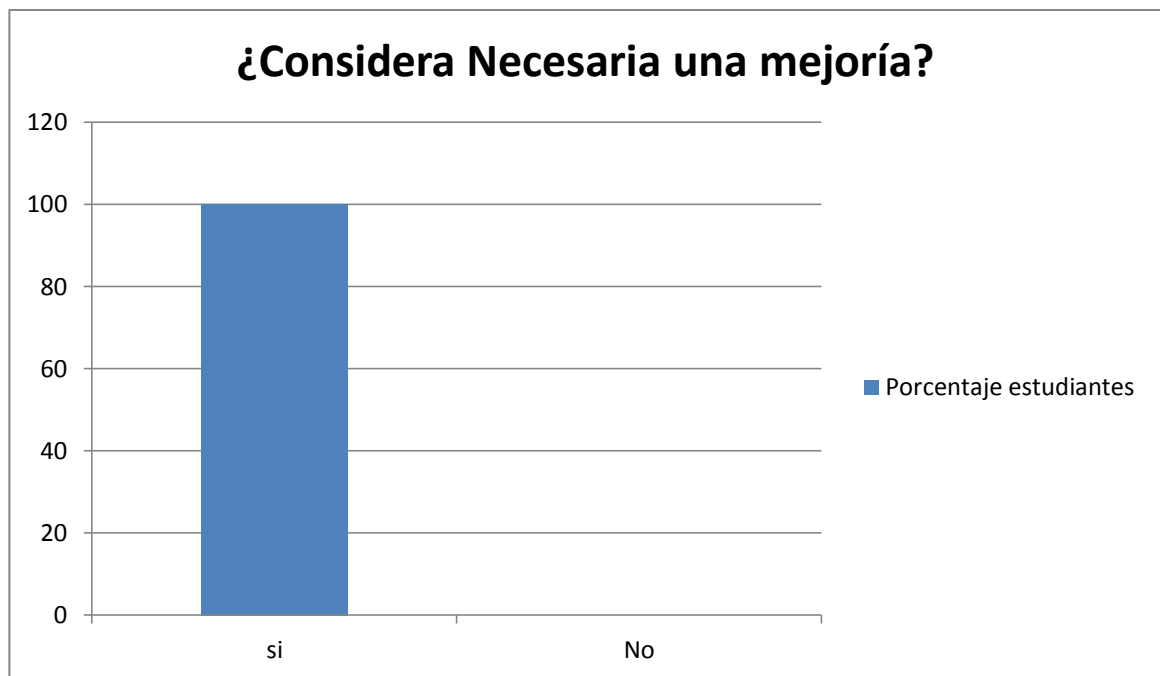


Al momento de preguntar a los estudiantes en ambos cuestionarios si el proceso aportaba de alguna manera a su desarrollo musical, se obtuvo un incremento del 40,75% en el segundo cuestionario, sobre el 59,25% del cuestionario número uno, para un total del 100%.

3.6. PERCEPCIONES FINALES

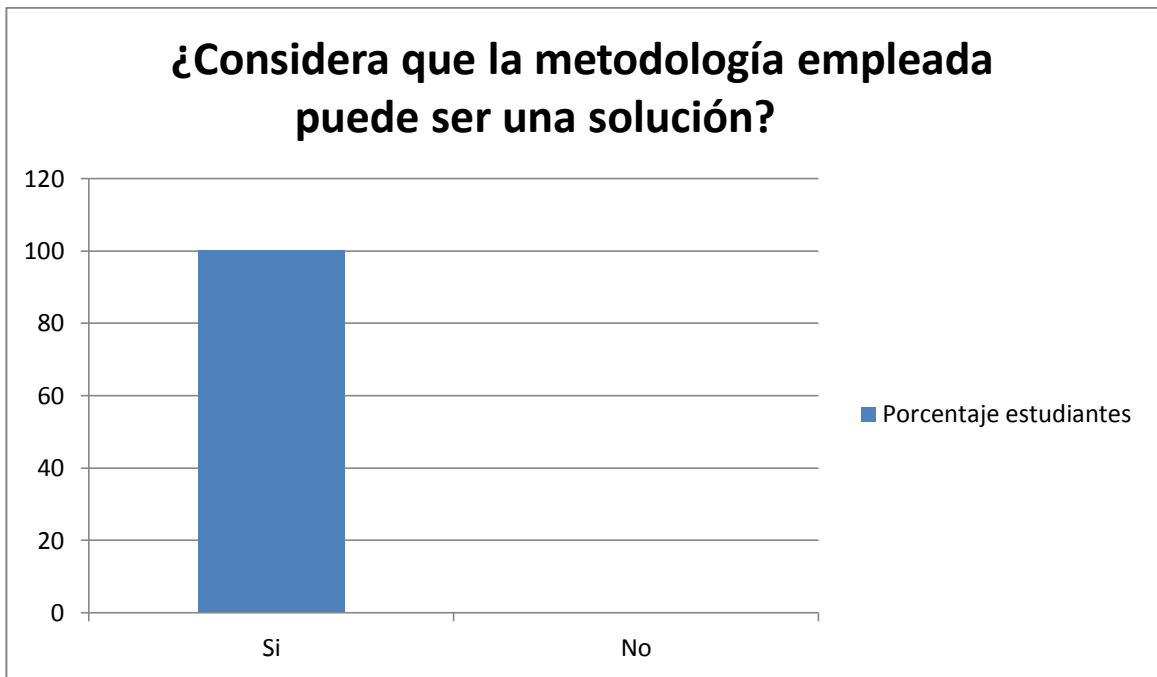
Al final del proyecto, después de un 80% de los ensayos, se realizó una última encuesta con el fin de conocer cuales fueron las percepciones finales de los estudiantes y saber el alcance de las estrategias y la metodología empleada. A continuación se describen los resultados:

Grafica 23. Mejoría (Encuesta N° 3).



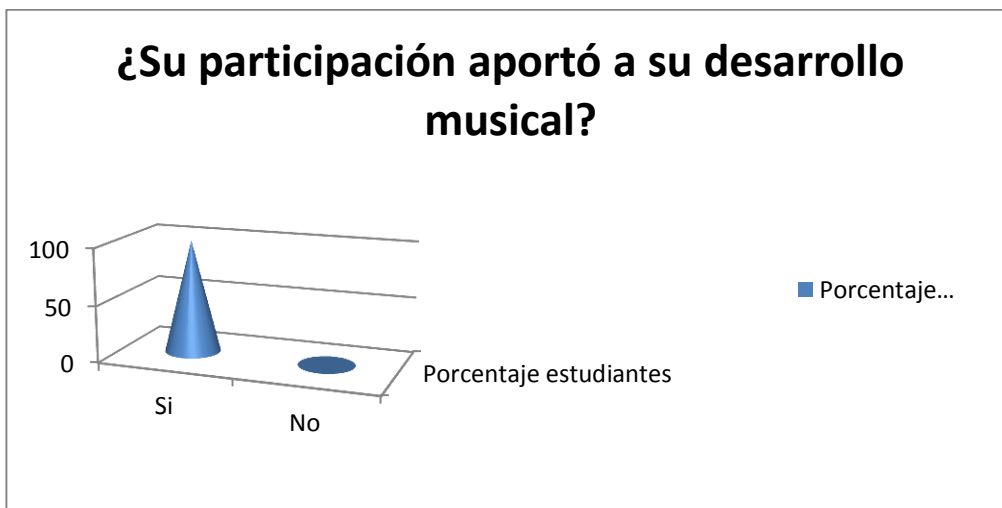
Con respecto a la posibilidad de realizar una mejoría de los procesos orquestales al interior de la universidad, el 100% de los estudiantes encuestados consideran que es necesario que se lleve a cabo, mientras el 0% considera que no es necesario.

Grafica 24. Percepciones sobre la metodología (Encuesta N° 3).



El 100% de los estudiantes confirman que la metodología utilizada en este proyecto, consistente en ensayos parciales y ensayos generales, puede ser considerada como una posible opción de optimización de los procesos al interior de la universidad

Grafica 25. Efectos sobre el desarrollo musical (Encuesta N° 3).



Grafica 26. Efectos en el estudio individual (Encuesta N° 3).

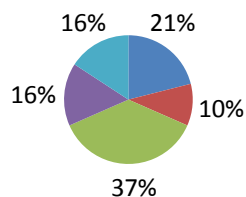


Respecto al impacto que tuvo la participación del proceso orquestal sobre las metodologías de estudio individual, el 90% aseguró que le aportó, mientras el 10% aseguró que no realizó algún aporte en este aspecto.

Grafica 27. Aspectos que pudieron enriquecer (Encuesta N° 3).

Aspectos que pudieron haber enriquecido el proceso

- Acompañamiento docente
- Obras mayor dificultad
- Estudio de los participantes
- Más conciertos de preparación
- Otras maneras de abordar las obras



Cuando se pregunta a los estudiantes sobre cuáles aspectos pudieron haber enriquecido el proceso de conformación orquestal, el 37% de los estudiantes considera que un mayor estudio por parte de los integrantes, mientras que el 21% afirma que un mayor acompañamiento docente. El 16%, respectivamente, asegura que es necesario otras maneras de abordar las obras a interpretar y más conciertos de preparación. Por último, el 10% de los estudiantes consideran que obras de mayor dificultad hubieran podido enriquecer el desarrollo del proyecto orquestal.

4. COMPOSITORES Y OBRAS

4.1. HENRY PURCELL

Compositor nacido el 10 de septiembre en Londres o Westminster 1659- Londres 21 de noviembre de 1695. Compositor británico considerado uno de los mayores y más importantes exponentes de mediados del barroco inglés, llegando incluso a ser comparado con Mozart, por su genio musical y su prematura muerte.

Henry nació en una familia perteneciente a una tradición musical y fue considerado compositor a la corta edad de los 11 años. La influencia de su trabajo perduró e inspiró a compositores hasta mediados del siglo XX, como es el caso de Britten y su “Guía de orquesta para jóvenes”, obra basada en un tema de Purcell.

Entre sus piezas se puede evidenciar el equilibrio entre la música tradicional inglesa (heredada por parte de su maestro John Blow) y las influencias a cargo de compositores franco-italianos (como Giovanni Battista y Jean Baptiste Lully). Si bien es cierto que este compositor recoge del renacimiento el modalismo, su música tiende a evolucionar hacia la tonalidad.

En 1677 fue nombrado compositor de los violinistas del rey y dos años después reemplazó a su maestro John Blow al asumir el cargo de la abadía de Westminster.

Existe un poco de imprecisión con respecto a las fechas en las que se llevaron a cabo las publicaciones exactas de las primeras piezas del compositor, depende de la fuente de la que se tome. Aun así la primera fecha de publicación está entre 1680 y 1683 y todo parece indicar que fue su pieza “Doce sonatas en trio” en 1683.

Purcell compuso para la iglesia, el teatro (stage), la corte y encargos privados. Es recordado por sus más de 100 composiciones, las cuales fueron presuntamente concebidas en el verano de 1880.

4.1.1 Fantasia para violas Z 744.

Tabla 9. Análisis formal (Fantasia para violas Z 744)

Forma	Periodo libre por secciones			
Micro	a	b	c	coda
Compases	1-10	11-18	19-24	25-31
Número compases	10	7	5	6

4.2. ANTONIO VIVALDI

Compositor italiano nacido el 4 de marzo en Venecia 1678 18 de Julio de 1741 en Viena.

Es considerado como uno de los compositores más representativos del Barroco junto a compositores como Bach, Telemann y Haendel. Se destacó en los diferentes campos que ofrece la composición; en especial en el campo instrumental por su sentido del color, sin dejar atrás la música coral y finalmente la ópera.

Las primeras lecciones de música las recibió por parte de su padre, el violinista Giovanni Battista Vivaldi. Fue destinado al sacerdocio a la edad de 8 años y ordenado sacerdote a la edad de 25, aunque posteriormente por posibles

problemas respiratorios (asma) que padecía desde la infancia fue eximido de ofrecer la misa.

En 1703 fue nombrado responsable musical del conservatorio del “ospedal della pieta”, institución encargada de recibir hijos ilegítimos y niños huérfanos para formarlos musicalmente. Allí trabajó y disfrutó de la experiencia que ofrece contar con un coro y una orquesta, que posteriormente logró situarla entre las mejores agrupaciones instrumentales de Venecia en toda Europa.

Vivaldi, también conocido como el monje rojo, no gozaba de una buena relación con la jerarquía eclesiástica. Sus continuos viajes, donde por lo general tenía como acompañantes a tres o cuatro alumnas al interior de su carruaje, dieron pie a habladurías; pero este hecho no impidió que el compositor llevara a cabo representaciones frente al papa en Roma y en Italia.

El compositor veneciano gozó de reconocimiento en vida y llegó a ser considerado como un excelente compositor y gran intérprete en algunas ciudades de Europa hasta tal punto que llegó a ser considerado una atracción turística, pues todo viajero de la época quería verlo y conocerlo.

En 1711, en Ámsterdam se publicó una de las obras de su inmensa producción “L'estro Armónico” (La inspiración armónica), dedicado a Fernando III de Toscana. También dedicó parte de su producción a personajes importantes de la época como “Il Cimiento della armonía e dell'invenzione”, dedicada al conde Morzino o “La cetra” dedicada a Carlos VI de Habsburgo.

Posteriormente en 1713 asumió su rol como empresario teatral, lo que lo condujo a la producción de aproximadamente 50 óperas y en 1735 a trabajar en conjunto con el dramaturgo C. Goldini, con el propósito de crear nuevas óperas.

Dos años después de haber empezado los trabajos con Goldini, Vivaldi tiene problemas con la censura en su obra “cantone in utica” tras realizar su dedicatoria “A una Italia libre, independiente y unificada”.

Vivaldi fue considerado un innovador, pues no solamente realizó aportes a la técnica de ejecución del violín, sino que también contribuyó a la planta orquestal, al ser uno de los primeros compositores que se preocupó por los aspectos de orquestación más allá de la clásica combinación o agrupación de los instrumentos. Este hecho se puede evidenciar en una representación realizada en Ámsterdam, donde Vivaldi decidió prescindir de instrumentos tales como la Viola de amore o el Laud y permitirse una orquesta conformada por Oboes, Fagots, Trompetas, Timbales, cuerdas y continuo; formato orquestal empleado posteriormente por compositores como Mozart o Haydn.

4.2.1 Concerto in D mayor for strings.

Tabla 10. Análisis formal 1 (Concerto in D mayor for strings)

Macro	A						Puente	periodo de transición	
Forma	Binaria compuesta								
Compases	1-52						52-57	58-70	
Número compases	52						5	12	
Periodos	a		Puente	b		a1			
Tonalidad	D			D		A			
Compases	1-22		23-25	26-52		40- 52			
Numero compases	22		2	26		12			
Micro	a	a1		b	c	a2			
Compases	1-8	9-22		26-33	33-39	40-52			
Numero compases	8	13	3	7	6	12			

Tabla 11. Análisis formal 1 (Concerto in D mayor for strings)

B							conclusión
Binaria compuesta							116-127
69-115							
46							
a2		punte	c	punte	b1		
F#m		A		100-102	D		D
69-88		89- 91		3			
19		3					
a3	d		e		b	c1	
69- 76	77-88		92-99		103-109	110-115	
7	10		7		6	5	

Tabla 12. Análisis formal 2 (Concerto in D mayor for strings)

Forma	Binaria Simple	
Micro	a	b
Compases	128-136	137-143
Tonalidad	Bm	Bm
Número compases	8	6

Tabla 13. Análisis formal 3 (Concerto in D mayor for strings)

A				B				
Binaria simple				Binaria simple				
144-168				169-183				
24				14				
a		b		a1		c		
D		D		D		F#		
144-153		154-168		169-183		184-198		
9		14						
a	a1	b	c	a2	d	c1	e	c2
144-148	149-153	154-163	164-168	169-173	174-178	179-183	184-193	194-198
4	4	9	4	4	4	45	46-53	54

Tabla 14. Análisis formal 3 (Concerto in D mayor for strings)

C				A			Coda
Binaria simple							
							238-261
							23
d	e			a	b		
F#m				D			D
199-217							
f	f1	d1	c3	a	b	c	
199-203	204-208	209-213	214-217	218-222	223-232	233-237	
	61	62-69	70-75	76-82	83-91	92-94	

4.3. YANN TIERSEN

Nace el 23 de junio 1970 en Brest, Francia.

Yann crece en la ciudad costera de Brittany, Renese, donde se retira del colegio para ingresar al conservatorio local. Allí inició sus estudios de piano y de violín entre los 6 y los 14 años de edad, para más tarde dedicarse a estudiar dirección.

A pesar de sus años de formación en el campo de la música clásica, Yann tiersen tiene un cambio radical en sus preferencias musicales durante su adolescencia. En los primeros años de la década de los 80's Renese se había convertido en una cuna de la música alternativa, hecho que ayudó a que el joven Yann descubriera el mundo del rock. Compartió con diferentes bandas de la escena local y paralelamente volcaba su interés hacia la composición, escribiendo la música para cortometrajes y algunas piezas para acompañar en las presentaciones de la ciudad.

El estilo de Yann Tiersen viene marcado en su edad temprana por la música clásica y una creciente variedad de instrumentos involucrados en sus composiciones, la mayoría de ellos eran interpretados por el compositor en escena o en las grabaciones.

En 1995 Yann tiersen graba su primer opus "La valse des monstres". Con este álbum, el compositor creó una buena reputación entre sus colegas de la escena local en Renese, pero no tuvo una buena acogida por parte del público francés en general. Lo mismo sucede con su segundo opus "Rue des cascades".

En 1995 deslumbra a su público en el festival local "Transmusicales", tras realizar un enérgico y versátil performance en vivo. Una de las principales características que lo destacaron sobre los demás intérpretes fueron la velocidad y agilidad, tanto

en sus interpretaciones en el violín, como en los cambios realizados entre los instrumentos que él interpretaba: cambiaba de un piano de juguete a un xilófono, después a un piano y finalizaba con la interpretación del acordeón.

"Le phare" fue compuesto y grabado en 1998, álbum que lanzó a la fama al compositor francés. Se destaca por la producción del sencillo "monochrome", el cual tuvo una mejor acogida por parte del público y por los críticos, a diferencia de sus dos trabajos anteriores. Este suceso llevó al compositor y a su sello discográfico a considerar la idea de re masterizar las producciones anteriores, las cuales fueron empleadas en diferentes películas o filmes como por ejemplo en la "La vie revee des angees" del director Erik Zonca, con el que ganó en el festival cinematográfico de Cannes.

Posteriormente en 2001 Tiersen trabajó en uno de los proyectos que lo lanzaría a la fama definitiva al participar de la banda sonora de la película "Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, dirigida por Jean-Pierre Jeunet. Para el julio de 2001 el single de "Amelie Poulain", también conocida como "La Valse de Amelie" vendió más de 200,000 millones de copias y el compositor obtuvo dos discos de oro como reconocimiento a su labor.

En 2005 trabajó en su producción "Les retrouvailles". En este álbum vuelve a unas influencias musicales más familiares basándose en aires franceses y mezclando una combinación amplia de instrumentos entre los que incluye: La guitarra, el violín y sintetizadores. Con él obtuvo un éxito casi comparable al que tuvo con "Le phare" que lo llevaron a realizar giras de conciertos en países como Francia, Irlanda, Japón y España; demostrando de esta manera que su música no tiene fronteras.

En 2010 trabajó en su producción "Dust lane". Álbum marcado por atmósferas pertenecientes al rock sinfónico, donde el compositor se aleja por completo de los

versos y coros convencionales para aventurarse en el mundo de los teclados vintage y las guitarras eléctricas. En este trabajo el compositor hace notar una diferencia, un contraste entre todo su trabajo anterior y una nueva etapa de creación artístico- musical por recorrer.

4.3.1 La valse de Amelie.

Tabla 15. Análisis formal (La valse de Amelie)

Macro	A			B			
Forma	libre por secciones			Libre por secciones			
Compases	1- 48			49-63			
Número compases	47			14			
Estructura							
Micro	a	a1	Intro	b	puente	b1	puente
Tonalidad	D dórico	D dórico	D dórico	D dórico	D dórico	D dórico	D dórico
Compases	1-16	33-48	48	49-63	64	65-79	80
Número compases	16	15	1	14	1	14	1

Tabla 16. Análisis formal (La valse de Amelie)

C	B1			Puente	B2	Conclusión
Libre por secciones	Libre por secciones					
81-112		113-128	129-152	152-186		186-193
31		15	23	34		
c	c1	b2		b3	c3	
D dórico	D dórico	D dórico	D dórico	D dórico	D dórico	
81-96	97-112	113-128	129-153	154-169	170- 186	
15	15	15	24	15	16	

4.4. CLINT MANSELL

Compositor nacido el 7 de enero de 1963 en Coventry, Inglaterra.

Mansell (apodado durante la época como Clint Poppie) fue líder, guitarrista y cantante de la banda británica POP WILL EAT ITSELF nombre que obtuvieron de un artículo de la revista NME. Los PWEI grabaron en total siete discos entre los años 1987 y 1996. Era una agrupación que mezclaba punk, pop, hip-hop, electrónica y música "Dance"; combinación que la ubicó entre las bandas más influyentes en la Inglaterra de la época. Después de la producción de un EP bajo la firma de Chapter 22, una gran cantidad de singles y un par de albums POP WILL EAT ITSELF logra firmar con RCA. Más tarde, luego de tres albums, unas fuertes críticas y unos sucesos comerciales la banda comienza a fragmentarse.

Después de que la banda se acabó, Clint Mansell decide mudarse a Estados Unidos para dedicarse exclusivamente a los sonidos de la música electrónica y a estudiar las posibilidades que ofrecía la música incidental.

En 1998 tiene la oportunidad de componer la banda sonora de la aclamada película independiente "Pi" (dirigida por Darren Aronofsky). En el 2000, escribe el score de la banda sonora para la película "Réquiem por un sueño" que contiene uno de los grandes éxitos del compositor: "Lux aeterna". Desde entonces es considerado uno de los compositores de música incidental más importantes de la actualidad y ha participado, entre otros filmes, en la creación musical de la banda sonora de "Moon", "The Stoker", "The fountain" y "The black swan", con esta última el autor ganó una nominación a los premios Grammy.

4.4.1 Lux aeterna.

Entre los 17 y 18 años inicia sus estudios en el conservatorio Nacional de Colombia, en Bogotá. Después en 1929 se radica en la capital y, con el propósito de obtener una formación personal integral, inicia sus estudios en medicina para después abandonarlos por diversas circunstancias familiares.

En 1930 Miguel Durán presta el servicio militar y se convierte en director de la “Lira Luis A. Calvo”, agrupación conformada por músicos destacados del país. Una vez incorporado a la vida civil en el Socorro transcurre un periodo de creatividad artística e intelectual considerada como la más fecunda de este compositor, quien contaba veinticinco años de edad al momento de darle vida a piezas inspiradas en el amor, como por ejemplo el vals “Carlina” (dedicado a Carlina Rojas Navarro con quien después contrajo matrimonio).

El 29 de julio de 1935 se realizó en el Socorro el estreno de la zarzuela en dos actos: “La flor del café”. Esta pieza fue un hito tras ser considerada como la primera zarzuela que contenía temática y música colombianos. De esta época datan muchas de las composiciones consideradas populares como es el caso de “Mariposita azul”, “Tus labios”, “Alma Socorrana”; la guabina “Bucaramanga”; el bambuco “Navideño” y Los pasillos “José” y “El roble”.

En 1963 realizó un trabajo discográfico con una selección de sus obras más representativas, titulado “Serenata Comunera”. Este disco fue grabado con la compañía de familiares y allegados al compositor, quienes si bien no eran músicos de profesión, tenían unas voces y ejecuciones instrumentales prometedoras

El 23 de febrero de 1980 fallece Miguel Francisco Durán a causa de un paro cardíaco en la ciudad de Bogotá. Compositor y Jurista de grandes visiones y enormes aportes para el patrimonio cultural Colombiano.

4.4.1 Mariposita azul.

Tabla 23. Análisis formal (Mariposita azul)

Macro		A			B								
Forma		Binaria simple			Binaria simple								
Compases		6-24			26-58								
Número compases		18			32								
Estructura	Intro	A		A1		B		B1		B		B2	
Micro		a	a1	a	a2	b	b1	b2	a3	b	b1	b2	a4
Tonalidad		Dm	Dm	Dm	Dm	D	D	D	D	D	D	D	D
Compases	1-5	6-13	14-21	6-13	14-24	25-32	33-40	41-48	49-56	25-32	33-40	41-48	49-58
Número compases	5	7	7	7	10	7	7	7	7	7	7	7	8

5. CONCLUSIÓN

Es posible optimizar los procesos de formación académica en los estudiantes de cuerdas frotadas del pregrado de licenciatura en música UIS por medio de la creación de espacios extra curriculares, donde exista una interacción continua con la música y con otros estudiantes de un nivel superior, siempre y cuando se considere:

1. La música que se emplee como medio de formación académica debe estar proyectada y dirigida hacia un público (bien sea la comunidad estudiantil o la comunidad local), con el fin de darle sentido a los esfuerzos empleados para el montaje de la piezas a trabajar.
2. Trabajar un repertorio que encuentre un equilibrio entre las posibilidades técnicas de los estudiantes menos avanzados y los más experimentados, con el fin de incentivar a los primeros, sin permitir que caiga el tedio sobre los segundos.
3. Encontrar el equilibrio entre las indicaciones precisas que necesitan los estudiantes novatos, pero tener en cuenta los aportes que puedan realizar los estudiantes más experimentados en aspectos como digitaciones, fraseos y posibilidades de estudio.

En el transcurso del proyecto se logró demostrar que los estudiantes de cuerdas frotadas de la carrera de Licenciatura en música, poseen los elementos actitudinales para llevar a cabo un proceso orquestal paralelo al que se desarrolla al interior de la institución educativa, echo que se evidencia en el año de trabajo y ensayos (tanto generales como parciales) que se necesitaron por parte de los voluntarios para llevarlo a cabo.

Se generaron espacios musicales extra curriculares, por medio de los conciertos que se realizaron en diferentes lugares como la cafetería central de la universidad, el auditorio ágora y el centro cultural del oriente. En estos espacios se contó, la

mayoría de las veces, con la participación de agrupaciones estudiantiles o con estudiantes que mostraron su repertorio como solistas, fomentando de esta manera la formación académica por medio de los ensambles, los espacios culturales tanto al interior de la universidad como fuera de ella y la proyección cultural de la escuela de artes- música.

Por medio de la metodología empleada durante el transcurso del proyecto, basada en ensayos parciales y generales, se logró disminuir en un 46,66% el impacto de la diversidad de niveles sobre el proceso formativo de los estudiantes voluntarios. Se generaron espacios donde se pudieron tratar los principales problemas de las piezas a interpretar, realizando aportes en las formas de estudio individual y grupal, sin llegar a obstaculizar los procesos formativos de los estudiantes que participaron en el proyecto.

El director de orquesta novato que desee trabajar con una población juvenil debe ser consciente de que existen diferentes niveles intelectuales al interior de la agrupación y debe estar abierto a sugerir y debatir muchas de las decisiones técnicas que se tomen en el transcurso de los montajes de las piezas, buscando el crecimiento artístico, musical e intelectual colectivo.

6. RECOMENDACIONES

Después de haber llevado a cabo la totalidad del presente proyecto, surgen un grupo de recomendaciones, las cuales se describen a continuación:

Se debe buscar estrategias motivacionales que ayuden y contribuyan a reforzar la estabilidad de la asistencia, en especial en las épocas del año como vacaciones y parciales.

Los métodos motivacionales empleados fueron fundamentados en el ideal de hacer música por la academia y las ganas de hacerla. Método que tuvo excelentes resultados, aunque se sugiere buscar un segundo estímulo.

Se debe buscar que los estudiantes tomen conciencia que los ensayos parciales son iguales o incluso más importantes que los generales, puesto que es el momento donde se abordan los pasajes de dificultad y se solucionan dudas en aspectos como las digitaciones, los arcos a emplear y las concepciones musicales de la obra.

Los estudiantes voluntarios que conforman la orquesta de cámara Vivace, son en general estudiantes receptivos y atentos a las indicaciones dadas. Sería óptimo para el proceso y los aspectos organizativos de la misma promover el liderazgo entre los integrantes.

Es recomendable sacar la música de los espacios curriculares y llevar a cabo eventos donde los estudiantes muestren su proceso instrumental para esto se pueden emplear los espacios culturales al interior de la universidad como el

concierto de estudiantes de licenciatura en música y el Festival internacional de piano.

Se recomienda que se continúen desarrollando proyectos similares al presente, puesto que propicia espacios académicos alternativos que contribuyen a la formación académica e integral del estudiante de licenciatura en música UIS.

BIBLIOGRAFÍA

Auditorium: Cinco siglos de música inmortal. España: Planeta. Tercera ed. 2004.
580-581.p

BAQUERO, Ricardo. Vigotsky y el aprendizaje escolar, Buenos aires: aique 1997
137-158.p

BENNET, Roy. Lexico de música. Madrid: Akal 2003 92.p

BURÓN, Javier; enseñar a aprender: introducción a la metacognición. Bilbao:
mensajero.1996.10p.

COLOMBIA. ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. Constitución Política de
Colombia. (1991). Bogotá. D.C. Secretaria del Senado. [Citado el 15 de julio de
2015] Disponible en
internet:http://www.procuraduria.gov.co/guiamp/media/file/Macroproceso%20Disciplinario/Constitucion_Politica_de_Colombia.htm

Francois, Michel; trad. Vals Gorina Manuel. Enciclopedia Salvat de la música.
Barcelona: Mallorca.56.p

GARCÍA MARTINEZ, Rafael. Evaluación de las estrategias metacognitivas en el
aprendizaje de contenidos musicales y su relación con el rendimiento académico
musical, Valencia; Universitat de valencia.2010 .9, 14.p

GARCÍA VIDAL, Ignacio; vademécum para directores de orquesta; buenos aires;
2011. 2, 5.p

Historia de la música. Madrid: Editorial ESPASA Calpe, S.A. Edición 2001. ISBN: 84-239-5369-6

----- Tomo1: EL mundo medieval y el renacimiento. 34, 101, 159, 172-174,204 p.

----- Tomo2: Renacimiento II Arte barroco y clásico.257- 283, 287- 291, 298, 397-480 p.

----- Tomo 3: El Romanticismo El mundo contemporáneo 483, 484,599-620 p.

La música Los hombres, los instrumentos y las obras. España: Pala, 1973.243, 252, 280 p.

MILLER, Paddy. Llevar la batuta en la dirección de empresas. En: revista antiguos alumnos, julio-septiembre, 2005. 26,28 p.

Pascual, Josep. Guía universal de la música clásica.Barcelona: Robin book, 2004. 295-296, 412-415 p.

Perez, Ana. Audioclásica, n 27,2001. 57 p

Previtali, Fernando. Guía para el estudio de la dirección de orquesta, Argentina: ricordi.1990.

Raynor, Henry. Una Historia social de la música: desde la edad media hasta Beethoven. Madrid: Siglo XXI.1986. 237- 262 p.

TORGA, María Cecilia .comp; vigotsky y krashen: zona de desarrollo próximo y el aprendizaje de una lengua materna, citado el [citado el 2 de feb de 2015] 1.p.disponible en Internet: <http://www.fchst.unlpam.edu.ar/iciels/164.pdf>

ANEXOS

Anexo A. Ejemplo a escala a unisono y a octavas

Musical score for Anexo A, titled "Ejemplo a escala a unisono y a octavas". The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and begins at measure 14. Each instrument part consists of a series of eighth notes forming a scale. The Violin I and Violin II parts play the scale in unison. The Viola, Cello, and Double Bass parts play the scale in octaves. The scale starts on a whole note in the first measure and continues for 12 measures, ending with a whole rest in the final measure.

Anexo B. Ejemplo de escalas por terceras y sextas.

Musical score for Anexo B, titled "Ejemplo de escalas por terceras y sextas". The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time. The Violin I and Violin II parts play a scale of thirds, while the Viola, Cello, and Double Bass parts play a scale of sixths. The scale starts on a whole note in the first measure and continues for 12 measures, ending with a whole rest in the final measure.

Anexo C. Ejemplos de escalas para trabajar intervalos de segundas

Se sugiere que esta forma de estudio se realice por separado para evita que se pierda la noción armónica e interválica, llegando a una saturación debido a la fuerza que toma el intervalo de segunda menor.

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola. The score consists of three staves. Violin I and Violin II are in treble clef, and Viola is in bass clef. The music shows a sequence of eighth notes forming a scale, with rests in the first two measures. The notes are: Violin I (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), Violin II (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), and Viola (E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3).

Luego se puede llevar a cabo el mismo ejercicio con la sección de cellos y de contrabajos.

Musical score for Cello and Double Bass. The score consists of two staves. Cello is in bass clef and Double Bass is in bass clef. The music shows a sequence of eighth notes forming a scale, with rests in the first two measures. The notes are: Cello (E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3) and Double Bass (E2, F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2).

Anexo D. Ejemplos de escala para trabajar intervalos de quintas y cuartas

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola. The score consists of three staves. Violin I and Violin II are in treble clef, and Viola is in bass clef. The music shows a sequence of eighth notes forming a scale, with rests in the first two measures. The notes are: Violin I (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), Violin II (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), and Viola (E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3).

Anexo E. Ejemplo de fragmentación



En estos 4 compases tomados del compás 81-85 de la pieza “la valse de Ameliee” se puede observar el ejemplo de fragmentación. La línea melódica final está compuesta de dos partes: Una sección superior que se debe destacar y una inferior que realiza una función de acompañamiento.

Línea melódica superior:



Línea melódica inferior.



Esta forma de estudio también es aplicable a otras piezas que tengan entre sus líneas melódicas una estructura compuesta de dos secciones.

Anexo F. Ejemplo pasajes en negras

El siguiente ejemplo muestra la forma como se abordó el siguiente pasaje problema.

Concerto in D for strings, Vivaldi (compases 1 – 4)

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass, measures 1-4. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. The Violin I and Violin II parts play a melodic line of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The Viola, Cello, and Double Bass parts play a bass line of eighth notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score shows four measures of music, with the final measure containing a whole rest for all instruments.

Compases 1-4 como pasaje en negras, para buscar la afinación del Tutty.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass, measures 1-4. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. The Violin I and Violin II parts play a melodic line of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The Viola, Cello, and Double Bass parts play a bass line of quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score shows four measures of music, with the final measure containing a whole rest for all instruments.

Anexo G. Ejemplos negras con calderón

Compases 8-11 .Fantasías para violas n 13 OP. Z 744 Henry Purcell

The image displays a musical score for two staves, measures 8-11, in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with a trill (calderón) on the note G4 in measure 9. The second staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 9. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 11.

Anexo H. Ejemplo de simplificación

Compás 40 - 43 Concerto in D for strings Rv 121, Vivaldi.

A musical score for strings in 3/4 time, key of D major. It consists of five staves. The first two staves are Treble Clef (Violins I and II), the third is Bass Clef (Violas), and the last two are Bass Clef (Cellos and Double Basses). The music features a complex texture with many sixteenth notes and some rests.

A simplified version of the musical score for strings in 3/4 time, key of D major. It consists of five staves. The first two staves are Treble Clef (Violins I and II), the third is Bass Clef (Violas), and the last two are Bass Clef (Cellos and Double Basses). The music is significantly reduced, with fewer notes and rests, illustrating the concept of simplification.

Anexo I. Ejemplo de escalas rítmicas

Se toma un motivo determinado de un pasaje que cueste dificultad a los intérpretes. Por ejemplo:

Fragmento “La Valse de Ameliee” compás 69 - 71.



A musical score for a fragment of "La Valse de Ameliee" (measures 69-71). It consists of five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II), and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests, creating a challenging passage for performers.

Ejercicio de escalas rítmicas basado sobre el motivo rítmico del compás de dificultad.



A musical score for a rhythmic exercise based on the difficult measure from the previous fragment. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The exercise is designed to be played by all instruments simultaneously, with each instrument part showing a different rhythmic pattern derived from the original motif. The patterns are repeated across several measures, with "Etc..." indicating that the exercise continues. The Violin parts play eighth notes, while the Viola, Cello, and Double Bass parts play sixteenth notes.

Anexo J. Fragmentacion grupal

Se toma una sección donde no esté muy clara la interacción de las voces. Por ejemplo la sección desde el compás 81-112 de la obra "La valse de Ameliee".

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time. The first system shows the Viola playing a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic, while the Cello and Double Bass play a slower, more melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system shows the Violin I playing a melodic line with a piano (*p*) dynamic, while the Viola and Cello continue their respective parts, with the Cello playing a more active eighth-note pattern and the Double Bass providing a steady bass line.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *p* *f*

Vla.

Vc.

D.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *p*

Vc. *mf*

D.B.

Vln. I *p*

Vln. II *f*

Vla.

Vc.

D.B.

Forma de estudio:

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass

This musical score is for a string ensemble in 3/4 time. The Violin I part has a melodic line starting in the fifth measure. The Viola part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout, marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin II, Cello, and Double Bass parts are silent.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

This musical score shows the Violin I part playing a melodic line. The Viola part continues with its rhythmic eighth-note pattern, marked with a forte (*f*) dynamic. The Cello part enters in the fourth measure with a rhythmic eighth-note pattern, also marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin II and Double Bass parts are silent.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

This musical score shows the Violin II part playing a rhythmic eighth-note pattern, marked with a forte (*f*) dynamic. The Cello part continues with its rhythmic eighth-note pattern. The Violin I part has a melodic line starting in the fifth measure, marked with a forte (*f*) dynamic. The Viola and Double Bass parts are silent.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

This musical score shows the Violin I part playing a melodic line. The Violin II part enters in the fourth measure with a rhythmic eighth-note pattern, marked with a forte (*f*) dynamic. The Viola, Cello, and Double Bass parts are silent.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.