

**FORMACION DE UN CONJUNTO DE CAMARA COMO BASE PARA EL
DESARROLLO DE UN TRABAJO PEDAGOGICO MUSICAL**

JHOLMAN FABIAN NITOLA TORRES

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES LICENCIATURA EN MUSICA
BUCARAMANGA
2006**

**FORMACION DE UN CONJUNTO DE CAMARA COMO BASE PARA EL
DESARROLLO DE UN TRABAJO PEDAGOGICO MUSICAL**

JHOLMAN FABIAN NITOLA TORRES

**Proyecto de grado como requisito para optar al título de:
Licenciado en Música**

**Director:
JANUSZ KOPITKO
Magíster en Arte**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES LICENCIATURA EN MUSICA
BUCARAMANGA
2006**

DEDICATORIA

Antes de que nosotros existiésemos, la música ya existía, y fue creada con el propósito de establecer la expresión de lo eterno, lo sublime, lo bello, lo esencial, invisible pero real y trascendente.

A todas y cada una de aquellas personas que aman la música, y creen que en ella hay un gran mundo por explotar en relación a la humanidad, y que a través de ella es posible construir un medio y un camino hacia el mejoramiento de nuestro andar en pos de la vida.

AGRADECIMIENTOS

A Dios en primer lugar por darme la vida, el talento y la oportunidad de formarme en el campo de la música y ejercerla asimismo.

A mi familia, por todo el apoyo moral, espiritual, económico, especialmente a mi madre por su cariño incondicional y quien ha luchado siempre por ayudarme a salir adelante.

A Edna, mi amiga y hermana, quien estuvo conmigo brindándome su apoyo en los momentos difíciles así como en los buenos momentos.

A todos y cada uno de los profesores que me aportaron sus conocimientos sobre música durante la carrera.

Al maestro Janusz Kopitko por su asesoría en el desarrollo de este proyecto.

Al profesor Humberto Triana, por su colaboración en aceptar la ejecución del proyecto en la rama musical del colegio.

A todos mis amigos y compañeros de carrera, que aportaron su ayuda y apoyo durante el desarrollo y la finalización del proyecto. (Juan Carlos Vargas, Fernando Ibáñez, Juan José Pérez y Sebastián Pabón)

A los muchachos que hicieron parte del conjunto (Julieth Carreño, Silvia Rolón, Silvia Carolina, Andrés Riveros, Oscar Vera, Fredy Romero, Diego Acosta y Millan Cordero).

CONTENIDO

	Pág.
JUSTIFICACIÓN	1
INTRODUCCIÓN	3
OBJETIVOS	4
1. EL CONJUNTO DE CÁMARA	5
1.1 LA MÚSICA DE CÁMARA	5
1.1.1 Origen y evolución de la música de cámara	6
1.2 CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA	8
1.2.1 Sonata da <<camera>>	8
1.2.2 Cantata da << camera>>	8
1.2.3 Divertimento da <<camera>>	10
1.2.4 Orquesta de Cámara	10
1.3 COMBINACIONES INSTRUMENTALES EN LA MÚSICA DE CÁMARA Y SU EVOLUCIÓN	12
1.4 ALGUNOS COMPOSITORES DESTACADOS EN LA MÚSICA DE CÁMARA	13
1.4.1 Johann Sebastian Bach (1685 -1750)	13
1.4.2 Joseph Haydn (1732 – 1809)	16
1.4.3 Wolfgang Amadeus Mozart.	18
1.4.4 Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827)	20
1.4.5 Franz Schubert (1797- 1826)	23

1.4.6 Robert Schumann (1810–1856)	26
1.4.7 Bela Bartok (1881 – 1945)	29
2. LOS INSTRUMENTOS DEL CONJUNTO DE CÁMARA	31
2.1 CUERDAS DE ARCO	31
2.1.1 Los Violines	31
2.1.2 La Viola	34
2.1.3 El Violonchelo	34
2.1.4 El Contrabajo	35
3. LA DIRECCIÓN	37
3.1 ESTUDIO Y ANÁLISIS DE OBRAS	38
3.2 ASPECTOS A TENER EN CUENTA EN EL ANÁLISIS DE OBRAS PARA EL DESARROLLO DE LA DIRECCIÓN	39
4. EL REPERTORIO	42
4.1 SELECCIÓN DEL REPERTORIO	42
4.2 ADAPTACIÓN DEL REPERTORIO	43
5. EL ENSAYO	45
5.1 METODOLOGÍA	45
6. EL CONJUNTO DE CÁMARA EN LA EDUCACIÓN MUSICAL	48
6.1 EL PROCESO DE INTERPRETACIÓN MUSICAL	48
7. DESARROLLO DEL TRABAJO PEDAGÓGICO MUSICAL CON EL CONJUNTO DE CAMARA INEM	51
7.1 ETAPAS DE FORMACIÓN DEL CONJUNTO	51
7.1.1 Etapa de iniciación y desarrollo técnico instrumental.	51
7.1.2 Etapa de desarrollo técnico interpretativo.	52

7.1.3 Aria de la Suite No. 3 en Re mayor – Análisis general	54
7.1.4 Minueto en Sol mayor – Análisis general	57
7.1.5 Minueto en Do mayor – Análisis general	62
7.1.6 Etapa de Culminación	65
7.2 TRABAJO ELEMENTAL	66
7.2.1 Ejercicios técnicos de arco	66
7.2.2 Ejercicios de escalas al unísono y octava	66
7.2.3 Estudio de escalas a dos, tres y cuatro voces	67
7.3 TRABAJO A NIVEL CONJUNTO	68
7.3.1 Ejercicios preliminares al estudio de las obras a interpretar	69
7.3.2 Estudio y montaje de repertorio	69
7.3.3 Análisis y estudio de problemas y pasajes difíciles	71
7.3.4 Prácticas de énfasis en la afinación	79
7.4 ENSAYO	80
7.4.1 Ensayo Parcial	80
7.4.2 Ensayo General	80
8. CONCLUSIONES	81
9. RECOMENDACIONES	82
BIBLIOGRAFÍA	62
ANEXOS	84

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Orquesta de Cámara	11
Figura 2. Combinaciones Instrumentales: evolución	13
Figura 3. Las piezas del violín	33
Figura 4. Aria de la Suite No. 3 en Re mayor. Módulo rítmico general violín I.	55
Figura 5. Aria de la Suite No. 3 en Re mayor Módulo rítmico general violín II y Viola	55
Figura 6. Aria de la Suite No. 3 en Re mayor Módulo rítmico general violonchelo y contrabajo	56
Figura 7. Minueto en Sol Mayor. Módulo Rítmico General Sección I.	59
Figura 8. Minueto en Sol Mayor. Módulo Rítmico General Sección II.	60
Figura 9. Minueto en Sol mayor. Módulo melódico general Sección I.	61
Figura 10A. Minueto en Sol Mayor. Módulo melódico general Sección II.	61
Figura 11. Minueto en Do Mayor. Módulo rítmico general.	63
Figura 12. Minueto en Do mayor. Módulo melódico general Sección I, violines I y II.	64
Figura 13. Minueto en Do mayor. Módulo melódico general Sección II, violines I y II	64
Figura 14. Aria de la Suite No 3 en Re Mayor. Pasaje 1.	72
Figura 15. Aria de la Suite No 3 en Re Mayor. Pasaje 2.	73
Figura 16. Aria de la Suite No 3 en Re Mayor. Pasaje 3.	74

Figura 17. Minueto en Sol mayor- Pasaje.	75
Figura 18. Minueto en Do mayor. Pasaje 1.	75
Figura 19. Minueto en Do mayor. Pasaje 2.	76
Figura 20. The Little Orphan - Pasaje.	77
Figura 21. Cuán Grande es Él. Pasaje 1.	78
Figura 22. Cuán Grande es Él. Pasaje 2.	79

LISTA DE ANEXOS

	pág.
Anexo A. Modelos de escala y ejercicios preeliminares a cada obra	85
Anexo B. Partituras de las obras Interpretadas	95
Anexo C. Fotografías de los ensayos realizados en el colegio INEM	120

RESUMEN

TITULO:

FORMACIÓN DE UN CONJUNTO DE CÁMARA COMO BASE PARA DESARROLLAR UN TRABAJO PEDAGÓGICO MUSICAL*

AUTOR:

JHOLMAN FABIAN NITOLA TORRES**

PALABRAS CLAVES:

Música de cámara, Conjunto de cámara, Pedagogía musical, Formación de conjuntos instrumentales

DESCRIPCIÓN:

Este trabajo consiste en el desarrollo de un programa, a través de un proceso de enseñanza práctica, aplicado al estudio y análisis de la música de cámara. Plantea una visión acerca del estudio y práctica musical, basada en una adecuada orientación, aspecto que permite el desarrollo del aprendizaje musical en nuestra cultura. De esta manera surge el propósito de formar un conjunto de cámara juvenil, como un espacio de estudio y desarrollo técnico e interpretativo. Está diseñado para ser implementado con estudiantes de instrumentos de cuerda de arco y llevado a cabo en el Instituto de Educación Media, CUSTODIO GARCIA ROVIRA (INEM). Se establece la práctica instrumental individual y grupal, así como la propiciación de una experiencia de estudio e interpretación de un repertorio adaptable al conjunto aquí formado.

La música de cámara, basada en el trabajo de equipo, balance sonoro y ensamble instrumental perfectos, compromete al ejecutante a desarrollar capacidades que contribuyan al progreso técnico, interpretativo e investigativo. Estos tres aspectos conllevan a adquirir un sólido conocimiento de las distintas áreas que comprende la música. La metodología utilizada en el estudio y montaje del repertorio, se basa principalmente en la aplicación de una serie de ejercicios preliminares o relativos a cada obra, teniendo en cuenta las características rítmicas más representativas de cada una de las obras, así como la tonalidad y movimiento armónico en general. Se logró una sólida interpretación de las obras implementadas en el conjunto, cuyo resultado surgió del trabajo progresivo que a su vez permitió ver el crecimiento y desarrollo musical de sus integrantes. También la propiciación de esta experiencia, ha abierto la mentalidad estudiantil hacia la continuidad de la práctica instrumental. La contribución al ejercicio pedagógico en el desarrollo de este trabajo genera oportunidad de formación musical a quienes se inician en esta carrera, lo cual posibilita el surgimiento de futuros músicos.

* Proyecto de Grado

** Facultad de ciencias humanas. Escuela de Artes Licenciatura en Música. Director: Janusz Kopitko. Magíster en Arte

SUMMARY

TITLE:

FORMATION OF A MUSICAL CHAMBER SET AS A BASE TO DEVELOP A PEDAGOGIC MUSICAL WORK*

AUTHOR:

JHOLMAN FABIAN NITOLA TORRES**

KEY WORDS:

Chamber Music, Musical Chamber Set, Musical Pedagogy, Formation of Instrumental Sets.

DESCRIPTION

This work consists in the development of a program through a process of practical teaching that is applied to the study and analysis of chamber music. It presents a vision about the study and musical practice, which is based on an adequate guiding, that permits the development of musical learning in our culture. This way, the purpose to form a juvenile musical chamber set as a space of study and technical and interpretative development arises. It is designed to be implemented with students of string arch instruments and it is carried out at Instituto de Educación Media CUSTODIO GARCIA ROVIRA (INEM). It establishes the instrumental individual and group practice, as well as the generation of an experience of study and interpretation of an adaptable repertory to the musical set formed here. Chamber music is based on teamwork, sound balance and perfect instrumental assembly, so it compromises the performer to develop capabilities that contribute to the technical, interpretative and research progress. These three aspects lead us to acquire a solid knowledge of the different areas that music comprises. The methodology used in the study and setting-up of the repertory is mainly based on the application of a series of preliminary or relative exercises to each musical piece, taking into account the most representative rhythmical characteristics of each of the pieces, as well as the tonality and harmonious movement in general. A solid interpretation of the pieces that were implemented in the musical set was achieved, which resulted from the progressive work that in turn permitted to see the musical growth and development of his members. Also the generation of this experience has opened the students mind toward the continuity of the instrumental practice. The contribution to the pedagogic exercise in the development of this work generates an opportunity of musical formation in the ones who start this career making possible the surging of future musicians.

* Project of Degree

** Faculty of human sciences. Degree Arts School in Music. Director: Janusz Kopitko. Magister in Art

JUSTIFICACIÓN

La realización de este proyecto se desarrolla a partir de la concepción del estudio y práctica musical como una disciplina artística de gran valor humano.

La música estimula y desarrolla en el hombre aptitudes propias de su sensibilidad; fuente que canalizada por la inteligencia artística y sometida a la destreza técnica da lugar a una forma de expresión en si misma del ser.

En nuestra cultura dicho valor pierde trascendencia, no solo por la ausencia de apoyo económico e inversión al arte en nuestras instituciones y nuestros estudiantes, sino por el concepto erróneo del papel que debe cumplir el arte y en particular la música en el campo educativo, la cual es vista como una actividad aparte, carente de importancia en el desarrollo humano, en relación con otras áreas y disciplinas dados en nuestros centros educativos (llámese de formación básica o superior).

Esta visión opaca el deseo de formación de muchos jóvenes que desde muy temprana edad han manifestado poseer facultades , que seguramente bajo una optima orientación llevaría al desarrollo de nuestra cultura en cuanto a aprendizaje musical se refiere y al crecimiento del nivel musical en general.

La música de cámara es un género que de manera sencilla, nos da la oportunidad de desarrollar el estudio y práctica musical con pequeñas agrupaciones. Es por esta razón que tuve en mente llevar a cabo la ejecución de este proyecto, a partir del cual, puedo aportar mis conocimientos musicales adquiridos durante la carrera, específicamente en la ejecución e interpretación instrumental.

Aparece entonces la FORMACION DE UN CONJUNTO DE CÁMARA, donde un grupo de jóvenes estudiantes en proceso de formación, tendrán la oportunidad de crecer musicalmente a nivel individual y grupal hacia la búsqueda y análisis de una sana concepción del estudio y practica musical vista no como un área de segunda importancia, sino como una disciplina de alto nivel cognoscitivo y de gran valor artístico en el desarrollo humano.

INTRODUCCION

En el transcurso de mi carrera en la Escuela de Licenciatura en Música, la formación de licenciados instrumentistas de cuerdas de arco, no tuvo la oportunidad de ejercer la práctica docente en ese campo de las cuerdas; por ello pienso que deben existir espacios donde esto se haga posible en complementación a una formación integral.

Este proyecto, además de ser un espacio en la formación de jóvenes estudiantes del colegio INEM, es una propuesta a la necesidad que hay en nuestra Escuela de Música de implementar una práctica docente para estudiantes instrumentistas de cuerdas de arco, mas aun sabiendo que un considerable número de ellos en la actualidad provienen de esta institución. Esto generaría un beneficio a nuestra escuela y a la rama musical del colegio, ya que en la actualidad solo hay un docente para instrumentos de cuerda: violín, viola y violonchelo, sin contar con el contrabajo, pues aunque hay el instrumento no hay un profesor en la institución (INEM) que lo enseñe.

Es aquí donde la FORMACION DE UN CONJUNTO DE CÁMARA COMO BASE PARA EL DESARROLLO DE UN TRABAJO PEDAGÓGICO MUSICAL en el campo de la academia contribuye adecuadamente con la formación de estudiantes en el área instrumental, encaminando futuros músicos al mejoramiento de su nivel y al interés por la participación en el desarrollo de actividades que propicien la cultura musical.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Conformar un conjunto de cámara juvenil, como una experiencia de desarrollo técnico y estudio musical, para estudiantes de instrumentos de cuerda de arco.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Formar un grupo de jóvenes estudiantes de instrumentos de cuerda de arco, para capacitarlos y orientarlos musicalmente en la parte técnica e interpretativa, necesaria para integrar un conjunto de cámara.
- Establecer el estudio instrumental individual y grupal que permita el crecimiento y desarrollo musical.
- Propiciar una experiencia de estudio de un repertorio musical adaptable al conjunto de cámara, teniendo en cuenta las posibilidades técnicas correspondientes al nivel musical de los integrantes.
- Contribuir a la formación integral de músicos, con valores que generen un ambiente de trabajo favorable al desarrollo humano, tales como: disciplina, responsabilidad, solidaridad, empatía y amor a este bello arte.

1. EL CONJUNTO DE CÁMARA

1.1 LA MÚSICA DE CÁMARA

Entendida como aquella destinada a ser interpretada por un número reducido de músicos, la <<música de cámara>> es uno de los medios de expresión musical más agradable y esencialmente majestuoso, que produce gran satisfacción a quienes están relacionados con ella, y que permite tanto la manifestación de las ideas particularmente íntimas del compositor, así como la igualdad del papel protagónico de cada uno de los músicos intérpretes.

Las mejores y más finas composiciones sobre música de cámara van desde Joseph Haydn hasta Paul Hindemith, pasando por Mozart con sus tríos, Beethoven con sus cuartetos, Brahms con sus cuartetos y quintetos, y posteriormente con sus famosos 6 cuartetos Bela Bartok, entre otros.

Todos los compositores anteriormente mencionados, contienen los más profundos y trascendentales trabajos sobre <<música de cámara>> dentro del ámbito literal de la música, a través del reducido número de instrumentos y músicos requeridos para su ejecución como se ha mencionado al principio.

La música de cámara no depende de grandes volúmenes sonoros, ni gran variedad de timbres o colores tonales en cuanto a armonía se refiere, ni tampoco exagerada muestra de virtuosismo, aunque no carece de él; aquí hay lugar para lo esencial de la música y para la expresión de las más sutiles y profundas intenciones del compositor en sus obras, lo que requiere calidad del acoplamiento de los músicos, donde el sentimiento de intimidad converge con el desarrollo mismo de la música.

La música de cámara como toda clase de música posee características particulares propias en cuanto a color y textura sonora se refiere.

Esta basada sobre el balance sonoro y ensamble instrumental perfectos y en el trabajo en equipo, haciendo su ejecución una de las manifestaciones más refinadas del espíritu humano, permitiendo al auditor percibir por si mismo la definición de las líneas melódicas, y simultáneamente captar y comprender durante el desarrollo de la música las ideas del compositor.

1.1.1 Origen y evolución de la música de cámara.¹ El termino <<de cámara>> debe su origen al que antes de que los conciertos públicos en grandes salas destinadas al efecto se hicieran oficiales, había un tipo de música que no se interpretaba en al iglesia, ni en los teatros, ni en el exterior, sino en los salones o <<cámaras>> de los palacios de los nobles o de las mansiones de la burguesía adinerada.

En 1788, según una carta escrita por Mozart a un rico comerciante vienés en la que decía: << ¿cuando podremos volver a tener un poco de música en vuestra casa? ¡Acabo de escribir un nuevo trío!>>, se ilustra en este fragmento un hecho frecuente entre las familias acomodadas de la burguesía, de la nobleza y de la aristocracia: se acostumbraba tocar y escuchar música en las casas, interpretada por unos pocos profesionales o aficionados (a veces alguno de los miembros de la familia) y dirigida a un selecto y reducido ambiente de conocedores.

En la actualidad usamos la expresión música de cámara para definir este tipo de música descrito anteriormente, aun cuando se toque en un auditorio con un aforo de 2000 personas o más; pero durante los siglos XVII y XVIII, la

¹ MUSICALIA..Enciclopedia y guía de la música de cámara pag. 189, 190.

asistencia multitudinaria solo se lograba en un teatro, para asistir a una representación de ópera, o en una iglesia, para escuchar un oratorio, por ejemplo, y no para oír un trío, o una sonata.

Sin embargo, al comienzo del siglo XVIII, ya solía intercalarse entre los actos de una ópera un *intermezzo* que podía ser de tipo camerístico (interpretado por unos pocos instrumentistas), inclusive algunos oratorios iban precedidos por alguna sinfonía, por ejemplo el oratorio *Dives Malus*, de Giacomo Carissimi (1605 – 1674), habitualmente se ejecutaba después de la sinfonía para pequeño grupo de cuerda y bajo continuo, de Gregorio Allegri (1582 – 1652).

De esta manera el término <<cámara>>, que designaba el lugar donde se reunían los músicos, paso con el tiempo a definir el contenido de esta voz, es decir, al grupo reducido de personas que interpretaba la música que antes se tocaba en los salones o cámaras de los palacios de los nobles y burgueses, formando oficialmente sus integrantes tríos, cuartetos, quintetos, sextetos y octetos, entre las agrupaciones más comunes.

Este cambio que se inició tímidamente en el Barroco según hemos visto, tomó carta de naturaleza durante el siglo XIX, cuando las reformas que se hicieron en los instrumentos, les dieron la potencia y sonoridad suficientes para poder ser efectivos en una gran sala de conciertos. Enfatizando un poco más aun, es necesario decir que la expresión música de cámara, la usamos solamente cuando hay más de un intérprete implicado en la ejecución de una obra y no cuando se trata del recital de un pianista, por ejemplo, aunque etimológicamente tendría pleno sentido hacerlo.

1.2 CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA²

En la Italia del siglo XVII, se vivió el nacimiento de una nueva manera de entender la música, que posteriormente hemos denominado y hoy conocemos como Barroco. Durante este periodo vieron la luz nuevas formas musicales, entre ellas la *sonata*, la *cantata*, *divertimento* y posteriormente hacia finales del siglo XVIII con el desarrollo de la *orquesta* aparecieron obras de grandes compositores. Tenemos entonces dentro de la clasificación: la sonata da camera, la cantata da camera, el divertimento da camera y la orquesta da camera.

1.2.1 Sonata da <<camera>>. Sonata (de la voz latina sonare, que quiere decir tocar; era por tanto, una pieza instrumental.

La sonata da camera era la antítesis de la sonata de chiesa (de iglesia). Esta última constaba habitualmente de cuatro movimientos contrastados de la forma: L – R – L – R, y no había, al menos de forma explícita, ninguna danza entre ellos. En cambio la sonata da camera tenía una estructura parecida a la suite, cuya forma musical, esta compuesta por un conjunto de danzas que tenían un carácter extrovertido y ligero.

Ejemplo:

- Sonata da chiesa » Largo – allegro – largo – presto
- Sonata da camera » Allemanda – Courante – Sarabande – Gigue

1.2.2 Cantata da << camera>>. Cantata (del latín cantare; por consiguiente, pieza fundamentalmente vocal). La cantata inicialmente tenía su espacio

² MUSICALIA. Enciclopedia y guía de la música de cámara pag. 190-192.

habitual de interpretación en los salones de los nobles (cantata de camera) o en las iglesias (cantata da chiesa)

Esta última tuvo su época de máximo apogeo durante el Barroco, especialmente en la Alemania protestante, donde se compusieron un gran número de cantatas de extraordinaria calidad, cuya culminación fueron las escritas por Johann Sebastian Bach. Estas cantatas da chiesa eran interpretadas por unos solistas, coro, instrumentos y el acompañamiento del bajo continuo.

La *cantata da camera*, en cambio, solía tratar temas profanos, principalmente de carácter amoroso, y requería un número reducido de solistas, por ejemplo una soprano y un flautista o un clavicembalista. De todos modos, en este caso, si había autores que la componían con la estructura da chiesa para ser interpretada junto con sonatas da camera en los salones burgueses o nobles. En cuanto a la cantata esa división todavía es mas flexible, precisamente existen un gran número de cantatas profanas que necesitan de tantos intérpretes como las religiosas y viceversa, hay algunas cantatas religiosas da camera, como por ejemplo la bella colección de Telemann titulada *Der Harmonische Gottesdienst*, escrita para una voz, un instrumento y bajo continuo, que estaba destinada a ser tocada <<básicamente para uso privado y en la casa antes que en la iglesia>>, según palabras del autor.

El esquema típico de una cantata da chiesa sería el siguiente:

- Sonatina(instrumentos) – tutti(coro e instrumentos) – recitativos y arias (solistas e instrumentos) – coral (tutti)

-

En cambio el perteneciente a una cantata da camera sería:

- Recitativo – Aria – Recitativo – Aria.

1.2.3 Divertimento da <<camera>>. El divertimento (divertissement) así como el trattenimiento, formas habituales a partir de Barroco, tenían como su nombre lo indica, un carácter ligero y la intención de entretener a la audiencia.

En general aunque hay algunos divertimentos vocales, cuando usamos la palabra nos referimos en general a obras instrumentales con una estructura parecida a la de la suite o la sonata.

Muchos compositores han escrito divertimentos en el Barroco, Johann Fischer escribió los Musicalisch Divertissement; en el periodo clásico, Mozart compuso diversos Divertimenti; durante el romanticismo Schubert escribió un Divertissement a' L'hongroise, y en el siglo XX, Bartok compuso un Divertimento, Divertimenti da Camera Tradotti..., de Giovanni Bononcini 1722, quiere decir, que la composición esta concebida para ser tocada en el interior de una casa, sin lugar a dudas.

Esta especificación tiene sentido, ya que algunos divertimentos estaban pensados como música de exterior, es decir, serenatas, otros como intermedios de obras teatrales, y otros finalmente, como piezas de cámara (Haydn, por ejemplo, escribió para clavicémbalo o piano; además sus primeras sonatas para teclado llevaron este título). La diferencia principal entre los divertimentos de cámara y los que estaban previstos para ser tocados al aire libre radicaba evidentemente en la sonoridad de los instrumentos.

1.2.4 Orquesta de Cámara. Durante el Barroco, los instrumentos gozaron por primera vez de autonomía respecto a la voz. Precisamente, durante el renacimiento, con las obras típicas per cantare et sonare (piezas fundamentalmente vocales, en las que los instrumentos podían doblar, ornamentar o incluso sustituir a la voz, pero que siempre permanecían a su sombra). El reducto de la música instrumental era la danza.

Véase la Figura 1.

Figura 1. Orquesta de Cámara



Fuente. MUSICALIA. Enciclopedia y Guía de la Música Clásica. Tomo I.

Los siglos XVII y XVIII representaron, por lo tanto, una época básica para el desarrollo de la música instrumental. Los compositores se dedicaron a escribir música para todo tipo de combinaciones de instrumentos, la cual estaba destinada única y exclusivamente a ser escuchada, un campo nuevo que no contemplaba ni el canto, ni la danza. Algunas de estas combinaciones cayeron enseguida en el olvido, pero otras se mostraron eficaces. De esta manera se fue desarrollando la orquesta durante estos dos siglos, con aportaciones y cambios a un núcleo principal formado por los instrumentos de cuerda.

A finales del siglo XVIII, con la incorporación de los clarinetes, podemos decir que la orquesta queda ya estandarizada y recibe el entusiasmo de compositores como Mozart y Haydn, quienes le dedican obras magistrales. Desde esta época hasta principios del siglo XX, la orquesta va recibiendo

obras de grandes compositores y el número de músicos solicitados aumenta hasta llegar a las monumentales obras de Mahler, Richard Strauss, Schönberg o Stravinski.

No obstante, a principios del siglo XX, algunos autores recuperan el grupo más reducido de músicos para alguna de sus composiciones. De esta manera, Schönberg compone su sinfonía de cámara en 1906; Richard Strauss escribe en 1912 su Ariadne en Naxos para una orquesta de poco más de 30 músicos (en clara oposición a los casi 150 músicos que precisa otra ópera suya, Elektra); algunos compositores entonces, quisieron recuperar aquella primera orquesta de finales del siglo XVIII, pero otros, como Stravinski en Histoire Du Soldat y en otras obras suyas, se propusieron ir aun más lejos y recuperar la época previa, aquella en que se buscaba una combinación instrumental.

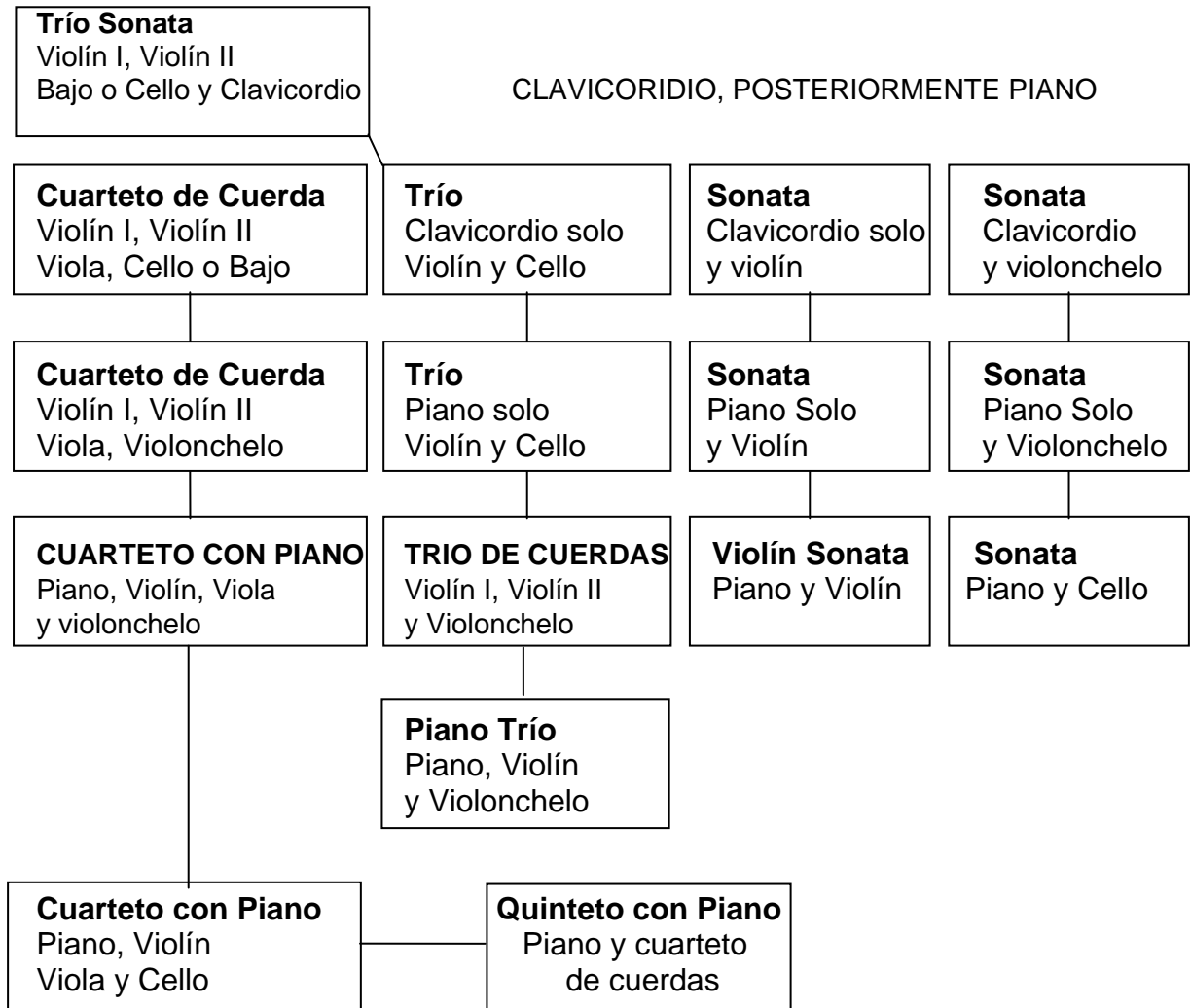
El siglo XX, pues, nos da una nueva oportunidad de distinguir entre la gran orquesta y la orquesta de cámara, más reducida, que se dedica a la interpretación de las grandes obras que básicamente pertenecen a los siglos XVIII y XX.

1.3 COMBINACIONES INSTRUMENTALES EN LA MÚSICA DE CÁMARA Y SU EVOLUCIÓN

“Entre los diversos grupos instrumentales de cámara ocupa una posición preeminente el cuarteto de cuerdas, integrado generalmente por dos violines, una viola y un violonchelo”

Véase la Figura 2.

Figura 2. Combinaciones Instrumentales: evolución



1.4 ALGUNOS COMPOSITORES DESTACADOS EN LA MÚSICA DE CÁMARA

1.4.1 Johann Sebastian Bach (1685 -1750). Fue un organista y compositor alemán del periodo Barroco. Considerado uno de los mas grandes y prolíficos genios de la música europea. Empezó a ejercer su musicalidad como miembro del coro de la iglesia de san miguel en Lüneburg, después de

haberse iniciado en la música con su padre, Viet Bach y tras su muerte, con su hermano mayor Johann Cristoph, organista. En 1703 vino a ser violinista de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de Weimar y posteriormente el mismo año, viajo a Arnstadt, donde se convirtió en organista de iglesia. En octubre de 1705 estudia con Buxtehude, importante organista y compositor quien influyó notablemente con su música en Bach y con quien estableció una relación positiva en cuanto a su formación musical durante su estancia en Lubeck.

A partir de 1708 y durante siete años, se desempeñó como organista y violinista de la corte del duque Wilhem Ernst, y se convirtió en concertino de la orquesta de aquella corte en 1714. En Weimar, compuso unas 30 cantatas y también obra para órgano y clavicémbalo. Comenzó a viajar por Alemania como virtuoso del órgano y asesor de organeros.

Desde 1717 hasta 1723 trabajó como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de anhait - köthen. Durante este periodo escribió fundamentalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas. También compuso libros de música para su esposa e hijos, con el objeto de enseñarles la técnica del teclado y el arte de la música en general.

En su madurez, Bach se trasladó a Leipzig (1723), donde se desempeñó como director musical y maestro de coro en la iglesia de santo Tomás y en la escuela eclesiástica. Allí compuso 295 cantatas de las cuales nos han quedado 202 que aun se siguen escuchando.

BACH – MÚSICA DE CÁMARA³

- 3 Sonatas y 3 partitas para violín solo (BWV 1001-1006)
- 6 Suites para violoncelo solo (BWV 1007- 1012) (1720)
- 6 Sonatas para violín clavicémbalo BWV1014 y BWV 1079 (1720)
- 2 Sonatas para violín y bajo continuo BWV 1021 y BWV 1023
- 3 Sonatas para viola da gamba o violonchelo y clavicémbalo (BWV 1027-1029)
- Trío en Fa mayor para violín, oboe y bajo continuo. BWB 1041 (1713)
- 6 conciertos brandemburgueses (BWV 1046-1051)
- Cuatro suites para orquesta (música instrumental)
- variaciones de Goldberg (música instrumental)

Sin mencionar el resurgimiento de Bach a mediados del siglo XIX, cuando Mendelssohn preparó una audición de una de sus cantatas, vale la pena mencionar que la trascendencia de la música de Bach, se debe en gran parte a su elevada intelectualidad, en la cual, entendió y uso todos los recursos musicales existentes en el Barroco en una misma composición. Fue capaz de combinar los esquemas rítmicos de las danzas francesas, la dulzura de las melodías italianas y el estilo alemán del contrapunto. Tenía la capacidad de escribir simultáneamente para voz y para diversos instrumentos, sacando el máximo provecho de las propiedades de construcción y afinación de cada uno de ellos.

Su capacidad para explotar los recursos, estilos y géneros musicales le permitió introducir importantes cambios de lenguaje instrumental. Por ejemplo, tomar una composición italiana para varios instrumentos como un concierto para violín y transformarla en una obra para cembalo solo, o de la

³ Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores. Tomo I, pag. 162.

compleja estructura de una fuga a varias voces, por medio del estudio de sus líneas melódicas, reducirla o adaptarla para un instrumento como el violín o el chelo.

La grandeza de la música de Bach no se debió, por supuesto, solo a su facilidad técnica; es la expresividad de su música, manifiesta principalmente en sus trabajos vocales, lo que transmite su humanidad y trasciende a quienes la escuchan.

1.4.2 Joseph Haydn (1732 – 1809). De nacionalidad austriaca, fue uno de los compositores más influyentes en el desarrollo y consolidación del estilo clásico asociado con Viena de finales del siglo XVIII.

Recibió su formación académica en la escuela coral de la catedral de San Esteban, en Viena, desde los 8 años de edad. A los 17 años abandonó el coro y pasó varios años como músico independiente. Estudio los tratados de contrapunto y recibió algunas lecciones del prestigioso maestro de canto Nicola Porpora. En 1755 compuso sus primeros cuartetos para cuerda y en 1759 fue nombrado director musical del conde Fernando Maximilian Von Morzin.

Su carrera musical se desarrolló principalmente en Esterházy (Hungría), donde fue nombrado director musical adjunto al príncipe Pál Antal Esterházy en 1761, y en 1762 fue nombrado maestro de capilla. Trabajó para tres príncipes de la familia Esterházy, de quienes Miklos, el segundo de ellos poseía una fundación musical importante que fue dirigida por Haydn, y donde no solo dirigió las sinfonías, operas, operetas de títeres, misas, obras de cámara y música de danza que el príncipe le encargaba, sino también sus propias, así como las de otros compositores. Un aspecto importante, después de su aislamiento en Esterházy, debido a su contrato, fue en 1780 la libertad de vender su música a los editores lo cual, permitió dar a conocer su

obra durante aquella época, mas allá de los límites de Esterházy y su fama se extendió considerablemente.

Sus últimas sinfonías tuvieron éxito cuando viajó con el violinista británico Johann Peter Salomón, quien lo contrató para sus conciertos en Londres (1791 – 1795). Conocidas como las sinfonías de Londres, incluyen algunas de sus más famosas obras.

Durante sus últimos años en Viena, Haydn comenzó a componer misas y grandes oratorios como La Creación (1798) y Las Estaciones (1801). También de este periodo es El Himno del Emperador (1797), que más tarde se convirtió en el himno nacional de Austria.

OBRAS DE CÁMARA⁴

- 7 Sonatas para violín y piano
- 6 Dúos para violín y viola
- 3 Tríos para violín, viola y cello
- 3 Tríos para dos violines y cello
- 21 Tríos para dos violines y cello (1750-1760)
- 6 Tríos para dos violines (o flauta) y violonchelo
- 6 Tríos (divertiment) para dos flautas y cello
- 3 Tríos para 2 flautas y violonchelo (1794)
- 30 Tríos con piano
- 77 Cuartetos de cuerdas
- 6 Fugas de Joseph Werner arregladas para cuarteto de cuerdas (1804-1805)

Analizando las obras de Haydn, se puede decir que abarcó todos los

⁴ Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores. Tomo I, pag. 275.

géneros: vocales, instrumentales, religiosos y seculares. Muchas de sus obras no se conocían fuera de Esterházy, especialmente los 125 tríos y demás piezas compuestas para viola barítono, instrumento híbrido de cuerda que el príncipe Miklos tocaba. Tuvo éxito con las 107 sinfonías (104 número tradicional, tres últimas incluidas posteriormente) y los 83 cuartetos para cuerda, que revolucionaron la música son pruebas fehacientes de su original aproximación a nuevos materiales temáticos y formas musicales, así como de su maestría en la instrumentación. Sus 62 sonatas y 43 tríos para piano muestran un amplio repertorio, desde aquellos compuestos para aficionados hasta los destinados a virtuosos del teclado, estos últimos pertenecientes a sus obras de madurez.

Haydn dedicó a la música de cámara una parte muy importante de su producción. Aunque destacó sobre todo en la modalidad de cuarteto a la que le dio plenitud y entidad propia, compuso también numerosos tríos como hemos visto, entre los cuales son especialmente dignos los escritos para piano, violín y violonchelo. La influencia que ejerció entonces en el desarrollo de la sonata fue decisiva, que por aquel entonces era la forma predominante del clasicismo.

Su música se caracteriza por el ingenio y una engañosa simplicidad, así como en sus obras primeras, por el atrevido cromatismo de su estilo, Sumado a esas características fue ganando sutileza y elaboración formal, aspecto que influyó poderosamente en sus contemporáneos Mozart y Beethoven. La forma innovadora en que transformaba una simple melodía o motivo en complejos desarrollos son muestra de su ineludible originalidad.

1.4.3 Wolfgang Amadeus Mozart. También compositor austriaco (1756 – 1891) perteneciente al periodo clásico, es uno de los más influyentes en la historia de la música occidental.

Su musicalidad se hizo evidente a los seis años, cuando además de interpretar bien el clavicémbalo y el violín, con una extraordinaria capacidad para la improvisación y la lectura de partituras, compuso cinco pequeñas piezas para piano, que hasta hoy se interpretan. En 1762 su padre Leopold Mozart, también compositor y violinista de Salzburgo, con quien habría estudiado, lo llevo de gira por las cortes de Europa. Durante este periodo compuso sonatas, tanto para clave como para violín (1763) una sinfonía (1764), un oratorio (1766) y la opera cómica “La Finta Semplice” (1768). En 1769 fue nombrado Ronzertmeister del arzobispado de Salzburgo, y en la Scala de Milán, el Papa le hizo caballero de la Orden de la Espuela Dorada. Ese mismo año y el siguiente compuso sus primeras operas en Milán, con lo cual se afianzó más su reputación como músico.

En 1771 regresó a Salzburgo, donde compuso un gran número de obras importantes durante seis años; sin embargo, su situación económica se vio afectada ya que su cargo en la ciudad no era remunerado.

En 1777 viajó a Munich con su madre, habiendo obtenido permiso para dar una gira de conciertos. Por entonces Mozart buscaba un puesto mejor remunerado y más satisfactorio en las cortes europeas, pero sus deseos no se cumplieron. Marchó a Manheim, capital musical de Europa por aquel entonces, y posteriormente se fue a Paris. Luego regresó a Salzburgo en 1779 después de la muerte de su madre, acontecimiento que junto con el desprecio de la aristocracia para la cual trabajaba marcó un periodo duro de su vida.

En Salzburgo, su ciudad natal, compuso dos misas, un considerable número de sonatas, sinfonías y conciertos, obras que por primera vez revelan un estilo propio y una madurez musical extraordinaria.

Su inmensa producción (más de 600 obras), pese a su corta vida, y su dificultosa carrera, refleja de Mozart a una persona que desde su niñez dominaba la técnica de la composición a la vez que poseía una gran imaginación. Sus obras instrumentales incluyen sinfonías, divertimentos, sonatas, música de cámara para distintas combinaciones de instrumentos y conciertos.

OBRA DE CAMARA⁵

- 28 Sonatas para violín y piano
- Variaciones para violín y piano
- Trío en Si bemol para 2 violines y bajo
- Dúo en Sol mayor para violín y viola
- Dúo en Si bemol para viola y violonchelo
- Divertimento en Mi bemol mayor para viola y violonchelo
- 2 Cuartetos para violín, viola, violonchelo y piano
- 22 Cuartetos de cuerdas (violines, viola y violonchelo)
- 5 Fugas del clave bien temperado de Bach para cuarteto de cuerdas
- Adagio y Fuga en Do menor para cuarteto de cuerdas
- 7 Quintetos de cuerda para 2 violines, 2 violas y violonchelo

Diversos

7 Minuetos con trío para 2 violines y bajo

Sonatas, cuartetos, quintetos y adagios con instrumentos de cuerda y vientos como la flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

1.4.4 Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827). Fue un gran compositor alemán, considerado también uno de los más importantes de la cultura

⁵ Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores. Tomo I, pag. 336.

occidental. Su formación musical se dio en un ambiente propicio para el desarrollo de sus facultades, bajo la dirección de su padre, aunque de una forma excesivamente rígida. En 1789 Beethoven comenzó a trabajar como músico de la corte de Bonn. Allí compuso sus primeras obras bajo la tutela del compositor alemán Cristian Gottob Neefe, mostrando ya una gran inteligencia. En 1792, luego de la muerte de Mozart, con quien debido a ello, no le fue posible estudiar, Beethoven viajó a Viena para estudiar con Haydn.

En Viena, con sus improvisaciones pianísticas, impactó a la aristocracia y a la vez se benefició con los editores de música de la ciudad, con quienes hizo acuerdos respecto a sus composiciones. El creciente mercado de publicaciones le permitió trabajar como compositor independiente.

En la primera década del siglo XIX Beethoven creó un nuevo lenguaje, partiendo del legado de Haydn y Mozart, renunciando a las estructuras débiles propias del estilo local (septeto para cuerda y viento) teniendo como maestro complementario a Albrechtsberger, compositor vienés, y asimiló en seguida el clasicismo vienés en todos los géneros instrumentales: sinfonía, concierto, cuarteto de cuerda y sonata.

La mayoría de las obras hoy interpretadas las compuso entre 1803 y 1812 dentro de las cuales destacan su sinfonía No. 3 en Mi bemol mayor (Heroica), y en la sinfonía No. 8 en Fa mayor, periodo conocido como su <<década heroica>>. La fama de Beethoven alcanzó su punto culminante durante esta época, pero la pérdida creciente de su capacidad auditiva que comenzó a notar en 1798, lo hizo aislarse de la sociedad.

La fascinante capacidad de producción de la década anterior entró en declive; sin embargo, las obras posteriores al año 1812 experimentaron nuevos matices y desarrollaron las estructuras musicales que el compositor

utilizaba en la década de 1790. Este grupo de obras cíclicas y de final abierto respondía a la influencia de una nueva generación de compositores románticos.

Las composiciones del último periodo están marcadas por una individualidad que muchos compositores posteriores han intentado imitar sin conseguirlo. El estilo personal de sus últimos años originó los 5 cuartetos para cuerda compuestos entre 1824 y 1826, los dos últimos por iniciativa propia.

La influencia más notable de Beethoven, fue un cambio en el papel del compositor en la sociedad; en lugar de ser un artesano que creaba a las ordenes de la iglesia o de alguna autoridad aristocrática (como el caso de Mozart y Haydn), pasó a ser un artista independiente desde el punto de vista económico gracias a la publicación de sus obras y a sus representaciones, con una motivación creadora durante el siglo XIX. La música de Beethoven sigue en un lugar preferente dentro del repertorio mundial para orquesta y cámara.

OBRAS DE CAMARA

- Sonata <<Primavera>> para piano y violín (1801)
- Sonata <<Kreutzer>> para piano y violín (1802)
- 7 Sonatas para piano y violín
- 5 Sonatas para piano y violonchelo
- 6 Danzas alemanas para piano y violín
- Ronda en Sol para piano y Violín(1794)
- Nocturno en Re para piano y Viola(1804)
- Gran Fuga en Si bemol para 2 Violines, viola y cello(1825)
- Fuga en Re para 2 violines, 2 violas y cello(1817)
- Sonata para piano, violín y viola(1800)

- Dúo para viola y violonchelo (1796)
- 6 Tríos para piano, violín y violonchelo
- 3 Tríos para violín, viola y violonchelo (1795)
- 6 Cuartetos de cuerda (1806)
- 3 Cuartetos de cuerda (1807)
- 4 Cuartetos de cuerda (2 – 1809) (2 – 1824 – 1826)
- 3 Cuartetos en Mi bemol para piano, violín, viola y cello (1785)
- Serenata para violín, viola y violonchelo(1796)
- Serenata para flauta, violín y viola(1802)
- Serenata para piano y flauta o violín(1803)
- Minueto en La bemol mayor para 2 violines, viola y cello(1794)
- 12 Variaciones en Fa sobre Vuol Ballare de las Bodas de Fígaro de Mozart para piano y violín(1795)
- 12 Variaciones en Fa sobre Ein Madchen de flauta mágica de Mozart para piano y violín(1798)
- 16 Temas variados para piano y flauta o violín
- 14 Variaciones en Mi bemol, para piano y violín(1818)
- 14 Variaciones sobre Ich Bin Der Schneider Kakadu, para piano, violín y violonchelo(1804)

DIVERSAS OBRAS⁶

(3 Dúos, 2 Sextetos, Septimino, Octeto Rondino con instrumentos de viento).

1.4.5 Franz Schubert (1797- 1826). Fue un compositor austriaco, cuyos trabajos instrumentales son un puente entre el clasicismo y el romanticismo del siglo XIX.

⁶ Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores. Tomo II, pag. 87.

Nació en Lichtental, cerca de Viena, hijo de un párroco maestro de escuela. En 1808 comenzó a estudiar en Konvikt, una escuela para cantantes de la corte, en cuya orquesta también tocaba el violín.

Sus primeros lied en 1811, impresionaron a sus maestros y también en esta época compuso la fantasía en Sol mayor para 2 pianos (1810) y los seis Minués para instrumentos de viento (1811). Cuando comenzó a cambiar de voz, dejó el coro y comenzó a dar clases en la escuela de su padre. Al año siguiente escribió su primera opera.

En la celebración del congreso de Viena, en octubre de 1814, se estrenó con éxito su primera misa; durante este año compuso su primera obra maestra, el lied Margarita en la Rueda, basado en el Fausto de Goethe, autor que le inspiraría otras canciones. En 1815, además de la composición, se dedicó también a enseñar, aunque siempre sintió que esto implicaba un gasto de energía para escribir todo lo que tenía en su mente, no obstante, ese mismo año terminó la segunda y tercera sinfonías, y otras obras, entre ellas música de cámara y 146 Lieder.

En todas estas obras ya aparecían ideas musicales que el compositor desarrollaría más tarde en futuras obras maestras como la sinfonía No. 8 en Si menor o la fantasía en Do mayor para piano. En 1816 compuso la sinfonía No 4 en Do menor, conocida como Trágica, la sinfonía No 5 en Si bemol mayor y 100 nuevos Lieder. En esa época, Schubert abandonó la docencia y se dedicó exclusivamente a la composición.

En 1817 dedicó todas sus fuerzas a la composición de sonatas para piano, de las que en el transcurso de su vida escribió catorce, sin contar las que dejó inacabadas. A este instrumento Schubert consagró muchas obras

sublimes, como los improntus o los momentos musicales; de hecho, fue uno de los grandes virtuosos del teclado.

En 1821 publicó un ciclo de Lieder y al año siguiente escribió la sinfonía No. 8 en Si menor, conocida como Inacabada. Dentro de su música de cámara sus últimas obras fueron en 1824 el octeto en Fa mayor y en 1828 el Quinteto en Do mayor.

Schubert también es considerado uno de los genios más trascendentes que ha conocido la historia de la música, sobre todo teniendo en cuenta que vivió treinta años. Sus primeras obras instrumentales aunque siguen los patrones de Mozart y Haydn, son consideradas románticas por las nuevas sonoridades y la riqueza armónica y melódica; la ambigüedad entre los modos mayor y menor es una característica que aparece.

En las primeras sonatas trató de alcanzar un estilo propio y huir de la influencia de Beethoven. En sus sinfonías, aunque la estructura adopta la forma clásica, las armonías evocadoras y la amplitud de la melodía adquieren un papel principal haciendo su desarrollo diferente al de la sonata clásica. Su escritura instrumental evolucionó a lo largo de su vida, pero algunos de sus mejores Lieder los compuso antes de los veinte años. Es conocido como padre del Lied alemán basado en las más de seiscientas canciones que compuso.

OBRAS DE CAMARA⁷

- 3 Sonatinas para violín y piano (1816)
- Sonata en la mayor para violín y piano (1817)
- Rondo en Si menor para violín y piano (1826)

⁷ Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores. Tomo II, pag. 118.

- Fantasía en do mayor para violín y piano (1827)
- Introducción y variaciones en mi menor para flauta y piano (1824)
- Sonata en la menor para arpegione (instrumento desaparecido) y violonchelo (1824)
- Trío en Si bemol (inacabado) para violín, viola y violonchelo(1816)
- Trío en Si bemol para violín, viola y violonchelo (1817)
- 3 Tríos para piano, violín y violonchelo (1827)
- Adagio (Nocturno) en mi bemol para piano, violín y violonchelo(1827)
- 15 Cuartetos de cuerda (1812- 1826)
- Adagio y rondo concertante en Fa mayor para piano, violin,viola y cello(1827)
- 5 Minuetos y 6 tríos para cuarteto de cuerdas (1813)
- 5 Danzas alemanas y 7 tríos para cuarteto de cuerdas (1813)
- Grave y allegro para cuarteto (1814)
- Rondo en La mayor para violín y cuarteto de cuerda(1816)
- Quinteto en La mayor <<la trucha>> para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo(1819)
- Quinteto en Do mayor para 2 violines, 2 cellos y viola (1828)
- minueto y final para octeto de viento (2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots y 2 trompas) (1813)
- Noneto de viento (2 clarinetes, 2 fagots, contrabajo, 2 trompas y 2 trombones) en Mi bemol menor (1813)
- Octeto en Fa mayor para 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagots y trompa (1824)

1.4.6 Robert Schumann (1810–1856). Fue un compositor alemán, considerado uno de los máximos exponentes del movimiento musical romántico del siglo XIX.

Nació en Zwickau, Sajonia y aunque comenzó a estudiar piano desde niño,

fue en 1819, tras escuchar al pianista Ignaz Moscheles, cuando quedó fascinado por el instrumento y la música en general, ya que en un principio, Robert mostró interés precoz por la literatura al ser hijo de un librero. Estudió en las universidades de Leipzig y Heidelberg. Desde muy joven demostró su habilidad en la escritura y llegó a publicar diversos artículos y recopilaciones de poemas, lo cual vino a influenciar su música más tarde. En 1830 abandonó su carrera de derecho para dedicarse exclusivamente a la música.

En esta primera época en Leipzig, comenzó a estudiar con el maestro Fredrich Wieck, pero tuvo que dejar el piano, debido a una lesión en uno de sus dedos, causada por un artefacto que el mismo inventó para realizar ejercicios de apertura. Dicha lesión no le permitió recuperarse, por ello terminó su carrera como pianista. Se dedicó entonces a la composición y a escribir música. Tomó varias ideas de Niccolò Paganini para la composición de una serie de obras, al escuchar su música. Dentro de estas obras surgió la sonata en Si menor (1831). En 1834, como escritor fundó la revista musical *Neue Zeitschrift Für Musik*, la cual editó hasta 1844. Ese mismo año compuso el <<Carnaval>>, otra de sus grandes obras para piano.

En 1840 se casó con la pianista Clara Wieck, hija de su maestro y quien fue un punto clave en la interpretación de su música para este instrumento. En 1843 el conservatorio de Leipzig, recién fundado por aquel entonces, solicitó los servicios de Schumann para formar parte del profesorado, pero después de intentarlo se sintió incapaz de enseñar y abandonó el puesto. En 1850 fue nombrado director musical en Düsseldorf, pero una enfermedad mental, que padecía desde la adolescencia le hizo renunciar en 1854.

Al igual que Schubert, se dedicó a componer Lieder durante 1840. Compuso 138 entre los que se encuentran varias colecciones. En todas estas piezas supo plasmar el sentido poético profundo y otorgó a la parte de piano el

papel de expresar los sentimientos y significados de cada uno de ellos, incluyendo con frecuencia los largos epílogos de cada Lied.

Las composiciones de Schumann para piano suelen ser expresiones musicales sobre temas literarios y estados de ánimo. Su interpretación suele considerarse de las más difíciles dentro del repertorio para este instrumento, no solo debido a su densa escritura y dificultades técnicas, sino también por el clima fantástico y misterioso que debe acompañarlas.

La mayor parte de música de cámara, son obras que con piano, instrumento que predominó en toda su literatura musical.

OBRAS DE CÁMARA⁸

- 3 Cuartetos de cuerdas (La menor, Fa mayor y La mayor) (1842)
- Quinteto para piano y Cuarteto de Cuerdas en Mi bemol mayor (1842)
- Cuarteto para piano, violín, viola y cello en Mi bemol mayor (1847)
- 3 Tríos para piano, violín y violonchelo (No 1 en Re menor, No 2 en Fa mayor, No 3 en sol menor) (1847 – 1851)
- Adagio y Allegro para trompa (o violín, o violonchelo) y piano en La bemol (1849)
- Fantasía para clarinete (o violín, o violonchelo) y piano (1849)
- Fantasía para piano, violín y violonchelo 1. Romanze, 2. Humoreske, 3. Duett, 4. Finalle
- Cinco piezas en Volkston para violonchelo (o violín) y piano (1849)
- 2 Sonatas para violín y piano (No 1 en La menor, No 2 en Do menor)(1851)
- Dos Romanzas para oboe (o violín, o clarinete) y piano (1849)
- Andante y Variaciones para 2 pianos, 2 violonchelos y trompa (versión

⁸ Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores. Tomo II, pag. 299..

original de Op. 46 para 2 pianos (1843)

- Mörchenbilder para viola (o violín) y piano en Re menor
- Morchenerzählugen para piano, clarinete (o violín) y viola (1853)

1.4.7 Bela Bartok (1881 – 1945). Compositor húngaro, quien fue considerado una de las figuras más originales y completas de la música del siglo XX.

Sus padres eran musicalmente talentosos. Su padre, un director de colegio escolar y su madre pianista muy hábil, le dio lecciones de piano en su vida temprana. Empezó tocando el piano en público a la edad de 11 años. Estudio piano también con Laszlo Erker (1894 – 1899) y armonía con Anton Hyrtl en Presburgo. Estudió en la Academia Real de música en Budapest, donde estudió piano con Istvan Thomas y composición con Hans Koessler. Se graduó en 1903. También enseñó piano en la Real Academia, donde estudió.

Sus composiciones más tempranas revelan la influencia combinada de Liszt, Brahms y Richard Strauss; sin embargo, Bartok se interesó pronto por la música nacional (popular), explorando los recursos de esta, que no solo incluyó los melo-ritmos húngaros, sino también los elementos de otras tensiones étnicas en su transilvania nativo, incluso rumano y eslovaco.

Formó una amistad cultural con Zoltan Kodaly y juntos viajaron recopilando música popular húngara, la cual, Bartok reunió y analizó de forma sistemática, músicas pertenecientes al folclor de su país y de otros orígenes como hemos dicho anteriormente, que recogió en una admirable obra de investigación (2700 piezas origen magiar, 3500 magiar-rumanas y varios cientos de origen turco y norte de África). En estados unidos realizo una gira como pianista desde diciembre de 1927 hasta febrero de 1928. También dio conciertos en la Unión Soviética en 1929. Fue nombrado miembro del

directorio musical de la Republica Democrática de Hungría en 1919 y también fue director de la academia de música en Budapest, pero continuó investigando sobre etnomusicología como miembro de la academia de ciencias de Hungría.

Como pianista que fue, compuso varias piezas didácticas para el instrumento. Su obra Mikrokosmos (1935), formada por 6 volúmenes, contiene 150 piezas para piano de dificultad progresiva y constituye un resumen de la evolución musical. Lo mismo con sus 6 cuartetos para cuerda, considerados entre los más importantes que se han compuesto desde Beethoven, dentro de la música de cámara. Entre otras obras de Bartok se encuentran sus ocho Danzas rumanas de Hungría (1915) para piano y también transcritas para cuerdas. Concierto para violín y orquesta (1943) y su concierto para viola, que fue terminado por el violinista Tibor Serly debido a su muerte.

2. LOS INSTRUMENTOS DEL CONJUNTO DE CÁMARA⁹

2.1 CUERDAS DE ARCO

2.1.1 Los Violines. El violín representa en occidente el final de la evolución de los cordófonos de arco, ya que, aunque aparentemente su estructura es simple, es un instrumento de una construcción extraordinariamente perfecta. Durante los siglos XVII y XVIII el violín moderno surgió en las manos de los grandes Luthiers italianos (escuelas de Brescia y después de Cremona).

Las primeras representaciones de la familia de los violines, las <<viole da braccio>> aparecieron a principios del siglo XVI. Tenían entonces cuatro cuerdas afinadas por quintas, un diapasón uniforme y sin trastes, y un mástil acabado en una voluta ligeramente inclinado hacia atrás.

El puente más alto y arqueado que el actual, soportaba una tensión más fuerte de las cuerdas, en tanto que la caja de resonancia escotaba más por los costados; el fondo y la tapa con oídos en forma de efe, eran ligeramente convexos. Los modelos más pequeños se sujetaban bajo la barbilla. A principios del siglo XVI existían tres tipos de <<viole da braccio>>: la soprano (que en el siglo siguiente se llamará simplemente <<viola>>, afinada como una viola actual y casi idéntica a esta); la tenor (una quinta o una cuarta mas grave); la viola bajo (una quinta mas grave), la cual recibirá hacia 1700 el nombre de <<violoncello>> con una afinación ya definitiva. En la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII aparecieron el <<violino>> (una quinta por encima de la viola soprano e idéntico a nuestro violín actual), el

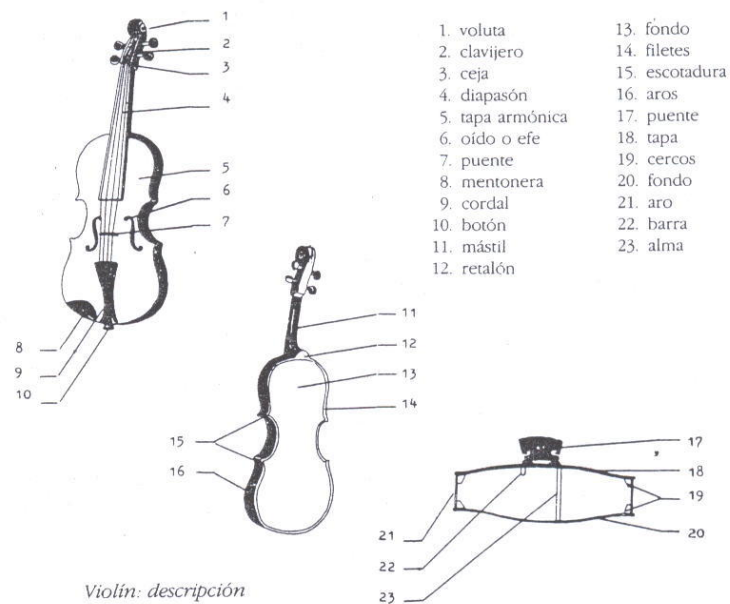
⁹ Los Instrumentos musicales en el Mundo, pags. 158

<<violino piccolo>> (una cuarta por encima del violino), que recibió la denominación de << alla francese>> en Monteverdi y que desaparecerá en el siglo XVIII, el violín de bolsillo, una variante del anterior y finalmente el contrabajo que, de hecho, seguirá perteneciendo a la familia de las violas (con seis cuerdas y trastes) hasta finales del siglo XVII.

Violín, viola y violoncello; he aquí la formación del <<cuarteto>> moderno (con sus dos violines), que data del siglo XVIII y al que mas tardíamente se añadirá el contrabajo. Esta clasificación organológica hoy en día nos permite describir por separado cada uno de los miembros, aunque en lo que concierne a la construcción propiamente dicha haya que referirse al instrumento mas agudo, el violín, cuya construcción es el resultado de una conjunción de la delicada relación entre las proporciones, que varían de un instrumento a otro, la calidad de las maderas empleadas y la de los barnices (para los cuales existen numerosas formulas). El violín moderno mide 59 cm en total, con aros de unos 3 cm de altura; las cuatro cuerdas están afinadas por quintas (sol, re, la, mí) y la extensión es de cuatro octavas y media (la tesitura corriente abarca tres octavas más una quinta: del sol² al re⁶). Para tocar el instrumento se coge casi horizontalmente apoyando la base de la caja sobre el hombro izquierdo y sujetándolo con la barbilla. La técnica, en la que el golpe del arco juega un papel primordial, resulta extremadamente brillante y posibilita una enorme diversidad expresiva que se extiende desde el legato al staccato en una infinidad de matices. A esto, añadidos efectos particulares: los pizzicatos, por ejemplo, a imitación de laúdes y guitarras, o el vibrato de sonoridades calidas y vivas, también pueden conseguirse armónicos (sonidos dulces y aflautados), mediante la técnica llamada de <<flageo let>> que consiste en rozar la cuerda en ciertos puntos precisos. Las modificaciones del timbre, que a su vez depende de la cuerda empleada y del lugar donde se aplica el arco, no son menos notables: así, la dureza incisiva y metálica que resulta al tocar <<Sul Ponticello>> (cerca del puente), mientras que el empleo de la sordina (un dispositivo móvil instalado entre las cuerdas sobre el puente) provoca dulces sonoridades nasales.

La literatura del violín es extraordinariamente rica, sin embargo, el instrumento fue considerado durante mucho tiempo agrio y sin encanto, con un repertorio que se limitaba al acompañamiento de danzas campestres y canciones báquicas. Los primeros ejemplos de música escrita puramente para violín son italianos (particularmente Monteverdi). Aun así, el instrumento no deja su condición subalterna hasta finales del siglo XVIII con la aparición de los grandes solistas italianos, checos y franceses que legaron un exuberante patrimonio de <<sonatas>> y <<conciertos>> a los virtuosos del siglo XIX, a partir de ese momento, con la época de oro del romanticismo, el violín se convierte en un instrumento solista incomparable además de ser el participante indispensable de la música de cámara y de orquesta. Los caprichos de Paganini (un genio del instrumento) ofrecen una deslumbrante demostración de la técnica violinística a quien desee apreciar todos sus recursos.

Figura 3. Las piezas del violín



Fuente. FRANCOIS, Rene Tranchefurt. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza Música.

2.1.2 La Viola. Un poco mas grande que el violín, es idéntica a el en su forma y estructura: mide entre 67 y 68 cm (la caja mide entre 38 y 43 cm de largo, es decir, casi 7 cm más que el violín), los aros tienen una altura de aproximadamente 4cm. Las cuatro cuerdas van afinadas una quinta más grave que las del violín (do, re, sol, la) y son de tripa, pero lo más grave (do).Se fabrica hoy de metal entorchado de tungsteno (metal denso que favorece una sonoridad mas brillante). En la actualidad y en nuestro ámbito, todas las cuerdas son de metal. La extensión teórica es la misma que la del violín pero suelen evitarse las notas agudas, ya que en los registros medio y grave es donde el instrumento despliega mejor sus posibilidades: sonoridades suaves y melancólicamente expresivas explotadas pocas veces por los compositores, que solo en casos excepcionales han elevado a la viola el rango de solista. A partir del siglo XIX, la viola fue rehabilitada por Beethoven (excelente interprete de viola) y después por Berlioz quien dedicó la parte de viola de Harold en Italia a Paganini (brillante interprete de viola como de violín); ya en el siglo XX, el concierto para viola de Bartok afirma esplendorosamente la originalidad del instrumento. La técnica para tocar la viola es similar a la del violín, aunque esta comprobado que los pasajes de gran virtuosismo son mas difíciles de ejecutar en este último.

2.1.3 El Violonchelo. Derivado del clásico bajo de viola, el violoncello está construido según los mismos principios que el violín y la viola, pero sus dimensiones son claramente mayores (su longitud total es de aproximadamente 1.30m y la altura de sus aros oscila entre 11 y 12cm), con un mástil más fuerte y cuerdas mas gruesas. Al igual que el violín y la viola, estas cuerdas se afinan por quintas a la octava baja de la viola (do, sol, re, la), y las dos más graves son entorchadas de metal. La técnica de interpretación difiere sensiblemente de la del violín, especialmente en la digitación de la mano izquierda; además es un instrumento que hay que tocar sentado: se apoya en el suelo sobre una pica retráctil y se sujeta entre las

rodillas. Su extensión normal es de tres octavas mas una quinta, pero es posible alcanzar más de cinco octavas (hasta el fa6) gracias al empleo de sonidos armónicos; el efecto de <<flageolet>> reviste una belleza particular. El violoncello suena con plenitud expresando con éxito tanto el brillo como la dulzura.

Hasta el siglo XVIII fue casi el único instrumento encargado de hacer el bajo en la orquesta, pero a finales de ese siglo conoció un asombroso florecimiento de <<concertos>>. Los compositores románticos al confiar al violoncello líneas melódicas consagran su emancipación y le confieren su verdadera personalidad: la del instrumento más cercano (dentro de la música occidental) a la voz humana. En el siglo se ha enriquecido con obras para violoncello solo a concertante, que cuentan entre las grandes obras contemporáneas (desde el Don Quijote de R. Strauss hasta el magnifico Concerto de Dutilleux).

2.1.4 El Contrabajo. Es el instrumento más grave y más voluminoso del grupo de las cuerdas. Ha conservado la forma original de las violas; ni su tamaño ni su forma están definitivamente estabilizados. La altura total es de aproximadamente 1,95m (con una caja de 1,10m de largo y los aros que miden entre 18 y 21cm de alto); los contrabajos corrientes, sin embargo, solo miden un poco mas de 1,80m. El número de cuerdas ha variado entre tres y seis, contando en la actualidad con cuatro cuerdas afinadas por cuartas (mi1, la1, re2, sol2). Las dos primeras van entorchadas, y en caso de existir una quinta cuerda producirá el do1 en el registro grave. La extensión puede abarcar cuatro octavas. El arco puede cogerse por arriba (técnica alemana). La forma de tocar es menos libre que en el caso del violín aunque los pasajes de virtuosismo pueden ser realizados perfectamente: hay que destacar principalmente el pizzicato (que en un matiz piano parece un débil

golpe de timbales), el timbre del contrabajo es opaco y la sonoridad potente, con cierta rudeza en el registro grave y bellísimos agudos. Por haber estado en un principio reservado a la iglesia (donde servía para reforzar los <<16 pies>> del órgano), el contrabajo no figuró entre los <<violines del rey>> hasta la segunda mitad del siglo XVII ni en la ópera de París hasta principios del XVIII, desempeñando un papel que se limitaba a doblar a los violoncellos a la octava baja. En la segunda mitad del siglo XVIII, y sobre todo en el XIX, aparecieron los primeros virtuosos del instrumento junto con la aparición de obras concertantes (el concierto de Haydn es muy representativo) y de música de cámara (quintetos).

3. LA DIRECCIÓN

En la ejecución musical con grupos instrumentales como el conjunto de cuerdas conformado en este proyecto, la dirección, vista como el aporte de indicaciones respecto a la interpretación, tiene un papel importante en todo su desarrollo, teniendo en cuenta que desde un principio se llevará a cabo el ejercicio colectivo mediante el cual, todos los instrumentistas tendrán una adaptación progresiva a la idea interpretativa que el director o líder de grupo sugiere y cada obra requiere del conjunto. Asimismo se genera la interacción entre músicos bajo orientación; el líder o director puede ejemplificar tocando o en un momento dado utilizar uno de los integrantes como modelo de ejecución, según sea su desempeño.

La dirección en música de cámara es más común en la orquesta, debido al considerable número de músicos y consiste en el empleo de la técnica como medio de manejo de los músicos, y en la percepción que se tiene de la interpretación, la cual surge del previo estudio y análisis de las obras a interpretar, aspecto que permitirá identificar los problemas que cada obra pueda presentar, a fin de plantear las soluciones y consecuentemente llevar a cabo una adecuada interpretación en relación con lo escrito en la partitura y con lo que el compositor plasmó en ella. En grupos pequeños como tríos, cuartetos, etc, no es usual la presencia de un director, sino que son los músicos quienes comparten ideas respecto a la interpretación e interactúan de esta manera. También es común entre ellos, que uno de los músicos tome la dirección o liderazgo; casi siempre suele ser el intérprete del primer violín.

3.1 ESTUDIO Y ANÁLISIS DE OBRAS

En esta parte, se resalta la importancia del estudio y el análisis de cada obra en su contexto histórico, así como el score o partitura de todo el contexto instrumental. Esto como preparación para el ensayo y la interpretación.

Un aspecto fundamental e ineludible que el director debe tener en cuenta en el estudio y análisis de obra musicales, es el contexto histórico correspondiente al origen de cada obra, haciendo memoria de cada una de las características interpretativas, pertenecientes al estilo que ejerce influencia en la obra, según la época en que fue compuesta.

El estudio del score, así como el análisis de cada aspecto de las obras es trascendental al logro de un efectivo ensayo, el desarrollo adecuado de la técnica de dirección y de la interpretación como hemos mencionado anteriormente. Antes de iniciar el ensamble se necesita adquirir una concepción de la partitura.

El director debe analizar todos los aspectos dados en la partitura, la sonoridad, la dinámica, la estructura de la obra, lo que expresa el compositor, para saber como debe actuar posteriormente en cada ensayo. Para adquirir mayor seguridad es necesario profundizar en cada una de las intenciones particulares del compositor, buscando siempre interiorizar la mejor imagen sonora posible de la obra.

De acuerdo a lo anterior, finalmente el director debe adquirir una concepción general de la estructura musical, reconociendo las partes climáticas mediante una audición objetiva y reflexiva de la obra, que le permita autoevaluarse como seguramente lo haría la audiencia.

3.2 ASPECTOS A TENER EN CUENTA EN EL ANÁLISIS DE OBRAS PARA EL DESARROLLO DE LA DIRECCIÓN

En el estudio y análisis del score, el objetivo principal es adquirir de este una idea general que el director debe interiorizar como punto de referencia para la realización del ensayo. Así, el director, podrá comparar como suena el conjunto en relación a la idea que el adquirió internamente. De ahí en adelante, aparece un objetivo tocante al ensayo como es, lograr que el conjunto suene exactamente como el lo percibió; para ello es necesario ir eliminando ensayo tras ensayo errores técnicos y de interpretación.

Es importante también tener en cuenta que una imagen adecuada del sonido interno proporcionará las bases sólidas para el desarrollo de las habilidades de dirección, ya que los movimientos y gestos del director deben ser acordes con la música. El director más allá de seguir patrones de tiempo y gestos, debe hacer música con las notas escritas en la partitura.

El estudio y análisis de la partitura permite también anticipar problemas que han de solucionarse con la dirección y en ensayo. Las entradas, los calderones, cadencias, balance sonora, precisión etc, son problemas para los cuales se debe estar preparado y con la solución adecuada.

A continuación se encuentra la presentación de un conjunto de sugerencias importantes, que se deben tener en cuenta para adquirir una percepción de la partitura; aspecto previo al desarrollo de la dirección.

- Tener a disposición los instrumentos e instrumentistas que se requieren de acuerdo con la partitura.
- Entender y clarificar la terminología y simbología expresada en la partitura, consultando el diccionario de música si se hace necesario.

- Manejar todas las claves incluidas en la partitura.
- Realizar un estudio y análisis estructural de la obra.
- Revisar y clarificar los tiempos.
- Identificar frases y secciones, a fin de indicar los puntos y tipos de cadencias, mediante el uso de doble barra, para separar las divisiones importantes de la obra.
- Analizar y señalar partes de la obra con elementos o características similares, y al mismo tiempo establecer contrastes.
- Identificar la estructura armónica teniendo en cuenta las secciones principales de la organización tonal, colorido armónico, disonancias, tensiones armónicas, climax y movimiento armónico.
- Planear y clarificar la estructura de la obra, determinando si la composición hace parte de una forma establecida como estándar (binaria, ternaria, suite, sonata, rondo, fuga, etc).
- Analizar la dinámica de la obra, determinando el clímax en cada sección y el colorido dinámico (pf, fp, sfz, sf, etc).
- Identificar las melodías, contramelodías y las líneas contrapuntísticas, teniendo en cuenta a que instrumento corresponde su ejecución, a fin de establecer la expresión dada y el balance sonoro.
- Determinar las frases que han de ser ejecutadas lentas, rápidas, por movimiento de ritenuto o ritardano y acentuación.
- Cantar (solfear) todas y cada una de las voces o partes, realizando un estudio progresivo y minucioso del score mediante el uso del piano. Si es posible, cantar una de las voces y tocar en el piano las demás.

Realizar una audición de grabaciones que contengan buenas interpretaciones podría ayudar a lograr una buena concepción de la interpretación. Sin embargo, esto se debe hacer posteriormente al estudio y análisis del score, como una complementación de la percepción que se tiene

de la partitura y no como la única forma de adquirir una idea de la interpretación, pues esto podría dejar pasar desapercibido ante detalles importantes, que solo se verifican mediante un profundo análisis de la partitura para luego dictarlos en la dirección durante cada ensayo.

La expresión es un aspecto que está condicionado a la música. Así, características como la forma de la composición, la estructura, el movimiento, la dirección de las líneas melódicas y las cadencias habidas en la composición influirán en cada uno de los gestos expresados en la dirección.

4. EL REPERTORIO

Teniendo en cuenta el tipo de agrupación, instrumental como conjunto de cámara, ya sea, duo, trio, cuarteto, quinteto, etc. las obras de repertorio pueden ser obras originalmente escritas para ser interpretadas por el tipo de agrupación o adaptaciones del repertorio orquestal, música universal y folclórica con un tratamiento que las dispone a ser interpretadas como música de cámara.

4.1 SELECCIÓN DEL REPERTORIO

En relación al repertorio, es necesario tener en cuenta la instrumentación y el nivel de exigencia de cada una de las obras a interpretar. Estos dos aspectos son importantes a la hora de seleccionar el repertorio.

En primer lugar la instrumentación, pues como hemos mencionado anteriormente, es indispensable disponer de los instrumentos que la obra requiere, a fin de lograr una adecuada interpretación. De otro modo en el caso de las cuerdas, teniendo en cuenta que en nuestro medio escasean los violistas, pensar en dar solución realizando la transcripción para violín o violonchelo según mejor corresponda al registro y al timbre que se maneja en la obra.

En segundo lugar el nivel de exigencia de las obras es muy importante, pues debe ser adecuado al nivel de los instrumentistas del conjunto. De otra manera habrá problemas al implementar un repertorio muy complejo, tal vez imposible de interpretar para algunos de ellos.

Lo ideal en cuanto al repertorio, es lograr una adecuada interpretación de cada obra, en la cual, los instrumentistas puedan aplicar el nivel técnico que han desarrollado y alcanzar mediante la práctica progresiva un crecimiento en relación a la interpretación musical.

4.2 ADAPTACIÓN DEL REPERTORIO

En el montaje del repertorio, la adaptación es usada por músicos y directores como una forma de adecuar una obra musical a una agrupación con unas características y condiciones peculiares; es decir, el músico o director, puede concebir previamente la adaptación por gusto propio y conveniencia, o porque la situación en la agrupación así lo requiere.

La diferencia en los niveles de ejecución instrumental de los músicos por ejemplo y la búsqueda de una mejor interpretación, puede llevar al director a realizar un cambio en algún fragmento de la obra o asignarlo a otro instrumento o instrumentalista; más aun teniendo en cuenta, que cuanto mayor diferencia hay en los niveles de ejecución de los instrumentistas, mayor complejidad en la adaptación, ya que se debe pensar en asignar las partes mas difíciles, por así decirlo, a los músicos que tienen mayor aptitud en la interpretación, y las partes mas sencillas como el acompañamiento armónico, a los músicos que aun no han desarrollado tal aptitud.

En la música de cámara, cada voz (instrumento) cumple un papel importante, pero en algunos casos el primer violín comúnmente puede llevar la parte más compleja de ejecutar, para lo cual es conveniente asignarla al violinista o violinistas con mayor habilidad.

En otros casos por ejemplo en una obra para orquesta de cámara que tiene un tratamiento contrapuntístico complejo y todas las voces en general tienen el mismo grado de dificultad en si, es importante que la asignación de las partes tenga una distribución equitativa, donde la ejecución de cada voz este delegada en un principio a los músicos de mayor nivel de ejecución con que se cuenta, es decir, debe haber por lo menos uno de ellos en cada línea instrumental; de esta manera se tendrá mayor seguridad a la hora de interpretar.

“En el conjunto de cámara con estudiantes del INEM, se ha acudido a la adaptación, ya que el número de integrantes no corresponde a un estándar y además no se pretende aquí presentar un grupo tal (estándar), sino un trabajo pedagógico musical sobre música de cámara. El número reducido de violistas frente a la abundancia de violinistas se convierte en el punto de partida para adaptar algunas partes de la viola al violín como una forma de refuerzo y compensación en cuanto al balance sonoro”

5. EL ENSAYO

El ensayo consiste en una etapa de desarrollo de un plan para lograr la interpretación del repertorio. El director debe exponer las respectivas orientaciones, de acuerdo con lo que planteó en el estudio y previo análisis de las obras a dirigir, y los músicos deben estar preparados para desempeñarse en la agrupación bajo un adecuado entrenamiento, que les permita tener conceptos claros acerca de su desempeño; de modo que cada músico pueda ejercer su función efectivamente.

En esta etapa es importante tener una metodología para desarrollar el plan del montaje, a fin de lograr un ensayo progresivo y eficiente. El director debe asumir una actitud pedagógica de orientador, donde genere confianza y seguridad a los integrantes del conjunto instrumental, a través de instrucciones específicas, demostraciones y expresiones gestuales referidas a la forma de interpretación en general y precisión rítmica. De esta manera, llevar a cabo el montaje requiere un proceso de esfuerzo técnico que implica un tiempo considerable en la aplicación de la metodología.

5.1 METODOLOGÍA

En el proceso de desarrollo del montaje, la metodología se basa inicialmente en la implementación de ejercicios técnicos con diferentes aplicaciones a cada instrumento, con diversos recursos técnicos para el caso de los instrumentos de cuerda (legatto, marcato, staccato, pizzicato), y también escalas y arpeggios con diferentes ritmos e inversiones, que se deben trabajar a nivel grupal, como una forma de entrenamiento para el buen desempeño técnico de los músicos en la agrupación durante cada ensayo. Esto ha de ser en la primera etapa que precede los ensayos y que hace parte de la formación del conjunto.

Posteriormente, habiendo obtenido el logro de un aprendizaje práctico en los músicos estudiantes, en relación a la ejecución instrumental de una manera libre y espontánea, y con la utilización de la técnica adecuada, se procederá al estudio de las obras a interpretar, teniendo en cuenta el análisis del carácter interpretativo que contiene cada partitura y de acuerdo con la época a la cual pertenece. El director debe generar en el ensayo la idea que ha concebido de la interpretación y lograr que los músicos la asimilen para luego ser expresada en cada fragmento y en toda la obra.

Para una asimilación más profunda por parte de los músicos, se realizan ensayos parciales inicialmente, y posteriormente ensayos generales.

En los ensayos parciales, se pretende trabajar en dos subgrupos: violines (primero y segundo) y violas en primera instancia, y violonchelos y contrabajo en segunda instancia. De este modo el proceso de montaje se dirige hacia una mejor preparación de los dos subgrupos, teniendo en cuenta el papel que cada uno ejerce. Los violines y violas por su parte, ocupan un papel melódico y armónico, donde generalmente es el violín primero el que ocupa la parte melódica principal, y violín segundo y viola pueden ocupar las contra melodías o líneas de relleno armónico. Los violonchelos pueden ejercer desde un papel melódico, hasta acompañar al contrabajo una octava por encima en función del bajo que este ocupa en el conjunto, formando también la parte armónica, dado su amplio registro.

De acuerdo con estas funciones, en la preparación se ha de enfatizar en aspectos esenciales como métrica, dinámica, afinación y asimilación del carácter interpretativo en general.

En los ensayos generales, los cuales serán realizados posteriormente a los parciales, el proceso de montaje continúa con el acoplamiento de los dos

subgrupos anteriormente mencionados y se dirige hacia el logro de una madurez en la ejecución e interpretación. Para ello se implementará un análisis de problemas que pretende formular las correcciones adecuadas en cada ensayo, partiendo de la ejecución total de la obra, donde es posible evaluar cada detalle.

Se han de implementar ejercicios al iniciar el ensayo, con escalas en la tonalidad correspondiente a la obra y en los módulos rítmicos más representativos y complejos que contiene, como una forma de disponer a los instrumentistas para una ejecución adecuada. Del mismo modo en posteriores ensayos se realizarán ejercicios que prevean dificultades tanto técnicas como interpretativas, teniendo en cuenta aspectos como entradas, cierres, cadencias, afinación, puesto que algunas secciones presentan mayor dificultad.

La implementación de este tipo de ejercicios, pretende hacer más efectivos los ensayos, generando una disciplina de estudio progresivo de los integrantes, que posibilite la fluidez y espontaneidad en la ejecución e interpretación.

6. EL CONJUNTO DE CÁMARA EN LA EDUCACIÓN MUSICAL¹⁰

El conjunto de cámara como medio para la interpretación musical, compromete al estudiante a desarrollar capacidades que contribuyen al progreso técnico interpretativo e investigativo, que conllevan a un sólido conocimiento de las distintas áreas que comprende la música.

6.1 EL PROCESO DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

En el proceso de interpretación se desarrolla una serie de pasos consecuentes, que corresponden a la estructura pedagógica necesaria para el aprendizaje musical. En la ejecución instrumental intervienen los siguientes elementos:

- Percepción de la notación musical.
- Respuestas mediadoras.
- Percepción y evaluación del estímulo auditivo.
- Evaluación de la interpretación.

La “percepción de la notación” musical consiste en el estímulo visual y algunas veces motriz dado por la lectura de lo escrito en la partitura como la representación gráfica de la melodía de una obra, o una línea correspondiente a un determinado instrumento. Las indicaciones del director de grupo y también la comunicación con otros miembros del grupo, pueden a su vez estimular al ejecutante.

¹⁰ Álbum de estudios sobre composición instrumental para la música Colombiana de Cámara, pags. 121-124.

“las respuestas mediadoras” funcionan como un medio, a través del cual, el intérprete puede transformar los estímulos visualmente percibidos en su sonido equivalente. De este modo, intervienen en los procesos mentales necesarios para la ejecución del estímulo original (visual) con la iniciación de una respuesta semejante a la percepción de la partitura y la identificación de lo escrito en ella. En este caso la respuesta mediadora sirve como estímulo para generar otra respuesta.

En la realización del proceso de interpretación, el ejecutante se cuestiona por ejemplo respecto a cuál es el nombre de la nota, y cómo ha de ejecutarse tal nota. Estas se consideran operaciones mentales necesarias y se dan en forma separada en el principiante, que posteriormente con base en la práctica y el ensayo, se adquiere la habilidad de identificar e interpretar con mayor fluidez y efectividad.

Como resultado de la práctica, esta cadena de asociaciones se convierte en la respuesta final de la ejecución musical.

La “percepción y evaluación de los estímulos auditivos”. Es referida tanto a la interpretación de cada ejecutante como también a la ejecución de conjunto en general.

Finalmente, se evalúa la precisión de la interpretación. Si el concepto ha sido positivo, el trabajo continúa de la misma manera; de otro modo, si hay errores, se realizan las correcciones necesarias que ayuden a mejorar posteriores ejecuciones. Este proceso tiene cierto grado de complejidad y el aprendizaje hábil, comprende en parte la eliminación de los procesos paso a paso de las respuestas mediadoras y el alcance de una respuesta inmediata a los estímulos iniciales.

La calidad de la ejecución e interpretación mejorará en la medida que el ejecutante desarrolle:

- Mayor eficiencia para reconocer las anotaciones visuales y auditivas apropiadas.
- Mayor capacidad de eliminar cada vez su atención consciente a las respuestas mediadoras.
- Mayor capacidad de evaluarse a sí mismo, es decir, evaluar la precisión de su ejecución y desarrollar las correcciones necesarias en miras de perfeccionar la interpretación.

Si observamos el caso de un ejecutante (instrumentalista) experto, capacitado para tocar en un instante y leer grandes patrones de notas musicales simultáneamente. Un pianista virtuoso, por ejemplo, no necesitara dirigir su atención a cada una de las notas en un acorde de ocho o diez notas; con solo una mirada percibe el acorde como una unidad. Durante la etapa en que las manos están ejecutando el acorde, su mente lo está escuchando y evaluando, y su mirada ya se esta moviendo hacia el siguiente estímulo. Las respuestas mediadoras a nivel individual no han desaparecido, sino que se ha agilizado la conceptualización; de modo que, similar a una unidad, el proceso es más rápido. Lo mismo puede darse en un violinista o chelista experimentado en un conjunto y aun con mayor facilidad, teniendo en cuenta que en este caso la lectura corresponde no a un acorde, aunque bien podría, sino a una línea melódica. Lo ideal en este proceso, se realiza a nivel individual en cada integrante del conjunto, y al mismo tiempo hace posible la retroalimentación en grupo, donde el director puede utilizar un modelo y dar el criterio adecuado respecto a las interpretaciones. Es importante tener en cuenta, que del análisis surgen propuestas para mejorar los aspectos de estilo e interpretación, y a su vez generar en el estudiante independencia, criterio y apreciación musical; aspectos muy significativos al pensar en la permanencia del estudiante en la ejecución instrumental terminado el compromiso académico y consecutivamente, la formación de un músico.

7. DESARROLLO DEL TRABAJO PEDAGÓGICO MUSICAL CON EL CONJUNTO DE CAMARA INEM

Se procedió a la formación del conjunto de cámara del Instituto de Educación Media “Custodio García Rovira” (INEM). Con los estudiantes de la rama musical en especialidad cuerdas.

7.1 ETAPAS DE FORMACIÓN DEL CONJUNTO

El desarrollo de este proceso se llevó a cabo en tres etapas, las cuales a su vez se desarrollaron mediante un proceso progresivo y fueron establecidas en el siguiente orden.

7.1.1 Etapa de iniciación y desarrollo técnico instrumental. El desarrollo de este proyecto parte con esta etapa en agosto del 2004 con la respectiva aprobación del coordinador de la rama musical del colegio y la aceptación del profesor de cuerdas de la rama.

Esta etapa consistió en el aprendizaje y dominio de la técnica instrumental por parte del estudiante, desarrollando una aptitud musical adecuada, como elemento indispensable para lograr el desempeño requerido en la ejecución de obras, que luego fueron interpretadas en el conjunto de cámara.

Se realizó una serie de talleres donde se contó con la colaboración de un estudiante de la escuela de música en el área del violín.

Se pretendió y se logró un aprendizaje práctico en los estudiantes al ejecutar de una manera libre el instrumento y con la utilización adecuada, para ello fue necesario implementar ejercicios técnicos de arco a la cuerda con

diferentes aplicaciones y recursos técnicos, como también escalas y arpeggios con diferentes ritmos e inversiones. Dichos ejercicios aparecen en el siguiente capítulo y fueron aplicados al estudio de una obra sencilla.

7.1.2 Etapa de desarrollo técnico interpretativo. En esta etapa se trabajó el estudio interpretativo basado en el análisis de cinco obras. Se hizo énfasis en el estilo de cada obra de acuerdo con la época en que fue concebida, su carácter, forma música y específicamente el tipo rítmico a partir del cual, se desarrolló una serie de ejercicios inductivos e introductorios a cada obra.

Durante el periodo comprendido entre diciembre del 2004 y febrero del 2005, en la transición hacia esta etapa, fue necesario replantear la aplicación de la técnica instrumental debido a que algunos estudiantes no contaban con el instrumento y por lo tanto su práctica dependió del tiempo en que hubo actividades académicas. De esta manera, se realizó el estudio de obras a interpretar insistiendo aun en el empleo de la técnica adecuada y su retroalimentación con ejercicios anteriormente realizados, y simultáneamente ejercicios relativos a cada obra.

En diciembre de 2004, se realizó un taller vacacional que consistió en tres secciones: la primera, una audición (grabación) de obras con análisis de estilos y épocas, la segunda, la proyección de dos videos con algunas de las obras audicionadas y el análisis del papel protagónico de los instrumentos; y la tercera, fue la culminación del taller con un estudio de golpes de arco y su aplicación a una obra sencilla (Oda de la alegría).

Se realizaron ensayos parciales, a partir de febrero del 2005 con dos grupos: violines I y II y violas; cellos y contrabajo. Esto hizo más efectivo el estudio de interpretación, ya que de esta manera fue posible clarificar el papel de cada instrumento en cuanto a afinación, expresión, fraseo y dinámica. Los ensayos generales pretendieron la asimilación de la interpretación ideal de

cada obra. Se enfatizó la precisión en las entradas, cadencias y balance sonoro, buscando la madurez interpretativa y fluidez de cada obra, haciendo correcciones ensayo tras ensayo. La realización de dichos ensayos tuvo un promedio de dos sesiones por semana, una de dos horas y otra de una hora.

Las obras estudiadas y analizadas para la presentación del trabajo pedagógico musical fueron las siguientes:

- 1 – Aria de la Suite No 3 en Re mayor de Johan Sebastián Bach
- 2 – The Little Orphan de Robert Schumann (adaptación para cuerdas)
- 3 – Minueto en Sol mayor de Franz Schubert (adaptación).
- 4 – Minueto en Do mayor de Franz Schubert
- 5 – Cuan Grande es Él de Stuart (adaptación para cuerdas y piano)

El estudio interpretativo se llevó a cabo en orden progresivo de acuerdo al grado de dificultad (Véase la Tabla 1).

Cuadro1. Cronograma

FECHA	OBRAS
Febrero – Abril 2005	The Little Orphan de Schumann
Mayo – Junio 2005	Minueto en Do mayor de Schubert y Minueto en Sol mayor de Schubert.
Agosto – Noviembre 2005	Aria de la Suite No 3 en Re mayor de J. S. Bach
Marzo – Abril 2006	Cuan Grande es Él de Stuart K. Hine

Figura 4. Aria de la Suite No. 3 en Re mayor. Módulo rítmico general violín I.



El violín II y la viola contienen características que varían de acuerdo con la y movimiento general de la obra. Algunas veces estos dos se encuentran realizando el mismo esquema o un esquema relativamente igual como en los compases No. 1 y 2 del tema A y B, y en la cadencia del tema A.

Véase la Figura 5

Figura 5. Aria de la Suite No. 3 en Re mayor Módulo rítmico general violín II y Viola



El violonchelo y el contrabajo contienen el mismo esquema rítmico durante casi toda la obra: grupo rítmico de ocho corcheas por compás. Véase la Figura 6.

Figura 6. Aria de la Suite No. 3 en Re mayor Módulo rítmico general violonchelo y contrabajo



- **Módulo melódico general.** La obra contiene gran complejidad melódica y su movimiento varía en cada voz.

El violín I, se mueve generalmente en terceras y grado conjunto consecutivamente; algunas veces cuarta y tercera o segunda, y saltos de octava entre frases como hemos observado en el dibujo melódico de la Figura 4.

El violín II y la viola realizan un papel melódico importante, considerando que ambos realizan contrapunto. El violín II sobresale algunas veces en dialogo con el violín I.

Estos dos varían en intervalos de segunda, cuarta, quinta, sexta y octava. El primero (violín II) se mueve por grado conjunto alternando con intervalos más largos (cuarta, quinta sexta y con octavas). El segundo (viola) se mueve del mismo modo, por grado conjunto, pero alternado generalmente con intervalos de cuarta y algunas veces tercera. Véase la Figura 5

- **Textura:** Contrapunto.

- **Análisis interpretativo.** Movimiento tranquilo, de ahí dado su nombre que traduce “aire”, siempre percibiendo las líneas melódicas entre primer

y segundo violines. La primera sección (tema A), inicia con un *P* y crescendo que dura la redonda o blanca ligada del violín I y progresa hacia el segundo compás en un *fP*, repitiendo luego la misma idea que concluye en una cadencia sobre la dominante. Esta última con un ritardando enmarcado por la escala que realiza el violonchelo y que regresa a tempo, tanto para la reexposición del tema, como para la modulación hacia la segunda sección (tema B).

La sección II, aunque con otro esquema rítmico-melódico recoge la misma idea de la primera en su inicio hasta el compás No 8 dirigiéndose a la semicadencia del compás No 10, donde reposa en *P* sobre el Relativo menor. En el trayecto del compás No 9 se puede percibir la contramelodía dada por la viola. Un pequeño ritardando que solo dura la semicadencia contrasta con la siguiente frase, la cual dura hasta el compás No 12. Aquí comienza un interesante dialogo entre primero y segundo violines, mientras que la viola ejerce un contraste sincopado, y el bajo (cello y contrabajo) se mueve progresivamente de *P* a *f* para enmarcar el crescendo de la frase que va hasta el compás No 14. Seguidamente viene la parte climática hacia un *f* en el compás No. 16, donde nuevamente se perciben las líneas melódicas de los violines primero y segundo. Asimismo la viola en el compás No 17, y finalmente todo desciende hacia la tónica precedida por la ornamentación (trinos) hecha en el primer y segundo violines. Culmina en un piano que progresa a la reexposición de tema, en la cual el acorde final se prolonga.

7.1.4 Minueto en Sol mayor – Análisis general

- **Origen.** Forma de danza que hizo parte de la Suite antigua. Pertenece a la Suite del Barroco que tenía tres partes (minuetos I, y II) con reexposición del primer tema. Más tarde, en la época romántica es conocida como Minueto tipo de sonata de forma tripartita: Tema A, tema

BI y reexposición del primer tema, que puede o no variar la interpretación.

- **Forma.** Estructura ternaria A – B – A

Ritmo: ternario.

Tipo rítmico: anacrúfico

La *sección I* (tema A) expone el tema principal, cuyo desarrollo está en la primera frase y se refleja en la segunda hasta la doble barra con una cadencia en la tónica (Sol mayor). El *episodio* se desarrolla con la misma estructura en la dominante con séptima (La7) de la dominante (Re mayor), que luego resuelve en esta última, pero con séptima (Re7). Finalmente se refleja de la misma manera concluyendo en una coda con cadencia sobre la tónica.

La *sección II* (tema B) inicia con el tema principal que es análogo al de A, recogiendo la tónica y en movimiento alternativo con la dominante progresa hacia esta última con una cadencia suspensiva hasta la doble barra. Las dos frases de su desarrollo son similares en estructura. El *episodio* se desarrolla con la misma estructura partiendo de la dominante que inmediatamente se mueve hacia la dominante con séptima del segundo grado (Mi7) alternando con este último (La menor). Finalmente la reexposición parcial del tema principal que finaliza con una cadencia conclusiva en la tónica.

La *sección III* vuelve al comienzo (sección I) sin repeticiones (ni la primera ni la segunda).

- **Módulo rítmico general.** En la sección I encontramos el ritmo de carácter anacrúfico, que contiene generalmente corchea con puntillo ligada a una semicorchea y seguido por dos negras conjuntamente ligadas. Algunas variantes con corcheas seguidas por corcheas (cello y contrabajo) en la primera frase véase Figura 7.

Figura 7. Minueto en Sol Mayor. Módulo Rítmico General Sección I.

- En la *sección II* encontramos el ritmo de carácter anacrúico, que contiene cuatro negras ligadas, seguidas por una negra con puntillo y tres corcheas ligadas, mas dos negras ligadas o negra y silencio de negra (violín I). Violín II y bajo (cello y contrabajo) alternan en corcheas ligadas o negras ligadas en stacatto y blanca con puntillo o blanca ligada a una negra. Véase figura 8.

Figura 8. Minueto en Sol Mayor. Módulo Rítmico General Sección II.

The image shows a musical score for a Minuet in G Major, Section II, measures 20-22. The score is written for a grand staff with five systems. The first system (measures 20-21) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The melody in the treble clef includes a trill (marked with a 'V') and a grace note. The piano part in the bass clef consists of a simple accompaniment. The second system (measures 22-24) continues the melody and piano accompaniment. The piano part in the second system has a dynamic marking of *p*. The score is written in a standard musical notation style with stems, beams, and slurs.

En la *sección III*, el ritmo es similar al de la *sección I*, dado que es la reexposición del tema A.

- **Módulo melódico general.** La obra contiene un movimiento melódico simétrico, que en la *sección I* puede variar en terceras y quinta disminuida, y sexta en el segundo periodo. Los motivos se repiten cambiando en los incisos por grado conjunto, de manera ascendente o descendente por terceras, cuartas y grado conjunto consecutivamente. Véase figura 9.

Figura 9. Minueto en Sol mayor. Módulo melódico general Sección I.



La *sección II*, contiene un movimiento melódico igualmente simétrico por grado conjunto en las semicorcheas de la anacruza. Ascende también por grado conjunto en la corchea con puntillo hasta la primera de las tres corcheas, y luego desciende para moverse en tercera descendente en las dos negras (véase figura 10). El episodio se desarrolla casi de manera similar. Véase figura 11.

Figura 10A. Minueto en Sol Mayor. Módulo melódico general Sección II.

Tema Principal.



Episodio



primera frase y se refleja en la segunda hasta la doble barra, que termina con una cadencia parcialmente conclusiva en la dominante.

La *sección II* (tema B) inicia con la estructura del tema principal que es análogo al de A, recogiendo la dominante que se mantiene progresando para luego volver a la tónica en una reexposición parcial del tema A.

- **Módulo rítmico general.** En la sección I (violín I) encontramos el ritmo de carácter anacrúxico, que contiene generalmente corchea con puntillo ligada a una semicorchea como en el minuetto anterior, seguido por tres negras, las dos últimas conjuntamente ligadas. Luego dos negras y algunas variantes de dos corcheas ligadas, corchea con puntillo ligada a semicorchea. El bajo (cello y contrabajo) con tres negras, banca y negra, enmarcando el compás. Véase figura 11.

Figura 11. Minuetto en Do Mayor. Módulo rítmico general.

The image displays a musical score for a Minuetto in C Major, focusing on the general rhythmic module. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Bassoon. The time signature is 3/4. The key signature is one sharp (F#), indicating C Major. The music begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Violin I part starts with an anacrusis (marked with a 'v') consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then continues with a series of eighth and quarter notes. The Violin II part follows a similar pattern, starting with a quarter rest followed by a dotted quarter note and an eighth note. The Cello/Double Bass part plays a steady bass line of quarter notes. The Bassoon part plays a similar bass line, often with slurs and accents. The score is divided into measures by vertical bar lines, and a double bar line is visible at the end of the first measure of each staff.

- **Textura:** Contrapunto.

- **Análisis interpretativo.** Algo similar al anterior, este minueto está enmarcado por los dibujos rítmico-melódicos anteriormente citados, donde el modulo de corchea con puntillo ligada a la semicorchea, con un tempo más lento que el anterior expresa más elegancia que fuerza.
- La *sección I* se mueve en un *P*, que expresa tranquilidad y la elegancia del Do mayor. Un crescendo se enmarca hacia la cadencia que progresa al final de esta sección en *f* y en la dominante.
- La *sección II*, inicia con el mismo carácter de la primera en *P*, que se mantiene, y posteriormente en un crescendo hasta la reexposición parcial del tema principal A en *f*. Luego disminuye hasta la cadencia final en tónica y en *P*, siempre conservando la elegancia y tranquilidad que lo caracteriza.

7.1.6 Etapa de Culminación. En esta etapa se realizaron ensayos, cuyo objetivo fue lograr la ejecución total de las cinco obras, como muestra de madurez del conjunto, se hicieron algunas presentaciones previas a la sustentación, como una forma de proyección del grupo, a fin de lograr efectividad y seguridad.

Se tocaron algunos tópicos y aportes del asesor de proyecto durante una audición, en la cual se generaron recomendaciones a nivel general y específico del conjunto para lograr una solidez conceptual de cada obra

Durante el último mes se trabajó nuevamente ensayos parciales, buscando perfeccionar la afinación y ensayos generales de todo el repertorio.

7.2 TRABAJO ELEMENTAL

El trabajo elemental o de nivel básico, correspondió a la etapa de iniciación y desarrollo técnico-instrumental. Se desarrollo el estudio y afianzamiento de la técnica con tres tipos de ejercicios: ejercicios técnicos de arco (individual-grupal), estudio de escalas al unísono y estudio de escalas a dos, tres y cuatro voces.

7.2.1 Ejercicios técnicos de arco. Se trabajó con ejercicios de arco a la cuerda a diferentes tiempos y distribución de este (arco), buscando fluidez en el desplazamiento a través de cada cuerda, ya que en un principio los estudiantes presentaban timidez y tensión, al tratar de ejecutar el instrumento.

Se realizaron las respectivas correcciones en cuanto a la forma de tomar el arco y su desplazamiento a través de la cuerda. En este tipo de ejercicios se trabajó la mayor parte a nivel individual en un principio y luego a nivel grupal.

7.2.2 Ejercicios de escalas al unísono y octava. Se aplicó el correcto uso de la técnica del arco, en el estudio de las escalas (Do mayor y Sol mayor) al unísono y a la octava con diferentes tiempos y distribución. De este modo, violines ejecutaron escala de Do mayor al unísono, viola una octava abajo en la cuerda Do, y cello y contrabajo al unísono una octava más baja que la viola.

El empleo de estos ejercicios pretendió alcanzar afinación en todo el grupo; por ello, en un principio se estudiaron de forma parcial. Violines y violas por un lado, y cellos y contrabajo por otro, realizando las correcciones respectivas en cada caso.

Posteriormente se realizaron ejercicios con la escala de sol mayor. Violines y violas al unísono, violonchelo una octava mas baja y contrabajo una octava por debajo del cello. Se trabajó en esta escala con diferentes ritmos y se aplicaron diversos recursos técnicos de arco (legatto, marcato, stacatto, pizzicato).

También se llevó a cabo la práctica de escalas por intervalos de tercera y estudio de arpeggios al unísono y octava, con el orden instrumental similar a las escalas ya mencionadas.

7.2.3 Estudio de escalas a dos, tres y cuatro voces. Se realizó de manera similar a los anteriores en cuanto a utilización de arco se refiere.

Inicialmente se trabajó a dos voces, en intervalos de tercera y sexta, como un estudio de comprensión armónica, y posteriormente a tres y cuatro voces. Cada instrumento (violín, viola, etc.) de acuerdo con su registro, realizó la escala desde un grado determinado de esta en relación a la tonalidad (tónica, mediantes y dominante).

En la implementación de dichos ejercicios, se pretendió generar una idea en cada uno de los integrantes en cuanto a la organización instrumental. (Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo y Contrabajo). Así, este ejercicio se empleó como preámbulo al trabajo en conjunto, dando a los estudiantes las indicaciones y explicaciones respecto a la función e importancia de cada voz en la ejecución grupal.

Las escalas armónicas se realizaron en el siguiente orden instrumental:

- *Escala a dos voces:* violín I a partir de la tónica (por ejemplo do₂); violín II a partir de la mediantes, una sexta menor por debajo del violín I (por ejemplo mi₁); viola a partir de la tónica, una octava por debajo del violín I

(por ejemplo do1); violonchelo a partir de la mediana una octava por debajo del violín II (por ejemplo mi pequeño) ; contrabajo a partir de la tónica, dos octavas por debajo de la viola (por ejemplo do grande). En este ejercicio, las dos voces están siendo duplicadas; la tónica por la viola y el contrabajo y la dominante por el violonchelo.

- *Escala a tres voces*: violín I, a partir de la mediana (por ejemplo mi1); violín II, a partir de la dominante, una sexta mayor por debajo del violín I (por ejemplo sol pequeño); viola haciendo unísono con violín II a partir de la dominante; violonchelo y contrabajo a partir de la tónica (por ejemplo do grande).
- *Escala a cuatro voces*: violín I a partir de la tónica (por ejemplo do2); violín II a partir de la mediana una sexta menor por debajo del violín I (por ejemplo mi1); viola a partir de la dominante una sexta mayor por debajo del violín II (por ejemplo sol pequeño); violonchelo a partir de la tónica, una quinta por debajo de la viola (por ejemplo do pequeño); contrabajo una octava por debajo del violonchelo, a partir de la tónica (por ejemplo do grande)

7.3 TRABAJO A NIVEL CONJUNTO

El trabajo de este nivel correspondió a la práctica de una serie de ejercicios preliminares e introductorios al estudio de las obras a interpretar y el montaje de las mismas. Se tuvo en cuenta aquí la tonalidad y las características rítmicas más sobresalientes de cada obra.

La práctica de estos ejercicios es el comienzo de la etapa de desarrollo técnico interpretativo y son considerados importantes para el montaje de cada una de las obras.

7.3.1 Ejercicios preliminares al estudio de las obras a interpretar. Estos ejercicios se plantearon a partir del análisis rítmico de cada obra. De cada una de ellas se extrajeron los módulos rítmicos más significativos, y se trabajaron en la tonalidad y compás correspondientes.

Por ejemplo The Little Orphan se encuentra en la tonalidad de La menor y por su principio es de tipo anacrúfico. Las articulaciones son el legato – staccato y las secciones se diferencian en un grupo rítmico de la primera sección en el compás No 3, donde encontramos corchea con puntillo y semicorchea. En las dos secciones siguientes que tienen prácticamente la misma estructura, encontramos dos corcheas como grupo rítmico que ocupa el lugar del anteriormente nombrado.

Teniendo en cuenta todo lo anterior se trabajaron ejercicios dentro de la escala melódica de La menor. Con la estructura rítmica de la obra.

En los minuetos y trío de Schubert, encontramos un grupo rítmico similar al anterior, pero ubicado justo en la anacruza y articulado de manera diferente (corchea con un puntillo y semicorchea, pero esta última en staccato seguida por dos negras ligadas, con acento en la primera de ellas).

Tomando como referencia estos tópicos, se trabajaron ejercicios en la escala de Sol mayor, correspondiente al primer minuetto y trío, y en la escala de Do mayor correspondiente al segundo minuetto.

Nota: Todos los ejercicios anteriormente mencionados se encuentran anexados al final de este trabajo, junto con los ejercicios preparatorios de las demás obras.

7.3.2 Estudio y montaje de repertorio. El montaje de las obras se llevó a cabo a través de ensayos parciales y posteriormente generales. Se aplicaron

las ideas obtenidas del estudio de ejercicios preliminares, lo cual facilitó en gran parte la ejecución de las obras.

Sin embargo, la metodología utilizada en el estudio del Aria de la Suite No 3 de Bach, se orientó de manera diferente, ya que muchos de los estudiantes presentaron dificultades rítmicas en la ejecución de esta. Se hizo necesario entonces, generar una idea en cada grupo instrumental (violín I, violín II, etc), en la cual se asimilara la importancia de cada una de las voces, en cuanto al tratamiento contrapuntístico y melódico. Para esto se trabajó ensayos parciales con violines primeros, luego violines segundos, luego viola y finalmente bajo (violonchelo).

Se trabajó de esta manera con cada grupo hasta lograr una ejecución individual adecuada.

Posteriormente se confrontaron violín I y violín II, en cuya ejecución se pretendió establecer la conjunción de las dos voces. De este modo generar en cada estudiante una visión consciente de la relación existente entre una voz y otra, en cuanto a melodía se refiere. Se añadió la viola y simultáneamente el violonchelo, confrontando algunas veces el violín I con viola, principalmente en los fragmentos donde esta realiza la contramelodía. En los ensayos generales se buscó la concepción total de la obra en la interpretación de esta por parte del grupo, principalmente en los aspectos de dinámica, cadencias, balance y expresividad. Se realizó la ejecución total de la obra y posteriormente las correcciones aplicadas a una nueva ejecución. Se trabajó en ello hasta lograr una interpretación adecuada.

En el montaje de Cuan Grande es Él, última obra preparada por el conjunto, se trabajó principalmente a nivel general teniendo en cuenta el dibujo rítmico como en las primeras obras. Al igual que en estas, se realizaron ejercicios relativos a la obra, con los cuales se pretendió generar precisión en la

ejecución por parte de todo el grupo teniendo en cuenta el carácter de ritmo sincopado. En los ensayos se enfatizó en el manejo del peso sonoro dando prioridad a la melodía dada por el violonchelo y el violín consecutivamente.

En un principio se realizó el montaje con las cuerdas y posteriormente el ensamble con el piano.

7.3.3 Análisis y estudio de problemas y pasajes difíciles.

- **Aria de la Suite No 3 en Re Mayor. J. S. Bach.** Esta obra contiene gran complejidad en general, debido a los dibujos rítmico-melódicos y tejido contrapuntístico, lo cual, la hace una de las obras de mayor dificultad en el montaje. Sin embargo, hay dos pasajes particulares en los cuales se presentaron problemas durante el desarrollo de la interpretación.

El primero se encuentra al final de la primera sección, en la cadencia parcialmente conclusiva hacia la dominante, donde se debe realizar un ritardando, tanto para la repetición del tema como para la continuación con el tema B en la sección II. Véase Figura 14.

En la solución fue necesario trabajar primero con el violonchelo que realiza una pequeña escala (canto), la cual enmarca el retardando, particularmente en las cuatro últimas semicorcheas.

Una vez obtenida la interpretación estándar de dicha escala, se realizó una y otra vez la ejecución de esta cadencia con todo el grupo, retroalimentando y haciendo énfasis en la duración de la blanca como figura rítmica, que representa el acorde de La mayor, hasta la finalización interpretativa del canto que realiza el violonchelo. Violines, viola y contrabajo se mantienen durante este canto.

Figura 14. Aria de la Suite No 3 en Re Mayor. Pasaje 1.

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in treble clef for the violins and bass clef for the viola, cello, and double bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures by a double bar line. Above the first measure, a '6' indicates the measure number, and 'rit.' indicates a ritardando. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano) with hairpins. The first measure shows a crescendo from *f* to *p* with a ritardando. The second measure shows a decrescendo from *p* to *f*. The Vln. I part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the other instruments play simpler rhythmic accompaniment.

Encontramos también una semicadencia cuyo pasaje (véase figura 15) en la segunda sección (compás No 10) se desarrolla de la misma manera, pero aquí, violonchelo y contrabajo enmarcan el ritardando un poco menor que el anterior. De este modo, similar a la cadencia del caso anterior se estandarizó la interpretación en el bajo, y se complementó luego con el resto del grupo.

Figura 15. Aria de la Suite No 3 en Re Mayor. Pasaje 2.

The musical score consists of five staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are for Viola (treble clef), Cello (bass clef), and Double Bass (bass clef), all in the same key signature. The score shows a dynamic shift from *f* (forte) to *p* (piano) across the measures, with a hairpin crescendo symbol indicating the transition. Measure 10 is explicitly labeled above the first staff.

Otro pasaje de gran dificultad está en la segunda sección a partir del compás No 13 (véase figura 16), donde inicia la parte climática de la obra. Aquí hay un dialogo entre primero y segundo violín, mientras que la viola acompaña en un contraste sincopado, y el bajo (cello y contrabajo) apoya el crescendo con las corcheas del módulo rítmico común.

Lo ideal es trabajar por separado, primero con los violines hasta lograr una optima interpretación del dialogo antes mencionado De esta manera se trabajó, enfatizando en la expresividad del crescendo y finalmente se adiciona la viola y el bajo.

Fue necesaria la retroalimentación, ejecutando varias veces el mismo pasaje, buscando precisión rítmica y balance sonoro, teniendo en cuenta el ritmo sincopado de la viola y el dialogo melódico.

Figura 16. Aria de la Suite No 3 en Re Mayor. Pasaje 3.

The image displays a musical score for five staves, likely representing different instruments in an ensemble. The score is divided into two measures. The first measure shows the beginning of the passage, and the second measure shows the continuation. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamic marking *f* (forte) is present in the second measure of each staff, indicating a strong, loud sound. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The staves are arranged vertically, with the top staff being the highest and the bottom staff being the lowest.

-Minueto en Sol mayor

En la segunda parte de la sección II, interpretada por un trío, el violonchelo, en lugar de realizar corcheas ligadas (como en la primera parte violín II) en intervalos de cuarta, quinta, sexta y séptima, es adaptado a ejecutar negras ligadas en staccato realizando la voz superior, mientras que el contrabajo realiza la voz inferior en blanca con puntillo o blanca y negra ligadas conjuntamente. Véase figura 17.

Figura 17. Minueto en Sol mayor- Pasaje.

The image shows a musical score for a Minuet in G major, specifically a passage. It consists of five staves. The top staff is the first violin part, starting with a *p* dynamic and a *v* (vibrato) marking. The second staff is the second violin part, also starting with a *p* dynamic. The third and fourth staves are empty, representing the viola and cello parts. The fifth staff is the bass part, starting with a *p* dynamic. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the first violin and a harmonic accompaniment in the second violin and bass.

- Minueto en Do mayor.

En esta obra que es corta, encontramos pasajes que la caracterizan por los dibujos melódicos antes mencionados en el análisis general (véase figura 18 y 19). El ensamble de los dos violines I y II se trabajó por separado, para luego complementar con el resto del grupo.

Figura 18. Minueto en Do mayor. Pasaje 1.

The image shows a musical score for the first passage of a Minuet in C major. It consists of two staves, both in treble clef. The time signature is 3/4. The music is in C major and features a melodic line in the first violin and a harmonic accompaniment in the second violin.

Figura 19. Minueto en Do mayor. Pasaje 2.



- The Little Orphan

Esta obra también de carácter rítmico anacrúico en compás de ritmo cuaternario, contiene un pasaje difícil que se repite en cada sección. Se desarrolla con la escala parcialmente melódica de la tonalidad en los violines I y II, sobre un soporte armónico de dominante, donde el bajo se mueve con ritmo sincopado en la primera frase, y la segunda frase culmina en un *pochismo ritardando*, para luego volver a *tempo*.

En el estudio y montaje de este pasaje, se trabajó parcialmente con violines I y II y viola, ejecutando una y otra vez el fragmento, enfatizando en la conclusión de la frase con el ritardando y el regreso a *tempo*, donde el bajo juega un papel importante realizando la escala de manera descendente. Se trabajó seguidamente el ensamble con todo el grupo, retroalimentando hasta lograr madurez en la interpretación. Véase figura 20.

Figura 20. The Little Orphan - Pasaje.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 20, is marked with a dynamic of *p* (piano). The second section, starting at measure 24, is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The tempo markings are *Poco rit.* (Poco ritardando) for the first section and *a tempo* for the second section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

- Cuán Grande es Él

Esta obra se desarrolla con un carácter rítmico sincopado en la parte de relleno armónico, mientras que la parte melódica, de una manera algo libre la hace algo compleja en su ejecución. Sin embargo, consideré dos pasajes de gran dificultad en la interpretación.

El primero, esta en el final de la sección I (véase figura 21), donde los puntillos de repetición sugieren ir a la introducción que está en un *mp*, mientras que esta frase culminando el estribillo tiene mayor peso sonoro en un *mf*, lo cual requiere anticipar en un decrescendo la vuelta a la introducción para evitar un cambio súbito que dejaría un vacío y algo de inconclusión. Esto precisamente lo que se trabajó con el grupo en general, principalmente en el bajo para sostener la melodía. La segunda vez se debe mantener el peso sonoro del *mf*, para ir a la siguiente sección donde el peso sonoro debe mantenerse aún.

Se realizaron ejecuciones con retroalimentación para ir eliminando errores tras cada ejecución. Primero para volver a la introducción, y luego en contraste para ir a la parte final.

Figura 21. Cuán Grande es Él. Pasaje 1.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure marked '133'. The first two measures are marked *mf* and contain a melodic line with a repeat sign. The third measure is marked *f* and features a crescendo hairpin. The bottom two staves are in treble and bass clefs, respectively, with the same key signature. They provide harmonic accompaniment with chords and a bass line. The first two measures are marked *mf* and include a repeat sign. The third measure is also marked *mf* and includes a crescendo hairpin. The score concludes with a final measure in the top staff.

El segundo pasaje (véase figura 22) que presenta complejidad esta en la progresión a la cadencia final, a partir del compás No 38, donde el fragmento se debe ejecutar en un *ritardando* y *crescendo*, desde el siguiente compás para luego volver a *tempo* en el compás No 41.

De acuerdo con lo anterior, se trabajó parcialmente con violines y violas antecediendo al *ritardando* para desarrollarlo de manera progresiva, y de la misma manera volver a *tempo* realizando el respectivo *crescendo*. Luego se trabajó con todo el grupo en general aplicando la misma idea de progresión, lo cual facilitó en gran medida el desarrollo de la interpretación de este fragmento. Así, del mismo modo que en los pasajes anteriormente mencionados, fue necesario retroalimentar a fin de buscar un balance sonoro agradable con la suavidad del acompañamiento del piano.

Figura 22. Cuán Grande es Él. Pasaje 2.

The image displays a musical score for a passage titled 'Cuán Grande es Él. Pasaje 2'. It consists of two systems of staves. The first system features a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins at measure 38, marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. The notes are: a half note G4, a quarter rest, a half note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a half note D5. A fermata is placed over the final note. The system concludes with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and an 'a tempo' instruction. The second system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a 'rit.' instruction and contains a series of chords and melodic lines. The bass staff begins with a 'rit.' instruction and contains a simple melodic line. Both staves conclude with a 'ff' dynamic marking and an 'a tempo' instruction.

7.3.4 Practicas de énfasis en la afinación. Se retomaron los ensayos parciales con el objeto de busca la perfección en la afinación, aspecto que es considerado de esencial importancia y de cierta complejidad con las cuerdas a este nivel.

Las prácticas de afinación se desarrollaron en dos grupos. El primero con violines primeros y segundos, y el segundo con violas y cellos. En cada sesión de ensayo se ejecutaron los papeles de cada voz, buscando lograr una afinación sólida en cada grupo (violín I, violín II, etc), realizando las correcciones respectivas individualmente, para luego realizar ejecuciones a nivel grupal. Por ejemplo, violines primeros ejecutan su parte, se realizan las correcciones hasta lograr una sólida afinación, y luego el mismo proceso con violines segundos, y finalmente se confrontan los dos grupos. Estas prácticas hicieron aun más efectiva la interpretación a nivel conjunto, pues el mejoramiento en la afinación a nivel general se hizo más evidente. Se puede decir en resumen, que cuanto más efectivo sea el desempeño a nivel individual y parcial, mejor será el desempeño a nivel conjunto.

7.4 ENSAYO

Se realizaron con el conjunto de cámara dos sesiones semanales de ensayo, uno parcial y otro general.

7.4.1 Ensayo Parcial. Consistió en la realización de los ejercicios ya mencionados y la ejecución de las obras por grupo de instrumentos. De modo que los ejercicios de técnica instrumental, fueron aplicados en un principio a estos ensayos como calentamiento, y posteriormente los ejercicios introductorios a las obras y la ejecución de las mismas.

7.4.2 Ensayo General. El ensayo con todo el conjunto se manejó en un principio como los ejercicios de escalas al unísono, octava y armónicas como preparación y adaptación a la ejecución grupal.

Posteriormente se desarrollo con la ejecución general de cada una de las obras, y las ejecuciones parciales destacando aspectos de interpretación respecto a la forma de ejecutar determinados fragmentos, frases y cadencias, buscando una concepción general de cada obra.

En los ensayos anteriormente mencionados, fue necesario retroalimentar las interpretaciones, tomando como modelo de referencia algún integrante, o algunas veces ejemplificando con la voz, cantando lo contenido en la partitura y haciendo énfasis en el aspecto a corregir. Fueron destacados los aspectos positivos y negativos (a corregir) de la interpretación, tras cada ejecución hasta optimizar.

8. CONCLUSIONES

Es importante la formación de conjuntos de cámara en nuestro ámbito, ya que una experiencia como esta, enriquece nuestro conocimiento y nuestra visión de las distintas áreas de la música.

La perspectiva del conjunto de cámara como medio para la interpretación musical es acertada en relación con la formación de una cultura musical disciplinaria.

La propiciación de esta experiencia, ha abierto la mentalidad estudiantil hacia la continuidad de la práctica instrumental, teniendo en cuenta que cuatro estudiantes que hicieron parte del proyecto ingresaron a nuestra escuela de música en la Universidad.

El desarrollo de este trabajo como un espacio en la formación musical, contribuye al ejercicio pedagógico que a su vez, genera oportunidad a quienes se inician en esta carrera.

9. RECOMENDACIONES

Es necesario clarificar que el periodo vacacional en las instituciones, dificulta de alguna forma la continuidad de los procesos de aprendizaje, por lo cual, se hace necesario plantear una estrategia para recuperar tiempo y ser consecutivos en el desarrollo del programa.

Una estrategia para ayudar a hacer más consecutivo el trabajo, podría ser trabajar en otro lugar (diferente a la institución) durante los periodos vacacionales si se tienen los instrumentos, si no, podría pensarse en trabajar el desarrollo auditivo de las obras a través del solfeo. El desarrollo interpretativo con audiciones y videos que estimulen y mantengan el interés de los estudiantes por la práctica musical.

En el trabajo con este tipo de agrupaciones, es importante, siempre plantearse metas a corto y largo plazo, que ayuden a desarrollarlo de una manera progresiva y eficiente a la vez.

Es posible para una sola persona desarrollar el trabajo contenido aquí cuando se cuenta con experiencia suficiente. Sin embargo, asesorarse con anterioridad o trabajar en grupo (violinista, chelista y contrabajista) hace más sencillo el desarrollo del trabajo siempre y cuando se tenga una concepción acorde entre quienes han de llevarlo a cabo.

BIBLIOGRAFIA

MUSICALIA. Enciclopedia y Guía de la Música Clásica. Tomo I. Salvat.

Introducción a la música. Salvat.

Los grandes compositores. Salvat.

FRANCOIS, Rene Tranchefurt. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza Música.

SUAREZ, M. Jesús. Jugando con la orquesta. Escuela Universitaria de Formación del profesorado de E.G.B. Santiago de Compostela.

HERNANDEZ, Adolfo E. Álbum de estudios sobre composición instrumental para la música Colombiana de Cámara. Universidad Industrial de Santander.

ANEXOS

**Anexo A. Modelos de escala y ejercicios
preliminares a cada obra**

MODELO DE ESCALA A DOS VOCES

Violin I
p *f*

Violin II
p *f*

Viola
p *f*

Violoncello
p *f*

Contrabass
p *f*

Vln. I
p *p* *f*

Vln. II
p *p* *f*

Vla.
p *p* *f*

Vc.
p *p* *f*

Cb.
p *p* *f*

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

MODELO DE ESCALA A TRES VOCES

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

p

f

p

f

p

f

p

f

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *p* *f*

p *p* *f*

p *p* *f*

p *p* *f*

p *p* *f*

p *p* *f*

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

MODELO DE ESCALA A CUATRO VOCES

Violin I
p *f*

Violin II
p *f*

Viola
p *f*

Violoncello
p *f*

Contrabass
p *f*

Detailed description: This musical score shows five staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Each staff contains a scale in C major, starting on the first line (C4) and ending on the first space (G4). The scale is divided into two sections: the first section is marked *p* (piano) and the second section is marked *f* (forte). The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The dynamics *p* and *f* are indicated by slanted lines above the notes.

Vln. I
p *f*

Vln. II
p *f*

Vla.
p *f*

Vc.
p *f*

Cb.
p *f*

Detailed description: This musical score shows five staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins with a first ending bracket over the first measure. The scale is in C major, starting on the first line (C4) and ending on the first space (G4). The scale is divided into two sections: the first section is marked *p* (piano) and the second section is marked *f* (forte). The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The dynamics *p* and *f* are indicated by slanted lines above the notes. A repeat sign is present at the end of the first section.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

Detailed description: This image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is for measure 12, indicated by the number '12' at the top left. Each instrument part is on a separate staff. The Vln. I and Vln. II parts are in treble clef, while the Vla., Vc., and Cb. parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. In measure 12, all instruments play a half note. The Vln. I part has a note on G4, Vln. II on F4, Vla. on D3, Vc. on G2, and Cb. on E1. A vertical bar line is present at the end of measure 12, followed by a double bar line. To the right of the double bar line, the dynamic marking *p* (piano) is written for each instrument part. There are also hairpins (crescendos) in the first part of measure 12 for each instrument, indicating a gradual increase in volume.

Ejercicio de Intoducción al Minueto en G

The image displays a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the initial measures, with dynamics marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The second system continues the piece, also featuring *f* and *ff* dynamics. The score includes various articulation marks such as accents and slurs, and dynamic hairpins indicating volume changes. The instruments are labeled on the left side of each staff.

Ejercicio de Introducción al Minueto en Do

Violin I
p *f* *p* *p*

Violin II
f *p*

Viola
f *p*

Violoncello
f *p*

Contrabass
f *p*

Detailed description: This musical score is for the first system of an exercise. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The Violin I part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*), then a decrescendo back to piano (*p*), and finally a final piano (*p*) section. The Violin II part starts with a rest, then enters with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo to piano (*p*). The Viola part starts with a rest, then enters with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo to piano (*p*). The Violoncello and Contrabass parts start with a rest, then enter with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo to piano (*p*).

Vln. I
f *p*

Vln. II
p *f* *p*

Vla.
p *f* *p*

Vc.
p *f* *p*

Cb.
p *f* *p*

Detailed description: This musical score is for the second system of the exercise. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The Violin I part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo to piano (*p*). The Violin II part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*), then a decrescendo back to piano (*p*). The Viola part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*), then a decrescendo back to piano (*p*). The Violoncello and Contrabass parts start with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*), then a decrescendo back to piano (*p*).

Ejercicio The Little Orphan

Violin I
p *f*

Violin II
p *f*

Viola
p *f*

Violoncello
p *f*

Contrabass
p *f*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in common time (C) and features a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*) across the system. Each instrument part is written on a five-line staff with a clef (treble for Violin I and II, alto for Viola, and bass for Violoncello and Contrabass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. A vertical line labeled 'V' is present at the beginning of each staff. The dynamic markings *p* and *f* are placed below the staves at the start and end of the system, respectively.

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
p

Vc.
p

Cb.
p

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for the same five string instruments. The music continues with a consistent dynamic of piano (*p*). The notation is similar to the first system, with notes and rests on five-line staves. A vertical line labeled 'V' is present at the beginning of each staff. The dynamic marking *p* is placed below the staves at the start of the system.

Ejercicio de Intoducción a Cuán Grande es Él

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time, key of D major, and consists of 8 measures. The first four measures are marked *mp* (mezzo-piano) and the last four measures are marked *f* (forte). The Violin I and Violin II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a similar pattern of eighth notes, with the Contrabass part being an octave lower.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time, key of D major, and consists of 8 measures. The first four measures are marked *mp* (mezzo-piano) and the last four measures are marked *mp* (mezzo-piano). The Violin I and Violin II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a similar pattern of eighth notes, with the Contrabass part being an octave lower.

Anexo B. Partituras de las obras Interpretadas

ARIA (De la Suite No. 3 en Re mayor)

J.S.Bach

Violin I
p *f* *p* *f*

Violin II
p *f* *p* *f*

Viola
p *f* *p* *f*

Violoncello
p *f* *p* *f*

Contrabass
p *f* *p* *f*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The first measure is a whole rest for all instruments. The second measure features a dynamic shift from *p* (piano) to *f* (forte) for all instruments. The third measure returns to *p*, and the fourth measure returns to *f*. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a more rhythmic accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts have a steady eighth-note accompaniment.

Vln. I
mf *f* *mf*

Vln. II
mf *f* *mf*

Vla.
mf *f* *mf*

Vc.
mf *f* *mf*

Cb.
mf *f* *mf*

2/4

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 2. The time signature changes to 2/4. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a more rhythmic accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts have a steady eighth-note accompaniment.

6 *ritenuto.*

Vln. I *f* *p* *ritenuto.* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *ritenuto.* *p* *f*

Vla. *f* *p* *ritenuto.* *p* *f*

Vc. *f* *p* *ritenuto.* *p* *f*

Cb. *f* *p* *ritenuto.* *p* *f*

8 3

Vln. I *mf* *f* *f*

Vln. II *mf* *f* *f*

Vla. *mf* *f* *f*

Vc. *mf* *f* *f*

Cb. *mf* *f* *f*

10

rit. *a tempo*

Vln. I *p rit.* *a tempo* *f* *p* *tr*

Vln. II *p rit.* *a tempo* *f* *p*

Vla. *p rit.* *a tempo* *f* *p*

Vc. *p rit.* *a tempo* *f* *p*

Cb. *p* *a tempo* *f* *p*

13

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

15

Vln. I
p *f* *mf*

Vln. II
p *f* *mf*

Vla.
p *f* *mf*

Vc.
p *f* *mf*

Cb.
p *f* *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15, 16, and 17. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Violin I part has a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The Violin II part has a similar but less dense melodic line. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte) with hairpins indicating crescendos and decrescendos.

18

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
p

Vc.
p

Cb.
p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 18, 19, and 20. It features the same five staves as the previous system. The Violin I and Violin II parts have a trill (*tr*) in measure 19. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play a steady eighth-note accompaniment. All parts end with a *p* (piano) dynamic marking in measure 20. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Minuet in G

Franz Schubert (1797-1828)

Menuetto I

Violin I
f

Violin II
f

Viola
f

Violoncello
f

Contrabass
f

Detailed description: This block contains the first system of the musical score for the Minuet in G. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in G major and 3/4 time. The first four measures show the initial rhythmic pattern with accents and slurs. The fifth measure has a fermata over the first two notes. The sixth and seventh measures continue the pattern, and the eighth measure concludes with a final note. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each staff.

Vln. I
ff

Vln. II
ff

Vla.
ff

Vc.
ff

Cb.
ff

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 9-12. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A double bar line is present at the start of measure 9. The music continues with a similar rhythmic pattern. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of each staff in measure 9.

13

Trio

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *f* *Fine* *p*

p *f* *Fine* *p*

p *f* *Fine*

p *f* *Fine* *p*

p *f* *Fine* *p*

cresc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

25

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla.

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

31

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla.

Vc. *pp*

Cb. *pp*

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp
Menuetto D.C. al Fine

pp
Menuetto D.C. al Fine

pp
Menuetto D.C. al Fine

pp
Menuetto D.C. al Fine

pp
Menuetto D.C. al Fine

pp
Menuetto D.C. al Fine

Minuet in C

Franz Schubert (1797-1828)

Menuetto II

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Contrabass *p*

Vln. I *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Vln. II *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Vla. *p*

Vc. *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Cb. *cresc.* *f* *p* *cresc.*

A musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a system of five staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The music begins with a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure of each staff. The Vln. I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including an accent (>) in the second measure. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part provides harmonic support with chords and single notes. The Vc. and Cb. parts play a steady bass line with chords and single notes. The score concludes with a *Fine* marking at the end of each staff.

THE LITTLE ORPHAN

Robert Schumann (1810-1856)

Lentamente ♩ = 92

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Lentamente' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The time signature is common time (C). The Violin I and Violin II parts begin with a dynamic of *p* (piano) and feature a crescendo to *mf* (mezzo-forte) in the third measure, followed by a decrescendo back to *p* in the fourth measure. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts also start with *p* and have a *mf* dynamic in the third measure. The Viola part has a decrescendo to *p* in the fourth measure, while the Violoncello and Contrabass parts continue with *mf* dynamics.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf *p*

mf *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for the same five instruments. The Violin I and Violin II parts start with *mf* in the third measure and decrescendo to *p* in the fourth measure. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts start with *p* in the first measure, have *mf* in the third measure, and decrescendo to *p* in the fourth measure.

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

20

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p*

Cb. *p*

Pochisimo rit.

25

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

Cuán Grande es Él

STUART K. HINE

Con reverencia

Piano

mp

Violin

mp
pizz... arco...*V*

Cello

mp

Violin I

mp

Violin II

Viola

Violoncello

pizz... arco...*V*

mp
pizz... arco...*V*

Contrabass

mp

2
5

Pno.

Vln.

Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

Detailed description of the musical score: The score is for measures 2 through 5 of a piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/5. The Piano (Pno.) part is written in a grand staff. The right hand plays a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs. The left hand plays sustained notes, including a whole note in measure 2 and a half note in measure 3. The Violin (Vln.) part is written in a single staff. The Violin I (Vln. I) part has a melodic line with slurs. The Violin II (Vln. II) part has a similar melodic line. The Viola (Vla.) part has a melodic line with slurs. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts play sustained notes, including a whole note in measure 2 and a half note in measure 3. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the Viola part at measure 4.

9

Pno.

Vln.

Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 3, starting at measure 9. The score is for a full orchestra. The instruments listed on the left are Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part (Pno.) features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The string parts (Vln., Vlc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are mostly playing sustained notes with some rhythmic patterns. The Vln. I and Vln. II parts have a similar melodic line, while the Vlc. part has a more active, rhythmic pattern. The Vc. and Cb. parts provide a steady bass line.

4
14

Pno.

Vln.

Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mp

mp

mf

6
23

Pno.

23

Vln.

Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page contains measures 6 through 9 of a piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is arranged in a system with eight staves. The top staff is for Piano (Pno.), with measures 6 and 23 indicated above it. The remaining staves are for string instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part features chords and moving lines in both hands. The string parts are divided into Violin I and Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass, each with its own melodic and harmonic contribution.

31

Pno. *mp* *mf*

Vln. *mf*

Vlc. *mp* *mf*

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *mp* *mf*

36 *mf* *rit.* *a tempo*

Pno. *mf* *rit.* *a tempo*

Vln. *f* *rit.* *a tempo*

Vlc. *mf* *f* *rit.* *a tempo*

Vln. I *mf* *f* *rit.* *a tempo*

Vln. II *mf* *f* *rit.* *a tempo*

Vla. *mf* *f* *rit.* *a tempo*

Vc. *mf* *f* *rit.* *a tempo*

Cb. *mf* *f* *rit.* *a tempo*

41

Pno. *ff*

Vln. *ff*

Vlc. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41, 42, and 43. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part (measures 41-43) features a complex rhythmic pattern in the right hand with eighth and sixteenth notes, and sustained chords in the left hand. The strings (Vln., Vlc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes, with some measures featuring slurs and accents. All string parts are marked with a forte dynamic (*ff*). The score concludes with a double bar line at the end of measure 43.

**Anexo C. Fotografías de los ensayos realizados
en el colegio INEM**

