

Recital: la música de cámara, herramienta que potencia las habilidades técnicas e interpretativas
en la formación integral del licenciado en música

Gerson Elías Rodríguez Parra y Víctor Andrés Cediél Gómez

Trabajo de Grado para Optar el título de Licenciado en Música

Director
Iryna Litvin
Maestra en Música

Universidad Industrial de Santander
Facultad de Ciencias Humanas
Escuela de Artes y Música
Bucaramanga
2020

Agradecimientos

A nuestras familias que siempre han estado ahí para apoyarnos en todo lo que hemos necesitado y para alentarnos en este magnífico pero difícil proceso.

A nuestra tutora, la maestra Iryna Litvin por su excelente ayuda y colaboración en cada momento de consulta y soporte durante el proceso de realización de este documento de investigación.

A nuestros maestros de instrumento, Julián Illera y Andrzej Lechowski por su incansable y excelente trabajo como profesores de instrumento principal, que a lo largo de nuestro paso por la UIS han sido personas y amigos clave para nuestra formación integral y profesional.

A nuestro amigo del alma, Álvaro Javier Molina por su ayuda incondicional y su compañía desde que empezamos la Licenciatura en música.

A nuestro compañero Daniel Rueda, por su ayuda y compañía en este proceso.

Tabla de Contenido

1. Introducción	10
2. Justificación	11
3. Objetivos	13
3.1. Objetivo General	13
3.2. Objetivos Específicos.....	13
4. Obras seleccionadas	14
5. Estado del arte	15
6. Capítulo I. Marco Teórico.....	17
6.1. Aspectos técnicos e interpretativos	18
6.1.1. La afinación.	18
6.1.2. Producción sonora en instrumentos de cuerda frotada.	20
6.1.3. Precisión rítmica.	21
6.1.4. Timbre.....	23
6.2. Articulaciones.	24
6.3. Efectos sonoros.	25
6.4. Ornamentación musical.	31
7. Capítulo II. Conductas Psicosociales	39
7.1. Compatibilidad.....	39
7.2. Liderazgo.	40
7.3. Comunicación no verbal.	41
7.4. Puesta en escena.	42
8. Capítulo III. Repertorio.....	44
8.1. Sonata para Viola y Piano en Si bemol mayor, Op. 36. Henri Vieuxtemps (1863). 1er movimiento, Maestoso, Allegro.....	44

8.2. Sonata para Violonchelo y Piano en La mayor, Op. 69, No.3. L.V. Beethoven (1808). 1er movimiento, Allegro, ma non tanto	47
8.3. “Phantasy Quartet” para Oboe y Trío de cuerdas, Op. 2. Benjamin Britten (1932). Andante alla Marcia ⁵³	
8.4. Seis piezas colombianas, Dúo para violín y cello, Op. 78. B. Atehortúa (1978). Bambuco, pasillo y currulao.....	65
9. Conclusiones	71
10. Referencias Bibliográficas	72

Lista de Tablas

Tabla 1 Estructura formal Op. 36, I movimiento, H. Vieuxtemps.....	45
Tabla 2 Estructura formal Op. 69, I movimiento, L.V. Beethoven	49
Tabla 3 Estructura formal Op. 2, B. Britten.....	54
Tabla 4 Estructura formal Op. 78, Bambuco, B. Atehortúa	65
Tabla 5 Estructura formal Op. 78, Pasillo, B. Atehortúa.....	66
Tabla 6 Estructura formal Op. 78, Currulao, B. Atehortúa.....	66

Lista de Figuras

<i>Figura 1.</i> Ilustración de la serie armónica	18
<i>Figura 2.</i> Introducción de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten.....	21
<i>Figura 3.</i> Numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten.....	28
<i>Figura 4.</i> La amplitud del vibrato según la dinámica (B.Struve)	31
<i>Figura 5.</i> Ejemplo de indicación <i>senza vibrato</i>	33
<i>Figura 6.</i> Numeral 15 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten.....	34
<i>Figura 7.</i> Ejemplo de distintas formas de ejecutar los acordes partidos en instrumentos de arco	36
<i>Figura 8.</i> Ejemplo de cómo ejecutar acordes partidos de cuatro notas en instrumentos de arco .	36
<i>Figura 9.</i> Ejemplo de cómo ejecutar acordes partidos en Sonata Op. 36, H. Vieuxtemps.....	37
<i>Figura 10.</i> “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de acordes no partidos	38
<i>Figura 11.</i> “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de utilización de trinos.....	39
<i>Figura 12.</i> Sonata Op.36, H. Vieuxtemps. Ejemplo de <i>spiccato</i>	46
<i>Figura 13.</i> Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven. Primera semifrase del violonchelo	50
<i>Figura 14.</i> Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven. Segunda semifrase del violonchelo	50
<i>Figura 15.</i> Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven. Primera semifrase re expuesta en el piano.....	50
<i>Figura 16.</i> Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven, Segunda semifrase re expuesta en el violonchelo.....	50
<i>Figura 17.</i> Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven. Compás 25 y 26	51
<i>Figura 18.</i> Numeral 10 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de contraste de dinámicas	55
<i>Figura 19.</i> Andante del numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de precisión rítmica.....	56
<i>Figura 20.</i> Numeral 6 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de articulación.....	57
<i>Figura 21.</i> “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo 1 de <i>spiccato</i>	57
<i>Figura 22.</i> “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo 2 de <i>spiccato</i>	57
<i>Figura 23.</i> Andante del numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Parte del violonchelo.....	58
<i>Figura 24.</i> “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de articulaciones en la viola.....	59
<i>Figura 25.</i> Numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de afinación y precisión rítmica.....	60

<i>Figura 26.</i> Numeral 4 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de acordes en el violín	60
<i>Figura 27.</i> Allegro giusto de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de articulación y afinación en violín.....	61
<i>Figura 28.</i> Numeral 21 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo en el violín	61
<i>Figura 29.</i> Numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de precisión rítmica y tempo en el oboe	64
<i>Figura 30.</i> Numeral 27 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de dificultades de registro en el oboe	64
<i>Figura 31.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Introducción del Bambuco, parte del violín	66
<i>Figura 32.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Introducción del Bambuco, parte del violonchelo	67
<i>Figura 33.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Tema inicial de Bambuco, parte del violonchelo .	67
<i>Figura 34.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Tema inicial de Bambuco, parte del violín.....	67
<i>Figura 35.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Golpe de arco corto Bambuco, parte del violín	68
<i>Figura 36.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Golpe de arco corto Bambuco, parte del violonchelo.....	68
<i>Figura 37.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Indicación de cesura en Pasillo, parte del violonchelo.....	69
<i>Figura 38.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Tema A del Currulao, parte del violín.....	69
<i>Figura 39.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Pizzicato en el Currulao, parte del violonchelo	69
<i>Figura 40.</i> Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Cambio de pizz a arco, parte del violonchelo.....	70

Resumen

Título: Recital: la música de cámara, herramienta que potencia las habilidades técnicas e interpretativas en la formación integral del licenciado en música*

Autores: Gerson Elías Rodríguez Parra y Víctor Andrés Cediel Gómez**

Palabras claves: música de cámara, desarrollo, unificación, técnicas, interpretación, formación

Descripción: En este proyecto se resalta la importancia que tiene el estudio de la música de cámara para el licenciado en música al contribuir en su formación musical integral. El trabajo contiene tres ejes fundamentales para este tema, los cuales son: los aspectos técnicos e interpretativos, las conductas psicosociales que se trabajan en música de cámara y el repertorio con el cuál se pondrán en práctica dichos aspectos. Todo esto se evidencia con un recital de varios formatos de música de cámara (viola – piano; violonchelo – piano; dúo de violín y violonchelo; violín, viola, violonchelo y oboe), en el cuál se muestran diversos recursos técnicos y sonoros, donde se logra unificar los conceptos interpretativos por parte de los diferentes instrumentos.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Directora: Mg. Iryna Litvin.

Abstract

Title: Recital: the chamber music, tool that enhances the technical and interpretative skills in the comprehensive training of the music degree*

Authors: Gerson Elías Rodríguez Parra and Víctor Andrés Cediél Gómez**

Key words: chamber music, development, unification, resources

Description: This project highlights the importance of carrying out the study of chamber music by the music graduate, contributing to its integral musical development. the work contains 3 fundamental axes for this subject which are: the technical and interpretative aspects, the psychosocial behaviors that are worked in chamber music and the repertoire with which these aspects will be put into practice. All this is evidenced by a recital of various chamber music formats (viola - piano; cello - piano; violin and cello duo; violin, viola, cello and oboe) in which various technical and sound resources are shown, where it is possible to unify the interpretive concepts by the different instruments.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Directora: Mg. Iryna Litvin.

1. Introducción

La música de cámara es una práctica que le ofrece al músico la oportunidad de desarrollar cualidades profesionales y personales, las cuales contribuyen a su formación integral, puesto que la ejecución en ensamble influye tanto en el desarrollo técnico e interpretativo como en la formación del liderazgo, aprendizaje colaborativo, pensamiento autónomo, respeto mutuo, compañerismo, autodisciplina y el manejo de herramientas comunicativas.

El primer capítulo está dedicado a los aspectos técnicos e interpretativos tales como afinación, precisión rítmica, aspecto tímbrico, articulaciones, ornamentación y ensamble entre otros, necesarios a desarrollar en los grupos conformados por los instrumentos tanto de la misma familia como mixtos (con los instrumentos de viento o teclado).

El segundo capítulo explica las conductas psicosociales que se involucran con la práctica de música de cámara; dichas conductas son necesarias para garantizar el trabajo en equipo en función de tocar en ensamble.

El tercer capítulo trata del repertorio seleccionado, elementos tales como: compositores, género, estilo, técnica, interpretación y ensamble.

2. Justificación

El proyecto surge de la necesidad de conocer a través de la práctica el género de música de cámara y su implicación en el desarrollo integral del licenciado en música. De esta manera se atiende a la misión de la Escuela de Artes y Música de formar pedagogos e instrumentistas, puesto que este proyecto contribuye tanto al progreso técnico e interpretativo del licenciado, como también a sus habilidades de liderazgo, aprendizaje colaborativo, pensamiento autónomo y a su conducta psicosocial.

Para evidenciar los resultados del proyecto sobre música de cámara se considera pertinente preparar una puesta en escena, ya que “la puesta en escena es un espacio de formación musical para lograr una mejor comunicación entre los integrantes de un conjunto y las posibilidades técnicas y musicales que se pueden obtener con la práctica en colectivo” (Izquierdo, 2012, p.9). Lo anterior implica organizar un plan de trabajo en el que se incluyen ensayos donde se determinan y se practican los aspectos importantes relacionados al tema.

El trabajo escrito implica investigar con detalle diferentes aspectos teóricos de la música de cámara como la historia de la música de cámara, elementos estilísticos del repertorio, técnicas de los instrumentos, ensamble, entre otros; y por medio de esto preparar un recital que evidencie la aplicación de dichos aspectos que al mismo tiempo contribuyen a la formación integral de los participantes, futuros egresados. En cuanto a la implicación social, el estudio de la música de cámara aporta en primera medida al trabajo en equipo y desarrollo de las relaciones interpersonales de los participantes del proyecto, pues “la música de cámara es una práctica que, en sí misma reúne las mejores posibilidades para optimizar el trabajo en equipo” (Burbano, 2017, p.17). En el mismo sentido la realización de este trabajo supone la elaboración de un documento que enriquece la bibliografía de la Universidad Industrial de Santander.

Esta investigación contribuye a la etapa inicial del estudio de la música de cámara para cualquier músico, ya que aporta conocimientos basados en un material bibliográfico amplio y conocimientos aportados por profesores expertos referente a este tema.

3. Objetivos

3.1. Objetivo General

Demostrar el desarrollo técnico e interpretativo del licenciado en música a través de un recital de música de cámara.

3.2. Objetivos Específicos

- Determinar el repertorio y metodología, según los formatos y estilos escogidos.
- Elaborar un análisis de las obras seleccionadas para definir los aspectos técnicos instrumentales y de ensamble necesarios para la interpretación tales como: afinación y precisión rítmica, unificación de la articulación, determinación y unificación del tempo, metodología de ensayos, empleo de la comunicación no verbal, entre otros.
- Evidenciar el desarrollo técnico e interpretativo del licenciado por medio de la puesta en escena del repertorio seleccionado.

4. Obras seleccionadas

- Sonata para Violonchelo y Piano en La Mayor, Op. 69. No. 3. L. V. Beethoven (1808). 1er movimiento Allegro, ma non tanto
- Sonata para Viola y Piano en Si bemol mayor, Op. 36. H. Vieuxtemps (1862). 1er movimiento, Maestoso, Allegro
- Phantasy Quartet para Oboe y Trío de cuerdas, Op. 2. B. Britten (1932). Andante Alla Marcia
- Seis piezas Colombianas, Dúo para violín y cello, Op. 78. B. Atehortúa (1978).

5. Estado del arte

Para la realización de este proyecto es importante indagar acerca del material bibliográfico existente a nivel nacional e internacional como tesis de grado, libros, artículos y entrevistas que se relacionan con la práctica de la música de cámara.

Entre el material consultado se encuentran los siguientes documentos:

- EL ARTE DEL CUARTETO DE CUERDA, EL CUARTETO DE CUERDA EN CONVERSACIÓN CON DAVID BLUM (ÍTACA, ESTADOS UNIDOS) AUTOR: DAVID BLOOM (2001)

En este libro se plasma una conversación entre David Blum y los integrantes del cuarteto “Guarneri”, en el que cada uno de ellos cuenta su experiencia musical y personal acerca del arte de la interpretación en el cuarteto de cuerdas. El documento busca compartir con el lector la vasta experiencia que tiene la agrupación por su trayectoria musical.

El impacto que tuvo este texto para la investigación del proyecto de grado se basa fundamentalmente en aceptar la individualidad de cada uno de los integrantes de un grupo de cámara, respetando las distintas formas de concebir la música por parte de cada uno al llegar a un consenso en la manera que se interpretarán las obras.

- LA MÚSICA DE CÁMARA COMO ESPACIO DE FORMACIÓN EN INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA (UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL/FACULTAD DE BELLAS ARTES/PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA) AUTORA: SARA ALEXANDRA IZQUIERDO RODRÍGUEZ (2012)

El trabajo mencionado se realizó teniendo como objeto de estudio un quinteto de cuerdas de los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá; en el que se evidencia que por medio del ensamble se genera un espacio en el que se trabajan aspectos técnicos e interpretativos que contribuyen a la formación musical de los integrantes de este.

Este trabajo escrito aporta al presente proyecto información relacionada con aspectos técnicos como la afinación, precisión rítmica y articulaciones desarrollándolas de manera alternativa por medio de la ejecución de música de cámara.

- APRENDIZAJE DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN LA MÚSICA DE CÁMARA (FACULTAD DE EDUCACIÓN-UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA/ESPAÑA) TESIS DOCTORAL AUTOR: JOSÉ GALIANO PÉREZ (2015)

Este trabajo de investigación está dedicado a los gestos utilizados por los instrumentistas para comunicarse de manera no verbal en función de la interpretación de la música de cámara, siendo esta una disciplina en la que los músicos están coordinados y son responsables de su propia voz sin la figura de un director. Además de mostrar una amplia investigación en comunicación no verbal también expone diferentes casos o ejemplos reales de las dificultades que se generan a la hora de hacer música de cámara, tanto en un sentido pedagógico (aula de estudiantes) como en la práctica profesional de la misma.

La tesis mencionada se toma como referente para la realización del segundo capítulo del proyecto, el cuál expone aspectos fundamentales de las conductas psicosociales relacionadas al estudio de la música de cámara como la gestualidad, siendo esta parte importante de la comunicación no verbal.

- ASPECTOS METODOLÓGICOS IMPORTANTES EN LA PRÁCTICA DE MÚSICA DE CÁMARA Y SU RELEVANCIA EN LA FORMACIÓN DE LOS INTÉRPRETES (UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER/PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA) AUTOR: DARWIN ARIAS (2019)

Se trata de un documento de investigación el cuál aborda la metodología necesaria a la hora de hacer música de cámara en diferentes formatos, como elementos de interpretación, tipos de ensayos, comunicación entre los integrantes de un ensamble, entre otros. Contribuye información acerca de metodologías de ensayos, lo cual aporta una idea general para el montaje del repertorio de música de cámara escogido para este proyecto.

6. Capítulo I. Marco Teórico

La práctica de música de cámara es una herramienta que permite al licenciado desarrollar habilidades que conectan la pedagogía con la práctica musical, siendo la primera un medio que puede servir para proporcionar conocimientos y habilidades musicales a otras personas por medio de la ejecución instrumental.

Para el estudio musical en grupo de instrumentistas de cuerda frotada es necesario establecer parámetros comunes en las técnicas, ya que es posible que sean de diferentes escuelas y por ende los conceptos no coinciden. También es un requisito muy importante que los músicos interesados en estudiar música de cámara posean un bagaje técnico e interpretativo previo.

Los aspectos principales que contribuyen a la interpretación del repertorio universal para estos instrumentos y su trabajo con instrumentos de otras familias se pueden clasificar en afinación, producción sonora, precisión rítmica, timbre, articulaciones, efectos sonoros, dobles cuerdas, acordes.

6.1. Aspectos técnicos e interpretativos

6.1.1. La afinación. Según el diccionario Oxford de la música, la afinación general es un procedimiento que sirve para regular la altura de los instrumentos musicales.

Stetsenko, violinista y pedagogo ucraniano, en su libro “Metodología para la enseñanza de la ejecución del violín” menciona dos sistemas de afinación, los cuáles son el sistema natural de sonidos y el sistema musical temperado.

El sistema natural de sonidos, también conocido como serie armónica surge de la secuencia de armónicos naturales que se despliegan de la división de una cuerda sonora (ver figura 1).



Figura 1. Ilustración de la serie armónica

La relación de las frecuencias en los intervalos de la escala de sonidos naturales sirve para nuestro oído como punto de referencia para la afinación, es decir, como patrón para determinar la exactitud de la afinación en general y de los intervalos justos (prima, cuarta, quinta, octava) en especial (Stetsenko, 1982).

En el sistema natural, la segunda mayor tiene dos versiones: tono grande y tono pequeño, lo que se debe tener en cuenta para algunos pasajes melódicos, y así contribuir a la expresividad de la frase o para hacer énfasis en progresiones armónicas de tensión.

Este tipo de afinación se puede utilizar en los instrumentos de cuerda frotada y también en instrumentos de viento como el oboe, gracias a que estos no poseen afinación fija y cuando tocan

en solitario o ensamble tienen la posibilidad de hacer intervalos más abiertos o cerrados según la textura que puede ser lineal (melódica) o vertical (armónica), teniendo en cuenta que en los grados estables (I, III y V) de una tonalidad la afinación no es flexible.

La afinación temperada es aquella que se fundamenta en un sistema, en el que la división de los doce semitonos de la octava es precisa y no permite variaciones entre sus enarmónicos. Los instrumentos de afinación fija están contruidos con base en este tipo de afinación, por lo tanto cuando un instrumento no temperado toca junto a este tipo de instrumentos, su afinación debe adaptarse al sistema de afinación temperada.

En los ensambles de música de cámara siempre hay una referencia de afinación de los instrumentos que suele ser la nota La. Cuando en el ensamble hay uno o más instrumentos con afinación temperada, la referencia será tomada de uno de estos instrumentos y si el ensamble está conformado únicamente por instrumentos no temperados, dicha referencia puede ser tomada de cualquiera de los instrumentos, por ejemplo el Cuarteto Guarneri tomaba como referencia el La de la viola y esto se debía a que la mayoría de las veces la afinación de esta cuerda era más estable por el tipo de cuerda que usaba el violista (Blum, 1986). Por tal motivo, en los ensayos respectivos para el montaje de este proyecto, se toma el La de referencia dependiendo del formato. Por ejemplo en el cuarteto de Britten, se toma de referencia el La del oboe previamente afinado (por ser este instrumento el que tiene una afinación técnicamente más estable), en el Dueto de Blas Emilio Atehortúa la referencia puede ser tomada de cualquiera de los dos instrumentos y en el caso de la Sonata para violonchelo y piano de Beethoven y la Sonata para viola y piano de Vieuxtemps se toma el La de referencia directamente del piano, al ser este un instrumento con afinación fija.

Un elemento muy importante que se relaciona estrechamente con la afinación es la producción de sonido. Stetsenko (1982) afirma que la materia prima del músico es la sonoridad, por ende este debe ser capaz de dominarlo y usarlo en pro de su propia interpretación; especialmente para los instrumentistas de cuerda frotada es necesario tener un sonido de alta calidad, ya que la producción incorrecta afecta no solo la afinación, calidad en golpes de arco, entre otros, sino que interfiere en el buen desarrollo artístico y técnico del intérprete.

6.1.2. Producción sonora en instrumentos de cuerda frotada. Para el desarrollo de este proyecto es relevante tener en cuenta la producción sonora en los instrumentos de arco, siendo estos la mayoría en los formatos abordados. Existen tres maneras convencionales de producir sonido en los instrumentos de cuerda frotada los cuáles son: *con arco*, *con legno*, que consiste en producir sonido con la vara del arco, y con *pizzicato* en la cual se produce sonido al pellizcar la cuerda con uno o más dedos.

La principal de estas es la producción sonora con arco, que consiste en la fricción de la cuerda con las crines del arco y con ayuda de la resina que es aplicada en este. Stetsenko (1982) menciona tres factores en la interacción del arco con la cuerda, entre los cuales se encuentran la velocidad de movimiento del arco, la fuerza de la presión del arco y el punto de contacto del arco con la cuerda, en los cuales, los dos primeros influyen directamente en la intensidad de sonido que se produce, puesto que a mayor velocidad y mayor presión en el arco, la intensidad es mayor; y el tercer factor determina el timbre: al tocar cerca al puente el sonido resultante es mucho más brillante, mientras que cerca al diapasón el sonido es más suave y opaco.

Por ejemplo, en el cuarteto “Phantasy Quartet” de Benjamin Britten el violonchelo comienza solo con una dinámica de *pianississimo (ppp)* y *sul tasto* (ver figura 2) para generar un color más

opaco y con menos volumen, sin embargo, esta sección no se podría tocar con una velocidad lenta de arco porque se obtendría un sonido rechinante y pesado y se necesita un sonido más ligero. Para ello se recurre a un paso ligero del arco y pocas crines para no salir de *pianissimo* y aun así tener una buena calidad y proyección del sonido.

PHANTASY

BENJAMIN BRITTEN

Figura 2. Introducción de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten

6.1.3. Precisión rítmica. El ritmo hace parte de la esencia del ser humano, es parte de su naturaleza; es una forma de organizar y regular el movimiento según el tiempo (Stetsenko, 1982). La música al igual que lo cotidiano necesita organización, ya que todos los eventos que surgen alrededor del ser humano tienen ciclos propios con periodos de duración distintos. Además, la música busca expresar sensaciones, ideas, sentimientos, entre otros; pero estos elementos surgen en diferentes condiciones y por lo tanto tienen diferentes características, por esto es necesario un sistema de organización temporal del ritmo que aporta sentido a las ideas.

Ahora bien, ¿cómo se organiza el movimiento? En principio el movimiento está representado por el pulso, el cual define el tempo, velocidad o duración en la que se da el movimiento. El tiempo en sí hace referencia a las partes en que se divide un compás, y así mismo esas partes son

determinadas como tiempos débiles o fuertes. Finalmente, la métrica es la cantidad de tiempos fuertes y débiles que establecen la medida de compás.

Otro aspecto importante a tener en cuenta y que contribuye a la precisión rítmica, es la acentuación, la forma de diferenciar los tiempos fuertes de los débiles (Stetsenko, 1982). Está íntimamente relacionada con el fraseo y la articulación, ya que permite mantener el sentido de pulsación del compás al resaltar los tiempos fuertes naturales o propuestos por el autor, y de esta manera lograr una interpretación acercada a la idea original plasmada en la partitura por el compositor.

Tanto para la ejecución individual como en ensamble, la precisión rítmica junto con la afinación son los elementos básicos para la construcción de cualquier interpretación musical (Galiano, 2015).

En cuanto a música de cámara existen varios factores que influyen en la precisión rítmica a la hora de tocar en ensamble, por ejemplo:

La impresión rítmica de un pasaje determinado puede surgir, en todo o en parte, de estos tres estratos de acción: el continuum o regularidad en la jerarquía métrica, la organización temporal de valores o ritmo de superficie y las interacciones con el sonido, la armonía y la melodía. (LaRue, 1989, p.68)

En un sentido camerístico, estos tres estratos de acción se entienden de la siguiente manera:

En cuanto a la regularidad métrica, puede variar con respecto a la partitura y esto puede darse debido a las diferentes concepciones de interpretación entre diferentes ensambles e incluso integrantes, por ejemplo, el *Cuarteto Guarneri*:

Lo ideal es encontrar un tempo que concilie todos los diferentes elementos de un movimiento. Pero a veces esto es imposible, y entonces es deseable una alteración moderada del tempo. No somos dogmáticos en cuanto a la regularidad del tempo. En los movimientos de variaciones, por ejemplo, es frecuente que demos bastante libertad al tempo. La mayor parte de la música requiere cierto grado de flexibilidad. (Blum, 2000, p. 112)

En otras palabras, el texto musical puede ser modificado en la práctica con fines de innovación interpretativa sea por fluctuación del tiempo o por acuerdos en la articulación. Esto puede verse reflejado en silencios y notas más largas o cortas en momentos estratégicos según la interpretación y las diferentes formas de sentir la música, ya que “en una buena interpretación, la estabilidad rítmica nunca se traduce en rigidez” (Berman, 2010, 92).

Con referencia a la organización temporal de los sonidos, la estabilidad de diferentes elementos involucrados con la precisión rítmica en un ensamble, depende en su mayoría de la coordinación y conexión musical de los integrantes. Algunos de los elementos más importantes son “precisión en inicio y final de la vibración sonora y sucesión o simultaneidad de cada uno de los sonidos que componen el discurso musical” (Galiano, 2015, p. 65).

Las interacciones entre el sonido, la armonía y la melodía es lo que permite detectar los llamados patrones musicales que facilitan la estructuración de la obra musical en cuanto a la forma. Es por este elemento que se considera necesario acordar articulaciones, ataques, intenciones entre otros, ya que al ser diseños rítmicos que se repiten y estar encargados de reafirmar ideas musicales, necesitan mantener el mismo carácter en cada aparición o ejecución.

6.1.4. Timbre. “El timbre es la cualidad de un sonido musical que distingue a las voces e instrumentos” (Servantes, 2010, p.13). En la música de cámara se contribuye al desarrollo del oído

tímbrico cuando se trabaja con ensambles de diferentes familias instrumentales, como en el caso de “Phantasy Quartet” en el cual se combina el timbre de las cuerdas frotadas con el del oboe y en la Sonata Op. 69 de Beethoven que mezcla el timbre del violonchelo y el del piano, ya que al escuchar a cada instrumento, el músico se familiariza con las particularidades tímbricas de estos y a partir de ahí busca la manera de unificar la sonoridad utilizando los elementos técnicos necesarios para tal fin.

Es necesario aclarar que incluso en la misma familia no hay dos instrumentos con el mismo timbre, es por esto que la cualidad tímbrica de cada ensamble depende de diferentes factores como: el carácter y la forma de tocar de cada integrante, las técnicas utilizadas, las cuerdas que usa o el tipo de caña (en el caso del oboe), el ataque, el uso de sordina y el timbre de cada instrumento. Teniendo en cuenta estos factores, los integrantes del ensamble buscarán la manera de homogeneizar el sonido del grupo en pro de la interpretación.

6.2. Articulaciones. Se conoce como articulaciones musicales a las diferentes formas de unir o separar los sonidos. Para los instrumentistas de cuerdas frotadas son los comúnmente llamados golpes de arco. “El término golpe de arco (para los demás instrumentos es la articulación) debe entenderse como un método característico de la producción del sonido propio para un determinado instrumento musical” (Stetsenko, 1982, p.99).

Para este apartado se tomó la clasificación de las articulaciones musicales propuesta por el pedagogo Stetsenko (1982) el autor propone dos conceptos sobre las articulaciones: Articulaciones de expresión, las cuales responden al contenido musical expresivo de la obra y las Articulaciones de ejecución que ocurren según las cualidades de producción de sonido en cada instrumento.

Las articulaciones musicales de expresión o golpes de arco, Stetsenko clasifica en tres categorías: golpes continuos, interrumpidos lisos y de salto. Dentro de estas categorías las articulaciones relevantes para el repertorio de este proyecto son: *detaché* y *legato* (continuos), *martelé* y *staccato* (interrumpidos lisos) y *spiccato* (interrumpidos de salto).

Detaché. Palabra francesa que significa “desunido, separado”, este golpe se caracteriza por el paso natural del arco sobre la cuerda de manera continua y uniforme, pero cada sonido se realiza con un movimiento de arco independiente.

Legato. Palabra italiana que significa “unido”, es un movimiento continuo en el que se ejecuta dos o más sonidos en un movimiento de arco.

Martelé. Palabra francesa que significa “martillado”, se ejecuta con un ataque fuerte y velocidad del arco rápido, suavizando la presión y conservando la velocidad hasta finalizar en una parada precisa.

Staccato. Palabra italiana que significa “interrumpido o separado”, su ejecución es similar al *martelé* y la diferencia radica en la fuerza del sonido gracias a la presión y velocidad de arco. Esta articulación suele utilizarse en movimientos rápidos y en dinámicas de *piano* a *mezzoforte*.

Spiccato. Palabra italiana que significa “discontinuo, claro y preciso”, este golpe se ejecuta en un tiempo relativamente tranquilo y no muy rápido, en el que por medio de un movimiento separado el arco salta sobre la cuerda.

6.3. Efectos sonoros. Los cordófonos son aquellos instrumentos en los cuales la producción de sonido se da mediante cuerdas estiradas entre dos puntos fijos y estas a su vez pueden ser accionadas de diferentes formas. Los cordófonos pueden ser percutidos, pulsados y frotados; el

piano es un instrumento que produce sonido por medio de martillos que golpean las cuerdas, la guitarra o el laúd por medio de la pulsación de la cuerda y en el caso violín, la viola el violonchelo y el contrabajo la producción del sonido se da principalmente por la fricción de las cuerdas con el arco. Sin embargo, los instrumentos de cuerda frotada a lo largo de su desarrollo han adaptado técnicas de producción sonora de otros instrumentos como por ejemplo:

6.3.1. *Pizzicato*. Es una técnica de interpretación utilizada en instrumentos de cuerda frotada y su principio de funcionamiento es similar al de los instrumentos de cuerda pulsada como el arpa y la guitarra. Se trata de halar o tirar la cuerda con la yema del dedo, es común usar el dedo índice de la mano derecha para el violín y la viola; el dedo pulgar o el índice para el violonchelo y en el contrabajo se pueden usar incluso dos dedos al mismo tiempo debido a la naturaleza de la cuerda, siendo estas más gruesas y largas requieren más fuerza y energía para estar en movimiento.

El *pizzicato* suele indicarse con la palabra completa o la abreviatura *pizz* y esta se anula cuando aparece la indicación *arco*.

Hay que tener en cuenta que a la hora de tocar en ensamble existe una cuestión acerca del balance del *pizzicato*. Por lo general en cualquier tipo de combinación camerística el violín es un instrumento que en cuanto a potencia sonora está en desventaja, por ejemplo, si se compara el *pizz* ejecutado con la misma energía en un violonchelo con el de un violín es seguro que este último estará en completa desventaja: “El primer violín suele estar en desventaja, porque su *pizzicato* suele estar en el registro más alto. Más que producir una sonoridad musical, suena como si se cayera al suelo una piedrecita” (Blum, 2000, p. 69). Por lo tanto, si se quiere obtener balance al tocar en un ensamble, es necesario tener en cuenta la proyección y las cualidades sonoras de cada instrumento.

Según David Soyer, violonchelista del cuarteto Guarneri:

Que el *pizzicato* suene mejor en el violonchelo que en los instrumentos más altos plantea un problema de otro tipo. Para acercarme a la sonoridad de los demás tengo que moderar muchas veces mi *pizzicato*, bien tocando con más suavidad o bien utilizando una cuerda más opaca. (Blum, 2000, p. 70)

Además de esta solución que se plantea existen diversas formas de contrarrestar los problemas de balance como por ejemplo:

- Presionar más fuerte la cuerda contra el diapasón, esto es como si se desplazara la cejilla o como si se le pusiera capodastro, esto hace que la sonoridad del *pizzicato* sea como la de la cuerda al aire.
- El movimiento de la mano derecha debe ser muy ágil, casi que anticipado o la cuerda tardará en reaccionar y ponerse en vibración.
- El *vibrato* se emplea en este caso para mantener y embellecer el sonido.
- Pulsar la cuerda en el lugar adecuado, esto depende del resultado que se quiera: para un sonido más lleno y pleno se toca en un punto cercano al diapasón.
- Según la forma de tocar *pizzicato*. Si es verticalmente, se produce un sonido seco y dependiendo de la fuerza la cuerda puede chocar con el diapasón; si es de forma lateral como en la guitarra, el sonido será resonante y al vibrar mejor la cuerda el sonido será rico en armónicos.

El balance es un aspecto necesario en la práctica de música de cámara, tanto en los ensambles conformados por instrumentos de la misma familia, como en ensambles en los que hay diferentes tipos de instrumentos; por ejemplo, el Andante del numeral dieciocho de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten (ver figura 3). El sonido del oboe tiende a ser nasal y penetrante, por lo tanto tiene más potencia que los instrumentos de cuerda frotada, si no hay balance y atención del grupo, el oboe puede opacar al trío de cuerdas fácilmente y no es lo más acertado para este pasaje.

Figura 3. Numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten

6.3.2. Sul tasto. Se trata de una técnica extendida que se usa en los instrumentos de cuerda frotada. La idea es reproducir una sonoridad que no es propia de su naturaleza, como el flautato, el cual trata de imitar la sonoridad de la flauta traversa para lograr un sonido más dulce y aterciopelado, sin embargo, es necesario mencionar que la gama de sonoridades puede ser amplia, ya que la eficacia de esta técnica depende de las capacidades de cada músico.

Su ejecución se basa en el paso del arco sobre la cuerda hacia la *tastiera*, término del cual obtiene su nombre; aunque se puede encontrar en diversas partituras como: *tasto*, *sul tasto* o *tastiera*. Para lograr una ejecución eficaz es necesario tener claro que:

Para su correcta ejecución además de colocar el arco en el punto de contacto adecuado, el brazo derecho debe sujetar el peso de éste, inclinar el arco y tocar con pocas crines, así como añadirle velocidad y de esta manera conseguir un sonido más delicado, rozando ligeramente la cuerda y eliminando los armónicos más agudos. (Antequera, 2015, p.87)

Un ejemplo del uso de esta técnica se da en el inicio de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten, donde el violonchelo solo empieza con indicación de *sul tasto*, *ppp* y *sul C* (la cual indica que todo el pasaje seleccionado debe ser tocado en la cuerda Do para mantener el mismo timbre), es este conjunto de indicaciones lo que hace que el inicio de esta obra tenga un carácter misterioso y el uso del *sul tasto* es fundamental para lograrlo (ver figura 2).

6.3.3 *Sul ponticello*. Es una técnica extendida de los instrumentos de cuerda frotada, que al igual que la anterior busca la alteración natural del sonido, pero en este caso es brillante y penetrante, ya que para su producción es necesario que el paso del arco sea cercano al puente; además este efecto no siempre da como resultado una altura determinada.

Existen dos formas de realizar esta técnica: uno que afecta timbricamente a la melodía con el paso del arco cerca al puente y el otro se trata del paso del arco entre el puente y el tiracuerdas o cordal. Para este último se suele escribir en el *tetragrama* indicando cada línea una cuerda.

6.3.4 *Armónicos*. Los armónicos son el resultado de la división natural de una cuerda vibrante que produce la nota fundamental, estableciendo su tono y fragmentándose a la mitad, una tercera o cuarta parte y etc.; y estas partes a su vez funcionan como cuerdas independientes, lo cual genera una réplica de la frecuencia inicial en notas sobreagudas o armónicas. Este fenómeno es conocido como serie armónica (Latham, 2009).

En el campo de la interpretación instrumental los armónicos contribuyen en gran medida a la riqueza sonora de todos los instrumentos. Es por ello que en los instrumentos de cuerda frotada son utilizados como efecto sonoro que amplía sus características con fines interpretativos.

En dichos instrumentos los armónicos resultan de posicionar ligeramente los dedos en los puntos divisorios de la cuerda ($1/2$, $1/3$, $1/4$ etc.); es así como se obtienen los llamados armónicos naturales. En cuanto a los armónicos artificiales, son aquellos que se producen usando dos dedos; dependiendo de la distancia entre el primer dedo que pisa la cuerda y el dedo que toca ligeramente la cuerda (dedo cuarto o tercero), se crean diferentes tipos de armónicos que pueden ser de cuarta, quinta, tercera, sexta y octava. En cuanto a la ejecución de "los armónicos artificiales debe existir una sensación de presión marcadamente diferente entre el dedo inferior, sólidamente presionado, y el superior, que toca la cuerda con ligereza" (Galamian, 1998, p.47). Aunque ambos tipos de armónicos son aprovechados para enriquecer el timbre en una obra musical, es necesario acotar que los armónicos artificiales son más cómodos para la interpretación.

La ejecución de armónicos en instrumentos de arco requiere mucha precisión tanto en la mano izquierda como en la derecha. Galamian (1998) afirma:

En muchos casos en que el trabajo de la mano izquierda es perfecto, los armónicos fallan porque el accionamiento del arco es defectuoso. Lo más frecuente es que se intenten ejecutar lo armónicos con un golpe demasiado ligero, cuando de hecho como mejor hablan y suenan es cuando son ejecutados con un golpe de arco bastante fuerte, de la longitud suficiente y con un punto de ataque próximo al puente. (p.116 -117)

6.4. Ornamentación musical.

6.4.1 *Vibrato*. El vibrato es un elemento técnico que contribuye a la expresividad en la música, con la posibilidad de variar su amplitud y velocidad, y con sus diversas variedades enriquecer la interpretación musical, aunque la expresividad no depende únicamente del vibrato. Stetsenko (1982) afirma:

El *vibrato* por sí mismo no reemplaza la emoción sino es una forma natural y característica de su revelación, es el método activo por medio del cual los sentimientos propios del intérprete empiezan a ser más claros para el oyente. (p.146)

En la música de cámara se busca la unificación en la sonoridad de cada instrumento del ensamble y para lograr esto con el *vibrato* se debe tener en cuenta varios elementos, entre ellos:

Amplitud y velocidad del vibrato. La amplitud del vibrato (ver figura 4) está determinada por la distancia abarcada durante la vibración de los dedos y el brazo; y la velocidad depende de la frecuencia de estas oscilaciones grandes, ambos factores se complementan entre sí. Stetsenko (1982) menciona:

La velocidad y amplitud del *vibrato* están condicionados primero que todo por la dinámica de la frase musical. Durante la ejecución del *crescendo* (que como regla, viene acompañado por la elevación emocional) la velocidad del *vibrato* se acelera. Con esto, el brazo no alcanza a hacer oscilaciones grandes y la amplitud del vibrato se acorta. (p.149)

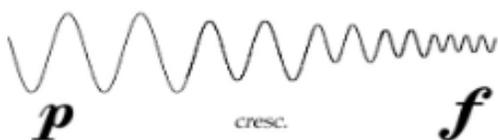


Figura 4. La amplitud del vibrato según la dinámica (B.Struve)

Sin embargo, existe la posibilidad de que esto no siempre se cumpla en la práctica, pues puede que en un *crescendo* expresivo no sólo se aumente la velocidad, sino también su amplitud sea mayor o se mantenga, dependiendo de la expresividad de la obra que se está interpretando, de esta misma manera puede suceder en el caso contrario, al interpretar un *decrescendo* expresivo se puede mantener la misma velocidad o incluso aumentarla.

Y otro elemento esencial que se debe tener en cuenta para unificar *vibrato* en una formación de cámara es la longitud que hay en las cuerdas de cada instrumento.

La relación entre la longitud de la cuerda y el vibrato se ve claramente al comparar el carácter del vibrato característico para los intérpretes de diferentes instrumentos de cuerdas frotadas. Los violistas tienen en su mayoría un vibrato más lento y más amplio que los violinistas, y los violonchelistas que hacen el vibrato aún más despacio y con una amplitud aún mayor por la misma razón de que con mayor longitud de la cuerda en estos instrumentos, la distancia en el diapasón entre los intervalos se aumenta. (Stetsenko, 1982, p.150)

Formas motrices del vibrato. Stetsenko menciona tres formas de realizar el vibrato, con la posibilidad de combinarlas entre ellas, dado que las tres se complementan y no es posible realizar una sola de ellas sin involucrar las demás.

- *Forma cubital.* Consiste en el vibrato proveniente de la flexión y extensión del antebrazo en la articulación del codo y al utilizar estas partes del cuerpo se obtiene una mayor amplitud.
- *Forma de muñeca.* En la cual el vibrato proviene principalmente de la extensión y la flexión de la muñeca, al utilizar menos articulaciones en el cuerpo, su amplitud es menor a la forma cubital.

- *Forma digital*. Esta manera de vibrar se produce con las articulaciones tanto del dedo que pisa la cuerda como los demás dedos para ayudar a su oscilación y esta manera de vibrato puede estar acompañada tanto de la forma cubital como la de muñeca.

También es necesario tener en cuenta a la hora de tocar en ensamble, que estas características del vibrato pueden variar constantemente en cualquier interpretación y por ende es necesario mantener un acuerdo tanto previo como en el acto. Entonces es recomendable que “el inicio o el aumento de la velocidad o amplitud se pueden acompañar con un gesto” (Galiano, 2015, p. 128).

Así como la utilización del vibrato puede resaltar partes importantes en una frase musical, mientras se está tocando música de cámara, la ausencia de éste puede contribuir a escuchar las otras voces que están teniendo una participación activa, como ocurre en el cuarteto de Britten.



Figura 5. Ejemplo de indicación *senza vibrato*

Figura 6. Numeral 15 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten

En la figura 5 aparece una indicación para el violín de “*senza vibrato*” (sin vibrato) en unas notas largas que únicamente cumplen la función de pedal para dar un soporte armónico y al tener la indicación de *pianissimo* (*pp*) y no utilizar el *vibrato* destaca la voz del oboe y del violonchelo, los cuales tienen un material percusivo que el compositor busca resaltar. En la figura 6 el oboe pasa a tener una nota larga, que aunque está por encima del registro de los demás instrumentos, la melodía que lleva el violín en su cuerda más grave, se puede escuchar claramente gracias a que tiene una dinámica de *ppp* y la indicación de *senza vibrato*.

Dobles cuerdas. Se habla de dobles cuerdas en los instrumentos de cuerda frotada cuando el paso del arco se realiza en dos cuerdas simultáneamente, ya sea una cuerda al aire y una digitada o ambas digitadas. En este último caso se debe tener precaución en no llegar a usar una fuerza excesiva en los dedos de la mano izquierda, bloqueando su movilidad y que de esta manera se dificulte la realización de las dobles cuerdas. Galamian (1998) afirma: “Cuando dos dedos presionan con demasiada fuerza, la tensión se extiende fácilmente al pulgar y, posteriormente a toda la mano” (p.43).

En cuanto a los posibles problemas a la hora de ejecutar dobles cuerdas, en la mano izquierda existen diversos factores relacionados con la tensión tales como: la afinación, los cambios de posición y de cuerda.

En cuanto a la afinación, se trata de una cuestión de percepción auditiva en la cual el músico trabaja constantemente por medio de escalas con dobles cuerdas (terceras, sextas y octavas principalmente) y estudios distribuidos por niveles acordes al instrumentista. La calidad de los cambios de posición determina la limpieza del sonido tanto en líneas melódicas simples como de dobles cuerdas; por ello es necesario tener en cuenta que la mano izquierda debe moverse por el diapasón como un vagón de tren por sus rieles, siendo los dedos como ruedas y las cuerdas dichos rieles, en otras palabras, ligera presión en el primer punto sonoro, deslizamiento tranquilo y preciso sobre la cuerda para finalizar con una parada consistente en el segundo punto sonoro. Los cambios de cuerda son un tema muy delicado, ya que influyen directamente en la calidad sonora y la conexión entre dos notas dobles. Siempre que haya un cambio de posición combinado con un cambio de cuerda, es bueno buscar una digitación que sea adecuada para que algún dedo funcione como guía entre las dos cuerdas dobles (Galamian, 1998). Estos elementos son fundamentales para la ejecución de acordes.

Acordes. Los elementos mencionados en el apartado anterior son fundamentales para la construcción de acordes. En cuanto a la ejecución de acordes, existen tres tipos y son los siguientes: acorde partido, acorde sin partir y acorde invertido; sin embargo para este proyecto son relevantes los dos primeros.

Los acordes partidos. Son aquellos que se ejecutan dividiendo las notas del acorde debido al ángulo entre el arco y cada cuerda. Dichos acordes requieren un ataque consistente en las notas

graves y el paso ágil a las notas superiores, para eso es necesario encontrar una manera suave de unir las dos partes del acorde. Se le conoce como nota pivote a la cuerda central, la cual funciona como puente para unir las dos partes, esta cuerda suena durante toda la ejecución del acorde si es un acorde de tres notas, es entonces necesario aplicar presión a la cuerda pivote con la intención de reducir el ángulo entre cuerdas y así conectar mejor las dos partes del acorde (Galamian, 1998). Existen varias formas de ejecutar los acordes (ver figura 7).

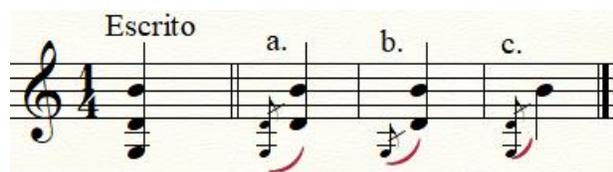


Figura 7. Ejemplo de distintas formas de ejecutar los acordes partidos en instrumentos de arco

La forma de ejecutar acordes también depende del ataque y suavidad que se quiera imprimir al acorde. En cuanto a los acordes de cuatro cuerdas es necesario mencionar que si se desea agregar vibrato, hay que tener en cuenta que levantar los dedos de las notas graves ayuda a que la mano izquierda esté relajada y tenga la libertad de vibrar las notas superiores (Galamian, 1998). Para estos acordes también se aplican las formas de la figura 7, pero también existen otras formas según la intención y el ataque como se muestra en la figura 8.



Figura 8. Ejemplo de cómo ejecutar acordes partidos de cuatro notas en instrumentos de arco

Es importante mencionar que el codo juega un papel fundamental en la ejecución de acordes, dejar caer el codo con el peso natural del brazo y atacar el acorde desde fuera de la cuerda contribuye a la sonoridad compacta de este, además, cuando son acordes muy veloces es importante anticipar el movimiento dejando caer el codo antes de la partición del acorde. Galamian (1998) afirma:

Mantener el codo alto supone una desventaja a la hora de ejecutar acordes, ya que impide la utilización de buena parte del peso del brazo, que desafortunadamente, se mantiene alzado por medio de un esfuerzo muscular en vez de hacer una aportación al volumen del sonido. (p.118)

Por ejemplo en los compases 217 y 218 del primer movimiento de la Sonata Op. 36, H. Vieuxtemps se puede ver un ejemplo de acordes partidos de tres y cuatro notas, ejecutados de la misma manera.

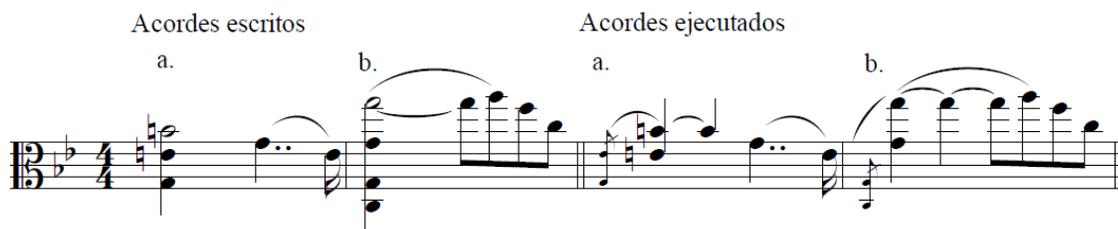


Figura 9. Ejemplo de cómo ejecutar acordes partidos en Sonata Op. 36, H. Vieuxtemps

Los acordes no partidos. Es importante reconocer si los acordes de tres o cuatro cuerdas deben ejecutarse o no de manera simultanea y con qué dinamica, ya que de esto depende la selección del punto de contacto (se traslada hacia el diapason donde las cuerdas son mas flexibles), la velocidad y presión del arco. Galamian (1998) afirma que “para todo lo que no sea una dinamica de tipo *piano*, la posición próxima al diapason rara vez resultará satisfactoria” (p.120). Los acordes no partidos no se pueden lograr simultaneos cerca al puente por el gran desnivel de las cuerdas. Un

ejemplo claro se encuentra en el “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten, en el cual se pueden aplicar estas ideas y contribuir a su ejecución (ver figura 10).

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four staves. The first staff has a box with the number '4' and the word '(Solo)' above it. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is filled with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including 'simile' and 's' (piano). The notation is dense and intricate, typical of Britten's style.

Figura 10. “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de acordes no partidos

Trinos. Es una herramienta de la ejecución instrumental utilizada para adornar melodías. Consiste en alternar rápidamente dos sonidos distanciados por semitono o tono. Se conoce con la abreviación *tr.*

Su ejecución se basa en el movimiento ágil de los dedos cerca a la cuerda y la relajación del brazo izquierdo es fundamental para lograr una sonoridad consistente. El movimiento del dedo responsable del trino debe ser flexible y su contacto con la cuerda muy firme. “La aplicación de excesiva fuerza en los dedos está particularmente contraindicada en la ejecución del trino” (Galamin, 1998, p.46). Para lograr una sonoridad clara y en el caso de pasajes largos de trinos, es necesario pensar en la velocidad de movimiento y no golpear la cuerda con demasiada fuerza para evitar la tensión, ya que de lo contrario el trino se ralentizará.

Un ejemplo de la utilización de trinos se puede encontrar en “Phantasy” Op. 2 de Britten, compás 58 numeral 5 (ver figura 11).

Figura 11. "Phantasy Quartet" Op. 2, B. Britten. Ejemplo de utilización de trinos

7. Capítulo II. Conductas Psicosociales

La música de cámara es una herramienta que ofrece la oportunidad de conocer diferentes puntos de vista musicales, específicamente de aquellas personas con las que se toca en ensamble. En el caso de estudiantes, es un espacio propicio para el aprendizaje colaborativo. "Hendry menciona que los estudiantes pueden construir diferentes significados de un mismo elemento, basados en sus conocimientos y creencias previas, lo cual se puede aplicar para la construcción de una interpretación musical en conjunto (como se cita en Curotta, 2007 p.7)".

Para esta investigación se consideran pertinentes los siguientes factores:

7.1. Compatibilidad.

Es un factor muy importante, ya que de este depende en gran medida el funcionamiento a nivel general del ensamble. En cuanto a lo relacionado con lo personal, hay que tener en cuenta el carácter y tipo de temperamento de cada músico, su capacidad de adaptación y el compromiso con el grupo. Estos elementos determinan el ambiente de trabajo y aprendizaje del ensamble.

Si se habla del carácter de un músico, entonces se deben tener en cuenta que es un conjunto de cualidades propias de una persona que la distingue de los demás, dichas cualidades en este caso pueden ser la motricidad, las cualidades emocionales expresivas y las características sonoras.

En cuanto a lo relacionado con la capacidad de adaptación y compromiso, existen diferentes elementos que pueden medir hasta qué punto este factor se cumple en cada individuo que compone el ensamble. Dichos elementos son explicados como la responsabilidad musical, que a su vez se define como el compromiso del individuo con su propia parte y la conciencia de cómo interactúa con otras partes, es una habilidad que requiere conciencia auditiva, comprensión de la estructura y la armonía, y el dominio técnico de la parte individual (Curotta, 2007). Estas habilidades varían en todos los intérpretes y esto se debe a las experiencias previas en este campo.

7.2. Liderazgo.

Este es un factor determinante con respecto a cómo desarrollar los ensayos, tomar decisiones y asignar roles.

Por lo general, se entiende como líder a la persona encargada de organizar y dirigir un conjunto de personas, existen diferentes concepciones de este en ensambles de música de cámara. Por un lado está la idea del líder fijo que en los cuartetos de cuerda generalmente es el primer violín, y en contraste, existe la idea de toma de decisiones en conjunto, que según el Cuarteto Guarneri dependía de la obra musical, es decir, según la influencia de la parte de cada instrumentista éste podría tomar decisiones.

Para el desarrollo del proyecto, se han tenido en cuenta ambas concepciones, sin embargo, el sistema del Cuarteto Guarneri ha influenciado significativamente el ensamble del repertorio a la hora de tomar decisiones. El “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten es una obra que se presta para

desarrollar este tipo de liderazgo en ensambles de estudiantes. Esto se debe a la forma en la que está escrita la obra, la organología demanda que el oboísta según sus capacidades técnicas haga sugerencias con respecto al tempo, articulaciones y carácter. La forma y la textura de la obra hacen que el rol de protagonismo pase por los cuatro integrantes.

En los ensayos cada uno de los integrantes aporta ideas con respecto a la interpretación de la obra, sea melodía o acompañamiento y las decisiones finales se toman en grupo al llegar un consenso en el que todos o la mayoría de los integrantes estén de acuerdo. Es importante mencionar que la interpretación general puede tener ligeras variaciones dependiendo de las particularidades técnicas de cada instrumento.

7.3. Comunicación no verbal.

A lo largo de la historia de la música de cámara se han desarrollado diferentes elementos que han contribuido a la comunicación entre los músicos a la hora de tocar en ensamble. Dichos elementos están naturalmente relacionados con la *semiótica* (teoría general de los signos), principalmente con la *proxémica* y *kinésica*.

Dentro de los elementos que componen la comunicación mediante el lenguaje corporal entre intérpretes, existen los signos no verbales relacionados con la *kinésica*, algunos de estos son: la comunicación visual, los gestos, las señales corporales, etc. La *proxémica* se refiere a la utilización del espacio, esta es una rama de la semiótica que estudia la organización del espacio y en la interpretación en ensamble cumple una función importante para la comunicación visual, ya que: “La disposición espacial condiciona la visibilidad entre los componentes del grupo y la adopción de liderazgos, debiendo los posibles desplazamientos, acercamientos o alejamientos estar en

consonancia con la relación entre los papeles desempeñados dentro del discurso musical” (Galiano, 2015, p.191).

En la música de cámara la comunicación no verbal tiene dos funciones principales, que son las siguientes: organizar mediante un lenguaje de señas todo lo relacionado con la intención musical y así poder comunicar entre los integrantes del ensamble las ideas sin hacer uso de las palabras. Por otra parte, reforzar una interpretación musical a través de los gestos y las señales que expresan y evocan sensaciones y sentimientos.

Entonces se puede notar por qué la corporalidad juega un papel fundamental en la interpretación musical, como afirma Galiano (2015): “Música y movimiento están íntimamente relacionados, siendo evidente la necesidad de una buena comunicación visual, así como de no añadir mensajes orales al contenido sonoro de la partitura.” (p.190).

7.4. Puesta en escena.

La puesta en escena en la música de cámara, es el momento en el que se muestra al público el resultado de la preparación en grupo de las obras y la aplicación de los conceptos mencionados anteriormente, tanto de los aspectos técnicos e interpretativos, que incluyen la afinación, articulaciones, precisión rítmica y la proyección del sonido, como también las conductas psicosociales, que causan una impresión en el espectador, al demostrar la seguridad de cada músico, la comunicación entre cada uno de los integrantes y la expresión corporal que refleja la confianza que tiene el grupo en el escenario.

Uno de los aspectos importantes a trabajar en la música de cámara es la preparación mental que debe tener cada músico del ensamble para poner en escena todos los elementos que se han trabajado en los ensayos y a su vez lidiar con la ansiedad que puede generar el momento de estar

frente a un público, pues en muchos casos la mayor parte del estudio instrumental se lleva a cabo sin estar expuestos a espectadores.

A pesar de que se espera que los estudiantes de música se presenten en público, hacen la mayor parte de su entrenamiento fuera del contexto de la puesta en escena, recibiendo lecciones instrumentales individuales que se centran en el dominio de los desafíos técnicos y musicales del repertorio, o participar en la práctica en solitario. (Ford, 2013, p.152)

Teniendo en cuenta que cada uno de los integrantes del ensamble son estudiantes de música de universidad, donde se suele estudiar individualmente durante horas sin experimentar el estar frente a una audiencia, es necesario llevar a cabo diferentes estrategias que contribuyan a la preparación de una puesta en escena. Ford (2013) menciona: “Los estudiantes pueden prepararse para la puesta en escena a través del entrenamiento grupal donde el resto de la clase se convierta en audiencia, o alentando a los estudiantes a encontrar formas de jugar regularmente frente al público, real o simulado” (p.166).

De esta manera las estrategias que se implementan para la preparación de la puesta en escena del proyecto son la realización de ensayos con público, en los cuáles se toca alguna de las obras del repertorio y participación de todos los integrantes del proyecto en distintos recitales. Así, por medio de la experiencia, se podrá llevar a cabo la puesta en escena final, donde se mostrarán todos los aspectos técnicos e interpretativos trabajados en el montaje del repertorio.

8. Capítulo III. Repertorio

8.1. Sonata para Viola y Piano en Si bemol mayor, Op. 36. Henri Vieuxtemps (1863). 1er movimiento, Maestoso, Allegro

Reseña y contextualización de la obra. Henri Vieuxtemps (1820-1881) fue un destacado violinista y compositor belga del siglo XIX. Nació en una familia de músicos en la cual sus dos hermanos menores tocaban piano y violonchelo. Inició sus estudios de violín a los cuatro años de edad con su padre que fue luthier y violinista aficionado.

Vieuxtemps fue un importante promotor del estilo virtuoso romántico, lo cual se ve reflejado en sus composiciones. Su estilo se centra en la agilidad técnica de carácter expresivo. "His compositional style combines virtuoso technique with heightened expressive melodic lines in both the solo instrument and orchestra/piano parts" [Su estilo compositivo combina técnica virtuosa con líneas melódicas expresivas intensificadas tanto en el instrumento solista como en partes de orquesta y/o piano] (Moore, 2012 p.13).

Al igual que su contemporáneo Nicolo Paganini al cual admiraba y consideraba su violinista favorito (Moore, 2012), Vieuxtemps tenía excelentes capacidades en la viola, instrumento para el cual escribió reconocidos trabajos entre los cuales se encuentran: la Sonata para viola y piano Op. 36, la Elegía para viola y piano Op. 30, el Capricho para viola sola Op. post. No. 9 y una Sonata inacabada para viola y piano Op. Post. No. 14.

El Op. 36 de Vieuxtemps es una sonata escrita al estilo romántico en tres movimientos (Maestoso y Allegro; Barcarolla: Andante con moto y Finale Scherzando Allegretto) y publicada en Leipzig en 1863. En el primer movimiento se encuentran diferentes caracteres, el tema A posee dos frases contrastantes, una impetuosa y la otra más lírica y en cuanto al tema B, tiene un carácter *dolce* y *expresivo*.

La estructura del primer movimiento del Op.36 es forma sonata y organizada de la siguiente manera:

Tabla 1

Estructura formal Op. 36, I movimiento, H. Vieuxtemps

Parte	Sección	Compases
Introducción	Maestoso – Allegro	cc. 1 – 35 y 36 – 57
Exposición	(Tema A) – Allegro	cc. 58 – 85
	Transición	cc. 85 – 103
	(Tema B)	cc. 104 – 129
Desarrollo	Transición	cc. 129 – 141
	Allegro	cc. 142 – 196
Re-exposición	Moderato – Maestoso	cc. 197 – 316
Coda	Maestoso – Allegro	cc. 317 – 348

Nota. La abreviación cc. Significa compás e indica el número de compás en la partitura.

Exigencias técnicas para la interpretación. Las exigencias técnicas del primer movimiento para la viola están ligadas principalmente a la producción de sonido, las articulaciones, el timbre y las dinámicas.

En la introducción se necesita un adecuado manejo del vibrato y del arco para controlar los cambios de arco y de cuerda, ya que esta sección busca aprovechar al máximo la combinación del timbre dulce y tenue de la viola en las cuerdas Do y Sol con el del piano, y para ello es muy importante la sonoridad clara y sostenida que contiene en sí una paleta de dinámicas que se desarrollan entre el *pianissimo* y *forte*.

En la siguiente sección de Allegro es muy importante tener en cuenta el *tempo* para la precisión rítmica en función del ensamble, de ahí en adelante se requiere mantener la articulación corta y contundente en una larga sección de tresillos alternada entre los dos instrumentos y que está indicada como *spiccato* para la viola. Una vez empieza la exposición (compás 58) es necesario tener en cuenta la combinación entre el *detaché* y *legato* y la posibilidad tímbrica que ofrece la

amplia gama de dinámicas que va desde *pianissimo* hasta *fortísimo*, ya que el discurso depende en su totalidad de la calidad de las articulaciones y el contraste de las dinámicas.

Experiencia personal de los intérpretes. Esta obra hace parte del repertorio universal para la viola por su estilo y lenguaje, su estudio y ejecución representa una oportunidad de avanzar y mejorar interpretativamente tanto para el violista como el pianista.

Gerson Parra (viola). Estudiar esta obra ha contribuido a mejorar la parte técnica y expresiva, debido al lenguaje romántico propio del compositor y técnicamente complejo. Una de las principales dificultades que presentó, fue la realización de las líneas melódicas largas y expresivas que requieren un adecuado manejo de la *cantilena*.

Otro aspecto importante a mencionar se trata de las secciones de tresillos marcadas con indicación de *spiccato*, estas contribuyeron a la técnica de los golpes de arco, ya que para lograr claridad y que se entendiera el discurso entre la viola y el piano, fue necesario estudiar muy lento y controlar el sonido nítido en cantidades pequeñas de arco (ver figura 12).

The image displays a musical score for Sonata Op. 36 by H. Vieuxtemps. It consists of three systems of staves. The first system is for the Violin, marked 'Allegro' and 'p spiccato', showing a rapid, staccato melodic line. The second system is for the Piano, marked 'Allegro. M.M. ♩ = 160.', showing a more sustained accompaniment. The third system continues the piano part with complex rhythmic patterns and triplets. The score is written in G major and 3/4 time.

Figura 12. Sonata Op.36, H. Vieuxtemps. Ejemplo de *spiccato*

Para el pianista, el principal reto fueron los “ataques”, haciendo referencia a las formas de acentuar las notas y el tipo de sonoridades que se logra variando la fuerza con la que se inicia la nota. Los ataques también dependen de cómo se usen los pedales del piano y la intención con la que se toque.

En este caso se presenta un dialogo entre dos partes diferentes que buscan transmitir la misma idea y de ahí nace el concepto de unificar la sonoridad de ambos por medio de las técnicas particulares de cada instrumento.

8.2. Sonata para Violonchelo y Piano en La mayor, Op. 69, No.3. L.V. Beethoven (1808). 1er movimiento, Allegro, ma non tanto

Reseña y contextualización de la obra. Ludwig Van Beethoven (1770-1827) fue uno de los compositores más destacados e importantes en la historia, ubicándose temporalmente entre el Clasicismo y Romanticismo. Nació en Bonn el 16 de Diciembre de 1770 en una familia de tradición musical. Su abuelo era director y maestro de capilla de la orquesta del príncipe elector de Colonia y su padre Johann Van Beethoven fue tenor de la corte de Bonn. Al ver las aptitudes musicales y las destrezas que tenía Ludwig, Johann se empeñó en que su hijo se convirtiera en el próximo gran prodigio y de esta manera incluso superar a Mozart, es por ello que lo sometía a jornadas extensas de estudio y a tratos severos, empeorando la relación entre padre e hijo.

La obra de Beethoven fue dividida en tres periodos creativos, según la biografía escrita por Wilhelm von Lenz, llamada *Beethoven et ses trois styles* (1852), los cuáles son:

- Primer periodo o periodo formativo que concluyó hacia 1802.
- Segundo periodo o periodo intermedio que se prolongó hasta 1812.
- Tercer periodo o periodo tardío transcurrido entre 1813 y 1827.

Como caso específico, la Sonata para violonchelo y piano No. 3 en La mayor, Op. 69 escrita (entre 1806 y 1808) se ubica dentro del periodo intermedio, en el cual se encuentran otras obras muy destacadas de Beethoven como son la Sinfonía No. 5 en Do menor Op. 67 (1804 - 1808), la Sonata para piano no. 21 en Do mayor, Op. 53 “Waldstein”, la Sonata para piano no. 23 en Fa menor Op. 53 “Appassionata” y en este período terminó su única ópera en 1814 llamada Fidelio. A diferencia de las dos primeras sonatas para violonchelo y piano Op. No. 5, las cuales se consideraban como sonatas para piano con acompañamiento de violonchelo, en la Sonata Op. 69 los dos instrumentos son protagonistas, siendo solistas y acompañantes en el transcurso de la obra y es considerada como la primera pieza de cámara en este formato. Esta Sonata es de carácter heroico a diferencia de las demás obras escritas en este periodo como la Sinfonía No. 5 en la cual se caracteriza el dramatismo del romanticismo.

Esta Sonata posee un carácter heroico el cual está influenciado por los pensamientos románticos de la época, además posee contrastes entre frases muy *cantábiles* y frases dramáticas que recuperan su estabilidad al volver a la tonalidad principal.

La estructura del primer movimiento de Sonata Op. 69, no.3 es forma Sonata y está organizada de la siguiente manera:

Tabla 2
Estructura formal Op. 69, I movimiento, L.V. Beethoven

Parte	Sección	Compases
Exposición	Tema A	cc. 1 – 24
	Transición	cc. 25 – 39
	Tema B	cc. 39 – 65
	Cierre de exposición	cc. 65 – 94
Desarrollo		cc. 94 – 152
Re-exposición		cc. 152 – 253
Coda		cc. 253 – 280

Exigencias técnicas para la interpretación. El primer movimiento de la Sonata Op. 69 no. 3 requiere tener dominio en la unión de los sonidos, utilizando movimientos suaves en el brazo entre cada cambio de arco y aplicando una velocidad y peso del arco uniforme, de esta manera obtener claridad en cada una de las frases en *legato* que aparecen en todo el movimiento.

Esta Sonata se caracteriza por tener muchas imitaciones de motivos desde el primer tema que está dividido en dos semifrases, la primera es expuesta por el violonchelo (ver figura 13) y la segunda es una respuesta del piano inmediata que concluye con una semicadencia (ver figura 14).

Seguido a esto aparece el mismo tema pero se intercambian los roles, el piano replica la primera semifrase propuesta por el violonchelo (ver figura 15) y la siguiente semifrase que antes había aparecido en el piano ahora la tiene el violonchelo (ver figura 16), de esta manera el fraseo implementado por el violonchelista debe ser el mismo en el pianista y viceversa, dependiendo de cuál de los dos instrumentos tenga primero la melodía que será replicada, para lograr una coherencia en el discurso musical de esta pieza de cámara.

1era semifrase del tema inicial Nota larga acompañando al piano



Figura 13. Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven. Primera semifrase del violonchelo



Figura 14. Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven. Segunda semifrase del violonchelo

Reiteración de la 1era semifrase del tema inicial

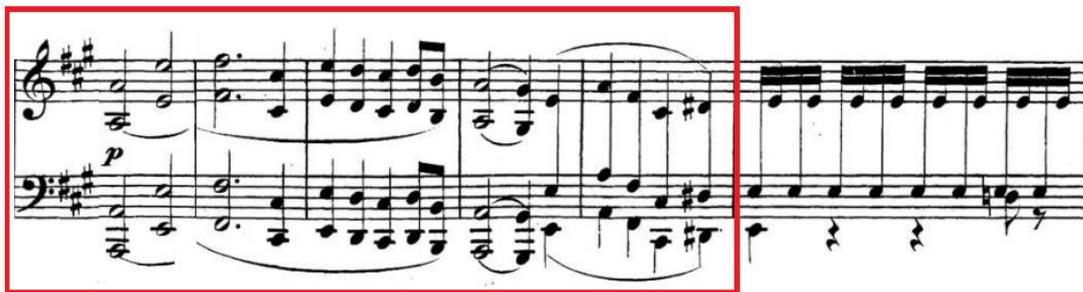


Figura 15. Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven. Primera semifrase re expuesta en el piano

Reiteración de la 2da semifrase del tema inicial.

Semicadencia



Figura 16. Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven, Segunda semifrase re expuesta en el violonchelo

Para este primer tema el recurso técnico que contribuye a la interpretación en el violonchelo es el uso del *legato* y aunque la primera semifrase (ver figura 13) tiene ligaduras internas para permitir al violonchelista usar una distribución del arco que le facilita la proyección de cada nota, en toda la frase debe haber una conexión entre cada sonido, para ello el paso del arco en la cuerda no debe tener interrupciones entre cada cambio y para lograr el sonido *dolce* indicado al principio, el punto de contacto del arco con la cuerda será más cerca al diapasón que al puente.

Otro elemento a tener en cuenta para la interpretación es el *sforzando* que aparecen en todo el movimiento, como por ejemplo en el compás 25 y 26.



Figura 17. Sonata Op. 69, no. 3 L.V. Beethoven. Compás 25 y 26

Teniendo en cuenta que las notas que no tienen la indicación de *sforzando* están en un matiz de *forte*, para lograr el efecto de *sforzando* se debe utilizar por lo menos tres cuartas partes del arco, sin salir de la dinámica, en las notas que tienen esta indicación y en las que no lo tienen se utiliza menos arco y con el mismo peso.

En cuanto al *staccato*, cada vez que aparece esta indicación se debe procurar buscar un sonido resonante y dejar un pequeño espacio entre cada nota, sin que suenen muy cortas, ya que de esa manera eran concebidas las notas cortas en el Clasicismo. Un recurso que contribuye a que estas notas resuenen es el *vibrato* moderado en cuanto a la velocidad y amplitud, ya que si se exagera el uso de este se puede perder el carácter y la afinación no será tan clara.

Experiencia personal de los intérpretes. Las dificultades presentadas en el estudio de la sonata por parte del violonchelo se centraron principalmente en las articulaciones. En esta sonata hay dos articulaciones básicas que se deben dominar que son el *legato* y el *staccato*.

Para lograr conectar cada nota en las frases con *legato* fue necesario el estudio de cuerdas al aire, procurando que cada cambio de arco se notara muy poco, el sonido fuera uniforme y constante, de esta manera aplicarlo en la sonata, debido a que las primeras veces en las que se hizo una lectura de la sonata, las frases eran interrumpidas al quitarle peso al arco en cada cambio de dirección.

Otra de las dificultades presentadas fue la proyección del sonido, debido a que al empezar los ensayos con el pianista, el violonchelo era opacado por este, esto ocurrió al querer interpretar la sonata con las dinámicas escritas, sin embargo no se había tenido en cuenta que la obra fue escrita originalmente para violonchelo y piano-forte, y para este proyecto en lugar del piano-forte se utiliza un piano moderno, el cual tiene mayor proyección de sonido por su caja de resonancia y su sistema en general. Por lo tanto, para hacer una adaptación a los instrumentos modernos, es necesario que las dinámicas del violonchelo siempre se piensen por encima de lo escrito, para poder obtener un mejor balance que contribuya a la interacción entre los dos instrumentos.

Para Víctor, la preparación de esta obra fue muy importante a nivel individual, ya que estudiar la proyección del sonido le ayudó a resaltar todas las líneas melódicas que se presentan a lo largo del movimiento. El trabajo nivel grupal contribuyó a mejorar aspectos como la afinación, debido a que el piano es un instrumento temperado y la afinación de este no puede variar. Por lo tanto, el violonchelo tuvo que adaptarse a la afinación del piano.

Para el pianista, el estudio de esta sonata en un principio contribuyó a su agilidad en la digitación de escalas, debido a que éstas están presentes en todo el movimiento en la parte de piano. Otro de los elementos que aportó esta sonata para el pianista fue la agilidad en la lectura por las superposiciones de ritmos binarios y ternarios. Así como también, uno de los aportes fue el entendimiento del estilo de Beethoven en esta sonata para violonchelo y piano.

8.3. “Phantasy Quartet” para Oboe y Trío de cuerdas, Op. 2. Benjamin Britten (1932). Andante alla Marcia

Reseña y contextualización de la obra. Benjamin Britten (1913 - 1976) nació en Lowestoft, Inglaterra, su madre fue cantante y pianista, y su padre fue dentista. Desde temprana edad empezó a interesarse por la composición, recibió clases de Frank Bridge, John Ireland e incluso Ralph Vaughan Williams y Alban Berg, aunque con este último no pudo continuar porque era considerado como un mal ejemplo. Entre sus primeras obras se encuentran Sinfonietta Op.1 (1932), Phantasy Quartet (1932), A boy was Born (1933), Simple Symphony (1934), entre otras.

Britten compuso el “Phantasy Quartet” Op. 2, en el año 1932 a la edad de 18 años cuando estudiaba en el Royal College of Music de Londres. Esta obra fue dedicada al oboísta León Gossens, el cual en 1932 era profesor del Royal College of Music y el Royal Academic of Music, y también oboísta de la Filarmónica de Londres. Gossens estrenó el “Phantasy Quartet” junto a miembros del International String Quartet en una transmisión de la BBC el 6 de agosto de 1933 y el 21 de noviembre se estrenó en concierto en Londres. En 1934 Britten ganó reconocimiento internacional con esta obra ante la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Florencia.

“Phantasy Quartet” de Britten es una obra que deja ver el vanguardismo musical de la época, pues para este entonces esta composición fue considerada como "sumamente elaborada". Sin

embargo, al conservar la estructura de forma sonata e incluir una sección lenta entre el desarrollo y la recapitulación se ve claramente reflejado el carácter conservador del compositor.

“Phantasy Quartet” Op.2, para oboe, violín, viola y cello está basado en tres ideas generales: la primera, una figura de marcha expuesta por el violonchelo al inicio; la segunda, una melodía lírica de oboe; y la tercera, un enérgico motivo de violín (Blumhofer, 2005).

La estructura de “Phantasy Quartet” Op.2 en un solo movimiento, toma elementos de la estructura de la forma sonata y se organiza de la siguiente manera:

Tabla 3
Estructura formal Op. 2, B. Britten

Parte	Sección	Compases
Introducción	Andante alla marcia	cc.1 – 23.
Exposición	(Tema A) Numeral 2. (Tema B) Allegro giusto	cc. 24 – 61. cc.62 – 209.
Desarrollo	Numeral 18. Andante	cc.210 – 372.
Re-exposición	Numeral 32. Tempo primo Andante alla marcia	cc.373 – 401.
Coda	Numeral 34.	cc.402 – 426.

Exigencias técnicas para la interpretación. En cuanto a las exigencias requeridas a nivel general para el ensamble de esta obra, se hallaron diferentes factores en los cuales se ha trabajado para lograr su montaje. Dichos factores son:

Balance y dinámicas. Para estos factores se debe tener en cuenta la organología de la obra, ya que por cuestiones acústicas el violín y la viola en comparación con el violonchelo no poseen la misma proyección, e incluso el oboe llega a superar en proyección al trío de cuerdas. Es por esto que todos los instrumentistas deben estar atentos al balance para no sobrepasar sonoramente en la interpretación del grupo, una vez acordados los rangos de dinámicas utilizados, además es

necesario tener en cuenta el carácter volátil y contrastante de la obra como un pilar fundamental para su interpretación.

En cuanto al rango de dinámica que se requiere para la obra, se encuentra desde *ppp* hasta *ff* e incluye indicaciones transitorias como: *crescendo*, *diminuendo*, *sempre ff*, *súbito pp*, *meno f*, *morendo*, *sempre molto f*, *sforzando*, entre otros, e indicaciones de carácter como: *furioso*, *marcato*, *sempre molto marcato*, *cantábile*, *piu agitato*, *sempre piu agitato*, *ad libitum*, *expresivo*, *dolcissimo*, *leggiero*, *con moto*.

Durante el proceso de montaje se determinaron cuáles eran los momentos críticos para el grupo con respecto al balance, algunos de estos son:

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the 10th movement of 'Phantasy Quartet' Op. 2 by Benjamin Britten. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features a complex texture with frequent dynamic shifts. The string parts alternate between pizzicato (pizz.) and arco (arco) playing. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The oboe part, which is not fully visible in this snippet, is noted to be in forte (f) during this section. The score includes various articulations and phrasing marks, such as slurs and accents, to guide the performers.

Figura 18. Numeral 10 de "Phantasy Quartet" Op. 2, B. Britten. Ejemplo de contraste de dinámicas

En el compás 119 del Numeral 10 se presenta un reto para el ensamble relacionado con las dinámicas, como se puede ver en la figura 18, el trío de cuerdas maneja una textura homofónica que se mueve entre *piano* y *forte* mientras el oboe hace una melodía en *forte*; el manejo de las dinámicas es homogéneo, sin embargo los instrumentistas de cuerda deben ser rigurosos con respecto a las dinámicas para acompañar el fraseo de la melodía del oboe y de esa manera lograr un adecuado balance.

Otro pasaje en el que se ha trabajado el balance, es el compás 215 Andante del numeral 18, en el que se encontró un problema que radicó en que al principio todos los integrantes tocaban con excesiva potencia debido al registro en el que está escrito y no se prestaba atención al balance tapando la voz del violín, lo que generó otros problemas como desafinación y falta de precisión rítmica (ver figura 19).

The image shows a musical score for a quartet, specifically measures 215 through 219. The tempo is marked 'Andante' with a note value of '♩ = ♩ of preceding'. The first staff has markings 'sempre molto marcato' and 'sempre f'. The second staff has 'cantabile' and 'f'. The third and fourth staves also have 'cantabile' and 'f'. There are dynamic markings like 'dim.' and 'marc.' throughout. The score is written for four staves, likely representing different instruments in the quartet.

Figura 19. Andante del numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de precisión rítmica

Articulaciones. Los problemas principales presentados en cuanto a las articulaciones fueron la unificación de los golpes cortos como son el *spiccato* y *martelé*, primero entre los intérpretes de cuerdas y después con el oboísta, esto se debe a que todos los integrantes del trío de cuerda tenían diferentes conceptos de articulación. Con respecto al oboe se presentaron problemas en la unificación de la articulación por la diferencia en la producción sonora. Las soluciones que se encontraron para unificar la sonoridad fueron ejercicios durante el ensayo en los cuales se hicieron escalas con diferentes articulaciones.

Los puntos críticos en los cuales hubo más problemas relacionados con la articulación fueron: el compás 73, numeral 6 hay una secuencia de corcheas en *spiccato* que se replica en todos los instrumentos, el problema principal era que cada uno tenía su entrada en diferentes momentos y al no estar unificada la articulación, cada intervención sonaba diferente (ver figura 20).

Figura 20. Numeral 6 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de articulación

Experiencia personal de los intérpretes. En este punto se encuentran las diversas opiniones de cada uno de los integrantes del grupo que hizo parte del montaje de esta obra, cabe resaltar que todos fueron estudiantes de Licenciatura en música.

Víctor Cediél (violonchelo). Por parte del violonchelista, se presentaron dificultades en los pasajes rápidos de corcheas en *spiccato* como ocurre en los compases 83 - 84 (ver figura 21) y del compás 100 - 103 (ver figura 22), los cuáles requieren dominio en los movimientos cortos del arco, agilidad en la mano izquierda y regular la presión que se ejerce en el arco para lograr las dinámicas que están escritas.

Figura 21. “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo 1 de spiccato

Figura 22. “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo 2 de spiccato

Para poder solucionar estos problemas se recurrió a trabajar primero el golpe de arco con cuerdas al aire y con metrónomo, empezando en un tempo lento e incrementándolo progresivamente hasta llegar al *tempo* original. Luego de tener el golpe en cuerdas al aire, este se incluyó en el estudio diario personal de escalas y finalmente se trabajó directamente con el pasaje, adicionando la agilidad de la mano izquierda, con flexibilidad y relajación de cada uno de los dedos para no entorpecer el cambio de notas. El estudio constante de estos elementos contribuyó a lograr el resultado requerido.

Otra de las dificultades que surgieron en la parte del violonchelo fue la afinación del Andante del compás 213 (ver figura 23). Esto se debe a que está escrito en un registro más alto de lo usual en el violonchelo. Para poder solucionar este problema se trabajó de dos maneras: la primera de ellas fue estudiando de manera individual la afinación de cada una de las notas y la segunda fue tocar esos compases junto con la viola a un tempo lento, para así poder corregir de manera detallada la afinación, luego se procedió a tocar ese pasaje con los demás integrantes del ensamble.



Figura 23. Andante del numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Parte del violonchelo

Gerson Parra (viola). El Op. 2 de Britten es una obra interesante y exigente a nivel general, ya que posee un alto nivel de exigencia en su ensamble y el estudio individual de cada parte. Su montaje se considera como un entretenido ejercicio técnico por su carácter siempre contrastante.

En cuanto a la parte de la viola, existen diferentes pasajes que demandan mucha concentración a la hora de estudiarlos y tocarlos en ensamble, por ejemplo la articulación, específicamente el *spiccato* que se requiere a lo largo de la obra, siendo la unificación de éste el principal reto que se

le ha presentado al grupo en esta obra. Algunos de los pasajes de *spiccato* más exigentes son: en el numeral 10 que exige tanto en articulación como en dinámicas y balance (ver figura 18); el numeral 30, donde el pasaje aparece con indicaciones de *piu agitato* y *molto crescendo* las cuales dificultaron la ejecución del *staccato* corto y veloz por su carácter y dinámica fuerte. Para solucionar este pasaje se estudió el golpe con metrónomo y variando la fuerza y velocidad del movimiento del arco (ver figura 24).

The image shows a musical score for the Viola part of 'Phantasy Quartet' Op. 2 by Benjamin Britten. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern. It includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *sf*, and performance instructions like 'Sempre più agitato (♩-♩)', 'cresc.', and 'mf stacc.'. The notation shows a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Figura 24. "Phantasy Quartet" Op. 2, B. Britten. Ejemplo de articulaciones en la viola

El numeral 18 es un pasaje enérgico y tensionante debido a su armonía y dinámica, en este punto hubo problemas de afinación y precisión rítmica por los *rubato* que cada integrante hacía, lo cual se solucionó con estudio individual y grupal con metrónomo; asimismo la afinación se ha trabajado con estudio de la armonía en bloque, tocando las notas sin el ritmo escrito (ver figura 25).

Figura 25. Numeral 18 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de afinación y precisión rítmica

Uno de los factores a favor del ensamble, fue que los integrantes del trío de cuerdas desde el inicio se adaptaron con facilidad a la sonoridad y el carácter del oboísta.

Álvaro Molina (violín). Con respecto a la ejecución de la parte del violín, se encontraron dificultades en la realización del vibrato en los acordes presentados en el numeral 4 (ver fig. 26) debido a la tensión de los dedos de la mano izquierda al presionar las 3 notas al tiempo. De manera que en el transcurso de los ensayos, esta sección se trabajó quitando la tensión del pulgar y haciendo únicamente la presión necesaria para cada cuerda.

Figura 26. Numeral 4 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de acordes en el violín

Otro aspecto que se trabajó en el violín fue el Allegro giusto, en los compases 66 – 73 (ver figura 27) en los cuales aparece la indicación *Sul G* (significa tocar la sección indicada sobre la misma cuerda), la afinación no era precisa en las posiciones altas y las articulaciones se perdían en ocasiones por la velocidad, ya que al ser en la cuerda más gruesa del violín, esta tarda en responder más que las demás cuerdas.

La manera de solucionar este tipo de inconvenientes fue tocar dicho pasaje en tiempo lento con todas las indicaciones escritas, escuchando atentamente la afinación y finalmente subiendo el tempo progresivamente.



Figura 27. Allegro giusto de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo de articulación y afinación en violín

El numeral 21, compás 244 – 251 (ver figura 28) al ser una frase con indicación de *dolce* y lírica, requiere un adecuado dominio del arco en los cambios de cuerda para que la frase no se vea interrumpida, además en el transcurso del montaje de la obra se buscó homogeneidad en el timbre de cada una de las cuerdas para contribuir al sonido general de este pasaje.



Figura 28. Numeral 21 de “Phantasy Quartet” Op. 2, B. Britten. Ejemplo en el violín

Según Álvaro, tener la oportunidad de tocar el “Phantasy Quartet” supone un gran avance para su vida profesional por todo lo que implicó la consecución de la misma. Desde el conocimiento y análisis de repertorio nuevo hasta la profundización en aspectos técnicos, performáticos e históricos. Las estrategias adoptadas por parte de todos los integrantes para llevar a cabo el montaje enriquecieron la experiencia y le dotaron de herramientas para enfrentar futuros desafíos en la música de cámara.

Daniel Rueda (Oboe). En la ejecución de la parte del oboe se presentaron diversos problemas relacionados en su mayoría con la ejecución en ensamble en este tipo de formato. Se presentaron retos como el balance y la precisión rítmica, ya que esta obra requiere ser muy contrastante en las dinámicas y el tempo.

Los problemas principales son:

El Andante del numeral 18, compás 213. Este pasaje presentó problemas con la precisión rítmica, ya que había una tendencia a realizar *rubato* y *rallentando*, lo que ocasionaba que el tiempo se volviera cada vez más lento dificultando mantener la calidad de sonido y de las dinámicas en el registro grave del oboe. Una forma de mejorar este pasaje fue tocar todo muy *piano* y lento, lo cual ayudó a estabilizar el *tempo* y exigió al oboísta el desarrollo de amplitud en su capacidad para ejecutar pasajes en *ppp*. Progresivamente se aumentó el tiempo y se fueron graduando los niveles de dinámicas para mejorar el balance general (ver figuras 25 y 29).

En el numeral 19 el problema se debía a la inestabilidad rítmica del numeral 18, debido a que cuando se iba a entrar al poco a poco rall, del numeral 19 el tiempo era demasiado lento y esto hacía muy tedioso tocar el piu lento de adelante, todo esto ocasionaba que el oboe siempre estuviese fuera de tempo con respecto a la cuerda. La forma de solucionarlo fue aclarar la

interacción que se da entre el oboe y la viola, y así determinar quién daría la indicación para lograr el pasaje (ver figura 29).

Otra dificultad se presenta en el numeral 27. El principal reto para el oboísta fue usar todo su registro y mantener la calidad del sonido. Por otro lado, este pasaje representa una dificultad para el ensamble en general por los ritmos en la melodía del oboe, que tiene figuras irregulares mientras la cuerda acompaña con un motivo estable de tresillos, lo que llegó a ser confuso para el oboísta. La metodología que se utilizó para mejorarlo, inicialmente fue estudiar con metrónomo y después, sobre una base de tresillos en el metrónomo tocar varias veces el pasaje para finalmente estudiarlo en grupo tratando que los tresillos fueran siempre estables y más *forte* de lo indicado en la partitura, ya que el oboe toca en un registro muy alto y tiende a perderse el acompañamiento de los tresillos (ver figura 30).

Según Daniel, tocar esta obra aportó una visión más amplia con respecto a las articulaciones y cómo adaptar la sonoridad del oboe a otros instrumentos. En general estar en un ensamble de cámara con cuerda frotada, aportó experiencia acerca de cómo tocar con instrumentos tan diferentes al oboe como es el caso de “Phantasy Quartet”.

8.4. Seis piezas colombianas, Dúo para violín y cello, Op. 78. B. Atehortúa (1978). Bambuco, pasillo y currulao

Reseña y contextualización de la obra. Blas Emilio Atehortúa (1943 – 2020) es uno de los músicos colombianos más importantes a lo largo de la historia y es considerado como el padre de la música académica en Colombia. En sus composiciones logra juntar elementos de la música contemporánea europea como el serialismo y el dodecafonismo con elementos de la música colombiana como lo son sus distintos ritmos.

En las Seis piezas colombianas para violín y cello, Op. 78. B. Atehortúa utiliza ritmos colombianos como lo son el bambuco, el pasillo, el currulao y el joropo, con armonías modernas, que no se suelen utilizar en este tipo de música folclórica. Sus piezas o movimientos son: Bambuco, Pasillo, Cumbia, Currulao, Sureña y Joropo. Para el proyecto se trabajarán tres de ellas, las cuales son Bambuco, Pasillo y Currulao.

La estructura del primer movimiento Bambuco es de forma binaria, y está organizada de la siguiente manera:

Tabla 4
Estructura formal Op. 78, Bambuco, B. Atehortúa

Sección	Compases
Introducción	cc. 1 - 4
Tema A	cc. 5 – 38
Tema B	cc. 39 - 63

La estructura del movimiento Pasillo es de forma binaria, con repetición en cada uno de los temas y una pequeña coda final, y está organizada de la siguiente manera:

Tabla 5

Estructura formal Op. 78, Pasillo, B. Atehortúa

Parte	Sección	Compases
Tema A	Primera frase de A	cc. 1 – 8
	Segunda frase de A	cc. 9 – 16
Tema B	Primera frase de B	cc. 17 - 24
	Segunda frase de B	cc. 25 - 32
Final	Coda	cc. 33 - 36

La estructura del movimiento Currulao es de forma binaria, con repetición en cada uno de los temas y una pequeña coda final, y está organizada de la siguiente manera

Tabla 6

Estructura formal Op. 78, Currulao, B. Atehortúa

Parte	Sección	Compases
Tema A	Tema A	cc. 1 – 4 (repetición)
Tema B	Tema B	cc. 5 - 8 (repetición)
	Soldadura	cc. 9 – 12
Variación del tema A en el violín	A'	cc 13 – 16
	Tema B	cc 17 – 20
Variación del tema A en el cello	A''	cc 21 – 24
Final	Coda	cc. 25 – 33

Exigencias técnicas para la interpretación. El primer movimiento Bambuco está escrito en una amalgama de 6/8 y 3/4. En la primera sección hay una pequeña introducción (ver figura 31 y 32) en la cual, el violonchelo tiene una serie de negras en *pizzicato* en 3/4, mientras el violín hace un motivo rítmico característico del bambuco en 6/8. De esta manera es sumamente importante encajar rítmicamente ambas partes para que estos ritmos sean claros para el oyente.

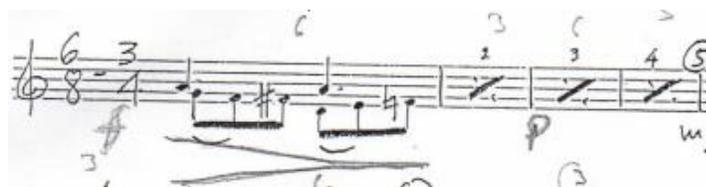


Figura 31. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Introducción del Bambuco, parte del violín



Figura 32. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Introducción del Bambuco, parte del violonchelo

El cello expone el primer tema (ver figura 33) mientras el violín continúa haciendo el motivo rítmico con el que inició. Para poder lograr contraste entre la introducción que indica *piano* y el tema que está en *forte*, el último *pizzicato* del compás 4 debe permanecer en una dinámica realmente inferior a cuando empiece el tema, y en el compás 5 el violonchelo debe proyectar su sonido utilizando todo el arco con el peso suficiente para resaltar la melodía, sin acentuar los cambios de arco para poder conectar toda la frase.



Figura 33. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Tema inicial de Bambuco, parte del violonchelo

En el compás 13 el violín reitera el tema expuesto por el violonchelo anteriormente (ver figura 34) por lo tanto, el violinista debe hacer el fraseo de este tema de manera coherente a lo que interpretó el violonchelo, haciendo una frase expresiva y que el *legato* contribuya a la conexión de cada una de las notas.



Figura 34. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Tema inicial de Bambuco, parte del violín

Otro de los elementos técnicos necesarios para la interpretación de este primer movimiento, es el *spiccato* en las corcheas que se presentan tanto en el violín (ver figura 35) como en el violonchelo (ver figura 36), para esto los dos intérpretes deben acordar previamente la manera en que se hará este golpe de arco.

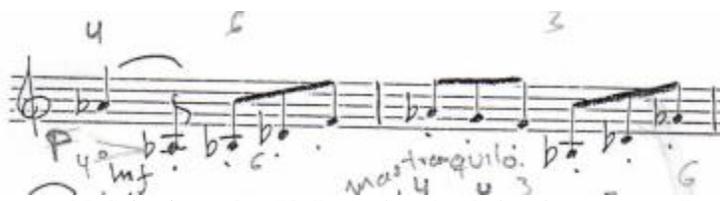


Figura 35. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Golpe de arco corto Bambuco, parte del violín



Figura 36. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Golpe de arco corto Bambuco, parte del violonchelo

El Pasillo tiene una indicación de negra 80 bpm, es un movimiento lento y expresivo, todo el movimiento se debe tocar con sordina en los dos instrumentos, de esta manera el timbre de ambos instrumentos se suaviza y a su vez se genera contraste con respecto al movimiento anterior. Para poder proyectar el sonido de ambos instrumentos en este movimiento, en el que el rango dinámico va desde *piano* a *mezzoforte*, para no ejercer demasiada presión y sobrepasar las dinámicas escritas, es necesario emplear gran cantidad de arco con velocidad. De esta manera cada nota se podrá distinguir sin necesidad llegar a dinámicas más fuertes.

En este movimiento se puede encontrar una cesura en el compás 8 (ver figura 37). Para poder hacer esta indicación es necesario que los músicos se comuniquen visualmente, haciendo evidente

por medio del movimiento corporal la entrada al compás 9. De esta manera ambos sabrán el momento exacto para iniciar la primera nota de dicho compás.



Figura 37. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Indicación de cesura en Pasillo, parte del violonchelo

En cuanto al cuarto movimiento Currulao, aunque es un movimiento corto, es un movimiento veloz, que requiere agilidad tanto en la mano izquierda como en el paso del arco.

El violín empieza con una melodía, en la cual debe articular con golpes cortos y marcar la síncopa característica de este movimiento (ver figura 38) mientras el violonchelo tiene acordes en *pizzicato* en los cuales se resalta la amalgama rítmica de 6/8 y 3/4 (ver figura 39).



Figura 38. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Tema A del Currulao, parte del violín

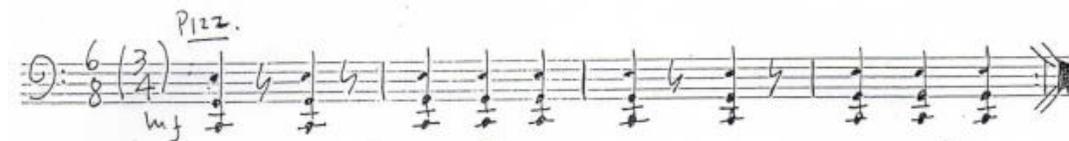


Figura 39. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Pizzicato en el Currulao, parte del violonchelo

Este movimiento le exige al violonchelista el cambio instantáneamente de *pizzicato* a *arco*, (ver figura 40), para ello uno de los dedos debe ejecutar el *pizzicato* mientras se conserva el agarre del arco y de esta manera el cambio entre estas dos técnicas será rápida sin afectar el tempo del movimiento.



Figura 40. Seis piezas Op. 78, B. Atehortúa. Cambio de pizz a arco, parte del violonchelo

Experiencia personal de los intérpretes. Uno de los elementos técnicos que más se trabajó en el violín para el montaje de este repertorio fueron los golpes de arcos cortos, que aparecen tanto en el primero como el segundo movimiento. Estos se trabajaron de manera individual, y de manera grupal con el violonchelo, ya que esta obra también requiere los golpes de arco cortos en este instrumento. Para trabajarlo de forma grupal se incorporaron estos golpes en la realización de escalas al unísono, de tal manera que la articulación fuera clara y unificada.

En cuanto al violonchelo, se trabajó en las articulaciones como el *spicatto*, el *detaché* y el *legato*, que se utilizaron en los 3 movimientos escogidos para el proyecto, así como también se trabajó en la unificación del *vibrato* en el segundo movimiento, acordando la velocidad y amplitud, de tal manera que fuera similar en ambos instrumentos.

Para Víctor, la preparación de estas piezas contribuyó a la comunicación visual y corporal que se debe tener al tocar música de cámara, pues esto sirve para mantener el mismo *tempo*, dar indicaciones de las distintas respiraciones que aparezcan en la obra interpretada, hacer que cada entrada ocurra en el momento exacto o incluso expresar el carácter de la música que se está tocando.

9. Conclusiones

- El estudio de música de cámara le permite al licenciado en música fortalecer sus habilidades técnicas e interpretativas, ya que en el proceso de ensamble se ponen en práctica aspectos como afinación, precisión rítmica, aspecto tímbrico, articulaciones, ornamentación, entre otros.
- Analizar previamente el repertorio que se tocará en un ensamble, contribuye a que los integrantes definan cuestiones como las metodologías de ensayo, el carácter de las obras y aspectos interpretativos generales que permite que el montaje sea eficaz.
- Trabajar con diferentes formatos instrumentales a través de los diversos estilos musicales, permite conocer las particularidades técnicas de otros instrumentos y a partir de esto tomar decisiones en pro de la interpretación. A su vez, tener esta experiencia posibilita que el músico se adapte fácilmente cuando se ensamblan obras del mismo formato.
- La música de cámara en un sentido educacional, le brinda al licenciado en música la posibilidad de desarrollar habilidades pedagógicas para la enseñanza de aspectos musicales y psicosociales, tanto individualmente como grupalmente.
- Por su carácter social, la música de cámara propicia el aprendizaje colaborativo tanto en los estudiantes como el docente.
- La música de cámara permite al licenciado ampliar su visión musical por medio de obras de diferentes estilos y lenguajes de este género.

10. Referencias Bibliográficas

- Antequera, C. (2015). Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español (Tesis doctoral). Universidad de la Rioja, La Rioja, España. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/download/tesis/45374.pdf>
- Berman, B. (2010). Notas desde la banqueta del pianista. Barcelona, Boileau, 227 pp. Recuperado de <https://www.elargonauta.com/libros/notas-desde-la-banqueta-del-pianista/978-84-8020-893-2/>
- Blum, D. & McLaney, P. (2000). El arte del cuarteto de cuerda: el cuarteto Guarneri en conversación con David Blum. Barcelona: Idea Books.
- Blumhofer J. (2005). Concert programs: Britten – Phantasy. Massachusetts, EU.: Jonathanblumhofer.com. Recuperado de <https://www.jonathanblumhofer.com/writings/program-notes/britten-phantasy/>
- Burbano, M. (2017). La Música de Cámara Pedagógica. Una herramienta efectiva para la educación musical y la inclusión social (Tesis de maestría). Universidad EAFIT, Medellín, Colombia. Recuperado de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/11718/MariaAlejandra_OrozcoBurbano_2017.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Ford, B. (2008, 10 de abril). Approaches to performance: A comparison of music and acting students' concepts of preparation, audience and performance. MPR. Recuperado de <https://openmusiclibrary.org/journal/music-performance-research/>
- Galamian, I. (1998). Interpretación y enseñanza del violín. Madrid: Pirámide. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=73659>
- Galiano, J. (2015). Aprendizaje de la comunicación no verbal en la música de cámara (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Educacion-Jgalianoperez>

- Izquierdo, S (2012) LA MÚSICA DE CÁMARA COMO ESPACIO DE FORMACIÓN EN INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA (Tesis de pregrado). Universidad pedagógica nacional, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1475/TE-11299.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- LaRue, J. (1989). Análisis del estilo musical. Barcelona, Labor, 186 pp. Recuperado de https://www.academia.edu/38914747/Jan_LaRue-An%C3%A1lisis_del_Estilo_Musical
- LaRue, J. y Chicot, P. (1989). Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Barcelona: trabajo. Recuperado de https://www.academia.edu/38914747/Jan_LaRue-An%C3%A1lisis_del_Estilo_Musical
- Latham, A. (2009). Diccionario enciclopédico de la música. México, D.F: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/diccionario-enciclopedico-musica/autor/alison-latham/>
- Lozano, J. (2013). Consideraciones analíticas de un intérprete sobre la Sonata para viola y piano Op. 36 de Henri Vieuxtemps (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11724>
- Moore, V. (2012). PROGRAM NOTES FOR A VIOLA GRADUATE RECITAL. Open SIUC. Recuperado de https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1966&context=gs_rp
- V.K. Stetsenko. (1982) Metodología para la enseñanza de la ejecución del violín. Editorial: Ucrania Musical Kiev. (Traducido por Iryna Litvin)