



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

**“LA MÚSICA DE CÁMARA COMO ESPACIO DE FORMACIÓN
EN INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA”**

Presentado por la estudiante:

SARA ALEXANDRA IZQUIERDO RODRÍGUEZ

c.c. 1.110'486.703

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. La puesta en escena de los estudiantes del quinteto Toberín dio cuenta de los tres componentes musicales y pedagógicos (dirección compartida, ensamble y afinación) ejes de la propuesta.
2. Propone la formación instrumental musical y artística desde la música de cámara como alternativa a las propuestas metodológicas existentes.
3. La propuesta es rica en procesos de interacción social, formación axiológica y construcción de un sujeto musical capaz de trabajar su individualidad en función del conjunto.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 – lector	Héctor Wolfgang Ramón Rojas		5.0
Jurado 3 – asesor	Iván Ricardo Tovar Quevedo		5.0
Jurado 4 – asesor	Esperanza Londoño La Rotta		5.0

Nota final: 5.0

Dado en Bogotá D.C. a los 15 días del mes de febrero de 2013

**“LA MÚSICA DE CÁMARA COMO ESPACIO DE FORMACIÓN EN
INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA”**

**SARA ALEXANDRA IZQUIERDO RODRÍGUEZ
CÓD: 2008175019**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C
2012**

**“LA MÚSICA DE CÁMARA COMO ESPACIO DE FORMACIÓN EN
INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA”**

**Como requisito parcial para optar al título de
Licenciada en educación musical**

SARA ALEXANDRA IZQUIERDO RODRÍGUEZ

**Asesor musical: Iván Ricardo Tovar
Asesor metodológico: Esperanza Londoño**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C
2012**

RAE 1. Información General	
Tipo de documento	Monografía
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Bellas Artes. Licenciatura en música
Título del documento	LA MÚSICA DE CÁMARA COMO ESPACIO DE FORMACIÓN EN INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA
Autor(es)	Sara Alexandra Izquierdo Rodríguez
Director	Esperanza Londoño
Publicación	Bogotá D.C. Universidad Pedagógica Nacional. 2012. Pág: 117
Unidad Patrocinante	Facultad bellas Artes. Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Afinación, dirección compartida, ensamble

2. Descripción
<p>Este trabajo de investigación muestra cómo a partir de un ensamble de música de cámara con la conformación de un quinteto de cuerdas frotadas, se pueden crear espacios de formación musical, para mejorar las habilidades interpretativas y el trabajo posterior en la orquesta, con estudiantes de una institución educativa como la I.ED Toberín de la ciudad de Bogotá.</p> <p>Allí se trabajaron aspectos como la afinación, la dirección compartida y ensamble, mediante una serie de talleres que de manera significativa contribuyeron en la formación instrumental de los intérpretes.</p>

3. Fuentes
<p>Entrevistas a maestros directores de orquesta y de instrumento.</p> <p>Maestros: Mauricio Echavarría, Iván Ricardo Tovar, Ricardo Meneses</p> <p>Información en la red, experiencia personal.</p> <p>Documentos: aprendizaje significativo, constructivismo, definiciones musicales, técnicas</p>

de interpretación, metodologías aplicadas a las sesiones de trabajo, experiencia orquestal de la I.E.D Toberín.

4. Contenidos

Interpretación, elementos técnicos de interpretación, aprendizaje significativo aplicado a la música de cámara, música de cámara, instrumentos, modalidades instrumentales, cualidades del sonido, dirección compartida, técnicas de estudio e interpretación para trabajo grupal, contexto, la orquesta sinfónica, la puesta o ensayo en escena como espacio de formación en los instrumentistas de cuerda frotada, sesiones con el grupo de cámara de la I.E.D Toberín.

5. Metodología

Tipo de investigación: Cualitativa

Enfoque: Constructivista-Jean Piaget

6. Conclusiones

Escuchar al otro para afinar en conjunto

Compartir saberes con el otro, adquiriendo la responsabilidad

Creación de ambientes de compañerismo y cooperación

Aporte de ideas , desarrollo del pensamiento que contribuyan a tener un mejor desempeño en el instrumento

Desarrollo de habilidades interpretativas a través de la práctica en conjunto

Elaborado por:	Sara Alexandra Izquierdo Rodríguez
-----------------------	------------------------------------

Revisado por:	Esperanza Londoño
----------------------	-------------------

Fecha de elaboración del Resumen:	26	02	2013
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	9
Problemática.....	11
Pregunta de Investigación.....	13
Objetivos.....	13
Objetivo general.....	13
Objetivos específicos.....	13
Justificación.....	13
Metodología.....	16
Instrumentos de recolección de información.....	19
Población.....	22
Referentes teóricos y conceptuales.....	22
1.1 Interpretación.....	23
1.1.1 Elementos Técnicos de interpretación.....	27
1.1.2 Aprendizaje Significativo (aplicado a la música de cámara).....	30
1.1.2.1 Música de Cámara.....	32
1.1.2.2 Instrumentos.....	34
1.1.2.3 Modalidades Instrumentales.....	39
1.1.2.4 Cualidades del sonido (Matices, sonoridades, afinación, articulaciones).....	41
1.1.2.5 Dirección compartida o papel del director.....	46
1.1.2.6 Técnicas de estudio e interpretación para trabajo grupal.....	50
2.1 Contexto.....	54
2.1.1 La orquesta sinfónica.....	55
2.1.2 La puesta o ensayo en escena como espacio de formación en los instrumentistas de cuerda frotada.....	59
2.1.2.1 Experiencia orquestal y música de cámara.....	61
2.1.2.2 Implementación del grupo de cámara en la I.E.D Toberín.....	63

3. Sesiones con el grupo de cámara de La I.E.D Toberín.....	65
3.1.1Ejercicios de calentamiento.....	66
3.1.2 Juegos de arco.....	69
3.2.1 Escalas y arpegios.....	74
3.3.1 Duetos cortos.....	85
3.4.1 Repertorio.....	90
Conclusiones.....	95
Anexos.....	98
Bibliografía.....	116

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. El Violín

Ilustración 2. La Viola

Ilustración 3. El Violonchelo

Ilustración 4. El Contrabajo

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se pretende desarrollar un espacio de formación en cuerdas frotadas, a través de la práctica de música de cámara con estudiantes entre los 11 y 15 años de edad, que llevan un proceso de formación musical en una institución educativa, para mejorar aspectos como la afinación, la dirección compartida y el ensamble, tomando como herramienta las experiencias adquiridas en la orquesta de la institución. La pregunta de investigación indaga acerca de cómo mejorar los aspectos en la interpretación del instrumento a través de la práctica en conjunto, creando un espacio de formación a través de talleres, ensayos y puestas en escena.

En el primer capítulo, se encontrarán los elementos técnicos de interpretación para las cuerdas frotadas, las diversas modalidades instrumentales que existen acerca de los formatos de cámara, características de los instrumentos de cuerda frotada; además de los aportes que ésta hace a propósito del trabajo en colectivo. En suma, todas las posibilidades de hacer música en grupo, y el poder de liderazgo en el mismo.

En el segundo capítulo, se presenta el contexto y la caracterización de la población con la que se efectuó el trabajo de un quinteto de cuerdas para apoyar el trabajo orquestal, la experiencia de pertenecer a una orquesta y a un grupo de cámara, además de establecer la puesta en escena como 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.

Por último, se presentan las sesiones realizadas con la conformación de un quinteto de cuerdas en la Institución Educativa Toberín de la ciudad de Bogotá, en donde se plantearon una serie de actividades que contribuyeron en la formación musical e instrumental de los estudiantes, para mejorar aspectos de ensamble y obtener mejores resultados en la práctica orquestal de la misma institución, a

través del ejercicio de música de cámara como espacio de formación. Se busca así, a través de esta investigación, que los estudiantes en proceso de formación musical, y tomando elementos que ellos ya traen, se establezcan mejorías en cuanto a la interpretación del instrumento y la experiencia en la orquesta, haciendo un trabajo en colectivo, donde cada uno aporte ideas y sean solucionadas de manera eficaz, las dificultades interpretativas en el instrumento por medio de la música en conjunto.

PROBLEMÁTICA

Se encuentran algunos problemas frecuentes en la enseñanza de los instrumentos de cuerda frotada en distintas instituciones educativas donde se trabaja el área de educación musical desde la práctica orquestal, como en la Institución Educativa Distrital Toberín de la ciudad de Bogotá; ya que no cuenta con un personal docente específico para cada instrumento, (en este caso docentes de Violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo), y solo se presentan en algunas ocasiones, practicantes de universidades que manejan un solo instrumento, pero que allí se ven obligados a trabajar con dos, distinto al que ellos practican. Dificultando así, el proceso musical con los mismos, por cuanto, no cuentan con las herramientas necesarias. Esta investigación propone que sea ese solo docente, el que aborde las temáticas y dificultades que presentan los estudiantes en la orquesta, mejorándolas con la práctica de música de cámara en grupos pequeños; y sea éste, junto con la mano de los estudiantes, los que realicen un proceso musical efectivo y provechoso, dando la solución a problemas técnicos e interpretativos que presentan los instrumentistas; y que brinde así también, un conocimiento amplio sobre música, para obtener de todo esto, un músico integral a través de un trabajo de ensamble.

A esta problemática, se le suma que hay ausencia de espacios y grupos académicos dedicados al trabajo de música de cámara; para ello, es necesario que tanto el docente como el estudiante, promuevan y deseen hacer música a través de la conformación de pequeños grupos junto a sus demás compañeros de instrumento y/o de otros instrumentos de cuerda.

Hay un desconocimiento acerca de las metodologías para trabajar con los instrumentos de cuerda frotada, ya que se evidencia una constitución de trabajo orquestal donde el director no conoce a profundidad las diversas técnicas de ejecución instrumental para los mismos, y las posibles soluciones que hay para mejorar el trabajo de afinación y de ensamble; esto genera un desajuste y una retracción en el aprendizaje de los estudiantes.

Es importante que los docentes encargados de área, conozcan y apliquen de una mejor manera las técnicas adecuadas para el trabajo con los estudiantes pertenecientes al ensamble, pues es necesario que se establezcan puntualmente una unidad en los arcos, fraseo, afinación, y escucha en conjunto.

Lo anterior, supone darle importancia a la práctica instrumental en grupos pequeños, (de cámara), lo que solucionaría de manera viable problemas de pasajes complicados, afinación y las diversas técnicas de ensamble. Con esta implementación, se abordaría aspectos tan importantes como: asumir la dirección compartida, y un perfeccionamiento en la escucha y afinación junto con los demás compañeros. Siendo éste un grupo pequeño de solo instrumentos de cuerda frotada, mejora de manera significativa los procesos tanto grupales como individuales.

Están expuestos de manera preocupante a que no se cumplan los requerimientos necesarios para pertenecer a una orquesta sinfónica a largo plazo, o a la que están tal vez perteneciendo alternamente a su clase de instrumento, por el hecho de no haber tenido a nivel grupal una formación en la parte técnica y teórica.

Por último, y no menos importante, la actividad grupal podría remitirse netamente al ámbito empírico, al no haberse articulado de manera adecuada los distintos conceptos de manejo, ejecución e interpretación del instrumento y la no solución correcta y consiente de los muchos problemas técnicos individuales que se presentaron en los instrumentistas en su proceso inicial de formación musical, por no existir la posibilidad de corregirlos en grupo. Lo que genera a futuro, es una ausencia de profesionales del instrumento para la enseñanza musical en las nuevas generaciones de instrumentistas; que vista desde experiencias adquiridas como violonchelista activa del grupo de cámara de la Universidad Pedagógica Nacional, es algo real que a largo plazo puede suceder, puesto que los estudiantes que allí participan no tienen las herramientas suficientes para hacer una buena interpretación de su instrumento, desconociendo el porqué de las fallas técnicas que se presentan con el paso del tiempo al ejecutar su instrumento. Lo

que crea, como ya se había mencionado anteriormente, un retroceso en su formación musical.

PREGUNTA PROBLEMA: ¿Cómo convertir la práctica de música de cámara en un espacio de formación musical, para mejorar aspectos como la afinación, dirección compartida y ensamble, en instrumentistas de cuerda frotada como momento previo al trabajo orquestal?

OBJETIVO GENERAL: Mejorar aspectos como la afinación, dirección compartida y ensamble en los instrumentistas de cuerda frotada a través de la práctica de la Música de Cámara.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Fomentar espacios académicos dedicados al trabajo de Música de Cámara.
- Institucionalizar en la I.E.D Toberín el trabajo en grupos pequeños, que solucionen de manera eficaz el posterior ensamble en la orquesta.
- Interpretar y vivenciar diversos repertorios de música universal para formato de cuerdas frotadas.
- Desarrollar aspectos técnicos como la afinación, ritmo, ensamble, dirección compartida, matices y sonoridad con la práctica grupal.

JUSTIFICACIÓN

Partiendo de que la música de cámara permite fortalecer, apoyar y desarrollar la calidad musical de un instrumentista; y teniendo en cuenta que en Colombia el fenómeno orquestal está liderando en el proceso de iniciación musical en jóvenes y niños; en orquestas como Batuta y Cafam, con el proyecto Tocar y Luchar, que

ha tenido desde siempre un trabajo instrumental desde la conformación de orquesta sinfónica como tal, para la iniciación en niños y jóvenes que desean emprender el camino hacia la música instrumental, y no experiencias de grupos pequeños. Se plantea entonces, afianzar el trabajo de cuerdas frotadas de la orquesta de la I.E.D Toberín, conformando un grupo de cámara para lograr un mejor ensamble posterior a esta, enfrentando y solucionando de manera grupal y no individual, las dificultades técnicas que presentan los estudiantes a falta de un conocimiento pertinente de su instrumento.

Se pretende de esta manera, hacer una propuesta tomando experiencias adquiridas como instrumentista y docente, demostrar que la práctica de música de cámara enriquece y brinda un mayor dominio en la habilidad interpretativa del instrumento, aportando al individuo en proceso de formación musical, un desarrollo técnico y amplio previo al trabajo orquestal.

Para entrar en el tema de la música de cámara como tal, es pertinente entrar en el contexto de las obras por trabajar, pues esto permite que se comprenda y se conozca el estilo de interpretación de los diversos períodos de la música universal, las técnicas empleadas para formato de cuerdas frotadas, y la incidencia de los mismos para mejorar la calidad interpretativa, crecimiento musical, ahondando en terminologías que permitan comprender la música y tener una visión más subjetiva de la misma.

El contexto abordaría estudiantes de Violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo, que llevan un tiempo de dos años en adelante en el estudio de su instrumento, enmarcados en escenarios como la I.E.D Toberín en la ciudad de Bogotá, donde se permita evidenciar y desarrollar un trabajo en grupo eficaz, donde todos puedan ser líderes, y con esto lograr ampliar diferentes elementos técnicos como la seguridad en la interpretación, técnica, el manejo de matices sonoros, conocimiento sobre música y ejecución, capacidad de asumir la dirección compartida y ejecutar repertorios diversos; esto con la finalidad de tener mejores instrumentistas en nuestro país, difundiendo a través de la música mensajes de apropiación, incentivos, y gusto por la música en las nuevas generaciones de

artistas para que en un futuro sean ellos los que participen y hagan parte de las grandes orquestas y conjuntos musicales, teniendo ya resueltos todos los problemas técnicos en su instrumento, y se puedan dedicar a hacer música para el mundo . Como material de apoyo para la realización del mismo, se precisa trabajar y abordar obras universales conocidas, adaptadas debidamente para procesos de iniciación en ensambles y a las capacidades musicales que presentan los instrumentistas.

Para obtener un desarrollo musical integral grupal productivo, se pretende partir de obras que ellos ya han escuchado en su cotidianidad, pues de esta manera puede haber una interiorización más rápida de los conceptos que prescribe la obra, facilitando la ejecución de la misma.

El trabajo de música de cámara en cuerdas frotadas se puede trabajar en distintos formatos como: Trío de Violín, Viola y Violonchelo; dos Violines y Cello, dos violines, Viola y cello, o violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo, diversos formatos que aportan conocimientos sobre estilos musicales, historia de la música en períodos como barroco, romanticismo, clasicismo, modernismo abordando también nuestras músicas colombianas; permitiendo realizar a través de éstos, un trabajo concienzudo en la mejora de la calidad interpretativa en el instrumento, buscando mejores sonoridades, independencia musical, y la solución de problemas técnicos. Buscando así, que los instrumentistas encuentren allí infinidad de herramientas que aporten y ayuden a su experiencia de músicos integrales y las innumerables posibilidades que éstos pueden tener a largo plazo con la práctica en grupo para pertenecer a orquestas sinfónicas y/o conjuntos de cualquier género de música que deseen abordar, o ser solistas, si es el caso, teniendo ya una amplia experiencia de ejecución musical y la conciencia de la misma.

METODOLOGÍA

Tipo de Investigación:

Esta investigación es cualitativa, pues pretende analizar los distintos procesos que se pueden realizar a través de la interacción con el otro, interpretación de las distintas actividades musicales que se practican con el instrumento, aplicando estrategias con los conceptos que ya se tienen; buscando obtener unos resultados de forma práctica y vivencial, que optimicen el desempeño en el instrumento con la práctica en grupo.

ENFOQUE:

Ésta investigación estará apoyada en el enfoque Constructivista, partiendo de entregar al alumno herramientas que le ayuden a crear sus propios procedimientos para resolver una situación problemática, lo cual implica que sus ideas se modifiquen y siga aprendiendo, (Lo que se denomina enseñanza-aprendizaje).

Al estudiante poseer conocimientos que le pertenecen, y que ha adquirido previamente, habrá allí una base de la cual se podrán construir nuevos conocimientos. Es en este momento, donde el docente entra a desarrollar su papel guiando y construyendo conocimientos nuevos que para el estudiante llegarán a ser más provechosos y significativos en su proceso de aprendizaje.

En general, la postura constructivista dice que el aprendizaje puede facilitarse, pero cada persona reconstruye su propia experiencia interna, con lo cual puede decirse que el conocimiento no puede medirse, ya que es único en cada persona en su propia reconstrucción interna y subjetiva de la realidad.

Este enfoque aplicado a la Música de Cámara como tal, permite desarrollar una serie de medios que creen un contexto favorable al aprendizaje, con un ambiente de motivación y cooperación, donde cada alumno reconstruye su aprendizaje con el resto del grupo, permitiendo así, manejar con unidad los distintos conceptos de la música universal, las diversas técnicas aplicadas a cada instrumento, y los

aportes que traen consigo para la carrera del instrumentista. Así, el proceso del aprendizaje prima sobre el objetivo curricular, no habrían notas, sino reciprocidad.

Ésta, es una de las perspectivas que plantea la teoría constructivista del aprendizaje, lo cual aportaría a esta investigación, centrándose en el trabajo en grupo y las contribuciones al contexto pedagógico para desarrollar el aprendizaje del educando, y hacer la experiencia más significativa; ampliar los conceptos que éste ya traiga consigo y fundamentar los campos teóricos que refuerzan de cierta forma su desempeño académico.

Jean Piaget se centraliza en cómo se construye el conocimiento partiendo de la interacción con el medio y la inteligencia como medio principal para realizar nuestras acciones y conductas en el mismo. Piaget dice que,

“Toda conducta, trátase de un acto desplegado al exterior, o interiorizado en pensamiento, se representa como una adaptación o, mejor dicho, como una readaptación”¹. Lo que constituye un intercambio entre el mundo exterior y el sujeto operando en el espacio y el tiempo; esto asociado a la percepción y la memoria. Concibiéndose así la conducta con dos aspectos esenciales, el afectivo y el cognoscitivo. Partiendo de que cada cosa que se hace está antepuesta o precedida por los sentimientos para realizar una acción, utilizando la inteligencia como el medio para llevarla a cabo. Así mismo, estas conductas vienen a estructurar las relaciones con el medio y el sujeto.

Es así, como Piaget plantea que la inteligencia es adaptación, ya que es un equilibrio que busca la manera de organizar las cosas a través de la percepción y el hábito en las acciones que se van desarrollando con el medio.

Luego el proceso de asimilación, del cual dice que,

“Asimilación” puede llamarse en el sentido más amplio del término, a la acción del organismo sobre los objetos que lo rodean, en tanto que esta

¹PIAGET, Jean. Psicología de la inteligencia. Talleres “El Gráfico/Impresores”. Nicaragua 4462, Buenos Aires 1967.p.14

acción depende de las conductas anteriores referidas a los mismos objetos o a otros análogos. En efecto, toda relación entre un ser viviente y su medio, presenta ese carácter específico de que el primero, en lugar de someterse pasivamente al segundo, lo modifica imponiéndole cierta estructura propia. Así es como, fisiológicamente, el organismo absorbe sustancias y las transforma en función de la suya.²

Lo citado anteriormente por el autor, relacionado con este tema de investigación, es de suma importancia, puesto que permite ver más allá y entrar de lleno en las experiencias adquiridas previamente por el estudiante, llevando todo un proceso que ayudará a crear nuevos conocimientos partiendo de que éste, en proceso de formación, (en este caso, la musical); trae consigo ciertas conductas organizadas e interiorizadas desde su seno materno, adaptándose a nuevos contextos que se irán asimilando gradualmente con una serie de guías para su desarrollo integral de aprendizaje musical, ampliando los conceptos previamente aprendidos. Finalmente él las acomoda a su experiencia, tomando la inteligencia como equilibrio para organizar los conocimientos asimilados, y el desarrollo de sus conductas, y desde allí tomar una postura crítica mejorando las posibilidades de aprendizaje para lograr a largo plazo un mejor desempeño a nivel cognitivo y experiencial.

Este proceso se podrá ir desarrollando desde la práctica instrumental colectiva, donde cada uno lleve a escena sus experiencias adquiridas y recreadas anteriormente, retroalimentando el aprendizaje mediado por el docente, donde con las herramientas ya obtenidas y cotejándolas con las nuevas se pueda optimizar el trabajo instrumental y representar colectivamente el proceso realizado.

Éste es entonces, el objetivo principal del trabajo construido por los estudiantes y el docente, demostrando así que a través del trabajo y el aprendizaje en colectivo se puede mejorar la calidad interpretativa de los instrumentistas de cuerda frotada que llevan un tiempo prudente en el estudio de su instrumento; y de esta manera

² Ibídem p.19

conseguir desarrollar nuevos conocimientos por medio de la música y los beneficios que aporta la experiencia de música de cámara, como trabajo colectivo.

INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN:

Los instrumentos de recolección que se emplearán para esta investigación son:

Entrevistas a maestros directores de orquestas y docentes de instrumento de Buenaventura y Bogotá.

Maestros: Ricardo Meneses (Maestro de Viola)

Iván Ricardo Tovar (Maestro de Violonchelo)

Preguntas:

1. ¿Qué importancia tiene el trabajo en grupo, con relación al individual?
2. ¿Qué aspectos se mejoran con el trabajo grupal?
3. ¿Qué metodología utilizan para trabajar una obra en un ensamble de cuerdas frotadas? ¿Cómo la abordan?
4. ¿Qué repertorio es más adecuado para el proceso de iniciación en un ensamble de cuerdas?
5. ¿Qué papel cumple el director en un ensamble de cuerdas frotadas?
6. ¿Con qué preparación debe llegar el estudiante para participar de un ensamble?
7. ¿Qué diferencia existe entre tocar en un ensamble de cuerdas frotadas y una orquesta sinfónica? ¿Qué aportes hace cada una al proceso de formación?
8. ¿Qué posibilidades brinda el trabajo en grupo a instrumentista?
9. ¿Cómo mejorar la comunicación visual en un grupo de cámara?
10. ¿Qué beneficios trae el trabajo en grupos pequeños antes de abordar el ámbito orquestal?
11. ¿Qué papel cumple el director en un grupo de Música de Cámara y en una Orquesta de Cámara?

12. ¿En qué influye la memorización del repertorio a ejecutar en un grupo de cámara?
13. ¿Cuáles son las técnicas empleadas para lograr un sonido homogéneo?
14. ¿Qué elementos interpretativos se trabaja en un ensamble de música de cámara?
15. ¿Cuáles son los principales elementos técnicos más importantes, que usted considera que el trabajo en conjuntos de música de cámara le aporta al instrumentista?

16. ¿Usted cree que existe mayor nivel de dificultad en la ejecución del repertorio de música de cámara que el de la orquesta sinfónica?

17. ¿Qué importancia tiene el análisis de una pieza musical para mejorar las habilidades interpretativas a la hora del ensamble? ¿Si lo ha trabajado cómo lo aborda?

18. ¿Cómo trabajar la dirección compartida en un quinteto de cuerdas?

19. ¿Desde su experiencia, qué recursos utiliza para trabajar la afinación en un grupo de cámara?

Entrevistas a maestros de cuerda frotada de las distintas instituciones de música para conocer los aspectos y apreciaciones de cada uno acerca de la interpretación en cada instrumento, a propósito del ensamble de cámara. (Violín, Viola y Violonchelo).

Maestros: Mauricio Echavarría, (Violín)

Ricardo Meneses, (Viola)

Iván Ricardo Tovar, (Violonchelo).

Preguntas:

1. ¿Qué ejercicios son más apropiados para solucionar pasajes rápidos en una pieza musical?
2. ¿Cómo trabajar los distintos golpes de arco?
3. ¿Qué recursos técnicos emplea para mejorar la afinación?
4. ¿Qué aporte hace el trabajo de escalas a la hora de ejecutar una pieza musical?
5. ¿Debe ser el primer violín de un ensamble de cámara el eje central del grupo?
6. ¿Cómo solucionar pasajes de compleja ejecución en una obra?
7. ¿Qué posibilidades brinda en trabajo en grupo a instrumentista?

Asistencia a ensayos y conciertos de grupos de cámara conformados en Bogotá por maestros y/o estudiantes de universidad, donde se observe el aporte que hace el trabajo de ensamble a los instrumentistas de cuerda frotada, poniendo en práctica elementos como: la dirección compartida, matices, afinación, ensamble.

Asistencia a ensayos y conciertos, verificación del trabajo en grupos grandes, como apoyo comparativo de lo que se realiza en éste y en grupos de cámara donde se mirarán los distintos ítems:

- Problemas de ensamble
- Sonoridades
- Matices
- Técnicas instrumentales
- Papel de director
- Afinación

Práctica en la I.E.D Toberín en la ciudad de Bogotá, donde se pueda implementar el trabajo de música de cámara a un quinteto de cuerdas de estudiantes de bachillerato, mostrando los aportes que esta práctica brinda para establecer

mejoras en cuanto al ensamble y el trabajo orquestal que los estudiantes realizan en la institución, trabajando aspectos como:

- Dirección compartida
- Afinación
- Matices sonoros
- Técnicas de interpretación y de estudio
- Técnicas de ensamble

POBLACIÓN:

- Estudiantes instrumentistas de cuerda frotada (Violín, Viola, Violonchelo y contrabajo) de sexto de bachillerato en adelante, en edades comprendidas entre los 12 y 15 años, de la I.E.D Toberín, pertenecientes a la orquesta sinfónica de la institución.

REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

Los referentes conceptuales que se van a desarrollar en primera instancia son, definir el concepto de música de cámara como género interpretativo en instrumentos de cuerda frotada, siendo éstos adaptados y utilizados en las diferentes épocas de la historia de la música universal. En segundo lugar, los aportes que este trabajo brinda para un obtener mejor desempeño a nivel grupal, mejorando así las dificultades que se van presentando a lo largo de la carrera musical de los instrumentistas.

De esta manera, se destaca la importancia de pertenecer a grupos pequeños previos al ámbito orquestal, logrando como objetivo principal que los individuos en

proceso de formación musical, consigan ampliar su campo interpretativo del instrumento a través de la música de cámara, ahondando y trabajando temas específicos como la capacidad de asumir la dirección compartida, afinación, desarrollo del oído y capacidad de ejecutar repertorios de diversos géneros musicales.

1. ELEMENTOS TÉCNICOS DE INTERPRETACIÓN EN LAS CUERDAS FROTADAS

1.1 Interpretación

La interpretación musical es la que define el estilo del repertorio musical de una época ejecutada por el intérprete, no obstante el ejecutante puede recrear un estilo propio según su criterio y creatividad musical.

Según el diccionario Oxford de la música

“Un intérprete conocedor puede optar por llevar a la práctica los elementos y recursos originales de un estilo dado (en la medida en que pueda aplicarlos), o bien modificarlos e incluso ignorarlos, con la finalidad de transmitir a los oyentes actuales un efecto equivalente al que tuvo la obra en su época.”³

A lo largo del tiempo, el sistema de notación musical occidental en el registro del arte de la música, ha establecido una serie de parámetros que indican lo que se debe tocar, estipulado en la partitura; esto es, una serie de símbolos que nos dan por sentado lo que se debe escuchar al ejecutarlo de tal manera. Esto, no ha sido suficiente para lograr una “buena” interpretación de cualquier época, puesto que no es clara para el intérprete.

³LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F. 2008. p. 782

“El estudio de la interpretación musical busca precisar parámetros interpretativos, convencionalismos y desarrollos estilísticos que permitan comprender más claramente las intenciones y expectativas del compositor. El grado de apego o de libertad interpretativa respecto a un estilo y gusto musical determinado, sigue siendo un tema controversial. La justificación corriente de que “nuestros parámetros auditivos ha cambiado” y, por lo mismo, los parámetros musicales deben ajustarse a dichos cambios para alcanzar una expresividad estilística equivalente, no toma en cuenta la capacidad de readaptación educativa de nuestra audición mutable.”⁴

Como aspectos relevantes que tratan el tema de interpretación en un grupo de cámara, se presentan a continuación una serie de hipótesis que vistas desde la perspectiva de un ensamble puesto en escena, como lo es un concierto, ayudarán y establecerán de manera concisa las particularidades de tocar en un grupo tan reducido como lo es el cuarteto o quinteto de cuerdas.

- La disposición o ubicación de los integrantes de un grupo de cámara afecta la sonoridad de la intención musical de la pieza que se esté interpretando.

En la observación del concierto del “Cuarteto Manolov” en la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en la ciudad de Bogotá a cargo de los maestros Angélica Gámez, Miguel Ángel Guevara, Mintcho Badev y Ricardo Hernández, se pudo observar y concluir que si no hay una correcta disposición u organización de los instrumentistas, puede afectar las distintas sonoridades de cada instrumento, ya que éstos al ser de cuerdas frotadas, tienen timbre similares que requieren ser mezclados de tal manera que la sonoridad sea unificada y compacta, y que ninguno de los integrantes opaquen el sonido del otro. La ubicación en el orden de, Violín 1, Violín 2, Cello y Viola, dejó ver en este concierto, que esta ubicación enriquece la pieza, mezclando los timbres de cada instrumento de tal manera que

⁴ Ibídem

enalteció las frases y sobresalieron los matices que se requieren para la ejecución de una obra, además de darle el carácter necesario para la misma.

Según la percepción del Cuarteto Guarneri, en una entrevista realizada por David Blum, en su libro “El arte del cuarteto de cuerda”, acerca de esta hipótesis de ubicación; de izquierda a derecha: primer violín, segundo violín, violonchelo y viola, ellos aclaran,

“Yo creo que el bajo debe estar en la retaguardia del conjunto para actuar como base” (Soyer-Violonchelista).

“Nosotros preferimos que los violines se coloquen juntos para que su sonido tenga la misma dirección” (Dalley-Violinista).⁵

Para ellos, esta es la ubicación adecuada, le resulta más natural y por supuesto les ha funcionado en todas las salas donde han dado conciertos.

Otras hipótesis planteadas en la asistencia al concierto del cuarteto Manolov,

- La expresión corporal mejora la interpretación de una pieza musical.

Se pudo evidenciar que el movimiento del cuerpo y la gesticulación deja que la pieza fluya y se entienda un poco el carácter y el contexto de la misma. Cuanto más descendía el cuerpo, la frase parecía ser más contundente, creando un impulso para resaltar la siguiente. Aunque esto no se pudo evidenciar de la misma manera en todos los integrantes del cuarteto. Esto crea un ambiente de expectativa y atención en los receptores del concierto, además de darle fuerza a la obra que se está tocando.

- La articulación de la melodía que se está acompañando en una obra musical, mientras se acompaña al instrumento que tenga la melodía

⁵ BLUM, David. El arte del cuarteto de cuerda. Idea Books S.A. Rosellón, 186.Barcelona.1986

principal, debe ser unificado, es decir, ejecutado de la misma forma para producir una misma sonoridad y color; si esto no se hace de igual manera, afecta el matiz que requiere la obra sonando desarticulado, conllevando de esta manera a que haya una sobre posición de un solo instrumento más que los demás.

Respecto a esta apreciación, se vislumbró una asombrosa manera de acompañar al instrumento que en ese momento determinado sobresalía, se presencié una articulación unificada con los demás instrumentos acompañantes, lo que hace que la pieza que se está tocando sea limpia en cuanto a matices y sonoridad en conjunto, que es lo que precisamente se busca en un cuarteto de cuerdas.

Otros aspectos importantes para resaltar como paso fundamental de la interpretación musical, es el tema de los que se ocupan de la edición y publicación de las partituras, ya que en obras de compositores que aún viven, surgen alrededor una serie de problemas con la interpretación de sus obras, puesto que muchos de los intérpretes que las acogen, les incorporan todo su temperamento y estilo particular, dificultando así los parámetros y recursos que el compositor haya citado; omitiendo tal vez información valiosa de la obra.

Desde la perspectiva de Violonchelista, la interpretación se basa en darle un toque de originalidad a la obra que se vaya a ejecutar, pero teniendo en cuenta que hay que conocer un poco del estilo; esto es, la época en que se escribió, indagar acerca de cómo se ejecutaba esa pieza, o el tipo de obras según el contexto, clásico, romántico, etc. Para empezar a conocer un período, y si se quiere trabajar una obra en especial, es esencial trabajar una obra más fácil, para luego aplicar sus conocimientos en la interpretación de una pieza en particular. Esto ayudará considerablemente a conocer el estilo de la época, cómo se ejecuta las obras de dicho período, y así de esta manera, poder abarcar obras más complejas más adelante.

1.1.1 Elementos Técnicos de interpretación

Los elementos de interpretación en la música son un conjunto de términos que abarcan las cualidades de la música y las intenciones que tenemos para con esta. Es decir, ¿qué se puede tomar de ello para darle una unidad? Son precisamente estos elementos los que ayudan a darle un sentido a la música, hacerla más entendible y sensible al oído de los espectadores, y a los de los intérpretes mismos. ¿Cómo poder interpretar una pieza sin que el sonido salga sucio y lograr la limpieza homogénea en un grupo de cámara de cuerdas frotadas?

Dentro de los elementos técnicos de la interpretación musical se pueden citar los siguientes:

Notas no escritas: Designada como acompañamiento de una melodía (canciones monofónicas medievales). Ya en la polifonía del siglo XVI los acompañamientos no escritos ni especificados, posiblemente fueron simples acordes que posteriormente se convertirían ya para el período barroco en el bajo continuo.

Vibrato: Muchos intérpretes emplean el vibrato para embellecer el sonido que se sostiene durante cierto tiempo, aumentando de alguna manera la intensidad del sonido.

Citando lo que dice el Estudio de la Orquestación,

“El vibrato se consigue pisando la cuerda con el dedo firmemente, a la altura del sonido deseado meciéndolo rápidamente de un lado a otro sin dejar la cuerda”.⁶

***Instrumentos:** Los desarrollos en la construcción y la sonoridad de los instrumentos suelen obedecer a cambios en las circunstancias; el creciente carácter público de la música por ejemplo, creó la necesidad de instrumentos más potentes, mientras que la incorporación del cromatismo al*

⁶ ADLER, Samuel. El estudio de la orquestación. Idea Books. España, 2006. P. 14

parecer engendró instrumentos tonalmente más precisos y sutiles. Un violonchelo moderno con cuerdas metálicas puede parecer grueso y pesado en comparación con la ligereza y brillantez de la viola barroca.”⁷

“La sonoridad se ve afectada también por la distribución de los instrumentos dentro del conjunto. En sus inicios, la textura de la distribución orquestal generalmente se definía mediante el acomodo de los violines primeros y segundos enfrentados en lados opuestos.”⁸

Altura de afinación o diapasón: para definir el término de afinación y altura es importante tener en cuenta que existe una medida o parámetro establecido para definir con qué nota se afinará en conjunto. Generalmente es usual que en una orquesta sinfónica donde se encuentran todos los instrumentos reunidos, sea el oboe (instrumento de viento madera) el que proporcione la nota de afinación para toda la orquesta, excepto cuando está incluido un instrumento de teclado. Para el caso del ensamble de cámara pasa a ser el primer violín el que proporciona la nota de afinación. Esta nota es la **LA**, afinada previamente con lo que en la actualidad conoce como afinador electrónico.

El concepto de altura, está íntimamente relacionado con la frecuencia, que aduce al número de vibraciones por segundo; aunque esto es relativo, puesto que se ha demostrado que intervienen factores como la intensidad, el timbre y la duración (cualidades del sonido).

Es indispensable para todo tipo de conjuntos y en especial para un conjunto de cámara, que partiendo de la nota ya mencionada, se afinen las demás cuerdas, pues la afinación es más precisa y se puede obtener un sonido más homogéneo entre todos los instrumentos.

⁷LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F. 2008. p. 784

⁸ Ibídem

Tempo: Se ha podido apreciar cómo a través de los años, se ha ido incorporando una medida de tiempo, propuesta por muchos compositores en sus obras, aunque no es algo absoluto, pues esto sólo obliga al intérprete a involucrarse con un tempo estipulado, empleando el uso del metrónomo para ser más preciso, y lograr el tempo que propone la pieza; de igual manera, esto es muy relativo, ya que son indicaciones del compositor, y muchas veces no está escrito en la partitura. Es allí donde entra la propuesta del intérprete, quien le da la conveniencia a la misma.

Ritmo: Sucede algo similar con este término y con el anterior mencionado; ya que han habido modificaciones en la escritura o notación rítmica. Se han cambiado muchas escrituras formales y/o usuales de épocas pasadas, por otras novedosas, mezclándose con otros ritmos, simplemente como implementación de nuevas formas de notación musical.

Para el caso de la música colombiana, hasta hace algún tiempo el bambuco se escribía en compás de 3/4; pero ahora se ha implementado el uso del 6/8 como medida más cómoda y fácil de ejecutar. Así mismo, figuras con variaciones rítmicas en el Jazz.

Fraseo y articulación: Estos términos aducen y definen el carácter de una composición. Anteriormente no existían tipos de articulaciones como ligaduras entre una nota y otra, pero ahora, con ediciones especializadas en proporcionar estos elementos para una mejor ejecución de una pieza, se convierten en elementos cruciales, la digitación más adecuada para una mejor afinación, los golpes de arco en los instrumentos de cuerda frotada, para lograr un mejor fraseo y conducción de la melodía, (sobre todo por crear un sonido y ensamble compacto a la hora de tocar en grupo), la utilización de dinámicas (suave o fuerte). Aspectos que han ido evolucionando y que le dan una mayor fuerza y carácter a la obra o piezas que se van a interpretar.

Dinámica: Es importantísimo resaltar que la dinámica da color y un sentido especial a la música. En una pieza musical para conjunto, se debe estudiar el

hecho de tener unas dinámicas establecidas (fuerte o suave), buscando un sonido consistente y que no se pase de las proporciones requeridas. Se puede presentar que el compositor no haya especificado en su obra las dinámicas requeridas para ésta, pero no hay que fluctuar en este tema; es de suma relevancia que se propongan una serie de dinámicas que tengan coherencia entre sí para darle forma y contundencia a la misma. Para el caso de las cuerdas frotadas, es mucho más fácil lograr matices equilibrados, ya que son instrumentos de arco, las vibraciones del sonido son similares, y las cuerdas están fabricadas del mismo material. Aspectos que contribuyen a obtener un sonido uniforme en el ensamble y darle a la pieza distintas texturas.

1.1.2 Aprendizaje Significativo (aplicado a la música de cámara)

Teniendo en cuenta que la música de cámara es conformada por un número reducido de integrantes, coexiste el espacio necesario para enfocarse con mayor dedicación y eficacia en los conocimientos, las particularidades y las experiencias individuales para enriquecer el trabajo en grupo; de esta manera se pretende lograr unidad a partir de la exaltación individual. Por esto, es importante tener en cuenta, qué experiencias trae consigo el sujeto y lo que se puede lograr a partir de ésta con una práctica concienzuda en diversos escenarios.

Con el trabajo en grupo, se pone en juego no solo lo teórico, sino que sale a relucir cada día la formación previa del individuo, su pensamiento crítico, y su postura frente a su trabajo y al de los demás, lo que ayudará a establecer un orden de estudio y comunicación. Creando así, un ambiente familiar, propicio para establecer buena comunicación entre los intérpretes para lograr mejores resultados.

Las relaciones interpersonales tienen una exaltada carga afectiva, por lo que el trabajo en grupo se puede convertir en una eficaz herramienta que permita trabajar una sana convivencia y compañerismo.

“Hacer música en conjunto permite una conexión a través de la música, una sincronización, la creación colectiva y una experiencia “más allá del yo”⁹. Erich Fromm sustentaba que “la capacidad de relacionarse con otras personas y amar de manera productiva no es innata o instintiva en los seres humanos. Como personas tenemos que crear nuestras propias relaciones”.¹⁰

Si se habla de construir conocimiento, se habla precisamente recoger elementos traídos desde experiencias adquiridas para cotejarlas con los demás aprendizajes y contenidos que previamente se aprendieron y/o se adquieren en algún momento. En la práctica en grupo, tratándose de un trabajo colectivo, supone poner en escena una serie de aspectos musicales que van creciendo y aportando nuevas bases para fundamentar eso que ya se tiene como asimilado.

Aquí, un ejemplo de lo que se ha ido formando con la aparición de la escuela activa y la clásica, desde el aprendizaje musical.

“La escuela “clásica”, por ejemplo, se basa en el aprendizaje verbal por recepción, en el que el estudiante debe memorizar los contenidos demostrados anteriormente por el docente y ser repetidos o expresados de la misma manera. Por otra parte, la escuela “activa”, sostiene que los estudiantes deben construir el conocimiento, mediante un aprendizaje por descubrimiento”.¹¹

“Esta posición aún está vigente, pero ha causado una gran controversia entre los destacados pedagogos Ausubel, Novak y Hanesian, y citaron que no necesariamente la enseñanza por descubrimiento produce un aprendizaje, - cuando la inducción es incompleta-, y que no necesariamente la enseñanza por recepción verbal es memorística, -cuando se produce una deducción completa-”¹².

Lo que estos autores terminaron planteando, es que el aprendizaje puede ser significativo o por repetición: independientemente de estos dos postulados, sea

⁹http://static.schoolrack.com/files/26736/142292/Hacer_m%C3%BAsica_en_grupo_%28art%C3%ADculo_de_Sergio_y_Fran%29.pdf. Recuperada el 20 de Septiembre de 2011

¹⁰ Ibídem

¹¹ RUSINEK, Gabriel, Aprendizaje Musical Significativo. Revista Electrónica Complutense de investigación en Educación Musical. Volumen 1 N° 5. 2004

¹² Ibídem

por descubrimiento o por recepción, el aprendizaje verbal resulta ser significativo cuando el aprendiz concierne y relaciona la nueva información con lo que ya sabe.

A lo citado anteriormente, se puede decir que el aprendizaje memorístico, no garantiza que el estudiante en proceso de aprendizaje, sea capaz de entender y asimilar de manera eficiente la información suministrada por el docente; en este caso los datos no se relacionarían con los conocimientos previos, y éste se vería obligado a crear una serie de repeticiones impuestas por el docente sin dejarle ningún campo de interpretación e interiorización del tema a tratar.

Es ahí donde se entra a plantear que se debe tener en cuenta lo que el estudiante ha aprendido; para este caso, será la orquesta la que le ha aportado ciertos conocimientos y conceptos que ha aplicado a lo largo del tiempo en su instrumento, como la afinación en grupo, los matices, las articulaciones, etc., y otra serie de aspectos que se empezarán a fortalecer y aplicar más concienzudamente con la conformación del grupo de cámara. El docente sí le ayudará al estudiante a crear y conocer nuevos conceptos musicales para su instrumento y desarrollarlos junto a sus demás compañeros de grupo, pero teniendo en cuenta lo que el estudiante ya conoce; partir de esto será la base fundamental para que se le facilite el aprendizaje. Será necesario que el docente conduzca su explicación con conceptos que para el estudiante sean familiares y fáciles de asimilar, puesto que en la música existen terminologías que aún él no las relaciona con claridad y coherencia. Así, el aprendizaje será más productivo y provechoso para ellos, y los resultados del trabajo se podrán apreciar más rápido.

1.1.2.1 Música de Cámara

La música de cámara es un género de la música académica, casi siempre dirigida a formatos de cuerdas frotadas, pero que se ha ido ampliando e implementando diversos formatos que comúnmente incluyen piano y algunos instrumentos de viento. El término “música de cámara”, se ha definido como música escrita generalmente para un conjunto reducido de instrumentos, tomando un instrumentista por parte. La expresión “cámara”, surge de las habitaciones reales

de los palacios en la antigüedad, donde los servidores del rey realizaban allí sus funciones.

“Bajo el reinado de Francisco I, habiendo aumentado mucho el número de los músicos ordinarios del rey, fueron divididos sus servicios en dos grupos, uno de los cuales recibió el título de “Chantres de la Chambre”, lo que les diferenciaba de los llamados “Chantres de la Capilla”. Desde mediados del siglo XVII estos grupos fueron tres y se dedicaban a distintos servicios: cámara, capilla y caballeriza”¹³

La música de cámara es de carácter íntimo, escrita para pequeños grupos en distintos formatos instrumentales, (dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, septetos, octetos y nonetos); en general, de dos a doce músicos, (si ésta ya se ve condensada por más de los músicos mencionados, ya es denominada “orquesta de cámara”).

Según la definición del diccionario Oxford de la música:

“La música de cámara está destinada a un pequeño ensamble, ya sea para ejecución privada (doméstica) o, si es en presencia de un público, en una sala relativamente pequeña. Esta definición excluye la música para instrumentos solos, ya que un ingrediente esencial de la música de cámara es el placer de tocar en conjunto. También excluye la música para el despliegue virtuosístico en la gran sala de concierto, aun cuando sólo estén involucrados pocos instrumentos. El término se define en ocasiones como música en la que hay un solo ejecutante por cada parte, en contraste con la música orquestal”...¹⁴

De lo que se cita anteriormente, se puede decir que es a través de un grupo reducido de instrumentistas, que se logra un trabajo de ensamble donde no hay director, y por consiguiente, cada una las partes asume un papel de director según

¹³<http://musicadecamaradefiniciones.blogspot.com/>. Recuperada el 14 mayo

¹⁴ LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F. 2008. p. 257

el repertorio a trabajar, siendo este un espacio propenso para la formación de un músico.

La actividad camerística, sirve como un puente para integrar y poner en práctica una serie de aspectos técnicos y musicales, cuyo aprendizaje, a través de los estudios instrumentales y teóricos, deben constituir el punto de partida para el crecimiento musical del individuo en este espacio.

La práctica de la música de cámara, cumple una función decisiva en el desarrollo del oído musical, en todos sus aspectos. El repertorio camerístico constituye el medio idóneo para que el alumnado desarrolle el sentido de la afinación, desarrollo que no puede dejar de ser instintivo y mimético, que se resiste a ser enseñado o transmitido por métodos racionales y que requiere una larga práctica musical, preferiblemente en conjunto.

Así mismo, el ejercicio de la Música de cámara estimula la capacidad imprescindible para todo músico, escuchar a los otros instrumentos, mientras se toca el propio, y para desarrollar el sentido de «sonoridad del conjunto».

1.1.2.2 Instrumentos

Características principales de los instrumentos de cuerda

Se presentarán a continuación algunas de las principales características de los instrumentos de cuerda frotada, su afinación, y las transformaciones que ha tenido a lo largo de la historia de la música.

Violín

El violín representa en Occidente el final de la evolución de los cordófonos de arco ya que, bajo una apariencia simple, es un instrumento de una construcción extraordinariamente perfecta. El violín moderno mide 59 cm en total, con aros de unos 3 cm de altura; las cuatro cuerdas están afinadas por quintas (sol, re, la, mi) y la extensión es de cuatro octavas y media. Para tocar, el instrumento se coge

casi horizontalmente apoyando la base de la caja sobre el hombro izquierdo y sujetándolo con la barbilla.¹⁵



Ilustración 1. Violín. Tomado de

http://www.lightinthebox.com/es/4-4-4-3-1-2-4-1-8-1-semi-artesanal-solida-de-abeto-superior-de-violin_p260716.html

¹⁵TRANCHEFORT, Francois-René. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza música 6ta edición. 2004. p. 158

Viola

Un poco más grande que el violín, es idéntica a él en su forma y estructura: mide entre 67 y 68 cm (la caja mide entre 38 y 43 cm de largo, o sea, casi siete cm más que la del violín), y los aros tienen una altura de alrededor de 4 cm. Las cuatro cuerdas van afinadas una quinta más grave que las del violín (do, sol, re, la) y son de tripa, pero las más grave-*do*-se fabrica hoy de metal entorchado de tungsteno (metal denso que favorece una sonoridad más brillante).¹⁶



Ilustración 2. Viola. Tomado de

<http://spanish.alibaba.com/product-gs/professional-viola-electric-viola-484614722.html>

¹⁶Ibídem p.162

Violonchelo

Derivado del clásico bajo de viola-está construido según los mismos principios que el violín y la viola, pero sus dimensiones son claramente mayores (su longitud total es de alrededor de 1,30 m y la altura de sus aros oscila entre 11 y 12 cm), con mástil más fuerte y cuerdas más gruesas (la presión que ejerce es de alrededor de 25 kg). Estas cuerdas se afinan por quintas a la octava baja de la viola (do, sol, re, la), y las dos más graves son casi siempre de tripa entorchada de metal. La técnica de interpretación difiere sensiblemente de la del violín, especialmente en la digitación de la mano izquierda; además es un instrumento que hay que tocar sentado: se apoya en el suelo sobre una pica retráctil y se sujeta entre las rodillas.¹⁷



Ilustración 3. Violonchelo. Tomado de

<http://www.musicasajoe.es/Violonchelo-de-Concierto-Heinrich-Drechsler-Instrumento-para-solista>

¹⁷Ibídem p. 162

Contrabajo

El instrumento más grave y más voluminoso del grupo de la cuerda, ha conservado la forma original de las violas; ni su tamaño ni su forma están definitivamente estabilizados: la altura total es de alrededor de 1,95 m (con una caja de 1,10 m de largo y los aros que miden entre 18 y 21 cm de alto); los contrabajos corrientes, sin embargo, sólo miden algo más de 1,80 m. El número de cuerdas ha oscilado entre tres y seis, contando en la actualidad con cuatro cuerdas afinadas por cuartas (mi1, la1, re2, sol2). Las dos primeras van entorchadas y en caso de existir una quinta cuerda producirá el do1 en el registro grave. La extensión puede abarcar cuatro octavas. El arco puede cogerse por arriba (técnica francesa) o por abajo-con la palma de la mano hacia arriba- (técnica alemana).¹⁸



Ilustración 4. Contrabajo. Tomado de
http://www.darezzo.com/info_articulo.php?products_id=126-

¹⁸Ibidem p.163

Con estas descripciones de cada uno de los instrumentos de cuerda frotada que conforman el quinteto (dos violines, viola, cello y contrabajo), que será conformado, para aplicarlo a este trabajo de investigación, con los estudiantes de la Institución Educativa Distrital Toberín en la ciudad de Bogotá, se tomarán en cuenta apreciaciones citadas como las técnicas de arco que se aplicarán en los talleres con cada uno de los instrumentos para establecer unidad y sobre todo, tomar en cuenta las herramientas que traen consigo los estudiantes. Por ejemplo, el uso de la técnica alemana con el contrabajo, será acogida por la estudiante, quien ya en su proceso de aprendizaje y práctica anteriores con su instrumento venía desarrollando esta técnica de arco, debido a los recursos que les han sido otorgados por la institución.

Respecto a los tamaños de los instrumentos para todo el quinteto, serán empleados los de medida 3/4; tamaño que facilita la ejecución del instrumento por parte de los estudiantes ya que por su fisionomía, una medida más grande dificulta los procesos técnicos y musicales como la afinación, el manejo de arco y la postura corporal. De esta manera, se podrán desarrollar de forma más eficaz y consciente los procesos formativos de carácter técnico y musical que los estudiantes requieren para una correcta y fácil ejecución de su instrumento, y poder desenvolverse naturalmente en agrupaciones como la orquesta sinfónica de la institución.

1.1.2.3 Modalidades Instrumentales

Con el paso del tiempo, se han ido incorporando los siguientes formatos instrumentales para el género de música de cámara. Las distintas modalidades instrumentales con la que se conforma el grupo de cámara, pueden ser las siguientes:

Dúos

Violín y Piano

Violín y Viola

Dos Violines

Violonchelo y Piano

Arpa y Flauta

Guitarra y violín

Flauta y Piano etc....

Tríos

Violín, Violonchelo y Piano (clásico o típico)

Violín, Viola y Violonchelo (Trío de cuerda)

Clarinete, Violonchelo y Piano

Flauta, Corno inglés y Fagot

Flauta, Clarinete y Fagot

Arpa, Flauta y Viola

Cuartetos

Dos Violines, Viola y Violonchelo (clásico de cuerda)

Violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo combinados con Flauta, Oboe, Clarinete o Piano.

Las composiciones para seis a nueve instrumentos son menos usuales que para las de menor número de integrantes. En tanto, las combinaciones posibles son bastante extensas, ya sea por el número de instrumentos o por su menor afianzamiento.

Para este trabajo de investigación se plantea trabajar el formato de quinteto de cuerdas (dos violines, viola, cello y contrabajo), con el fin de establecer los

parámetros ya mencionados anteriormente, y mejorar con la práctica en grupo la afinación, los matices, las articulaciones, conocer repertorio universal y explorar la dirección compartida junto a los compañeros de la orquesta; es crear un espacio de formación partiendo del aprendizaje en colectivo, con las herramientas que los estudiantes ya traen desde la experiencia con la orquesta sinfónica, y reducirla solo a las cuerdas frotadas.

Con este espacio, se espera obtener en los estudiantes motivación por la música y en especial, mejorar la calidad interpretativa de su instrumento, con la finalidad de tener mejores instrumentistas en nuestro país ya sea en las grandes orquestas o como solistas.

1.1.2.4 Cualidades del sonido (Matices, sonoridades, afinación, articulaciones)

Es importante hablar de las cualidades del sonido que se trabajan ya bien sea en un grupo de cámara, una orquesta sinfónica o como solista. Para este caso en particular, se hablará de los distintos matices que se pueden trabajar en un grupo de cámara, abordando aspectos tan importantes como la afinación, dinámicas o matices y articulaciones. Ya que es a partir de estas cualidades que se le da un significado y una coherencia a la frase musical de cualquier obra que se vaya a interpretar. Sin esto, no sería posible hacer buena música, y mucho menos hacerla comprender al público. Es a través de los matices, los que le dan un sentido a la música y al ensamble que se presente en un escenario.

Las cualidades del sonido que se trabajan en un ensamble como el grupo de cámara, permiten fortalecer y recrear las formas de interpretación de una pieza musical, dándole forma y un dinamismo colectivo de manera que entre los intérpretes que ejecutan la obra haya una conexión, y sobre todo una pertinencia en el uso de los matices a proponer.

Para darle un balance sonoro a una pieza, es necesario emplear diversos términos (en su mayoría italianos), que ayudan y se requieren para una mejor ejecución de la misma.

Las líneas generales de los diversos matices se expresan por las palabras y las iniciales siguientes:

pp. pianísimo
p. piano
mp. mezzopiano
mf. mezzoforte
f. forte
ff. fortísimo
fff. tuttaforza

Sonoridades: Las sonoridades que se manejan en un conjunto instrumental de cuerda frotada requieren ser unificadas, ya que se está hablando de cinco instrumentos cuya sonoridad es distinta, pero que a la hora de hacer un ensamble, es necesario recrear una sonoridad estable y única donde todos los instrumentos se fundan en sus contrastes y suene unificado en color y matices.

Es necesario resaltar la preponderancia de cada instrumento de cuerda frotada en el grupo de cámara.

En lo que respecta al primer violín, es éste, quien lleva casi siempre la melodía principal en los cuartetos o quintetos de música de cámara, ya el segundo violín, contrarresta con una segunda voz; la viola quien es la voz contralto de los instrumentos de cuerda frotada, le da un color y un matiz especial puesto que su registro es más grave que el del violín, fundiéndose así con el violonchelo y el contrabajo quienes le da la fuerza y llevan la armonía en casi todas las obras escritas para este formato. De esta manera, se producen elegantes y agradables melodías al combinar estos instrumentos que han ido evolucionando en construcción y sonoridad, logrando transportar al oyente a las distintas épocas de la historia de la música universal.

Afinación: Lograr una buena afinación en un conjunto de cámara ha sido uno de los temas más importantes a lo largo de la historia de la música. Ya que se pone en evidencia el trabajo en grupo en escena, y un trabajo individual previo para lograr un buen ensamble. Se hace necesario, ahondar en este tema de manera consiente por parte de cada instrumentista en particular, a través de la práctica de escalas y diversos estudios de técnica para poder avanzar en el proceso de ensamble junto a los demás integrantes del conjunto; teniendo una conciencia de las especificidades que presenta cada obra, y así conseguir ejecutarla de la mejor manera posible.

Respecto al tema de la afinación en un grupo de cámara, David Soyer, miembro del cuarteto Guarneri menciona lo siguiente,

*“Otro punto importante al afinar es que, como indicó Casals, las dos cuerdas más bajas del Violonchelo-y también de la viola-deben afinarse un poquito más agudas. En otras palabras, hay que hacer que la cuerda **sol** suba un poco, reduciendo la distancia con la cuerda **re**; la cuerda **do** se eleva en la misma medida. Esto produce una entonación mucho mejor al tocar con los violines o con un piano”.*¹⁹

Esta apreciación del Violonchelista del cuarteto Guarneri es muy importante, ya que deja concretado el hecho de mejorar la afinación en conjunto manifestándolo cómo lo decía el violonchelista español Pablo Casals; una buena estrategia para tomar en cuenta a la hora buscar unidad en un grupo de cámara de cuerdas frotadas.

Articulaciones: En los instrumentos de cuerda frotada, la articulación se da dependiendo del contacto con el arco al frotar las cuerdas. Este término refiere a la separación de las notas o sonidos en la práctica de interpretación de notas sucesivas de una obra. El manejo de las frases de una pieza depende en una gran proporción de la articulación.

¹⁹BLUM, David. El arte del cuarteto de cuerda. Idea Books S.A. Rosellón, 186.Barcelona. 1986

El ya mencionado diccionario Oxford de la música con respecto a este tema afirma que,

*“La articulación puede ser expresiva, entre staccato y legato, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje. La articulación se escribe en el papel con puntos, líneas cortas, acentos y ligaduras. Las indicaciones de articulación fueron poco comunes antes y durante el Barroco, época en que los compositores presuponían que el conocimiento de las prácticas comunes debía proporcionar al intérprete una aproximación correcta a la articulación”.*²⁰

Los tipos de articulación más comunes para las cuerdas frotadas son los siguientes:

Détaché (FR.): Este golpe articula cada sonido con claridad, sin que sea necesario acentuar ninguno, a menos que el pasaje lo indique específicamente. Se cambia la dirección de arco en cada nota, “arcadas separadas”.

Louré (FR.); Portato (IT.): Esta articulación que es esencialmente un legato, (cuando se ligan las notas de un pasaje, todas las notas dentro de la ligadura se ejecutan en una arcada; es decir, que todas se ejecutan mientras el arco se desplaza en una dirección), se interpreta separando ligeramente las notas mientras el arco se desliza por la cuerda. Esta articulación o arcada se indica por medio de unas rayas debajo o encima de cada una de las notas, con ligaduras para designar los cambios en la arcada.

Staccato: La palabra staccato se deriva de la palabra italiana staccare, que significa destacar o separar. El staccato se indica con un punto encima o debajo de las notas, tocándolas más cortas que las que no tienen punto.

²⁰LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F. 2008. p.117

Martelé (FR.); Matellato o Marcato (IT.): Este término se deriva del verbo “martillar”. Con respecto al arco, indica un golpe rápido, bien articulado, pesado, separado. El arco no deja la cuerda, aunque hay una pausa entre las notas y cada nuevo golpe comienza con un acento fuerte.

Spiccato (IT.): En tempo lento o moderado, el intérprete hace un esfuerzo deliberado para que el arco rebote. Se reduce la presión de la mano derecha y la muñeca deja caer la parte central del arco sobre la cuerda, en un movimiento semicircular. La notación es similar a la del staccato, los puntos se colocan encima o debajo de las cabezas de las notas.²¹

Teniendo en cuenta que el aprendizaje en grupo fortalece los conceptos técnicos y musicales a través de un grupo de cámara, y que a su vez permite crear espacios de socialización, convivencia y compañerismo. También se hace necesario resaltar la importancia del abordaje de los instrumentos de cuerda frotada, pues éstos traen consigo una serie de aspectos que desde la parte motriz, requiere una destreza que solo con la práctica constante y consiente se va fortaleciendo.

El hecho de tocar un instrumento de cuerda frotada, desarrolla automáticamente el sentido de la afinación, trabajando como órgano esencial el oído, como el medio transmisor para poder discernir entre la afinación y la desafinación.

Al ser instrumentos no temperados, permite que el sentido de la escucha se desarrolle mucho más que en un instrumentista de viento, pues la pulsación con la que se articula en la mano izquierda, debe ser con una precisión casi perfecta, de manera que el sonido en cuanto la afinación y la articulación suenen limpio y la frase que se esté ejecutando se entienda también.

Además de estas apreciaciones, también se debe tener en cuenta la disociación que se establece entre la mano izquierda y la mano derecha, pues mientras se articula de cierta manera en la mano izquierda (velocidad), en la mano derecha, el arco deberá responder a la misma velocidad. Realizar simultáneamente esta

²¹ADLER, Samuel. El estudio de la orquestación. Idea Books. España, 2006.

acción, requiere una destreza que solo con la práctica del instrumento se puede lograr desarrollar satisfactoriamente.

Es por eso, que se resalta la importancia de un trabajo de música de cámara, pues es allí donde el intérprete deja ver claramente las potencialidades que tiene en relación con la ejecución de su instrumento, los elementos que se destacan de él, los aportes que este puede efectuar en el grupo, además de poner en evidencia las particularidades y posibilidades que se pueden lograr con la práctica de un instrumento de cuerda frotada en un ensamble, como transmisión de sensaciones a través de las melodías ejecutadas y la presencia escénica que se ha trabajado durante un periodo prudente de estudio.

1.1.2.5 Dirección compartida o papel del director

Ya se había mencionado que en un grupo reducido de músicos como lo es el grupo de cámara no hay director, pero no por esto se excluye una participación y una responsabilidad por parte de los miembros del grupo, para llevar a escena un trabajo previo de manejo de matices y frases que deben tener una coherencia y una consistencia con la participación e interpretación de todos los instrumentos e instrumentistas pertenecientes al ensamble.

El término de dirección compartida, aduce a la responsabilidad colectiva por parte de los intérpretes en una obra, repartiéndose así cada uno según la pieza musical.

En una pieza que tiene solos de un instrumento en particular, asume su papel, convirtiéndose en ese momento en solista pero con la misión de dar las respectivas entradas o pautas para que los demás integrantes reciban la señal o gesto para entrar correctamente.

En el concierto del cuarteto Manolov, ya mencionado anteriormente, se pudo evidenciar una dirección visual por parte del primer violín, quien casi todo el tiempo del concierto es quien lleva la melodía de las distintas piezas que se ejecutaron. No obstante, hay una recursiva estrategia de participación colectiva.

Esto es, rotación de dirección en una pieza otorgada al segundo violín, pasando éste a ser el que dirija dicha pieza. Al realizar el cambio de director, hay un impacto contundente en la interpretación y comunicación visual para señalar las entradas a los demás integrantes del grupo, puesto que éste cuenta con un carácter un poco distinto en relación con la dirección anterior, pero nunca saliéndose de los esquemas ya planteados por todos en el grupo. Los parámetros que se establecen en un ensamble deben ser acogidos de la misma manera por todo el grupo para que haya una homogeneidad en todo lo referente a los matices, afinación y articulaciones.

Esta estrategia, vista e implementada en el concierto del cuarteto Manolov, pone en escena la calidad interpretativa de los intérpretes, dejando ver a través de su repertorio una amplia trayectoria y conocimiento a cerca de los estilos musicales en cada período de la música, donde se trabajan los aspectos técnicos como las distintas articulaciones, la afinación y matices sonoros, siendo la parte esencial de la música en todo sentido.

Es ahí donde se entra a evaluar y resaltar el trabajo que se puede realizar con un cuarteto de cuerdas frotadas; conocer y tocar diversos repertorios que permitan realizar una exploración de la música universal, y entenderla en todo sentido, además de establecer relaciones directas con la misma y con los demás integrantes del ensamble, poder establecer una comunicación visual y corporal que permita transmitir la música de manera más agradable y dinámica.

Este papel de director es importante que lo vayan asumiendo de manera responsable y activa en cada uno de los ensayos, para que exista una reciprocidad y pertinencia del repertorio que se está ejecutando en escena. Hay que tener en cuenta, que la ubicación en escena donde haya contacto visual entre los intérpretes desde los ensayos es esencial, ya que permite una mejor conexión y coordinación de dinámicas y articulaciones, para que no se presenten problemas de ensamble y todo se vea más compacto.

Tomando como referencia el trabajo con las cuerdas frotadas que realiza el maestro Ricardo Meneses, en el centro orquestal Batuta Buenaventura, y viéndolo desde la perspectiva de Orquesta Escuela, que permite a los jóvenes desarrollar sus destrezas y habilidades musicales individuales y adquirir los conocimientos y experiencias propios de la disciplina musical, encontrando como principio metodológico esencial, la Orquesta como eje de la formación, se pudo evidenciar un manejo y dirección guiada por el mismo docente donde éste comparte la idea de que,

*“El Director” es un educador por excelencia. La labor fundamental además del conocimiento en este campo, consiste en orientar a niños y jóvenes para que desplieguen su personalidad y talento a través de la música, y reconozcan en ella una dimensión interior que les permita conocerse, cultivarse y expresarse con autonomía y creatividad. Por esta razón, dicha tarea implica una gran responsabilidad social, por cuanto tiene el poder de influir sobre las decisiones de los individuos. Entonces, la formación impartida por el director debe ser de gran responsabilidad ética y de naturaleza personalizada, a fin de constituirse en un referente sólido para todos los integrantes de la orquesta.*²²

Con la anterior apreciación acerca del trabajo del director, se puede concluir que éste si puede ser un guía que aporta conocimientos a los estudiantes, pero no etiquetarse como el que imparte una serie de reglas que hay que seguir al pie de la letra. Lo que se muestra en esta investigación, es precisamente, evitar la participación de un director que imparte ciertos parámetros que hay que cumplir a cabalidad; aquí lo importante es llevar al estudiante a crear sus propias ideas que sirvan y contribuyan al proceso de formación musical que está iniciando y cotejarlas con los demás compañeros, para así convertirlas en grandes ideas grupales.

²² Entrevista realizada el 28 de Junio de 2012 al maestro Ricardo Meneses. Maestro de Viola, Centro Orquestal Batuta-Buenaventura. Ver anexo 1

Para este trabajo de investigación, el tener un director no es necesariamente dirigir con una batuta y dar las entradas, se trata de que se establezcan procesos de comunicación en colectivo, donde todos sean directores en determinado momento. La idea de tener un director es provisional; para este caso que los estudiantes son pequeños, y están aprendiendo sobre música en un colegio donde esta disciplina no es parte esencial del currículum de la institución, se plantea que exista un docente que actúe como guía para la realización de este proyecto. Es en este momento, (ensayos) donde habrá un director que maneje y guíe de una manera consciente cada actividad para mejorar dificultades técnicas, escuchar, aprender y reproducir en colectivo, poniendo en escena el disfrute de hacer y tocar música para sí mismos y para los receptores.

En las sesiones de trabajo con los estudiantes, se han ido realizando una serie de ensayos de algunas obras, donde se pone en escena la dirección compartida. Como punto de partida para llevar a cabo este proceso, se ha fijado nombrar al primer violín del quinteto, el eje central para dar las correspondientes entradas en determinada obra.

Se fija de este modo, ya que al aplicarlo de manera experimental en el grupo de cámara Toberín, debe existir la posibilidad de que todos se escuchen y sobre todo, que sea la melodía la que guíe a los demás integrantes del ensamble, que es casi siempre el violín uno el que lleva la melodía de las piezas que se ejecutan. Por cuestiones de tímbrica, el violín supera el registro de los demás instrumentos, ya que éste es agudo, y permite que su proyección sea más fuerte, aspecto que le otorga el liderazgo para dar las entradas en determinadas obras y dar el *La* para la afinación del grupo antes de empezar a tocar. No obstante, el violonchelo ha tenido una importante participación de liderazgo junto al violín, siendo éstos los que llevan la batuta en una de las obras que se está trabajando.

De esta manera, se ha podido establecer una unidad entre los integrantes del quinteto, ya que los demás instrumentos como lo son la viola, el chelo y el contrabajo, son la base en casi todo el repertorio que se trabaja debido al registro grave que presentan. Su tímbrica permite que se acompañe de buena manera a los dos violines y se pueda reconocer la armonía que presenta cada pieza

musical; es allí donde se complementan y se crea una combinación de sonoridades interesantes que le dan el color característico a un quinteto de cuerdas frotadas.²³

Allí es cuando se empieza a crear el trabajo en colectivo de comunicación visual. Fue bastante interesante ver cómo a partir de varios intentos, los demás integrantes del grupo empiezan a mirarse entre ellos para establecer una comunicación directa con el primer violín y así recrear una sincronización para que todos entren al mismo tiempo. Al realizar varias veces el mismo ejercicio, hasta que los ejecutantes lograran entrar de una manera sincronizada, se empezaron a observar los resultados del trabajo de ensamble desde la comunicación visual y la dirección, concluyendo que la escucha y la comunicación con el otro, son la base fundamental para construir un buen grupo de cámara.

1.1.2.6 Técnicas de estudio e interpretación para trabajo grupal

Teniendo en cuenta que el tema planteado en este trabajo de investigación es en un principio ayudar a mejorar la calidad interpretativa en instrumentistas de cuerda frotada a través del trabajo en grupos pequeños. Es necesario profundizar y ahondar en las diversas técnicas de estudio y metodologías que proponen los maestros a propósito del trabajo de música de cámara en pequeños grupos con los estudiantes en las distintas instituciones.

Para este trabajo, se mencionarán algunas apreciaciones del maestro Ricardo Meneses, director musical del centro orquestal Batuta Buenaventura, quien lleva un proceso de trabajo arduo con los estudiantes de cuerdas frotadas. Tomando como punto de partida las clases individuales de Violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo, las cuales se realizan bajo la guía de dos docentes, y consecuente a ello, distintos ensambles de acuerdo con los procesos de aprendizaje de cada estudiante.

²³ Ver anexo 2

En la visita realizada al este centro orquestal, se pudo evidenciar que el trabajo de las clases individuales de instrumento, en este caso violín, viola, violonchelo y contrabajo, no se ve un trabajo concienzudo, ya que precisamente no se maneja el concepto de trabajo individual, sino que existe un aglutinamiento de estudiantes para cada clase, lo que dificulta el aprendizaje de los mismos por carencia de tiempo, espacio y docentes específicos del área.

Debido a esto, los estudiantes no pueden avanzar eficazmente en su instrumento, se requiere un docente específico para cada instrumento que solucione y guíe a los estudiantes. Ya en la parte de ensamble, hay dos grupos de acuerdo al nivel que llevan los estudiantes. Es allí donde se pudo ver el trabajo realizado por el maestro de Viola, Ricardo Meneses, quien dirige estos ensambles, trabajando obras de acuerdo al nivel de los estudiantes; de esta manera trabajan allí en colectivo, estableciendo procesos de formación musical instrumental, con la ayuda de su director.

Con relación al trabajo grupal, y las posibilidades de uno en colectivo, de conciencia y aplicación de las diversas herramientas para ejecutar de manera provechosa un instrumento, y a la par disfrutar la música en todo sentido, se hace necesario mencionar algunas de las estrategias metodológicas que emplea el maestro Ricardo Meneses con sus estudiantes,

*“El principio según el cual Batuta se apoya en la educación musical en grupo, tiene que ver con un modelo de enseñanza en el cual la participación activa del estudiante en el grupo juega un papel crucial. Este modelo **Orquesta-Escuela** permite a los jóvenes desarrollar sus destrezas y habilidades musicales individuales y adquirir los conocimientos y experiencias propios de la disciplina musical, encontrando como principio metodológico esencial la Orquesta como eje de la formación: “La característica fundamental de la Orquesta desde la perspectiva del Plan Nacional de Música para la Convivencia es **la práctica de conjunto** que se convierte en el Eje Programático desde lo instrumental y desde la dirección, hacia la iniciación a la cuerda frotada, las bases teórico-auditivas y demás*

presupuestos que hacen parte fundamental de un sistema de interrelaciones alrededor de la práctica de conjunto como eje integrador". Desde el punto de vista filosófico y social, se trata de un proceso que va del grupo al individuo y no del individuo al grupo".²⁴

Con lo citado anteriormente, se resalta la propuesta de Batuta de realizar procesos de formación musical con la práctica grupal, como eje integrador del estudiante con su instrumento, además de brindarle un espacio propicio para la convivencia e interrelacionarse con los demás compañeros de grupo y adquirir liderazgo. Es allí donde se toma como material de apoyo a este tema de investigación, el realizar procesos de formación musical en el instrumento desde la práctica en grupo.

Seguido a ello, también es importantísimo resaltar la estrategia metodológica recreada a la hora de realizar los ensayos con los grupos y trabajar una obra.

¿Qué metodología utilizan para trabajar una obra en un ensamble de cuerdas frotadas? ¿Cómo la abordan? Al respecto el maestro Ricardo responde sobre el trabajo que realiza en Batuta,

"Pre interpretativa: Realizar el contexto Autor-Época (en relación al momento artístico y social).

Interpretativa: Realizamos una lectura general de la obra identificando las características relevantes de la partitura como tempo, articulación en relación a los golpes de arco, ritmo, elementos melódicos, matices, etc., buscando así en entendimiento de las ideas musicales en aras de la familiarización con las sonoridades y ambientes que conforman la obra.

Luego se identificaran los pasajes con mayor dificultad y posteriormente se plantean los mecanismos pedagógicos que permitan superar la complejidad técnica de dichos pasajes, empleando una dedicación de manera lenta en cada dificultad permitiendo progresivamente ir superando la falla técnica. Como ya lo había mencionado anteriormente se desarrolla un trabajo

²⁴ Entrevista realizada el 28 de Junio de 2012 al maestro Ricardo Meneses. Maestro de Viola, Centro Orquestal Batuta-Buenaventura.

esencialmente colectivo, con eventuales sesiones de ensayos parciales por filas, programados por el director con asistencia de los profesores.

El trabajo con los jóvenes en cada ensamble se realiza desde la perspectiva pedagógica del conocimiento y aprendizaje de la obra en grupo: “escuchándose” unos con otros... fila entre fila, permitiendo que la solución de variables tales como la precisión rítmica, la afinación, el tempo, matices, comunicación con el director, etc., se resuelvan de manera retroalimentada”.²⁵

Este aporte que hace Batuta de dar soluciones a los problemas técnicos que presentan los estudiantes en su instrumento de manera grupal, a través de ensayos parciales y ensayos generales, es lo que corresponde de forma eficiente a la propuesta que se plantea desde el principio en esta investigación. La retroalimentación de los procesos de cada estudiante, facilita el aprendizaje y contribuye a establecer una mejor comunicación entre los mismos.

Tomando como referencia estos procesos de trabajo en colectivo de este centro orquestal, se permitió a la autora de este trabajo de investigación, realizar pequeños ensambles con los estudiantes del área de Violonchelo en la etapa de iniciación, en los que a través de la imitación como herramienta pedagógica y de manera vivencial, sin acudir a elementos como partituras; los estudiantes pudieran comprender, asociar, y tocar pequeñas melodías de fácil ejecución, por medio de la escucha y la comunicación visual. Herramientas útiles para afianzar el trabajo en colectivo con otros instrumentos de la misma familia, dando fuerza para el trabajo posterior de conformación de grupos de cámara para fortalecer aspectos de ensamble y formación musical en el instrumento, objetivo principal en esta investigación. La práctica imitativa es una de las herramientas de más común manejo, puesto que siempre está a la mano como un elemento que guía al aprendiz a través de la percepción visual, de esta manera éste ejecutará de la misma manera demostrada por el docente las acciones representadas generando mayor receptividad en él. Este elemento, empleado para la práctica en el centro

²⁵ Ibídem

orquestal, sirvió como estrategia metodológica para obtener resultados favorables a la hora de ensamblar con otros y establecer una unidad de elementos técnicos como la correcta postura con el instrumento, perfeccionamiento en el agarre del arco, y articulación en mano izquierda. Elementos que funcionan como la base fundamental de la práctica en colectivo con otros instrumentos. A propósito de la imitación, el maestro de Violín Mauricio Echavarría dice, *“Me enfoco más en interiorizar sensaciones propias de los estudiantes, que entiendan movimientos visuales, mostrar qué es tenso y relajado, mostrar cómo funcionan los dedos de la mano izquierda. Pero es solo una herramienta complementaria para que el aprendiz apropie por otro medio sensorial las metas técnicas buscadas”*.²⁶

2. Población

2.1 Contexto

El tipo de población con el que se iniciará la implementación y la conformación de grupos de cámara, son estudiantes de primaria y secundaria, comprendidos entre los 12 y 15 años de edad respectivamente, de la Institución Educativa Distrital Toberín de la ciudad de Bogotá; institución donde se lleva a cabo un proceso de formación musical a partir de la conformación de orquesta sinfónica, proyecto llamado “Ton y Son”, creado por la docente encargada del área musical y directora de la orquesta, Rocío Cárdenas Cifuentes. Quien desde el año 2007 planteó la propuesta a las directivas de la institución con el ánimo de buscar procesos de desarrollo artístico integral a través de la música en los estudiantes, contribuyendo a fortalecer los valores y la convivencia en la comunidad educativa.

Es gracias a este proyecto, que la I.E.D Toberín ha tomado fuerza desde el área de educación musical, al realizar la conformación de orquesta sinfónica, creando espacios para la formación en competencias ciudadanas por medio de la música; todo esto, a través de ésta como estrategia didáctica, que despierte en los

²⁶Entrevista realizada el 22 de Noviembre de 2012 a Mauricio Echavarría. Docente de Violín de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

estudiantes el interés por la misma y ver esta disciplina como su proyecto de vida a largo plazo.

Alternando a esto, la docente Rocío Cárdenas ha contado con el apoyo y la colaboración de estudiantes practicantes de música de la Universidad Pedagógica Nacional, gracias a un convenio establecido por las directivas del colegio y la universidad en el segundo semestre de 2008, para fortalecer el área de música en la parte instrumental donde cada docente trabaja con grupos de estudiantes de un mismo instrumento, para guiarlos en todo lo referente a la teoría y ejecución del instrumento, reforzando así mismo, los pasajes que se trabajan en la orquesta.

Gracias al trabajo arduo que ha realizado la docente, y las gestiones pertinentes para conseguir apoyo y hacer que el proyecto de orquestas estudiantiles crezca, se han podido realizar conciertos en diversos escenarios de la ciudad de Bogotá y participar de encuentros orquestales con otras instituciones, además de conseguir apoyo de la alcaldía para dotación de instrumentos, demostrando que la música es un vehículo perfecto de integración ciudadana, apta para establecer relaciones de convivencia entre los estudiantes y en sí, toda la comunidad educativa. Es gracias a esta iniciativa, que va creciendo cada vez más el proyecto de orquestas infantiles y juveniles en los colegios, permitiendo así divulgar valores de convivencia e incentivar el trabajo en grupo a través de la música.

2.1.1 La orquesta sinfónica

Un grupo de cámara, conformado por un grupo reducido de integrantes, sea cual fuere su formato, solo cuerdas, viento, o mezclados, máximo de nueve intérpretes; a diferencia de una orquesta sinfónica la cual está conformada por la familia de los instrumentos de cuerda frotada, instrumentos de viento y percusión, además de contar con la presencia de un director; funciona de manera distinta al de un grupo de cámara, ya que el número de intérpretes que la integran es mucho más grande.

Esta experiencia contribuye en los estudiantes que empiezan hasta ahora su proceso de formación musical instrumental, que puedan aprender a oírse entre sí junto a sus demás compañeros, conozcan grandes repertorios, y sobre todo, que se construya un aprendizaje en colectivo donde se retroalimenten los conceptos aprendidos previamente en los ensayos y en las clases individuales. Estos factores, se resaltan siempre y cuando se cumpla a cabalidad con el proceso de aprendizaje que requiere cada estudiante. Para el caso de los estudiantes de la I.E.D Toberín, no ha habido un proceso consecuente con las necesidades de los estudiantes, es decir, se realizan una serie de ensayos con la orquesta de la institución, dejando pasar por alto una serie de dificultades que presentan los estudiantes, lo que retrasa tanto su proceso de formación musical, como el trabajo grupal para la realización de conciertos que plantea la institución en distintos escenarios.

En el caso particular de las cuerdas frotadas, se hace necesaria una serie de ensayos parciales, lo que confiere a ensayar por filas de instrumentos para solucionar pasajes complicados y de afinación. El trabajo realizado con la orquesta del colegio Toberín, aporta a los estudiantes herramientas musicales con una serie de elementos y terminologías que aún para ellos no son tan familiares, ya que este espacio de hacer música en conjunto está visto como un área más que el colegio propone, y son ellos quienes deciden si quieren participar de ella.

Siendo uno de los objetivos de esta investigación, fomentar espacios de formación musical partiendo de hacer música en grupo con los estudiantes de cuerdas frotadas, quienes requieren de una guía y un proceso concienzudo en la parte técnica y musical de su instrumento. Se plantea entonces, la propuesta de conformar un grupo de cuerdas frotadas como espacio de formación, que les brinde a los estudiantes de esta institución, elementos técnicos y musicales para poderlos desarrollar en la orquesta, y obtener un mejor desempeño en la misma, además de incentivar en ellos el gusto por la música.

Estos procesos que se realizarán en el quinteto de cuerdas son básicamente establecer y desarrollar aspectos de educación musical, tales como mejorar la

afinación, el manejo de matices y construir la dirección compartida donde cada uno pueda ser partícipe de un manejo de grupo en determinada obra, estableciendo una comunicación con su instrumento y la música en colectivo y no de forma individual, retroalimentando los conocimientos que ellos ya traen en su proceso de formación inicial junto a los demás miembros del grupo, llevando así a la creación de nuevas propuestas en el área musical con el trabajo en equipo.

A través de los talleres que se han ido realizando con los estudiantes de la institución, se han podido mejorar significativamente una serie de aspectos que han ido tomando fuerza gracias a la práctica en conjunto. Esto es, la unión de grupo, manejo de voces por medio de las escalas, afinación y unidad de sonoridades con los diferentes timbres de los instrumentos, con la realización de diversos ejercicios rítmicos.

Con la realización de escalas a una octava con distintos ritmos y a diferentes velocidades, se ha establecido notoriamente una mejora en la velocidad y direccionalidad de arco, ensamble, afinación y fraseo, además de la importancia de obtener un sonido grande en el instrumento.

Según el Diccionario enciclopédico de la música, *“La función básica de las escalas es definir y regular las alturas que conforman una interpretación o una composición. Las escalas sirven también al músico como ejercicios para mejorar la técnica de ejecución y de comprensión de la música”*.²⁷

Este es el motivo por el cual, se empezaron las sesiones de ensayo con los estudiantes, ya que las escalas brindan un sin número de posibilidades para conocer más el instrumento, además de afianzarlos como grupo, que es lo que se busca desde el principio de esta investigación.

Esta metodología que se ha aplicado para el quinteto Toberín, fortalece los problemas de articulación y afianzamiento del ensamble como tal. La percepción

²⁷LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F. 2008. p. 529

que tiene el maestro de Violín Mauricio Echavarría, acerca del estudio de escalas es,

“Si no hay escalas, el trabajo se hace mucho más lento porque no hay conocimiento del instrumento. Las escalas tanto como para tocar de solista, mucho más para tocar en cámara, es la base sobre la que podemos construir algo...”

*Yo lo que le planteo a los muchachos es el sistema ruso de escalas. Se comienza en blancas, negras de a dos ligadas, corcheas de a cuatro, semicorcheas de a ocho, si son varias octavas, dieciséis, treinta y dos. Y se los convierto en un reto personal, a ver qué tan rápido pueden tocar las escalas...Ese método es maravilloso porque les desarrolla muchísimo los dedos...Cantar las escalas, tener un sentido de fraseo dentro de las escalas también, por supuesto sin vibrato...La música está hecha de escalas y arpeggios... si el muchacho no está practicando escalas, es un muchacho que no está en forma”.*²⁸

Ha habido una interiorización por parte de los estudiantes relacionado con el estudio de la diversidad de ritmos, con los que se pueden estudiar las escalas, además de emplearlos de igual forma para mejorar pasajes de obras complicados en ritmo y articulación.

La importancia de haber realizado un trabajo de escalas concienzudo con el quinteto de cuerdas, ha permitido, que éstos mejoren como ensamble a la hora de afinar, articular de la misma manera, sacar sonido, y trabajar ritmos a distintas velocidades, aspectos que son esenciales para empezar a trabajar el repertorio. Con estas herramientas que los estudiantes van acogiendo paulatinamente, se podrán ver los procesos evolutivos de cada uno de ellos.

²⁸ Entrevista realizada el 22 de Noviembre de 2012 a Mauricio Echavarría. Docente de Violín de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ver anexo 1

2.1.2 La puesta o ensayo en escena como espacio de formación en los instrumentistas de cuerda frotada

Hablando un poco de lo que confiere interpretar en grupo, Elaine Goodman cita lo siguiente,

“La interpretación en grupo implica una interacción musical y social entre varios intérpretes. El término ensamble significa <<juntos>> en francés, y se utiliza para designar una variedad aparentemente infinita de agrupaciones musicales, desde un dúo hasta una orquesta sinfónica”²⁹.

Con lo anterior Goodman propone que la interpretación en grupo puede mejorar entendiendo algunos de los procesos involucrados en el acto de hacer música juntos. Estos procesos son, la coordinación, la comunicación, el papel del individuo y los factores sociales.

En la parte de coordinación es importante mantener el tempo o pulso de la pieza que se va a interpretar, ya que al ser un grupo pequeño, donde no se cuenta con un director que establece un pulso definido, es ahí donde los intérpretes del grupo se deberán poner de acuerdo para acordar el tempo, ya sea marcándolo con gestos corporales como la cabeza o los pies. Así, habrá un equilibrio y una verdadera coordinación grupal, manteniendo lo que se considera el factor más importante en un ensamble de cámara, el *Tempo*.

Es importante que haya una retroalimentación de la música que se está interpretando y de los aportes que hacen los demás compañeros del grupo, proponer y seguir al compañero en cuanto a los aspectos técnicos, desarrolla un aprendizaje y una interacción en colectivo, surgiendo una cooperación entre los mismos.

La comunicación auditiva y visual juegan un papel muy importante dentro de la interpretación en un grupo de cámara, debe existir la necesidad de comunicación

²⁹ RINK, John. La interpretación musical. Traducción Bárbara Zitman. Alianza Editorial, S.A Madrid, 2006.

entre los intérpretes, manejándola de la manera más sencilla para que la música fluya con más claridad y facilidad. Estos dos factores se pueden manifestar mediante sonidos, contactos visuales, gestos y movimientos del cuerpo. Dejando por sentado que la comunicación auditiva debe prevalecer por encima de la visual.

En palabras de Elaine Goodman, *“La explicación más sencilla es que oímos la música-no la vemos”*.³⁰

Con lo dicho anteriormente, la música de cámara contribuye a la maduración del músico en el ámbito de la expresividad y la emotividad ya que al realizarse allí intercambios de ideas y la confrontación de distintos puntos de vista en cuanto a la parte interpretativa, resulta no solamente formativo, sino estimulante para un instrumentista en proceso de formación.

En las distintas sesiones que se han ido implementando con los estudiantes del quinteto de la Institución Educativa Toberín, se ha logrado construir paulatinamente una buena comunicación entre los integrantes del grupo; esto es, partir de los elementos que ellos ya traen en su proceso de aprendizaje previo (la orquesta), donde se ponen a colación, sirviendo como complemento al trabajo de aprendizaje en colectivo.

Allí, se ponen en escena elementos que conciernen a la parte técnica del instrumento para facilitar algunos pasajes de la pieza que se está trabajando, como golpes de arco, articulaciones, matices, estructura de la obra por frases, y la dirección compartida como elemento esencial para el manejo de grupo. Todos estos elementos colaboran en el proceso de aprendizaje en los estudiantes, facilitando así su proceso tanto grupal como individual. Al poner como punto de partida un trabajo de técnica, como lo es el estudio previo de las escalas y los arpeggios, antes de empezar a estudiar el repertorio musical, se puede presenciar una evolución significativa para centrarse en abordar los procesos meramente musicales, como por ejemplo, establecer matices de la obra y trabajarla por frases para comprender el sentido de la misma. Con estos elementos se permite en los

³⁰ Ibídem

estudiantes, proponer estrategias que les permitan comprender y apropiarse más fácil del repertorio, construyéndolo y haciéndolo de manera vivencial con su instrumento, y cotejarlo con los demás integrantes del grupo.

2.1.2.1 Experiencia orquestal y música de cámara

A través de la experiencia que brinda las orquestas de cámara o las orquestas sinfónicas, los estudiantes en proceso de formación de cualquier institución empiezan a recibir información que les es útil para su proceso de aprendizaje. Allí reconocen la importancia de trabajar en equipo junto a sus compañeros de atril, donde siempre existe uno que impulsa al otro en todo lo referente a pasajes para el manejo del fraseo y afinación. Con esta gran experiencia que es la orquesta, los procesos de formación se ven fundamentados con el trabajo en equipo, donde se puede construir a partir de ello, un sonido homogéneo en donde la fila de una misma familia de instrumentos como por ejemplo, los violines, suenen unificado y con la misma calidad de sonido, a propósito de la interpretación y los aspectos técnicos para poder lograrlo. Es a partir de esta experiencia, que los estudiantes de la Institución Educativa Toberín, han logrado conseguir herramientas de ejecución musical con su instrumento, y enriquecer un aprendizaje musical, que les ha sido guiado por su directora de orquesta.

En lo que respecta tocar en una orquesta sinfónica, y en una orquesta de cuerdas y sus diferencias, el profesor de Viola de Batuta Buenaventura responde,

“Desde el punto de vista técnico no habría diferencia, lo diferente serían las sensaciones que provoca en el músico el hecho de participar en estos dos tipos de ensamble. El tocar en una Orquesta Sinfónica puede ser muy enriquecedor ya que en ella confluyen todas familias instrumentales, esto sin pretender decir que la orquesta de cuerdas es menos importante y en la cual el músico se puede acercar a esa pureza e individualidad que representa la música de cámara, ambas aportan de manera positiva al

*proceso formativo: la Sinfónica mayor expansividad sonora y la de cámara más intimidad y mejor conciencia en la profundidad de la ejecución”.*³¹

A cerca de la percepción que el maestro Ricardo tiene respecto a las diferencias entre estas dos conformaciones de orquesta, se puede decir que en el ensamble con las cuerdas frotadas en una orquesta de cámara se pueden trabajar con más precisión aspectos de afinación y de articulación, ya que en la familia de los instrumentos de cuerda frotada se manejan estos elementos de la misma manera, (golpes de arco, fraseo, conducción dinámica, manejo de sonoridades), pero que en ella, aún se sigue viendo la presencia de un director que guíe todos esos procesos. Para la descripción y trabajo de un grupo de cámara, ya no existe la presencia de un director con batuta, sino que son los mismos miembros del grupo, máximo hasta nueve integrantes, los que llevan la batuta en determinado momento; es decir, cumplir la función de dar las entradas y que uno de ellos pueda destacarse como un líder que lleve a sus demás compañeros.

Para los estudiantes que ahora conforman el quinteto Toberín, quienes siempre han estado bajo la guía de su directora de orquesta, les ha sido complejo de alguna manera realizar este ensamble tan reducido, puesto que siempre han estado pendientes de las entradas otorgadas por la batuta de su directora en la orquesta de la institución educativa, y alterno a ello, constantemente han tocado con sus demás compañeros de la familia de las cuerdas frotadas y también han hecho ensamble con los demás instrumentos de la familia de los vientos metales y vientos madera; lo que conformaría una orquesta sinfónica completa. Orquesta a la que ellos han pertenecido desde el inicio y donde han cultivado su proceso de aprendizaje musical en evolución. Pero es gracias a esta experiencia orquestal, que se ha podido conformar este quinteto, ya que allí, los estudiantes han aprendido conceptos de teoría, ejecución técnica e interpretación, que de alguna manera les ha brindado la posibilidad de conocer más su instrumento y escoger este arte como su proyecto de vida a largo plazo. Esta última parte es muy

³¹ Entrevista realizada el 28 de Junio de 2012 al maestro Ricardo Meneses. Maestro de Viola, Centro Orquestal Batuta-Buenaventura.

importante, ya que ayuda a fortalecer los procesos de aprendizaje significativo en el quinteto, intercambiando ideas y conceptos que ya han trabajado en el área de música de dicha institución. Esto con el ánimo de avanzar en la parte de ensamble, y que sea por medio de la música en conjunto que se generen procesos de formación, haciendo música en conjunto, que les brinde la posibilidad de adquirir criterios interpretativos sólidos en relación al equilibrio sonoro, igualdad en las articulaciones, afinación, fraseo y dirección compartida, a través de repertorios de fácil ejecución, que les amplíe su pensamiento musical, siendo conscientes de los aspectos técnicos que se deben tener en cuenta y ponerlos en práctica a la hora de ejecutar una obra.

2.1.2.2 Implementación del grupo de cámara en la I.E.D Toberín

Para poder llevar a cabo el proceso de implementación del quinteto de cuerdas, se hace necesario mostrar una propuesta a los estudiantes que incentive y les brinde herramientas que para ellos puedan ser de gran utilidad en su proceso de formación, como integrantes de la orquesta de la institución. Se ha podido evidenciar a través de la trayectoria que ha tenido la orquesta, que los estudiantes llevan un proceso musical incompleto, debido a la falta de apoyo al área de música por parte de las directivas de la institución, ya que se evidencia esta propuesta musical como un espacio en donde los estudiantes representan la institución en jornadas netamente educativas y no como una modalidad que los incentive a vivenciar la música. A esto se le suma la ausencia de docentes enfocados al tema de educación musical, por la misma razón de no ser ésta, una institución con una modalidad en artes musical.

Así la visión de la institución no sea la de formar un colegio donde el énfasis sea la música, sí se ve el hecho de poder implementar propuestas como la orquesta, ya que allí se cuenta con un sin número de estudiantes que ven la música como su proyecto de vida y sobre todo se diversifica el interés por parte de los estudiantes

de aprender un arte como lo es la música. Al ver el interés de los estudiantes en seguir haciendo parte del proyecto musical, se les pudo proponer de forma lucrativa el hecho de hacer música por ellos mismos, con propuestas que ellos mismos realicen y que se diviertan en un espacio que solo ellos van a ocupar sin la presencia de un director que les dicte o les rijan sobre ciertos parámetros. Esta es la idea de hacer música para el disfrute y para aprender; divulgando la música en distintos escenarios que los motiven y les permitan mejorar y desarrollar nuevos elementos que enriquezcan su proceso de formación musical instrumental.

Al ser acogida de forma satisfactoria por parte de los estudiantes la propuesta realizada por quien desarrolla esta investigación, se empiezan a desplegar y ver crecer de manera provechosa, los distintos talleres que se plantean para diversos fines como: creación de técnicas de ensamble donde se podrán trabajar aspectos como la dirección compartida y afinación, para mejorar la calidad interpretativa en los instrumentistas de cuerda frotada, como complemento a la práctica orquestal, partiendo de los aprendizajes que estos traen y así ampliar procesos de aprendizaje en colectivo, donde la cooperación prime sobre el individualismo.

Uno de los objetivos principales en este trabajo de investigación es lograr una buena ejecución del instrumento, y para ello, es indispensable tener en cuenta una correcta postura corporal, esto a través de los distintos ejercicios corporales para un calentamiento previo de los músculos, evitando a largo plazo complicaciones y tensiones musculares. Tal como lo cita el maestro de Violonchelo César Noguera, en su documento para tratar las dolencias específicas de los violonchelistas,

*“Si al comenzar a tocar no preparamos y calentamos la musculatura, esta se puede forzar innecesariamente al exigirle movimientos y contracciones violentas en frío...Existen muchos tipos de ejercicios y estiramientos para cuerpo, brazos y manos, pero el principio fundamental que debes tener siempre en cuenta es que los movimientos evolucionen de lentos a rápidos y de muy suaves y relajados a firmes y fuertes”.*³²

³²NOGUERA, César. Dolencias específicas de violonchelistas su prevención y tratamiento. Caracas, 2001

Es de esta manera como se emprende un trabajo con los estudiantes del quinteto de la Institución Educativa Toberín, donde después de realizar esta serie de calentamientos se pretende abarcar puntualmente, ejercicios de comunicación visual, a través de escalas con ritmos y golpes de arco variados en donde queda por sentado después de realizarlo varias veces, que no se puede empezar a tocar si no hay quien dirija por medio de movimientos gestuales que indiquen contundentemente la entrada de lo que se va a ejecutar, ya que surge un desajuste tanto en el balance sonoro como en la manera de direccionar el arco (arcos cruzados), dando como resultado un desbalance grupal en el ensamble, aspectos que los receptores captarían con facilidad, distrayendo de alguna manera el punto de concentración en los mismos.

Aun partiendo del hecho, de que se desorganiza el ensamble si no hay una adecuada indicación de entradas, también se le suma el hecho de la desconcentración en los miembros del ensamble, ya que pierden sonido, y la afinación se vuelve inestable; dando como resultado un retraso a las nuevas aplicaciones que se le darán a la pieza como: fraseo, matices sonoros, y velocidad real.

3. SESIONES CON EL GRUPO DE CÁMARA DE LA I.E.D TOBERÍN

La forma como se desarrollaron las sesiones de ensamble con el quinteto de cuerdas Toberín, responde a las necesidades que presentan los estudiantes de dicha institución, ya que esta investigación pretende colaborar y reforzar el proceso de formación que los estudiantes llevan en la parte instrumental como miembros de la orquesta sinfónica de la institución. Mejorando los distintos aspectos de interpretación y técnica instrumental por medio de la práctica en grupo, partiendo de las experiencias que ellos ya traen tanto desde su formación musical como miembros activos de la orquesta, como de las experiencias adquiridas en sus clases de instrumento.

Es a través de estos talleres, que se pretende establecer una conexión directa con el instrumento, y así mismo, una comunicación con los demás miembros del grupo, que les permita aportar ideas y proporcionar mecanismos que faciliten las posibilidades interpretativas a través de un trabajo en colectivo, para mejorar aspectos de ensamble, dirección compartida y afinación, con una serie de herramientas que serán presentadas para contribuir en el desarrollo técnico e interpretativo del instrumento de cuerda frotada, todo esto por medio de un trabajo en grupo.

3.1 Sesión 1

3.1.1 Ejercicios de calentamiento

Objetivos:

- Realizar una serie de ejercicios musculares como calentamiento previo al ensamble

Partiendo de la base que para ser un buen instrumentista hay que cuidar las manos, y evitar todo tipo de tensiones que puedan afectar la ejecución en el instrumento. Se deben tener muy en cuenta una serie de aspectos que contribuyan a establecer una buena técnica y sobre todo que no exista dolor a la hora de tocar el instrumento.

Para ello, se realizaron una serie de ejercicios que permiten obtener una flexibilidad en la manipulación del instrumento, construyendo de ésta manera una buena técnica en el mismo, tanto en la mano derecha como en la mano izquierda, ya que al tener conciencia de la posición que se debe tener con cada dedo, se facilita la práctica del instrumento, y los pasajes de compleja ejecución podrán salir de manera más cómoda y natural.

Así, se empiezan estas sesiones con el quinteto Toberín, realizando una serie de ejercicios de estiramiento de manos, flexionándolas de manera que los tendones y músculos se estiren y saquen las tensiones que se presentan antes de empezar a tocar el instrumento. De esta manera los músculos estarán calientes evitando

crear tensiones a largo plazo y desarrollar cansancio muscular, ya que es lo más común en los instrumentistas.



Ejercicios de estiramiento

Los ejercicios planteados fueron los siguientes:

1. Flexionar cada mano hacia abajo, manteniéndola por diez segundos cada una.
2. Luego doblando hacia arriba, de la misma manera
3. Doblar la muñeca hacia abajo
4. Entre cruzar los dedos, estirándolos hacia al frente
5. Juntar las manos, realizando movimientos rápidos con las muñecas

6. Flexionar el cuello, realizando movimientos hacia la derecha, la izquierda, adelante y atrás

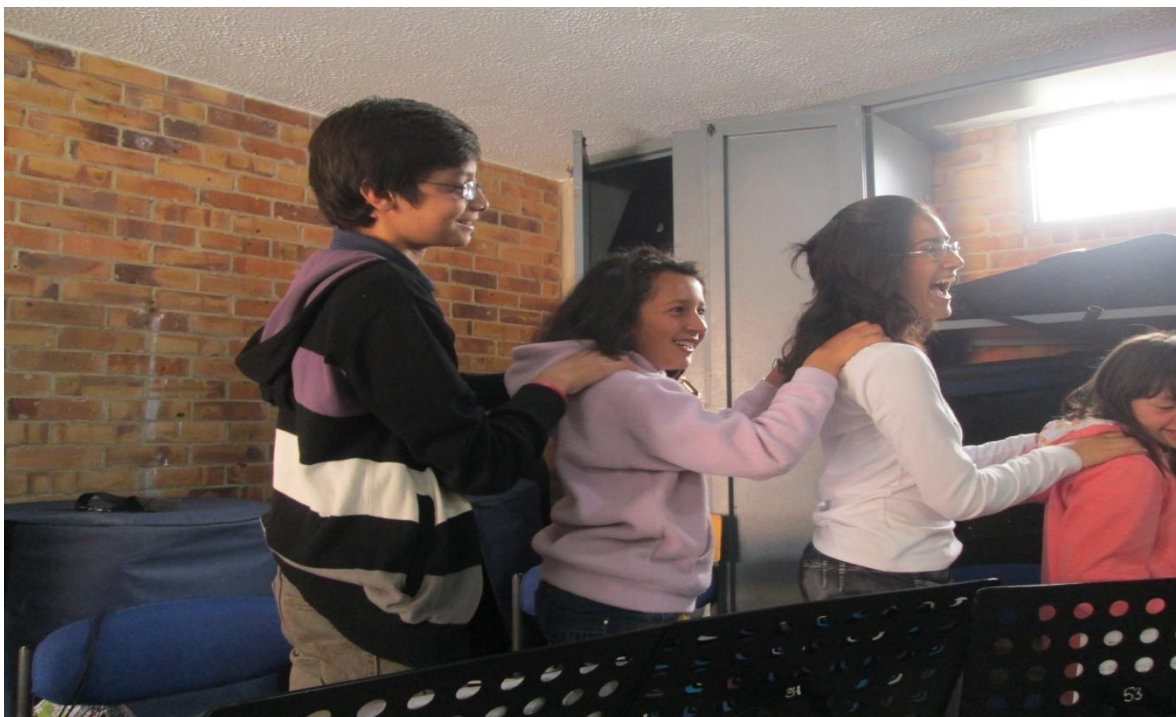
Con esta rutina de ejercicios, se pretende que haya un calentamiento previo a la ejecución del instrumento, pues los músculos se calentarán evitando crear tensiones a largo plazo y cansancio muscular.

Además de evitar tensiones y complicaciones musculares, se quiere lograr también que crezca un ambiente de cooperación e interiorización de saberes a cerca de este tema, que indaguen y compartan ideas, que a través de una serie de masajes entre ellos mismos, se establezcan también los procesos reflexivos a la hora de ensamblar en grupo. Con estas sesiones de estiramiento, se desea lograr ambientes de unidad como grupo, ya que al tener una relación directa con el compañero, se pueden crear nuevos saberes y sobre todo reflexionar en la práctica.

Seguidamente, para terminar la rutina de ejercicios de calentamiento, se propició una serie de masajes en colectivo, donde cada uno cooperara con el compañero, realizándole masajes en la espalda y en los hombros, pues son estas zonas donde más cansancio muscular se crea. Estos masajes se realizaron con mucho cuidado, con el ánimo de no lastimar la zona lumbar de cada uno de los miembros del grupo, masajeando suavemente con los las yemas de los dedos y los nudillos; todo esto con el ánimo de relajar los músculos.

Los ejercicios se realizaron entre todos de la siguiente manera: creando una fila, un compañero detrás del otro.

1. Movimientos redondos con los pulgares en la parte baja de la espalda
2. Movimientos circulares con los pulgares en los hombros y los nudillos
3. Pequeños golpes en los hombros con las manos



Sesión de masajes

El hecho de estar en contacto con el otro, haciéndolo de esta manera, (con estiramientos y masajes), ha podido crear conciencia en ellos, las repercusiones que puede traer una mala postura, y el no calentamiento adecuado de los músculos. Además, de crear ambientes de cooperación y momentos de ocio entre las sesiones de ensayos del grupo de cámara.

3.1.2 Juegos de arco

- Lograr una correcta manipulación del arco en la mano derecha a través de ejercicios

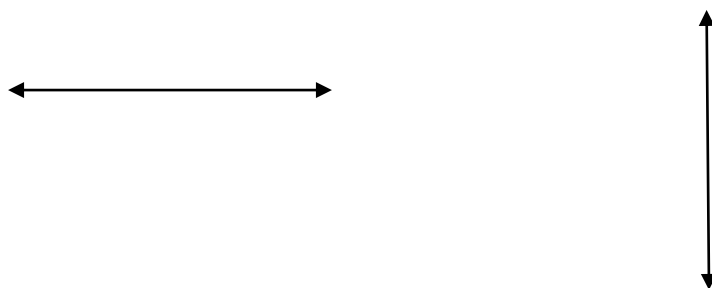
Para conseguir una buena ejecución en el instrumento de cuerda frotada, es indispensable conocerlo, y sobre todo, tener presente una correcta y cómoda técnica en el arco, pues los estudiantes que están en proceso de iniciación,

empiezan a presentar una serie de complicaciones en cuanto a tensiones y dolores musculares, mencionadas anteriormente.

En la segunda parte de esta sesión, se precisó trabajar algunos ejercicios de técnica de arco, para obtener un buen sonido y lograr una correcta posición de la mano derecha. Esto, con el ánimo de establecer una unidad de grupo, para llegar a los aspectos que se desean mejorar a través de la práctica en conjunto, dirección compartida, afinación, ensamble. Para llevar a cabo este proceso, y poder mejorar los aspectos ya mencionados, se trabajó la técnica de los juegos de arco desarrollada por Christopher Bunting; herramienta que consiste en la realización de figuras con la mano derecha moviendo la punta del arco, sujetando este con los dedos separados sin dejar que se caiga; es decir, manteniendo el peso del arco para obtener un buen agarre del mismo.

Estos son algunos de los ejercicios que plantea Bunting, y que se trabajaron con los integrantes del quinteto Toberín:

1. Sujetando el arco firmemente con los dedos separados, y sin articular la muñeca, se harán estos dibujos con la punta.³³



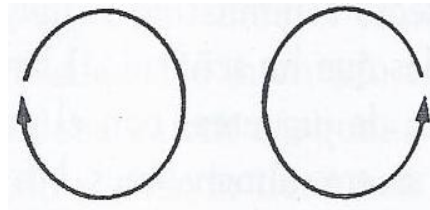
Empleando el pulgar como eje, se desplaza la punta del arco con un movimiento hacia adentro del dedo meñique, mientras el índice ofrece resistencia. Para llevar la punta hacia la izquierda, se mueve el dedo índice hacia adentro, poniéndolo a la resistencia del dedo meñique. Los dos dedos medios actúan como moderadores.

³³BUNTING, Christopher. El arte de tocar el Violonchelo. Juan Ignacio Luca de Tena Madrid: Ediciones Pirámide S.A. 1999, 42 p.

Este movimiento lateral es importante para el control del punto de contacto, (lugar donde se frota el arco con las cuerdas entre el puente y el diapasón).

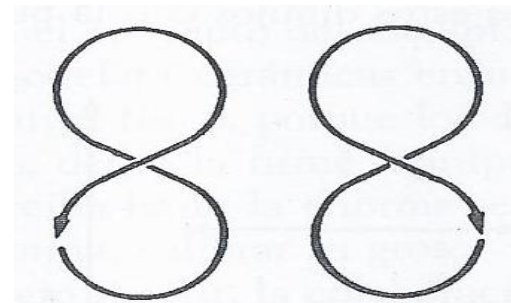
Para levantar la punta, tirar con la falange distal del dedo índice; para bajarla, apretar hacia abajo con la falange medial. Se debe observar de vez en cuando la punta, pero hay que atender también lo que ocurre con la mano.

2. Ahora se harán círculos de 15 cm de diámetro con cierta energía, tanto en sentido horario como en sentido anti horario.



Se puede empezar a notar que al hacer los círculos en sentido horario, el semicírculo de la derecha es accionado por el dedo meñique, con la resistencia del dedo índice, y el de la izquierda por el dedo índice, contra la resistencia del dedo meñique; el dedo pulgar actúa como apoyo en todo momento.

3. Trazar ochos en ambas direcciones.



4. Ahora se pondrá frente a una ventana rectangular, cerrando un ojo siguiendo la punta mientras se mueve muy lentamente, en torno a su marco. Se trata de permitir que se desplace casi por voluntad propia. Evitar que tiemble la mano.
5. Luego se escribirá el nombre de cada uno en la pared, rápida pero de forma legible. Sin mayúsculas.
6. La <anémona>: atraer el arco hacia el interior de la mano sin perder el contacto de las yemas de los dedos. Expulsarlo nuevamente con suavidad, recuperando la posición normal.
7. “El mono que trepa el árbol”: mantener el arco de forma vertical sobre un cojín o una silla, “Tregar” por la madera, aproximadamente hasta la mitad, alternando el pulgar y los demás dedos.³⁴



Juegos de Arco

³⁴Bunting op. Cit.

Con la realización de los ejercicios planteados, se pudo ver cómo a través de la práctica de al menos diez minutos en cada sesión y en estudio individual; la mano derecha va tomando más fuerza para el agarre del arco, consiguiendo de esta manera una mejora en el sonido del instrumento y una mejor direccionalidad del paso del arco por las cuerdas. Además de esto, la mano fluye cada vez con más sutileza, permitiendo en los integrantes del quinteto, tener más agarre y fuerza para tener el arco sujetado. No sólo se puede tener el control del arco, sino que es por medio de éste, que se establece la unidad de grupo, ya que como ensamble, deben direccionar el arco en el mismo sentido.

Los juegos de arco contribuyeron de manera significativa en los procesos de interiorización de figuras, permitiendo no sólo que las vivenciaran sino que además entre ellos aportaran ideas que faciliten los procesos y saberes que empiezan a conocer, además de afianzarse como grupo, ya que se crea un espacio de diálogo, abierto a todo tipo de aportes y soluciones que se le puedan dar a cualquier tema. Se establece también allí, un ambiente propicio para dar paso a la reflexión en la acción, en donde ellos de alguna manera reflexionan sobre la acción que están llevando a cabo; esto es, que observen lo favorable o desfavorable que pueden ser para ellos los temas que van aprendiendo en su proceso, o también que tomen herramientas que les sean útiles para desarrollarlas y/o aplicarlas en su entorno de formación musical como trabajo colectivo, que contribuyan en la ejecución.

Esta sesión de juegos de arco, permitió que se desarrollaran momentos de cooperación entre ellos como grupo, ya que al estar ejecutando todos instrumentos de cuerda frotada, permite que los procesos sean vistos de la misma manera, y que si alguno no despliega o interioriza la información de la misma manera, es ahí donde entra el compañero a cotejar con ideas, y hacer un ambiente más propicio de colaboración y aportes de soluciones próximas.

3.2 Sesión 2

3.2.1 Escalas y arpeggios

Objetivos:

- Tocar las escalas y arpeggios de Sol mayor y Re mayor a una octava con todo el arco

Para esta sesión, se parte de los ejercicios que los estudiantes han hecho con la orquesta, esto es, partir de los conocimientos que ellos ya traen en su formación. A través de la orquesta sinfónica de la institución, los estudiantes del quinteto han aprendido a trabajar las escalas junto a toda la orquesta. De allí, se toma lo que el constructivismo denomina conocimientos previos, y es a partir de esto, donde se enganchan esos conocimientos para trabajar sobre ello con el quinteto de cuerdas en cuanto a escalas y arpeggios.

Se realizaron varias sesiones en donde los estudiantes pudieran trabajar ciertas escalas que ellos conocieran, que han trabajado a lo largo de su formación musical en la institución. Se trabajaron las escalas de Re mayor y Sol mayor con sus respectivos arpeggios a una octava, ya que algunos de los miembros del grupo conocen y trabajan primera posición en el instrumento; a excepción de los violines y la viola, que trabajan la segunda. Alternando a esto, el registro del contrabajo al ser tan amplio, tendría que escalar otras posiciones muy altas que aún no conoce, para poder realizar escalas a dos octavas. Además, la escogencia de estas escalas es debida a las pocas características que poseen en cuanto a alteraciones, facilitando la posición en el instrumento y la afinación, gracias a la tonalidad.

Es por esta razón, que fácilmente se realizan las escalas a una octava, permitiendo trabajar allí todos los aspectos que ya han sido mencionados desde el principio de esta investigación, la afinación, el ensamble, y dirección compartida. Es importante resaltar que los contenidos trabajados con los estudiantes parten de

las herramientas que ellos traen y han manejado a lo largo de su aprendizaje instrumental en la institución.

Se dio como punto de partida el trabajo de escalas y arpeggios ya que por medio de estas, se pueden llegar a mejorar aspectos musicales tan importantes como la afinación, direccionalidad de arco y fraseo, además de la importancia de obtener un sonido grande en el instrumento. Este es el motivo por el cual se empezaron las sesiones de ensayo con los estudiantes, ya que éstas brindan un sin número de posibilidades para conocer más el instrumento, además de afianzarlos como grupo, que es lo que se busca desde el principio de esta investigación.

Los arpeggios de las escalas trabajadas, (Sol mayor y Re mayor), corresponden al ejercicio de mecanización de intervalos, esto es, que a través de estos, se estudien los saltos entre una nota y otra. Por medio del ejercicio de cantar la nota siguiente en el arpeggio, permite obtener de manera eficiente una afinación en grupo, pues todos la realizan de manera que se escuchen unos a otros. Al realizarlas con sonidos de larga duración, permite una mecanización de la nota ejecutada, obteniendo una mejora en la articulación y en la afinación en conjunto.

Escala de Sol Mayor

Musical score for measures 10-23 of the G Major scale. The score is written for five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first measure (measure 10) starts with a treble clef and a sharp sign. A fermata is placed over the first note in each staff. A 'V' marking is present above the second measure in each staff. The notes for each instrument are: Vln. I (G4, A4, B4, C5), Vln. II (G4, A4, B4, C5), Vla. (G3, A3, B3, C4), Vc. (G2, A2, B2, C3), and Cb. (G2, A2, B2, C3).

Musical score for measures 24-31 of the G Major scale. The score is written for five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first measure (measure 24) starts with a treble clef and a sharp sign. The notes for each instrument are: Vln. I (G4, A4, B4, C5), Vln. II (G4, A4, B4, C5), Vla. (G3, A3, B3, C4), Vc. (G2, A2, B2, C3), and Cb. (G2, A2, B2, C3).

Arpeggio de Sol Mayor

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

V

V

V

V

V

The image shows a musical score for an arpeggio in G major, spanning five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is marked with a rehearsal sign '32' at the beginning. Each staff starts with a treble clef (for Vln. I and Vln. II) or a bass clef (for Vla., Vc., and Cb.), followed by a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The arpeggio is played in a descending sequence of notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3. The notes are distributed across the staves as follows: Vln. I (G4), Vln. II (F#4), Vla. (E4), Vc. (D4), and Cb. (C4). The notes are held for the duration of the measure, and the sequence is repeated across seven measures. A 'V' is written above the second measure of each staff, indicating a specific fingering or bowing technique.

Escala de Re Mayor

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass, measures 1-7. The score is in 4/4 time and D major. Each instrument part begins with a quarter rest in measure 1, followed by a half note in measure 2, and then a whole note in measure 3. The notes ascend stepwise from D4 to A4. A 'V' marking is present above the first measure of each staff.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass, measures 8-14. The score is in 4/4 time and D major. Each instrument part begins with a quarter rest in measure 8, followed by a half note in measure 9, and then a whole note in measure 10. The notes ascend stepwise from D4 to A4. A '8' marking is present above the first measure of each staff.

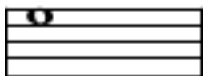
Arpeggio de Re Mayor

The image shows a musical score for a D major arpeggio exercise, labeled "Arpeggio de Re Mayor". The score is written for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 4/4. The exercise consists of seven measures. In the first measure, each instrument has a quarter rest. In the second measure, each instrument has a half note. In the third measure, each instrument has a quarter note. In the fourth measure, each instrument has a half note. In the fifth measure, each instrument has a quarter note. In the sixth measure, each instrument has a half note. In the seventh measure, each instrument has a quarter note. The notes for each instrument are: Vln. I: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, D5; Vln. II: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, D5; Vla.: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, D4; Vc.: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, D3; Cb.: D1, E1, F#1, G1, A1, B1, D2. A "V" marking is present above the second measure of each staff, indicating a breath mark or a specific articulation point.

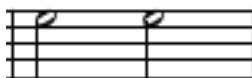
- Realizar las escalas con una secuencia rítmica (redondas, blancas, negras, corcheas)

El orden en que se plantean los distintos objetivos para el trabajo de escalas se desarrolló de esa manera, ya que el proceso debe ser de forma evolutiva. Al estudiar progresivamente las escalas, esto es, de lento a rápido, ayuda a establecer en los estudiantes un proceso de interiorización más práctico, pues al realizarlas primero lentamente, podrán escuchar la afinación y tener un poco más de tiempo para pensar la afinación de cada nota, además de contribuir de manera eficiente en la articulación, que posteriormente se convierte en una agilidad en los dedos de la mano izquierda con más precisión, adquiriendo velocidad.

La secuencia rítmica es la siguiente:



Redonda



Blanca



Negra



Corchea

Esta secuencia rítmica permitió establecer un acoplamiento entre el grupo, en cuanto al ensamble, la afinación y el ritmo, ya que se estudian de manera progresiva y permite que se establezca una mejor comunicación visual, aspecto que se trabaja de manera contundente en el repertorio.

- Realizar las escalas por terceras mayores, a manera de canon

Una de las tantas formas de estudiar las escalas es realizarlas a manera de canon, esto es, que uno de los ejecutantes empiece la escala y el siguiente entre exactamente cuando el anterior vaya a tocar la tercera nota de la escala, de esta manera entrarán los demás ejecutantes creando una polifonía (varias voces), y escuchándose unos a otros, pues tendrán que ver y escuchar cuándo tienen que entrar, además de afinar entre sí. Finalmente termina la escala quien entró de último en la secuencia.

Se estableció como punto de partida para este ejercicio la entrada del primer violín, seguidamente del segundo, luego la viola, el violonchelo y por último el contrabajo. No con esto se deja por sentado que es un único orden, pues se

trabajaron de igual manera empezando por el contrabajo o por grupos de timbres, los bajos y luego los registros más altos, con el fin de alternar la secuencia y escuchar los timbres de cada instrumento. Pues siempre se busca la comodidad en cuanto a posición y colaboración de los mismos miembros del grupo, para que se sientan más seguros a la hora de ensamblar. Fijación, reconocimiento y escucha de cada uno de ellos para establecer aspectos de dirección compartida y ensamble, es lo que se quiere lograr para el afianzamiento del quinteto y resolver las diversas dificultades técnicas que se presentan en los instrumentistas a través del estudio de escalas.

Escala de sol por Terceras Mayores

The musical score is for a quintet in G major, performing a scale in thirds. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 47, features a descending scale in the Violin I part, with other instruments providing harmonic support. Dynamic markings include *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The second system, starting at measure 58, continues the scale, with the Violin I part playing a descending line while the other instruments provide a steady accompaniment. The score concludes with a final measure at 67.

Es así como se empieza a crear la dirección compartida y la comunicación visual, aspectos que se desean lograr con la práctica en grupo, que los procesos de aprendizaje sean de forma colectiva y no individual, pues al empezar a escuchar otras voces, permite también una mejor afinación en el instrumento solo. La escucha en colectivo favorece significativamente los procesos de afinación y las técnicas de ensamble, a través de la realización de escalas por terceras mayores.

- Vivenciar las escalas y los arpeggios con distintos esquemas rítmicos

La siguiente forma de trabajar las escalas es por medio de esquemas rítmicos variados, que fortalecen el agarre del arco en la cuerda, memorización de la escala y disociación de la mano derecha con la izquierda, esto es, mientras el arco va de forma más rápida, los dedos de la mano izquierda en el diapasón van más lento, dando cabida a la interiorización óptima de las notas (poder pensar la nota siguiente mientras se repite varias veces la anterior).

Sumado a ello, se evidenció con este recurso metodológico, que las posibilidades de estudio de escalas a través de ritmos variados son inmensas, ya que favorecen los procesos de interiorización de ritmos vistos en el repertorio a trabajar. Por ejemplo, se trabajaron distintos esquemas rítmicos para pasajes complicados en obras como “Pomp And Circumstance” de Elgar.

Los Esquemas rítmicos son los siguientes:



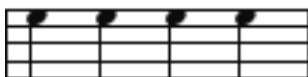
Con la práctica de estas escalas con distintos ritmos, se permitió evidenciar una interiorización grupal, consiguiendo una mejor afinación, ensamble, además de establecer la dirección compartida; cotejando los saberes que estos traen, y poniéndolos en práctica a la hora del ensamble. Pues éstas son las bases de las que se parte siempre para poder hacer un trabajo en colectivo, y poder obtener resultados más productivos.

Gracias a las escalas y sus variables posibilidades de estudio, se empieza a vislumbrar una evidente mejoría en la afinación y la comunicación visual, como preámbulo a la destreza de la dirección compartida. Además de inducir y servir como guía para el estudio del repertorio por trabajar; pues básicamente las obras y el repertorio universal están contruidos sobre escalas.

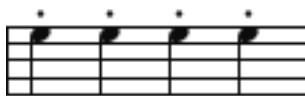
- Tocar las escalas y arpegios con distintos golpes de arco (Detaché, Staccato, Spiccato, Portato, Legato).

Al ver los resultados que se han obtenido con el estudio de escalas en sus diversas formas de aplicación, es necesario tener en cuenta una serie de aspectos que van inmiscuidos en el repertorio que se desea trabajar. Esto es, los distintos golpes de arco, que se manejan en las obras, (Detaché, Staccato, Spiccato, Portato, Legato). Para poder abordar algunos de estos golpes de arco, fue necesario tomar en cuenta herramientas que los miembros del quinteto traen desde su experiencia con la orquesta o en su práctica de instrumento individual, pues esto contribuye de manera eficaz en los procesos de aprendizaje formativo de los estudiantes, facilitando su interiorización y algunos mecanismos de apropiación para el momento del ensamble. Pues al estudiante conocer nueva información, le permitirá tener una mirada más amplia de las metodologías que está conociendo hasta ahora, pero que del todo no le es desconocida pues éste trae consigo una serie de conocimientos previos que le ayudan a establecer relaciones íntimas con los nuevos saberes.

Golpes de Arco:



Detaché



Staccato



Spiccato



Portato



Legato

Este orden de estudio sirvió y colaboró a los estudiantes para su práctica instrumental, tanto para la parte orquestal como para el estudio en casa, pues hay una alternancia en cuanto a lo rítmico con cada golpe de arco, ya que cada uno de ellos se planteó con un ritmo distinto, (los mismos esquemas rítmicos ya planteados y trabajados en la sesión anterior), esto con el fin de que interiorizarlos y facilitar la práctica.

Gracias a la herramienta metodológica que son las escalas y arpeggios, para este caso Sol mayor y Re mayor; tonalidades en las que están las obras a trabajar, facilitando la ejecución de las mismas, se pueden desarrollar este tipo de articulaciones pues se estudiaron de forma lenta, cuidando la afinación, además de incluir los elementos ya mencionados anteriormente, como lo son los distintos ritmos, y trabajo a voces. Es de esta manera como se da paso a una vivencia de aspectos musicales que se encuentran interrelacionados en las obras, y que se pueden trabajar de forma eficaz con las escalas planteadas.

Con la inclusión y vivencia de estas articulaciones, se logró establecer unión en el grupo, pues cada vez se va recalando la afinación, y el carácter que demanda estas articulaciones requiere de una gran fuerza, aspecto que los integrantes del quinteto Toberín han ido desarrollando de manera eficiente y contundente.

Además de entenderlo desde la práctica con su instrumento, este tema ha dado pie para entrar en diálogo y discernir entre ellos mismos los aportes que esta herramienta metodológica les brinda en su proceso de formación en música de cámara, pues debe existir una unión de arcos entre los integrantes para que suene articulado, y visualmente se vea de la mejor manera, pues es con esta unificación que se logra el ensamble, la dirección, compartida y la afinación. Elementos que se plantearon desde el inicio de esta investigación.

3.3 Sesión 3

3.3.1 Duetos cortos

Objetivos:

- Afianzar el trabajo de afinación a través de duetos

Partiendo de la experiencia que los miembros del quinteto Toberín han tenido con la orquesta, y de las vivencias de clases particulares y grupales de instrumento en la institución, se pudieron desarrollar de manera más efectiva aspectos como afinación, coordinación o ensamble, ritmo y afianzamiento de lectura al pentagrama a través de duetos cortos entre los miembros del quinteto.

Es a través del trabajo en conjunto, que se quieren fortalecer los aspectos técnicos e interpretativos en el instrumento de cuerda frotada en los estudiantes de la I.E.D Toberín, pues éstos poseen muchas dificultades en cuanto a la parte técnica, dificultando así el proceso musical llevado en la orquesta sinfónica de la institución. Es de esta manera como se emplea esta estrategia metodológica de los duetos cortos, para establecer entre ellos una conexión grupal, antes de abordar repertorios de más complejidad en un quinteto de cuerdas al que ellos nunca habían tenido la experiencia de pertenecer.

Una vez, se haya hecho el ejercicio de tocar en grupo a través de las escalas y arpeggios, es importante abarcar la lectura al pentagrama, pues los integrantes del quinteto Toberín, no han tenido un trabajo fuerte en todo lo que corresponde a la gramática musical. Es por ello, que se plantea la idea de tocar de a dos a manera

de “Duetos”, permitiendo colaborar en su proceso y mostrarles una guía de lo que es trabajar en grupo, escuchar al otro y proponer ideas de interpretación.

Los Duetos propuestos, se trabajaron de la siguiente manera:

1. Realizando una lectura a primera vista para examinar el nivel de ejecución
2. Realizar la escala en la tonalidad en que se encuentra el ejercicio
3. Tocar el arpeggio respectivamente
4. Realizar la lectura nuevamente de forma lenta
5. Escuchar primero la voz superior para que el compañero se lleve una idea de la melodía principal
6. Tocar la voz inferior con el mismo fin de la anterior
7. Cuando ya se haya logrado conocer las voces, se hace un paso general de la obra, tocándola muy *piano*
8. Luego *forte*, para conocer las dinámicas en que se encuentra la pieza
9. Por último se le da sentido a la pieza, realizando los matices propuestos en la misma

Duetos propuestos: C.H. Hohmann: Practical Violin Method - Book I³⁵

The image shows two musical exercises, numbered 15 and 16, from C.H. Hohmann's Practical Violin Method - Book I. Each exercise is presented as a duet on two staves. Exercise 15 is for two violins (W. B. and V.), and exercise 16 is for violin and viola (W. B. and V.). Both exercises are in 2/4 time and consist of a series of notes, some with slurs and accents, designed for technical practice.

Dueto 15 2 violines, dueto 16 violín y viola (adaptado)

³⁵ Duetos seleccionados del método para Violín de C.H Hohmann, como herramienta pedagógica para complementar los aspectos de ensamble entre los integrantes del quinteto, pues son de fácil ejecución e involucran solamente la primera posición, rango que ellos manejan con gran naturalidad y seguridad.

Sebastian Lee: 22 very easy duets for Two Cellos Op. 126³⁶

Poco Allegro

2.

Allegretto

3.

dolce

cresc. *poco a poco*

p

Dueto 2 y 3 para el ensamble de chelo y contrabajo

³⁶Duetos tomados del método para violonchelo de Sebastian Lee, como herramienta pedagógica para complementar los aspectos de ensamble entre los integrantes del quinteto, pues son de fácil ejecución e involucran solamente la primera posición, rango que ellos manejan con gran naturalidad y seguridad.

El recurso de los duetos, sirvió como estrategia para complementar los aspectos de dirección compartida y afinación, pues al establecer dos voces, la capacidad auditiva es mucho más fácil de captar, ya que uno lleva la melodía principal (voz superior), y el otro realiza el proceso de acompañamiento (voz inferior), permitiendo así que la afinación se aproxime con más efectividad y se pueda producir un ensamble en pequeñas dimensiones. De esta manera, la dirección compartida se hace contundente, pues cada uno es responsable de su propia voz, dando direccionalidad a las dos líneas melódicas expuestas.

Para llevar a cabo esta práctica no solamente se parte de elementos externos como duetos de métodos para violín o chelo, sino que se tuvieron en cuenta algunos pasajes de obras que ellos tocan en la orquesta, ya que esto contribuye a enriquecer y fortalecer el proceso grupal de los estudiantes. Tomando en cuenta lo anterior, se trabajaron extractos de piezas como “La Habanera”, pues esta obra permite hacer la melodía efectuada por el violín, acompañada por la base que es el chelo y/o el contrabajo. Esta actividad mejoró de forma significativa el sentido de la obra, pues se pudo escuchar claramente hacia a dónde conduce cada voz, además de obtener una mejor afinación gracias a la conducción de las voces respectivamente.³⁷

En esta parte de las sesiones trabajadas con los estudiantes se buscó: establecer una comunicación con el otro, trabajo en equipo, afinación, matices sonoros, y el afianzamiento de la afinación a través de la escucha, pues este es el medio por el cual se consigue una mejor discriminación auditiva, estudiar técnicas de ensamble, y empezar a vivenciar repertorios para formato de cuerdas frotadas únicamente. Para tal fin, se precisó trabajar de la siguiente forma:

1. Violín 1 y 2
2. Violín 2 y Viola
3. Violonchelo y Contrabajo

³⁷ Ver anexo 2. Track 3

De esta manera, se buscó trabajar por timbres, adentrándose un poco más en las sonoridades y particularidades técnicas de cada instrumento. Para que al momento de conocer y avanzar en el repertorio para quinteto de cuerdas frotadas, se haya dado una pauta y un paso adelante en la toma de conciencia de lo que concierne el estudio de trabajo en grupo y las diversas posibilidades de interpretación.

Al hacer el ensamble en grupos aún más reducidos, los demás integrantes pudieron apreciar y entender hacia a dónde conducían las líneas melódicas a ejecutar, (si es más *forte* o más *piano*, según corresponda), y así, darle un sentido más pertinente a cada obra.



Duetos

3.4 Sesión 4

3.4.1 Repertorio

Objetivos:

- Conocer el contexto para lograr un ensamble de tres obras para quinteto de cuerdas

El estudio del repertorio, hace parte de las herramientas principales para establecer una comunicación en grupo, conocer géneros musicales, además de complementar el trabajo individual y orquestal. Poniendo a prueba no solamente las habilidades, destrezas o aptitudes instrumentales adquiridas dentro de la clase de instrumento, sino interrelacionar con los demás integrantes, dando ideas de ejecución para aplicar diversas técnicas de ensamble.

Para tal efecto, se proporcionó al quinteto de cuerdas una visión más amplia del repertorio musical por trabajar, esto es, conocer ampliamente el contexto de la obra: autor, época, género y desarrollo general de la misma. Esto, a través de recursos audiovisuales (grabaciones, videos), además de contar con la importante participación de cada uno de los miembros del quinteto, pues ellos ya han tenido un acercamiento de los contextos en los que se desarrollan algunas obras vistas en la orquesta, y alterno a ello, se han preocupado por indagar acerca de los autores de cada obra presentada.

Con esta retroalimentación de información discutida por los integrantes del quinteto, se empieza a ver un trabajo en colectivo, donde queda por sentado que es necesario abarcar todos los puntos de vista de una obra que se quiere trabajar, pues sin esto, es imposible establecer una conexión directa con la misma para poder ejecutarla de la mejor manera posible.

Los mecanismos empleados para lograr el trabajo de ensamble fueron los siguientes:

1. Contexto de la obra, a través de medios audiovisuales (videos, y audios de las obras Pomp and Circumstance y Novena Sinfonía de Beethoven >oda a la alegría>).³⁸
2. Sesión de conversatorio para discutir y desarrollar las obras escuchadas.
3. Lectura general de las obras citadas.
4. Al final, los miembros de quinteto proponen trabajar la obra Habanera, como complemento y aporte del trabajo que realizan con la orquesta, proponiendo una adaptación para quinteto de cuerdas.

Se escogieron las obras citadas, pues corresponden al nivel que poseen los estudiantes, en cuanto al registro que manejan; además al ser obras conocidas y aceptadas culturalmente, motivándolos al estudio de estas, tomando partida de su popularidad para inducirlos a dos contextos históricos distintos e integrar en su aprendizaje dos lenguajes diferentes para así ampliar su entendimiento musical. Aprovechando la motivación generada por el repertorio escogido, se pudieron trabajar aspectos técnicos que suelen ser tediosos en el aprendizaje del estudiante, por lo que se estableció un avance significativo en el estudio tanto grupal como individual.

Por medio de estas actividades, se logró construir un pensamiento musical en colectivo, pues gracias a los aportes otorgados por cada uno de los integrantes del grupo, se permite crear ambientes de cooperación y mejor comprensión de cada aspecto que se encuentra citado en cada obra. Pues antes de conseguir que solo lean notas, lo que se pretende es que amplíen su pensamiento musical a través de los repertorios a ejecutar, que lo comprendan para que su ensamble sea más fácil.

- Afianzar el trabajo de afinación y dirección compartida por medio del ensamble

La afinación, juega un papel importantísimo a la hora de hacer parte de un ensamble, aún más si se trata de cuerdas frotadas, ya que por las características

³⁸ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=LPydqydZrzg> y <http://www.youtube.com/watch?v=moL4MkJ-aLk>. Recuperada el día 10 de Agosto de 2012

del instrumento, es imprescindible colocar de forma precisa los dedos, es decir, portar una buena articulación que no dé pie a desafinaciones.

Para el caso del quinteto Toberín, este tema ha sido de bastante cuidado, ya que estos no conocen aún a profundidad su instrumento, pero no por ello, se descuida la parte que ellos dominan, pues se trabaja de manera exitosa las posiciones que ellos conocen. Esa, es precisamente una de las temáticas que se quieren mejorar con la práctica en grupo, pues tienen la posibilidad de escucharse unos a otros por el formato tan reducido, a propósito de la tímbrica, ya que todos hacen parte de la familia de las cuerdas frotadas.

Para afianzar el tema de afinación se realizaron las siguientes actividades:

1. Tocar la escala y el arpeggio concerniente a cada obra, (escalas trabajadas ya en sesiones anteriores).
2. Realizar los pasajes más complejos con diversos ritmos y dinámicas (forte, piano), además de hacerlos lentamente.

Ritmos propuestos:



3. Tocar varias veces la obra vista, para empezar a estudiar los elementos de comunicación visual donde entra en juego la dirección compartida.
4. Identificar la voz principal y acompañarla con otro instrumento que esté realizando la misma voz o una voz acompañante.

Por medio de esta metodología de estudio, se empieza a construir un trabajo de escucha y comunicación visual directamente relacionada con las experiencias y momentos vivenciales que los estudiantes han tenido con la orquesta, pues se toman estos elementos como base fundamental para el desarrollo musical en la parte técnica e interpretativa del instrumento, ya que es con esta recolección de experiencias que se logra un trabajo más consciente de lo que es el estudio del

instrumento con diversos repertorios a través del trabajo en grupo, pues permite aportar nuevos saberes que retroalimentan el aprendizaje de cada uno de los estudiantes en proceso de formación.

- Aplicar los distintos golpes de arco que se estudiaron en sesiones anteriores

Uno de los aspectos más relevantes a la hora de tocar en grupo, es el establecimiento de las ya mencionadas técnicas de ensamble. Es buscar la manera de hacer conjuntamente los mismos golpes de arco, matices o dinámicas, el estilo apropiado, y sobre todo, establecer una buena comunicación visual entre los integrantes, pues es de esta manera que se logra una entrada precisa, sin que se pierda la atención tanto de los ejecutantes como de los receptores.

Para poder abarcar el trabajo de golpes de arco, se contó con el estudio de escalas donde se realizó de manera contundente este tema de golpes de arco, pues se efectuó de tal manera que lograran allí entender y aplicar algunos de las articulaciones que se emplean en las obras.

La manera como se aplicaron estos elementos fue accionando el arco, del talón a la punta, con movimientos lentos a rápidos.



Ejemplos:

Un repertorio adecuado para un quinteto de cuerdas que está en proceso de iniciación, y que desde siempre ha estado bajo la guía de un director, es reducido, pues existen con más afluencia repertorios para música de cámara profesionales.

No obstante, se ha logrado para esta investigación, conseguir, adaptar y trabajar tres obras para el desarrollo de los objetivos planteados.

Éstas son:

Pomp and Circumstance (Overture n°1) __Edward Elgar³⁹

Symphony n°9 (Ode to Joy) __Ludwig Van Beethoven⁴⁰

Habanera (Suite Carmen) __Georges Bizet (Adaptada para quinteto de cuerdas)

El estudio de estas tres obras, ha enriquecido el proceso de aprendizaje de los estudiantes, pues no sólo aprenden temas nuevos, sino que los pueden cotejar entre ellos mismos, aportar ideas al grupo, establecer y mejorar su comunicación, y sobre todo, disfrutar lo que están haciendo, que es tocar un instrumento.

Una de las estrategias que se empleó para abordar estas obras fue; primero, conocer el contexto, esto es, la época en la que se desarrolló, el autor y el estilo de la obra. Pues este influye de manera efectiva en la interpretación de la pieza, ya que se caracteriza la forma y se permite diferenciar con otros periodos de la música universal, para poder establecer mejoras en cuanto a la afinación y el ensamble como tal, pues todos los periodos poseen características diferentes. Luego escucharla, y por último, darle un paso general para conocerla a profundidad. De esta manera, se empieza a vislumbrar una nueva etapa, pues solo son ellos, los que imparten las pautas para lograr una buena interpretación, sin depender de un tercero y los demás instrumentos que conforman la orquesta sinfónica. Además de poner en práctica la comunicación visual. Fue así, como después de varias sesiones, se empiezan a ver los resultados que enriquecen el trabajo en colectivo.

³⁹Tomado del libro de ensambles MANOOKIAN, Jeff. Album of the symphony themes for the Junior String Orchestra. Windsor Editions 2011. Dicho material contiene obras adaptadas para un nivel de iniciación de ensambles que hacen parte de la tradición cultural, permitiendo al estudiante integrar y asimilar con mayor facilidad.

⁴⁰Ibíd. Ver anexo 3

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta que un grupo de música de cámara está conformado por un grupo reducido de integrantes por parte, y que a su vez, se dejan al descubierto las particularidades de cada instrumento, timbre, matices, intensidad y destreza interpretativa, se evidencia el trabajo de una serie de aspectos que fueron los objetivos principales de esta investigación.

Uno de los aspectos que se trabajó con el quinteto de cuerdas fue la afinación, ejercicio en el cual se pudo concluir que para llegar a esta se necesita escuchar al otro, pues la afinación es relativa, y el estar en grupo permite discriminar los sonidos que producen los demás instrumentos, y así unificar una misma afinación en conjunto. Es importante aprender a desarrollar el oído como el medio idóneo para solucionar de manera pronta los problemas de afinación que se presentan en estos instrumentos, pues al ser instrumentos no temperados, dificultan un poco el proceso de discriminación de sonidos que determinan la intensidad de cada nota, pues se requiere de una precisión en la pulsación de la mano izquierda para establecer una correcta afinación. Otro aspecto fundamental que contribuyó a la mejora de la afinación, fue la ausencia de los demás instrumentos pertenecientes a la orquesta sinfónica como la familia de los vientos y la percusión, pues los miembros del quinteto siempre han estado expuestos a ensamblar con estos, dificultando los procesos de escucha, ya que estos aún no tienen un conocimiento profundo de su instrumento. Fue por medio del ejercicio de tocar en grupos pequeños con la familia de las cuerdas frotadas que se mejoró significativamente el trabajo de afinación.

En el aspecto de la dirección compartida, donde se abrió el espacio de tomar el liderazgo en determinado momento de una pieza musical, dio cabida a un ambiente de responsabilidad por parte de cada uno de los miembros del grupo, entrenando no solamente la parte técnica, sino siendo responsables del sonido en el ensamble, además de compartir los saberes con el otro. Excluyendo de toda

forma la individualidad y el virtuosismo propio, tema que no hace parte del trabajo en colectivo que se quiere demostrar con la conformación de un grupo de cámara donde todos aporten ideas al grupo, las compartan y las discutan entre sí, convirtiéndose en un ambiente de cooperación y retroalimentación de los saberes.

Entre otros aspectos, el ambiente social llevó a conformar un grupo de camaradería y compañerismo, dándole una identidad compacta, generada por la motivación, por la comunicación más fluida y los temas musicales que los hacían igualmente afines como las obras interpretadas.

En el trabajo de ensamble como tal, donde se abordaron aspectos como la articulación, matices sonoros, afinación, estilo y comunicación visual, se concluye que para establecer un grupo unificado en todos los aspectos citados, se debe romper con la lógica individualista donde solo se preocupan por el bienestar propio, a propósito de estar guiados siempre por un director que les otorgue las entradas y las distintas dinámicas de ensamble que se da en una orquesta sinfónica, contrario a esta situación se pudo establecer de alguna manera una comunicación visual netamente relacionada con los compañeros miembros del quinteto en donde se diera por sentado que la puesta en escena y la calidad en la interpretación, dependen únicamente de un trabajo en colectivo, donde se pone en evidencia la construcción de los distintos saberes.

La propuesta planteada en este trabajo de investigación de una conformación de un quinteto de cuerdas para hacer música de cámara, brindó a los estudiantes un espacio de creación, en cuanto al aporte de ideas que se pueden desarrollar con esta práctica, crear sus propios criterios, además de poder ser protagonistas de su instrumento, pues el papel que desempeñó cada uno de los miembros del grupo, permitió expresar su interpretación propia del mismo, transmitiendo distintas emociones y sensaciones. Además de abrir un espacio para el disfrute de la música y la exploración de nuevos repertorios, se logró de manera significativa una muy buena recepción por parte del público asistente a la puesta en escena

que realizó el quinteto de cuerdas Toberín, pues fue una propuesta innovadora en la institución que poco a poco irá tomando la fuerza necesaria para crear espacios de formación a través de la práctica de música de cámara.

ANEXOS

ANEXO 1

Entrevistas

Preguntas acerca del trabajo con el ensamble de la orquesta de cámara de Batuta Buenaventura.

Ricardo Meneses, Docente de Viola y director de los ensambles de cuerdas de Batuta Buenaventura.

1. ¿Cómo realizan el trabajo de ensamble?

El trabajo con los jóvenes en cada ensamble se realiza desde la perspectiva pedagógica del conocimiento y aprendizaje de la obra en grupo: “escuchándose” unos con otros... fila entre fila, permitiendo que la solución de variables tales como la precisión rítmica, la afinación, el tempo, matices, comunicación con el director, etc., se resuelvan de manera retroalimentada.

2. ¿Qué importancia tiene el trabajo en grupo, en relación con el individual?

El principio según el cual Batuta se apoya en la educación musical en grupo, tiene que ver con un modelo de enseñanza en el cual la participación activa del estudiante en el grupo juega un papel crucial. Este modelo **Orquesta-Escuela** permite a los jóvenes desarrollar sus destrezas y habilidades musicales individuales y adquirir los conocimientos y experiencias propios de la disciplina musical, encontrando como principio metodológico esencial la Orquesta como eje de la formación: “La característica fundamental de la Orquesta desde la perspectiva del Plan Nacional de Música para la Convivencia es **la práctica de conjunto** que se convierte en el Eje Programático desde lo instrumental y desde la dirección, hacia la iniciación a la cuerda frotada, las bases teórico-auditivas y demás presupuestos que hacen parte fundamental de un sistema de

interrelaciones alrededor de la práctica de conjunto como eje integrador”. Desde el punto de vista filosófico y social, se trata de un proceso que va del grupo al individuo y no del individuo al grupo.

3. ¿Qué aspectos se mejoran con el trabajo grupal?

Alrededor del montaje de repertorio, realizando el trabajo grupal bajo la guía del Director interactúan los profesores y estudiantes en su proceso de formación. El repertorio de la orquesta provee el material esencial para el mejoramiento del desarrollo técnico y artístico de los estudiantes, facilitando el aprendizaje de conceptos del lenguaje musical (gramática), aspectos de historia y apreciación de la música, y abre oportunidades para la práctica de música de cámara y otras actividades que enriquecen la práctica orquestal y su efecto pedagógico.

4. ¿Qué metodología utilizan para trabajar una obra en un ensamble de cuerdas frotadas? ¿Cómo la abordan?

Pre interpretativa: Realizar el contexto Autor-Época (en relación al momento artístico y social).

Interpretativa: Realizamos una lectura general de la obra identificando las características relevantes de la partitura como tempo, articulación en relación a los golpes de arco, ritmo, elementos melódicos, matices, etc., buscando así en entendimiento de las ideas musicales en aras de la familiarización con las sonoridades y ambientes que conforman la obra.

Luego se identificaran los pasajes con mayor dificultad y posteriormente se plantean los mecanismos pedagógicos que permitan superar la complejidad técnica de dichos pasajes, empleando una dedicación de manera lenta en cada dificultad permitiendo progresivamente ir superando la falla técnica. Como ya lo había mencionado anteriormente se desarrolla un trabajo esencialmente colectivo,

con eventuales sesiones de ensayos parciales por filas, programados por el director con asistencia de los profesores.

5. ¿Qué repertorio es más adecuado para el proceso de iniciación en un ensamble de cuerdas?

Creo que todos los pedagogos coinciden en la necesidad de separar las dificultades que vienen con el aprendizaje de la música. Por un lado hay que trabajar el ritmo, y su representación gráfica y por otro, los problemas de afinación y lectura de las notas sobre el pentagrama requieren otro tipo de atenciones, y hay que ir avanzando en todos los terrenos de manera paralela e ir uniéndolos progresivamente. Es por esto que repertorio a escoger deberá brindar un acercamiento seguro, divertido y ameno a los retos que mencionamos, comenzando con obras de fácil memorización ya que los niños pueden aprender por imitación cosas más difíciles que cuando se usa la grafía. Esto permitirá que los niños vayan sobrepasando estas dificultades muchas veces sin darse cuenta que las atraviesan.

6. ¿Qué papel cumple el director en un ensamble de cuerdas frotadas?

Compartimos la idea que “El Director” es un educador por excelencia. La labor fundamental además del conocimiento en este campo, consiste en orientar a niños y jóvenes para que desplieguen su personalidad y talento a través de la música, y reconozcan en ella una dimensión interior que les permita conocerse, cultivarse y expresarse con autonomía y creatividad. Por esta razón, dicha tarea implica una gran responsabilidad social, por cuanto tiene el poder de influir sobre las decisiones de los individuos. Entonces, la formación impartida por el director debe ser de gran responsabilidad ética y de naturaleza personalizada, a fin de constituirse en un referente sólido para todos los integrantes de la orquesta.

Con este propósito, el director debe ser ante todo un pedagogo creativo, capaz de individualizar los procesos de aprendizaje y, al mismo tiempo, de desarrollar una metodología grupal que agilice el período de aprendizaje y pueda llevar a sus estudiantes a obtener un mejor resultado musical en un tiempo menor.

7. ¿Con qué preparación debe llegar el estudiante para participar de un ensamble?

Partimos del ideal pedagógico de Batuta que es el de enseñar música a una gran cantidad de niños y jóvenes, en forma lúdica y vivencial, sin anteponer la adquisición de los conceptos a la práctica de los estudiantes. Para cumplir este propósito, se parte de un principio de trabajo sencillo: el montaje del repertorio por las agrupaciones orquestales, debe proporcionar todos los elementos pedagógicos básicos, que permita a los alumnos alcanzar, a través de un proceso gradual, un nivel básico en el conocimiento y manejo del lenguaje musical. Por cuanto a los estudiantes no se les realiza ningún tipo de selección, prueba de aptitud, de habilidades o talentos especiales, el postulado central es que cualquier niño o joven tiene la posibilidad de hacer música y desarrollar las virtudes y bondades que el ejercicio musical permite. Únicamente el estudiante debe conocer los cuidados, la postura correcta y el funcionamiento elemental, propios del instrumento que va a interpretar.

8. ¿Qué diferencia existe entre tocar en un ensamble de cuerdas frotadas y una orquesta sinfónica? ¿Qué aportes hace cada una al proceso de formación?

Desde el punto de vista técnico no habría diferencia, lo diferente serían las sensaciones que provoca en el músico el hecho de participar en estos dos tipos de ensamble. El tocar en una Orquesta Sinfónica puede ser muy enriquecedor ya que en ella confluyen todas familias instrumentales, esto sin pretender decir que la orquesta de cuerdas es menos importante y en la cual el músico se puede acercar

a esa pureza e individualidad que representa la música de cámara, ambas aportan de manera positiva al proceso formativo: la Sinfónica mayor expansividad sonora y la de cámara más intimidad y mejor conciencia en la profundidad de la ejecución.

9. ¿Qué posibilidades brinda el trabajo en grupo a un instrumentista?

Creo que la principal posibilidad que se adquiere con el trabajo en grupo es el desarrollo individual a través del progreso colectivo.

10. ¿Cómo mejorar la comunicación visual en un instrumentista?

Definitivamente, logramos mayor comunicación con el Director cuando nos separamos de la “particella” musical en cuanto a la memoria musical que desarrollemos a través de su estudio y revisión minuciosa. La Parte vendría a ser esa guía que nos recuerda las intenciones del compositor, más no la música en sí. Sobrepassando este patrón logramos mayor comunicación y unidad con el Director quien también debe tener claro el concepto expuesto por el compositor en la partitura.

Mauricio Echavarría, docente de Violín

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

1. ¿Qué aportes brinda el trabajo en grupo a un instrumentista?

Bueno, primero que todo, pues afianza una labor en grupo, es aprender a escuchar a opinar, llegar a acuerdos, eso en cuestiones sociales. En la parte musical pues, de los futuros que nosotros tenemos como músicos, generalmente o es música de cámara o música sinfónica. Entonces es esencial que se trabaje desde un principio pequeños formatos de música de cámara para que se acostumbren a escuchar a otras personas, no se encierren en su instrumento, que es algo que suele pasar mucho, yo toco solo y lo demás no me importa. Entonces las posibilidades son pero gigantescas...las ganancias que se tienen haciendo música de cámara. Es esencial que un músico aprenda a hacer esto, además

porque ya no más tocar con un piano significa hacer también música de cámara. Entonces es esencial, es el pan de cada día de nosotros los músicos.

2. ¿Qué repertorio es más adecuado para estudiantes que están en proceso de iniciación?

...es muy escaso verdaderamente el material que hay para eso. Inclusive yo creo que una de las tareas de los docentes que dicten una materia si sería hacer arreglos de canciones de pronto colombianas porque no. He visto que en Batuta manejan unos arreglos de las canciones del Suzuki. Entonces el repertorio si es de una labor de investigación del docente que dirija esa materia, estar buscando o arreglando.

3. ¿Cómo trabajar la dirección compartida en un ensamble?

Pues en principio tiene que haber una guía del docente, el docente sobre todo tiene que establecer una cuestión de estilística, hacer como las fronteras. De dónde uno puede pasar en parte estilística y a partir de la estilística se le puede dar la libertad a los muchachos que comiencen a opinar o a dar ideas, como el docente está ahí, entonces el docente es el que dice, “pilas esto no se puede hacer o de pronto prueben en tal parte del arco”, pero es más que todo bajo la guía de un docente que los muchachos puedan comenzar a dar su ideas de lo que quieren hacer con la música.

4. ¿El primer violín debe ser el eje central en un grupo de cámara?

En música de cámara, pues se pone el primer violín, segundo violín por diferenciarlos, pero música de cámara no tiene nada que ver como esa parte, que yo soy el primer violín, yo el segundo o yo toco más o tú tocas menos. Inclusive muchísima música de cámara, por ejemplo Mozart, las partes del segundo violín son generalmente más difíciles...el primer violín como el que da las entradas hace los cortes, pero más nada.

5. ¿Qué recursos técnicos se pueden utilizar para trabajar la afinación?

Hay unos ejercicios orquestales que se pueden aplicar a la música de cámara, que son escalas, escalas en tercera, trabajar arpeggios, que cada instrumentista haga una nota del arpeggio para ir encontrando precisamente esa afinación en grupo. Entonces de eso si hay bastante material, sobre todo para orquesta, que se puede aplicar también a música de cámara.

6. ¿Cómo estudiar pasajes rápidos y/o complicados en una pieza musical?

En los pasajes rápidos yo manejo dos ritmos, sobre todo cuando son semicorcheas seguidas que es tocar el pasaje, ligado, en diferentes golpes de arco y sobre todo si es muy rápido se puede ligar de a cuatro, de a ocho, en ritmos de corchea con puntillo, semicorchea, y al revés, semicorchea, corchea con puntillo. Eso es un pequeño engaño que se le hace al cerebro, que cuando haces corchea con puntillo y la otra semicorchea un dedo va lento y el otro dedo va rápido, y el cerebro piensa, se le engaña un poquito y piensa que va rápido. Y cuando se hace al contrario el dedo que va lento va rápido, entonces afianza mucho más. Pero igual eso es tiempo de estudio, son apenas ejercicios para mecanizar un poco más.

7. ¿Cómo mejorar la comunicación visual?

...En música de cámara se toca con partitura como una guía. Pero generalmente es conveniente que la partitura esté también de memoria, para que uno no esté pegado a la partitura y pueda tener un contacto visual con sus compañeros. Entonces es muy bueno seguir trabajando en música de cámara como se trabajaría para tocar como solista, de memoria.

8. ¿Cómo trabajar los golpes de arco?

Yo considero que de todos modos, si tú tienes un grupo de cámara, es necesario que aparte del grupo de cámara tengas una formación en tu instrumento; si no hay

formación en el instrumento pues, es muy difícil que tú le digas no es que, <spiccato> se hace así, pero si el muchacho no tiene <detaché> pues <spiccato> nunca le va a salir, nunca le va a salir <martelé>. Yo creería que esos golpes de arco son más de momento de clase de instrumento, que se aplican después a música de cámara, pero eso tiene que ser resuelto entre un contexto de estudios, de escalas, para llegar a utilizarlo porque o si no, si uno tiene un grupo de cámara donde primer violín te maneja golpes de arco, segundo no, la viola un poquito y el chelo ahí más o menos, el primer violín se te aburre. Entonces toca que en sus clases de instrumento estén resolviendo problemas personales técnicos que no molesten en el desarrollo del trabajo en grupo. Por supuesto, si hay cuestiones graves pues uno las trata de corregir...como te imaginarás a ti como violonchelista te queda muy difícil hacerle correcciones técnicas a un violinista porque no es tu especialidad. Uno puede dar consejos, puede decir mira de pronto por aquí te resulta más, pero creo que problema técnico que se presente en un grupo de música de cámara tiene que ser resuelto en clase de instrumento.

9. ¿Cuál es la diferencia entre una orquesta de cámara y un grupo de cámara en cuanto a disposición?

...A algunos directores les dio por buscar una tímbrica diferente, entonces acomodaban primeros violines, donde siempre, al lado izquierdo del director, segundos al frente, chelos y violas. Otros han utilizado el formato de primeros, segundos por acá (mano derecha), violas (mano izquierda) y chelos. Pero estamos hablando de unas veinte, treinta personas en una orquesta de cámara...lo importante de la disposición es que pueda haber un contacto visual, pero sonoramente no cambia mucho la tímbrica, verdaderamente.

10. ¿En un grupo de cámara de cinco integrantes, el chelo necesariamente al tener un sonido gordo, tiene que estar lejos de los violines para que nos los tape?

Si son buenos violinistas, le ganan al chelo también en sonido.

Iván Ricardo Tovar, docente de Violonchelo

Universidad Pedagógica Nacional y Universidad de Cundinamarca

1. ¿Qué importancia tiene el trabajo en grupo, con relación al individual?

El Trabajo en grupo definitivamente complementa el individual, al realizar un trabajo en ensamble no solamente se ponen a prueba las habilidades, destrezas o aptitudes instrumentales adquiridas dentro de la clase de instrumento, sino que se interrelacionan con los demás integrantes, permitiendo que se realice un trabajo colaborativo para la realización del objetivo final “la obra” cuando se trabaja en grupo permite de forma natural equilibrar los diferentes niveles en la ejecución instrumental.

2. ¿Qué aspectos se mejoran con el trabajo grupal?

Cuando un músico integra una agrupación tiene conocimientos técnicos, de interpretación y de estilo que expone en el momento del ensamble y por ende interactúa con los demás integrantes, realizando una **creación colectiva**, cuando hablamos de estudiantes, es muy común que existan diversos niveles, esto permite que los más avanzados aporten de forma significativa conocimientos adquiridos y “jalonen” procesos de los menos avanzados, esa simbiosis genera cambios y transformaciones de carácter cognitivo musical y motivacional.

3. ¿Qué metodología utilizan para trabajar una obra en un ensamble de cuerdas frotadas? ¿Cómo la abordan?

Al iniciar un montaje lo primero que considero se hace, es una lectura a primera vista cuidadosa, ya que el cerebro está tan conectado en ese momento que la primera imagen (sonora y visual) queda memorizada de inmediato, y cualquier accidente queda ahí para siempre, luego entonces se busca la correlación de movimientos contrapuntísticos o armónicos que permitan evidenciar la unión entre las voces, esta correlación hace que tenga puntos de encuentro en la obra y pueda realizar detalles de afinación, color, direccionalidad de fraseo, unidad en los puntos del arco, digitaciones.

Luego se empieza a combinar con las voces complementarias para ir construyendo la pieza poco a poco, todo en tiempos lentos y moderados (según la obra), cuando se han combinado ya todas las voces empiezo a generar movimientos con los matices, obviamente cuidando siempre la unidad en la sonoridad, al avanzar en este aspecto empiezo a trabajar detalles estilísticos y de interpretación, mediante la motivación en la creación de imágenes sonoras.

4. ¿Qué repertorio es más adecuado para el proceso de iniciación en un ensamble de cuerdas?

Para iniciación en un ensamble de cuerdas primero debo hacer un diagnóstico de los niveles para hacer la elección del repertorio, en estos procesos es mejor empezar con obras no tan polifónicas, incluso al unísono, con el fin de construir un ensamble, afinación color y unidad de grupo, esto en el caso de instrumentos de la misma índole, cuando ya poseemos en el grupo la mezcla de diferentes instrumentos de cuerda necesariamente hay que realizar adaptaciones que puedan ser realizadas por los instrumentistas inexpertos o en periodo de iniciación.

5. ¿Qué papel cumple el director en un ensamble de cuerdas frotadas?

El de dar direccionamiento, el director desde su posición debe tener la capacidad de escuchar la sonoridad global del ensamble, es el encargado de conectar una voz con otra, debe tener la capacidad creativa para recrear las frases además de conocer las particularidades de los instrumentos de cuerda (el manejo del arco sobre todo), y debe tener el conocimiento del manejo de tonalidades que se adapten mejor para la afinación de los diferentes instrumentos de cuerda par su mejor optimización y desarrollo dentro de los ensambles de cuerda en iniciación.

6. ¿Con qué preparación debe llegar el estudiante para participar de un ensamble?

Lo básico para que un estudiante llegue a un ensamble, es un manejo y conceptualización básica de la mano derecha (arco arriba y arco abajo, talón, mitad punta, puntos de contacto) manejo y conceptualización de mano izquierda (primera o incluso hasta tercera posición, extensiones).

7. ¿Qué diferencia existe entre tocar en un ensamble de cuerdas frotadas y una orquesta sinfónica? ¿Qué aportes hace cada una al proceso de formación?

El ensamble dentro de una misma familia se podría decir que, es más “fácil” ya que comparten competencias similares, al hacer un ensamble con instrumentos de otra índole como vientos y percusión que es el caso de la sinfónica se debe hacer un trabajo exhaustivo en la búsqueda de unificación sonora (color y afinación), las dinámicas y ataques son diferentes, y es aquí donde el director juega un papel importante en la unificación de criterios musicales entre las diferentes familias de instrumentos, creo que el aporte principal está en la sonoridad y en los repertorios.

8. ¿Qué posibilidades brinda el trabajo en grupo a instrumentista?

Como ya lo he dicho, complementa su formación musical instrumental en lo estilístico, interpretativo, y técnico, a esto le agrego la interacción social con otros individuos, si bien en la actualidad se están formando instrumentistas de alta factura, cabe anotar que los sistemas de globalización y lo cultural están llevando a generar ámbitos de trabajo colectivo y es ahí donde se debe fomentar el trabajo grupal ya que en este momento de nuestra historia contemporánea, es a lo que apunta el trabajo y creación musical.

9. ¿Cómo mejorar la comunicación visual en un grupo de cámara?

¿Primero que todo me pregunto acaso está fallando? Yo preguntaría más bien como propender por realizar una comunicación visual asertiva, la comunicación visual en procesos de iniciación es fundamental, no se trata de un esquema estándar a realizarse, al igual que en todos los procesos del ensamble debe realizar un proceso (valga la redundancia) para el trabajo visual comunicativo en el ensamble, y ese proceso puede ir ligado al de comunicación sonora, mediante las frases y la correlación entre ellas. Cuando en procesos avanzados debe existir una conexión y correlación sonora tan fuerte que incluso la comunicación visual se reduce.

10. ¿Qué beneficios trae el trabajo en grupos pequeños antes de abordar el ámbito orquestal?

El aprestamiento e iniciación de un proceso orquestal.

11. ¿En qué influye la memorización del repertorio a ejecutar en un grupo de cámara?

El trabajo de memorización de la obra es el de una mejor apropiación y concepto tanto técnico como interpretativo de la obra.

12. ¿Cuáles son las técnicas empleadas para lograr un sonido homogéneo?

Conceptualizar, ejecutar la forma de utilización de todo lo que implica la mano de arco (agarre adecuado del arco, utilización del peso del brazo, una asertiva utilización del hombro, unificación de los puntos de contacto y distribución del arco).

13. ¿Qué elementos interpretativos se trabaja en un ensamble de música de cámara?

Los que incluye el fraseo, matices reguladores, además de color, creación y dirección de frase.

14. ¿Cuáles son los principales elementos técnicos más importantes, que usted considera que el trabajo en conjuntos de música de cámara le aporta al instrumentista?

Principalmente los del arco, aunque en muchos casos pasajes para mano derecha que son incluso más difíciles que los de los estudios hechos para instrumento solo.

15. ¿Usted cree que existe mayor nivel de dificultad en la ejecución del repertorio de música de cámara que el de la orquesta sinfónica?

No, creo que son ejecuciones y conceptos diferentes, obras como don Juan de Strauss, Vida de Héroe o Romeo y Julieta de Tchaikovsky o la de Prokofiev por decir algunas, tiene un desarrollo musical muy avanzado y con dificultades técnicas grandes para los instrumentistas y son muy diferentes a los que se abordan en obras como los cuartetos de Borodin, Beethoven o Brahms por decir algunos, que también tienen dificultades similares a las orquestales, lo que se debe pensar es que la técnica desarrollada por el instrumentista debe ser de alta factura y con bases sólidas para que pueda afrontar los retos de los dos formatos y/o géneros.

16. ¿Qué importancia tiene el análisis de una pieza musical para mejorar las habilidades interpretativas a la hora del ensamble? ¿Si lo ha trabajado cómo lo aborda?

El conocimiento estructural y formal de una obra hace que el intérprete o el director abarque los contenidos de la obra, desde una mirada como músico de orquesta, este se preocupa únicamente por su parte, y aunque suene gracioso, en algunos casos solo se sabe y conoce esa parte que en el total de una obra es apenas un 5% de la composición, el estudiar la estructura se busca que el músico, relacione su parte que bien conoce con las demás partes de la Obra, desde una

mirada del director es claro que él necesita conocer cómo está compuesta la obra para poder dirigirla.

17. ¿Cómo trabajar la dirección compartida en un quinteto de cuerdas?

Es un concepto que sin nombrarlo como tal se realiza de forma natural en los ensambles de música de cámara, este concepto lo puedo interpretar como comenté en puntos anteriores, como la participación y colaboración de diferentes saberes que direccionan el contenido musical de una obra.

18. ¿Desde su experiencia, qué recursos utiliza para trabajar la afinación en un grupo de cámara?

La estrategia que mejor funciona es el de trabajar sin *vibrato* a tiempos lentos, notas largas y controlando el arco dando manejo uniforme y sin tocar *forte*.

Anexo 2

Videos

Track 1 Dirección compartida. “Oda a la Alegría”-Beethoven

Track 2 Estudio de escalas

Track 3 Duetos

Track 4 Ensamble. “Habanera”-Georges Bizet

Anexo 3

Repertorio

6

Theme from
POMP AND CIRCUMSTANCE
(Overture No. 1)

simplified arrangement
for string orchestra by
JEFF MANOOKIAN

EDWARD ELGAR

Allegro moderato

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Cb.

Copyright © 2011 by Windsor Editions
all rights reserved

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

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

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

32 **E**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

pizz.

38 **F**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

arco

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

51 **G**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

59 **H**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

65 **I**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

simplified arrangement
for string orchestra by
JEFF MANOOKIAN

Theme from SYMPHONY No. 9

(Ode to Joy)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Allegro con brio

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

Contrabass *pizz.* *p*

Violin I *p* (A)

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

Contrabass *p*

Violin I *p* (B)

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

Contrabass *p*

Copyright © 2011 by Windsor Editions
all rights reserved

Violin I *mf* (C)

Violin II *mf*

Viola *mf*

Cello *mf*

Contrabass *mf*

Violin I *f* (D)

Violin II *f*

Viola *f*

Cello *f*

Contrabass *f* arco

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Cello *f*

Contrabass *f*

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

E

ff

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

F

arco

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. El estudio de la orquestación. Idea Books. España, 2006.

BLUM, David. El arte del cuarteto de cuerda. Idea Books S.A. Rosellón, 186.Barcelona. 1986

BUNTING, Christopher. El arte de tocar el Violonchelo. Juan Ignacio Luca de Tena Madrid: Ediciones Pirámide S.A.1999.

LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F. 2008.

NOGUERA, César. Dolencias específicas de violonchelistas su prevención y tratamiento. Caracas. 2001.

PIAGET, Jean. Psicología de la inteligencia. Terminado de imprimir el 18 de Noviembre de 1967, en los Talleres “El Gráfico/Impresores”, Nicaragua 4462, Buenos Aires.

RAMOS MUÑOZ, John Carlos, MOYA RUIZ Oscar Andrés (2010) “Elementos técnicos e interpretativos que optimizan el desempeño de un músico a nivel grupal e individual aplicado en un cuarteto de trombones y eufonio”. Monografía de grado para obtener el título de Licenciado en Música con énfasis en Pedagogía Instrumental de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia.

RINK, John. La interpretación musical. Traducción Bárbara Zitman 2006. Alianza Editorial, S.A Madrid, 2006.

RUSINEK, Gabriel, Aprendizaje Musical Significativo. Revista Electrónica Complutense de investigación en Educación Musical. Volumen 1 N° 5. 2004

TORRES BELTRÁN, Víctor Ricardo. "Piel de Guitarra Ser y comunicar". Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, 2010.

TRANCHEFORT, Francois-René. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza música 6ta edición. 2004.

REFERENCIAS DE INTERNET:

Constructivismo Pedagogía) disponible en:

<http://www.monografias.com/trabajos11/constru/constru.shtml>, recuperada el día 18 de Septiembre de 2011.

Música de cámara disponible en:

<http://musicadecamaradefiniciones.blogspot.com/>. Recuperado en día 20 de Febrero de 2012

Música en grupo disponible en:

http://static.schoolrack.com/files/26736/142292/Hacer_m%C3%BAsica_en_grupo_%28art%C3%ADculo_de_Sergio_y_Fran%29.pdf, recuperada el día 20 de Septiembre de 2011