



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
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:

COBREPUNCTUS. CORAL Y TRES PARTITAS PARA CUARTETO DE COBRES

Presentado por el estudiante:

DIEGO ARMANDO ARIAS CAIPA
C.C. 1014203780
Código: 2009175003

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

1. Es un buen referente para trabajos semejantes por su rastreo bibliográfico y su estructura metodológica.
2. El componente creativo de la obra es una contribución para el enriquecimiento de los ensambles de cámara, particularmente para los de cobre.
3. El ejercicio analítico desarrollado posibilita procesos pedagógicos didácticos.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Roberto Rubio Chaparro		4.8
Jurado 2 - lector	Mónica Sofía Briceño Robles		4.8
Jurado 3 - asesor	Alberto Leongómez		4.8
Jurado 4 - asesor	Jhon Fredy Palomino Amador		4.8

NOTA FINAL: Cuatro. Ocho. (4.8)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C. al 3 día del mes de Diciembre de 2014

COBREPUNCTUS

«CORAL Y TRES PARTITAS PARA CUARTETO DE COBRES»

DIEGO ARMANDO ARIAS CAIPA

Cód. 2009175003

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

2014

COBREPUNCTUS

«CORAL Y TRES PARTITAS PARA CUARTETO DE COBRES»

**Como requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Educación Musical**

Asesor Metodológico: John Freddy Palomino

Asesor Específico: Alberto Leongómez

DIEGO ARMANDO ARIAS CAIPA


Cód. 2009175003

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

2014

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Titulo del documento	COBREPUNCTUS. CORAL Y TRES PARTITAS PARA CUARTETO DE COBRES
Autor(es)	ARIAS CAIPA, DIEGO ARMANDO
Director	LEONGÓMEZ, ALBERTO; PALOMINO, JHON FREDY
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Composición, Contrapunto, Polifonía, Música de Cámara, Instrumentos de Cobre, Repertorios, Análisis.

2. Descripción
<i>Trabajo de grado que se propone estudiar y describir el proceso de composición de una obra original para cuarteto de cobres con el fin de enriquecer los repertorios; se contextualizan la música de cámara y los enfoques pedagógicos. El proceso compositivo se articula con elementos extramusicales, con el aprendizaje de Aprendizaje Cooperativo y el análisis musical, este último, como elemento de recolección de datos.</i>

3. Fuentes
Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación - Creación. Un Acercamiento a la Investigación en las Artes. <i>Horizontes Pedagógicos</i> , 11 (1), 87-92.
Errera, N. (2002). <i>L'apprentissage instrumental à travers la pratique d'ensemble</i> . Lyon: CEFEDM Rhône-Alpes.
Forte, A., & Gilbert, S. E. (1992). <i>Introducción al Análisis Schenkeriano</i> . Barcelona: Labor.
Hernandez Sampieri, R., Fernandez Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). <i>Metodología de la Investigación</i> (4a Edición ed.). Mexico D. F.: McGraw-Hill/Interamericana Editores, S. A.
Jeppesen, K. (1992). <i>The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century</i> . Toronto: Dover Publications.
Johnson, D. W., Johnson, R. T., & Holubec, E. J. (1993). <i>El Aprendizaje Cooperativo en el aula</i> . Edina, Minnesota: Interaction Book Company.
Latham, A. (2008). <i>Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música</i> . México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
Nandagopan, J. (2013, Octubre 1). <i>Chamberlain Brass</i> . (J. Nandagopan, Ed.) Retrieved Octubre 4, 2014, from Chamberlain Brass Web Site: http://www.thechamberlainbrass.com/brass-quintet-blog/a-brief-history-of-brass-quintets
Piston, W. H. (1947). <i>Counterpoint</i> . Nueva York: W. W. Norton & Company.
Skerbkov, S. (1986). <i>Manual de Polifonía</i> . Moscú: Vneshtorgizdat.

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

4. Contenidos

INTRODUCCIÓN. Donde se realiza el acercamiento al trabajo de grado y sus contenidos.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA. Se establecen los argumentos que sustentan la pertinencia del trabajo

OBJETIVOS. Se hace explícito el tema central del trabajo: "Composición contrapuntística para música de cámara de cobres". Igualmente, se presentan los objetivos específicos en relación con la contextualización, descripción, las reflexiones a propósito de la obra y el quehacer pedagógico.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN. Se definen las características de la investigación para el trabajo

CRONOGRAMA. Son descritas las principales actividades y fechas en las que proyecto fue desarrollado.

CAPÍTULO 1. LA MÚSICA DE CÁMARA Y EL CUARTETO DE COBRES. Donde se contextualiza la música de cámara de la tradición occidental y enfocándola en el contexto de la UPN. Se describen las particularidades de los instrumentos del cuarteto de cobres (Trompeta, Corno, Trombón). La música se suscribe en el aprendizaje cooperativo y se contextualizan algunas experiencias en este campo.

CAPÍTULO 2. En este capítulo son descritas las fases del proceso compositivo, toma de decisiones, referentes musicales, reflexiones y particularidades del acto creativo

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LA OBRA COMPUESTA Y RELACIONES CON LA ENSEÑANZA MUSICAL. Se describe la obra compuesta y las características que el autor articula con la enseñanza musical-instrumental en el marco del aprendizaje cooperativo y la proposición de repertorios.

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES. Son presentadas las conclusiones que pueden aportar conocimiento, reflexiones y experiencias para el investigador, la carrera y la enseñanza musical-instrumental

5. Metodología

Tipo de investigación Investigación-creación e investigación descriptiva. Enfoque investigativo cualitativo. En el mismo sentido, se formulan los instrumentos y herramientas para la recolección de datos: entrevista informativa, revisión documental, descripción y análisis bibliográfico y musical. Se desarrolla la estructura general de investigación, describiendo sus pasos.

6. Conclusiones

El estudio de los diferentes estilos y técnicas de composición es de inestimable valor para los estudiantes y profesionales en el campo de la música. En el contexto de la Licenciatura en música de la UPN, se acentúa el valor de este campo de estudio, ya que su articulación con diferentes herramientas y enfoques de enseñanza y práctica colectiva, es posible y necesaria.

Igualmente, para el autor este es el punto de partida para continuar con una línea de composiciones relacionadas a la educación y la formación musical. Igualmente, parte de la materialización de un producto artístico implica la autoexploración y el ejercicio analítico para así, reflexionar acerca de los procesos pedagógicos y didácticos relacionados con el acto creativo.

Elaborado por: DIEGO ARMANDO ARIAS CAÍPA

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

03

12

2014

TABLA DE CONTENIDOS

TABLA DE GRÁFICOS	9
Tablas	10
TABLA DE ANEXOS	11
INTRODUCCIÓN.....	12
I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
Problemática	14
Pregunta de Investigación.....	25
Justificación.....	26
II. OBJETIVOS	29
Objetivo General	29
Objetivos Específicos	29
III. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	31
Tipo de Investigación.....	31
Enfoque Investigativo	33
Instrumentos y Herramientas para la Recolección de Datos e Información	34
Estructura General de la Investigación	35
Paso I: Concepción del Proyecto.	36

Paso II: Recopilación de recursos teóricos y prácticos.....	39
Paso III: Composición y consolidación del proyecto.....	41
Análisis y elementos de enseñanza acentuados en la obra.....	43
IV. CRONOGRAMA.....	49
CAPÍTULO 1. LA MÚSICA DE CÁMARA Y EL CUARTETO DE COBRES.....	50
1.1. Música de Cámara en Europa.....	53
1.2. Música de Cámara en Colombia.....	56
1.3. Música de Cámara en la UPN.....	60
1.4. Música De Cámara Para Cobres.....	62
1.4.1. El Cuarteto de Cobres.....	66
1.5.1. El aprendizaje Cooperativo.....	71
1.5.2. La Enseñanza Instrumental y la Práctica en grupo.....	78
CAPÍTULO 2. COBREPUNCTUS: DESCRIPCIÓN DEL PROCESO COMPOSITIVO, REFERENTES TEÓRICO-MUSICALES Y REFLEXIONES.....	83
2.1. Concepción de la Obra.....	83
2.2. Referentes Teórico-Musicales.....	86
2.2.1. Literatura consultada.....	86
2.2.2. El Coral Armonizado.....	88
2.2.3. Variaciones De Coral y Partitas.....	91
2.2.4. La Fuga y la Invención.....	95
2.3. Materialización de la obra.....	101

2.3.1. Coral Armonizado	102
2.3.2. Partita I	103
2.3.3. Partita II	104
2.3.4. Partita III (Fuga a 4).....	105
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LA OBRA COMPUESTA Y RELACIONES CON LA ENSEÑANZA MUSICAL.....	107
3.1. Cobrepunctus: Descripción de la obra	107
3.1.1. Coral: “Oh Dios, Dirígenos por la vía recta” de Diego Arias	111
3.1.1. Partita I: Variación Cromática.....	112
3.1.2. Partita II: Disminuciones Melódicas y Contrapunto imitativo	113
3.1.3. Partita III (Fuga a 4).....	113
CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFIA.....	120
ANEXOS	(Ver CD)

TABLA DE GRÁFICOS

Ilustración 1. Cuarteto de Cuerdas. Tomada de <i>Instrumentos Musicales de Microsoft</i> .(Microsoft Corporation & Dorling Kindersley Limited, 1992-1996)	51
Ilustración 2. "La misteriosa Profundidad del contrabajo" Ensayo General. Tomada del sitio web de la OSC.(Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, 2012)	57
Ilustración 3. El Sacabuche. Tomada de <i>Instrumentos Musicales de Microsoft</i> .(Microsoft Corporation & Dorling Kindersley Limited, 1992-1996)	64
Ilustración 4. Banda de Marcha de EE.UU. Tomada del sitio web de <i>The Chamberlain Brass</i> . (Nandagopan, 2013).....	64
Ilustración 5. Tabla de Armónicos Producidos al digitar en los Instrumentos de Tres Pistones. Tomada del célebre método de trompeta de J.B. Arban. (2005, pág. 4)	67
Ilustración 6. Sistema de Pistones y cilindros (rotores) de los instrumentos de cobre. Arriba:Cilindros; Abajo: pitones; Izquierda: accionados; Derecha: Sin accionar. Tomada de Diccionario Enciclopédico de la Música(Latham, 2008)	68
Ilustración 7. Trompeta en Si bemol. Tomada del blog <i>Eso es Música</i> . (Amalia, 2011)	68
Ilustración 8. El Corno Francés. Tomado del Blog <i>Eso es Música</i> .(Amalia, 2011)	69
Ilustración 9. El Trombón de Varas. Tomado del Blog <i>Eso es Música</i> . (Amalia, 2011).....	70
Ilustración 10. Componentes del Aprendizaje Cooperativo. Tomada de <i>El Aprendizaje Cooperativo en el Aula</i> .(Johnson, Johnson, & Holubec, 1993, pág. 6)	74
Ilustración 11. Primera estrofa del Coral Armonizado <i>Christ, der du bist der helleTag</i> .BWV766.....	89
Ilustración 12. Modulación hacia el v grado con retardo de novena (en relación con el acorde resolutorio). BWV 766.	90

Ilustración 13. Partita II (Variación I sobre el Coral Armonizado). BWV 766. *Las notas en rojo son las notas de la melodía original (Ver Ilustración 11, pag. 81).	91
Ilustración 14. Partita 1(fragmento), de la serie de partitas sobre el coral armonizado WasGotttut, das istwohlgetan. J. Pachelbel. *Las notas en rojo resaltan las notas de la melodía principal y la entrada tardía de la tercera voz con una variación alternativa de la melodía coral.....	93
Ilustración 15. Primera estrofa de la Partita 4. J. Pachelbel.	94
Ilustración 16. Exposición de la Invención XII, BWV 784 de J.S. Bach. *El color rojo encierra las presentaciones del sujeto, el verde, el contrasujeto. Igualmente, se marca el punto donde acaba la exposición e inicia el episodio I.....	100
Ilustración 17. Cobrepunctus, arriba: Sujeto de Fuga (motor de la composición). Abajo: Transformacion Temática Libre (<i>cantus firmus</i> base del coral armonizado). Dentro de la posibilidades contrapuntísticas aplicadas al sujeto, están: Stretti, Aumentacion, Fragmentación e imitación tonal/real. Diego Arias....	103
Ilustración 18. Cobrepunctus, parte de Ripresa de la Fuga. Se pueden observar elementos imitativos - strettos, tonales, reales y libres- aumentaciones rítmicas y disminuciones melódicas. *En rojo se marcan los elementos realcionados con el sujeto y motivo de la fuga. Diego Arias.....	106
Ilustración 19. Cobrepunctus, Partita I. Movimiento cromático y relaciones de independencia e interdependencia. Diego Arias.....	112

Tablas

Tabla 1. Estructura General de la Investigación.....	27
Tabla 2. Cronograma General	41

TABLA DE ANEXOS (Ver CD)

Anexo 2. “Acerca de la Cátedra de Contrapunto”. Entrevista realizada al Maestro Alberto Leongómez.

Anexo3. “Acerca de la Cátedra de Música de Cámara”. Entrevista realizada al Maestro Dario Zerrate.

Anexo 4. Cobrepunctus. Analisis de la Partita III (Fuga a 4). Partitura con indicaciones.

Anexo 5. Cobrepunctus. Soporte sonoro virtual en Mp3.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de grado estudia y describe el proceso de composición de una obra original para cuarteto de cobres. En el mismo sentido, contextualiza la música de cámara y los elementos de enseñanza musical-instrumental con los que se buscará establecer relaciones a partir del material musical producto del trabajo de composición.

En un primer momento, se plantea y analiza el desarrollo actual de los dos temas de estudio del presente trabajo (contrapunto y música de cámara) en el contexto de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Igualmente, se establecen los criterios de investigación para el presente proyecto.

En el diseño de investigación son contempladas las fases de concepción, recopilación de referentes teórico-musicales, materialización del proyecto y conclusiones. En el mismo, se plantean preguntas relacionadas con cada fase, su correspondiente desarrollo y respuesta.

Posteriormente, se realiza un repaso del desarrollo de la música de cámara en el contexto occidental y se orienta hacia su situación actual en la UPN. En el mismo sentido, se realiza una descripción de las principales características de los instrumentos presentes en el cuarteto de cobres. De la misma forma, se exponen las características principales del enfoque pedagógico de Aprendizaje Cooperativo y

algunos antecedentes musicales en este campo, esto último, con el propósito de articular la temática del presente proyecto-composición contrapuntística y música de cámara para cobres- y la perspectiva pedagógica misma.

A partir de lo anteriormente dicho, se realiza la descripción de las fases del proceso compositivo, los referentes musicales y las características de la composición producto de ese proceso.

Finalmente y a partir del análisis musical, la descripción de la obra y la revisión del grado de dificultad de la misma, se establecen relaciones entre el producto artístico mismo y determinados elementos de enseñanza musical-instrumental.

La organización del presente trabajo de grado es: introducción, planteamiento del problema, objetivos, metodología de investigación, cronograma, Capítulo 1: La música de cámara, Capítulo 2: Cobrepunctus: descripción del proceso compositivo, referentes teórico-musicales y reflexiones; Capítulo 3: Análisis de la obra compuesta y relación con elementos de enseñanza musical, y conclusiones.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Problemática

La cátedra de Contrapunto en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes, adscrita a la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (en adelante UPN), tiene como objeto el estudio y la práctica del contrapunto como técnica de composición (Leongómez, 2014)¹. Parte del programa comprende la apropiación de conceptos básicos, explicación de las diferentes especies contrapuntísticas, desarrollo de ejercicios y composición de pequeñas piezas, siempre con el apoyo académico del maestro. En el mismo sentido, es preciso reconocer cómo a lo largo de la historia se ha comprendido la importancia de esta práctica y de profundizaren su estudio. Para lo último, se hace necesario un apoyo académico consecuente con el fin de apropiar las herramientas y reglas características de este estilo de composición. Como aporte a este campo se han escrito innumerables estudios y métodos que ilustran los axiomas propios de la composición contrapuntística y polifónica, enfatizando así el valor de dichas prácticas. Así, el inestimable valor del estudio de los diferentes estilos de escritura contrapuntística y polifónica se acentúa en múltiples obras de corte académico. En el mismo sentido Piston (1947) afirma:

Es de esperar que el estudio de estos elementos y principios será útil para la comprensión de la música de todos los tiempos, en especial la música

¹ Entrevista realizada el 2 de septiembre de 2.014 (Ver Anexo 2).

contemporánea, y que, por tanto, los compositores puedan sentirse estimulados a aportar su propia práctica individual en el tema de la técnica contrapuntística. (pág. 11)

Con el mismo propósito, el impresionante estudio realizado por Knud Jeppesen y titulado *The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* ilustra, a partir de la investigación histórica y del análisis musical, el estilo vocal del siglo XVI llamado genéricamente “el estilo de Palestrina”, dando así, mayor valor al estudio del mismo (Jeppesen, 1992).

Paralelamente, el programa/currículo general de la Licenciatura en Música de la UPN y el perfil de egresado propuesto por la Facultad de Bellas Artes plantean: la constante reflexión, el compromiso y la creatividad a propósito de la pedagogía y el arte musical (Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2012). De lo anterior, se desprende la necesidad, para estudiantes y egresados, de reflexionar acerca de los procesos que conlleva la concepción y materialización de su obra artística y, su posible impacto en la enseñanza y/o la pedagogía musical. En el mismo sentido, dentro del *Documento de Renovación del Registro Calificado*, en su Capítulo: 1.2. *La renovación en la Licenciatura en Música*, se destaca, como parte de sus cambios más relevantes: “Definir el perfil de un docente capaz de flexibilizar y adecuar sus enfoques académicos, sus prácticas pedagógicas; que asume la realidad de país y cuestiona permanentemente el papel del Licenciado en Música, dentro del contexto local, regional

y nacional” (Facultad de Bellas Artes; Departamento de Educación Musical, 2009, pág. 17).

Ahora bien, la música de cámara es una actividad que fomenta el desarrollo del estudiante de música. Esto se debe a que en este tipo de práctica musical en conjunto el fortalecimiento de las aptitudes de los integrantes es el punto de partida. Así, la afinación, ensamble, musicalidad, manejo de articulaciones y dinámicas, efectos y colores sonoros son algunos de los elementos principales en el trabajo de música de cámara e igualmente, se desprenden de los procesos de formación musical-instrumental (sean estos individuales o grupales). Precisamente y acerca del tema, el autor del trabajo de grado *Desarrollo de elementos técnicos y musicales a través del ejercicio interpretativo instrumental en el quinteto de cobres* incluye dentro de sus conclusiones: “Son muchos los aspectos que se pueden potenciar a través de la música de cámara, tanto técnicos como interpretativos”(Sánchez Acevedo, 2009). A partir de lo anteriormente dicho, se hace evidente la necesidad de fomentar los procesos formativos musicales-instrumentales a partir de la práctica de música de cámara, para así aprovechar los beneficios propios de la música en conjunto. Asimismo, se destaca la importancia de reflexionar sobre esta práctica entendiéndola no solo como un espacio de práctica disciplinar, sino también, como un espacio de crecimiento individual y grupal. A partir de estos y otros antecedentes, se pueden visibilizar las posibilidades didácticas y formativas que, a propósito de la práctica y composición de repertorios para música de cámara, fortalecen los procesos de

enseñanza musical-instrumental (dentro y fuera de la Licenciatura en Música de la UPN).

En este punto, es preciso aclarar que los elementos citados con anterioridad y que, como se dijo, se desprenden de los procesos de formación musical-instrumental (afinación, ensamble, musicalidad, manejo de articulaciones y dinámicas, efectos y colores sonoros) pueden ser trabajados en casi cualquier repertorio. Es claro que, por ejemplo, una buena afinación debe construirse y reforzarse en cualquier tipo de montaje musical, independientemente del nivel de los ejecutantes. Sin embargo, se hace necesario analizar, caracterizar y organizar los repertorios con el fin de establecer relaciones entre los diferentes procesos formativos y los recursos musicales. Esto, también permite proponer objetivos (y hojas de ruta para alcanzarlos) y dilucidar en las obras aquellos elementos que favorezcan o no el desarrollo técnico y musical de acuerdo a las particularidades de cada proceso.

De otra manera, la inquietud demostrada a través del constante ejercicio de composición de obras para formatos instrumentales de cámara demuestra cómo esta práctica aporta diversos beneficios a compositores e intérpretes. Con el fin de dilucidar las particularidades y las generalidades de las composiciones de música de cámara, muchas de las grandes obras camerísticas materializadas a lo largo de la historia han sido recopiladas, analizadas y contextualizadas en diversos documentos. Dentro de los mismos, a continuación se pueden citar:

- *“Guía de la música de cámara”* (Tranchefort, 1995). Un compendio donde, alfabéticamente se reunieron los datos de 182 compositores, con gran variedad de análisis enriquecidos por numerosas precisiones sobre las formas y los “estilos”, las circunstancias de la composición, detalles acerca del estreno y duración de las obras. (Tranchefort, 1995).
- *“La música de cámara de Johann Sebastian Bach”* (Vogt, 1993). Obra donde se analizan las composiciones camerísticas de Bach, estableciendo criterios de autenticidad, de forma, estilo y formato. Además del análisis de las obras y las consideraciones previas, el autor trata el contexto histórico y social del compositor. Con 189 ejemplos y ocho ilustraciones.
- *“Bach, Schütz, Händel y Berg”* (Sánchez Reyes, 1985). En este documento el autor recopila datos históricos, a propósito del aniversario de los cuatro compositores alemanes. De manera biográfica y explorando el entorno social de los compositores, analiza la vida y cataloga la obra de los mismos (la música sacra, profana, orquestal y de cámara). El autor habla también de los diferentes estilos y técnicas de composición implementados por los músicos mencionados y, el contexto de las obras.
- *“Una Historia de la Música Occidental”* (Grout, Palisca, & Burkholder, 2008). En este documento se clasifican históricamente los principales eventos musicales en occidente y el desarrollo de los mismos. Se analizan obras y estilos sobresalientes, a propósito del contexto histórico que rodeaba a los compositores.

A partir de todo lo anteriormente dicho y, reconociendo el contexto general del egresado de la Licenciatura en Música de la UPN-dado que, a lo largo de su carrera posiblemente afrontará y asumirá procesos formativos en bandas, talleres y ensambles-, resulta pertinente que el nuevo licenciado en música goce de experiencia tanto en la ejecución de música de cámara, como en el ejercicio de análisis y composición en diversos estilos, formatos y con variadas técnicas. Esto, como herramienta de enseñanza puede fortalecer la actividad del Licenciado en Música y su quehacer musical; de acuerdo a lo planteado en el currículo y perfil de egresado de la Licenciatura en Música de la UPN (Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2012).

En el mismo sentido, aquellos egresados de la profundización “Reflexiones Pedagógicas sobre las Prácticas Musicales en Conjunto” (Dirección) de la UPN, deberán articular a su práctica de conjunto un estudio aún más minucioso de: los formatos, técnicas de ensamble, arreglos y composición. Esto, respondiendo a lo propuesto en el programa del área de dirección de la línea de profundización antes mencionada y, a lo planteado en el perfil de estudiante y ciclos de formación del programa de Licenciatura en Música (Programa de Licenciatura en Música; Facultad de Bellas Artes)(Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2012).

Por otra parte, tras indagar acerca de trabajos monográficos realizados en la Facultad de Bellas Artes en el programa de Licenciatura en Música que se centren en estos temas (composición y música de cámara), fueron hallados trabajos en dos líneas:

una, cuyo interés radica en el área de la música de cámara, y otra que se articula con la composición de repertorios nuevos para diferentes formatos instrumentales. Entre estos trabajos se pueden citar los siguientes:

- *“Instrumentación de música popular latinoamericana para quinteto de cañas y cobres”* (Rodríguez Blanco, 1998). El autor realiza una recopilación de material teórico-práctico, articulado alrededor de arreglos que exploran las sonoridades del quinteto de maderas y metales (clarinete, saxofón tenor, trompeta, trombón y tuba). En este documento hay reflexiones a propósito de la música popular, referentes conceptuales, arreglos y escritura para el formato específico.
- *“Desarrollo de elementos técnicos y musicales a través del ejercicio interpretativo instrumental en el quinteto de cobres”* (Sánchez Acevedo, 2009). En este trabajo se aborda la importancia de la práctica de música de cámara y su trascendencia en el ejercicio musical, y se tratan diferentes temas dentro la práctica del conjunto de cámara (afinación, matices, articulación, ensamble y musicalidad). También fueron transcritos ejercicios de un conocido método para banda sinfónica, adaptándolos al quinteto de cobres.
- *“La música de cámara como espacio de formación en instrumentistas de cuerda frotada”* (Izquierdo Rodríguez, 2013). En este documento son caracterizados los instrumentos y el formato de quinteto de cuerdas, y de acuerdo al contexto del IED Toberín, se establece cómo, a partir de la conformación del quinteto y la práctica de música de cámara, se puede fomentar el proceso y desarrollo de nuevos instrumentistas, con miras a mejorar el desempeño de los estudiantes dentro y

fuera de la orquesta. Se abordan temas propios del proceso formativo de las cuerdas frotadas.

- *“Tres estampas de la mitología colombiana”* (González Ardila, 2012). En este trabajo se plasma el proceso creativo e investigativo alrededor de la composición de una obra para tiple solista y orquesta de cámara. Analiza el proceso de concepción y materialización de una obra con unas dimensiones específicas, así como obras afines a la propuesta, con el fin de brindar aportes al repertorio del tiple y evidenciar en la obra herramientas que apoyen los procesos de formación.

A partir de lo planteado anteriormente, es posible establecer relaciones a propósito de los procesos de formación musical donde, elementos como el estudio de las técnicas de composición y la práctica de música de cámara fortalecen conjuntamente el quehacer musical de estudiantes y profesionales. Se presenta así una oportunidad de articular dichas prácticas con el fin de profundizar en su estudio como posible aporte a los repertorios, la práctica y la enseñanza musical.

Por otra parte, los trabajos de Adolphe Sax y Etienne-François Périnet -y otros hacia 1839, quienes lograron incluir cilindros, pistones y rotores a los instrumentos de cobre (vientos metal)²- permitieron novedosas posibilidades técnicas e interpretativas para los ejecutantes. Del mismo modo, pedagogos e instrumentistas han plasmado en sus estupendas obras las prácticas que, a propósito de las mejoras mecánicas y acústicas hechas a los instrumentos, han establecido las nuevas escuelas técnico-

² En adelante solo se usará el término “Cobre” o “Cobres” haciendo siempre referencia a los instrumentos de la familia de Vientos Metal o a sus intérpretes.

instrumentales a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. Así, es posible nombrar métodos sobresalientes y de amplia trascendencia como:

- “*Gran método para trompeta (corneta)*” (Arban, 2005). Documento donde se incluyen ejercicios técnicos, textos explicativos acerca de la práctica, técnica y estilo de interpretación de la corneta por el reconocido J. B. Arban. Se recopilan piezas arregladas para trompeta sola y a dueto, a partir de las cuales se evidencian las posibilidades del instrumento a partir de la inclusión de pistones.
- “*Méthode Complète de Cor*” (Thévet, 1949). Método para el corno francés, donde el autor recopila y explica ejercicios y prácticas comunes a la interpretación del instrumento, don piezas adaptadas y arregladas para el instrumento solo y con acompañamientos de piano.

En el mismo sentido, es posible agregar gran cantidad de documentos y estudios de nivel técnico como los realizados por C. Colin (1980) y Earl D. Irons (1966) que se articulan alrededor de la ejecución de la trompeta y, se basan en principios científicos y físicos. Documentos como estos, además de ser compendios de ejercicios y estudios de carácter técnico y melódico incluyen, en su contenido, descripciones específicas del rol que desempeñan los labios, el sistema respiratorio y la lengua en la ejecución de la trompeta. Así, estos y otros trabajos logran plasmarlos avances técnicos e instrumentales que, desde hace menos de dos siglos y gracias a las mejoras mecánicas, son posibles en la práctica actual de los instrumentos de cobre. Igualmente, evidencian el creciente interés en los instrumentos de cobre y el fortalecimiento de la pedagogía y didáctica de los mismos.

Así, los hechos arriba expuestos permiten enfocar el desarrollo de la música de cámara para grupos de cobres desde una nueva perspectiva, dado que los avances técnicos han permitido a los intérpretes de cobres tomar un papel más relevante en la escena musical desde hace ya casi dos siglos y hasta la actualidad. Ahora bien, a pesar del desarrollo, estudio y proyección actual de esta familia instrumental, el repertorio de composiciones originales de música de cámara para estos formatos es reducido (por razones ya mencionadas) en muchos de los estilos y técnicas de composición. Por ejemplo, el auge de las composiciones contrapuntísticas y/o polifónicas se dio entre los siglos XV y XVII, mientras, el desarrollo de la música de cámara específica para cobres se viene dando apenas desde la segunda mitad del siglo XX, respectivamente, ambos desarrollos se encuentran en épocas muy distintas. Así, se hace presente la oportunidad de realizar un trabajo que, al menos en parte, genere nuevos repertorios y reflexiones a propósito de estos dos temas: música de cámara y composición contrapuntística; y así, plantee posibles relaciones entre estos y la enseñanza musical-instrumental. Se propone entonces la composición de una obra en cuatro secciones en estilo Contrapuntístico-Polifónico, para música de cámara de cobres.

De lo anteriormente dicho, y con el objetivo de reflexionar a propósito de los procesos que conlleva la concepción y materialización de un trabajo que, a partir de la composición de música de cámara, enriquezca los repertorios; y que, a través de su análisis, caracterización y revisión de grado de dificultad plantee relaciones entre

determinados elementos propios de la enseñanza musical-instrumental y el material musical de la obra misma. Para lograr este objetivo, primero, se hace necesario tomar como referencia y punto de partida el estudio y análisis de obras de formato y/o estilo afín a los propuestos. En el mismo sentido, se tomarán como base principios de composición, orquestación y sonoridad de autores versados. Así, posteriormente y a partir de dichos recursos se llevará a cabo el proceso de composición de la obra propuesta, en la cual se buscará hacer claramente evidentes los conceptos armónicos, melódicos, estilísticos y formales, propios de la composición Contrapuntística-Polifónica estudiada y analizada previamente en clase de contrapunto, en las obras de referencia escogidas y en el proceso de materialización de este trabajo.

Por otro lado y de acuerdo a planteamientos anteriores, se hace necesario analizar, caracterizar y organizar la nueva obra producto de este proceso para así, establecer relaciones entre la temática de cada una de las secciones de la composición (una vez terminada) y aquellos elementos musicales-instrumentales que, en alguna medida, fortalecen la enseñanza del arte mismo en algunas de sus dimensiones, a través de la práctica de música de cámara.

A partir de lo anteriormente dicho, se hace necesario plasmar el proceso creativo e investigativo a todo lo largo de la materialización de la obra propuesta, documentando así, los pasos, la concepción y la posterior culminación del producto artístico y, su relación con los elementos técnicos, gramaticales-musicales y de enseñanza. Todo esto dentro del marco de la investigación-creación. Al finalizar este proceso se habrá

creado un material documental en el que, además de la obra y la documentación del proceso, se recojan las reflexiones y experiencias a propósito del proceso de composición, la práctica de música de cámara y la articulación de estos temas con la enseñanza musical-instrumental con respecto a la obra propuesta.

Pregunta de Investigación

¿Qué procesos entraña la composición de una obra de cuatro secciones en estilo contrapuntístico-polifónico para cuarteto de cobres, que enriquezca los repertorios de música de cámara?

Justificación

Observar, analizar y fortalecer los procesos de formación es una prioridad para el quehacer musical, ya que dichos procesos son la base a partir de la cual se construyen la interpretación³ y ejecución instrumental⁴. El pedagogo musical debe estar al tanto de dichos procesos y contar con la información, formación y repertorio adecuados para dirigir y fomentar de la mejor forma la práctica instrumental y los procesos formativos individuales y grupales. Para él y en general para la profesión, es de suma importancia estudiar, fortalecer y estructurar las bases de la enseñanza musical e instrumental, así como su propia formación en composición. Se encuentra así, una oportunidad para articular, conocer y reconocer aquellos procesos que paralelamente pueden perfeccionar al instrumentista. Procesos que, como la música de cámara fortalecen ampliamente el desempeño individual y grupal del instrumentista, ya que, cada uno de los integrantes del ensamble desempeña un rol indispensable dentro del mismo (Sánchez Acevedo, 2009)(Zerrate Rubio, 2014)⁵. El estudio de las técnicas de composición, permite además que el músico, gane una visión más amplia de su ejecución y así, su interpretación sea reflexiva y consciente (Piston, 1947).

³ Según el Diccionario Oxford de la música (Latham, 2008): Interpretación. Proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra [...] Estas decisiones reflejan el entendimiento que el ejecutante tiene de cada obra, condicionado por sus conocimientos musicales y su personalidad, los cuales tienen como resultado una interpretación.

⁴ Ejecución: (en música) realización de una obra, o práctica vocal y/o instrumental, que no necesariamente implica la articulación con la personalidad y conocimientos propios del ejecutante.

⁵ Entrevista realizada el 30 de septiembre de 2014 (Ver Anexo 3).

Con el mismo propósito, para el investigador como trompetista y estudiante es importante reconocer en la propia experiencia y en la investigación, aquellos procesos que han fortalecido su interpretación, ejecución y creación, para plasmarlos en el presente trabajo.

Así, frente a los constantes retos en la vida del instrumentista y a las oportunidades que, a propósito del perfil de egresado y el programa general de la licenciatura en música de la UPN, se pueden presentar en el proceso de formación musical (Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2012), se toma la decisión de llevar a cabo el trabajo: Composición de una obra en cuatro secciones -Coral y Tres Partitas- para cuarteto de cobres, alimentada con la experiencia previa del investigador y con el desarrollo de la investigación propuesta.

A partir de la materialización de dicha composición, se brindará a los intérpretes de cobres o a los estudiantes de música, interesados en el trabajo de música de cámara o en la composición contrapuntística, un material pertinente que trate de manera clara y evidente, los procesos y reflexiones acerca del acto compositivo de una nueva obra original para cuarteto de cobres. Obra que, aunque en principio estará dirigida a los instrumentos de cobres, permitirá igualmente diversas posibilidades de ejecución, solo dependientes de su aplicación y adaptación a otros formatos instrumentales.

En el mismo sentido, el resultado del presente trabajo será un material documental en el que se recojan los aportes, experiencias y reflexiones acerca de la composición y

la práctica de la música de cámara. Enriqueciendo así, el repertorio original para cuarteto de cobres (música de cámara para cobres), y el estudio de las técnicas de composición contrapuntística. En dicho documento se encontrarán además, la caracterización y descripción de obras sobresalientes escogidas durante el proceso de materialización de este trabajo, la obra compuesta por el investigador-creador, su correspondiente análisis y, la documentación y reflexiones pertinentes a propósito del proceso de concepción y materialización de: “Cobrepunctus: Coral y Tres Partitas para Cuarteto de Cobres”. Asimismo, se organizarán coherente y progresivamente (de acuerdo a su dificultad) las diferentes secciones de la obra, con el fin de proponer posibles relaciones entre estas y los elementos de formación musical-instrumental (ya mencionados en la problemática). Esto último, a través de la caracterización y revisión del nivel de la obra. Del mismo modo y a partir del documento final, se buscará realizar el montaje de la obra con estudiantes de la Licenciatura en Música de la UPN, con el fin de materializar la misma más allá de la partitura. Igualmente, se dejará un registro sonoro virtual para todo aquel que desee consultar dicho trabajo.

II. OBJETIVOS

Objetivo General

Realizar la composición de una obra de cuatro secciones en estilo contrapuntístico-polifónico para cuarteto de cobres, que enriquezca los repertorios de música de cámara.

Objetivos Específicos

- Caracterizar y contextualizar la música cámara, los instrumentos presentes en el cuarteto de cobres y los referentes teórico-pedagógicos para el presente trabajo.
- Reflexionar acerca de los procesos que envuelven la materialización de la obra misma.
- Documentar el proceso de concepción, selección de referentes musicales y, materialización de la obra propuesta.
- Organizar el material musical de las secciones (de la obra) de menor a mayor dificultad a través de la identificación del nivel de dificultad.
- Relacionar los elementos musicales, técnicos y gramaticales propios de la obra con aquellos que se desprenden de los procesos formativos.
- Proponer asociaciones entre posibles escenarios de práctica grupal y las temáticas de las secciones, con el fin de que aquellos elementos característicos de

la composición realizada puedan ser tomados en consideración para la enseñanza musical-instrumental.

- Evidenciar los elementos formales y particularidades de la obra, a partir del análisis musical y formal del producto finalizado.
- Recapacitar sobre de las expectativas previas a la materialización del presente trabajo y las percepciones que el mismo deja al compositor.
- Ampliar el repertorio dirigido a conjuntos de música de cámara para cobres y la práctica del estilo de composición contrapuntística.
- Hacer evidente la necesidad de fortalecer el estudio del contrapunto, la composición y la música de cámara en el contexto de la Licenciatura en Música de la UPN.

III. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Tipo de Investigación

El presente trabajo se suscribe dentro de los tipos de Investigación-Creación e Investigación Descriptiva. Actualmente, la investigación-creación es entendida como un discurso relativamente nuevo, y propio del ámbito de las artes, en el cual la creación artística se toma como punto de partida para una investigación rigurosa y sistematizada. El propósito de la Investigación creación, en parte, es estar al nivel de la comunidad académica y científica frente al debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes (Daza Cuartas, 2009). En el mismo sentido, Daza (2009) hace referencia a las características propias de la investigación-creación:

En un primer paso la investigación-creación puede apostarle al conocimiento del ser a través de la exploración técnica artística, más aún a través de la práctica artística. En las Ciencias y las humanidades el objeto de estudio está alejado o fuera del sujeto, y este alejamiento es necesario para poder comprenderlo, pero en la creación artística, parte de la materia prima para la creación viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, aquí son inseparables sujeto y objeto de investigación-creación, son dos en uno. (pág. 90)

Por otro lado, la investigación descriptiva tiene como propósito especificar las propiedades, características y los perfiles de cualquier proceso que se someta a

análisis. Se puede decir que, a través la investigación descriptiva se busca medir, evaluar y/o recolectar datos sobre diversos conceptos, aspectos, dimensiones y componentes de un fenómeno o proceso a investigar. En la investigación descriptiva se seleccionan y analizan hechos, personas, obras, procesos y/o fenómenos determinados y, a partir de la información recolectada se procede a describir lo que se investiga. Según Hernandez Sampieri, Fernandez Collado, & Baptista Lucio (2006): “Investigación descriptiva. Busca especificar propiedades, características y rasgos importantes de cualquier fenómeno que se analice. Describe tendencias de un grupo o población”. (pág. 103)

Así, el proceso creativo del presente trabajo se ha fortalecido a partir del estudio y descripción de obras (documentos, libros, fragmentos y piezas musicales) destacadas dentro la literatura musical y, que se articulan alrededor de la composición y el análisis de música contrapuntística y polifónica. Con el mismo propósito, el investigador compositor ha retroalimentado la composición con la experiencia (académica y no académica), la autoexploración y, la práctica artística y técnica. De este modo, el resultado de la aplicación de estas modalidades investigativas es el trabajo propuesto: “Cobrepunctus: Coral y Tres Partitas para Cuarteto De Cobres”, obra en la cual se acentuarán elementos a propósito de la enseñanza y la práctica musical-instrumental, esto, a partir del análisis de la obra misma.

Por consiguiente, la investigación descriptiva es fácilmente aplicable a la concepción y materialización de la obra propuesta y al presente trabajo ya que, la

información extraída del proceso de composición arroja datos que deben ser sistematizados y analizados con el fin de extraer aquellos elementos que, en relación con los materiales musicales de la obra finalizada, puedan fomentar y fortalecer la práctica y enseñanza musical-instrumental en conjunto.

Enfoque Investigativo

El enfoque investigativo utilizado en el presente proyecto es el enfoque cualitativo, dicho enfoque permite el uso de diversas técnicas de investigación y recopilación de datos, siempre de manera flexible y en concordancia con los requerimientos de la situación. Igualmente, en el enfoque cualitativo el investigador se introduce en las experiencias y, tanto el conocimiento como el propio investigador son tomados como parte del fenómeno a estudiar. Sampieri et al. (2006) destacan dentro de las características del enfoque cualitativo-investigativo:

- No busca la replica
- Se conduce básicamente en ambientes naturales
- Los significados se extraen de los datos
- No se fundamenta en la estadística

Así, el enfoque cualitativo-investigativo -debido a que articula el trabajo con la experiencia del participante y, es un enfoque de carácter reflexivo y flexible- permite la amplitud y profundidad en el proyecto y su contextualización, a través del análisis y descripción de los resultados.

Instrumentos y Herramientas para la Recolección de Datos e Información

Los instrumentos y herramientas de investigación que se implementarán en el presente proyecto serán: la entrevista informativa; la recopilación, descripción y análisis documental-bibliográfico, el análisis musical y, la auto-observación.

Así, se realizarán entrevistas con el fin de recoger datos, información e impresiones acerca de las cátedras de música de cámara y contrapunto respectivamente. Esto, con el objetivo de dar un enfoque formativo y de enseñanza al presente trabajo y, contextualizar el mismo en el ámbito de la licenciatura en música de la UPN.

Por otro lado, a partir de rastreos documentales se recopilarán obras de referencia que, sirvan de apoyo al investigador-compositor durante la materialización de presente trabajo. En el mismo sentido, se analizarán las obras (partituras, discografía, tratados y documentos) que complementen y fortalezcan el discurso musical del trabajo propuesto. Finalmente, y sirviéndose de la información previamente adquirida e implementada durante todo este proceso, se realizará el análisis musical, descripción y se establecerá el grado de dificultad de la obra finalizada (como ya se había mencionado antes), para así evidenciar sus características musicales y posibilidades didácticas, y relacionarlas con la enseñanza musical-instrumental.

Para la materialización del presente trabajo -suscrito dentro de las modalidades de investigación creación e investigación descriptiva- se hace necesario observar el

fenómeno a estudiar (la creación de una obra artística y su articulación con la enseñanza musical) y de ese modo, describir, analizar y reflexionar acerca del proceso.

En el mismo sentido y retomando el trabajo de Daza (2009), se acepta que, en la materialización de una obra artística, sujeto y objeto se hacen inseparables y son parte del fenómeno estudiado. Dado que, el investigador-compositor es quien propicia, describe, analiza e interpreta el fenómeno desde dentro se puede hablar de una auto-observación.

Estructura General de la Investigación

Los pasos a seguir en el presente proyecto se relacionan en la siguiente tabla.

Tabla 1.

Estructura General de la Investigación.

Paso I: Concepción del proyecto.
¿Qué motiva este trabajo?
¿Por qué componer música contrapuntística-polifónica?
¿Por qué componer música de cámara y cómo se relaciona esta con la pedagogía?
¿Por qué componer música para cobres?
¿Qué formato instrumental se plantea y cómo se articula con el tipo de composición propuesta?
Paso II: Recopilación de recursos teóricos y prácticos.
¿Qué literatura y discografía puede fortalecer el proceso de composición apropiación de conceptos?
¿Cómo apropiar los recursos, herramientas compositivas y análisis realizados?
¿Cómo documentar los recursos extraídos de la literatura, obras de referencia?
¿Qué obras pueden ser tomadas como referencia?
Paso III: Composición y consolidación del proyecto.

¿Qué decisiones se toman tras la recopilación de datos e información?

Formato.

Duración.

Forma y Cohesión Musical.

Técnicas de Composición.

Elementos extramusicales.

Paso IV: Análisis, descripción, revisión de grados de dificultad y relación con elementos propios de la enseñanza musical instrumental.

Elementos de análisis.

Elementos para la revisión de grados de dificultad.

Elementos de enseñanza característicos del trabajo de música de cámara.

Paso V: Conclusiones.

Paso I: Concepción del Proyecto.

¿Qué motiva este trabajo?

La motivación inicial para el presente proyecto parte del interés (por parte del investigador) en el estudio del contrapunto, la música de cámara y la articulación de dichas materias en torno a la enseñanza musical. Esto, articulado en el contexto y la proyección de la Lic. En Música de la UPN y, en el desarrollo de dichas materias dentro de la Licenciatura misma.

¿Por qué componer música contrapuntística-polifónica?

El contrapunto y la polifonía están presentes, al menos en algún sentido, en los diferentes géneros, estilos, en muchas de las músicas occidentales y, en las que nacieron de la fusión entre estas últimas con las de otras regiones del mundo. Piston (1947) afirma: "(...) buena parte de toda la gran música es, de alguna manera,

contrapuntística” (pág. 11). Además, el investigador siempre ha sentido inquietud por este tipo de composición y, gracias a ello, ha dirigido su búsqueda hacia las músicas de este tipo. En el mismo sentido, la música polifónica, por sus características, guarda cierta relación con la música de cámara, en la cual cada parte -a pesar de su independencia- es fundamental para el ejercicio completo y exitoso en conjunto, sin estar necesariamente subordinada a las otras. Es decir cada parte logra conservar su individualidad pero es interdependiente con las otras.

¿Por qué componer música de cámara y cómo se relaciona esta con la pedagogía?

Como ya se ha descrito antes, el inestimable valor de la música de cámara y los beneficios que brinda a estudiantes y profesionales, crean la oportunidad perfecta para profundizar y ampliar los repertorios originales para formatos instrumentales de este tipo.

Igualmente, la música de cámara y la composición para conjuntos de este tipo, dadas sus características de trabajo grupal e interdependencia positiva, se pueden articular con las teorías de aprendizaje cooperativo. Este último, se desarrolla a través procesos en los cuales cada miembro del grupo de trabajo se siente comprometido con el aprendizaje de los demás generando así, una interdependencia grupal que no implica competencia.

Además, el presente proyecto se apoya en los temas propuestos en el trabajo de la maestra Nathalie Errera (2002) *El aprendizaje instrumental a través de la práctica de ensamble*⁶, texto donde, la autora logra enfocar las teorías del aprendizaje cooperativo en el ámbito de la música. Su trabajo se articula a propósito de las experiencias y beneficios de la enseñanza musical-instrumental en grupo.

Por otro lado, se toman en cuenta los aportes que, a propósito de la música de cámara para cobres, brinda el trompetista Joel Treybig (2004) en su artículo, publicado en el sitio web de la *International Trumpet Guild* (2012)⁷. Adicionalmente, se tomarán en cuenta las consideraciones del documento *Consejos Prácticos Colaborativos* del maestro Wiff Rudd (2012), el cual se articula alrededor de la práctica de la trompeta en grupo.

¿Por qué componer música para cobres?

El desarrollo actual de los cobres y de su literatura, se da en el marco de los avances en los instrumentos, que desde el siglo XIX, se dan con mayor intensidad en los campos mecánico y técnico. En el contexto de la UPN se da la oportunidad y la necesidad de explorar técnicas de composición que, a través de la articulación con la música de cámara para cobres, de alguna manera puedan fortalecer los repertorios y la enseñanza musical-instrumental. Esto, respondiendo a los planteamientos del perfil de egresado y programa curricular de la licenciatura.

⁶ Traducido por Diego Arias

⁷ El texto tiene fecha de 2004, el sitio web fue editado y publicó dicho documento años después.

¿Qué formato instrumental se plantea y cómo se articula con el tipo de composición propuesta?

En principio, se plantea la realización de 1 ejercicio de contrapunto por cada especie contrapuntística y una pieza de contrapunto imitativo-en referencia a la obra de Jeppesen (1992)- aplicada a duetos, tríos y cuartetos de cobres. Esta idea será modificada o consolidada de acuerdo a los datos y herramientas extraídas de la recopilación y análisis de recursos teóricos, prácticos y bibliográficos.

Paso II: Recopilación de recursos teóricos y prácticos.

¿Qué literatura y discografía puede fortalecer el proceso de composición apropiación de conceptos?

El presente proyecto se fortalecerá a partir del estudio de obras y documentos destacados que articulen su estudio alrededor del trabajo polifónico y contrapuntístico tonal, esto respondiendo a la búsqueda estética que realiza el investigador. Igualmente, los conceptos serán apropiados a través de la audición y análisis de obras escogidas como referentes musicales para este trabajo.

¿Cómo apropiar los recursos, herramientas compositivas y análisis realizados?

Se plantea que, a través de la práctica de ejercicios de composición contrapuntística (libre y en las distintas especies), ejercicios de polifónica imitativa, armonización a partir de líneas de *cantus firmus* y *corales*, e igualmente, mediante la observación analítica de elementos comunes en las obras analizadas, se logrará la apropiación de herramientas y recursos que fortalezcan el proceso de composición y el discurso musical.

¿Cómo documentar los recursos extraídos de la literatura y obras de referencia?

El presente proyecto, dadas sus características, requiere la descripción y documentación de los materiales que fundamenten el proceso de composición. Igualmente, las obras de referencia que sean consultadas y analizadas a lo largo de la concepción y materialización de la obra propuesta serán caracterizadas y descritas. A propósito de ello otros autores previamente también han realizado análisis pertinentes de dichas obras.

¿Qué obras pueden ser tomadas como referencia?

Se plantea tomar como referencia obras sobresalientes del repertorio tonal, contrapuntístico y polifónico de los siglos XVI al XVIII. El uso de los estilos de escritura polifónica y contrapuntística cobró auge en este periodo de tiempo.

Paso III: Composición y consolidación del proyecto.

¿Qué decisiones se toman tras la recopilación de datos e información?

Tras la recopilación de datos, se toman algunas decisiones con respecto al producto final propuesto, se replantea el formato, se toma en consideración la duración de la obra -en relación con la resistencia física de los instrumentistas-; la forma y cohesión musical también son replanteadas.

Formato. En principio, la idea era realizar un ejercicio de contrapunto por cada especie detallada en la obra de Jeppesen (1992) y, una pieza contrapuntística para duetos, tríos y cuartetos de cobres. Sin embargo, esto se replanteó y dio paso a la propuesta de una obra completa en cuatro secciones para cuarteto de cobres. La reflexión acerca del tipo de composición (ahora a cuatro partes) fue el principal motivo para el cambio del formato. Por otro lado, se reflexionó acerca de la facilidad para la conformación del formato (cuarteto de cobres), también la disponibilidad y movilidad del mismo.

Duración. Se piensa en la duración que debería tener la obra completa y, se reflexiona en torno a la resistencia física de los instrumentistas de cobres ya que, como es bien sabido, el músico de cobres percibe el cansancio con mayor rapidez que otros instrumentistas. Así, se plantea que la duración completa de la obra debería ser de 6-7 minutos. Esto, en relación con los parámetros propuestos por el Maestro Victoriano Valencia en su texto “*Grados de Dificultad para Banda, El contexto Colombiano*” (2011)

Forma y Cohesión Musical. Tras la recopilación de datos, se plantea la duda acerca de cómo dar unidad a la obra. Se propone así, realizar un “Coral y Tres Partitas⁸” (Coral y variaciones) para el formato seleccionado. Así, cada línea del coral se podrá tomar como material musical independiente e interdependiente y se variará a lo largo de las “Partitas”. A nivel formal, se compondrá el coral, las partitas I y II -que serán variaciones sobre cada línea del mismo- y la Partita III que será una fuga monotemática en tres partes y a cuatro voces, sobre la melodía de la línea del bajo (asignada al trombón) del coral.

Técnicas de Composición.

Las principales técnicas de composición en la obra, serán: texturas homofónicas y polifónicas -imitativas, contrapuntísticas y fugadas- contrapunto en especies, contrapunto libre, transformación temática libre, disminución melódica, aumentación, inclusión de notas de paso y ornamentación con respecto a las líneas originales del coral, aproximaciones cromáticas como elemento de variación, imitación –tonal, real, stretta y libre- y, secuencias melódico-armónicas.

Elementos extramusicales.

⁸ Partita: (Parte) Nombre que se le dio a diversas composiciones musicales. En principio el término *Partita* o *Partia* hacía referencia a variaciones sobre melodías o líneas de bajo de un coral. Pachelbel y Bach llamaron partitas a diversas composiciones de estilo *suite* pero también a sus series de variaciones para teclados, sobre corales armonizados. Actualmente el nombre se encuentra en obras instrumentales que tienen varias partes como las suites (Latham, Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música, 2008)

Como es bien sabido, a lo largo de la historia diversos autores han intentado plasmar en sus obras elementos y sentimientos que tienen un alcance más allá de la música. Igualmente, el autor del presente proyecto aprovechará esta oportunidad para insinuar sus propias percepciones y creencias, no en vano, la obra entera se basa en un coral armonizado. Así, elementos como la contemplación, adoración y misterio se harán presentes en las líneas musicales de la obra, como parte de la percepción que el autor tiene de su entorno.

Paso IV: Análisis, descripción, revisión de grados de dificultad y relación con elementos propios de la enseñanza musical instrumental.

Análisis y elementos de enseñanza acentuados en la obra.

Elementos de análisis.

Los elementos que se tendrán en cuenta durante el proceso de análisis de la obra propuesta (una vez finalizada) son: Estructura general y específica, aspectos armónicos, aspectos melódicos, aspectos rítmicos, formato, textura, aspectos dinámicos, articulación.

Para sistematizar dichos elementos de análisis después de ser extraídos de la obra propuesta, se plantea usar el formato propuesto en la clase de Análisis Musical I y II por el maestro Roberto Rubio y adaptado para el presente trabajo por el investigador. Dicho formato incluye los siguientes campos básicos:

MACROESTRUCTURA:

TONALIDAD:

ASPECTOS ARMÓNICOS:

FORMATO INSTRUMENTAL:

ASPECTOS MELÓDICOS:

MICROESTRUCTURA: (si aplica)

ASPECTOS RÍTMICOS:

TEXTURA:

ASPECTOS DINÁMICOS:

ARTICULACIÓN:

Elementos para la revisión de grados de dificultad.

Los grados de dificultad propuestos por el Maestro Victoriano Valencia (2011), servirán de insumo para la asignación del grado de dificultad de la obra compuesta de acuerdo a sus contenidos. Estos, hacen referencia a un conjunto de consideraciones en distintos niveles con el fin de identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios dentro de un proceso de formación para banda favoreciendo el desarrollo técnico e interpretativo de la agrupación. Dada la inclusión de los instrumentos de cobre en dicho texto, es pertinente tomarlo como referencia. A partir de dicho insumo se describirán los contenidos de la obra compuesta.

Los niveles propuestos y sus variables son⁹:

Nivel Tímbrico.

Formato: conformación instrumental de la banda.

Registro: sonidos disponibles o empleados en un rango determinado.

Nivel Ritmo-Métrico.

Características métricas: relaciones en la estructura métrica al nivel del pulso y sus divisiones y en la estructura enfática de compases y otras agrupaciones de elementos.

Figuración: disposiciones de sonidos y silencios en la estructura métrica.

Tempo y agógica: velocidad, flujo de los eventos sonoros en el tiempo.

Nivel Melódico.

Interválica: movimiento de los sonidos en una sucesión melódica.

Relación escala-acorde: relaciones entre los sonidos de la melodía con la estructura armónica de base o acórdica subyacente.

Extensión: rango de la melodía dado por los extremos de su contorno.

Nivel Armónico.

Sistema: lógica ordenadora de las alturas (tonal, modal, atonal...).

Acórdica: organizaciones de sonidos a nivel vertical (triadas, acordes de séptima, clusters).

Funcionalidad: principios armónicos de organización de los elementos en la forma.

Nivel Textural y Orquestal.

Roles: funciones instrumentales en la textura musical.

⁹ Valencia(Valencia, 2011): Tabla explicativa, de los diferentes niveles de dificultad y sus variables,

Densidad armónica (o lineal): la densidad armónica hace referencia al número de voces o sonidos distintos en un momento determinado; la lineal hace referencia al número de ideas musicales distintas o roles.

Densidad tímbrica: disposiciones y combinaciones orquestales en la textura.

Nivel Técnico-Expresivo.

Dinámicas: grados de intensidad en la producción y propagación del sonido.

Articulaciones: formas de producción del sonido en los instrumentos, ataques.

Efectos de emisión y mecanismos: los efectos de emisión hacen referencia a maneras alternativas de producción de sonido (frulato, multifónicos...) y los de mecanismos a desarrollos técnicos de ejecución instrumental (trinos, trémolos...).

Nivel Formal.

Estructura: disposición de las ideas musicales por segmentos constitutivos (secciones, frases, semifrases).

Duración: extensión temporal de la obra musical

Elementos de enseñanza característicos del trabajo de música de cámara.

Los elementos propios de enseñanza que pueden ser profundizados y mejorados a través del trabajo de música de cámara son diversos. Estos, además de ser tratados en los procesos formativos pueden ser articulados a repertorios que enriquezcan el aprendizaje. Así, con el fin de profundizar en ellos (ya habían sido mencionados) y, como se había dicho antes, proponer relaciones entre los mismos y el material musical de la obra. Se exponen a continuación:

- Afinación: unísona y armónica.
- Musicalidad: Conciencia de frases, respiraciones, motivos y temas. Interpretación contextualizada.
- Dinámicas: Balance: en relación con la intención musical y los roles dentro de la obra, la obra contendrá las siguientes dinámicas (de menor a mayor intensidad):
P «pianissimo» (muy suave), ***p*** «piano», ***mp*** «mezzo-piano», ***mf*** «mezzo-forte», ***f*** «forte» (fuerte).
- Articulaciones: Portato, Legato. En este campo, se aconsejará que los intérpretes o estudiantes de la obra, busquen e igualen la articulación más adecuada para los pasajes nos ligados. En principio se propone el portato como punto de partida para dicho trabajo.
- Agilidad: Uso del cromatismo y escalas relacionadas.
- Particularidades de los Cobres: Uso de sordinas y afinación, emisión limpia, cualidades del sonido, resistencia y desarrollo de embocadura.
- Ensamble, sincronización e igualdad de tempo y ritmo: Dirección compartida y regularidad; roles independientes, imitativos e interdependientes. Cambios de tempo, cesuras y calderones “Saber Tocar Juntos¹⁰”.
- Audición: a través de la conciencia de los roles, oír el desarrollo de las demás voces para, lograr una mejor interacción.
- Enfocar integralmente la música: articular los elementos técnicos, gramaticales e interpretativos, a propósito de la música en conjunto.

¹⁰ Término tomado y traducido del documento *L'apprentissage instrumental à travers la pratique d'ensemble* (Errera, 2002); término original: “*Savoir jouer «ensemble»*”.

- Evitar el espíritu de competencia: a través de la música de cámara “se hace evidente que la práctica en ensamble trae un espíritu de colaboración y apoyo dentro del grupo que elimina el espíritu de rivalidad¹¹”.(Errera, 2002)

Ya se ha aclarado que estos elementos deben estar presentes y se pueden trabajar en casi cualquier repertorio. Es preciso aclarar que la intención del presente trabajo es la composición de nuevos repertorios, y a partir de la descripción de la obra establecer relaciones con dichos elementos.

Paso V: Conclusiones.

A partir del trabajo concluido, el análisis y, la acentuación de elementos de enseñanza, se construirán conclusiones que puedan aportar conocimiento, reflexiones y experiencias para el investigador, para la carrera y la enseñanza musical-instrumental.

¹¹ Tomado y traducido *Ibidem*.

IV. CRONOGRAMA

Tabla 2.

Cronograma General.

Actividad Realizada	Fechas
Revisión y fortalecimiento de los planteamientos del anteproyecto (Problemática, pregunta de investigación, justificación y objetivos). Recopilación de datos acerca del programa y planes curriculares de la Lic. En Música de la UPN.	Marzo – Abril de 2.014
Recopilación de datos para el Capítulo 1.	Abril – Mayo de 2.014
Formulación de primeras ideas musicales para esta composición y, realización de armonizaciones y ejercicios de contrapunto.	Abril – Junio de 2.014
Primeros análisis musicales de obras y experiencias previas del autor (en busca de conceptos melódicos para esta obra)	Junio – Julio de 2.014
Reflexión y replanteamiento de las particularidades de la obra y formato instrumental propuesto.	Julio de 2.014
Selección de ideas y composición del tema para la Fuga	Julio de 2.014
Selección de Literatura y documentos relacionados	Junio – Septiembre de 2.014
Inclusión de referentes pedagógicos y cierre del Capítulo 1	Septiembre de 2.014
Proceso de composición (alimentada por análisis de obras contrapuntísticas y polifónicas)	Junio – Septiembre 2.014
Revisiones generales de la obra, análisis y relación con componente pedagógico	Septiembre – Octubre de 2.014
Culminación del documento	Octubre de 2.014

CAPÍTULO 1. LA MÚSICA DE CÁMARA Y EL CUARTETO DE COBRES

La música de cámara en la actualidad se entiende como aquella escrita pequeños formatos instrumentales. Generalmente, en dichos conjuntos cada integrante hace parte fundamental del ensamble, ya que interpreta una parte que está totalmente bajo su responsabilidad. A propósito de ello, ya han sido enunciados los numerosos beneficios de la práctica de música de cámara. La instrumentación de los conjuntos de cámara puede ser mixta; ya que, desde las cuerdas hasta la percusión tienen cabida en la música de cámara.

El Diccionario Oxford de la música define música de cámara así:

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 (...). (Latham, 2008, pág. 257)

Anteriormente, el término “música de cámara” se refería a la música compuesta y destinada para ser ejecutada en las pequeñas salas de ensayo y concierto de la edad media y renacimiento. Estas salas llamadas “cámaras” normalmente estaban

reservadas a la actividad artística, en especial para la música. El término “música de cámara” resultó extendiéndose a las agrupaciones que realizaban su actividad musical en dichas cámaras y también a aquellas de formato y dimensiones similares a las de aquel contexto. (Grout, Palisca, & Burkholder, 2008).

En efecto, dentro las formaciones instrumentales a las que se asigna el “título” de conjuntos de cámara se encuentran aquellas cuyo formato es relativamente reducido (pequeñas orquestas y diversos ensambles, generalmente instrumentales.). Pueden haber dos detalles que permiten caracterizar una obra de cámara: 1) cada músico toca una parte diferente y 2) no hay director, aunque estos no son reglas absolutas. Comúnmente los músicos se sitúan de manera que puedan mirarse entre sí, para lograr la mejor coordinación, debido a la ausencia de director. Las composiciones generalmente tienen dimensiones de dos a 20 integrantes.

Algunos de los formatos instrumentales de música de cámara más comunes son¹²:

- Cuarteto de cuerdas: dos Violines, Viola y Violonchelo. Siendo el conjunto de cámara para el cual, históricamente, se ha compuesto más música.



Ilustración 1. Cuarteto de Cuerdas. Tomada de *Instrumentos Musicales de Microsoft*. (Microsoft Corporation & Dorling Kindersley Limited, 1992-1996)

- Sonata a trío: aunque es un género musical, también hace referencia a una formación instrumental. Desarrollada ampliamente

¹² Información extraída de Grout, Palisca, & Burkholder (2008); Latham (2008); (Griffiths, 2009).

en el renacimiento y barroco. Generalmente son cuatro músicos en la sonata a trío: dos instrumentos melódicos (comúnmente violines) y, bajo continuo: dos intérpretes; Chelo o Viola da gamba y Teclado (generalmente clavecín).

- Tríos y quintetos con piano y cuerdas. Ampliamente usados en el clasicismo europeo.

- Quinteto de Cuerdas: dos Violines, Viola, Violonchelo y Contrabajo.

- Cuarteto de maderas: Flauta, Oboe, Clarinete y Fagot. Tuvo su mayor desarrollo en el romanticismo europeo.

- Quinteto de Vientos: Flauta, Oboe, Clarinete, Corno Francés y Fagot.

De mayor desarrollo y uso hacia finales del siglo XIX y aún más, en el siglo XX (de acuerdo a los avances mecánicos realizados en los instrumentos).

- Cuarteto de Saxofones: Soprano (Alto), Alto, Tenor y Barítono.

- Trío de Cobres: Trompeta, Trombón y Corno Francés.

- Quinteto de Cobres: Dos Trompetas, Corno Francés (en ocasiones Fliscorno Alto), Trombón y Tuba.

- Cuarteto de Cobres: Trompeta, Trombón, Corno Francés y Trombón (en ocasiones Fliscorno Barítono o Tuba).

- Ensamble de Percusión (a partir del siglo XX, principalmente): generalmente desde cuatro intérpretes

- Orquestas o ensambles de Cuerdas y/o mixtos de hasta 20 integrantes.

1.1. Música de Cámara en Europa

El presente apartado busca hacer un rápido repaso del desarrollo de la música de cámara en la tradición musical occidental-europea. Ya que el presente proyecto no entraña una investigación histórica, no se harán énfasis, ni recuentos históricos rigurosos. En el mismo sentido, solo se busca relatar los principales acontecimientos de la música de cámara en los diferentes periodos, sin profundizar demasiado en ellos, para posteriormente hacer lo propio con la música de Cámara en el contexto colombiano.

En ese orden de ideas se puede decir que, desde el renacimiento mismo, se tuvo la necesidad de realizar actuaciones musicales, en pequeños espacios: desde las cámaras, donde la realeza llevaba a cabo sus reuniones, hasta la música doméstica. Así, se hizo necesaria la ejecución y composición, pensada y destinada a los pequeños espacios, para las posibilidades de instrumentos e instrumentistas y, obviamente, para las exigencias de las cámaras de las cortes.

Citando el Diccionario Oxford de la música:

Fue de hecho con la música vocal que en los días del Renacimiento tardío comenzó en cierto sentido la música de cámara, donde, citando *Il libro del cortegiano* (El libro del cortesano, 1528) de Baldassare Castiglione, se esperaba que un caballero tuviera “entendimiento y astucia sobre el libro y una habilidad similar en varios instrumentos” (es decir, poder leer a primera vista y tocar varios

instrumentos). Sin duda, no cualquier caballero podía hacerlo, pero muchos testimonios indican que la música era considerada un mérito social importante y que muchos hombres aprendían música con seriedad y disfrutaban tocar o cantar en ensambles. Las mujeres también participaban en la actividad musical en los salones privados. Fuera de las cortes, la música doméstica comenzó a florecer en los hogares de las clases pudientes, respaldada en particular por la mayor difusión de la música que siguió al advenimiento de la imprenta. (Latham, 2008, pág. 257)

Posteriormente, la *Chanson* Polifónica dio respuesta al número de nuevos instrumentistas aficionados, esta era escrita de modo que no exigía una gran experiencia y virtud instrumental o vocal y podía ser interpretada en instrumentos y/o voces. Esta práctica posteriormente dio lugar a la *Canzona*, una de las formas musicales instrumentales de mayor popularidad entre los siglos XVI y XVII.

Ya entrado el Barroco, el *Trio Sonata* fue tal vez la forma instrumental más relevante de música de cámara, este tipo de composición sobrevino a la mezcla instrumental y/o vocal de los *madrigale* y *canzone*. Así, muchas de las composiciones de música de cámara estaban destinadas a ser ejecutadas por uno o varios solistas con acompañamiento de clavecín solo y/o bajo continuo¹³. Además, en esta época fueron cultivadas diversas formas musicales y los compositores experimentaban variadas formaciones instrumentales y estilos dentro de sus obras. A propósito de la obra de cámara de Johann Sebastián Bach y en relación con la experimentación en el periodo correspondiente, Sánchez Reyes (1985) comenta:

¹³ No es un instrumento, sino un técnica de en la que dos instrumentistas están involucrados.

No se trata desde luego de experimentos en el sentido que los compositores de nuestro siglo dan a esta palabra, sino de la búsqueda de una mayor riqueza expresiva. Todas estas obras reflejan en efecto un estado de alma casi romántico; no la pasión que caracterizará a las sonatas beethovenianas, sino la fuerza, lo que Albert Schweitzer llama “la alegría viril del alma de Bach”. (pág. 104)

Posteriormente, fueron desarrolladas nuevas formas y las existentes fueron ampliadas y reformadas, en el periodo clásico la más relevante y, tal vez, para la cual mas obras de música de cámara se han escrito fue el Cuarteto de Cuerdas. Igualmente, se dieron los importantes avances en la conformación de música de cámara para vientos (principalmente de maderas, incluyendo el Corno Francés).

En principio, muchas de estas obras estaban pensadas y escritas para principiantes, y muchas se esperaba no fueran tocadas en público. Buena parte de los cuartetos de cuerdas de Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, por ejemplo, se compusieron con el propósito de ser ejecutados como pasatiempo, para un cuarteto de cuerdas del que ellos mismos formaban parte. Este hecho se hace evidente aún en las obras tempranas de Beethoven, ya que, en su etapa temprana él también compuso música de cámara para principiantes, dentro de estas se puede resaltar el *Septimino o Septeto para vientos y cuerdas, en mi bemol mayor* (opus 20) de 1800 (Tranchefort, 1995). Posteriormente, al repensar el potencial de los conjuntos de cámara, destinó algunas de sus últimas obras a cuartetos de cuerdas. Estas obras, muy complejas y difícilísimas para los principiantes, estaban pensadas para la sala de conciertos.

Siguiendo el ejemplo de Beethoven, a lo largo del periodo del Romanticismo, muchos compositores escribieron obras para grupos de cámara profesionales.

A lo largo de los siglos XX y XXI, además de las agrupaciones tradicionales como el trío con piano o el cuarteto de cuerda, los autores buscaron escribir para formaciones mixtas de vientos y cuerdas, como es el caso del *Concerto-para clave y cinco instrumentos-* de Manuel de Falla o el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Olivier Messiaen escrito para violín, violonchelo, clarinete y piano; el cual fue claramente influenciado por el ambiente de guerra del siglo XX. También, se hizo común la inclusión de instrumentos de percusión, como en la *Historia del Soldado* de Igor Stravinski escrita para violín, contrabajo, clarinete, fagot, corneta, trombón, un percusionista y recitador o, la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bela Bartok. Durante la última parte del siglo XX y hasta la actualidad, se han diversificado las composiciones, los formatos y los estilos de música de cámara. Al mismo tiempo, las grandes orquestas han fomentado la conformación de ensambles de música de cámara, con lo cual, además de propiciar el crecimiento de sus músicos, ofrecen conciertos diversos y cubren parte de la demanda de conciertos en salas donde el grueso de la orquesta no se puede presentar.

1.2. Música de Cámara en Colombia

Tras haber hecho un repaso acerca del desarrollo de la música de cámara en la tradición occidental, se ofrecerá ahora un “estado actual” de la música de cámara en

Colombia; en el presente apartado se reseñaran solo algunos de los principales ejercicios de música de cámara en el país.

Generalmente, la práctica de la música de cámara hace parte de las actividades de las orquestas sinfónicas y filarmónicas, esto, como apoyo al fortalecimiento del ensamble dentro de las diferentes secciones instrumentales. Además, es común que como parte de sus actividades, las diferentes “cuerdas”¹⁴ conformen conjuntos de cámara a partir los cuales se fomenta la exploración de repertorios propios de los mismos conjuntos e instrumentos. De este modo, también es posible cubrir conciertos en salas y pequeños espacios en los cuales el grueso de una orquesta sinfónica moderna tendría difícil acceso.

Como ejemplo de esto, se hizo consulta a la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, una de las orquestas profesionales más relevantes dentro del país, acerca del trabajo de música de cámara que desarrollan sus integrantes, fue recibida la siguiente información:



Ilustración 2. "La misteriosa Profundidad del contrabajo" Ensayo General. Tomada del sitio web de la OSC.(Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, 2012)

- En la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia a partir del año 2.012 y gracias al ingreso de la actual Gerente de la Asociación Nacional de Música Sinfónica, se

¹⁴ El término hace referencia a las diferentes secciones (o familias) instrumentales que conforman agrupaciones como orquestas y bandas

empezaron a implementar grupos de cámara con integrantes de la orquesta, conformando así:

- Tres grupos de cuerdas
- Un trío de maderas
- Un grupo de percusión
- Un quinteto de vientos
- Un quinteto de cobres

Desde el 2012 estos grupos son programados y presentados con regularidad, dependiendo de la temporada de la Orquesta. En el sitio web de la OSC es posible encontrar la información y programación de los conciertos de sus conjuntos de cámara y de la orquesta completa. (Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, 2012)

Igualmente, las diferentes orquestas profesionales del país ofrecen programación de conciertos de conjuntos de cámara y, presentan regularmente grupos de otras instituciones en sus salas de concierto.

En el mismo sentido, diversos grupos profesionales, actualmente y de manera independiente, llevan a cabo el trabajo de música de cámara en diversos formatos, realizando conciertos y actividades académicas. Dentro de estos grupos se pueden señalar:

- Cuarteto Colombiano de Clarinetes. Reconocido como uno de los principales exponentes de música en su modalidad, el Cuarteto Colombiano de Clarinetes se

creó en Caracas en enero de 2007 como parte de la actividad académica de la Maestría en Clarinete que sus integrantes realizaron en la Universidad Simón Bolívar. Entre su repertorio se cuentan obras clásicas y contemporáneas, al igual que música latinoamericana y por supuesto una gran variedad de obras colombianas, además de sus propias composiciones. El cuarteto Colombiano de Clarinetes se ha presentado en diversos escenarios, igualmente ha realizado seminarios y clases dentro y fuera de Colombia.¹⁵

- Extempore. Conformado en el año 2003, Extempore surge del interés en abordar el repertorio musical correspondiente al periodo Barroco (Siglos XVII y XVIII), de acuerdo a los parámetros interpretativos de la época. Actualmente es reconocido como uno de los grupos de música antigua más relevantes de Colombia debido a su calidad, profesionalismo y energía, además de una excelente aproximación a la interpretación estilística. Ha recibido reconocimientos a nivel nacional e internacional y ha participado de diferentes festivales de música, igualmente realiza actividades académicas de diferente índole, así como conciertos didácticos. Su instrumentación es: dos violines barrocos, violoncello barroco y clavecín. (Extempore, s.f.¹⁶)

- Ensamble V Colombia. Ensamble de vientos integrado por cinco de los más reconocidos músicos colombianos. Cada uno de sus integrantes es ampliamente identificado como: instrumentista-solista, jefe de fila de las principales orquestas sinfónicas a nivel nacional y maestro-formador. Nace en el año 2014 con el propósito de difundir en el territorio colombiano la práctica de música de cámara

¹⁵ Contenido divulgado a través de programas de mano y página en Facebook del Banco de la República, con motivo del ciclo de conciertos realizado entre dicha institución y el Cuarteto Colombiano de Clarinetes.

¹⁶ Sin fecha. En el sitio web "Extempore" no se logra encontrar fecha de divulgación o edición de la página.

para el formato quinteto de vientos. Ofrece cursos de capacitación y clases de formación instrumental a los participantes¹⁷. Forma parte del portafolio de artistas de la empresa colombiana GESTAR Cultural. (Gestar Cultural S.A.S., 2014)

Ahora, cabe anotar que la práctica de música de cámara no es una actividad exclusiva de las orquestas y grupos profesionales. Paralelamente, la música de cámara también está presente en centros educativos, universidades, fundaciones y escuelas de formación (academias, bandas y orquestas a nivel distrital, municipal y nacional). De este modo, la práctica de este tipo de actividad musical está vigente en los diferentes procesos de formación musical dentro del país y aporta los numerosos beneficios ya antes descritos. Igualmente, es importante resaltar la existencia de la Escuela de Música de Cámara de Bogotá.

1.3. Música de Cámara en la UPN

El presente apartado tiene como fin hacer un resumen general de lo que fue la Cátedra de Música de Cámara e, igualmente el enfocar la situación actual de la música de cámara en la Licenciatura en música de la UPN. No se harán juicios de valor de ningún tipo, la finalidad es puramente descriptiva.

La cátedra de “Música de Cámara” funcionó, como parte del programa de la Licenciatura en música de la UPN, entre los años 2004 y 2009. El objetivo de dicho

¹⁷ Tomado del programa general del Festival Internacional de Música “Toquemus 2014” en el municipio de Tocancipá-Colombia.

espacio era fortalecer la didáctica instrumental y la práctica en conjunto; en ese periodo de tiempo estuvo asociado al énfasis de “Pedagogía instrumental” (aunque no era exclusivo de dicho énfasis). Ambos, el énfasis y la asignatura, fueron desarticulados del programa general de la Licenciatura en Música tras la reforma curricular del año 2009. Cabe aclarar, que en la actualidad no existe ningún espacio académico que centre su estudio o esté articulado con el estudio o práctica en conjuntos de cámara. A través de una entrevista al maestro Dario Zerrate(2014), quien coordinó dicha cátedra, se obtuvieron apreciaciones acerca de la concepción previa, puesta en marcha, trabajo y, coordinación del espacio académico (Ver anexo 3).

Actualmente, la práctica de música de cámara dentro de la Licenciatura existe gracias a la búsqueda y deseo de algunos estudiantes y maestros. En ese orden de ideas, el “Cuarteto de Saxofones de la UPN”, impulsado desde la cátedra de saxofón, es el proyecto más relevante y visible de música de cámara en la facultad. Así mismo, existen otros conjuntos formados por estudiantes y/o maestros como el quinteto de Cobres “U-Brass” -conformado actualmente por estudiantes de la UPN, un invitado de la Universidad Nacional de Colombia y, organizado y dirigido por el investigador del presente proyecto-.Conjuntos, como los arriba nombrados, paralelamente desarrollan ensayos y actividades dentro de la facultad pero, hasta el momento, al margen del currículo general de la Licenciatura.

1.4. Música De Cámara Para Cobres

“Today, brass instruments suffer few of the limitations which formerly frustrated their players and are rapidly taking their places among the most agile and versatile members of the modern orchestra.”(Adler, 1989)

“Hoy en día, los instrumentos de viento metal sufren pocas de las limitaciones que anteriormente frustraban a sus intérpretes y rápidamente están tomando sus lugares entre los miembros más ágiles y versátiles de la orquesta moderna.”(Adler, 1989)

A continuación, se realizará un recuento general de los roles desempeñados por los instrumentistas de cobres dentro de los conjuntos instrumentales en la historia occidental, el objetivo no es realizar una investigación histórica (a propósito de ello, ya se han realizado innumerables trabajos¹⁸) sino hacer visibles las posibilidades actuales de los instrumentos de cobre mediante una breve descripción de los mismos (igualmente detallados a lo largo del siglo XX en métodos y documentos de origen diverso), para así contextualizar el presente proyecto.

Primero, es necesario reconocer cómo, desde finales del siglo XVIII se dieron importantes avances en la fabricación de instrumentos, este hecho ha estado presente a lo largo de la historia de la música y no solo en los últimos siglos. Sin embargo, los desarrollos mecánicos realizados en los instrumentos, principalmente en los siglos XIX

¹⁸ Como los citados en la primera parte del presente Capítulo y en el apartado de “Música de Cámara en Europa”

y XX, dieron paso a grandes avances en el nivel técnico y musical de los instrumentistas y, gracias a ello, a la implementación de pasajes musicales de mayor exigencia y un mayor número de obras compuestas especialmente para dicha familia instrumental.

Históricamente, la trompeta y el corno francés han sido los instrumentos de cobre con mayor inclusión en los conjuntos instrumentales. El corno, fue incluido desde hace siglos en las diferentes formaciones instrumentales interactuando así, en conjuntos de cámara de vientos, con la orquesta de cuerdas y como solista. También llamado “Trompa” y gracias a su sonido de fácil mixtura con los demás timbres instrumentales, se reconoce e incluye dentro de los quintetos y octetos de maderas, a pesar de ser un instrumento de la sección de los cobres. Así, este instrumento ha desempeñado un rol importante en la música de cámara clásica y barroca, aunque tal vez, sin explorar todas sus cualidades. (Betancur Garzón, 2010)

Igualmente, la trompeta fue incluida en diferentes formatos instrumentales, Bach y otros compositores barrocos usaron trompetas en algunas de sus obras, sin embargo, la interpretación de las trompetas de esa época tenía un grado de dificultad mucho mayor, lo que posiblemente limitó la escritura para este instrumento. Posteriormente y a pesar de haber caído en desuso durante parte del periodo clásico, fue incluida por Haydn, Mozart y Beethoven (y otros compositores) en sus trabajos -sobre todo en los tardíos-, es preciso anotar que Hümmel y Haydn compusieron conciertos para un tipo

de trompeta de llaves, creada por el trompetista y fabricante de instrumentos: Anton Weidinger.(Trumpetland.com, 2012)

Por su parte, el trombón tuvo un desarrollo aún más tardío, su antecesor, el Sacabuche a pesar de ser un instrumento antiguo se incluía solo ocasionalmente en las formaciones instrumentales, esto



Ilustración 3. El Sacabuche. Tomada de *Instrumentos Musicales de Microsoft*. (Microsoft Corporation & Dorling Kindersley Limited, 1992-1996)

hasta ganar mayor popularidad en los siglos XVIII y XIX. En dicho periodo de tiempo evolucionó y su nombre fue cambiado a *Trombón*.

Posteriormente, con la implementación de los “renovados” instrumentos de cobre en las bandas de vientos, orquestas y bandas de marcha, la música para cobres alcanzó una nueva cumbre. Así, a lo largo del siglo XIX y XX se conformaron diversos formatos instrumentales de cobres y estos instrumentos fueron incluidos de manera más amplia en las orquestas y conjuntos de cámara.

Así y gracias a los desarrollos dentro y fuera de la academia y a la diversificación de las expresiones musicales, las bandas de concierto y las bandas de marcha (principalmente en Estados Unidos) gozaron de un mayor prestigio.



Ilustración 4. Banda de Marcha de EE.UU. Tomada del sitio web de *The Chamberlain Brass*. (Nandagopan, 2013)

Lo propio sucedió con el jazz, las músicas populares, las músicas folclóricas y, los diversos nuevos estilos de música orquestal. Gracias a esto, los cobres lograron tomar nuevos y diversos lugares en la escena musical.

“With the huge legacy of chamber music repertoire and some virtuosic symphonic musicians, the brass quintet was formed.” (Nandagopan, 2013)

“Con el enorme legado del repertorio de música de cámara y algunos músicos sinfónicos virtuosos, el quinteto de metales fue formado.”(Nandagopan, 2013)

Durante los años 40's en estados Unidos fueron conformados los primeros quintetos de cobres de la historia, siendo estos: *The Chicago Brass Quintet* y *The New York Brass Quintet*. Así mismo, miembros de estos quintetos apoyaron la creación, y fueron mentores, de otros conjuntos de cobres y de intérpretes de los mismos. Algunos de los herederos de esta tendencia de música de cámara fueron los integrantes del que es hoy el “paradigma” de los quintetos de cobres: *The Canadian Brass*. Este último, entre muchos otros dentro y fuera de América, ha demostrado la versatilidad de este tipo de conjunto y ha logrado diversificar su repertorio el cual, como ya se había mencionado, principalmente toma como base arreglos y adaptaciones de obras en diferentes estilos y formatos.

La instrumentación más común del quinteto de cobres incluye: dos trompetas, un corno, un trombón y una tuba. Es ese sentido se puede decir que el quinteto de cobres

es análogo al quinteto de cuerdas. Sin embargo, también es común que en algunos casos se supla el corno con otro trombón, o que se hagan diversas combinaciones instrumentales con cobres. Igualmente, en algunos ensambles se reemplaza la tuba por el trombón bajo y, es posible incluir percusión adicional para determinadas obras o montajes.

Como ya se ha comentado, gran parte del repertorio del quinteto de metales suele ser adaptado de obras para otros formatos. Esto se debe a que, en otros periodos se componía principalmente para otros instrumentos como las cuerdas y los instrumentos de viento-madera y, para los conjuntos conformados por estos. A pesar de ello, en los últimos años los compositores han demostrado mayor interés en la composición de música de cámara para cobres, algunos de los compositores para ensambles de este tipo son: César Cano, Ferrer Ferrán, José Alamá Gil y Gregory Fritze (Llamas, 2010).

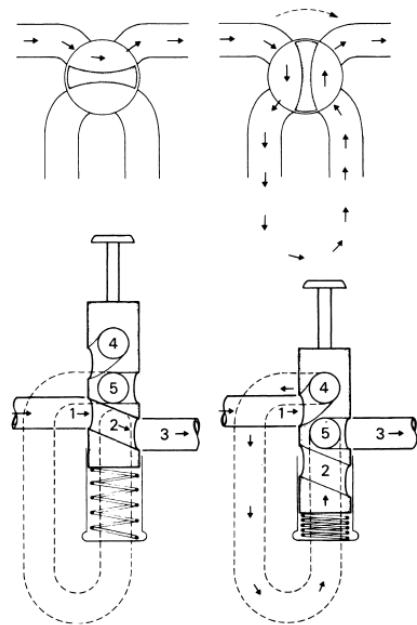
1.4.1. El Cuarteto de Cobres.

El cuarteto de cobres es un tipo de conjunto de cámara, en cierta medida, análogo del cuarteto de cuerdas ya que, se usan dos instrumentos soprano, uno alto y uno tenor/bajo. Este formato fue escogido para el presente trabajo en primera medida porque se adapta eficientemente al tipo de composición propuesta y, además porque existe una mayor disponibilidad y mejor movilidad de este formato en el contexto local.

Table of harmonics produced without valves and with the six valve combinations on instruments with three valves.

Ilustración 5. Tabla de Armónicos Producidos al digitar en los Instrumentos de Tres Pistones. Tomada del célebre método de trompeta de J.B. Arban. (2005, pág. 4)

A continuación, se realizará una breve descripción mecánica y técnica de los instrumentos incluidos en el cuarteto de cobres, a propósito de ello, diversas obras (incluidos muchos de los métodos para instrumentos de cobre) han profundizado en las peculiaridades históricas, mecánicas y técnicas propias de los instrumentos que abajo se describirán, por esta razón, no se incluirá una exposición extensa acerca de los mismos.



Los instrumentos de viento metal (cobres), son fabricados principalmente con latón, aunque se usan diversos materiales y aleaciones. Son aerófonos que, básicamente permiten amplificar, modificar y enfocar el

sonido producido por a la vibración de los labios del instrumentista. Los pistones, rotores y varas, amplían la extensión del instrumento para así lograr que el aire recorra un mayor camino desde la embocadura hasta la campana del instrumento, de este modo, el instrumentista puede usar las diferentes series de armónicos (y sus combinaciones) que se producen al digitar los pistones, girar los rotores o mover las varas. El intérprete se logra mover dentro de cada serie armónica modificando la velocidad del aire; la combinación de diferentes velocidades de aire y digitaciones permite usar todas las notas cromáticas posibles en cada instrumento. La Ilustración 5 (pág. 67) muestra las series armónicas posibles al digitar en los instrumentos de tres pistones.

Ilustración 6. Sistema de Pistones y cilindros (rotores) de los instrumentos de cobre. Arriba:Cilindros; Abajo: pitones; Izquierda: accionados; Derecha: Sin accionar. Tomada de Diccionario Enciclopédico de la Música(Latham, 2008)

1.4.1.1. *La Trompeta.*

La trompeta es el más agudo de los cobres, tiene un sonido brillante y penetrante, gracias a su mecanismo es versátil y se emplea en diversos formatos

instrumentales y estilos musicales. Su rango dinámico y su tesitura son bastante amplios. Existen trompetas afinadas en diferentes tonalidades y también la Trompeta



Ilustración 7. Trompeta en Si bemol. Tomada del blog *Eso es Música*. (Amalia, 2011)

Piccolo, sin embargo, la más usada en la actualidad es la trompeta en Si bemol. Anteriormente (durante la época del célebre J.B. Arban), se solía llamar “*Cornetín*” (corneta) al instrumento con pistones y “*Trompeta*” al instrumento sin pistones, con el tiempo se incluyeron los cambios mecánicos a las trompetas llegando estas a parecerse mucho a las cornetas. A pesar de que hoy existen pocas diferencias técnicas entre unas y otras, se pueden diferenciar con facilidad las cornetas, las trompetas (ambas con pistones) y, las trompetas naturales y sin pistones. Actualmente (trompetas y cornetas) se diferencian principalmente en su diseño. Sus timbres son muy similares, aunque el de la trompeta es sutilmente más brillante y majestuoso. Pero, el sistema mecánico de ambos instrumentos es básicamente el mismo.

1.4.1.2. *El Corno Francés.*

El corno francés, es uno de los instrumentos con mayor tesitura dentro de los cobres, su timbre es suave y se mezcla fácilmente con las otras secciones instrumentales, hecho que le permite actuar en



Ilustración 8. El Corno Francés. Tomado del Blog *Eso es Música.*(Amalia, 2011)

diversos formatos. Gracias a sus características ha ganado un lugar especial en la música académica occidental. Su tesitura puede abarcar los sonidos (no transportados) desde el Si debajo de la clave de Fa (e inclusive más grave aún), hasta el Fa en la cuarta línea de la clave de Sol. Muchos instrumentistas, debido al amplio registro del instrumento, suelen especializarse en el registro grave o en el agudo, sin embargo, el

sonido más rico y característico se logra en el registro medio y agudo del instrumento. Los cornos pueden ser sencillos, dobles o triples, y esto se refiere a la cantidad de grupos de tubos que el instrumentista acciona (mediante un pistón) y combina para lograr con mayor facilidad y afinación los registros; al igual que la trompeta existen cornos afinados en diferentes tonalidades, básicamente, en relación con los grupos de tubos. Actualmente, en la práctica común se suele usar el corno doble en Fa/Sib, siendo los tubos de Fa más largos, para los sonidos graves, y los de Si bemol más cortos, para facilitar los sonidos agudos. El sistema del corno es básicamente el mismo que tienen los otros metales: Tres cilindros que al ser accionados bajan el instrumento de a medios tonos (ver Ilustración 5, pág. 67) y, adicionalmente un pistón que permite usar cada grupo de tubos (largos y cortos) y combinarlos a lo largo del registro.

1.4.1.3. *El Trombón de Vara.*

El trombón de Vara, es un instrumento de registro medio-grave, su timbre puede ser potente y profundo, aunque también puede ser tierno y fluido. Al igual que la trompeta, y gracias a su versatilidad y particularidades, se ha diversificado su uso en todo tipo de conjuntos. Gracias a sus características únicas ha ganado un lugar especial en muchos estilos música. El trombón tiene, tal vez, el mayor rango dinámico de los cobres. Su tesitura también es bastante amplia, y además, gracias a los rotores (no todos los trombones los tienen



Ilustración 9. El Trombón de Varas. Tomado del Blog *Eso es Música*. (Amalia, 2011)

y análogos al pistón de los cornos), es posible alcanzar registros más graves al alargarse el sistema de tubos. En muchas ocasiones el trombón bajo reemplaza o apoya la tuba ya que, puede alcanzar registros inclusive más graves que su compañera. El trombón no es transpositor, es decir, está afinado en Do (sonidos reales). Existen diversos tipos de trombones, entre ellos: Alto (con registro más agudo) Tenor, Tenor-Bajo, Bajo, Contrabajo y de Pistones. Los trombones más usuales son los Tenor, Tenor-Bajo y Bajo. El principio es el mismo que los otros instrumentos de cobre: el ejecutante altera el largo de instrumento, esta vez mediante el movimiento de la vara y, usa las combinaciones de sonidos de las series armónicas resultantes modificando la velocidad del aire. Adicionalmente, al usar los rotores alarga todo el sistema de tubos y modifica las posiciones.

1.5. Música de Cámara y Enseñanza Musical

El presente apartado tiene como fin articular la música de cámara con la enseñanza musical; apropósito de este tema ya se ha hablado en párrafos anteriores, sin embargo, a continuación se brindará una perspectiva pedagógica y se relatarán algunos antecedentes que permitieron enfocar el desarrollo del presente proyecto.

1.5.1. El aprendizaje Cooperativo

Aprender es un acto al que todos estamos llamados, no es algo a lo que se asista como un simple espectador, es decir, requiere de nuestra participación activa. En el

mismo sentido, cooperar y colaborar tienen como objetivo la unión de fuerzas para alcanzar metas de diferentes tipos. Precisamente, durante ese proceso se busca lograr el aprendizaje y fortalecimiento de los aspectos individuales en relación con los grupales a través de la acción colectiva misma. (Johnson, Johnson, & Holubec, *El Aprendizaje Cooperativo en el aula*, 1993)

Se puede decir que, el aprendizaje cooperativo es una teoría y un conjunto de metodologías, diseñadas a partir de un enfoque educativo grupal. Este tipo de aprendizaje se desarrolla a través de procesos en los que cada miembro del grupo aporta su trabajo y colabora conjuntamente con los demás integrantes. Así, la intención colectiva es: alcanzar los objetivos propuestos mediante un compromiso mutuo (no competitivo). Esto, apoyado en la construcción de conocimiento a través del ejercicio colectivo.

El aprendizaje cooperativo, según Johnson & Johnson (1999, pág. 9), toma las teorías de Piaget y Vygotsky como antecedentes primarios y referentes valiosos. Así, el aprendizaje cooperativo se apoya en conceptos constructivistas como: crear contextos favorables de aprendizaje, permitir y fomentar la cooperación y colaboración para que los estudiantes construyan su aprendizaje colectivamente y, la construcción de logros a partir de las relaciones sociales. Johnson & Johnson (1999) afirman: “Para Jean Piaget, la cooperación es el esfuerzo por alcanzar objetivos comunes mientras se coordinan los propios sentimientos y puntos de vista con la conciencia de la existencia de los sentimientos y puntos de vista de los demás” (pág. 9). Por otro lado y en concordancia

con las teorías de Vygotsky, en el aprendizaje cooperativo el conocimiento es un bien social y se construye a partir de la colaboración y el interés por aprender, entender y resolver problemas.

En el mismo sentido, para el aprendizaje cooperativo es fundamental el concepto de *zona de desarrollo próximo*¹⁹; este concepto se define como: la distancia entre el nivel de desarrollo próximo (capacidad individual) y, el nivel de desarrollo potencial (capacidad de resolver problemas en colaboración con otros). Así, se plantea cómo los estudiantes que trabajan de manera cooperativa logran crecer intelectualmente, con mayor eficacia. (Vygotsky, 1978, pág. 10)

1.5.1.1. Tipos de Grupo para el Aprendizaje Cooperativo.

En la metodología de Aprendizaje Cooperativo, son tomados en cuenta tres tipos de grupos de aprendizaje, los cuales varían de acuerdo al tiempo y características del trabajo; los tipos de grupo son:

Grupo Formal de aprendizaje cooperativo. Comprende trabajos que van desde pocas horas, hasta semanas. Su objetivo es completar tareas determinadas y evaluar que todos completen las tareas asignadas.

Grupo informal de aprendizaje cooperativo. Comprende trabajos cortos de una hora o menos tiempo. El docente puede utilizarlos durante una actividad de enseñanza

¹⁹ El concepto es usado por Johnson & Johnson en *Aprender Juntos y Solos*(1999) y, descrito por Vygotsky en *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*(1978).

directa, con el objetivo de centrar la atención de los estudiantes en el material en cuestión y para promover un clima propicio para el aprendizaje.

Grupo de base cooperativo. Están destinados al trabajo a largo plazo, son grupos heterogéneos, con miembros permanentes. El principal objetivo es la colaboración, el apoyo y respaldo mutuo entre los integrantes del grupo; al ser grupos planteados a largo plazo, permiten a los integrantes entablar relaciones de independencia e interdependencia que motivan el trabajo y la construcción de los logros propuestos.

1.5.1.2. Componentes esenciales del aprendizaje cooperativo.

Con el mismo propósito, Johnson et al.²⁰(1993) proponen cinco componentes esenciales para que la cooperación funcione adecuadamente. Estos componentes son:

Interdependencia positiva. A partir de la propuesta o el objetivo a alcanzar, los estudiantes deberán entender que dependen mutuamente unos de los otros y, que cada esfuerzo individual trae beneficios para todos los integrantes del grupo. Así, la interdependencia elimina el espíritu de competencia y lo reemplaza por un compromiso con el éxito de las otras personas, además del propio. Este elemento, es la base del aprendizaje cooperativo.



Ilustración 10. Componentes del Aprendizaje Cooperativo. Tomada de *El Aprendizaje Cooperativo en el Aula*. (Johnson, Johnson, & Holubec, 1993, pág. 6)

²⁰ Significa: "Y otros"

Responsabilidad grupal. El grupo asume la responsabilidad de sus objetivos y cada integrante es responsable de sus tareas. Nadie puede aprovecharse del trabajo de otro, pero todos se sirven del trabajo de los demás. Posteriormente, el grupo evalúa el cumplimiento de los objetivos individuales y grupales, con el fin de determinar quien necesita más ayuda. El propósito es aprender juntos para que luego cada integrante se desempeñe mejor individualmente.

Interacción estimuladora. Se debe buscar el éxito de los demás a través del apoyo, la ayuda y el respaldo personal cara a cara. No es una competencia, por tal razón cada integrante deberá sentir el apoyo de sus compañeros. Alentar, colaborar y felicitar a los demás miembros del grupo es esencial en el aprendizaje cooperativo.

Técnicas Interpersonales y de Equipo. En el aprendizaje cooperativo cada uno de los miembros del grupo debe desarrollar técnicas de interacción y comunicación grupal. Asimismo, al interior del trabajo de equipo se hace necesario: ejercer dirección compartida y liderazgos, tomar decisiones, propiciar climas de confianza y manejar los conflictos; estos elementos han de buscarse y cada integrante puede sentirse motivado a hacerlo. En el mismo sentido, el maestro o quien proponga las actividades verá la necesidad de propiciar el aprendizaje de dichos elementos y la formas en que, constructivamente, se pueden resolver los conflictos.

Evaluación Grupal. La evaluación tiene el propósito de establecer la medida que se han alcanzado los objetivos y si han sido eficaces las relaciones de trabajo, en el mismo sentido, se busca establecer quien o quienes necesitan más apoyo y cooperación para la consecución de sus tareas. Igualmente, a través de la evaluación se puede dar continuidad a las acciones exitosas y replantear aquellas que no han rendido frutos. Así, para acrecentar la eficacia del grupo, es necesario analizar, individual y grupalmente, el desarrollo del trabajo en grupo y, los aportes y avances individuales.

A propósito del rol del docente o de quien propicia la actividad cooperativa, Johnson et al. (1993) afirman:

El empleo del aprendizaje cooperativo requiere una acción disciplinada por parte del docente. Los cinco elementos básicos no sólo son características propias de los buenos grupos de aprendizaje, también representan una disciplina que debe aplicarse rigurosamente para producir las condiciones que conduzcan a una acción cooperativa eficaz. (pág. 6)

En adición a esto, cuando se emplean grupos de aprendizaje cooperativo, el docente debe: especificar los objetivos de la clase, tomar decisiones previas a la enseñanza, explicar la tarea y la interdependencia positiva a los estudiantes, y supervisar y analizar la eficacia de los procesos grupales.

Ahora, las características del aprendizaje cooperativo se articulan fácilmente con las propias de la música de cámara. Es decir, un conjunto de cámara es similar a un *Grupo Base Cooperativo* ya que, es un grupo de trabajo a largo plazo con miembros permanentes, objetivos definidos con anterioridad y tareas individuales. El respaldo mutuo y las relaciones interpersonales relaciones con independencia e interdependencia motivan el trabajo, la construcción de los logros propuestos y la camaradería al interior del conjunto de cámara.

Igualmente, los componentes propios del aprendizaje cooperativo se pueden aplicar con rigurosidad a través de la música de cámara y, de hecho, son necesarios para el feliz desarrollo de esta actividad y la consecución de logros musicales. En el mismo sentido, aprender juntos para luego tener un mejor desempeño individual, es una característica esencial que simultáneamente comparten la música de cámara y el aprendizaje cooperativo.

De igual manera, se pueden extraer puntos de articulación y relación entre el presente proyecto -Cobrepunctus- y el aprendizaje cooperativo. En ese orden de ideas, a partir del trabajo propuesto se busca favorecer la creación de ambientes de aprendizaje y, la formulación de objetivos (nuevo repertorio) a ser resueltos de manera grupal, esto, con unas tareas y responsabilidades individuales y grupales determinadas. De la misma forma, el interés de aplicar estilos de composición contrapuntística y polifónica, dadas sus relaciones de independencia e

interdependencia, tiene correspondencia con los diferentes componentes del aprendizaje cooperativo.

El rol investigador-compositor (del presente proyecto o de cualquier otro proyecto de similar envergadura), de alguna manera es análogo, al rol del docente en el aprendizaje cooperativo ya que, es quien especifica los objetivos musicales, evidencia los diferentes elementos, acentúa la interdependencia en la obra y, es quien concibe y materializa el nuevo repertorio-objetivo.

1.5.2. La Enseñanza Instrumental y la Práctica en grupo

A continuación se reseñaran algunos trabajos que, a partir de la articulación de la enseñanza instrumental y la práctica en conjunto, han aportado experiencias y reflexiones de parte de sus autores.

1.5.2.1. *El Aprendizaje Instrumental a través de la Práctica en Ensemble.*

El trabajo realizado por la Maestra Nathalie Errera (2002) se articula alrededor de las posibilidades formativas de la práctica música en conjunto. Igualmente, relata las experiencias extraídas de la aplicación de talleres de música de ensemble en procesos de formación musical. En primera medida, el trabajo contextualiza la situación de la enseñanza de la música, en conjunto y para piano, en diferentes centros de formación

musical en Francia además, trata las particularidades de la música en conjunto y los beneficios que trae este tipo de práctica.

A partir de enfoques de Aprendizaje Colaborativo, la autora define las características del grupo, del proyecto musical y el rol que el docente debe desempeñar en la puesta en marcha de su propuesta. Con respecto al rol del docente y en concordancia con el aprendizaje cooperativo (expuesto en apartados anteriores), Errera (2002) afirma:

El docente debe definir los objetivos de aprendizaje específicos y establecer una situación didáctica en función de estos objetivos. Se debe asegurar que el proyecto involucre a cada individuo. Para ello, es esencial que él (el docente) conozca el funcionamiento de los otros instrumentos. Es una persona de referencia, que proporciona la información, pero en ningún caso deberá dirigir el trabajo. El docente también debe dar al grupo un cierto margen de libertad, por ejemplo, permitiendo a los individuos la libertad de cometer errores y aprovechar sus errores para aprender²¹. (pág. 18)

Posteriormente, la autora profundiza en los aspectos de la enseñanza musical que se pueden fortalecer, a través de la práctica en ensamble. Dichos elementos son:

Crear una Motivación Frente al Trabajo Instrumental. La práctica en ensamble permitirá al estudiante ganar una mayor motivación frente a su trabajo personal, ya que esto lo llevará a divertirse en toda la práctica. Para esto último, verá la necesidad de mejorar técnicamente.

²¹ Traducido del documento original en Francés por Diego Arias

Descubrir un Gran Número de Estilos. El docente, al tener libertad de proponer el repertorio, puede articular la práctica y los objetivos con diferentes estilos y épocas musicales. En el mismo sentido, la música es accesible para estudiantes principiantes y avanzados. Así, encontrarse en conflicto frente a un repertorio desconocido y, trabajar en grupo para abordarlo y apropiarlo al ensamble, puede permitir lo que se llama cultura musical "en acción"²².

Tomar Decisiones Sobre la Interpretación. Mediante el trabajo colaborativo, se pueden tomar decisiones a propósito de la interpretación y ejecución grupal de un repertorio determinado.

Desarrollar la Creatividad a través de la Improvisación. La improvisación cobra un mayor interés en las prácticas colectivas y de ensamble, además, se pueden abordar conceptos musicales y expresivos más allá de la partitura.

Saber Tocar Juntos. Tocar en grupo anima a los estudiantes a escucharse mutuamente y, a partir de la audición cuidadosa a los otros ejecutantes, es posible aprender, con mayor facilidad, las rigurosidades de la afinación, tiempo y el ritmo.

Un Enfoque Integral de la Música. En la práctica en ensamble se reúnen la formación instrumental, gramatical, cultural y expresiva. Esta articulación de saberes, no necesariamente se da individualmente, mientras que en la práctica de ensamble - cooperativamente- es más fácil dar rienda suelta a esta integralidad.

²² Trad. culture musicale « en actes »

Evitar el espíritu competitivo. La práctica en conjunto entraña en sí misma una actividad cooperativa, esto, favorece la eliminación de la rivalidad y permite a los músicos desarrollarse abiertamente y, en ambientes de confianza y constructivismo.

Por último, en las conclusiones y reflexiones de su trabajo la maestra Nathalie Errera toma en consideración: la importancia de propiciar las condiciones institucionales, horarios y articulación con otros maestros de instrumento. Igualmente reflexiona acerca de la necesidad articular las prácticas en ensamble con los proyectos curriculares. Con esto, profundiza en la importancia de fortalecer las prácticas colectivas y colaborativas, en relación con la enseñanza musical.

1.5.2.2. *Joel Treybig: On the Benefits of Brass Quintet Playing.*

En su artículo, publicado en el sitio web de la ITG, el maestro Joel Treybig (2004) hace un análisis muy específico de los beneficios que el intérprete de música de cámara, puede percibir gracias a las exigencias propias de este tipo de práctica. Los elementos que el autor trata son:

- Entonación y calidad de sonido
- Balance
- Resistencia y desarrollo de la embocadura
- Exactitud rítmica
- Nuevos repertorios
- Profesionalismo

Por último, el autor reflexiona acerca de cómo, la práctica de música de cámara, permite a los intérpretes y estudiantes en general acceder a nuevas oportunidades de crecimiento profesional.

CAPÍTULO 2. COBREPUNCTUS: DESCRIPCIÓN DEL PROCESO COMPOSITIVO, REFERENTES TEÓRICO-MUSICALES Y REFLEXIONES

A lo largo del Capítulo 2, se realizará un recuento y descripción del proceso que conllevó la materialización de la obra *Cobrepunctus*, esto, sin perder de vista las fases de concepción, toma de decisiones y, selección de materiales y obras de referencia.

A partir de lo anteriormente dicho y como apertura al presente capítulo, se cita la definición que en el Diccionario Oxford de la Música (Latham, 2008) se da al término *Composición*:

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical –se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios– y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. (pág. 342)

2.1. Concepción de la Obra

La idea inicial para este trabajo surge del interés y búsqueda estética que siempre han acompañado al autor. Este último, cautivado por la música polifónica y contrapuntística, e igualmente, por el estilo musical de Bach, Palestrina y sus contemporáneos, aprovechó esta oportunidad para materializar y documentar un

trabajo que a partir de la composición de música contrapuntística, permita crear repertorios nuevos originales para música de cámara de cobres.

Precisamente, la inquietud por la práctica de música de cámara -dados los variados beneficios que aporta al desarrollo musical de estudiantes y profesionales- fue la que llevó al autor a buscar nuevos repertorios para la práctica musical-instrumental en conjunto. Como intérprete y trompetista, el autor del presente trabajo realizó, en diversas ocasiones, reducciones y arreglos de obras de mayor envergadura y los adaptó para música de cámara de cobres. El objetivo de dichas actividad era (y es) aprovechar y explorar la versatilidad de los instrumentos de cobre, a propósito de esto, se reconoce el inestimable valor de la adaptación como fuente de repertorios para música en cualquier formato. Sin embargo, al reconocer el desarrollo y el contexto de la música contrapuntística y polifónica, y el de los instrumentos de cobre, el autor decidió articular en el presente trabajo ambas materias de estudio.

En principio, se planteó la realización de ejercicios de contrapunto de especies²³ y piezas de contrapunto imitativo dirigidas a duetos, tríos y cuartetos de cobres. Sin embargo, al reflexionar acerca de la coherencia y cohesión musical, en primera instancia, fueron replanteados tanto el tipo de composición como el formato instrumental. Así, momentáneamente el planteamiento general de la obra fue: Composición de una obra en tres partes para cuarteto de cobres, aplicando técnicas de composición contrapuntística en el estilo de Palestrina.

²³ Contrapunto de especies. conocido como “contrapunto estricto”, es un método de aprendizaje de la técnica del contrapunto vocal del siglo XVI en etapas progresivas. Para mayor información ver: Jeppesen(1992); Forte & Gilbert (1992) y, Latham (2008).

Es preciso recordar que, estas decisiones (tipo de composición y formato), fueron igualmente tomadas a propósito de las reflexiones sobre el tiempo de duración de la obra y su relación con la resistencia de los instrumentistas.

Posteriormente, se reflexionó acerca de las características propias del “estilo de Palestrina” y, en contraste con la búsqueda personal e ideas estéticas del compositor, se decidió reemplazar este por el estilo Contrapuntístico y Polifónico Tonal (del cual, su mayor representante es J.S. Bach). Esta decisión, respondió además a los intereses del autor de crear una obra instrumental. En el mismo sentido y, tras analizar referentes musicales y madurar las ideas primarias, se estableció la forma definitiva de la obra: *Variaciones de Coral*. Igualmente, se definió el título general de la obra: “*Cobrepunctus «Coral y Tres Partitas para cuarteto de cobres»*”. En concordancia con estos últimos planteamientos, se estableció el material de las variaciones: las Partitas I y II serían variaciones sobre cada línea del coral armonizado y, la Partita III, una fuga monotemática en tres partes a cuatro voces.

Cabe anotar que, a lo largo de del proceso de composición diferentes obras y documentos fueron objeto de análisis y consulta. Lo anterior, tuvo el propósito de recopilar materiales y herramientas que fortalecieran y sustentaran el desarrollo del proceso compositivo. A continuación, se caracterizarán algunos de los referentes teórico-musicales consultados y analizados.

2.2. Referentes Teórico-Musicales

El propósito del presente apartado, es caracterizar y describir los documentos y obras a partir de las cuales se extrajeron, y apropiaron, herramientas y conceptos teórico-musicales, durante las fases de concepción y materialización de *Cobrepunctus*.

2.2.1. Literatura consultada

Con el fin de recopilar y apropiar elementos que fortalecieran y sustentaran el desarrollo del presente proyecto, fueron consultados diversos documentos y autores de la literatura académica y musical. Algunos, articulados en torno al análisis de obras del repertorio musical occidental y otros, que igualmente se apoyan en el análisis musical para caracterizar las prácticas comunes en los diferentes estilos de composición. Así, las obras expuestas a continuación brindaron soporte teórico y fundamentaron todo el proceso de composición de *Cobrepunctus*:

- *Manual de Polifonía*. Obra en la que se describen las prácticas comunes, las propiedades y las características de la música polifónica (rigurosa y libre), el contrapunto y, algunas formas polifónicas. Incluye análisis y fragmentos de obras de diferentes épocas. Igualmente, son propuestos diversos ejercicios de composición. (Skerbkov, 1986)
- *The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. En esta obra el autor se sirve del análisis musical y la investigación histórica para ilustrar los axiomas

propios de la composición polifónica y, del contrapunto en especies en la práctica musical rigurosa del siglo XVI. (Jeppesen, 1992)

- *Contrapunto*. El autor de este documento, describe y examina diferentes tipos de técnicas contrapuntísticas representadas, principalmente por J.S. Bach y sus predecesores inmediatos. Sin embargo, el autor no realiza un estudio personal de la obra de Bach, ya que, igualmente se incluyen fragmentos y análisis de obras de otros compositores (de diferentes épocas), con el fin de ilustrar la vigencia de las técnicas contrapuntísticas a lo largo de la historia. (Piston, 1947)
- *Introducción al Análisis Schenkeriano*. En esta obra, los autores presentan un acercamiento a los conceptos básicos, elementos gráficos y teóricos propios de los análisis musicales propuestos por H. Schenker dada su relevancia y complejidad. El objetivo es brindar una aproximación a las herramientas establecidas por Schenker, en su propósito de acercar a los intérpretes a un conocimiento profundo de las obras. (Forte & Gilbert, 1992)
- *Tratado práctico de armonía*. En este documento se tratan, de manera clara, las características y las prácticas comunes de la armonía tonal en la tradición europea. Se plantean temas de estudio como: el movimiento y enlace de acordes, el movimiento de las voces, las características y posibilidades armónicas tradicionales de la música académica occidental y, los axiomas propios de la armonización a cuatro voces. (Rimsky-Kórsakov, 1997)

A continuación y con el mismo propósito, serán incluidas la caracterización y la descripción de las obras de referencia que fueron objeto de consulta, y análisis, a lo

largo del proceso de composición de la obra propuesta. Igualmente, se incluirán los conceptos musicales relacionados a dichas obras. Como se ha descrito antes, no se incluirá toda la información de los análisis musicales realizados, ya que, a propósito de ello, otros autores han escrito gran cantidad de volúmenes y dadas las características del presente proyecto no se hace necesario incluirlos.

2.2.2. El Coral Armonizado

Actualmente, se suele llamar *Coral* a la armonización a cuatro voces, construida en algunas ocasiones a partir de la línea de bajo (*cantus firmus*) y en otras, a partir de la melodía superior. Sin embargo y en un sentido estricto, el término *Coral* se refiere únicamente a la melodía. Así, el *Coral Armonizado* se refiere en realidad a la construcción o realización a cuatro partes, a partir de la melodía.

Aclarados dichos términos, es preciso decir que los *Corales*, históricamente, nacen como un tipo de canto llano litúrgico propio de la iglesia protestante alemana -en lengua vernácula y no en latín-. Tienen carácter estrófico y en principio estaban destinados al canto devocional del pueblo. Anteriormente, el término *Coral* hacía referencia al texto y la melodía juntos, sin embargo, la tradición de armonizarlos a cuatro voces, primariamente para coro y posteriormente, para la ejecución en instrumentos de teclado, logró que el término se usara solo en referencia a la melodía. Diversos compositores, entre ellos J. S. Bach, J. Pachelbel y sus contemporáneos, produjeron colecciones de adaptaciones vocales e instrumentales de los corales, con o sin

armonización a cuatro partes. Con el tiempo el *Coral Armonizado* fue tomado como base para realizar diversas composiciones y variaciones, principalmente instrumentales. Las composiciones derivadas de corales armonizados eran frecuentemente interpretadas con instrumentos (principalmente teclados), precediendo o no ceremonias litúrgicas.

A propósito del *Coral Armonizado*, Forte & Gilbert (1992), afirman: “«de himno armonizado a instrumento de enseñanza» podía ser un título apto para la historia del coral armonizado durante los últimos tres siglos.”(pág. 233). Adicionalmente, comentan las características básicas de una coral armonizado:

- Textura Uniforme.
- Cuatro Voces.
- Sumamente condensado en tiempo.
- Ritmo Armónico relativamente rápido.
- Ritmo melódico relativametne lento.
- Tiene coherencia temática, con respecto a sus estrofas (frases).

2.2.2.1. *Christ, der du bist der helle Tag*²⁴; BWV 766.

El coral armonizado *Christ, der du bist der helle Tag*, armonizado por J.S. Bach, pertenece a la serie de tres variaciones de coral (Partite diverse),



Ilustración 11. Primera estrofa del Coral Armonizado *Christ, der du bist der helle Tag*. BWV 766.

²⁴ Trad.: Cristo, vos sois la luz del día.

incluidas en sus trabajos para órgano; Bach construye siete partitas sobre este coral armonizado. Dentro de las características musicales de este coral armonizado a cuatro voces, se pueden anotar:

- Tonalidad: Fa menor
- Tiene cinco estrofas (frases) diferentes y sin repetición.

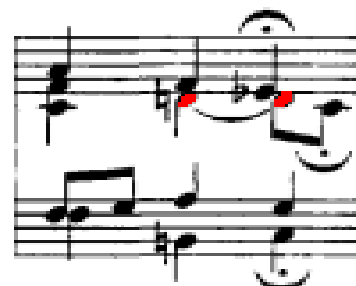


Ilustración 12. Modulación hacia el v grado con retardo de novena (en relación con el acorde resolutorio). BWV 766.

- Aunque es básicamente a cuatro voces, ocasionalmente aparecen voces adicionales para acentuar la armonía y las cadencias.
- Usa modulaciones pasajeras hacia los grados bIII (Lab), V (Do), v (Do menor).
- La cadencia final resuelve con tercer grado mayor V7-I (tercera de Picardía).
- Algunas voces, ocasionalmente tienen movimiento rítmico diferente al resto con diferentes objetivos: acentuar o enriquecer la armonía mediante notas auxiliares o de adorno y también con el propósito de evitar los saltos disonantes entre las notas, a través del uso de notas de paso.

Posteriormente, el compositor crea una serie Partitas sobre este coral armonizado. Por ejemplo, en la primera de las Partitas de esta serie, el compositor toma el coral (melodía) y lo adorna con notas auxiliares y de paso, al mismo tiempo, toma las otras y las condensa en una sola voz de bajo, para ello Bach utiliza técnicas de disminución

melódica y melodía compuesta²⁵. La Ilustración 13(pág. 91), a manera de ejemplo, muestra los dos elementos.



Ilustración 13. Partita II (Variación I sobre el Coral Armonizado). BWV 766. *Las notas en rojo son las notas de la melodía original (Ver Ilustración 11, pag. 89).

2.2.3. Variaciones De Coral y Partitas

El género *Variaciones de coral* tuvo sus antecedentes en los trabajos musicales de Sweelinck y Froberger, entre otros. Básicamente, se trata de una serie de variaciones sobre un coral armonizado, usualmente este tipo de trabajos eran destinados a la interpretación en instrumentos de teclado. Los elementos del coral armonizado a variar, podían ser la melodía o las otras líneas, de hecho, compositores italianos del siglo XVII que basaban sus variaciones en líneas de bajo de melodías y corales, solían llamar a este tipo de composiciones y series de variaciones 'Parti' o 'Partite'.

Inicialmente, el término 'Partita' era usado para referirse a series de variaciones, para ejecución instrumental (principalmente teclados), sobre melodías, canciones o corales armonizados. Pachelbel titulaba sus series variaciones de coral como: *Choral*

²⁵ Se entiende por melodía compuesta aquella que, siendo una sola línea, contiene la información de otras voces y, por extensión, del movimiento armónico y melódico de estas. Es un elemento muy común en las Variaciones de Coral y temas con variaciones. Ver: Forte & Gilbert (1992, págs. 123-140, Capítulo 3. Melodía Compuesta)

*mit # Partiten*²⁶. Bach escribió tres series de variaciones, llamadas *Partite*, sobre corales armonizados.

Posteriormente, el término partita se usó para referirse a composiciones que, como las suites, estaban conformadas por varias secciones o movimientos.

2.2.3.1. *Was Gott tut, das ist wohlgetan*²⁷.

El coral armonizado con 9 Partitas *Was Gott tut, das ist wohlgetan* de Johann Pachelbel, hace parte de las siete series de Partitas escritas por el autor alemán. Fue publicado en 1683 como parte de la colección: *Musicalische Sterbens-Gedancken* (Pensamientos musicales sobre la muerte) el cual, incluye cuatro series de Variaciones de Coral. Como el título lo indica, el compositor probablemente compuso este trabajo influenciado por la muerte de su primera esposa e hijo. Las características más relevantes de este coral y de sus variaciones son:

- Con respecto a la forma, tiene una *bar form*: ||: A :|| B || la cual es de la más usadas en los corales armonizados. Solo tiene dos estrofas, esta forma se mantiene en todas las variaciones.
- Está escrito sin armadura y normalmente se dice que está en Sol Mixolidio, sin embargo, el tratamiento melódico y armónico es plenamente tonal y no aparece ni una sola vez (en el coral) la subtónica (fa natural).

²⁶ El uso del símbolo # reemplaza el número de Partitas ya que, cada Coral con Variaciones de Pachelbel tiene un número diferente de Variaciones (Partitas).

²⁷ Trad.: Lo hecho por Dios, está bien hecho.

- Hay un marcado manejo contrapuntístico de las voces, las relaciones de independencia e interdependencia son marcadas, cada línea es tratada individualmente, su textura tiene más características polifónicas que homofónicas.
- Todo su movimiento armónico gira en torno a sol mayor y, a pesar de hacer énfasis ocasionales en la dominante, no se puede decir que module realmente a esa u otra región armónica.

Partita 1



Ilustración 14. Partita 1 (fragmento), de la serie de partitas sobre el coral armonizado Was Gott tut, das ist wohlgetan. J. Pachelbel. *Las notas en rojo resaltan las notas de la melodía principal y la entrada tardía de la tercera voz con una variación alternativa de la melodía coral.

- *Partita 1*. Elementos de variación: contrapunto imitativo libre, ornamentación de la melodía. Sigue siendo a cuatro voces, aunque la tercera voz inicia tres tiempos después de las demás, con una variación alternativa de la melodía principal -varía el ritmo, es adornada y se ubica en el registro propio de la tercera voz- (ver Ilustración 14, pág. 93). El fa natural aparece únicamente como disonancia (tomada por grado conjunto) preparando el acorde de Do mayor.
- *Partita 2*. Elementos de variación: melodía en disminución melódica (semicorcheas), acompañada por las voces inferiores en textura polifónica y con movimiento melódico más lento (negras y corcheas), a tres voces.

- *Partita 3*. Elementos de variación: “inversión” de la partita anterior, el bajo se mueve en semicorcheas, haciendo disminuciones melódicas de su línea original; en las voces superiores suena el coral, sin adornos. A tres voces.



Ilustración 15. Primera estrofa de la Partita 4. J. Pachelbel.

- *Partita 4*. Elementos de variación: Variación cromática -técnica recurrente a lo largo de toda la colección- a través de aproximaciones cromáticas se “lubrican” los pasos entre las notas originales de cada línea. De este modo se logra un efecto sombrío, contrastante y sorprendente para el oyente, ya que, algunos pasos cromáticos entre las notas de la melodía producen la sensación de cambio momentáneo de modo (menor-mayor, mayor-menor). Sin embargo, la mayoría de los pasos cromáticos se justifican armónicamente, como apoyaturas, notas de paso, bordaduras o retardos de otros acordes. Se percibe un gran movimiento armónico, aunque, no se pierde el carácter tonal. Variación a cuatro voces que guarda relación con las otras series de la colección *Musicalische Sterbens-Gedancken*. La ilustración 14, muestra el movimiento cromático de las voces en la partita 4.
- *Partita 5*. Elementos de variación: fuerte ornamentación de las melodías originales del coral y del bajo, las voces centrales acompañan con un ritmo

melódico mayor. Las voces superior e inferior condicionan su movimiento melódico al elemento rítmico en “obstinato”. A Cuatro voces.

- *Partita 6*. Elementos de variación: Variación a tres voces en contrapunto imitativo, la melodía está en la voz intermedia a manera de *Cantus firmus*. Se incluye versión para órgano y pedales.
- *Partita 7*. Elementos de variación: arpegiación y obstinado en la voz superior, la nota superior de los apregios siempre es la nota original de la melodía coral. La melodía del bajo hace las veces de *Cantus firmus*, aparecen las otras voces al final de cada estrofa, con el propósito de completar los sonidos del acorde. A dos voces.
- *Partita 8*. Elementos de variación: cambio de métrica, la bordadura como motivo, estilo polifónico de imitación libre. Como analogía al canon o a la fuga, hay un motivo conducido por una voz e imitado por las demás. A cuatro voces. En 12/8 como si fuera una giga²⁸.
- *Partita 9*. Elementos de variación: sextas y terceras paralelas, disminuciones melódicas, contrapunto doble. Este tipo de variación guarda relación con la mayoría de las series de partitas de Pachelbel. A dos voces, rítmicamente iguales.

2.2.4. La Fuga y la Invención

La fuga es una obra musical, de textura polifónica y estilo contrapuntístico. Literalmente significa “huida” o “escape”. Toma como base la conducción de un tema (o varios) por una voz e imitado por las otras voces. Esta imitación puede ser real o

²⁸Danza de origen británico, en la música instrumental hizo parte de las suites barrocas, su movimiento rítmico es ternario y elegante. Bach y Händel usaron en sus composiciones la *gigue francesa* y la *giga italiana*, dos variantes instrumentales de la danza original. (Latham, 2008)

tonal²⁹. La fuga es una forma y también un estilo de composición, por tal razón las fugas tienen características y elementos comunes, pero nunca son idénticas entre sí, a pesar de que, como afirma Skrebkov (1986): “Son propias de la fuga, como forma, enormes posibilidades, que, sin embargo están lejos de ser ilimitadas; tienen su límite en un determinado sentido característico.” (pág. 278)

Además de los elementos imitativos y formales propios de la fuga (ya expuestos en innumerables obras), la fuga comprende algunos conceptos básicos a partir de cuya coherente combinación, en planos tonales y formales, se pueden conseguir productos diversos y de gran valor expresivo. Estos elementos esenciales en la fuga son:

- Motivo: Célula rítmica, melódica o ritmo-melódica, recurrente y básica. Generalmente hace parte de sujeto. Puede ser un intervalo entre dos sonidos o una pequeña idea musical.
- Sujeto: Tema principal de la fuga, se imitará de diversas formas, transpuesto³⁰ y alternado entre todas las voces a lo largo de la obra.
- Respuesta: Imitación del sujeto, generalmente sobre del V grado de la tonalidad principal, en ocasiones, se presenta también a otro intervalo, como la cuarta y la octava.
- Contrasujeto: Contrapunto desarrollado por las voces una vez han presentado el sujeto, generalmente tiene las características de segundo tema, ya que, la mayoría de la veces es retomado por todas las voces, justo después de cualquier

²⁹ Imitación real: la repetición es explícita a un intervalo determinado; imitación tonal: la imitación toma las alteraciones de la tonalidad principal y se realizan los cambios melódicos necesarios para evitar la modulación.

³⁰ Transposición: imitación del material musical a partir de una nota o sonido diferentes al original, normalmente en imitación real.

presentación del sujeto. Puede haber más de un contrasujeto, y si se repite continuamente se llama: contrasujeto retenido.(Skerbkov, 1986)

- Contrapunto libre: Contrapunto adicional, desarrollado por las voces una vez han presentado los sujetos y contrasujetos, no se repite, de lo contrario sería un contrasujeto más.
- Divertimento: Pequeño periodo no temático que enlaza las diferentes partes de la fuga, generalmente tiene carácter secuencial, moduladorio y de corta duración, puede tomar elementos básicos o motivos de los sujetos y contrasujetos.
- Episodio: Periodo de transición no temático que enlaza las partes de la fuga, puede ser extenso y contener secciones internas. Al igual que el divertimento tiene carácter secuencial y moduladorio, pero puede presentar material musical nuevo.
- Codetta: pequeño enlace entre el final del sujeto y el inicio de la respuesta, se usa, o no, de acuerdo a las características musicales del sujeto y el contrasujeto, es libre (motívicamente hablando), no se repite y generalmente no dura más que algunos tiempos. Normalmente, conduce armónicamente a la siguiente presentación del sujeto o respuesta.
- Stretto: Forma de imitación en la cual la respuesta, la siguiente presentación del sujeto o el motivo entran antes de que la voz anterior termine de presentar su el sujeto. Este procedimiento puede suceder cerca del inicio del sujeto (la “stretta rápida”) o cerca de su terminación (la “stretta lenta”). (Skerbkov, 1986)

Las fugas corales, son aquellas que se construyen a partir de líneas temáticas extraídas de un coral, poseen los mismos elementos que cualquier fuga. La forma más

común en las fugas es la 'fuga monotemática de tres partes' (exposición, parte media y, de ripresa o reexposición, ocasionalmente, coda³¹). Generalmente, las fugas son compuestas para tres o más voces, raramente y exceptuando algunas de las invenciones de Bach, son a dos voces.

A propósito del término *Invención*, este estrictamente hace referencia a trabajos instrumentales de corta duración que, presentan alguna novedad. Sin embargo, Bach lo utilizó para 15 de sus piezas cortas. Dichas piezas fueron compuestas por Bach como material pedagógico y de enseñanza para sus estudiantes. En ellas, explora procedimientos diversos técnicos como la fuga y el canon. Todas las invenciones tienen carácter contrapuntístico y tienen texturas imitativas similares o iguales a la fuga. Se ha llegado a afirmar inclusive que muchas de las invenciones son, básicamente, fugas a dos voces.

2.2.4.1. *Invención XIII.*

La intención de escoger esta pieza, tuvo que ver con el gusto personal del autor, e igualmente, con el interés de analizar el manejo de las imitaciones temáticas, secuencias armónico-melódicas y modulaciones pasajeras.

La invención XIII en la menor (BWV 784), de J.S. Bach es, tal vez, una de las piezas más conocidas y bellas del compositor alemán. Hace parte de la colección: *Invenciones y Sinfonías*-BWV 772-801, que reúne 30 piezas breves compuestas para

³¹Términos extraídos de Skrebkov (1986) "FUGA".

teclado, en estilos contrapuntísticos, y con carácter pedagógico. Las sinfonías son composiciones a tres voces, mientras las invenciones (como ya fue descrito) fueron creadas a dos voces. Las características musicales más importantes de la Invención XIII en la menor, son:

- Es una pieza de contrapunto imitativo
- Tiene características “novedosas” haciendo honor al título de *Invención*: por ejemplo, el “tema” y sus imitaciones se dan en la misma tonalidad, presentados a intervalo de octava; el material de los episodios por su recurrencia, tiene carácter temático.
- Los elementos musicales principales son la arpegiación, la secuencia, el ritmo armónico³² es la negra en las presentaciones del tema y la blanca en las secuencias.
- Presenta el tema dos veces en cada voz (entrada-respuesta; entrada auxiliar-respuesta auxiliar³³) en la exposición y, luego desarrolla el Episodio I. Este último, comprende dos secciones secuenciales y modulatorias. A través del mismo, modula al relativo (Do mayor) -parte media de la fuga- donde presenta el tema dos veces, una en cada voz. Seguidamente, presenta un episodio (II) análogo al anterior; ya que, toma los elementos temáticos del anterior. Bach incluye una tercera sección al episodio II, a través de la cual, modula y retorna a la tonalidad principal. En la parte de ripresa (reexposición), el tema se presenta una vez en la voz inferior, en tonalidad principal e inmediatamente desarrolla contrapunto libre en ambas voces, tomando elementos del tema. Luego, cuatro compases antes del

³² Ritmo armónico: Frecuencia con la que suceden los cambios entre los acordes.

³³ Se llaman auxiliares a las nuevas presentaciones (en la misma sección, ej.: exposición) del sujeto, tras haber sido presentado por todas las voces de la fuga.

final, el autor presenta por última vez el tema en la voz superior y así, la invención entra en la Coda, pequeño periodo en el cual, aumenta el ritmo armónico a través de secuencias y arpegiaciones. La cadencia final es perfecta: V-i³⁴.

Ilustración 16. Exposición de la Invención XII, BWV 784 de J.S. Bach. *El color rojo encierra las presentaciones del sujeto, el verde, el contrasujeto. Igualmente, se marca el punto donde acaba la exposición e inicia el episodio I.

Tras caracterizar y describir los referentes teórico-musicales, es pertinente resaltar el hecho de que los documentos fueron consultados y estudiados a lo largo de las fases de concepción y materialización. En contraste, las obras fueron consultadas y analizadas solo en momentos específicos durante ambas fases. Cabe aclarar que, otras obras fueron consultadas y parcialmente analizadas en situaciones determinadas, pero, solo fueron caracterizadas aquellas con referentes más cercanos a la composición propuesta. Estas acciones, en relación con el proceso de composición, tuvieron el propósito de fomentar la inspiración y evitar, al máximo posible, la copia explícita o involuntaria de materiales musicales. En el mismo sentido, una de las apuestas y reflexiones a lo largo de proceso compositivo fue: “Acercarse primero al acto de componer y, de acuerdo a los resultados primarios, aprovechar los referentes

³⁴ Los números romanos representan regiones tonales o grados de la escala a partir de los cuales se construyen acordes. Mayúsculas como “V” representan un acorde mayor, minúsculas como “i” representan un acorde menor.

teórico-musicales para fortalecer el proceso, favoreciendo siempre la inspiración personal”.

2.3. Materialización de la obra

“Los requisitos principales para la creación de una forma comprensible son la lógica y la coherencia”. (Schonberg, 2004)

En los apartados anteriores se han descrito las fases de concepción y apropiación de referentes a lo largo de todo el proceso de composición. A partir de este punto, se describirán los aspectos operativos y decisiones tomadas tras adoptar la concepción definitiva de la obra.

Tras acoger los planteamientos finales de la fase de concepción, se realizaron intentos primarios y ejercicios variados de composición, con el fin de fomentar la fluidez de ideas y favorecer la inspiración. Igualmente, se analizaron ejercicios de composición previos y se reflexionó acerca de los mismos.

Así, durante los últimos días del mes de Julio de 2.014 se logró componer un tema melódico que, respondiendo a la búsqueda estética del autor –un tema ágil, relacionado a la escala menor armónica, el cual pudiera ser contemplativo pero dramático-. Dicho tema fue tomado como elemento principal para la composición de la fuga (partita III) de Cobrepunctus. En el mismo sentido, el material melódico (sujeto) se tomó como elemento motor para toda la composición. Se planteó su “descomposición”

y transformación temática libre. Formalmente se dio por iniciado el proceso de composición.

A continuación, se describirán los procesos y decisiones tomadas con respecto a cada sección de la obra.

2.3.1. Coral Armonizado

En primera instancia, se transformó (libremente) el sujeto de fuga antes descrito, se cambió el ritmo y el registro. El material melódico producto de dicha transformación se usó como *cantus firmus* para la construcción de las otras voces y la melodía de la primera estrofa (frase) del coral armonizado.

Posteriormente y a partir de la primera estrofa terminada, se construyeron cinco frases más, estableciendo relaciones de antecedente y consecuente entre ellas. Adicionalmente, la última estrofa del coral armonizado, además de cumplir con el planteamiento inmediatamente anterior, está directamente relacionada con la primera (construida sobre el tema transformado de la fuga), logrando así la cohesión musical entre las diferentes frases.

Al finalizar la composición del coral armonizado –el cual fue tomado como base para las partitas-, se incluyeron las articulaciones y dinámicas teniendo en cuenta los movimientos y relaciones melódico-armónicas. Cabe destacar que, desde el primer

momento de la composición, se escribió en relación con las posibilidades y características de los instrumentos contemplados en el cuarteto de cobres.

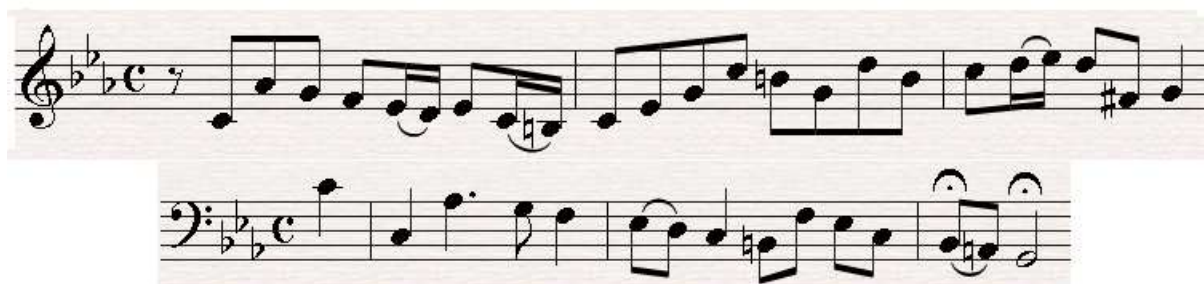


Ilustración 17. Cobrepunctus, arriba: Sujeto de Fuga (motor de la composición). Abajo: Transformacion Temática Libre (*cantus firmus* base del coral armonizado). Dentro de la posibilidades contrapuntísticas aplicadas al sujeto, están: Stretti, Aumentacion, Fragmentación e imitación tonal/real. Diego Arias.

El autor, posteriormente otorgó al coral armonizado el nombre: “Oh Dios, Dirígenos por la vía recta”, el cual es analógico a los títulos asignados a corales devocionales de épocas anteriores. Igualmente, este nombre tiene estrecha relación con la búsqueda espiritual del autor. Cabe aclarar que el coral armonizado es netamente instrumental, no tiene texto. El nombre, expresa un estado espiritual del autor, expresado a través de la obra compuesta.

2.3.2. Partita I

Para la elaboración de la partita I, se tomó como base el material original del coral armonizado. En esta partita se aplicaron elementos de variación cromática. A través de la aplicación de notas de aproximación y apoyatura, se afectaron los intervalos originales entre la notas de cada línea melódica original. La textura polifónica

contrapuntística se hace más evidente en esta partita, ya que, el carácter cromático acentúa la independencia de las líneas. Sin embargo, el uso de notas cromáticas no solo se justifica con aproximaciones, apoyaturas y notas de adorno; gran parte de los cromatismos están relacionados con movimientos armónicos tonales coherentes. Precisamente, se planteó un tempo más lento para la interpretación de esta partita, esto, con el propósito de que tanto el oyente como los intérpretes puedan disfrutar de las relaciones armónicas y cromáticas que se dan con intensidad en esta variación. Formalmente, esta variación también tiene seis frases. Sus puntos de reposo armónico son básicamente los mismos establecidos en el coral original.

El autor quiso dar a esta Partita un carácter misterioso e introspectivo, para apoyar estos elementos indicó el uso de sordinas en los instrumentos y la dinámica **p** por parte de los intérpretes del cuarteto durante toda la variación. Al igual que en las otras secciones, se escribieron las articulaciones en relación con los movimientos melódicos, cromáticos y, a las características de los instrumentos.

2.3.3. Partita II

Una vez terminada la partita I, se procedió a realizar la segunda variación o Partita. Para esta última, se aplicaron técnicas como: disminuciones melódicas sobre cada línea, ornamentación de la línea del coral (melodía superior). Se mantuvo la elaboración a cuatro voces, sin embargo, en esta variación las voces entran en el siguiente orden: Trompeta I, Trompeta II, Corno, y por último Trombón (de la más

aguda a la más grave). Se usan, el estilo contrapuntístico imitativo (libre) y, elementos de variación como: salto consonante, notas de paso, bordadura y arpegiación, aplicados, a cada línea melódica. Hay pequeños cambios armónicos, pero, los puntos de reposo de las frases siguen siendo los mismos; se usa el pedal de tónica en la cadencia final. En el mismo sentido, se conservó la estructura general del coral armonizado: Seis frases concordantes.

Igualmente, se aplicaron diferentes articulaciones y dinámicas en relación con el coral armonizado, las características de los instrumentos y con el material melódico resultante de este segundo proceso de variación.

2.3.4. Partita III (Fuga a 4)

Para esta variación se contempló la composición de una fuga a cuatro partes. Curiosamente y gracias a un proceso de transformación melódica del sujeto está fuga se materializó como fuga coral, es decir, tomó su sujeto de una de las líneas de un coral armonizado. Como resultado de los procesos previos (ya detallados), se compuso primero el sujeto de la fuga y de este, se derivó la línea melódica para el bajo (trombón) del coral.

Formalmente, se compuso una fuga monotemática de tres partes, a cuatro voces. Se utilizaron técnicas de composición como: contrapunto libre y de especies, imitación –tonal, real, stretta y libre-, melodía compuesta, aumentación rítmica (en uno y dos

grados de aumentación³⁵), secuencias melódico-armónicas, obstinatos rítmicos, texturas polifónicas fugadas³⁶, ornamentación, saltos consonantes como motivo, bordaduras como motivo, arpegiación y pedal de tónica.

Las articulaciones y dinámicas propuestas en esta partita, fueron igualmente relacionadas con el movimiento armónico, sin embargo, también tienen la intención de facilitar la ejecución de los pasajes obra y, evidenciar los roles y la importancia expresiva de determinados pasajes. Para esto, el compositor se apoyó en su experiencia de ejecución de los tres instrumentos (corno, trompeta, y trombón).

Ilustración 18. Cobrepunctus, parte de Ripresa de la Fuga. Se pueden observar elementos imitativos -strettos, tonales, reales y libres- aumentaciones rítmicas y disminuciones melódicas. *En rojo se marcan los elementos relacionados con el sujeto y motivo de la fuga. Diego Arias.

³⁵ Aumentación: Técnica de composición en la cual se duplican los valores rítmicos de un material musical determinado.

³⁶ Según Latham(2008): "En la textura fugada las partes se comportan como en una fuga, imitándose entre sí en intervalos de tiempo y altura determinados por las reglas tradicionales perfectamente establecidas, y a la vez flexibles, de la práctica fugal."

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LA OBRA COMPUESTA Y RELACIONES CON LA ENSEÑANZA MUSICAL

Tras culminar el proceso de composición y haber descrito el proceso que permitió materializar la obra propuesta, el autor, propone el análisis de elementos musicales y formales de cada una de las secciones de *Cobrepunctus* y -a través de su relación con los elementos del enseñanza propuestos previamente en el enfoque pedagógico y diseño de investigación- acentuar en la obra misma, aquellos elementos que puedan brindar aportes a la enseñanza musical-instrumental.

Con el propósito de evitar la redundancia en algunos puntos del análisis, se caracterizarán por separado aquellos que sean generales a toda la obra y, posteriormente, se incluirán los elementos específicos de cada sección de la obra en un apartado diferente.

3.1. Cobrepunctus: Descripción de la obra

Cobrepunctus es una obra que presenta elementos característicos de la composición contrapuntística y la textura polifónica. Solo se indican articulaciones de ligado y portato, proponiendo y esperando que los intérpretes y los estudiantes de Cobrepunctus elijan los tipos de articulaciones (para los pasajes no ligados) que respondan a las necesidades, cualidades e intereses expresivos del grupo. Este hecho, se da en relación con los elementos del aprendizaje cooperativo donde, la persona que

propone los materiales de estudio, permite que determinados elementos sean contruidos por los estudiantes, con el fin de desarrollar la cohesión grupal y efectividad del trabajo colectivo-cooperativo.

En el mismo sentido, el autor incluye en la partitura general de la obra algunas indicaciones de cesura y *ritardando* (previas a finales de sección) con el fin de incentivar la musicalidad, teatralidad y delicadeza en los momentos finales de cada frase. Esto último, se hace en correspondencia a las características interpretativas de otras épocas (especialmente el barroco) y, recordando las palabras del maestro Dario Zerrate: “hay que acostumbrarse a terminar bonito las frases”. Así, la inclusión de estos elementos en la partitura tiene un fin didáctico, al menos en parte.

En la parte de trombón, se incluyen algunas notas de interpretación multinivel (entre paréntesis) que dependen de las posibilidades del ejecutante y del instrumento.

Por otra parte, y acercándose al material musical, motivos y sujetos de la Fuga a 4 (Partita III de Cobrepuntus), el autor unió (de un modo específico, ver anexo 4) las plicas de las corcheas, con el fin de hacer evidentes las agrupaciones melódicas, en relación con el motivo y sujeto de la fuga. Esto último como elemento didáctico que facilite la comprensión melódica de la pieza.

Igualmente y en relación con el documento “*Grados de dificultad para banda, el contexto colombiano*”(Valencia, 2011), se catalogan los niveles de cada una de las secciones de la obra, de acuerdo a sus contenidos técnicos y musicales:

- Coral: Nivel 3
- Partita I (Cromática): Nivel 4
- Partita II (Disminuciones Melódicas, arpeggios): Nivel 4
- Partita III (Fuga a 4): Nivel 5

Como herramienta para el montaje de la obra y en relación con la enseñanza musical-instrumental, el material melódico de la obra fue organizado progresivamente, desde el coral (con prelación del movimiento por grados conjuntos), hasta la fuga que, como se podrá observar en el análisis, incluye elementos musicales evidentes en todas las demás secciones, pero en un nivel de dificultad mayor. En el mismo sentido, se propone asociar la obra “*COBREPUNCTUS*” con procesos formativos a los cuales pueda favorecer a través de los contenidos de la obra.

Si bien es cierto que con cualquier obra se pueden trabajar elementos como la afinación, la articulación y los demás elementos descritos en la problemática y en el diseño de investigación. Es entendible que algunos trabajos como los corales (incluido el coral de esta obra) sirven de apoyo a trabajos de mejoramiento del sonido, y afinación grupal. Y progresivamente los estudiantes se pueden acercar a otros objetivos y materiales musicales, como los planteados en cada una de las partitas.

A continuación se presenta el análisis musical de las obras y sus secciones

Macroestructura: El Coral armonizado y las Partitas I & II presentan la siguiente estructura general:

| A | B | A' | C | D | A''||

Tonalidad: Do menor, en la resolución o final (de cada sección) se llega a la tónica mayor (tercera de Picardía)

Aspectos Armónicos: La obra presenta una armonía tonal funcional, a partir de la cual se pueden establecer con facilidad las relaciones armónicas, los puntos de reposo y las modulaciones pasajeras. Dadas las características de independencia e interdependencia melódica propias del estilo contrapuntístico, es constante el uso y manejo de diversas posiciones, disposiciones e inversiones de los acordes, así como de acordes de paso. Tanto en el coral como en las variaciones, se hace presente el uso de acordes de séptima disminuida, dominantes secundarias, eventualmente el acorde de sexta aumentada (en la fuga). Igualmente, en las variaciones la cadencia final está precedida por un pedal de tónica en el bajo (trombón).

Formato Instrumental:

Tpt. I (Bb)

Tpt. II (Bb)

Cor. (F)

Tbn. (Tenor o Tenor-Bajo)

3.1.1. Coral: “Oh Dios, Dirígenos por la vía recta” de Diego Arias

Aspectos Melódicos: las líneas melódicas, básicamente, se sirven del movimiento diatónico y de los saltos consonantes, se evitan las octavas y quintas paralelas. A pesar de que cada línea tiene independencia melódica, movilidad y coherencia, el conjunto de las voces se mueve en relación con las progresiones armónicas. Es común el uso de notas de paso, retardos y resoluciones tardías con el fin de evitar saltos no consonantes y/o evitar tomar/salir de disonancias por salto, igualmente, el uso de alteraciones en relación con la armonía, enriquece las líneas melódicas. Se hace observancia de las reglas de movimiento melódico propias de la armonización rigurosa de corales. Solamente, en el compás dos, el autor de toma la licencia de hacer un salto de tritono, sin embargo, este acentúa la intensidad expresiva del pasaje y, desde el punto de vista armónico, está sustentado por el acorde de V7.

Aspectos Rítmicos: Compás 4/4, uso de figuras desde la redonda hasta la semicorchea, contratiempos, sincopas. El elemento rítmico recurrente es la corchea, es decir el resultado rítmico (valga la redundancia) son 8 corcheas en la mayoría de los compases

Textura: Básicamente Homofónica, aunque el movimiento constante de las voces, momentáneamente sugiere texturas polifónicas.

Aspectos Dinámicos: El rango dinámico del coral armonizado está entre: ***p*** – ***mf***, en relación con las tensiones de antecedente y consecuente.

Articulación: Uso del ligado y portato (articulación natural, sin ninguna indicación).

3.1.1. Partita I: Variación Cromática

Aspectos Melódicos: El elemento melódico principal de esta variación es el movimiento cromático. A través del mismo, es posible sorprender al oyente y al intérprete, ya que, eventualmente aparecen armonías imprevistas y, se



Ilustración 19. Cobrepunctus, Partita I. Movimiento cromático y relaciones de independencia e interdependencia. Diego Arias

intensifica el movimiento armónico como resultado del movimiento cromático. Básicamente, esta variación es una reelaboración del coral aplicando movimientos cromáticos y ornamentaciones a sus líneas.

Aspectos Rítmicos: Compás 4/4. El elemento rítmico recurrente es la corchea (resultado rítmico). Se propone la interpretación en un tempo menor al de las otras secciones de la obra

Textura: Polifónica contrapuntística.

Aspectos Dinámicos: El rango dinámico de la Partita II siempre se mantiene en: *p*, esto, con el propósito de favorecer la atención y audición de las líneas cromáticas y su efecto en oyentes e intérpretes por igual.

Articulación: Uso del ligado y portato (articulación natural, sin ninguna indicación).

3.1.2. Partita II: Disminuciones Melódicas y Contrapunto imitativo

Aspectos Melódicos: en esta variación, las líneas melódicas, relacionadas armónicamente, se mueven mediante saltos consonantes, arpegiaciones y, notas auxiliares y de adorno (no acordales). Básicamente, las disminuciones melódicas y rítmicas permiten un mayor movimiento de las líneas que, en esta variación acentúan su independencia e interdependencia (contrapuntísticamente hablando). Por lo demás, se siguen las normas de movimiento de las voces, con respecto al contrapunto florido en especies. Se incluye el mordente y otras, resoluciones ornamentales compuestas.

Aspectos Rítmicos: Compás 4/4, uso de diversas combinaciones rítmicas, prolongaciones y silencios. El elemento rítmico recurrente es el silencio de semicorchea seguido de tres semicorcheas.

Textura: Polifónica contrapuntística e imitativa.

Aspectos Dinámicos: El rango dinámico de la Partita I está entre: *p* – *mf*, en relación con la tensión y reposo de cada frase.

Articulación: Uso de ligado y portato (articulación natural, sin ninguna indicación).

3.1.3. Partita III (Fuga a 4)

Macroestructura: La fuga presenta la siguiente forma general:(Ver anexo 4)

| Exposición | Dv³⁷ | Media | Ep³⁸ | Ripresa | Coda ||

³⁷ Divertimento

³⁸ Episodio

Aspectos Melódicos: el motivo principal de la fuga es el salto de sexta ascendente seguido de una segunda descendente, a partir de ese elemento se construye el sujeto, que comprende, notas de paso, bordaduras y arpegiaciones. En sí, se puede decir que el tema es una melodía compuesta, ya que comprende elementos que condensan el movimiento armónico y melódico. A lo largo de la fuga se utilizan elementos melódicos ya antes referidos en este trabajo y que están relación directa con las particularidades de la forma y estilo de fuga.

Microestructura:

(Ver anexo 4)

Exposición. Se compone de cuatro presentaciones del sujeto (alternando tónica y dominante) en el siguiente orden de entrada: Trompeta II (Do menor), Corno (Sol menor), Trombón (Do menor), Trompeta I (Sol menor). El sujeto dura dos compases y justo después de él hay una codetta moduladora. En la exposición hay contrasujeto I y II y, son retenidos (se repiten). Igualmente, hay contrapunto libre (Ctp. Libre, solo en trompeta II). El motivo de esta fuga es el salto de sexta ascendente, seguido una de segunda descendente.

Divertimento. Modula de Do menor a Mib Mayor (Tonalidad de la parte media) toma elementos del final (D1³⁹) y motivo (D2) del sujeto.

Parte media. El sujeto es presentado primero por el Trombón (Mib Mayor) y luego, por la Trompeta I (Sib Mayor) en el registro agudo del instrumento. Al mismo tiempo

³⁹Así se encuentra marcado en el anexo 4 (análisis de la Partita III)

aparece el contrasujeto I y, una variación por desplazamiento del Contrasujeto 2. El contrapunto final del contrapunto libre de la Trompeta I se une (elisión) con el principio de su presentación de la respuesta. Contrasujeto 1 y contrapunto libre en esta última sección de la parte media.

Episodio. Tiene dos secciones. La primera, modula por ciclo de cuartas desde Sib Mayor hasta Reb mayor, usa un elemento motivico libre (EA1). En la segunda sección (secuencial y moduladora), aparece un elemento de arpegiación (EB2, trompetas) relacionado con el material de variación de la Partita I. El elemento EB3 (Corno) es la mínima expresión del motivo de la fuga (el salto de sexta ascendente) seguido de un intervalo libre, pero relacionado con el movimiento armónico. El elemento “obstinato” (EB4, trombón) tiene relación temática con el movimiento cromático propio de la Partita II. Este episodio es modulante, retorna a Do menor mediante acordes disminuidos y dominantes secundarias. Al final del episodio trombón y corno tocan octavas por movimiento directo en dinámica *f*, con el fin de apoyar la tensión del acorde de V7 (Sol7) justo antes de resolver a la parte de ripresa.

Parte de ripresa. En esta parte el motivo (de salto de sexta ascendente, seguido de segunda descendente) el elemento más importante. El sujeto se presenta primero por el trombón, además de dos presentaciones más de sujeto stretto y respuesta tonal. Con respecto al motivo, hay aumentaciones (aum.), variaciones (incluidas las transposiciones, ambas se marcan var. o v.). En total, 3 presentaciones del sujeto y 8 presentaciones, de elementos relacionados con el motivo. La parte media cierra con un *ritardando* hacia el acorde de tónica (*menor*).

Coda. Inicia en la corchea inmediatamente siguiente al calderón, en esta sección la Trompeta I presenta el sujeto (variado), el trombón presenta un aumentación rítmica (en dos grados, no en negras sino en blancas) del sujeto. Por su parte, el corno desarrolla una variación del contrasujeto y, la Trompeta II presenta el motivo en imitación stretta. En los últimos cuatro compases de la obra, hay un stretto sobre el motivo de la fuga; los elementos relacionados con este, aparecen 9 veces antes de la cadencia perfecta final: V-I (Mayor). La trompeta II mantiene un retardo de la séptima de dominante que es resuelto ornamentalmente (bordadura inferior) a la 3 (mayor) del acorde de tónica, justo después de la resolución de la trompeta I.

Aspectos Rítmicos: Compás 4/4, uso de figuras desde la redonda hasta la semicorchea, contratiempos, sincopas, figuras diversas, aumentaciones rítmicas y obstinatos. El elemento rítmico recurrente es el silencio de corchea seguido de tres corcheas.

Textura: Polifónica fugada

Aspectos Dinámicos: El rango dinámico de la fuga cubre desde ***p*** hasta ***f***, en relación con los roles, presentaciones temáticas y diseños armónicos.

Articulación: Uso del ligado y portato (articulación natural, sin ninguna indicación).

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES

- A través del presente ejercicio compositivo se logran enriquecer y ampliar los repertorios originales para música de cámara de cobres. Del mismo modo, se evidencian las características de independencia e independencia, diferentes texturas polifónicas y diseños melódicos dentro de la obra. Estas características tienen correspondencia con las propias de la música contrapuntística y polifónica. Igualmente se logran establecer relaciones con aquellos elementos que pueden apoyar el aprendizaje musical, a través de la composición para la práctica camerística.
- El presente trabajo logra contextualizar tanto la música de cámara como los instrumentos del cuarteto de cobres. Se suscriben en el marco aprendizaje cooperativo con el interés de reflexionar sobre el quehacer docente. Se logra reconocer cómo la práctica en conjunto es un ejercicio que, más allá del acto disciplinar, fomenta el crecimiento colectivo de los integrantes de los conjuntos.
- Para el autor del presente trabajo es valioso reconocer cómo se fusionan los elementos técnicos y estilísticos en torno al acto creativo. Igualmente, dentro del proceso de composición es importante reflexionar la importancia de los elementos extramusicales, y el cómo estos dejan su se hacen evidentes en la estética de la obra.
- Documentar las fases de concepción es una tarea valiosa para el autor y la profesión en el contexto de la UPN. Dadas las características particulares de cada proceso, el aporte de dichas experiencias, reflexiones y decisiones durante cada

paso de la composición permite alimentar el conocimiento y estudio de los temas tratados en el presente proyecto.

- Se hace evidente la necesidad, ya antes conocida y descrita, de caracterizar los repertorios. Es lógico que casi cualquier obra implica trabajos que se articulan con los procesos de formación. Sin embargo, en el contexto del egresado de la UPN - dado su compromiso con el quehacer pedagógico y la práctica musical- se hace valioso el ordenamiento y creación de nuevos repertorios que fomenten los procesos formativos en torno a la música. En el mismo sentido, *Cobrepunctus* es ofrecido como un material de apoyo a la enseñanza y al estudio de la música contrapuntística, la música de cámara y la educación musical.
- El análisis formal y musical de la obra logra evidenciar elementos propios y particularidades de la obra para aportar al conocimiento de las formas y los estilos.
- El autor se acercó a la composición artística con la expectativa de continuar con una línea personal de creación de repertorios y estudio de la música de cámara. Tras culminar el proceso, él siente que ha iniciado un camino personal valioso alrededor de la actividad musical profesional, a partir del cual, se hace necesario reflexionar acerca de cómo su huella personal se puede hacer o no evidente su trabajo artístico.
- A partir del presente trabajo se logra evidenciar la necesidad de fortalecer el estudio del contrapunto, la composición y la música de cámara en el contexto de la Licenciatura en Música de la UPN.
- La materialización de la obra *Cobrepunctus* logra evidenciar la características de independencia e independencia, diferentes texturas polifónicas y diseños

melódicos, todo esto, tiene correspondencia con las propias de la música contrapuntística y polifónica. Igualmente, se logra la articulación entre los elementos musicales y extramusicales en la composición. A partir de esta articulación, se logran establecer relaciones con aquellos elementos que pueden apoyar el aprendizaje musical, a través de la práctica de música de cámara y los componentes del aprendizaje cooperativo.

- Se evidencia la necesidad de fortalecer las prácticas musicales en conjunto que, como la música de cámara, entrañan diversos elementos que fortalecen la formación y el desempeño de los instrumentistas e igualmente, en el contexto de la Licenciatura en Música de la UPN, pueden aportar experiencias de práctica y enseñanza grupal, siendo estas valiosas para los egresados en su quehacer musical y pedagógico.
- El estudio de los diferentes estilos y técnicas de composición es de inestimable valor para los estudiantes y profesionales en el campo de la música. En el contexto de la Licenciatura en música de la UPN, se acentúa el valor de este campo de estudio, ya que su articulación con diferentes herramientas y enfoques de enseñanza y práctica colectiva es posible y necesaria.

BIBLIOGRAFIA

Adler, S. (1989). *The Study of Orchestration* (Second Edition ed.). New York: W. W. Norton and Company.

Amalia. (30 de 03 de 2011). *Viento Madera vs Viento Metal ¿cuál es cuál? [Mensaje en un blog]*. Recuperado el 1 de Octubre de 2014, de Recuperado de <http://eso-es-musica.blogspot.com/2011/03/viento-madera-vs-viento-metal-cual-es.html>

Arban, J. B. (2005). *Gran método para trompeta (corneta)*. Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C.

Betancur Garzón, U. A. (2010). *Origen del Corno Francés y su Evolución en la Orquesta Sinfónica*. Cali-Valle, Colombia: Universidad del Valle.

Chamberlain Brass. (s.f.). *Chamberlain Brass*. Recuperado el 2 de Octubre de 2014, de Chamberlain Brass Web Site: <http://www.thechamberlainbrass.com/>

Colin, C. (1980). *Advanced Lip Flexibilities*. Nueva York: Charles Colin Publications.

Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación - Creación. Un Acercamiento a la Investigación en las Artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), 87-92.

Errera, N. (2002). *L'apprentissage instrumental à travers la pratique d'ensemble*. Lyon: CEFEDM Rhône-Alpes.

Extempore. (s.f.). *Extempore*. Recuperado el 21 de Septiembre de 2014, de Sitio Web de Extempore: <http://www.extemporemusica.com/es/>

Facultad de Bellas Artes; Departamento de Educación Musical. (2009). *Renovación de Registro Calificado*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Forte, A., & Gilbert, S. E. (1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona: Labor.

Fundación Juan March. (s.f.). *El Quinteto de Metales: Fundación Juan March*. (A. Medina, Editor) Recuperado el 1 de Octubre de 2014, de Sitio Web de la Fundación Juan March: http://www.march.es/musica/jovenes/melodias_simultaneas/quinteto.asp

Gestar Cultural S.A.S. (2014). *Ensamble V: Gestar Cultural*. Recuperado el 26 de Octubre de 2014, de Sitio Web de Gestar Cultural: <http://www.gestarcultural.com/album/ensamblev/>

González Ardila, D. A. (2012). *"Tres estampas de la mitología colombiana" proceso de analisis de la composición de un concierto para tiple y orquesta de cámara*. Bogotá D. C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Griffiths, P. (2009). *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal S.A.

Grout, D. J., Palisca, C., & Burkholder, J. P. (2008). *Una Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Hernandez Sampieri, R., Fernandez Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la Investigación* (4a Edición ed.). Mexico D. F.: McGraw-Hill/Interamericana Editores, S. A.

International Trumpet Guild. (2012). *International Trumpet Guild: Information, Services, Programs*. Recuperado el 8 de Octubre de 2014, de Sitio Web de la International Trumpet Guild: <http://www.trumpetguild.org/about/info.htm>

Irons, E. D. (1966). *Twenty Seven Group of Exercises*. San Antonio, Texas: Southern Music Co.

Izquierdo Rodríguez, S. A. (2013). *La música de cámara como espacio de formación en instrumentistas de cuerda frotada*. Bogotá D. C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Jeppesen, K. (1992). *The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Toronto: Dover Publications.

Johnson, D. W., & Johnson, R. J. (1999). *Aprender juntos y solos*. Buenos Aires: Aique S. A.

Johnson, D. W., Johnson, R. T., & Holubec, E. J. (1993). *El Aprendizaje Cooperativo en el aula*. Edina, Minnesota: Interaction Book Company.

Latham, A. (2002). *The Oxford Companion to music*. Oxford: Oxford University Press.

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Leongómez, A. (2 de Septiembre de 2014). Acerca de la Cátedra de Contrapunto. (D. A. Caipa, Entrevistador)

Llamas, J. (Abril de 2010). *Sinfonía Virtual*. Recuperado el 10 de Octubre de 2014, de Sitio Web de Sinfonía Virtual: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/015/quinteto_metal_musica_camara.php

Microsoft Corporation & Dorling Kindersley Limited. (1992-1996). Instrumentos Musicales de Microsoft.

Nandagopan, J. (1 de Octubre de 2013). *Chamberlain Brass*. (J. Nandagopan, Ed.) Recuperado el 4 de Octubre de 2014, de Chamberlain Brass Web Site: <http://www.thechamberlainbrass.com/brass-quintet-blog/a-brief-history-of-brass-quintets>

Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. (2012). *Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia*. Recuperado el 15 de Julio de 2014, de Sitio Web de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia: <http://www.sinfonica.com.co/>

Piston, W. H. (1947). *Counterpoint*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

Programa de Licenciatura en Música; Facultad de Bellas Artes. (s.f.). *Programa del Énfasis en Dirección*. Bogota D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Rimsky-Kórsakov, N. (1997). *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires: Ricordi.

Rodríguez Blanco, J. (1998). *Instrumentación de música popular*. Bogotá D. C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Rodríguez Lagomazzini, D. M. (2012). *Trumpetland.com*. Recuperado el 1 de Octubre de 2014, de Sitio Web de Trumpetland: <http://trumpetland.com>

Rudd, W. (2012). *Conceptos Prácticos Colaborativos Para la Trompeta*. Waco, Texas: Wiff Rudd.

Sánchez Acevedo, A. F. (2009). *Desarrollo de elementos técnicos y musicales a través del ejercicio interpretativo instrumental en el quinteto de cobres*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Sánchez Reyes, J. (1985). *Bach, Schütz, Händel y Berg*. Bogotá D.C.: Instituto Colombiano de Cultura.

Schonberg, A. (2004). *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid, España: Real Musical.

Skerbkov, S. (1986). *Manual de Polifonía*. Moscú: Vneshtorgizdat.

Thévet, L. (1949). *Méthode Complète de Cor*. Rue saint Honoré, Paris: Alphonse Leduc.

Tranchefort, F.-R. (1995). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial.

Treybig, J. (Marzo de 2004). *On the Benefits of Brass Quintet Playing: International Trumpet Guild*.(F. G. Campos, Ed.) Recuperado el 8 de Octubre de 2014, de International Trumpet Guild Web Site: http://www.trumpetguild.org/_72820_archive/2004journal/200403Clinic.pdf

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. (2012). *Universidad Pedagógica Nacional de Colombia*. Recuperado el 5 de Agosto de 2013, de Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia: <http://artes.pedagogica.edu.co/vercontenido.php?idp=347&idh=353>

Valencia, V. (2011). *Grados de dificultad para banda*. Bogotá D. C.: Victoriano Valencia.

Vogt, H. (1993). *La música de cámara de Johann Sebastian Bach*. Barcelona: Labor S. A.

Vygotsky, L. S. (1978). *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*.(M. Cole, V. John-Stiener, S. Scribner, & E. Souberman, Edits.) Barcelona: Editorial Crítica.

Zerrate Rubio, D. (30 de Septiembre de 2014). Acerca de la Cátedra de Música de Cámara. (D. A. Arias Caipa, Entrevistador)

ANEXOS (Ver CD)