



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
UNIDAD ACADÉMICA
MAGÍSTER EN ARTES

LA MÚSICA DE CÁMARA COMO PROCESO CREATIVO DE ARTE COLABORATIVO

Por

NATALIA CAMILA CANTILLANO ROJAS

Documento escrito presentado a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Música.

Profesor Guía: Martin Michael Osten

Marzo, 2022
Santiago, Chile

©2021, Natalia Camila Cantillano Rojas

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.



*“ ¿Qué es la vida? Un frenesí
¿Qué es la vida? Una ilusión
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño
Que toda la vida es sueño y los sueños sueños son ”*

Pedro Calderon de la Barca

Índice

Introducción	7
1. La preparación individual.....	10
1.2. Estudio y análisis de la partitura general.....	10
1.3. Estudio y antecedentes de la composición, sobre el estilo y el compositor.....	11
2. Los ensayos en conjunto.....	11
2.1 Estructuración de un ensayo.....	12
2.1.1 Lectura de toda la obra.....	12
2.1.2 Trabajo por movimientos o secciones.....	12
2.1.3 Grabación o registro de lo trabajado.....	13
2.2 Contenido de los ensayos.....	14
2.3 Fases en los ensayos.....	15
2.3.1 Definir arcos en primer ensayo, primera lectura, probar propuestas sobre articulaciones y fraseo.....	15
2.3.2 Profundización, fraseo, gestos, rubatos y ritardandos.....	16
2.3.3 Fase final, tocar secciones más largas, ensayo general, prueba de sala.....	16
2.4 Nuestra experiencia en torno a las obras trabajadas durante el Programa de Magíster.....	17
3. Compatibilidad entre los músicos que integran una agrupación de música de cámara estable.....	22
3.1 Compatibilidad en ensayos y fuera de ellos ¿es necesario ser amigos?....	24
3.2 Compatibilidad en cuanto a las metas, dedicación y horarios.....	26
3.3 Roles y responsabilidades según las fortalezas: coordinación y una adecuada gestión del ensamble.....	27
3.3.1 El proceso de trabajo colaborativo al interior de una agrupación de música de cámara estable.....	27
4. Comunicación entre las personas que conforman una agrupación de música de cámara estable.....	29
4.1.1 Comunicación verbal.....	31
4.1.2 Comunicación verbal para decir tempos, cambios de tempo, caracteres, articulaciones y arcos.....	33

4.2 Comunicación musical y gestual.....	33
4.3 La toma de decisiones.....	37
Conclusión.....	40
Bibliografía.....	45

AGRADECIMIENTOS

Este proceso tal vez no habría comenzado de no ser por mi amiga y compañera de Trío, Fernanda Guerra, quien me entusiasmó a formar la agrupación y a embarcarme en una aventura musical junto a Patricio Valenzuela, a quien he podido conocer en este tiempo. Con ambos he compartido inolvidables momentos musicales.

Agradezco a nuestro profesor guía Martín Osten, por su gran dedicación siempre, su entusiasmo y motivación. Siempre muy generoso con su experiencia y con su apoyo en lo musical y en lo personal para poder dar nuestra mejor versión.

Agradezco a todos los profesores a quienes tuve el agrado de conocer y poder participar de sus clases, las cuales fueron muy motivadoras para abrir nuevos horizontes en mi actividad: Luis Prato, Pamela López, Daniel Party y Milena Grass. Especial agradecimiento a mis profesores de música de cámara Liza Chung, Luis Alberto Latorre por cada una de sus clases. Las disfruté mucho.

Agradezco a mis colegas de la Orquesta de Cámara de Chile, mi casa musical durante tantos años y con quienes comparto día a día la experiencia de la música de cámara.

Agradezco a mis amigas y amigos, quienes siempre están para apoyarme con su cariño.

Agradezco a mi familia, en donde siempre encuentro amor, apoyo, lindas e interesantes conversaciones y en donde siempre ha habido música: mamá incondicional, papá, papá, hermanos, Tía, mi familia extendida y una especial mención a mi tío Ían, quien alcanzó a saber que emprendía esta aventura y en quien siempre encontré un apoyo y motivación vital.

Nada de esto hubiese sido posible sin la participación y el apoyo de cada uno de mis hijos: Lucas, Tamara, Leonor y Rafael, quienes son inspiración, amor, reflexión, alegría y soporte. Y por supuesto a mi compañero de la vida y de la música Hernán, con quién siempre comparto la vida en la música y la música de la vida y a quién admiro profundamente.

Agradecimientos al Programa de Magister en Artes PUC y a todos quienes trabajan en él así como a ex Conicyt ahora Anid, por hacer esto posible.

A todos quienes de alguna forma colaboraron en mi proceso, gracias

Introducción

No existe mucha investigación acerca del trabajo interno de una agrupación de música de cámara, sobre cómo es el proceso de ensayar y armar una obra, hasta llevarla al escenario en un concierto en vivo. A través de las obras trabajadas en el programa de Magister, realizo un análisis sustentado en el proceso llevado a cabo desde las primeras lecturas de las obras, hasta el momento de su preparación para el recital de finalización del programa de Magister.

He tomado en consideración para esta investigación mi propia experiencia con la música de cámara, la bibliografía sugerida por los profesores con quienes he tenido el gusto de trabajar en este tiempo, las enseñanzas y clases de mis profesores de música de cámara y las entrañables clases de mi profesor Martin Osten, así como la especial relación en la música que hemos construido como Trío con piano en este período junto a Fernanda Guerra en violoncello y a Patricio Valenzuela en piano. La práctica como investigación es la metodología empleada.

La Investigación en las artes es un método de investigación que es catalogado por Henk Borgdorff¹ en su artículo “El debate sobre la investigación en artes”. La práctica artística como investigación “Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística”. Debido a que participo como ejecutante del proceso de práctica artística, emplearé este método (Borgdorff Henk, El debate sobre la investigación en las artes, Amsterdam School in the arts. Cairon 13, pp 29-30)

El objeto de estudio es la obra de arte. El proceso de creación de la obra es el que revela gran parte del material a investigar. En el proceso de creación existe un proceso de prueba y error que va evidenciando las tendencias estéticas de su creador o sus creadores.

En nuestro caso, el producto final, llámese interpretación de las obras en un concierto, pasa por un proceso de reflexión personal de cada uno de los involucrados en una primera instancia.

¹ Henk Borgdorff (La Haya 1954) es académico radicado en Ámsterdam especializado en teoría musical e investigación artística. Es profesor emérito de investigación en las artes en la Universidad de Leiden y en el conservatorio Real de La Haya, Universidad de Las Artes de La Haya.

En este documento escrito destaco como aspectos relevantes para un buen trabajo como agrupación de música de cámara estable lo siguiente:

- A) La importancia de una adecuada preparación individual y en conjunto
- B) La compatibilidad de caracteres
- C) La dinámica interna del trabajo estable de un ensamble.
- D) Comunicación dentro de una agrupación de cámara estable, como algo fundamental.

Es así como a lo largo de mi investigación, indago acerca de las distintas formas de comunicación que se dan entre los músicos de una agrupación, pudiendo mencionar la comunicación musical, la comunicación verbal, la comunicación no verbal o gestual y la relevancia que todas ellas adquieren para dar forma a la interpretación de una obra musical.

Otro aspecto muy interesante es la información que está contenida en la partitura, en virtud de que es nuestra principal fuente de información objetiva en relación a la obra y el estilo musical, pero tomando real consideración acerca de las limitaciones que nos presenta la escritura musical. Es en este punto en donde cobra vital importancia la comunicación verbal en el proceso de trabajo durante los ensayos, en relación a sutilezas de lenguaje como la “metáfora”, recurso expresivo del lenguaje hablado y escrito que hace de puente entre estos dos mundos, el lenguaje escrito y el lenguaje musical.

Me adentraré en el nuevo paradigma de la creación de las obras, en este caso obras musicales, en el cual se considera la creación como un proceso de un conjunto de actores culturales y no sólo del compositor de una obra musical, considerando dentro de esos actores a los intérpretes de instrumento quienes cumplimos una función de interpretación del material escrito en la partitura, traspaso de información a oyentes músicos y no músicos, pero más aún algunas veces participando del proceso de co-creación cuando se trata de obras nuevas y se trabaja codo a codo con el compositor.

Trataré de indagar en los procesos de toma de decisiones durante el transcurso del proceso de ensayos y hasta el momento del concierto. ¿Por qué se decide cierto fraseo, cierta articulación en vez de otras?, o ¿cómo se estructuran los cambios de tempo en una pieza? o ¿qué elementos relacionados con el entorno sociocultural del compositor se evocan a través de la escritura para Trío con piano? Y cómo estos factores inciden en una interpretación veraz.

Para la observación interna del trabajo en música de cámara es necesario establecer en primera instancia ¿por qué pensar en la formación de una agrupación de música de cámara de manera estable?

¿Por qué privilegiar esta estructura de trabajo en relación a agrupaciones esporádicas que realizan música de cámara? ¿Cuál es la diferencia?

El repertorio estudiado durante el programa de Magíster será el medio para desarrollar esta experiencia de investigación.

1. La preparación individual

La preparación individual se refiere a un estudio de la parte individual con el instrumento y un análisis de la partitura general, como paso previo al encuentro con los otros integrantes de la agrupación. Este estudio debe estar acompañado de un contexto tanto histórico como una familiaridad con el compositor y su estilo de composición musical, así como el estudio de estos aspectos en relación a la obra en particular.

De esta manera podemos lograr una aproximación, como intérpretes de nuestro instrumento, que nos permita ser fiel a lo que el compositor quiere transmitir desde la partitura, la que siempre es nuestra primera fuente de información. Es muy importante contar con una buena edición de la obra que sea lo más próxima posible al original y que todos los integrantes de la agrupación contemos con el mismo documento.

En rigor la buena preparación individual redunda en que el intérprete pueda llegar al primer ensayo con la afinación resuelta, que pueda abordar *a tempo* los pasajes difíciles, que domine dinámicas y articulaciones, las que en definitiva son una primera propuesta de interpretación al llegar al conjunto.

1.2 Estudio y análisis de la partitura general

Para realizar un estudio de la partitura general de manera individual es muy útil tocar la parte individual desde la partitura general, así visualmente y de manera instantánea tener una perspectiva global de la obra. De esa manera podemos identificar las otras líneas melódicas, las estructuras generales formales de la obra y de los movimientos, los cambios armónicos, la relación de escritura de matices y contrapunto entre las voces por ejemplo.

En caso de poder escuchar alguna versión de la obra, es de gran utilidad tener como documento de apoyo la partitura general. De esta manera se puede apreciar *desde afuera* una vista global de la obra.

En el período que hemos debido de manera forzada trabajar a distancia desde nuestros hogares, debido a la Pandemia por COVID, hemos realizado un estudio de la partitura a distancia interpretando cada uno su parte o *particella* y los otros integrantes del trío leyendo desde la partitura. De esta manera hemos podido apreciar cada *parte* en relación al todo, pudiendo encontrar de manera más acuciosa los detalles de la escritura y su relación con las otras voces. Este trabajo fue realizado de esta manera

en la plataforma Zoom, mientras duró el período de confinamiento (en Santiago de Chile, fue de 18 meses). La plataforma no ofrecía la posibilidad de tocar de manera simultánea desde nuestros hogares.

En este estudio de la *partitura* podemos analizarla desde el punto de vista formal musical, identificando la forma musical, la estructura de cada movimiento, los motivos musicales importantes que forman las frases musicales, las texturas relevantes, las tonalidades clave de cada movimiento, las modulaciones de tonalidad, las cadencias, la estructura rítmica, etc.

1.3 Estudio de antecedentes de la composición, sobre el estilo y el compositor

Para adentrarnos en los antecedentes de la composición, el compositor y su estilo, podemos investigar en la biografía del compositor o en caso de estar vivo, podemos entrevistarlo o incluso sostener una conversación con él o ella.

Para conocer sobre su estilo de composición nos servirán de apoyo los antecedentes históricos de su fecha de nacimiento y período de vida, así como los lugares en los cuales residió y con quienes se relacionó, quiénes fueron sus maestros, la relación de sus obras con otras disciplinas artísticas, por ejemplo, ballet o pintura, escritura u ópera, música popular, folclórica, influencias de otros músicos, escuelas, revisar correspondencia como cartas, quienes fueron sus alumnos, entre otros aspectos.

Todos estos antecedentes nos acercan a un marco histórico, biográfico, estilístico los que finalmente nos aproximan a una idea de interpretación de su obra; al incorporar la técnica estilística propia para cada instrumento, se va dando forma preliminar a una versión de la obra.

2. Los ensayos en conjunto

Los ensayos en conjunto pueden ser un momento mágico. Ocurre que lo que uno interpretó de manera individual ahora cobra un sentido más amplio. La relación con los otros instrumentistas del ensamble al momento de tocar, escuchar sus líneas y sentir que la obra se completa, tiene una connotación emocional especial. Especialmente al tocar una obra en un concierto.

Al momento de juntarse a ensayar con el ensamble, el proceso reflexivo que antes se realizó de manera particular, ahora se hace de manera conjunta y se desmenuza la obra a interpretar. El trabajo se aborda por partes. Se exponen criterios técnicos, estilísticos, musicales, históricos, personales, etc. Es en ese

momento que comienza a tomar forma el proceso de recreación de una obra musical, que busca ser fiel a lo que su compositor plasmó en la partitura, intentando con los conocimientos técnico-musicales lograr un rescate de sus elementos históricos, estilísticos, a través de un trabajo hermenéutico que conlleva elementos nuevos, que involucran a los integrantes de la agrupación de cámara que interpreta la obra.

Para lograr un trabajo acabado con un ensamble de música de cámara hay que estructurar el trabajo.

2.1 Estructuración de un ensayo

2.1.1 Lectura de toda la obra

En el primer ensayo se realiza una lectura de la obra. Cada uno llega con su parte leída, aprendida con todo lo relativo al Capítulo 1 del presente documento.

Dependiendo de la complejidad de la lectura es que se puede proceder a leer todos los movimientos o avanzar de a uno en cada ensayo. La lectura completa de la obra nos brinda una concepción más acabada no sólo de la obra en sí, sino a su vez de todo lo que es necesario proyectar en cuanto al trabajo a abordar. Podemos proyectar las dificultades técnicas y musicales que nos propone la obra y elaborar una especie de scanner de diagnóstico.

Luego viene un trabajo de relojería en el que hay que trabajar por secciones.

2.1.2 Trabajo por movimientos o secciones

Para ordenar y optimizar el trabajo, es muy útil trabajar por movimientos luego de la lectura inicial. Se trabaja por movimientos cuando las obras cuentan con más de uno o por secciones relativas a la temática musical cuando las obras son en un solo movimiento.

En general, cada movimiento de una misma obra tiene un carácter particular, el que se despliega a través de recursos técnicos, estilísticos que dan forma al discurso y que están presentes de manera recurrente en cada movimiento. Estos recursos conforman el hilo conductor que caracteriza el movimiento.

Las secciones de un movimiento se identifican de acuerdo a su estructura formal.

Es así como en una obra con forma sonata por ejemplo, se puede abordar el trabajo de ensamble trabajando la exposición: tema, luego segundo tema; desarrollo y reexposición para eventualmente terminar en una coda.

Al trabajar el tema de un movimiento podemos identificar en qué voces está presente, armónicamente cómo está construido, podemos identificar si hay o no un contratema, podemos identificar cuando hay aumentación de un motivo musical o si está fraccionado entre las distintas voces o dialogando entre las voces. Todos estos elementos van entregando información valiosa para nuestra interpretación.

Igualmente en el desarrollo hay un dinamismo armónico diferente. Dependiendo del período musical en que nos encontremos, podemos navegar más o menos lejos del centro tonal. Todo lo relatado acerca de la Exposición, en el Desarrollo encuentra su máxima expresión.

Al trabajar por movimientos o secciones, el propósito principal es detenerse y explorar el material musical que se presenta. Una vez identificados algunos aspectos clave como los mencionados anteriormente: tema, segundo tema, desarrollo, reexposición, coda, podemos ahondar en el fraseo melódico, el fraseo armónico, definir articulación de acuerdo a la expresión motívica y los gestos, definir volumen e intensidad del material musical a interpretar, entre otros. Para todo esto es necesario tocar la sección y evaluar con la partitura general, cómo lo estamos resolviendo. Este proceso puede ser necesario de repetir varias veces, en función de los cambios que vayan ocurriendo.

2.1.3 Grabación o registro de lo trabajado

Las grabaciones propias son una herramienta muy útil y a la vez un tesoro preciado.

Las grabaciones de audio y video propias son como nuestro espejo sonoro, es vernos y escucharnos *desde afuera*. Nos sirven para estudiarnos en aspectos tan diversos como: la afinación, pulso, la postura de las manos y postura corporal, la disposición corporal, los golpes de arco. En cuanto a las grabaciones tocando música de cámara, estas cumplen todas las funciones anteriores, pero se agregan las específicas de ensamble, a saber: coordinación, sincronía, equilibrio de las voces que componen un ensamble, entre otros. Es muy bueno tener referencia de audio y video. Al ser solamente audio, algunos elementos quedarían sin observarse.

Así como las grabaciones propias son una poderosa herramienta de estudio, en el caso de grabaciones de conciertos son una manera de dejar un registro de lo trabajado, que puede servir de referencia a futuro para uno mismo o para otros músicos, cobrando especial importancia cuando se trata del registro de un estreno de una obra.

Durante el proceso de trabajo de una obra de música de cámara con una agrupación estable, es fundamental ese *feedback* de una grabación para así todos los integrantes puedan apreciar el resultado del trabajo realizado y a partir de ella, rescatar opiniones y eventualmente generar estrategias de trabajo. Pueden surgir preguntas como: ¿es este el sonido que estamos buscando? ¿Están bien logrados los cambios de tempo? Idealmente estudiar los registros tanto de manera individual como en conjunto, para enriquecer la perspectiva.

Porque en el caso de un trío con piano son tres instrumentos, pero el descubrir las sonoridades *ocultas* al tocar unísonos por ejemplo, “porque la maravilla de un unísono es el sonido resultante de los instrumentos que participan de ese unísono: forman una nueva sonoridad, un nuevo color, no es un violín y un oboe, sino un nuevo instrumento²; o al invertir los roles en cuanto al registro sonoro, por ejemplo en el caso de la composición de la línea melódica del violín en registro grave y el violoncello en registro agudo, la resultante sonora es especial. Otra pregunta puede ser: ¿es este el carácter que estamos buscando? Estudiamos si hemos establecido correctamente el pulso, los matices, articulaciones o si algunas veces el pulso decae, o se acelera. Todas estas preguntas y muchas más pueden surgir al analizar una grabación.

2.2 Contenido de los ensayos

Dentro de cada movimiento hay una estructura musical que ayuda a organizar el estudio. Hay que acordar los *tempi* revisar la afinación de los pasajes en conjunto o los pasajes expuestos o difíciles que no son en conjunto, trabajar los matices en relación a un balance entre los instrumentos. Una de las cosas más complejas de organizar en conjunto son los cambios de tempo al interior de los movimientos o entre movimientos. Necesariamente hay que encontrar una relación de pulso entre las secciones involucradas para poder realizar cambios de tempo orgánicos o con una relación lógica entre ellos.

² Hernán Muñoz Julio, violinista chileno. Concertino de la Orquesta de Cámara de Chile y violinista de Syntagma Musicum USACH.

Una de las características más importantes de un ensamble es la manera de pronunciar un discurso musical, porque es lo que lo diferencia de otros intérpretes, aunque las notas que se interpreten sean las mismas. “Una misma línea melódica tocada con distintas articulaciones (golpes de arco), o *tempos*, o tipos de vibrato, puede sonar totalmente diferente. Es como hablar en diferentes lenguas³”.

La articulación entrega valiosa información estilística en la que subyace toda la información relativa al período histórico, a la realidad cultural de la época, etc.

2.3 Fases en los ensayos

2.3.1 Definir arcos, primera lectura, probar propuestas sobre articulaciones y fraseo

Para un orden en el trabajo en ensayos, es de mucha utilidad dividir el proceso en etapas. En cada una de las etapas o procesos durante los ensayos, el apoyo será siempre la partitura general, la cual todos los integrantes deben tener y de la misma edición para *estar hablando de lo mismo*. Serviría como apoyo adicional, tener otra edición de la obra o el manuscrito, para analizar otras opciones de arcos o dinámicas o ligaduras, por ejemplo.

Ya mencionamos la primera lectura inicial, que da para formarse una idea general de la obra. Se puede continuar con trabajo de arcos, es decir, establecer o definir en el caso de un ensamble como un trío con piano, los arcos a emplear. La dirección de los arcos (hacia arriba, hacia abajo, ligaduras) y los golpes de arco empleados, pueden determinar el carácter de las secciones a trabajar o incluso de la obra entera.

Se puede continuar estableciendo los *tempi*, para seguir profundizando en el carácter de la obra. Si es necesario detenerse en trabajo de afinación, trabajar de manera lenta los pasajes y luego ir aumentando la velocidad hasta llegar a la indicación metronómica indicada por el compositor.

Luego que los elementos musicales y técnicos están completados, se da paso a interpretar el movimiento completo una vez más, para apreciar el resultado.

³ Martin Osten, Violoncellista, Profesor cátedra de violoncello y música de cámara PUC. La cita corresponde a un extracto de una clase Magistral en contexto del Festival Patagonia Chelo Fest, 30 de agosto de 2020. La clase Magistral fue online pues fue en pandemia por Coronavirus; <https://youtu.be/6QFNfUXvk6w>

Este proceso es el mismo para cada movimiento, teniendo cada movimiento su particularidad que muchas veces determina el curso de los ensayos. Por ejemplo, un ensayo puede destinarse solamente a trabajo rítmico si así lo amerita, hasta lograr solucionar el problema. A veces un ensayo puede ser solamente para resolver ensamble, por ejemplo en situaciones en las que el discurso musical está diseminado o repartido entre todas las voces a manera de contrapunto y hay que lograr que la línea melódica aparezca entre los entrelazados armónicos. En muchos casos es de gran ayuda ensayar por trozos sólo dos de los integrantes del Trío y el tercero escucha y analiza el pasaje. Luego cambiamos el turno y nos formamos una apreciación nueva de lo que estamos trabajando. Esto es válido tanto para revisar articulaciones, matices, colores o balance.

2.3.2. Profundización: fraseo, gestos, rubatos y ritardandos

Luego comienza el proceso de profundización de la obra que se está trabajando. En esta etapa es cuando se debe poner especial énfasis en el discurso musical. Dar forma a todo lo que caracteriza a la obra en términos musicales, como que el tipo de fraseo sea adecuado, que conduzca adecuadamente. Es el momento de dar forma a los *ritardando* y *rubatos* siempre buscando que sean congruentes con la música que está antes y después.

Este proceso de profundización no tiene un tiempo determinado *a priori*, sino más bien tiene relación con la actividad que se está realizando, es decir, si estamos preparando un concierto, con una fecha determinada o si estamos ensayando para un concierto más adelante.

Nuestra experiencia nos ha permitido apreciar que luego de estudiar una obra de manera intensa y sostenida, es bueno dejarla *madurar*. De esta forma al retomar la obra, ha adquirido otro carácter. Nuestra atención se ha centrado en esta nueva etapa en lograr *soltura* al momento de interpretar. Esto es en gran parte porque hemos pasado la etapa de preparación técnica propiamente tal y podemos volcarnos al discurso musical y experimentar en torno a sensaciones que van más allá de la etapa técnica, sensaciones relativas al carácter o a imágenes o imaginarios relativos al mundo sonoro que transitamos.

2.3.3. Fase final: tocar secciones más largas, ensayo general, prueba de sala

Los ensayos en los cuales se interpretan secciones más largas, movimientos enteros u obras enteras, son para elaborar la idea de obra terminada. Revisar el carácter final que se quiere plasmar, revisar la congruencia de los cambios de tempo, que haya armonía, fluidez en el discurso musical entre secciones o incluso entre los movimientos que conforman la obra completa.

Pueden aún surgir ideas sobre colores de sonido que se quieren lograr, o a raíz de modificaciones sobre cambios de pulso, incluso articulaciones o fraseo se pueden ver afectados, pero estando en este momento del trabajo centrados absolutamente en el carácter de obra final.

El ensayo general es el momento en el cual se prueba el trabajo antes de entregarlo al público. Ojalá realizar este ensayo general en la sala en la cual se llevará a cabo el concierto, para conocer la acústica a la cual nos enfrentaremos y a raíz de esto, realizar los ajustes necesarios para evitar que afecte el trabajo realizado. En general en Chile las salas son muy heterogéneas en cuanto a sonoridad, entonces es un punto muy importante a considerar. Si la acústica es muy seca por ejemplo, habría probablemente que considerar construir nosotros la *reverb* que hace falta. Eso implica cambiar un poco las articulaciones, probablemente alargar un poco algunas, pensar en articulaciones que *campaneen* más. Al contrario, si la acústica es muy reverberante, hay que tender a acortar las articulaciones, un toque más corto y seco, que pueda contrarrestar el efecto y lograr un equilibrio.

Igualmente importante es el aspecto personal, cómo nos sentimos tocando, cómodos, tranquilos, incómodos, conformes con el resultado...este es el momento de dar los toques finales. Pensar en los tiempos que requieren los espacios entre movimientos, para tomar un segundo de respiro y cambiar páginas o regular el paso a los *attacca*, contemplando que incluso esos momentos que *no son* parte de la escritura musical, influyen en el ambiente musical que está ocurriendo en el momento del concierto, por lo que tiene absoluta relación con la música y hay que cuidar esos *momentos musicales*; deben tener relación y/o adecuada discreción de acuerdo a la ocasión.

2.4 Nuestra experiencia en torno a las obras que desarrollamos durante el programa de Magíster

Durante el programa de Magíster trabajamos de manera *on line* forzosamente por la contingencia de la Pandemia por Coronavirus.

Durante el año 2020 solamente trabajamos presencialmente juntos los tres, Patricio, Fernanda y quien escribe, una semana en el segundo semestre. El primer semestre fue absolutamente remoto.

Nuestras clases eran a través de la plataforma *zoom* y consistían en analizar la partitura general con nuestro profesor e interpretar nuestras líneas en relación al análisis que realizábamos de manera conjunta. Sumado a esto, entregábamos opiniones de nuestras interpretaciones en base a lo trabajado.

Durante el primer semestre estudiamos el Trío op. 49 de F. Mendelssohn en Re menor. En estas condiciones de trabajo remoto diría que lo más complejo era poder formarse una idea del sonido de mis compañeros, del carácter de lo que queríamos lograr y del resultado unificado. Pese a todo el trabajo realizado de manera teórica y práctica vía remota con nuestro profesor, no hubo opción de escucharnos juntos.

Resultado de este estudio fueron las siguientes grabaciones

https://youtu.be/P-5a6_mSyIQ

<https://youtu.be/H6dc4CXxj68>

Estas grabaciones contaron con un trabajo de edición de Jean Barahona⁴, quien pudo dar un resultado unificado luego de haber grabado cada uno su parte por separado.

Inicialmente Patricio grababa su parte previo análisis en clases y previo acuerdo de *tempos*, *matices* y *rubatos*. Luego Fernanda y yo grabábamos escuchando su parte (por audífonos), para que se ajustara lo mejor posible y no hubiera que hacer trabajos especiales de cortes, solamente superponerlas.

El segundo semestre nuestro trabajo fue modalidad *on line* durante todo el semestre, salvo por una semana.

Durante la semana en la que pudimos trabajar de manera presencial en noviembre (segundo semestre), trabajamos el Trío n° 2 de Joaquín Turina op. 76. Se intercalaron ensayos, de tiempo acotado por el protocolo sanitario de la Universidad, con clases con nuestro profesor. El último día de esa semana estaba destinado a grabar el resultado de lo trabajado, lo cual nos serviría igualmente para la posterior evaluación.

Fue muy interesante poder trabajar esta obra de manera presencial, aunque fuera por poco tiempo.

La obra integra elementos de música nacionalista española tanto como elementos del impresionismo.

Especialmente el segundo movimiento de la obra fue el más complejo de lograr en cuanto su carácter, pues debía ser casi como *un susurro*, como *una ventisca suave*.

Para lograr *ver* cómo debía *sonar* este movimiento en particular, nuestro profesor Martín Osten nos guía hacia los ejemplos de pintura impresionista de Georges Pierre Seurat, en los cuales el empleo

⁴ Barahona, Jean; violista y compositor chileno.

del puntillismo es una analogía muy clara al empleo de las corcheas *dobladas*, las que debían generar un efecto similar en la música y en el cuadro: desde lejos se ve claramente una escena, de cerca se aprecia que esta escena está creada por millones de puntos. En la música estos puntos son las *corcheas dobladas*, las que a lo lejos, dejan oír la melodía.⁵



Para lograr ese efecto, era preciso *alivianar* el golpe de arco, que fuera casi *sugerido* que no fuera *dicho con tanta claridad ni tan estricto*. Como un aleteo de mariposa, uno la ve volar, pero es tan liviana que uno no escucha su aleteo.

⁵ El Sena y la Grande Jatte- primavera 1888, Georges

En el 3º movimiento de la obra, la dificultad principal era darle una forma orgánica asimilando los cambios de pulso que propone el autor y a la vez dotarlo de su carácter español nacionalista impresionista.

El resultado de este trabajo se puede ver en esta grabación realizada en noviembre de 2020

<https://youtu.be/qxv1A6g5ntk>

El comienzo de año académico 2021 nuevamente es bajo el estricto confinamiento por una nueva ola de la Pandemia.

Debemos una vez más realizar nuestro trabajo vía remota. En esta ocasión la obra trabajada es el Trío Archiduque de Ludwig van Beethoven op.97.

Una de las maravillas de entrar en el universo de la música de Beethoven es lograr reconocer cada detalle que marca la diferencia entre una frase y otra que parece similar, pero en los detalles de la pequeña variación hay un mundo por descubrir, que habla de la profunda consciencia que puso su compositor al elaborar cada una de ellas.

Un material muy interesante que fue compartido por nuestro profesor es un video análisis acerca justamente de esta materia sobre esta misma obra⁶. En este video se analiza la composición de esta obra en relación con aspectos tanto históricos como musicales, con la representación en vivo de la obra acompañando el relato.

Especialmente exigente para lograr estos mundos de detalles, es el 3º movimiento con su tema con variaciones.

Una vez en el segundo semestre comenzamos actividades presenciales, retomando el Trío Archiduque hasta completarlo e iniciar con Trío Dumky de Antonin Dvorak, op 90.

En todas las obras hay una dificultad técnica importante, pero principalmente lograr los objetivos musicales son la tarea más compleja.

En esta obra que cuenta con secciones de mucho virtuosismo, la complejidad de encontrar el carácter adecuado a cada *Dumka* fue determinante.

⁶ <https://youtu.be/VAnzRGec-Y4> video análisis: Inside Chamber music with Bruce Adolphe: Beethoven "Archiduke" Trío in B-flat Major

"El subtítulo del Trío Op. 90, "Dumky" (plural de dumka), describe el estilo de sus seis movimientos, siendo el dumka una canción folclórica eslava (algunas fuentes afirman específicamente que es ucraniana) marcada por cambios abruptos de lo lúgubre a lo exuberante"

En palabras de Dvorak:

*“Una pequeña pieza para violín, violonchelo y piano. Será feliz y triste. En algunos lugares será como una canción melancólica, en otros lugares como un baile alegre; pero, dicho todo, el estilo será más ligero o, si se me permite decirlo de otra manera, más popular, en resumen, para que atraiga tanto a los niveles más altos como a los más bajos”*⁷

El trabajo realizado en esta obra se puede apreciar en el siguiente enlace

<https://youtu.be/BW9m3hJcgJQ>

Finalmente la última obra trabajada en el programa de Magister fue el Trío Op. 8 de Johannes Brahms, versión revisada.

Esta obra la abordamos por primera vez antes de entrar al programa y será parte de nuestro recital final.

Una de las características más bellas de la música de Brahms es lo sobrecogedor de sus profundidades, logrando espacios de mucha intensidad musical y otras de gran recogimiento, casi religioso, como el caso del 3º movimiento de este Trío.

Gracias a que es una obra que ya conocemos y hemos interpretado en distintos momentos a lo largo de este tiempo, nos hemos dado cuenta de que hubo una necesaria *maduración* la que requirió de tiempo. Un tiempo en el cual revisamos otras obras, tiempo que paramos de manera forzosa, tiempo en el que por motivos hasta domésticos no nos ha sido posible juntarnos, pero durante este tiempo hemos internalizado aspectos de la profundidad poética y musical que requiere esta obra.

La obra igualmente pasó por un proceso de maduración teniendo una primera edición cuando J. Brahms contaba con 21 años; 35 años más tarde Brahms retoma el original y lo reescribe,

⁷A.Dvorak contándole a su amigo Aloise Gobl.

Aloise Gobl: Secretario personal del príncipe Kamil Rohan, comisionado patrocinador de sus propiedades Sychrov y Semily, un excelente músico aficionado y barítono. Durante sus visitas a Praga estuvo en contacto frecuente con Karel Bendl, a través de quien conoció a Dvorak. Desarrollaron una estrecha amistad, cuyos testimonios son la copiosa correspondencia entre ellos, las frecuentes visitas de Dvorak al castillo de Sychrov y también el hecho de que el compositor nombró a su hija menor en honor a su amiga (Aloisie)

manteniendo algunas características importantes del original, como los líricos temas del primer movimiento en chelo y piano, o el inicio del 3º movimiento que es a modo responsorial entre piano y cuerdas, o gran parte del material del Scherzo.

Lograr el carácter de los movimientos nuevamente es el mayor desafío. El segundo movimiento debe resultar una mágica mezcla entre un scherzo Mendelssohniano pero en algunos puntos aún debe asomar un sonido más robusto. Para lograr esto hay que tener mucha claridad en el pulso que se defina para el *allegro molto*.

El tercer movimiento debe tener esa calma que pide un *adagio*, pero con una conducción tan coherente que no haga decaer el movimiento.

En cuanto al primer y cuarto movimiento, la genialidad, energía y lirismo son tan poderosos que casi nos van guiando. Dar continuidad al tema en todas sus presentaciones así como lograr imprimir las *imágenes sonoras* que vamos descubriendo, le dan coherencia al discurso sonoro y son fundamentales para estructurar los movimientos.

3. Compatibilidad entre los músicos que integran una agrupación de música de cámara estable

Tanto técnicamente como a nivel de caracteres es muy importante que exista compatibilidad o afinidad entre los integrantes de una agrupación de música de cámara estable.

El nivel técnico o de ejecución musical de todos ellos igualmente debe ser similar; esto permitirá abordar los repertorios elegidos trabajando *a la par*. Esto es igualmente relevante en cuanto al elemento puramente de dominio técnico de su instrumento así como de la capacidad de expresión musical que tenga cada uno de los integrantes con su instrumento. Es una característica relevante que es un respaldo al momento de entregar y aceptar insumos y propuestas en el momento de ensayar.

Es muy importante sentir esta compatibilidad de caracteres para un buen trabajo en grupo, para poder proponer ideas y conceptos en un clima laboral de confianza y distensión, en el que se pueda compartir experiencias que enriquezcan el material a trabajar para la elaboración del discurso musical.

La palabra Compatibilidad viene del latín *Compatibilis*. Es un término formado por el prefijo “con”- Conjuntamente y la raíz del verbo “patior”- Sufrir, tolerar, soportar. La palabra designa pues a aquellos que pueden tolerarse mutuamente, que pueden soportarse juntos o aquellas cosas que se pueden tolerar juntas. (*Etimología De COMPATIBLE*, n.d.) [Etimología de COMPATIBLE](#)

La música de cámara es en esencia un trabajo colaborativo. La comunicación entre los integrantes de una agrupación es la clave para poder resolver desde pequeñas interrogantes musicales, hasta grandes asuntos más generales acerca de un repertorio o la buena organización dentro del grupo. Más adelante en el capítulo 4 ahondamos acerca de la comunicación.

En una agrupación que se reúne de manera esporádica, la compatibilidad en cuanto a aspectos técnico-musicales no siempre está presente; eventualmente los integrantes podrían conocerse poco o no conocerse por lo que de igual manera no siempre está presente la compatibilidad de caracteres, lo que finalmente puede influir directamente en el resultado musical de la obra a interpretar, pues debido al poco conocimiento y la no compatibilidad, pueden eventualmente no comunicarse como es necesario para un correcto y armonioso trabajo en torno a la música.

Para poder comprender de manera objetiva cómo aborda una agrupación de cámara el trabajo de un repertorio específico, Amanda Bayley⁸ por medio de un estudio etnográfico “Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal” se dedicó a estudiar a ‘Kreutzer Quartet’ desde el primer ensayo de una obra escrita especialmente para ellos por Michael Finissy, ‘Segundo Cuarteto de cuerdas’ (2007), hasta el momento del concierto. (Bayley, 2011, pp 385-411)

En este estudio, Bayley mediante análisis cuantitativos, cronometrando en qué ocupaban el tiempo de ensayo y cualitativos, a través de entrevistas, intenta dilucidar cómo se genera el trabajo dentro de la agrupación.

En su análisis cuantitativo Bayley cronometra cada una de las intervenciones habladas y las interpretadas con los instrumentos musicales. Como resultado obtiene que el 58% del tiempo del primer ensayo registrado es o forma parte de conversaciones; son conversaciones sobre música,

⁸ Amanda Bayley es violista y profesora de música en la Universidad de Bath. Después de su doctorado en la Universidad de Reading, en Bartok Performance Studies, sus intereses de investigación se encuentran en las áreas de rendimiento y análisis; procesos de composición, ensayo e interpretación en la música contemporánea; cuartetos de cuerda y etnomusicología. Como violista es miembro de Taunton Sinfonietta, Bristol Classical Players y varios grupos de cámara.

calidad de sonido, coordinación: como dónde sentarse, notación musical, de dónde se percibe que viene el sonido, quién toma la iniciativa en puntos particulares de la pieza, quién determina el tiempo en las secciones, cómo ésto se comunica, etc. A estas conversaciones Bayley le llama ‘Gestión’.

Por todo lo antes mencionado, podemos inferir la importancia crucial que significa que exista buena relación entre los integrantes de una agrupación de música de cámara estable, pues gran parte del trabajo realizado según este análisis cuantitativo se realiza mediante coordinación hablada previamente, así como durante o finalizado el ensayo.

3.1 Compatibilidad dentro de los ensayos y fuera de ellos ¿es necesario ser amigos?

Para tener un horizonte más amplio, nuestra profesora de ‘Metodología de la investigación’, Milena Grass, nos insta a realizar entrevistas a quienes pueden ser nuestros referentes en nuestra actividad. A nivel nacional tenemos como grandes referentes de agrupaciones de música de cámara estable a: Dúo Ansaldi Conn y Trío Arte.

Realicé entrevistas a Fernando Ansaldi⁹ y Frida Conn¹⁰, integrantes de Dúo Ansaldi Conn y a Edgar Fisher¹¹ y María Iris Radrigán¹², integrantes de Trío Arte (Sergio Prieto era violinista en Trío Arte).

A través de estas conversaciones, todos confirman la hipótesis acerca de la importancia crucial de la buena relación entre los integrantes de una agrupación. Y no solamente en lo que concierne al momento de los ensayos o conciertos, que serían *momentos musicales*, sino también en otros momentos de la cotidianidad, como en giras, reuniones de organización de la agrupación o momentos de distensión y relaxo, en los cuales se refuerzan los lazos entre ellos.

Resuenan las palabras de los maestros, *pensar con el otro, escuchar al otro, aceptar las posiciones de la otra persona, capacidad de adaptación*, todas estas expresiones tienen un fuerte componente

⁹ Fernando Ansaldi, violinista chileno. Fue Profesor de la cátedra de violín en la PUC, Jefe de segundos violines en Orquesta de Cámara de Chile, Integrante de Dúo Ansaldi-Conn.

¹⁰ Frida Conn, Pianista chilena. Fue Profesora de la cátedra de piano en la PUC, Integrante de Dúo Ansaldi Conn.

¹¹ Edgar Fisher, Violoncellista chileno. Fue Profesor de la cátedra de Violoncello en PUC, Integrante de Dúo Fisher-Radrigán y Trío Arte.

¹² María Iris Radrigán, pianista chilena. Fue Profesora de la cátedra de piano en PUC, integrante de Dúo Fisher-Radrigán y Trío Arte.

de empatía, para pensar con el otro, escucharlo, aceptarlo, debo estar en permanente contacto con la otra persona y para eso *ponerse en el lugar del otro*.

Esta cualidad de los músicos de cámara debe estar en permanente ejercicio. Si alguno de los músicos no es capaz de integrarse en esta armonía, no es posible alcanzar un resultado unificado.

Por esta razón, resaltan que es fundamental elegir bien a sus compañeros de música de cámara y dentro de los aspectos que son importantes a la hora de elegir a un compañero o compañera es la afinidad de caracteres. Lograr la afinidad entre todos es muy difícil. Algunos ensambles profesionales hacen audiciones para encontrar y/o reemplazar a un integrante.

Esta observación rescatada de las entrevistas realizadas en este proceso de investigación en las cuales todos los entrevistados declaran que las buenas relaciones dentro de una agrupación son fundamentales para lograr un buen resultado musical y para poder trabajar los aspectos musicales por una parte, debe existir sintonía.

María Iris Radrigán va más allá en el concepto y declara que para ellos fue fundamental la *complicidad* que tenían entre ellos. La palabra cómplice viene del latín *complex*, *complicis*; unido, junto y enlazado completamente a otro, implicado, también lleno de repliegues y trenzados, tortuoso ([Etimología De CÓMPLICE, n.d.](#))

Esta palabra que puede ser vista como una característica más de la definición de una relación, en este caso parece ser fundamental, pues refleja y denota que lo más importante es estar unidos, inmersos, totalmente imbuidos y comprometidos con este espacio *sagrado* que ellos originaron pero termina por definirlos como un *nuevo ser* conjunto, que disfruta de este espacio de hacer música y de descubrir nuevas maneras de vivenciar la música y la vida.

3.2 Compatibilidad en cuanto a las metas, dedicación, horarios

Muy relevante para la proyección de la agrupación es trazar objetivos comunes. De la misma manera como un músico de manera individual proyecta un recorrido con objetivos y metas en el ámbito de los estudios que quiere realizar, los maestros con quienes desea estudiar o los festivales a los que

asistirá, una agrupación que trabaja en conjunto, debiera poder trazar objetivos comunes. Los aspectos mencionados en los apartados anteriores se vuelven acá material indispensable, pues trazar objetivos comunes de alguna manera significa entrelazar sus vidas para que musicalmente pueda existir esa comunión.

Notable es el ejemplo en este sentido del Cuarteto Gerhard¹³. Sus inicios son desde su infancia y han compartido su pasión por hacer música y aprender. Eso los hizo tomar una decisión un día: que el tocar juntos en un cuarteto fuera el principal esfuerzo de sus vidas. (<https://www.plateamagazine.com/entrevistas/5719-entrevista-con-el-cuarteto-gerhard-las-discrepancias-se-acaban-cuando-hay-humildad-ante-la-musica>) (Colomer, 2018)

Otro ejemplo del vínculo y las metas comunes es el Dúo Ansaldi Conn. Muy tempranamente, a los 18 años el Maestro Fernando Ansaldi es entusiasmado por su maestro Enrique Iniesta a que encontrara un compañero o compañera pianista para trabajar el repertorio de sonatas para violín y piano. Es en ese momento que conoce a quien sería la compañera de toda su vida musical y de su vida personal: Frida Conn. Desde ese momento no se separaron más. Ellos resaltan entre las cualidades más importantes para una relación musical tan duradera el respeto mutuo, la capacidad de escuchar al otro, capacidad de reacción y de adaptarse rápidamente, lograr acuerdos, amar la música y la música como motor vital.

El Trío Arte tuvo una relación de más de 10 años, en los cuales lograron trabajar e interpretar todo el repertorio para trío con piano, realizaron innumerables giras internacionales, grabaciones, temporadas de conciertos. Ellos resaltan que la buena relación dentro y fuera de los ensayos fue fundamental. Lo pasaban muy bien en las giras, les gustaba compartir en torno a una buena mesa y se reían mucho. Una relación entrañable que perdura hasta el día de hoy, aunque hace años ya no comparten escenario.

3.3 Roles y responsabilidades según las fortalezas: coordinación y una adecuada gestión del ensamble

De igual manera como en el proceso de interpretar la música cada instrumentista tiene su rol dentro del grupo, para coordinar los aspectos extra musicales pero que inciden en la música, es necesaria la repartición de tareas de acuerdo a las fortalezas personales que cada uno tenga.

¹³ Cuarteto Gerhard, cuarteto de cuerdas español. www.gerhardquartet.com

Por ejemplo coordinar los ensayos, conseguir las partituras, la correspondencia para promoción de conciertos, gestión de los conciertos, CV del ensamble, elaborar una página web y preocuparse de su mantenimiento, ir subiendo los archivos de grabaciones a YouTube, elaborar un archivo con las fotos de la agrupación, guardar las críticas de la prensa, realizar y actualizar una presencia online, gestionar grabaciones, entre otros.

Para las tareas de gestión de una agrupación es ideal quien tenga facilidad para las relaciones sociales, tiempo para la actividad y mucha proactividad. Crear ideas y proyectos para generar instancias de conciertos.

En Chile para una agrupación de música de cámara como un Trío estable la figura sería la autogestión.

En nuestro caso Fernanda tuvo la idea inicial de tocar como Trío. Ella fue quién nos convocó; fue inicialmente la gestora de la agrupación.

Posteriormente en lo relativo a grabaciones me he encargado de manera personal de registrar nuestros ensayos y las presentaciones que hemos logrado coordinar en este tiempo post pandemia. Ha sido entretenido el aprendizaje, pues he debido familiarizarme con los dispositivos y tecnología disponible.

3.3.1 El proceso de trabajo colaborativo al interior de una agrupación de música de cámara como parte del proceso creativo de una obra

Igualmente importante me parece analizar el nuevo paradigma en torno a la creatividad, en el que ha cambiado completamente el rol de quién es *el* o *los* creadores de una obra de arte, situando a varios agentes de la sociedad como responsables de un proceso creativo. Es aquí en donde nos detenemos para establecer una relación en cuanto al proceso colaborativo de la creación y recreación de una obra musical, siendo una agrupación de música de cámara estable, uno de los agentes de transmisión de información respecto de la obra y la evolución de su proceso creativo el que traspasa generaciones y se termina de completar cuando la obra llega a oídos de los auditores.

En una lectura reciente ‘Music as a creative practice’ (Cook, 2018, pp 1-14) su autor Nicolas Cook señala que hay un nuevo paradigma dominante sobre estudios de creatividad. Este nuevo paradigma se basa en un enfoque sociocultural, en el cual se destaca que la creatividad ya no es más pensada como *el* creador y los demás agentes de la sociedad, sino más bien, como una variedad de factores

contextuales que decantan en el proceso creativo; expone al *dominio* como la esfera ampliada de la práctica creativa, en donde se encuentran: repertorio de trabajos ejemplares, convenciones aceptadas y los recursos que la subyacen. El conocimiento específico del *dominio* juega un papel clave en la creatividad. Por otra parte destaca al *campo* como un conjunto de mecanismos, mediante los cuales se selecciona el trabajo creativo para ingresar al dominio. Ejemplo de agentes de *campo* en música serían editores, intérpretes, promotores y críticos. (Music as Creative Practice. Cook, Nicholas; Introduction 1-14)

Con esta cita, quiero hacer un paralelo entre el nuevo paradigma de la creatividad y el trabajo en música de cámara, que es eminentemente colaborativo y en el cual todos los integrantes ponen sus conocimientos y sensibilidades en función de un resultado musical, colaboran en una propuesta artística creativa, mediante un proceso colaborativo, del que siempre emerge una propuesta única, nunca igual a otra, tanto por las personas que trabajan en ella quienes ponen a disposición de este trabajo común sus conocimientos y sensibilidades artísticas y musicales, como por la forma de trabajar.

Por todo lo antes mencionado es que la manera particular de trabajar de una agrupación de música de cámara es única en relación a su propia naturaleza, particularidades e integrantes que la conforman.

4. Comunicación entre las personas que conforman una agrupación musical de cámara estable.

La comunicación en una agrupación de música de cámara es esencial para un buen resultado interpretativo final.

Podemos apreciar que para lograr resultados conjuntos necesariamente debemos comunicarnos de varias formas. Una de ellas es la comunicación verbal. Todo lo que podemos acordar previamente a un ensayo o durante los ensayos, o incluso fuera de ellos comunicándonos con nuestro o nuestros

idiomas o lenguajes hablados. Sobre esto ya hice mención a la manera adecuada de conversar, de realizar los comentarios o las críticas entre los integrantes de una agrupación (ver 2.3.3)

Otra forma de comunicación es la comunicación musical. La música es un lenguaje complejo que reúne variada información, como antes mencioné, a saber, histórica, estilística, generacional, geográfica, que refiere su lugar de origen, su escuela, entre otras. Idealmente durante los ensayos poder relacionarse en gran medida comunicándose con el lenguaje musical.

Al mismo tiempo existe la comunicación no verbal que es relativa a los movimientos corporales, las miradas, las respiraciones que en música indican pulsos, ritmos e incluso carácter de una obra. La comunicación no verbal puede evidenciar de igual manera períodos estilísticos, jerarquía musical (la que puede intercambiarse mientras transcurre una interpretación), afectos, los que determinan el *mood* o carácter de las obras a interpretar. La disposición corporal al momento de interpretar un instrumento denota estados de ánimo que pueden revelar tanto el espíritu de la obra como particularidades del intérprete.

En un estudio realizado a diversas agrupaciones de música de cámara que interpretaban la misma obra para poder realizar el estudio, se revela la gran contribución de la gestualidad a la expresividad y a la valoración de una interpretación musical. (Galiano Pérez, 2017, 34-57)

El estudio comienza con un experimento: (39)

“Especialmente llamativas son los resultados de una experiencia de Chia-Jung Tsay, que solicitó a oyentes con diferentes niveles de formación musical que identificaran a los ganadores de un concurso de interpretación de piano. Tsay formó diferentes grupos de jueces, los que visionaban sin audio las grabaciones, los que sólo las oían, los que hacían ambas cosas y, finalmente, varios grupos que puntuaban al azar. En el quinto de sus experimentos, El 82’3% de los músicos profesionales citó el sonido como la información más importante para emitir un juicio. Sin embargo, de los que oyeron las grabaciones sin soporte visual, sólo el 25’7% de los expertos fueron capaces de identificar a los ganadores reales, una tasa peor que los que probaron a hacerlo por azar (29 %). Este porcentaje fue superado por los que visionaron las grabaciones sin sonido (47’0%). Finalmente, en el grupo de expertos que contemplaron las grabaciones con soporte sonoro, el porcentaje de aciertos (29’5 %),

una proporción significativamente menor que en el grupo de los que sólo vieron las grabaciones” (Tsay, 2013, 14582).¹⁴

Luego de esto el autor se propone desentrañar en qué radica la importancia de la gestualidad en música de cámara continuando de esta manera:

Asumiendo la posibilidad de extrapolar resultados o ampliar la muestra con otros estilos, dirigimos el foco de nuestra investigación en una obra del periodo clásico. En concreto, el primer movimiento del Divertimento no 1 K. 439b para tres corni di bassetto, de W. A. Mozart.

“Esta elección nos permite comparar el uso de la gestualidad en una gran variedad de especialidades instrumentales y agrupaciones. Como resultado de la aplicación de estos criterios, en el análisis de contenido fueron codificados un total de 105 gestos distintos, incluyendo los gestos complejos”.

Estos gestos transparentan la relación entre producción y propagación de sonido con la idea de espacio y movimiento. Movimientos que tienen su paralelismo en el discurso musical como *pregunta-respuesta*. Un mismo movimiento puede tener más de un significado de acuerdo al momento o rol que ocupa dentro del discurso, conectando el discurso o reforzando un significado.

Sobre un movimiento en específico *la anacrusa* predomina un movimiento de *ida y vuelta*. Aquí es interesante esta cita:

La anacrusa inicial es un punto crítico de la interpretación. “El golpe al aire ha de determinar con toda precisión el tempo del comienzo y aún podría decirse que no sólo el tempo sino también el matiz dinámico, el carácter de la entrada y el estilo de ejecución del comienzo de la obra” (Scherchen, 1986, 202)¹⁵

¹⁴ Chia-Jung Tsay es profesora asistente en la Escuela de Gestión de la UCL. Su investigación examina los procesos psicológicos que influyen en la toma de decisiones y la percepción interpersonal en contextos de rendimiento. Investiga el papel de la experiencia y los sesgos inconscientes en la selección y el avance profesional. Tsay se graduó Phi Beta Kappa con una licenciatura en Psicología y una maestría en Historia de la Ciencia de la Universidad de Harvard. En otra experiencia profesional, como pianista clásico, Tsay ha actuado en lugares como el Carnegie Hall, el Lincoln Center y los EE. UU. Embajada. Tiene títulos de la Escuela Juilliard y del Conservatorio Peabody de la Universidad Johns Hopkins, donde más tarde se desempeñó como profesora. Tsay recibió un doctorado en Comportamiento Organizacional y Psicología con un doctorado secundario en Música de la Universidad de Harvard, y anteriormente enseñó en la Escuela Wharton de la Universidad de Pensilvania.

¹⁵ Hermann Scherchen (Berlín, Imperio alemán, 21 de junio de 1891 - Florencia, Italia, 12 de junio de 1966) fue un director y arreglista alemán especialista en compositores clásicos del siglo XX tales como Richard Strauss, Anton Webern, Alban Berg y Edgar Varèse.

El autor señala así una multiplicidad de gestos que él cataloga como *paralenguaje* el que entregaría información relevante e insustituible al momento de una interpretación musical. Encontramos entre otros, movimientos de cabeza, de ojos, de cejas, expresiones con los músculos de la cara, movimientos de los brazos, del instrumento, del cuerpo entero, entre otros.

4.1.1 Comunicación verbal

Algo muy notable en el estudio anteriormente citado de Amanda Bayley (Bayley, 2011, pp 385-411) “Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal”, es el lenguaje hablado que se ocupa para transmitir la información deseada que no está expresado en notación musical. Esta observación se torna especialmente relevante en relación a la búsqueda del tipo de sonido.

Recordemos que se trata de una obra inédita escrita especialmente para el cuarteto Kreutzer. Al primer ensayo de lectura de la obra asiste el compositor, quien al minuto luego de haber llegado, realiza una observación sobre el tipo de sonido. Fue necesario que él hablara para hacer la observación y el posterior requerimiento acerca del tipo de sonido, lo que refleja las limitaciones de la notación musical por una parte en relación al sonido y por otra refleja que los datos cuantitativos (cantidad de tiempo destinada a hablar sobre esto) una vez más no refleja la importancia del contenido cualitativo que es el Sonido.

Bayley cita a Steven Feld (etnomusicólogo, músico, profesor de antropología y música) en su estudio, quien emplea su propio método racional del análisis del habla.

La pregunta que se hace Feld es ¿qué comunica el habla sobre la música?

Él explica por qué los músicos hablamos metafóricamente:

“Las metáforas operan sobre el significado de la forma...Generalizan en una forma casi inclasificable, pero son específicas en una forma que las descripciones raramente se acercan” (403)

Tal vez el uso de la metáfora por parte de los músicos es usado como *puente* entre un mundo concreto: las palabras y uno que pretende no ser concreto, como es la música. Si la música buscara ser concreta se serviría sólo de palabras o en gran parte de ellas; pero la música busca probablemente evocar imaginarios particulares pero que emergen de un mismo origen de sonido. La problemática está en que los músicos para lograr interpretar ese resultado, deben acordar algunas cosas en común. Para

esto se apoyan en ambos lenguajes, el hablado y el musical; y más, pues ocupa un lugar importante la gestualidad o lenguaje corporal.

La música siempre evoca gestos, imágenes, colores, fantasías y hasta historias. Esto no queda anotado en una partitura, pero todos estos elementos crean un imaginario personal y colectivo que alimenta el carácter y el o los afectos de la música y la interpretación.

Es así, como volviendo al ensayo del Cuarteto Kreutzer, Michael Finissy les pide que un pasaje de la obra que ha compuesto sea “más espumoso”...de los cuatro integrantes del cuarteto, dos estuvieron en sintonía con lo querido y dos no...

Esto es una muestra también de que nosotros trabajamos con las subjetividades y es lo que hace muy difícil de catalogar o categorizar nuestra actividad.

Otro aspecto que puede contribuir al tipo de comunicación que se puede establecer en una agrupación de música de cámara es el origen de cada uno de ellos; podemos mencionar que existen “lenguajes” musicales diferentes dependiendo de la escuela de proveniencia, la región geográfica y la formación general de cada uno. Estos aspectos a veces contribuyen y otras pueden interferir en una buena comunicación entre ellos.

4.1.2 Comunicación verbal para decidir tempos, cambios de tempos, caracteres, articulaciones, arcos

Es muy importante contar con un buen ambiente de trabajo, ojalá mantener el buen humor, en el cual todos los integrantes podamos sentirnos en una sana confianza y libertad de poder expresar nuestras inquietudes, observaciones y deseos en relación con la música que estamos interpretando en conjunto.

Ya analizamos esta situación en lo que implica en términos personales, pero no en términos objetivos.

Lo que se quiere comunicar debe estar dicho de la manera más clara y precisa que se pueda. Siempre con respeto por el compañero o compañera.

Si se quiere proponer otra manera de abordar un pasaje, o un cambio de *tempo* o cambio de carácter o articulación, se debería respaldar esta propuesta con argumentos sólidos apoyados en la partitura, o conceptos técnicos de estilo, conceptos relacionados a la historia de la obra, o al momento histórico de su composición u otros. Luego de esto, lo mejor es llevar a prueba las propuestas y contraponerlas para tomar una decisión respecto del pasaje en cuestión.

El ideal es que la comunicación verbal en un ensayo no sea mayor a la comunicación musical y gestual, pues estos últimos son nuestro lenguaje al momento de un concierto. Nuestro lenguaje principal es la música. Nuestro lenguaje de apoyo es el lenguaje hablado.

4.2 Comunicación musical y gestual

La palabra Comunicación viene del verbo Comunicar, del latín *comunicare* y este de *comunis* (común, mútuo). El sufijo verbal *icare* indica ‘convertir algo en..’, ‘hacer’, ‘tender a’. ([Etimología de COMUNICAR](#))

Comunicación es la acción de comunicar.

Tomando las palabras de Luz Amparo Palacios Mejía¹⁶, Comunicación “es el uso deliberado de signos simbólicos, físicos y mentales con el propósito de transmitir información o valores lógicos de expresión a la mente de quienes los perciben y con el propósito de influir en ellos” (*COMUNICACIÓN E IMAGEN - Dar Oídos Una Propuesta De ...*, n.d.)

“Es muy clara al decir que comunicación es el uso de los signos para transmitir mensajes y que estos logren un efecto. Deben existir por lo menos dos mentes, una que emite los mensajes y una que los recibe. Para que el uso del lenguaje sea efectivo, debe ser parte de un sistema de comunicación”

Si extrapolamos estas definiciones al trabajo interno de una agrupación de música de cámara, vemos que somos a la vez emisores y receptores del lenguaje musical con el que nos estamos relacionando.

¹⁶ Luz Amparo Palacios Mejía. Escritora. Ensayista reputada. Es autora del libro *la Comunicación Humana*, referente de los cursos de Teoría de la Comunicación en Colombia. (1972)

Todo el trabajo de lectura, de ensayos, lo que se trabaja en ellos es para definir el tipo de lenguaje a emplear. Cada detalle de articulación, de fraseo musical es para definir esta forma de comunicar y comunicarnos.

Esta forma de comunicarse dentro de una agrupación de música de cámara se intensifica, se profundiza, a medida que su trabajo es constante y continuado en el tiempo. El lenguaje que interpretan es cada vez más propio y existe mayor afinidad entre los músicos, eventualmente pudiendo recurrir en menos oportunidades al lenguaje hablado para poder comunicarse musicalmente.

Hay elementos extra musicales que ayudan o colaboran en la transmisión del lenguaje musical, como lo es el paralenguaje. Tal y como lo define su etimología, *para* en griego quiere decir *junto a*.

El paralenguaje incluye todos los aspectos del habla que van más allá de las palabras: acento, tono, volumen, velocidad, modulación y fluidez. Algunos investigadores también incluyen ciertos fenómenos no vocales dentro del paralenguaje, tales como expresiones faciales, movimientos oculares, gestos de manos y similares. Según el sociolingüista británico Peter Matthews¹⁷ los límites del paralenguaje “son (inevitablemente) imprecisos” (Matthews, 2007,)

El gesto musical ha sido categorizado por los investigadores Rolf Inge Gødoy y Marc Leman, quienes en su libro titulado “Musical Gesture: Sound, Movement and Meaning”. (Godoy-Leman, 2010)

Según esta categorización los gestos están clasificados en:

1. *Gestos para producir el sonido*: Son aquellos cuyo único fin es producir o modificar el sonido. Pueden ser, a su vez, subdivididos en gestos de excitación y de modificación. Los gestos para producir el sonido son también llamados gestos instrumentales en (Cadoz 1988) y gestos efectivos en (Delalande 1988).
2. *Gestos comunicativos*: Se realizan principalmente para comunicar. También pueden subdividirse en gestos entre co-intérpretes o intérprete-observador. En Cadoz y Wanderley (Cadoz y Wanderley 2000) son llamados también gestos semióticos.
3. *Gestos para facilitar el sonido*: Estos movimientos apoyan en varios sentidos a los gestos que producen sonido. Son subdivididos en gestos de apoyo, fraseo y gestos sincronizados.

¹⁷ Peter Matthews, Lingüista británico; fue profesor y Jefe del Departamento de Lingüística de la Universidad de Cambridge desde 1980-2000

4. *Gestos para acompañar el sonido*: Son gestos que no están involucrados en la producción del sonido, en sí, sino que se producen como respuesta a este. (Payomé Villoria, 2015)

Todos estos *usos* del gesto en la interpretación musical forman el discurso o la narrativa de la música conjuntamente con el sonido de manera sincronizada.

La importancia de la gestualidad es manifiesta en cuanto colabora en la producción misma del sonido y su facilitación, así como en la comunicación expresiva del discurso musical. En este último punto, la comunicación expresiva del discurso musical, quisiera ahondar en un concepto que se ha empleado en psicología: *El contagio emocional*

“El contagio emocional es una cualidad psicológica por la cual los individuos tendemos a compartir las mismas emociones que están experimentando las personas de nuestro entorno” (*Contagio Emocional: Qué Es Y Cómo Afecta a Las Relaciones Con Los Demás*, n.d.)

“Este fenómeno tiene una importancia crucial para nuestras relaciones sociales , pues es un método automático para sintonizar con los sentimientos de otras personas”

Uno de los recursos más poderosos de los cuales nos valemos para transmitir nuestras emociones a otros, son los gestos. A través de ellos, por la postura corporal de una persona, o por un gesto en su boca o en su ceño fruncido, podemos distinguir emociones, como tristeza o rabia, por ejemplo.

“El contagio emocional es un concepto planteado por primera vez en el año 1993, a raíz de un estudio realizado por Elaine Hatfield¹⁸ y sus compañeros John Cacioppo y Richard Rapson (Hatfield et al., 1994). Este grupo de psicólogos utilizó esta expresión para referirse a un fenómeno psicológico observado que consistía en la tendencia humana a sincronizar los comportamientos con la persona con la que se están comunicando”

Pero a través de los gestos no solamente logramos distinguir las emociones de otras personas, sino que logramos sintonizar emocionalmente con otros, replicando automáticamente el o los gestos de un *otro* y a través de esa conducta y esa gestualidad es que logramos sentir cómo está sintiendo el *otro*. Y es que el lenguaje no verbal de la gestualidad estaría orientando la emoción.

Es importante hacer la distinción entre *Contagio emocional* y *empatía*. Aunque tienen similitudes, la empatía consiste en ponerse conscientemente en los zapatos de un *otro*, mientras que el Contagio

¹⁸ Elaine Hatfield, Psicóloga social y sexóloga estadounidense. Es una de las pioneras en las Ciencias de la Relación. Trabaja como profesora en la Universidad de Hawai

emocional es una reacción automática que puede ser consciente o inconsciente en la que sucede de forma automática una sincronización con las emociones de otro individuo.

Una máxima de la importancia de la gestualidad en música puede ser la figura del director orquesta, quien solamente valiéndose de gestos, debe lograr comunicar a través y con los músicos de orquesta una versión de una determinada obra musical.

Me ha parecido muy importante evidenciar este rasgo de la conducta humana que parece ser fundamental en la música de cámara. Y no solamente entre colegas compañeros de una agrupación de música de cámara, sino remarcar la importancia de esta interacción gestual con el público, quienes reciben esta gestualidad y de igual manera estarán contagiándose emocionalmente con lo que reciben desde los músicos. Esa interacción instantánea en el momento de un concierto es única e irrepetible pues todos quienes participan en esa instancia, en mayor o menor grado, son partícipes del desarrollo y resultado de un concierto; un ejemplo descarnado de la participación única e irrepetible del público en una obra musical es la pieza de música experimental 4'33 de John Cage, quien pone de manifiesto que las reacciones que ocurren en el público forman parte de la obra musical, a tal punto que en esta obra esas reacciones *conforman* la obra musical.

4.3 Toma de decisiones musicales al interior de la agrupación de cámara estable

Al momento de interpretar una obra musical, existirán diferencias, tanto por la notación musical de la edición (a veces dentro de una misma edición de una obra hay diferencias por impresión), como diferencias en cuanto a gustos y prioridades musicales de cada uno de los integrantes, las que dicen relación con su formación o con su propia sensibilidad musical.

Constantemente durante los ensayos de una agrupación, hay que tomar decisiones, lograr un consenso. Para tomar decisiones, los integrantes de la agrupación deberán esgrimir sus argumentos, los que deben estar seriamente respaldados en la partitura, los conocimientos que se tiene del compositor y de la obra, el estilo que lo define y lo más importante: probar cada una de las alternativas propuestas para lograr tomar una decisión en conjunto.

En entrevista con mi profesor guía Martin Osten, nos sugiere una forma de trabajar, la que a su vez nos insta a realizar:

“la estrategia para la toma de decisiones se trata de que al momento de presentarse una situación musical en la que hay más de una versión o más de una idea de cómo realizarla, se puedan probar todas las ideas o versiones de aquello con la intención de que cada una de ellas es la versión final, para que ninguna carezca de todos los componentes que la conforman”¹⁹.

Luego de la respectiva puesta en práctica de cada una de ellas, con todos los antecedentes de la obra, la congruencia del resultado en relación al discurso musical que se viene interpretando, se toma la decisión de optar por alguna de ellas.

El trabajo de músicos de cámara, se desarrolla en un umbral no rígido que dialoga constantemente entre los parámetros objetivos en relación a la información entregada desde la partitura, el conocimiento de la obra, del compositor, de su contexto histórico, así como del reconocimiento de que la información entregada por la notación en la particella e incluso en la partitura general, no es absoluta en relación a la música misma, pues deja muchos espacios por explorar, los que son imposibles de describir o definir absolutamente por la notación musical. Es en este punto que es muy importante la información traspasada de manera oral por los maestros de instrumentos o por otras fuentes de información que entregan eventualmente esa tradición, como otros intérpretes instrumentales a través de conciertos en vivo o a través de grabaciones de audio y video. Estamos dentro del campo de obras en las cuales él o la compositora ya ha fallecido. En los casos en los que el compositor está vivo, tanto el compositor como los músicos que estrenan la o las obras, son fuente rica de información directa.

Para graficar lo anteriormente mencionado, cito a Igor Stravinsky²⁰:

“Por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la interpretación de los ‘tempi’, matices, ligaduras, acentos, etc, contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición, ya que la ‘dialéctica verbal’ es impotente para definir enteramente la ‘dialéctica musical’. (Stravinsky, Igor (1946). *Poética musical*. Emecé editores S.A. Buenos aires.)

¹⁹ Entrevista realizada a Profesor Martin Osten

²⁰ Ígor Stravinski (Oranienbaum, 17 de junio de 1882-Nueva York, 6 de abril de 1971) fue un compositor y director de orquesta ruso y uno de los músicos más importantes y trascendentales del siglo XX.

Me pareció muy relevante resaltar los *espacios* que quedan sin una completa definición en la notación musical, los que muchas veces no son tampoco definidos mediante las indicaciones expresadas con palabras en la partitura.

Por lo que expresa Igor Stravinsky es que los músicos y los artistas en general ocupamos mucho ese recurso del lenguaje que mencioné anteriormente, que es la metáfora, que vive entre el lenguaje hablado y escrito y entre los imaginarios colectivos.

Definir y explorar esos *secretos que escapan a la definición* es muy importante para el trabajo colaborativo en una agrupación de música de cámara.

Al contraponer conocimientos, ideas, sensibilidades, herencia por tradición, los músicos de cámara deberán tomar decisiones frente a estas eventualidades en las que muchas veces el compositor no está disponible para que brinde de manera directa una orientación sobre la música.

El hecho de que una misma obra nunca sonará igual interpretada por agrupaciones diferentes, tiene en esta problemática una de sus principales razones: cada uno de los intérpretes al momento de estudiar de manera individual y luego en conjunto una obra, propone para esa interpretación información única en relación a esa obra, adquirida por su vivencia única e irrepetible, lo que a su vez brindará un carácter único al resultado conjunto, el que adquirirá forma con este material entregado por los intérpretes.

Tomar decisiones musicales de manera conjunta, los ha de conducir necesariamente a un pensamiento musical amalgamado: ya no son más intérpretes individuales, ahora piensan de manera conjunta, logrando articular un mismo discurso musical. No pensar de manera individual, sino, pensar con el otro, con los otros y lograr escuchar mucho a los otros integrantes de la agrupación mientras uno toca su parte. La complicidad a la que hace alusión María Iris Radrigán, acá resuena como algo fundamental.

Este proceso de re-creación de una obra musical tiene como resultado algo único, algo nuevo. Llegan tres intérpretes y el resultado del proceso de recreación de la obra por ellos tres, es algo que no es igual a ninguna otra agrupación.

Si una agrupación no es estable, el objetivo común, puede que no sea el mismo. Por lo que las decisiones musicales que se trazan, pueden tener un carácter menos profundo, para lograr *salir* de una situación de dificultad momentánea, un *problema musical*, pero no necesariamente para lograr elaborar un discurso musical más acabado y acorde con la problemática musical planteada.

Conclusión:

En este documento presento 4 capítulos que parecen fundamentales para un buen desarrollo de una agrupación de música de cámara estable:

- una adecuada preparación tanto individual como grupal
- Compatibilidad de caracteres
- Comunicación
- Dinámica interna de trabajo de una agrupación de música de cámara estable

Todos estos parámetros son fundamentales y gravitantes, pues no es posible de realizar un adecuado trabajo de una agrupación de música de cámara estable si alguno de estos factores es falente en uno o en más de uno de los músicos.

La dinámica interna de una agrupación puede eventualmente no sobrevivir ante la inexistencia de preparación previa de los músicos, o ante la falta de compatibilidad de caracteres o ante la falta de comunicación, tanto verbal como musical.

El trabajo de música de cámara es un espacio de expresión musical muy especial. Una instancia de trabajo musical y artístico en donde no prima la jerarquía como en otras agrupaciones, como una orquesta por ejemplo con un director. Para hacer música de cámara todos los músicos deben poner sus conocimientos y sensibilidades al servicio del objetivo común, deben proponer y escuchar al momento de interpretar su instrumento, de igual manera deben ser propositivos y escuchar cuando es el momento de tomar decisiones en los ensayos.

Se suma a este espíritu el hecho de que la voluntad lo es todo por cuanto la autogestión es el modelo para plantear la actividad de una agrupación cómo esta.

Se necesita de todos los integrantes conectados de la misma manera con los objetivos trazados para que puedan efectivamente culminarlos. De otra manera quedan en el camino.

De la adecuada preparación individual y luego en conjunto se reconoce como un paso profesional inicial. El estar en buena forma técnica y musicalmente preparado para abordar el repertorio propuesto parece ser algo básico, pero no menos importante para mencionar. Es interesante explicitarlo, pues de este primer acercamiento a la música que luego se interpretará en conjunto, pueden surgir desde ya varias inquietudes en cuanto a su interpretación posterior conjunta. La responsabilidad de cada uno de los integrantes en relación a la *'parte'* que le corresponde interpretar revela desde ya su compromiso con la proyección artística que se han trazado en conjunto.

La Compatibilidad de caracteres es lo que hace posible un avance y una proyección a largo plazo de una agrupación estable.

Haciendo un paralelo con un cuerpo humano, la compatibilidad de caracteres vendría a ser como el líquido intersticial que une los tejidos o los órganos de este *nuevo ser*. Es lo que permite su viabilidad en el paso del tiempo. El poder llevarse bien, vivir ese nuevo espacio creando juntos en armonía es fundamental para una larga vida.

No se pretende formar una dependencia enferma de un otro, sino de manera conjunta ir con un otro a la par, sentir con el otro, pensar con el otro, respirar con el otro, ser empáticos, respetuosos, con consciencia de que el proyecto propuesto solamente es posible si se realiza de esta manera con los otros.

El pasarlo bien dentro de la actividad musical y fuera de ella parece ser una realidad habitual en las agrupaciones de música de cámara estable que llevan mucho tiempo juntas. El reír juntos es el resultado de una forma de pensar común, de una cultura común, de la misma manera que suponen las

metáforas lograr un entendimiento más allá de la notación musical, por ejemplo. Son códigos propios en los que existe *encuentro* de sentido sobre las cosas, los sonidos, las obras, las vivencias, la vida.

El carácter de una persona adulta no se puede moldear en su esencia. Tal vez uno podría realizar ciertas concesiones para lograr potenciar positivamente ciertas relaciones, pero el carácter es el sello de las personas, tal como lo es su sonido al interpretar su instrumento. En este sentido es algo muy delicado, pues no existe mucho rango de acción ante la falta de compatibilidad. Es algo que no es un parámetro ‘manejable’. Si esta compatibilidad no se encuentra, no se puede forzar. Es por esto que lo señalo como un rasgo fundamental.

La Comunicación en una agrupación de música de cámara estable es la *pedra angular* que determina probablemente en mayor medida el discurso musical mismo.

De la comunicación desprendemos no una sola forma de comunicarnos; existe la comunicación verbal, que es la forma inherente a nosotros los seres humanos para poder comunicarnos con un otro. Nos sirve para comunicar necesidades básicas, así como pensamientos abstractos, como metáforas o sentimientos profundos.

A través de la comunicación verbal podemos ordenar nuestras tareas cotidianas, por ejemplo... existe la comunicación musical; la música es otro lenguaje, dicho y comunicado a través de otros parámetros como lo son las notas musicales, las dinámicas musicales, los instrumentos musicales; en el caso de un trío con piano no existe el lenguaje hablado como en un lied, que es música con una letra. En el caso de un trío con piano son 3 instrumentos que se valen de la comunicación musical en escena.

Sin embargo, al ser lenguajes ambos propios del género humano, tienen una base común... se puede hacer analogías entre las notas musicales como las letras del abecedario, las frases musicales con las oraciones, en música también se habla de que una frase es una pregunta y tiene su respuesta, hay matices para expresar afectos, al igual que en el habla humana y para profundizar esos afectos, la música se vale de tonalidades y pulsos que evocan atmósferas de sentimientos.

De todos modos, es un lenguaje, pues consta de sonidos y simbología, al igual que el ‘español’ por ejemplo. Para hablar bien este lenguaje y poder comunicarse a través de él es necesario alcanzar una formación superior en su instrumento, que es la voz para comunicarse a través de este lenguaje.

Este lenguaje musical, al igual que nuestro lenguaje hablado, está lleno de elementos que lo enriquecen. A estos elementos se les denomina ‘Paralenguaje’, lo que nos lleva de lleno a la comunicación gestual.

Los elementos del paralenguaje son variados y se cuentan como las inflexiones que dan forma o que dibujan el discurso, como los acentos, el volumen, la entonación, los movimientos de las partes de la cara o el cuerpo, movimientos con la cabeza, los brazos, respiraciones, muecas, los que sin duda entregan información relevante al momento de hablar y en nuestro caso particular como intérpretes de instrumento, entregan información relevante al momento de la interpretación musical, llenándola de sentidos que evocan vivencias que necesariamente están unidas a nuestra corporalidad, parte inherente al *ser* humano.

El gran objetivo de comunicar o comunicarnos, es lograr interactuar con otros seres. Necesidad básica esencial. Nuestra vida es con otros, pensando con otros, sintiendo con otros, entonces la música cumple con un objetivo social basal del género humano. Es una forma de comunicación muy amplia que abarca todas las culturas que habitan el planeta. La música casi como un elemento más de la naturaleza, es tomada por el ser humano quien a lo largo de la historia la ha ido ocupando para distintas finalidades, ha tomado sonidos para la caza, para rituales, para entretención, o solamente para alimentar y sublimar la imaginación. Pero siempre con la intención de comunicarse a través de la música con otros.

De esta necesidad de comunicarnos a través del arte, en este caso, la música es que la utilizamos como medio, con todos sus recursos para lograr ese objetivo. La práctica artística es a su vez, práctica estética, práctica hermenéutica, implica conductas, es mimética y expresiva, es emotiva (Borgdorff Henk, 'El debate sobre la investigación en las artes', Amsterdam school in the arts. Cairon 13, 29-30)

En algunas culturas, como la cultura occidental en la que estamos insertos, la música se ha desarrollado como un maravilloso lenguaje complejo que se dota de muchos de los aspectos que en este trabajo menciono, pues la música de cámara ocupa un lugar importante en el desarrollo de este lenguaje.

En una orquesta hay relaciones de jerarquía que son necesarias para el buen funcionamiento de un elenco con un número importante de músicos (10 una pequeña orquesta barroca hasta 120 una gran orquesta sinfónica o filarmónica). Es decir la labor de los músicos es seguir la batuta del director o las indicaciones del concertino o jefe de fila. Un músico que interpreta el rol de solista, tiene cierta libertad para la interpretación y la orquesta lo acompaña. En ambos ejemplos, existe la interacción entre músicos y hay posibilidades de imprimir algo de la personalidad interpretativa de cada uno de los músicos que las componen, pero es menor que en una agrupación de música de cámara, en la que

los músicos deben tomar la responsabilidad completa de la interpretación, tomando las decisiones musicales y de interpretativas, de gestión, de proyección.

Del ámbito de la psicología extraigo el concepto *Contagio emocional* el que describe maravillosamente lo que ocurre al momento de la interpretación de una obra musical: de un ser humano que se vale de su corporalidad, para expresar mediante su corporeidad este lenguaje. Al producirse la interacción entre músicos o entre músicos y espectadores, existe una conexión instantánea en la cual se *contagian* las emociones. Sintonizamos, sincronizamos de manera automática con las emociones de un otro.

Borgdorff destaca que “los hechos artísticos tienen su propio “status”, el que no puede ser combinado con hechos científicos, sociales o históricos”. (35)

“Un elemento de ese *status* es su inmaterialidad. Más precisamente, lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticas es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad”. (35)

Este *status* es una de las maravillas y misterios del arte. Conlleva una hermosa dualidad. Por un lado esa inmaterialidad propia de la obra de arte es un valor compartido por una comunidad, lo que lo hace parte de un imaginario común y le da cohesión a una cultura, pero a su vez, esa inmaterialidad le otorga una independencia a cada individuo de tener una experiencia personal en relación a esa obra de arte, lo que hace que cada experiencia, cada vivencia sea única en relación a ella.

A través de nuestro cuerpo y nuestros instrumentos que se constituyen de materialidad, a los que ocupamos para expresar este lenguaje que habita la inmaterialidad, el que se constituye de corporeidad y nos traspasa, como nos traspasa la herencia, el tiempo, el amor o el alma. Nos penetra, se sumerge en nuestras corporalidades y se produce la mágica interacción a través de la música. ¿Por qué es tan potente el efecto provocado por la música? Es probablemente porque lo que va contenido en ella es multidimensional. Nos afecta por múltiples flancos. Y acá en este breve texto al observar y estudiar factores que determinan cuáles son las características que inciden en el buen funcionamiento de una agrupación de música de cámara estable, se va aclarando y robusteciendo el hecho de que no es sentarse a tocar cada uno su parte y listo... existe una interacción social que es la que otorga soporte a la actividad en los aspectos revisados. La debida preparación, la compatibilidad de caracteres, la comunicación, todo esto bajo el manto de la autogestión, siendo nosotros nuestra propia institución que nos cobija, que nos da patrocinio, que decide repertorios y que aúna criterio artístico para su

expresión y desarrollo. Es decir, el capital asociativo o la capacidad de asumir el rol social que lleva intrínseca esta actividad, será determinante.

Bibliografía

- Borgdorff, Henk (2012) *The debate of the Research in the Arts* (versión traducida), Amsterdam School of the Arts.
- Bayley, Amanda (2011) *Ethnographic Research into Contemporary String Quartet Rehearsal*, *Ethnomusicology Forum* vol, 20, No 3, December 2011 pp 385, 411.
- Casasola Hernández, L.M (29 enero 2021) *Contagió emocional: qué es y cómo afecta a las relaciones con los demás* <https://psicologiymente.com/social/contagio-emocional> [Diciembre 2021]
- Cook, Nicolas (2018) *Music as a Creative Practice*, Oxford University Press
- Piano Trío nº4 *Dumky* (s.f) www.antonin-dvorak.cz <http://www.antonin-dvorak.cz/en/piano-trio4> [fecha de consulta 25 abril 2022]
- Guerra Owen, María Fernanda (2015), *Sentimiento, Interpretación y romanticismo en la música de Robert Schumann. El caso del concierto para violoncello y orquesta op. 129 en La menor: Mi experiencia personal. Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado de Magíster en Artes.*

- Entrevista Dúo Ansaldi Conn, 17 de septiembre 2020, realizada por Natalia Cantillano a través de la plataforma zoom y grabada en grabadora de audio en teléfono celular. <https://youtu.be/aQPTiF-vHJQ>
- Entrevista María Iris Radrigán y Edgar Fischer, Trío Arte, 30 noviembre de 2020, entrevista realizada por Natalia Cantillano a través de la plataforma zoom y grabada en grabadora de audio en teléfono celular.
- Entrevista a Martin Osten, Violoncellista y Profesor de la cátedra de violoncello y Música de cámara PUC. Entrevista realizada el 1 de octubre de 2020, por Natalia Cantillano a través de conversación telefónica y grabada en grabadora de voz de teléfono celular.
- Galiano Pérez, José, Gestualidad en la música de cámara: movimiento, sonido y forma musical. *Gestures in chamber music: movement, sound and musical form*. Arts Educa, núm.17 mayo 2017, pp 34-57.
- Garrido-Lecca, C; Falabella, R; Orrego Salas, J; Enríquez, M; Guarneri, C;(1993) *En Violín y piano en Latinoamérica* grabado por F. Ansaldi y F. Conn [CD] Santiago de Chile:SVR producciones (1993)
- Laing, M(s.f)*Rehearsals that gen Results* <https://makingmusicmag.com/rehearsals-that-get-results/> [marzo 2022]
- Lancheros M. Karen (2019) *Corporalidad y Corporeidad: resignificación desde la experiencia de personas con diversidad funcional, en el campo de la rehabilitación*, Facultad de Medicina, Maestría en Discapacidad e Inclusión Social Bogotá, Colombia, Universidad Nacional de Colombia.

<https://hanincolectivo.wordpress.com/2016/03/27/relacion-y-diferencias-entre-corporalidadcorporeidad/>
- Martin, F; Stockhausen, M; Santoro, C;Orrego Salas, J; Ginastera, A (1996) *Música del viejo y nuevo mundo en los años cincuenta* Grabado por F. Ansaldi y F. Conn [CD] Santiago de Chile: SVR producciones.
- Moseley, Roger (2022) Brahms, Piano Trio in B Major, op. 8 (original version, 1854); Cornell Center for historical keyboards <https://www.historicalkeyboards.org/brahmss-op-8-trio-original-version-1854-with-rebecca-anderson-john-haines-eitzen-and-roger-moseley/>

-Payome V. Laura (2015) Medellín. El gesto corporal como generador de significado en la interpretación musical, Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Magíster en Música, en el énfasis de Clarinete. Universidad Eafit Escuela de Humanidades, Maestría en música.

-Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci. 2016 May 5; Measuring social interaction in music ensembles

-Stein, P (2021) “Chamber music camaraderie- How to maintain it” Violinist .com january, 7, 2021
<https://www.violinist.com/blog/stein4strings/20211/28599/>

-Stravinsky, Igor (1946). Poética musical. Emecé editores S.A. Buenos aires.