UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado: **EL CONJUNTO DE CÁMARA COMO ESPACIO DE FORMACIÓN PARA MÚSICOS SOLISTAS**. Presentado por el estudiante:

FREDY LEONARDO GARZÓN VARGAS
C.C. 1.014.212.272 de Bogotá.
Código 2008275015

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

1.- El trabajo cumple a cabalidad con los objetivos tanto pedagógicos como investigativos y musicales.
2.- El estudiante ha llevado un rigurosos proceso en todas las fases de la investigación formativa.
3.-.Hace un aporte al desarrollo del músico solista dentro de los conjuntos de cámara y al estudio de los mismos dentro del contexto de la educación musical.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Camilo Linares Rozo		5.0
Jurado 2 -lector	Bibiana Delgado Ordoñez		5.0
Jurado 3 -asesor	Luis Eduardo Aguilar Amórtegui		5.0
Jurado 4 - asesor	Henry Roa Ordoñez		5.0

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 5.0

DISTINCIONES _____

_____

En Bogotá, a los 10 días del mes de Diciembre de 2013.

Generated by CamScanner from intsig.com

EL CUARTETO DE SAXOFONES COMO ESPACIO DE FORMACIÓN PARA MÚSICOS SOLISTAS

FREDY LEONARDO GARZÓN VARGAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES, LICENCIATURA EN MÚSICA

DICIEMBRE DE 2013

EL CUARTETO DE SAXOFONES COMO ESPACIO DE FORMACIÓN PARA MÚSICOS SOLISTAS

FREDY LEONARDO GARZÓN VARGAS

ASESORES:

HENRY ROA

LUIS EDUARDO AGUILAR AMORTEGUI

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES, LICENCIATURA EN MÚSICA

DICIEMBRE DE 2013

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Limitado
Título del documento	El cuarteto de saxofones como espacio de formación para músicos solistas
Autor(es)	Fredy Leonardo Garzón Vargas
Director	Henry Roa – Luis Eduardo Aguilar
Publicación	Universidad Pedagógica Nacional
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes
Palabras Claves	Cuarteto de saxofones, música de cámara, música solista, aprendizaje significativo, estrategia metodológica, componentes.

2. Descripción

Esta investigación se basa en el diseño y desarrollo de una estrategia metodológica, desarrollada en la música de cámara y aplicada al músico solista. Estructurada por componentes pedagógicos y musicales, con un repertorio establecido y con una puesta en escena. Se aplica con el cuarteto de saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional, como conjunto de cámara, y a sus integrantes, como músicos solistas.

3. Fuentes

- *Entrevistas de indagación a los Maestro Camilo Linares, Juan Alejandro Candamil y Juan Daniel Oviedo.*
- *Entrevistas de validación a los integrantes del cuarteto de saxofones UPN, a la Maestra Luz Ángel Gómez y al Maestro Carlos Dueñas.*
- *AYALA Víctor. (2009) Orientación técnica para la ejecución del bambuco y el pasillo en el cuarteto de saxofones. Bogotá, Colombia. Facultad de bellas artes, Universidad Pedagógica Nacional.*
- *BERNAD J. A. (2000) "Modelo cognitivo de la evaluación educativa. Escala de Estrategias de Aprendizaje Contextualizado (ESEAC)". Narcea S.A. de ediciones. Madrid.*
- *DIAZ BARRIGA, F y HERNANDEZ ROJAS, G. (1999) "Constructivismo y aprendizaje significativo". En "Estrategias docentes para un aprendizaje significativo". McGraw Hill, México, cap. 2. pp 13 – 19.*
- *IZQUIERSO Sara. (2012) "La música de cámara como espacio de formación en instrumentistas de cuerda frotada". Bogotá, Colombia. Facultad de bellas artes, Universidad Pedagógica Nacional.*
- *MARTINEZ, J. Y RUSINEK Gabriel (2003) "Un intercambio musical". Eufonía. Didáctica de la música, 28, 89, 100.*
- *PALOMINO W. (2006). "Teoría del aprendizaje significativo según David Ausubel". http://www.monografias.com/trabajos6/apsi/apsi.shtml.*
- *RUSINEK Gabriel (2004). "Aprendizaje musical significativo" en "Revista electrónica Complutense de Investigación en educación Musical, Volumen 1 Número 5". Universidad Complutense de Madrid. Madrid.*
- *ZABALA Antoni. (1997) Didáctica de la música 7. Colección eufonía. ED. Grao. Barcelona, España.*

4. Contenidos

- *Situación problema: Se contextualiza al lector con el tema, su problemática, justificación, pregunta de investigación y objetivos.*
- *Marco referencial: Ejes temáticos, aprendizaje significativo, música de cámara, música solista y estrategias para el aprendizaje.*
- *Marco metodológico: Fase 1 – Indagación, fase 2 – Diseño de la propuesta y fase 3 – Validación de la propuesta.*
- *Propuesta: Compenetre pedagógico, componente organizativo y puesta en escena.*
- *Conclusiones y anexos (entrevistas y partituras).*

5. Metodología
Investigación cualitativa de tipo descriptivo, basada en el aprendizaje significativo.

6. Conclusiones
El aporte significativo a la formación como personas y como músicos solistas desde el proceso de música de cámara, resaltando la importancia de las estrategias en el aprendizaje musical y mostrando una puesta en escena como componente sustancial de la propuesta. *La importancia de los espacios extracurriculares generados dentro de la Licenciatura en Música de la UPN, por iniciativa de sus mismos estudiantes interesados en conocer procesos de música de cámara.* *Reconocimiento y aceptación de los conocimientos previos de sí mismo y de los demás, descubriendo un nuevo aprendizaje y/o conocimiento dentro del grupo.*

Elaborado por:	Fredy Leonardo Garzón Vargas
Revisado por:	Abelardo Jaimes

Fecha de elaboración del Resumen:	11	12	2013

Generated by CamScanner from intsig.com

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción……..…….07

1. Situación problema……..09
   - 1.1. Contextualización…….09
   - 1.2. Antecedentes…….....12
   - 1.3. Problemática……..16
   - 1.4. Pregunta de investigación……..18
   - 1.5. Justificación……..18
   - 1.6. Objetivos……20

2. Marco referencial……..21
   - 2.1. Aprendizaje significativo…….21
   - 2.2. La música de cámara……..24
   - 2.3. El músico solista……...27
   - 2.4. El aprendizaje significativo en la música de cámara……..28
   - 2.5. Estrategias para el aprendizaje musical……..30

3. Marco metodológico……35
   - 3.1. Enfoque investigativo: Cualitativo…….35
   - 3.2. Tipo de investigación: Descriptiva……....35
   - 3.3. Población……...36
     - 3.3.1. Entrevista semiestructurada…….36
   - 3.4. Plan de acción……...37
   - 3.5. Desarrollo metodológico……..39
     - 3.5.1. Fase 1: Indagación…….39
     - 3.5.2. Fase 2: Diseño de la propuesta……48
       - 3.5.2.1. Desarrollo del plan de acción (propuesta)……..57
         - A. Componente Pedagógico……..57
         - B. Componente Organizativo…….66
         - C. Puesta en Escena……...71
     - 3.5.3. Fase 3: Validación de la propuesta……..74
4. Conclusiones…….87
5. Bibliografía……..89

Anexos……...91

INTRODUCCIÓN

El hacer música es un hecho social. Hacer música solo, si bien puede desarrollar técnicas de alto nivel interpretativo, requiere necesariamente avanzar hacia niveles interpretativos de gran alcance a través del trabajo colectivo. Se sabe que el desarrollo de la expresión musical conlleva un evento de participación social que requiere del concurso y de las visiones y aportes que nacen de la interacción de otros. La participación de un músico dentro de un conjunto de cámara requiere del compartir experiencias que redundan en el crecimiento humano y de la fundamentación musical de sus participantes y, en especial, de aquellos que desean fundamentar su carrera como solistas.

La formación musical dentro de una agrupación se desarrolla con la aceptación de nuevos criterios musicales expresados por otras personas, y por el buen aprovechamiento de estos nuevos conocimientos y/o criterios para un fin musical común, además que genera la conciencia del balance musical, de saber en qué momento sobresalir y en qué momento apoyar a la persona que debe destacar. Dentro del factor humano, estos conceptos también se hacen necesarios. Muchas veces dentro de la sociedad, el punto de vista del otro no se respeta, y se pasa por encima de este sin importar lo que piense y sin analizar si este nuevo punto de vista puede beneficiar en algo una situación específica. A nivel musical, en la formación del conjunto de cámara es necesario el concepto de trabajo en equipo, de ayudar y de ser ayudado.

Con base en este criterio de orden musical y humano, esta investigación está orientada a desarrollar una propuesta metodológica de carácter extracurricular, que permita contribuir a la formación del músico solista por medio de procesos de música de cámara, utilizando un tipo específico de aprendizaje: El aprendizaje significativo e involucrándolo directamente al conjunto de música de cámara. Durante este proceso se logra identificar muy claramente la transformación del conocimiento de los integrantes del grupo, es decir, basándose en los conocimientos previos de cada uno de los integrantes, poniéndolos en discusión

con otras partes y creando un nuevo criterio y concepción musical, se logra que su actuar como músico solista se fortalezca y se llene de seguridad.

En un punto específico del trabajo, se encuentran los puntos de vista y criterios de Maestros al respecto del tema. Estas personas cuentan con una amplia experiencia en estos procesos y exponen sus puntos de vista, anécdotas, aportes entre otros, a partir de sus estudios, de su enseñanza y de su quehacer propio y cotidiano como músicos. Con estos testimonios se enriquece y fortalece la propuesta, para así abarcar la mayoría de aspectos musicales de la manera más óptima.

Dentro de la propuesta también se encuentra un repertorio específico para conjunto de cámara (cuarteto de saxofones), que abarca tanto música internacional como música colombiana, mostrando las dificultades de cada una de ellas, como afrontarlas y los beneficios que brinda. Además del repertorio de música de cámara también hay un repertorio específico para solista (solista en saxofón), es una obra escogida de la literatura propia del instrumento en el que se muestra muchos aspectos musicales que el músico solista debe dominar.

Al final de la propuesta se encuentra el punto de vista de las personas que pertenecieron a este proceso y aplicaron esta propuesta. Ellos plasman su experiencia y todas las consecuencias que trajo para cada uno el conjunto de cámara, para su carrera y para su vida. Además de este testimonio se conoce la opinión de algunos Maestros que fueron testigos de este proceso y que notaron toda la transformación y el resultado final de la aplicación de esta propuesta.

1. SITUACIÓN PROBLEMA

En el presente capítulo se presentan todos los aspectos relacionados al problema de investigación, se hace una descripción detallada que pone en evidencia el panorama en el cual surge la inquietud que lleva a realizar la investigación. Luego, en los antecedentes, el lector podrá evidenciar el punto en el que se encuentran las investigaciones acerca del tema y las publicaciones relacionadas para corroborar la pertinencia de la investigación. Todo esto conduce a la formulación de la pregunta de investigación y al planteamiento de los objetivos que permiten conducir y cumplir con los propósitos planteados.

1.1 Contextualización.

Hace 30 años aproximadamente, el norteamericano Bruse Morton Wright dio paso al primer cuarteto de saxofones de Colombia, quien además de ser el pionero, interpretaba el saxofón tenor junto con Alonso Bautista y Luis Becerra, en los saxofones alto y Guillermo González en el saxofón barítono. Pocos años después se intentó conformar un nuevo grupo de cámara con los saxofonistas de la BANDA SINFÓNICA NACIONAL, pero solo hasta 1996 cinco jóvenes de Manizales conformaron “Saxeto”, el primer grupo de cámara reconocido nacionalmente; dentro de sus conciertos participaron en el concurso Nacional de bandas en Paipa (1996) y en el auditorio de la biblioteca Luis Ángel Arango; estuvo dirigido por el clarinetista Hernán Darío Gutiérrez, manteniéndose esta agrupación por cuatro años aproximadamente. Tuvo dos cambios de integrantes en este periodo y en el año 2000 nacen de allí dos conjuntos: “Saxofonía” que mantiene el mismo formato y pasa a ser dirigido por el saxofonista Agustín Franco ex-integrante de “Saxeto”, el otro grupo es llamado “Paisax” con formato de cuarteto. En este mismo año el maestro de saxofón Luis Eduardo Aguilar forma, dirige y participa como saxofonista soprano el grupo que hoy se conoce como “Cuarteto de Saxofones de Bogotá” integrado por estudiantes de la Universidad Nacional, quienes reciben clases con él. Por otro lado en Medellín existe el “Cuarteto de saxofones de

Medellín" quienes llevan una trayectoria de más de dos años. (Entrevistas con el maestro Luis Eduardo Aguilar y Juan Alejandro Candamil, 2005).

Gracias a la iniciativa de estos grupos, actualmente se están formando en otras instituciones universitarias nuevos grupos de cámara de saxofones, en los que, al escudriñar sus repertorios, ninguno se escapa del montaje de obras tanto del repertorio universal como del repertorio Colombiano.

Algunos de los grupos más representativos en nuestro país y que han sido pioneros de este formato son los siguientes:

Cuarteto de saxofones de Bogotá.

Este ensamble nació en abril de 2000 por iniciativa del maestro Luis Eduardo Aguilar, ante el hecho de que en nuestro país eran pocos los grupos de saxofones que existían. Reunió entonces algunos de sus alumnos con el ánimo de ampliar el campo de sus conocimientos, y darles, además la posibilidad de conocer y tocar la música de nuestro país.

El cuarteto ha ofrecido conciertos en el Festival del Nogal de la UPN, en el auditorio Olav Roots de la Universidad Nacional y en la sala de conciertos de la Biblioteca Luis ángel Arango; ha rendido homenaje a diferentes compositores de música colombiana en las universidades de los Andes, Jorge Tadeo Lozano y auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional; asimismo ha hecho presentaciones con la orquesta Filarmónica de Bogotá; además de esto la grabación de tres discos de música Colombiana, actuando con importantes maestros del país como, "Cheito" Guerra, Guillermo Navas, Ramón Benítez, Justo Almario, entre otros.

Integrantes:

Luis Eduardo Aguilar – Saxofón soprano y director, Gerardo Chitiva – Saxofón alto, Juan Daniel Oviedo – Saxofón tenor y Giovanni Cagua – Saxofón barítono.

Cuarteto de saxofones de la Universidad de Antioquia

Este grupo fue creado por el profesor Jorge Acosta (fagotista y asesor de la asignatura de música de cámara en el año 1996)

Los integrantes en su momento fueron:

Jonny Pasos – Saxofón soprano, Luis Fernando Priolo – Saxofón alto, Esneider Valencia – Saxofón tenor y Juan Carlos Osorio – Saxofón Barítono

Para este tiempo no había ningún repertorio para este formato, por lo que el primer tema a interpretar fue una adaptación de una pieza de Bach original para cuarteto de maderas; el siguiente tema fue una obra contemporánea.

En el segundo semestre de 1997 ya se contaba con un repertorio de cinco temas, entre estas "La historia del tango" de Astor Piazzola, original para flauta traversa y guitarra.

En el 2000 el baritonista desiste de estudiar música y es cuando el maestro Jaime Uribe Espitia ingresa al grupo haciendo un cambio: el maestro Jaime Uribe toma la dirección y la interpretación del soprano y Jonny pasos se encarga del Saxofón Barítono.

Cuarteto de Saxofones "Paisax"

Se crea en 1998 por iniciativa de dos ex-integrantes de "Saxeto", fue ganador del gran premio "Mono Núñez", modalidad instrumental en su XXII VERSIÓN EN 1996.

Luego de dar conciertos en varias salas de Bogotá y alrededor del país, deciden experimentar con la formación de cuarteto a partir del año 2004; deciden extender sus horizontes musicales a otros repertorios y tipos de música, sin excluir la colombiana, género en el que se basó todo su trabajo anterior como quinteto.

Integrantes:

Fabián Flórez – Saxofón soprano, Cesar Villamil – Saxofón alto, Alejandro Candamil – Saxofón tenor y Leonel Marulanda – Saxofón Barítono.

Cuarteto de saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional.

Este grupo es con el que se va a llevar a cabo esta investigación.

El cuarteto de Saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional, fue conformado en el año 2009 bajo la batuta del Maestro Luis Eduardo Aguilar Amórtegui, Profesor catedrático de saxofón en la Licenciatura en música de la Universidad, respondiendo a la necesidad de expresar un discurso académico musical en donde se explora un amplio repertorio de músicas tradicionales tanto del ámbito nacional como internacional en el formato de cámara.

En este contexto, el cuarteto ha tenido la oportunidad de realizar diversas presentaciones en universidades, centros culturales y colegios de la ciudad de Bogotá, desde su creación.

Integrantes:

Joseph Luna Vanegas – Saxofón Soprano, Diego Vargas – Saxofón Alto, Kevin Montaña – Saxofón Tenor y Germán Andrés Gallego – Saxofón Barítono

1.2 ANTECEDENTES

La siguiente información es resultado de un trabajo de investigación que reposa en la biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Es un material monográfico realizado por Víctor Ayala, se titula “Orientación técnica para la ejecución del bambuco y el pasillo en el cuarteto de saxofones”. (2009).

Este trabajo está enfocado directamente al cuarteto de saxofones, a su repertorio y al ensamble. Su objetivo es brindar herramientas, tanto a profesores como a estudiantes, que mejoren la afinación, el desarrollo técnico y el ensamble del cuarteto de saxofones.

Además de lo anterior dentro de este trabajo se busca contribuir al repertorio nacional en los conjuntos de cámara, de esta manera, se realizan dos arreglos de géneros colombianos, típicos de la región andina, que permiten resaltar y aprovechar la sonoridad que ofrece el cuarteto de saxofones.

La metodología aplicada en este trabajo es la Investigación aplicada, "*La investigación aplicada es una actividad que tiene por finalidad la búsqueda y consolidación del saber, y la aplicación de los conocimientos para el enriquecimiento del contexto cultural y científico"* (Murillo, 2008)

Dentro del trabajo de Ayala (2009), se presenta una cartilla específica para el cuarteto de saxofones, en esta se muestra diferentes aspectos musicales para trabajar en el ensayo y el abordaje a los arreglos específicos de la monografía. Está estructurada de la siguiente manera:

1. Calentamiento para cuarteto de saxofones.
    1.1. Afinación
    1.2. Articulación.

2. Ejercicios para pasillo.
    2.1. Afinación.

3. Arreglo "Desde lejos" (pasillo)

4. Ejercicios para bambuco.
    4.1. Afinación.

5. Adaptación de "Bambuquísimo".

Está investigación aporta una experiencia de trabajo de un conjunto de cámara, casualmente, del cuarteto de saxofones, aunque no se desarrolla en el mismo contexto, porque se aplica al Cuarteto de saxofones de Cajicá. Este es un grupo en proceso de formación que busca estrategias metodológicas a partir de su propia experiencia. La estrategia explicada en el trabajo (investigación aplicada), de igual manera que en el aprendizaje significativo, está siempre buscando descubrir un nuevo conocimiento, consolidarlo y aplicarlo a un contexto específico.

De igual manera, aporta en los ejercicios de afinación y articulación que presenta para el calentamiento del propio grupo. Estos ejercicios, aunque son muy conocidos, enriquecen con otro punto de vista los aspectos musicales que desarrollan los músicos en formación dentro de un proceso de música de cámara.

El siguiente antecedente también es un material monográfico encontrado en la biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, elaborado por Sara Izquierdo y titulado “La música de cámara como espacio de formación en instrumentistas de cuerda frotada”. (2012).

Tiene como objetivo mejorar aspectos como afinación, dirección compartida y ensamble en los instrumentistas de cuerda frotada a través de la práctica de música de cámara.

Se desarrollan diferentes puntos muy importantes, uno de ellos es “las técnicas de estudio e interpretación para el trabajo grupal”. Estas técnicas se basan en la experiencia de los propios Maestros y en la manera en que ellos mismo las aplican a los grupos a los que pertenecen y/o a los grupos en formación que asesoran.

La estrategia de aprendizaje de esta investigación es el aprendizaje significativo. Existe dentro del trabajo un artículo muy interesante:

> “*Aprendizaje significativo (aplicado a la música de cámara).*
>
> *Teniendo en cuenta que la música de cámara es conformada por un número reducido de integrantes, coexiste el espacio necesario para*

enfocarse con mayor dedicación y eficacia en los conocimientos, las particularidades y las experiencias individuales para enriquecer el trabajo en grupo; de esta manera se pretende lograr unidad a partir de la exaltación individual. Por esto, es importante tener en cuenta, qué experiencias trae consigo el sujeto y lo que se puede lograr a partir de esta con una práctica concienzuda en diversos escenarios.

En este proceso no solo lo teórico es importante, sino que sale a relucir cada día la formación previa del individuo, su pensamiento crítico y su postura frente a su trabajo y al de los demás, lo que ayudará a establecer un orden de estudio y comunicación. Creando así, un ambiente familiar, propicio para establecer buena comunicación entre los interpretes logrando así muy buenos resultados". (*Izquierdo*, 2012)

Los aportes que brinda este trabajo a la presente investigación, fortalecen la necesidad de la música de cámara en la formación de personas y de músicos. El contexto es diferente, este trabajo se aplicó en el I.E.D Toberín, con estudiantes entre 14 y 16 años de edad.

La metodología de este trabajo aporta bastante a esta investigación, debido a que el espacio de música de cámara desarrollado en el I.E.D., se entiende como un espacio de formación, en el que se incluyen todos los aspectos musicales y personales que se pueden desarrollar dentro del mismo. La experiencia previa de los integrantes es un punto muy importante que se debe tener en cuenta, no obviar ni mucho menos pasar por alto, ya que a partir de estos conocimientos previos se van a adquirir y a descubrir el nuevo conocimiento, tanto a nivel grupal como a nivel individual.

1.3 PROBLEMÁTICA:

El objeto de estudio de esta investigación, lo constituye la valoración e importancia del conjunto de cámara, como un espacio para desarrollar la formación del músico solista. Existen hechos concretos que permiten detectar la problemática, entre los cuales tienen que ver: actualmente en La Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional no existen espacios académicos dedicados a la conformación de estos procesos de música de cámara, la falta de conocimiento por parte de los estudiantes sobre estos grupos, la no potencialización del rendimiento musical por parte de los estudiantes en los grupos institucionales y la poca trascendencia de estas agrupaciones dentro de la universidad. Como consecuencia de estos problemas, no se logra conocer los beneficios que brinda a la formación musical del solista, un grupo de música de cámara.

Las líneas de profundización propuestas en el actual pensum, dirección musical y pedagogía musical (desde 2007), han sido el resultado de la desaparición de los énfasis que se proponían anteriormente. Uno de estos énfasis era el instrumental, que contaba con una materia llamada “música de cámara”, a la cual se le dedicaba un espacio y tiempo específico, como cualquier otra asignatura, y en la que se trabajaba con un conjunto de instrumentistas que se proponían lograr un resultado musical en colectivo, esto con el fin de adquirir herramientas para el desempeño instrumental de cada uno de ellos. Ahora, en las líneas de profundización actuales, esta materia no existe y los espacios para dichos procesos son más reducidos. Esto sin querer decir que este proceso sea completamente nulo y no se implemente por algunos maestros. Un claro ejemplo de maestros que integran este aspecto dentro de su cátedra es el maestro Edwin Guevara y el maestro Luis E. Aguilar quienes trabajan estos procesos como parte fundamental de la formación de los alumnos y quienes han adquirido por medio de este tipo de procesos un grandísimo desempeño como instrumentistas.

Además de la problemática en el actual pensum de la licenciatura, muchos estudiantes de la licenciatura se han acercado muy poco a estos procesos y la mayoría de ellos nunca han sido parte de uno de estos grupos. Por ende, no se ha

creado la expectativa e interés para la conformación de grupos de cámara. Los estudiantes que han tenido la oportunidad de conformar grupos de cámara han estado enmarcados en la línea de los quintetos de trombones y eufonio, cuarteto de saxofones, cuarteto de guitarras, entre otros. En la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional se encuentra información sobre algunos de estos procesos, esta información se enfoca hacia diferentes temas, como son, los aportes musicales de un grupo de cámara a una banda sinfónica y a la elaboración de arreglos musicales para conjuntos de cámara. En estos casos mencionados, se han desarrollado procesos de música de cámara, pero lastimosamente son muy pocos los que han logrado una trascendencia mayor a la de aprobar el pregrado, es decir, el porcentaje de grupos que han continuado el proceso musical o ha apropiado estos grupos como una forma de vida son escasos, lo que genera que los estudiantes vean esto con poco interés y que cada vez sea menor el conocimiento de estos procesos.

La ausencia de estos grupos de cámara en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, evidencia que el desempeño musical de gran cantidad de estudiantes en los grupos institucionales y en su formación como instrumentistas no es el ideal para un licenciado. Es muy complicado que cursando tan solo en seis semestres de la asignatura de instrumento principal, se logre un nivel adecuado para enseñar una técnica específica de un instrumento, sin mencionar la poca cantidad de repertorio que se conoce en este tiempo y la poca experiencia que se adquiere para afrontar los beneficios que brinda la música de cámara, como la afinación, balance, ritmo, interpretación, articulaciones y dinámicas. Estos aspectos son muy importantes para el buen desempeño de un músico dentro de un grupo de música de cámara. Dentro de nuestra Licenciatura, estos aspectos no están muy desarrollados en los estudiantes, esto debido a que el espacio donde es posible adquirirlos y desarrollarlos, es decir, el conjunto de música de cámara, no existe.

El desarrollo musical de un músico solista debe ser muy completo, sus procesos se deben cumplir completamente para poderse enfrentar a un repertorio solista

específico de la literatura de su instrumento. Uno de estos procesos es el del conjunto de cámara. En este proceso el músico solista aprende a tocar como solista acompañado por otros músicos y también aprende a acompañar a otros solistas. Es decir, es doblemente enriquecedor este proceso, ya que aparte de lograr una actuación como solista, entiende que es lo que necesita un solista al ser acompañado.

Además de lo anterior, la responsabilidad que adquiere un integrante de un conjunto de cámara es única, ya que solo él es responsable de su parte, es decir, se está creando como un músico solista dentro de un ambiente colectivo. Lastimosamente, como ya lo mencioné, en nuestra Licenciatura no se cuenta con esta asignatura dentro del currículo. Por esto, sería muy valioso que existiera un espacio dedicado a la música de cámara, proyectado a la formación de los músicos solistas.

1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN:

¿Cómo diseñar y desarrollar una estrategia metodológica para el cuarteto de saxofones que, dentro de la dinámica de la música de cámara, permita complementar y ampliar la formación del músico solista, aplicado a los estudiantes de la Licenciatura en Música de la Univer sidad Pedagógica Nacional?

1.5 JUSTIFICACIÓN.

Este trabajo es importante para los estudiantes en proceso de formación musical, que buscan herramientas para el buen desarrollo de su perfil como músico solista y como persona. A partir de la estrategia diseñada y desarrollada desde lo significativo, es posible adquirir herramientas para la conformación de nuevos grupos de música de cámara basados en la motivación propia y no en obligaciones académicas. El conjunto de cámara como espacio de formación para el músico solista desde una perspectiva extracurricular, permite que el mismo

grupo decida sus propios ensayos y momentos de encuentro, establezca sus propias reglas y cronogramas. Las motivaciones y el trabajo autónomo, más allá de las obligaciones y ataduras por una calificación u obligaciones académicas permiten un desarrollo de lo musical y mayores motivaciones y compromiso con el hacer musical del grupo del músico solista como tal.

Para un músico solista que necesita fortalecer aspectos como la afinación, ritmo e interpretación, esta investigación es muy útil para conocer cómo en el espacio de formación del grupo de música de cámara, es decir, el ensayo, se puede contribuir al buen desarrollo musical. Si el músico integrante del conjunto de música de cámara entiende que su rol dentro del grupo es vital e importante entenderá que su responsabilidad es fundamental para su propio desarrollo.

La estrategia metodológica a diseñar y desarrollar muestra el crecimiento que genera un proceso de música de cámara, crecimiento musical, personal y social. Será una importante ayuda para que la trascendencia de los grupos de cámara, no solo sea aprobar el pre grado, sino también convertirse hasta en un estilo de vida o en una opción laboral dentro del contexto musical. Un integrante de un conjunto de cámara adquiere mucha responsabilidad, primeramente a nivel musical, viéndose reflejada después a nivel social, académico y personal. La organización dentro del grupo de cámara, es decir, el cumplimiento de horarios de ensayo, el estudio de las partes individuales, el pensar no solo en sí mismo sino en un bienestar colectivo, genera una autonomía y un autocontrol en muchos aspectos de la vida misma.

Un grupo de música de cámara en formación, es decir, un conjunto de estudiantes de la licenciatura, puede apropiar la estrategia metodológica de este proceso para conocer de qué manera es posible conformar y desarrollar un proceso de este tipo. Además, es posible determinar la importancia de participar en el desarrollo de cada uno de los ensayos, que conduce al mejoramiento procesual de las obras, a la cualificación interpretativa de cada uno de los integrantes y entender que el conjunto de cámara es un espacio en que se reúnen músicos con un potencial para ser solistas que se reúnen con un mismo fin, en que cada uno de ellos aporta

conocimientos y aptitudes musicales para el beneficio y creación de una propia identidad colectiva.

1.6 OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL:

Diseñar y desarrollar una estrategia metodológica para el cuarteto de saxofones que dentro de la dinámica de la música de cámara, contribuya al fortalecimiento y perfeccionamiento de los recursos técnicos e interpretativos de los músicos solistas de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Definir los componentes pedagógicos, organizativos y los recursos musicales necesarios para implementar la propuesta a través de la creación de un espacio extracurricular que permita el desarrollo del músico solista dentro del campo formativo de la música de cámara.

- Definir repertorio y estrategias desde la pedagogía de lo significativo que permitan desarrollar los aspectos musicales fundamentales de la formación de músicos solistas dentro del campo de la música de cámara.

- Realizar un proceso de validación con el fin de determinar los alcances y posibles beneficios en la aplicación de la propuesta, frente a personas idóneas que garanticen esta validación.

2. MARCO REFERENCIAL

Los elementos conceptuales y teóricos en los cuales se basa esta investigación son esencialmente cuatro, que de manera integrada permiten situar el tema de investigación desde una perspectiva teórica. En primer lugar se resalta la importancia del aprendizaje significativo como factor determinante en el proceso formativo de la propuesta. El segundo lugar lo ocupa la música de cámara como concepto, evolución y desarrollo, el tercer componente lo constituye la relación de integración funcional entre el aprendizaje significativo con el trabajo de música de cámara y el cuarto, son las estrategias en el aprendizaje musical, su importancia y su desarrollo en diferentes contextos.

2.1 Aprendizaje significativo

Con el fin de la creación de nuevas estrategias pedagógicas y de su implementación en los procesos formativos, el aprendizaje significativo se considera una herramienta muy valiosa y funcional. A continuación encontramos la opinión de diferentes autores y fuentes sobre esta manera de aprendizaje:

Ausubel (1983) dice:

***"La teoría ofrece en este sentido el marco apropiado para el desarrollo de la labor educativa, así como para el diseño de técnicas educacionales coherentes con tales principios, constituyéndose en un marco teórico que favorecerá dicho proceso*".**

Esta es la interpretación de aprendizaje significativo que más se conecta a los procesos formativos en los que se quiere aplicar, tiene en cuenta los avances, desarrollos y resultados que se generan en la labor educativa. Además de esto, "incluye la opción de la creación y elaboración de nuevas estrategias pedagógicas o técnicas educacionales coherentes, que contribuyan al aprendizaje de los alumnos". (Ausubel, 1983)

Existen otras interpretaciones sobre aprendizaje significativo, por ejemplo:

Estudios de la universidad de Zaragoza han recopilado y publicado la siguiente información:

> *El aprendizaje significativo es un aprendizaje con sentido. Básicamente está referido a utilizar los conocimientos previos del alumno para construir un nuevo aprendizaje. El profesor se convierte sólo en el mediador entre los conocimientos y los alumnos participan en lo que aprenden; pero para lograr la participación del y motivado para aprender*. (Ausubel, 1983).

Basado en estas interpretaciones y/o conceptos que se brinda sobre aprendizaje significativo, empezamos a estudiar los aspectos más importantes que componen esta herramienta pedagógica, aspectos como, sus características, estructuras, métodos, requerimientos, necesidades y resultados. A continuación se presenta los aspectos mencionados.

Palomino (2006) afirma:

> *La característica más importante del aprendizaje significativo es que, produce una interacción entre los conocimientos más relevantes de la estructura cognitiva y las nuevas informaciones (no es una simple asociación), de tal modo que éstas adquieren un significado y son integradas a la estructura cognitiva de manera no arbitraria y sustancial, favoreciendo la diferenciación, evolución y estabilidad de los subsunsores pre existentes y consecuentemente de toda la estructura cognitiva.*

Cuando esta estructura cognitiva no se encuentra muy clara y es confusa, el aprendizaje deja de ser significativo, pasa a ser un aprendizaje mecánico. Obviamente, el aprendizaje mecánico no se da en un "vacío cognitivo" puesto que debe existir algún tipo de asociación, pero no en el sentido de una interacción como en el aprendizaje significativo. El aprendizaje mecánico puede ser necesario en algunos casos, por ejemplo en la fase inicial de un nuevo cuerpo de conocimientos, cuando no existen conceptos relevantes con los cuales pueda interactuar, en todo caso el aprendizaje significativo debe ser preferido, pues, este

facilita la adquisición de significados, la retención y la transferencia de lo aprendido.

> *El "método del descubrimiento" puede ser especialmente apropiado para ciertos aprendizajes como por ejemplo, el aprendizaje de procedimientos científicos para una disciplina en particular, pero para la adquisición de volúmenes grandes de conocimiento, por otro lado, el "método expositivo" puede ser organizado de tal manera que propicie un aprendizaje por recepción significativo y ser más eficiente que cualquier otro método en el proceso de aprendizaje-enseñanza para la asimilación de contenidos a la estructura cognitiva. (Ausubel, 1983:36).*

Según Ballester (2002), para que un contenido sea lógicamente significativo se requiere una serie de matizaciones que afectan a:

- Definiciones y lenguaje (precisión y consistencia -ausencia de ambigüedad-, definiciones de nuevos términos antes de ser utilizados y adecuado manejo del lenguaje),

- Datos empíricos y analogías (justificación de su uso desde el punto de vista evolutivo, cuando son útiles para adquirir nuevos significados, cuando son útiles para aclarar significados pre-existentes),

- Enfoque crítico (estimulación del análisis y la reflexión, estimulación de la formulación autónoma -vocabulario, conceptos, estructura conceptual-).

- Epistemología (consideración de los supuestos epistemológicos de cada disciplina - problemas generales de causalidad, categorización, investigación y mediación-, consideración de la estrategia distintiva de aprendizaje que se corresponde con sus contenidos particulares).

Ahora, Ausubel (1983:55) refiere, para que el aprendizaje significativo funcione y que el conocimiento realmente se aprenda de la mejor manera, se hace necesario:

- Disposición para el aprendizaje significativo, es decir que el interesado muestre una disposición para relacionar de manera sustantiva y no literal el nuevo conocimiento con su estructura cognitiva. Así independientemente de cuanto significado potencial posea el material a ser aprendido, si la intención del alumno es memorizar arbitraria y literalmente, tanto el proceso de aprendizaje como sus resultados serán mecánicos; de manera inversa, sin importar lo significativo de la disposición del alumno, ni el proceso, ni el resultado serán significativos, si el material no es potencialmente significativo, y si no es relacionable con su estructura cognitiva.

- Que el material sea potencialmente significativo, esto implica que el material de aprendizaje pueda relacionarse de manera no arbitraria y sustancial (no al pie de la letra) con alguna estructura cognoscitiva específica del alumno, la misma que debe poseer "significado lógico" es decir, ser relacionable de forma intencional y sustancial con las ideas correspondientes y pertinentes que se hallan disponibles en la estructura cognitiva del alumno, este significado se refiere a las características inherentes del material que se va aprender y a su naturaleza.

2.2 La música de cámara

A continuación se expone de una manera general lo que nos da a entender el concepto de música de cámara, publicado por Elcontrabajo (2007).

> Se trata de una música instrumental para conjunto. Consta en general de dos a doce músicos, uno por cada parte melódica, y todas las partes tienen la misma categoría. La música de cámara de alrededor de 1750 estaba principalmente compuesta para cuarteto de cuerdas (dos violines, una viola y un chelo), aunque también han sido populares los dúos, tríos y quintetos, éstos últimos con cuatro instrumentos de cuerda y un piano o un

instrumento de viento. Esta música estaba, en principio, destinada a actuaciones privadas para las clases más distinguidas de la sociedad Europea. Los conciertos públicos de música de cámara comenzaron a tener lugar sólo a partir del siglo XIX.

La música profana de la edad media y el renacimiento (1450-1600) estaba generalmente compuesta para pequeños conjuntos vocales e instrumentales. La mayoría de las composiciones eran piezas vocales a tres, cuatro y cinco voces. Los grupos instrumentales simplemente tocaban esta música vocal de cámara usando cualquiera de los instrumentos deseados o disponibles en esa época.

El primer gran ejemplo de lo que hoy en día se conoce como música de cámara, apareció en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del XVII. En esa época se escribió una gran cantidad de música para grupos de cuatro a siete violas, conformando lo que se llamaría *viol consort* o conjunto de violas. Era una música de carácter íntimo y a menudo intensamente emotiva. Una de las formas más típicas para la cual se ha escrito música de violas es *In nomine*, una fantasía basada en una vieja melodía de canto llano que se hizo famosa por utilizar las palabras "In nomine Domini" de una misa del compositor John Taverner de principios del siglo XVI. Christopher Tye compuso 20 arreglos de *In nomine* que revelaron el continuo desarrollo de un estilo instrumental característico. Para ello utilizó la totalidad de las seis cuerdas de las violas y su capacidad para interpretar grandes saltos melódicos. William Byrd escribió 7 arreglos. Esta forma continuó vigente durante el siglo XVII, cuando Henry Purcell produjo dos magistrales arreglos, a seis y siete partes, alrededor de 1680. (Elcontrabajo, 2007)

Actualmente la música de cámara que se interpreta está adaptada para cualquier conjunto instrumental, es decir, cuartetos de metales, quintetos de maderas, cuarteto de clarinetes, de trompetas, saxofones, trombones, entre otros. Cualquier familia de instrumentos puede conformar un conjunto de música de cámara, o de otra manera, puede conformarse un conjunto de cámara con un instrumento de

cada familia. Existen actualmente grupos muy famosos de este tipo de música, como lo son el Canadian Brass o el German Brass.

La siguiente definición pertenece al “Diccionario Harvard de Música” (1984):

> Música de Cámara: tal y como se utiliza el término actualmente, música escrita para ser interpretada por un grupo reducido, generalmente instrumental, con un instrumentista por parte. El término se ha definido o delimitado de modo diverso en varias épocas, como reflejo de las cambiantes condiciones sociales y musicales. En el s. XIX y una buena parte del XX significaba música instrumental para grupos pequeños en la tradición procedente de los maestros clásicos vieneses, Haydn, Mozart y Beethoven. Una gran parte de esta música está escrita en formato de sonata en cuatro movimientos y lleva títulos abstractos que indican el número de instrumentos empleados (trío, cuarteto, quinteto, sexteto, septeto, octeto, noneto). La música de cámara se ha escrito casi siempre para cuerda, pero también se han utilizado con frecuencia piano y cuerda, un conjunto mixto de viento y cuerda, viento solo y otras combinaciones. La música para un solo intérprete, con o sin acompañamiento, suele quedar excluida de esta definición, porque la interacción entre las voces se considera un elemento esencial de la misma.

Teniendo en cuenta la posición del “diccionario Harvard de Música” (1984), se debe aclarar que en esta investigación, el concepto de música solista también hace parte de la música de cámara, y no se excluye, como lo menciona el “Diccionario de Harvard de Música”. Esto debido a que el acompañamiento también es una parte fundamental para el solista, y es una única parte y único interprete. Además de que es un grupo muy reducido y que la responsabilidad es única e irremplazable por parte de los intérpretes.

2.3 El músico solista

La definición de este concepto es fundamental para el desarrollo de la presente investigación. Lo menciona el Diccionario de Harvard de Música (1984), se aplica al cantante o músico que interpreta un solo en una obra musical o que interpreta una obra sin que intervengan otros instrumentistas o cantantes.

Esta definición es muy clara y concisa. Pero, detrás de esta definición se debe pensar en todas las cosas que intervienen en la formación de un músico solista y en su práctica como tal. Según las experiencias adquiridas y según la trayectoria dentro de la música, se puede mostrar y concluir todo lo que abarca el actuar como músico solista y la gran importancia que tiene actuar de esta manera en algún momento de la formación musical. A continuación se muestra esta conclusión:

La expectativa de los estudiantes para ser músicos solistas es poca, esto se debe a las pocas oportunidades que existen para desempeñarse de esta manera en nuestra realidad Colombiana. Siendo estudiantes en formación musical debemos aprovechar al máximo las oportunidades de actuar como solistas en las muestras finales de semestre en la academia o en los espacios con los grupos institucionales. Ya que estas oportunidades son muy escasas fuera de las instituciones musicales.

Es de vital importancia actuar como músico solista, ya que es en este momento donde se pude medir cada músico a sí mismo. Es una autoevaluación en la que los solistas identifican sus fortalezas y debilidades a la hora de exponerse frente a un público que fija toda su atención en las acciones del solista. Además se demuestra que tanto pueden llegar a afectar los nervios en una presentación como esta.

Al presentarse como músico solista se debe tener una preparación previa muy fuerte, haber trabajado el repertorio minuciosamente hasta asegurarlo por completo y lograr tener auto-confianza en el momento del concierto. Si esta acción se convierte en costumbre, semestre tras semestre, además de adquirir repertorio,

la experiencia que se gana se verá reflejada y los conciertos no se convertirán en un sufrimiento para el músico, por el contrario, se convertirán en un disfrute de su oficio y de un nuevo reto en su formación.

Para esta investigación la música solista no es el medio sino el fin. A través de diferentes estrategias se prepara a los músicos en formación para abordar la música solista de una manera más procesual, es decir, se parte desde un colectivo, donde cada integrante muestra sus puntos de vista (musicales), los compara y los transforma, hasta llegar a un músico solista con criterio propio y con la seguridad de que disfruta lo que hace y lo comparte con los demás.

2.4 El aprendizaje significativo en la música de cámara.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, actualmente la música de cámara se presenta en casi cualquier formato instrumental, en palabras dichas por el diccionario Harvard de música (1984): *música escrita para ser interpretada por un grupo reducido, generalmente instrumental, con un instrumentista por parte.* Teniendo en cuenta este concepto se trabajará este capítulo en tres momentos: el momento previo al montaje de las obras, el montaje de las obras y el resultado del montaje. Dentro de estos tres espacios y/o pasos que conforman el proceso de música de cámara se mostrará las diferentes maneras de aprendizaje que se aplican, el funcionamiento de los conocimientos en cada momento, la apropiación de los mismos, su aplicación y su resultado.

En el proceso de música de cámara se puede entender la estructura cognitiva ya establecida, como la parte individual de cada uno de los instrumentistas. De acuerdo a esta afirmación, Mark Churchill (2010), indicó minutos antes de entrar a un recital de música de cámara: *"Estos conciertos son una muestra de la forma en cómo la música de cámara estimula el trabajo en equipo, partiendo desde el interés individual. Todos los recitales han sido muy hermosos".* Estas son palabras muy verídicas, ya que en la parte previa al montaje, cada uno de los integrantes debe preparar sus partes individualmente, poseer este conocimiento previo al

montaje para poder compartirlo y complementarlo con los demás conocimientos individuales que se mostrarán en el segundo momento, es decir, el montaje de las obras. Esta parte se convierte en algo no arbitrario y sustancial, cuando se afronta con las demás partes individuales y entre ellas mismas empiezan a generar un aprendizaje nuevo, una interacción de un conocimiento previo (parte individual) con una nueva información obtenida (resultado colectivo). No es arbitrario debido a que si tiene una razón muy coherente de ser, y además hace parte de un todo, donde cada individualidad se convierte en sustancial, y donde cada uno de los conocimientos previos y personales contribuyen entre sí, interactúan, se conocen, se acomodan el uno con el otro, para obtener solo un nuevo resultado colectivo, una sonoridad única proveniente de diferentes conocimientos previos.

Ahora, después de plantear lo anterior, David Ausubel (1983), da a conocer una manera de aprendizaje que no es igual al aprendizaje significativo, pero que para el proceso de música de cámara se hace necesario. Él se refiere al aprendizaje mecánico.

Este tipo de aprendizaje se desarrolla colectivamente en el segundo momento, en el montaje de las obras. Este es el preciso momento en el que se hace necesario, a causa de que:

> Los conocimientos previos generan que la estructura cognitiva no se tenga muy clara, y la mejor manera para esclarecer esta estructura es cuando se empieza a adquirir un nuevo tipo de conocimientos en el grupo, esto se realiza por medio de la repetición, acción en la cual se desarrolla y mejora aptitudes técnicas que contribuyen a adquirir un aprendizaje, a automatizar técnicamente la digitación para poder dedicarse a la parte interpretativa totalmente, es decir, que los aspectos técnicos nunca se conviertan en lo primordial del proceso de música de cámara. (Ausubel, 1983).

En este proceso además se va explorando, conociendo y mejorando un nuevo conocimiento, se da paso a un aprendizaje por descubrimiento, donde lo que va a ser aprendido no se da en su forma final, sino que debe ser re-construido antes de ser aprendido e incorporado significativamente en la estructura cognitiva.

Todo este proceso desarrollado en los tres momentos, debe contar con un aspecto necesario para que realmente se aprenda. Este aspecto lo menciona Ausubel en su teoría del aprendizaje significativo, y se convierte en un importante combustible para el recorrido de la música de cámara. Ausubel lo llama la disposición.

En cualquiera de los tres momentos ya establecidos, si la disposición no es la apropiada, la música puede llegar a afectarse. Por esta razón, es muy importante que por medio de la buena disposición se logre que la música se aprenda y se interprete significativamente, que no sea algo de momento, sino que esté anclada a un conocimiento histórico, social, musical, de carácter, etc.

Muy bien lo menciona Mark Churchill (2010) en el escrito sobre la música de cámara y la convivencia social: *"La música de cámara requiere aún más compañerismo que la orquesta, porque no hay director, así que todos tienen que estar de acuerdo y cumplir su función".* Y esto solo se puede lograr si el aspecto que menciona Ausubel está presente, si la disposición es apropiada por cada integrante del conjunto, y si el fin es común y anhelado por todos.

2.5 Estrategias para el aprendizaje musical.

El aprendizaje musical se puede adquirir de muchas maneras. Algunos teóricos maestros en música han desarrollado estrategias para que éste aprendizaje se logre de una manera más ordenada. Dentro de la academia el aprendizaje musical se trabaja en materias teóricas y materias prácticas, pero dentro de cada una de estas materias se desarrollan diferentes estrategias por los mismos Maestros para optimizar el aprendizaje de sus alumnos.

Algunas estrategias que se han desarrollado para el aprendizaje musical son las siguientes:

En el artículo "Las estrategias en el aprendizaje musical", escrito por Carles Monereo Font (1993). Se muestra la necesidad de enseñar estratégicamente los procedimientos musicales, con el objetivo de lograr que los estudiantes aprendan

a expresarse musicalmente y no solo a ejecutar mecánicamente la música, convirtiéndose en operadores de cualquier máquina (instrumento).

> "*Las condiciones contextuales que repetidamente hemos mencionado, se refieren, centrándonos por ejemplo en el instrumentista, tanto a variables de carácter personal: experiencia previa, dominio técnico del instrumento, expectativas de éxito, disposición física y psicológica (nivel de cansancio, ansiedad, tensión); como factores relativos a aquello que debe interpretar: dificultad de la tarea, limitaciones o posibilidades que plantea; a variables específicas del lugar y momento en el que debe producirse la interpretación: características físicas y acústicas del espacio, significado y sentido del recital (ejercicio, examen, recital fin de curso, fiesta, etc.), tiempo disponible, etc.*
>
> *Actuar estratégicamente supone escoger entre distintos procedimientos o cursos de acción y para ello es preciso "pararse a pensar" sobre las consecuencias de cada una de las alternativas y decidir cuál de ellas permite una aproximación más clara a la meta buscada en las condiciones físicas, psicológicas y sociales en las que debe actuarse. Pero además de planificar la propia actuación, las condiciones del contexto pueden variar durante la ejecución. Podemos disminuir el nivel de concentración, cometer algún pequeño error, no lograr proporcionar a la interpretación la intensidad deseada. Notar que el público se distrae o se aburre, etc.; resulta imprescindible ser sensible a estos incidentes, realizar una lectura apropiada de los mismos y autorregular el propio comportamiento durante la interpretación, es decir, realizar cambios de manera intencional cuando sea necesario para asegurar el objetivo." (Monereo, 1993)*

En este apartado, Monereo menciona muy claramente la experiencia previa refiriéndose al instrumentista, al solista y todos los aspectos que de alguna u otra manera pueden llegar a influir en su actuación. Además evidencia la necesidad de actuar siempre estratégicamente, teniendo en cuenta diferentes puntos de vista que lo lleven a su objetivo, evaluando claramente las consecuencias de cada uno

de ellos, sin olvidar el contexto, el cual también puede influenciar bastante en la ejecución del propio ejercicio. En la estrategia se debe trabajar este aspecto, ya que sería injusto que el resultado musical mostrado se vea afectado por un imprevisto de última hora.

Mientras esto, un profesor de secundaria de Barcelona se acerca al tema de los contenidos procedimentales en la educación musical, su nombre es Pep Alsina. Él menciona contenidos procedimentales propios de la disciplina musical, la audición, interpretación musical y composición. Y otro tipo de contenidos que denomina *Interdisciplinares,* haciendo referencia a la memorización, la manipulación y la improvisación. (Zabala, 1997: 34, 35).

Alsina (1993), en su escrito "Las estrategias, claves para el aprendizaje de los conocimientos musicales" afirma:

> *"Las estrategias no son procedimientos pero la necesidad de agrupar la gran diversidad de contenidos en pocas categorías ha hecho que, algunos autores las consideren integradas en los contenidos procedimentales: en este sentido, las estrategias formarían parte del saber hacer. Por las características de la música y para favorecer el aprendizaje de determinados contenidos procedimentales disciplinares destacados por la autonomía que requieren (audición, creación, interpretación, composición), en la educación musical es esencial considerar la potencialidad que poseen las estrategias de aprendizaje."*

En este fragmento de su escrito, Alsina brinda mucha importancia a la aplicación de estrategias en conocimientos procedimentales como la interpretación. El cual en esta investigación cumple un papel fundamental.

La potencialidad mencionada por Alsina es muy cierta. Estas estrategias potencializan el saber hacer y desarrollan muchas maneras de poder abordar los conocimientos musicales. El hecho de que estos conocimientos sean propios de la disciplina o interdisciplinares generar un campo de acción más amplio, es decir, que los puntos desde los cuales se pueden trabajar, van a ser muchos más, ya

que al ser conocimientos interdisciplinares, es posible diseñar estrategias que integren estas otras disciplinas.

Un tercer artículo es escrito por Juan Rafael Muñoz (1997) y se titula “La enseñanza de los contenidos procedimentales”. En este artículo se trata la especial relevancia de lo procedimental, desde la perspectiva de un adecuado tratamiento de las capacidades expresadas en el ejercicio musical.

Rafael Muñoz (1997) menciona los contenidos procedimentales y los clasifica de la siguiente manera:

- Contenidos procedimentales de percepción: Observación, clasificación y manipulación.
- Contenidos procedimentales de expresión: Expresión, acompañamiento, improvisación y creación.
- Contenidos procedimentales de análisis: Análisis, representación, decodificación y valoración.

El enfoque que se le da a este artículo se basa en cómo enseñar los contenidos procedimentales de expresión, más específicamente en la interpretación instrumental:

Rafael Muñoz (1997), piensa que:

> “*Para la interpretación instrumental habrá que considerar:*
>
> - *Selección del instrumento: Adecuado en cada momento a las características del alumnado y el conocimiento de los diferentes instrumentos. Inicialmente se emplearan los instrumentos naturales, para después incorporar los instrumentos de pequeña percusión de sonido indeterminado, los instrumentos construidos por los propios alumnos, y los objetos del entorno; a continuación se utilizaran los instrumentos de pequeña percusión de sonidos determinados y la flauta; por último otros instrumentos que formen parte de la dotación del aula, o que sean aportados por el alumnado.*

- *Selección del fragmento: adecuado a los conocimientos, experiencias y vivencias del alumnado, en cuanto al ritmo, la melodía, la armonía, el tema, y su contexto.*
- *Montaje del fragmento de la obra: Es importante que el proceso de montaje sea gradual y que el aprendizaje de parte del fragmento o la obra que se desee interpretar pueda ser utilizado como una potencial obra como consecuencia de las distintas opciones y posibilidades que nos ofrece, por ejemplo el timbre de los diferentes instrumentos, la sucesión interpretativa de un mismo fragmento por grupos de instrumentos (…) El montaje en sí, nos permite desarrollar sencillas interpretaciones.*
- *Interpretación del fragmento o la obra: la complejidad a la que se puede llegar estará en función no solo de los instrumentos a utilizar, sino también de los papeles asignados a cada uno de ellos, y consecuentemente a los distintos grupos en los que se pueda dividir el conjunto de los alumnos; a su vez esto estará en función de las experiencias previas en este campo."*

El artículo muestra diferentes tipos de contenidos procedimentales, pero el enfoque se realizó únicamente en el expresivo, más específicamente en la interpretación instrumental, que es la que más compete el sentido de esta investigación. Es una mirada diferente de abarcar la enseñanza de este tipo de contenidos procedimentales, enfatizando en alumnos de un contexto específico de un lugar específico.

3. MARCO METODOLÓGICO

En el presente capítulo se procede a exponer y explicar de forma detallada, el desarrollo metodológico elegido, el modelo investigativo empleado, las fases investigativas propuestas, los instrumentos de recolección de información utilizada, los análisis e interpretaciones de los resultados y, por último, la elaboración de la propuesta que surge como producto de la investigación.

3.1 Enfoque investigativo: CUALITATIVO

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo debido a que, como refiere Yaya (2012), se logra estudiar un evento social, como el hacer música, y describir la realidad tal como la experimentan sus correspondientes protagonistas, los cuales la mayoría de veces son un grupo reducido, es decir, un salón de clases, grupo de compañeros o como lo es en este caso un grupo de música de cámara.

Esta investigación toma este enfoque cualitativo, y se define dentro de esta metodología por el estudio de su contexto, la Universidad Pedagógica Nacional. Su población, el cuarteto de saxofones. A la cual se estudia individualmente y colectivamente, sus procesos musicales, catalogados como inductivos, ya que parte desde el grupo de cámara con conocimientos previos, pasa por el grupo de cámara con conocimientos propios adquiridos por descubrimiento y llega hasta el músico solista con conocimientos propios derivados de un colectivo.

3.2 Tipo de investigación: DESCRIPTIVA

El objetivo de la investigación descriptiva consiste en llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción exacta de las actividades, objetos, procesos y personas. Su meta no se limita a la recolección de datos, sino a la predicción e identificación de las relaciones que existen entre dos o más variables. Los investigadores no son meros tabuladores, sino que recogen los datos sobre la base de una hipótesis o teoría, exponen y resumen la información de manera cuidadosa y luego analizan minuciosamente

los resultados, a fin de extraer generalizaciones significativas que contribuyan al conocimiento. (Van Dalen y Meyer, 2006).

Se dice que el tipo de esta investigación es descriptiva ya que lleva a conocer un proceso, en este caso de música, sus costumbres, su convivencia, su entorno, y sus beneficios hacia las personas, no solo musicales, sino también personales y colectivos.

3.3 Población:

Este trabajo se aplica a los integrantes del cuarteto de saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional, todos estudiantes activos de la licenciatura, cursando cada uno su respectivo semestre y pertenecientes a la cátedra de saxofón del maestro Luis Eduardo Aguilar.

INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN

3.3.1 Entrevista SEMI ESTRUCTURADA

Según Homero R. Saltamacchia (1992): en su artículo “entrevistas semiestructuradas y formas de vida”, la entrevista semiestructurada se concibe de esta manera:

> La entrevista es una relación imaginaria entre entrevistados y entrevistadores. Decir que la relación es imaginaria no cumple una función estilística, ni de mero impacto poético. Por el contrario, decir que es imaginaria pretende enfatizar en una idea: ambos interlocutores se relacionan con las imágenes y no con entidades sobre las que claramente conocen sus características. Esto es, que cada interlocutor imagina quién es y qué piensa aquel con quien se está compartiendo la experiencia de la entrevista y es a esa imagen que le preguntan y/o responden. Tenerlo en cuenta es importante pues las preguntas y respuestas serán diferentes. Como en cualquier interacción social, a quien respondemos es a una persona que imaginariamente hemos construido (cuyos rasgos pueden

coincidir en más o en menos con lo que esa persona es): lo que se dice o lo que se oculta, consciente o inconscientemente, se relaciona íntimamente con esas imágenes.

Este tipo de entrevista se aplica a esta investigación, buscando una interacción social con el entrevistado más flexible, es decir, sin regirse a un número o tipo de preguntas concreto, sino, desarrollar la entrevista dependiendo de la interacción entre las dos partes. Generando así un dialogo que, puede tocar diferentes temas importantes para la investigación.

Los maestros y estudiantes escogidos para la entrevista son:

- **Juan Alejandro Candamil:**
  Clarinetista, Profesor de la UPN.

- **Camilo Linares:**
  Clarinetista, director de la banda sinfónica de la UPN Y de la banda municipal de Guasca.

- **Juan Daniel Oviedo:**
  Estudiante de saxofón de la Universidad Nacional, perteneciente al cuarteto de saxofones “SAXBAG” y al “Cuarteto de Saxofones de Bogotá”

3.4 PLAN DE ACCIÓN: consta de las siguientes fases de trabajo:

Fase 1: INDAGACIÓN.

El objetivo es obtener testimonios de Maestros y personas experimentadas en el ámbito de música de cámara y música para solista, que evidencien sus beneficios, también conocer diferentes estrategias y maneras de abordar estos tipos de procesos, para que con base a estas experiencias se pueda armar una nueva y

eficiente estrategia metodológica. Esta fase está conformada por las siguientes acciones:

Análisis de la problemática, formulación de la entrevista con base en la problemática, aplicación de la entrevista a las personas ya propuestas y conocimiento del resultado de la propuesta para aplicarlo a la población.

Fase 2: DISEÑO DE LA PROPUESTA

Tiene como objetivo aclarar los criterios de la propuesta y definir con base en las entrevistas los puntos que conformaran la propuesta.

Etapa 1: definición del repertorio de música de cámara.

Etapa 2: definición del repertorio de música solista.

Etapa 3: estructuración del espacio de ensayo como espacio de formación para el músico solista. Donde se desarrolla la propuesta con sus respectivos componentes:

- Componente pedagógico
- Componente Organizativo
- Puesta en escena

Fase 3: VALIDACIÓN DE LA PROPUESTA.

El objetivo de esta fase es demostrar los beneficios, alcances y ajustes de la propuesta a través de las siguientes etapas:

Etapa 1: Interpretación de las obras para música de cámara, evidenciando su aporte específico.

Etapa 2: Interpretación de las obras para solista con la misma población de los integrantes del grupo de cámara, demostrando todo lo adquirido en este mismo proceso.

Etapa 3: Validación y aceptación por integrantes del grupo, maestros y personas expertas en el tema.

3.5 DESARROLLO METODOLÓGICO

3.5.1. Fase 1: INDAGACIÓN

En la entrevista realizada **(Ver anexo 1)** se logró las respuestas de tres personas, quienes han estado muy cercanas durante toda su vida a la música solista y a la música de cámara, hablamos de los Maestros: Juan Alejandro Candamil, Camilo Linares y del estudiante Juan Daniel Oviedo.

Con base en la entrevista realizada se obtiene el sucesivo análisis a partir de las siguientes categorías analíticas:

1. Experiencia como músico solista.

   Según los entrevistados, el espacio como músico solista es muy reducido. Durante su formación musical han tenido pocos espacios, algunos de ellos con agrupaciones grandes, por ejemplo, bandas u orquestas, interpretando música colombiana o del lenguaje específico para cada instrumento. Curiosamente han tenido una mayor oportunidad de actuar como solistas en sus colegios de bachilleratos y en sus bandas municipales que en la misma academia (universidad). “Normalmente, semestre tras semestre dentro de la carrera de música se debe mostrar un resultado como músico solista, esta muestra se realiza en frente del maestro de cátedra y de los jurados seleccionados”. Narra el estudiante Juan Daniel Oviedo. Todo este proceso fortalece el actuar como solista y genera experiencia musical y experiencia en la vida para afrontar momentos que no son muy fáciles y cómodos dentro del que hacer musical y más aún como solista.

   Esto demuestra la necesidad de un músico solista de estar interpretando música. Por esta razón, es difícil consolidar y desarrollar una personalidad musical con abundantes destrezas sino se cuenta con espacios para actuar como solistas.

2. Problemas más comunes al actuar como músico solista.

Uno de los más grandes problemas al que se refieren los entrevistados es el manejo de los nervios y la ansiedad al momento de actuar como músico solista. Estas sensaciones se manifiestan por la preocupación de reflejar una buena imagen, por lo tanto, “las cosas deben mostrarse como son y no se puede aparentar ni el más mínimo aspecto, es decir, lo que se muestra en el momento es la imagen que las personas van a adquirir del músico solista, es la imagen que se van a llevar y con la que lo identificaran”. Narra el Maestro Juan Alejandro Candamil.

En un segundo plano y desde el punto de vista del director, el maestro Camilo Linares nos aporta lo siguiente: “encontramos que en los cantantes es muy común el problema del tempo, del solfeo, esto tal vez por querer hacer más expresiva la música. El problema en los vientistas es la capacidad de respiración, el aire, ya que en el ensayo gastan cantidades diferentes de aire que en el momento del concierto. También es común el problema de la afinación, y la dificultad al momento de entenderse con el conjunto acompañante”. Estas consideraciones son consecuencia de todo lo que se vive en el momento de interpretar la música como solista, tal vez si en los ensayos siempre se hizo la respiración en el mismo lugar, en el momento del concierto, debido a la ansiedad y/o a los nervios, el aire no es suficiente, las respiraciones cambian de lugar y el resultado musical no será el mismo que en los ensayos. Lo mismo sucede con la afinación y el ensamble con el grupo acompañante.

“Desde un punto de vista muy profesional, estos aspectos deben ser solucionados en el ensayo y asegurarlos de tal manera que en el concierto se logre el mismo o un mejor resultado. Todo esto hace parte de la experiencia del músico y de la manera en la que conciba la música”. Es la

apreciación del Maestro Camilo Linares desde su punto de vista como director.

Con estas apreciaciones de los entrevistados, evidentemente se concluye: para actuar como solistas debe existir una preparación, un proceso previo en el que se fortalezcan todos estos problemas más comunes que se presentan en este que hacer. Es muy importante cumplir con estos procesos previos, ya que si los propios Maestros los han cumplido y aun así mencionan que estos problemas la mayoría de veces están ahí, para un músico en formación se hace mucho más necesario el poder conocerlos para afrontarlos y superarlos.

3. Experiencia en música de cámara.

Dos de los encuestados han conformado grupos de música de cámara muy tempranamente, desde su bachillerato, conformando dúos, tríos, cuartetos y quintetos. Durante su formación y estudios musicales también conformaron grupos de cámara en sus universidades, como quintetos de maderas, cuartetos de saxofones, cuartetos de clarinetes, entre otros. Han ganado importantes premios a nivel nacional como el “Mono Núñez” y Jóvenes intérpretes del banco de la república. Reconocimientos que son muy valiosos para la trayectoria musical propia. Coincide el Maestro Juan Alejandro Candamil y el estudiante Juan Daniel Oviedo al afirmar: “la integración a un grupo de música de cámara muy temprano, es decir, desde el colegio, desde el bachillerato, ha sido una experiencia muy fructífera, ya que este me enseñó una manera diferente de ver la música desde muy temprano”.

Además de estos logros, el Mtro. Juan Alejandro Candamil realizó su profundización en el pregrado de la Universidad Nacional en música de cámara. Claramente una profundización fortalece algún aspecto en

específico, y si actualmente escuchamos el cuarteto Colombiano de Clarinetes, nos daremos cuenta que la profundización del maestro Candamil, evidentemente, enriqueció y fortaleció su experiencia y concepción musical.

"El grupo de cámara ha sido el pilar de mi formación", dice el estudiante Juan Daniel Oviedo en su entrevista. Él narra su trayectoria desde que empezó sus estudios en la Universidad Nacional en la cátedra de saxofón del Maestro Luis Eduardo Aguilar. Nos cuenta que integró el cuarteto de saxofones SAXBAG, con el cual obtuvieron muchos premios y donde lograron un nivel musical altísimo, explorando la versatilidad del instrumento, y enfocándose hacía la interpretación de la música Colombiana. Después de esto y como consecuencia de SAXBAG, él entra a integrar el Cuarteto de Saxofones de Bogotá, "donde me di cuenta de lo complicado que es interpretar de manera perfecta la música". Por estas razones es que afirma que todos estos procesos de música de cámara han sido el pilar en toda su experiencia como músico y como persona.

Indudablemente, en un conjunto de música de cámara lo que más se obtiene son beneficios en muchos aspectos, musicales, personales, sociales, monetarios, entre otros. Los cuáles serán siempre el tesoro más valioso para un músico, lo que nadie le puede quitar. Por esto es importante que todos los músicos en formación se acerquen a estos procesos y se involucren, muy seguramente no perderán nada, solo obtendrán beneficios como los mencionados anteriormente.

4. Necesidades para querer pertenecer a un grupo de música de cámara.

Según los entrevistados, las necesidades por las que han decidido conformar o pertenecer a un grupo de música de cámara se refieren a: "llenar un vacío existente en la formación musical, ya que se olvida este

aspecto y se concentra muchas veces solo en el aspecto solista, perdiendo toda la riqueza de repertorio que existe para este tipo de grupos". Afirma el Maestro Juan Alejandro Candamil. Además, ellos coinciden con lo siguiente: si en la academia no existe este espacio de formación, debe buscarse en otros momentos, sin olvidar el aspecto solista, los dos aspectos deben ir de la mano, creciendo y formándose a la par.

Otra de las necesidades de integrar estos grupos es el protagonismo que se tiene dentro de los mismos, ya que "en una banda u orquesta es mucho más competitivo el actuar como solista, mientras que el grupo de cámara siempre se está actuando de esta manera". Menciona el Maestro Camilo Linares en uno de sus apartados.

Otra necesidad es aplicar todo lo aprendido en la clase de instrumento, ya que si no fuera por el grupo de cámara serían muy escasos los espacios para aplicar lo aprendido en la clase individual del instrumento. Con la gran experiencia musical del Maestro Juan Alejandro Candamil, él concluyó: "Muchas veces el músico se queda con muchos conceptos en su cabeza que nunca aplica y que simplemente los sabe pero muchas veces ni si quiera los reconoce, por esto si todo el conocimiento que se adquiere en la clase de instrumento no se pone en práctica con otros músicos, el que hacer musical es muy pobre y simplemente no se desarrolla ni potencializa lo aprendido en la clase de instrumento".

Con estas declaraciones de los entrevistados, se muestra que para un músico sí es necesario el conjunto de cámara, sí es una necesidad que hay que suplir de alguna manera y que la sensación de cursar este proceso no se reemplaza con un grupo tan numeroso como las bandas u orquestas, claramente sin demeritar lo que en estos grupos se aprende y se adquiere, simplemente son diferentes los roles de sus integrantes.

5. Aspectos primordiales en los procesos de música de cámara.

   A los aspectos que apuntan los entrevistados respetando la prioridad es:

   Afinación, ritmo, liderazgo, interpretación y balance. Ser escuchado y escuchar a los demás.

   “Todos son aspectos que se desarrollan mucho mejor en colectivo y que individualmente también pueden mejorar, pero no permite una comparación o un punto de vista que mejore o fortalezca el criterio propio”. Concluye el estudiante Juan Daniel Oviedo.

6. Aportes de la música de cámara a la formación como solista.

   A los entrevistados el grupo de cámara les ha aportado de diferentes maneras:

   Aprendiendo a escuchar. “Reconocer en qué momento mi aporte musical está perjudicando al resto del grupo, puede ser con una mala afinación o un desfase rítmico, entre otros. Se desarrolla una conciencia auditiva mucho más detallada”. Menciona el Maestro Juan Alejandro Candamil.

   Saber cuándo está siendo acompañado y aprender a acompañar. “Son dos roles diferentes que deben reconocerse dentro de un grupo. Esto con el fin de que el resultado musical sea claro y coherente. Medirse a sí mismo para no agredir a los demás integrantes, no pasar por encima de su sonoridad ni tampoco abandonarlos en ningún momento”. Es otra afirmación del Maestro Juan Alejandro Candamil.

   En la parte expresiva. “Ha sensibilizado la musicalidad y desarrollado el buen gusto por la música, es decir, interpretar con el cuidado y la

delicadeza que merece cada nota musical de cualquier pieza". Es el pensamiento del estudiante Juan Daniel Oviedo.

Para el desarrollo rítmico y dinámico. El cual siempre debe estar presente en el que hacer musical diario. "Son aspectos dentro de la formación musical que se deben trabajar a diario para que no se pierdan sino para que cada vez se perfeccionen mucho más". Narra el Maestro Camilo Linares.

Además aporta al rol como arreglista y compositor. "El interactuar con diferentes repertorios, compositores, arreglistas, abre la mente y genera un propio criterio que se va construyendo por la trayectoria y experiencia". Para el caso del estudiante Juan Daniel Oviedo, este aspecto lo apasiona bastante y pues ha sido de gran aporte la participación en estos procesos para poder desarrollar su conocimiento musical y plasmarlo en composiciones y arreglos.

Son muchos y diferentes los beneficios que ha brindado la música de cámara a estos maestros entrevistados. Cada uno de ellos ha sabido aprovechar estos beneficios y los ha utilizado para su propio crecimiento como músico, director, arreglista y/o compositor.

7. El solista dentro del grupo de cámara.

Coinciden los entrevistados en que cada integrante del grupo de música de cámara es irremplazable, su parte musical no es doblada por nadie, solo y únicamente él la interpreta. "Son varios solistas pensando colectivamente". Afirma el Maestro Juan Alejandro Candamil.

La responsabilidad es un valor que se muestra obligatoriamente en el conjunto de música de cámara. Los entrevistados dicen que lo que

cualquier integrante haga dentro del grupo influye a los demás, influye a todo el grupo en general. Por eso se debe ser muy responsable con las acciones y cumplir a cabalidad con lo que cada uno tiene que hacer, esto con el fin que el funcionamiento del grupo sea óptimo y que ninguna de las partes incumpla.

"El paso previo a ser músico solista es la música de cámara". Afirma el Mtro. Camilo Linares en su entrevista.

Se aprecia claramente que el solista dentro del grupo de cámara si existe y que al igual que se actúa como solista frente a un escenario, afrontado con responsabilidad todo lo que implica ser solista, de igual manera se debe afrontar el rol de cada uno dentro del conjunto de cámara, rol que es irremplazable y único.

8. El solista fuera del grupo de cámara.

Según los entrevistados tocar en un grupo de cámara es tanto y más difícil que tocar como solista. "Muchas veces grandes solistas no son capaces de tocar en un grupo de música de cámara ya que están tan acostumbrados a que los "persigan" que se les dificulta tener que ceder y bajar el ego para acompañar al otro". Narra el Maestro Juan Alejandro Candamil como anécdota.

Con esta declaración se entiende que ser solista es una integralidad, es decir, consta de muchos aspectos y de muchas experiencias que se deben adquirir durante la formación como músicos, para que en ningún momento se tenga duda del excelente desempeño musical que debe tener un músico solista.

9. Importancia del espacio académico.

Dos de los entrevistados, quienes son profesores de la Universidad Pedagógica Nacional dicen que dentro de la universidad hacen falta espacios para la formación en música de cámara. “Este espacio existía antes, pero ahora no existe”. Afirma el Maestro Camilo Linares.

“Muchas veces estos grupos se conforman por iniciativa de los mismos estudiantes y no hay un profesor encargado de guiar este tipo de procesos. Además de que los músicos de la Universidad Pedagógica Nacional deben tener un alto desarrollo del nivel del instrumento, no se debe negar este aspecto por tener un énfasis pedagógico y la música de cámara sería una muy importante herramienta para lograr este nivel instrumental”. Es otra afirmación del Maestro Camilo Linares.

Curiosamente al estudiante Juan Daniel Oviedo, uno de los entrevistados, dentro de su formación como músico en la Universidad Nacional, sí tiene este espacio académico, básicamente tenía que cursar cinco semestres obligatorios, pero fue tanta la empatía con sus compañeros y los beneficios que le trajo este grupo, que después de haber cursado estos cinco semestres, continuaron con el grupo y actualmente han logrado muchas cosas importantes musical y personalmente.

Claramente estas respuestas dejan ver la invitación para cursar un espacio académico como el de la música de cámara. Y si el caso es de la Universidad Pedagógica Nacional, donde no existe esta área académica, es una necesidad que se haga extracurricularmente, ya que la experiencia de vida de estos maestros habla y hace caer en cuenta del valioso proceso que se debe incluir en la formación del músico.

3.5.2. Fase 2: DISEÑO DE LA PROPUESTA.

Etapa 1: Definición del repertorio de música de cámara.

- Preludio y fuga - J.S Bach:

  Se escoge esta obra debido a su complejidad de afinación e interpretación en el preludio. En la fuga, por su complejidad en la exactitud rítmica. Por el hecho de que no es música original para saxofón se hace más compleja, ya que nunca se pensó en su complejidad técnica, sino en su resultado musical.

- Suite Sud-América – Lino Florenzo:

  Dentro de esta obra encontramos mucha variedad rítmica y sobre todo aprovechamiento de las dinámicas. En un cuarteto de saxofones, el tema de las dinámicas es complejo debido a que cada uno de los saxofones domina un registro completamente diferente, donde las dinámicas deben controlarse muy bien para que se logre una homogeneidad en las intensidades de los cuatro instrumentistas.

- Danza triste – Gentil Montaña:

  La interpretación y afinación son los aspectos principales de esta obra. Debido a que la melodía cambia de intérprete, la interpretación debe ser concebida de igual manera por todo el grupo para que no cambie la interpretación de la obra al cambiar de intérprete de la melodía. Se hace muy delicada de afinación por el registro tan agudo, sobre todo del saxofón soprano y alto.

- Huracán – Lucho Bermúdez:

  Sin duda alguna debido a su velocidad, la articulación se hace muy compleja y debe articularse de igual manera en los cuatro intérpretes, ya que si alguno de ellos lo hace diferente, la obra no sería clara y por su velocidad podría afectar el tempo de la obra.

Etapa 2: Definición del repertorio de música solista.

- Cuadros de Provincia – Paule Maurice:

  Es una obra clásica de la literatura solista del saxofón, consta de cinco movimientos, donde cada uno de ellos demuestra complejidades tanto técnicas como interpretativas, es muy apropiada para un nivel universitario y requiere de muchos elementos y/o herramientas adquiridas fácilmente en un proceso como la música de cámara. Dentro de su quinto movimiento existe una *cadenza*, donde el intérprete podrá demostrar sin duda alguna su expresividad en pleno y su desempeño como músico solista.

Etapa 3: Estructuración del espacio de ensayo.

Este espacio se desarrolla en los siguientes componentes:

A. Componente Pedagógico:

- Conocimientos previos.
- Aprendizaje mecánico-procesual.
- Aprendizaje por descubrimiento.
- Aplicación del aprendizaje.

B. Componente Organizativo:

- Previo al montaje.
- Durante el montaje.
- Posterior al montaje.

C. Puesta en escena:

- Música de cámara.
- Aportes primordiales.
- Música solista.

A. Componente Pedagógico

Dentro de este componente encontramos cuatro aspectos:

Conocimientos previos: Los cuales se presentan de una manera *INDIVIDUAL*, en donde cada uno de los integrantes estudia sus partes correspondientes y prepara este conocimiento para aplicarlo en conjunto, con los demás integrantes del grupo. Dentro de estos conocimientos cada uno de los integrantes adquiere una manera de interpretación diferente, con diferente carácter o intención, es decir, cada uno concibe diferente la música y más aún si es una parte dependiente de las demás.

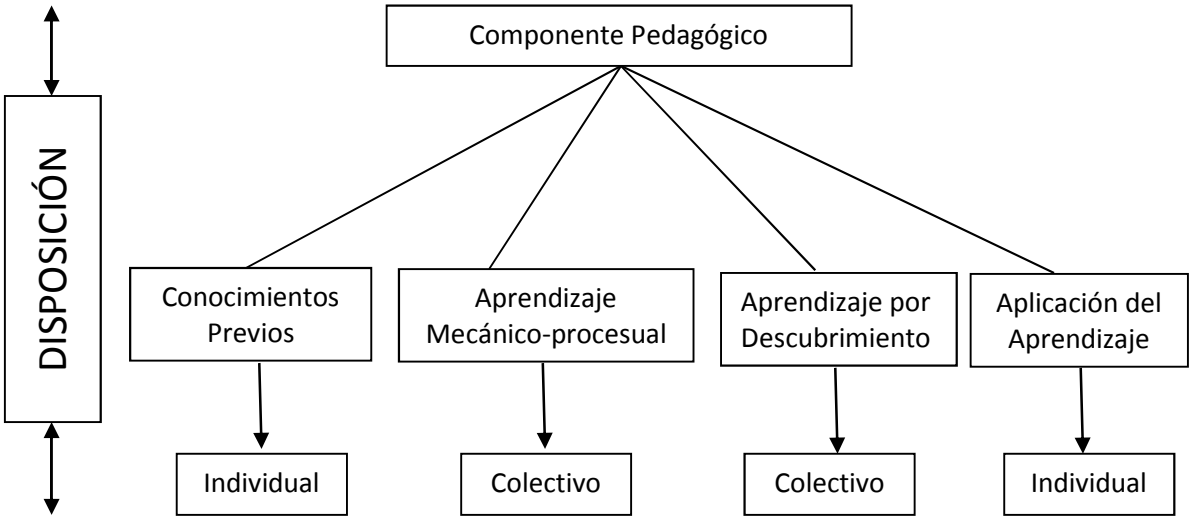


Diagrama 1. Componente pedagógico.

Aprendizaje mecánico-procesual: En este aspecto se trabaja *COLECTIVAMENTE*, y se le da mucha importancia a la repetición, pero no a repetir mecánicamente sin ningún objetivo ni fin claro, sino, es una repetición con sentido, donde se va demostrando la concepción musical de cada uno de los integrantes y se va creando una grupal, por esto, cada repetición tiene un nuevo aspecto que trabajar y una nueva manera que

pone en acuerdo los 4 integrantes del grupo, por medio del proceso de repetir e irse conociendo y adaptando el uno al otro musicalmente.

Aprendizaje por descubrimiento: Claramente este aspecto también se desarrolla *COLECTIVAMENTE*, y puede llegar a comprenderse como la concepción musical que se descubrió en conjunto, por medio de un proceso, y partiendo de unos conocimientos previos e individuales. Es el total de cada una de las partes en una obra musical, entendiéndose con el mismo lenguaje, interpretación y concepción de la música.

Aplicación del aprendizaje: Este último aspecto es el resultado de todo lo aprendido y de cómo se aplica todo eso a la interpretación *INDIVIDUAL*, a la puesta en escena como **SOLISTA**. Este aprendizaje será implementado por cada uno de los integrantes y será el gran resultado de todo el proceso previo.

Es muy importante mencionar un elemento que nos presenta David Ausubel en su teoría del aprendizaje significativo, LA DISPOSICIÓN, este necesario elemento debe estar presente, es una constante, en todo el anterior proceso, en todos los cuatro aspectos que ya se mencionaron, (**Ver diagrama 1)** esto con el fin de que el resultado se proporcione de una manera agradable, con una enorme dosis de buena actitud y con una verdadera conciencia de que todo lo que se ha aplicado es muy beneficioso.

B. Componente Organizativo

Dentro de esta segunda concepción encontramos tres momentos que nos definirán organizativamente los puntos más importantes dentro esta propuesta. Estos momentos son:

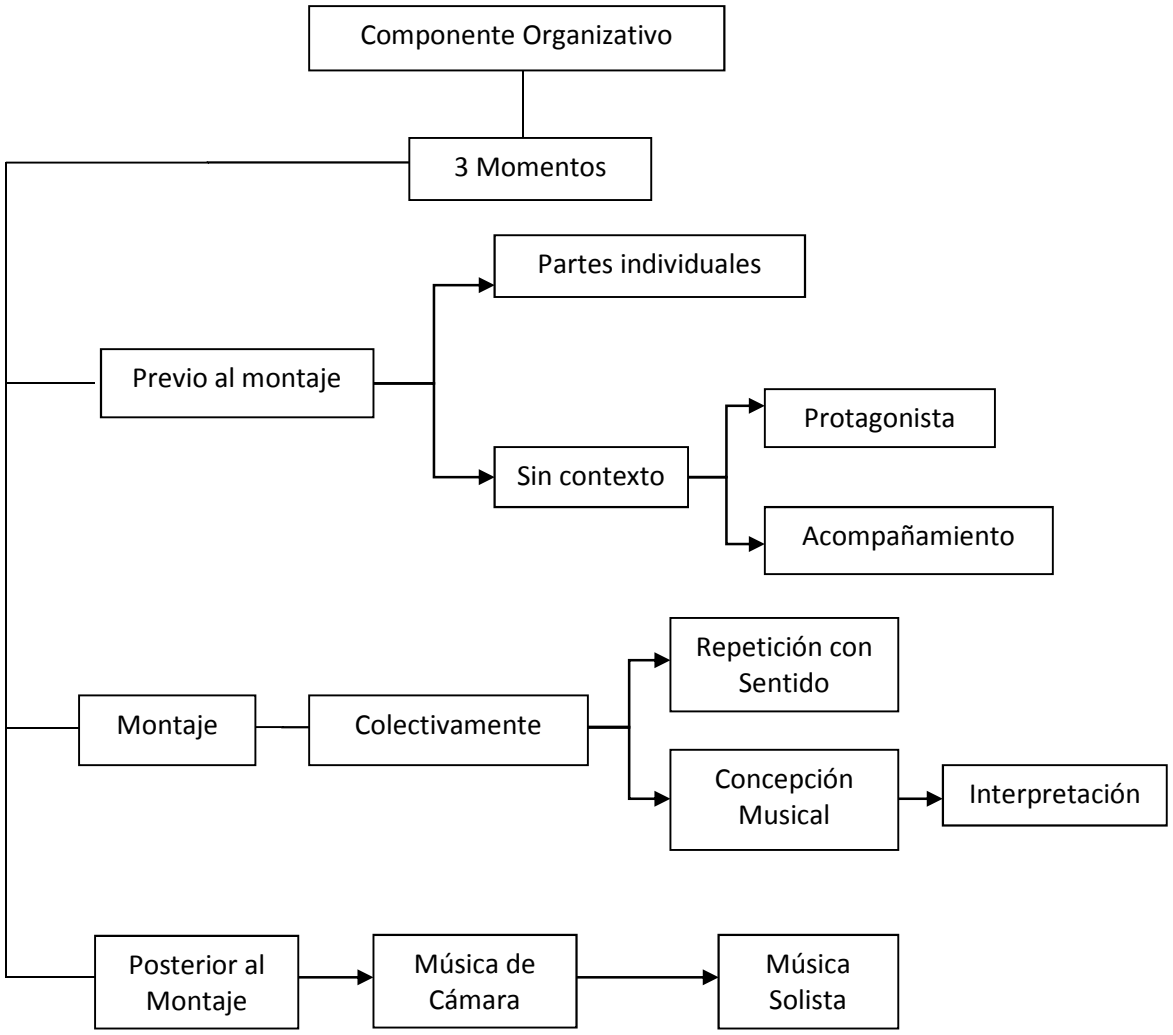


Diagrama 2. Componente organizativo

1. Previo al montaje: Este es el momento donde cada integrante del grupo, aún no ha relacionado su parte musical con ningún otro, donde cada uno de los integrantes trabaja con un contexto no muy claro, es decir, no identifica claramente si lo que está interpretando en el momento es la parte protagonista o hace parte del acompañamiento. Cada uno, la mayoría de las veces, propone una interpretación personal de la música, la cual con el tiempo va siendo más similar con respecto a sus demás compañeros.

2. Durante el montaje: Este segundo momento se presenta colectivamente, se puede definir como el ensayo del grupo. Durante este momento, aparece una herramienta muy importante y necesaria, la repetición, durante el ensayo hay que repetir muchas veces las obras que se están montando, para apropiarlas y poder manipular completamente la parte técnica del instrumento para dedicarse cómodamente a la parte interpretativa. Esta repetición no se realiza por que sí, como un grupo de operarios o algo similar, se realiza con un fin claro, con un mejoramiento constante y logrando una nueva interpretación grupal, es un PROCESO.

3. Posterior al montaje: En este último momento, la protagonista es la música. Después de haber realizado todo el montaje, mencionado en los momentos anteriores, se procede a la demostración de este proceso. En este momento el grupo presenta el resultado musical que logró, la nueva concepción musical que adquirió, y partiendo de esto, teniendo en cuenta todo lo adquirido, se aplica directamente a la música solista. Cada uno de los integrantes tiene las suficientes aptitudes y actitudes de actuar como solista después de haber participado en un proceso de música de cámara como el ya mencionado.

Estos tres momentos muestran sus propias características y permiten ver la configuración del proceso desde una perspectiva más amplia. **(Ver diagrama 2).**

C. Puesta en Escena

Esta última concepción es el resultado musical de todo el proceso y nos muestra 3 momentos concretos y muy importantes de toda la propuesta:

1. Música de cámara: En este momento, el grupo de música de cámara es el protagonista, presentando su resultado musical y su nueva concepción y lenguaje adquirido durante todo el proceso.

2. Aportes primordiales: Durante este momento el grupo de cámara muestra lo que a consideración de sus integrantes y como resultado de todo un proceso musical muy bien enfocado, se razona como los aportes más importantes de la música de cámara al músico solista. Estos son: Afinación, ritmo, interpretación, dinámicas, articulación.

3. Música solista: Como gran consecuencia de todo lo anterior y como el mayor resultado musical, cada uno de los integrantes actúa como solista y evidencia los aspectos primordiales ya mencionados y conocidos. (**Ver diagrama 3).**

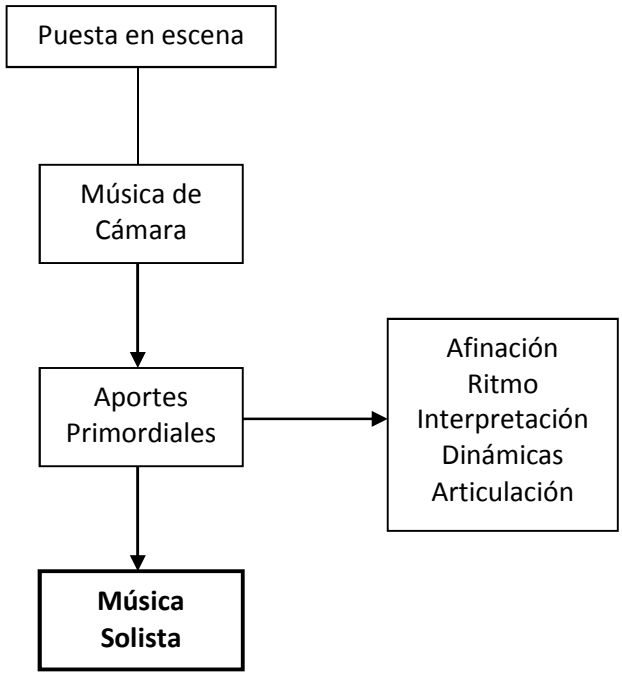


Diagrama 3. Puesta en escena.

El siguiente diagrama es la síntesis de toda la propuesta. Los componentes están organizados de manera procesual, es decir, entre estos componentes existe un orden que debe ser respetado para el cumplimiento efectivo de la propuesta.

Es muy claro dentro de estos componentes el tipo de aprendizaje que se emplea. No todos los componentes pueden tener el mismo aprendizaje, ni la misma manera de abordarlo, esto se debe a que los momentos son diferentes, no siempre se aprende solo, también se puede aprender en grupo, por lo tanto las metodologías de apropiar el conocimiento cambian en cada uno de los componentes.

La relación que se genera entre lo individual y lo colectivo es muy interesante, en el diagrama, se puede notar que estos dos aspectos siempre están presentes, ya sea literalmente o en los conceptos de música de cámara y música solista. Lo interesante es descubrir lo fundamental que es esta relación, ya que la construcción del aspecto individual depende del aspecto colectivo y viceversa, es decir, para poder pertenecer al conjunto de música de cámara es muy importante mi criterio individual y, de igual manera, para lograr actuar como músico solista es fundamental el proceso de música de cámara. **(Ver diagrama 4).** Durante todo el proceso desarrollado en la propuesta se ve más detallada esta relación.

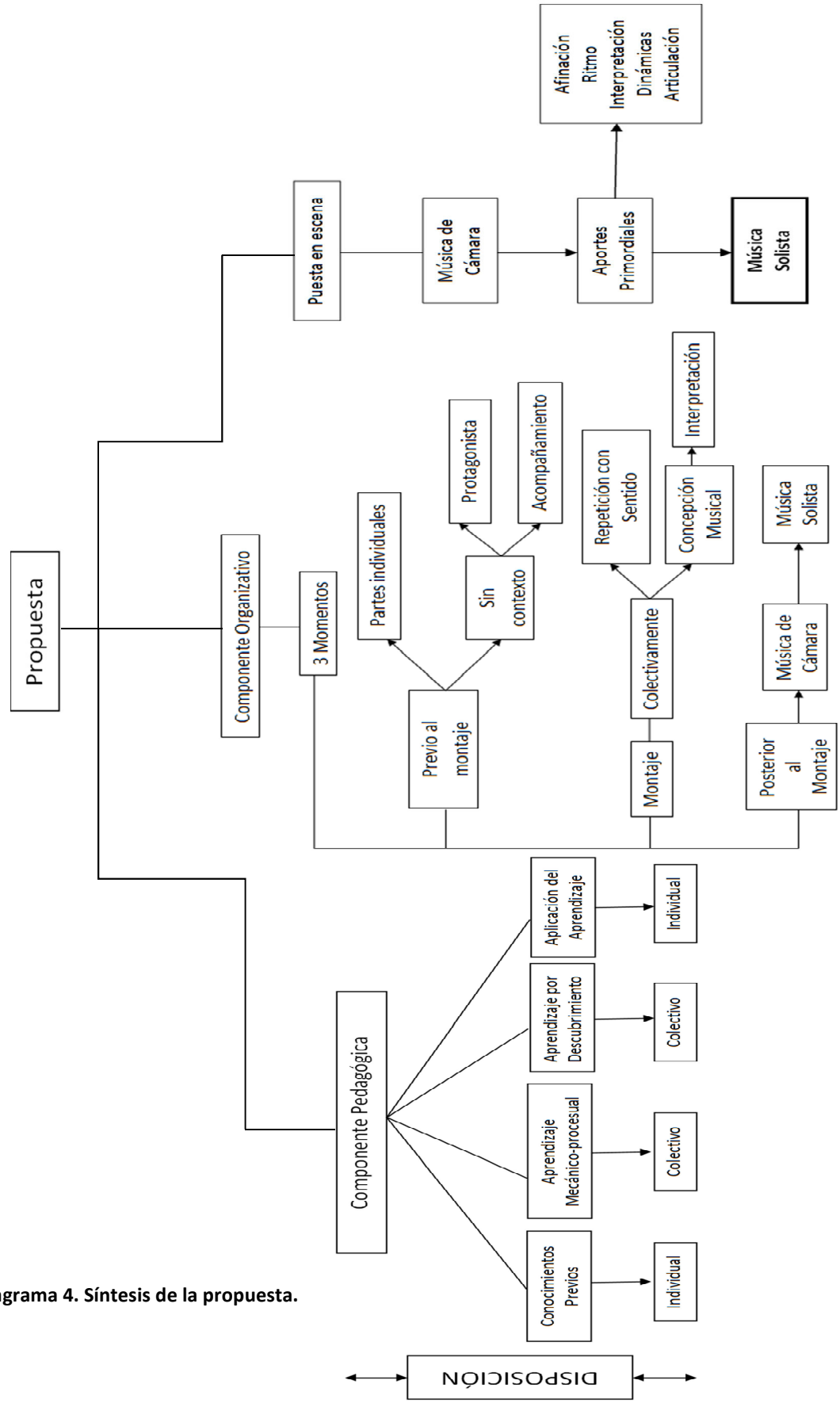


Diagrama 4. Síntesis de la propuesta.

3.5.2.1. DESARROLLO DEL PLAN DE ACCIÓN

Este plan de acción se desarrolla con estudiantes de la Licenciatura en música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Ellos son integrantes del cuarteto de saxofones y estudiantes de la cátedra de saxofón del Maestro Luis Eduardo Aguilar.

A. Componente Pedagógico

1.1 Conocimientos previos:

Cada uno de los integrantes del cuarteto de saxofones, estudia sus partes individualmente, poniéndole su propia interpretación y su propia concepción musical.
Las obras que se trabajaron fueron:

- Preludio y fuga - J.S Bach
- Suite Sud-América – Lino Florenzo
- Danza triste – Gentil Montaña
- Huracán – Lucho Bermúdez

Cada una de estas obras cuenta con diferentes dificultades, y al momento de abordarlas individualmente, estas mismas no se hacen tan evidentes, ya que no existe un referente o un punto de comparación en el preciso instante. Al momento de estudiar las obras individualmente, el resultado final parece ser sencillo, por eso muchas veces escuchamos a instrumentistas decir “yo ya saqué mi parte”. Esto se refiere a que cada uno tiene listo el grano de arena que va a aportar, y también quiere decir que las posibles dificultades no fueron tan difíciles de superar, sino que fueron relativamente sencillas.

Dificultades:

Diferentes conocimientos previos:

Cada instrumentista interpreta la música de la mejor manera que le parece, pero siempre existen diferencias ya que cada uno de ellos cuenta con conocimientos previos diferentes, la educación de todos los integrantes no empezó de la misma manera, ni en el mismo lugar, su experiencia musical ha sido diferente, tal vez grupal o individual en algunos casos. Todos estos factores influyen al momento de interpretar cualquiera de estas obras.

Estos conocimientos previos o antecedentes musicales, si se les quiere llamar así, no se califican como buenos, malos, mejores o peores, simplemente diferentes. Partiendo desde este principio es fundamental que cada uno de los instrumentistas entienda que su manera de interpretar puede verse alterada en cualquier momento y que es en pro del resultado grupal que estos cambios se deben aceptar y aplicar.

Afinación individual:

En el repertorio trabajado fue muy común encontrar, por ejemplo, en el preludio de J.S. Bach, que todas las notas eran las correctas y que el ritmo era preciso, ya que es un tempo lento y las notas no son complicadas de leer. El problema real se encuentra en la afinación de esas notas, debido a que esta obra fue construida pensando de una manera muy coral, y para interpretar en lugares sagrados. Teniendo esto en cuenta, la afinación se puede manejar de manera individual y puede funcionar muy bien, de hecho, de esta manera es que el instrumentista la estudia antes de encontrarse con los demás integrantes del grupo. Pero de la misma manera que veíamos en el anterior aspecto (diferentes conocimientos previos), la afinación de cada uno de las integrantes del grupo es diferente, ya sea por gusto personal, o por fallas técnicas del mismo instrumento.

Un ejemplo muy claro es en los 8 primeros compases del preludio de J.S. Bach **(Ver anexo 3)**. Es una textura completamente homofónica, siempre uno de los saxofones lleva la melodía y los otros tres van ejecutando notas largas como acompañamiento. En estos primeros 8 compases, la melodía se va turnando entre el saxofón soprano, alto y tenor, esta melodía está construida en arpegio, este arpegio corresponde al acorde que están ejecutando los otros tres instrumentistas, es decir, que el instrumentista que lleva la melodía en cada una de las notas que interpreta, se encontrará al unísono o a la octava con cualquiera de los demás instrumentistas.

Por estas razones, la afinación individual se complica bastante a la hora de afrontarla con los demás integrantes, en el ejemplo del coral, el instrumentista que lleva la melodía debe acoplarse a la afinación del acorde que está acompañándolo, y rectificar su propia afinación para que coincida con el resto del grupo.

Fortalezas:

Lectura:

Encontramos que en el aspecto de conocimientos previos, la lectura de los integrantes del grupo es muy buena, es decir, se desarrolla de una manera rápida y clara sobre todo, es más, muchas veces se prioriza la claridad que la velocidad. Se denomina como fortaleza este aspecto, ya que el trabajo rinde y se puede desarrollar más rápidamente cuando los instrumentistas tienen esta facultad de leer muy bien.

En el trabajo individual, previo al encuentro grupal, para el instrumentista es una ventaja desarrollar una buena lectura, ya que puede dedicar más tiempo y más capacidad mental a otros factores musicales, como por ejemplo, la afinación, las articulaciones y la interpretación, para

que así la música se pueda sentir desde el primer momento en el que se ejecuta la pieza.

Un ejemplo para este aspecto, está presente en la obra Huracán del maestro Lucho Bermúdez. En esta, priman bastante las articulaciones **(Ver anexo 7)**, pero los motivos melódicos y de acompañamiento, permiten que el instrumentista enfoque su atención no en la lectura de las notas, sino en la manera de las articulaciones. Esto se logra por la fortaleza de la lectura, ya que si lo vemos en el caso contrario, si la lectura se convierte en una dificultad, lo primero que se debería trabajar serían las notas adecuadas y el ritmo, mientras que los otros aspectos (articulaciones, afinación e interpretación) pasarían a un segundo plano y a otro nuevo paso en el proceso.

1.2 Aprendizaje mecánico-procesual:

Por medio de la repetición con sentido, se pone en evidencia todos los resultados individuales frente a los demás compañeros del grupo.

Primera interpretación:

Lo primero que se hace es interpretar en conjunto una vez toda la obra, completa. En este preciso momento es donde el instrumentista empieza a comparar auditivamente su resultado musical con el de los demás, dándose cuenta que todos interpretan la obra de manera diferente.

Dificultades:

Convivencia musical:

De la misma manera que en la vida cotidiana, la convivencia es uno de los aspectos más complicados de trabajar y de apropiar, en la música y más aún en un grupo musical, no es la excepción. El momento en el que se

percibe más esta dificultad de la convivencia musical es en la primera interpretación grupal, ya que es cuando se empieza a percibir referentes con los cuales hay que aprender a convivir, es decir, adaptarse a los demás compañeros, a su afinación, a su manera de interpretar. Dentro de estos referentes es donde las complicaciones, que antes parecían sencillas se convierten en aspectos muy delicados e importantes para el resultado musical.

Continuidad melódica

Esta dificultad se evidencia con la obra Danza triste del maestro Gentil Montaña. Posterior al estudio individual de las partes, en el ensayo apareció, a la primera revisión grupal lo complicado que podía llegar a ser la interpretación de esta obra, ya que su sonoridad era muy desordenada[1] y no era muy clara la continuidad de la melodía, es decir, cada uno de los integrantes, debido a la delicadeza y hermosura de la melodía quería hacerla lo más expresiva posible, pero no se lograba encontrar un tipo de interpretación en común.

Cuando un integrante ejecutaba la melodía, interpretaba a su propio criterio, pero cuando la línea melódica cambiaba de ejecutante, de igual manera cambiaba su interpretación. A la primera revisión grupal, está fue la mayor dificultad que se detectó. La mejor manera de corregirla fue conocer el contexto de la obra, conocer que esta obra fue escrita en el lecho de muerte del compositor, conocer lo sensible que Él era y todo el amor que sentía hacía la música. De igual manera nos ayudó bastante interpretar toda la melodía de la obra únicamente, es decir, sin acompañamiento, esforzándose por mantener la misma interpretación y pensando en lo que se quería expresar al momento de escribirla **(Ver anexo 5)**.

[1] Sonoridad desordenada: Cada uno de los integrantes interpreta de manera diferente sus propias partes, sin tener en cuenta contexto y el balance musical.

En este momento fue de gran importancia el aprendizaje contextualizado, que demuestra en qué manera se puede mejorar la interpretación y entender la intención musical, solo con conocer el contexto y con querer expresar y sentir el mismo sentimiento que el autor estableció en su obra al momento de componerla.

Subdivisión rítmica:

Surge otra nueva dificultad que se refiere el ritmo interior de cada uno de los integrantes, para que la música funcione correcta y perfectamente, la subdivisión rítmica debe ser la misma en todos.

Se encuentra una gran dificultad en la fuga del preludio y fuga de J.S. Bach, ya que todo el contrapunto de esta fuga se encuentra amarrado por la primera división de la unidad de tiempo, es decir, la corchea. Al interpretar esta pieza las primeras veces, se complicaba mucho ensamblarla, ya que cuando se presentaba el sujeto por primera vez, se debía guardar ese ritmo para mantenerlo en toda la obra, y muchas veces, este tiempo se modificaba, y se generaba bastante confusión en todo el contrapunto de esta pieza.

Interiorizar el ritmo en cada uno de los integrantes, de manera idéntica es muy complicado. Para trabajar la fuga y lograr su interpretación se hace necesario adquirir esta interiorización rítmica. Cada uno de los integrantes debe escuchar el sujeto que se presenta la primera vez e interpretarlo exactamente igual cuando sea su turno. Mientras no está tocando el sujeto, el intérprete debe ser muy consciente de la división rítmica y de acoplar toda la figuración al sujeto que se está presentando en el momento. Esto se trabaja parte por parte y se desarrolla un aprendizaje cooperativo, en donde mis acciones influyen en los demás, así como las de

los demás en mí. Logrando una adquisición de aprendizaje con la ayuda de los compañeros.

Fortalezas:

Repetición con sentido:

Teniendo en cuenta éste tipo de dificultades, se busca por medio de la repetición ir mejorando y superando estas dificultades grupales. Si la primera vez se interpretó la fuga con muchos problemas rítmicos, la segunda vez, no se interpreta completa sino por fragmentos, tratando de igualar las figuras que resultan de la suma rítmica de todos los integrantes, en este caso, las corcheas. Después de esto se trabaja todo lo que suena simultáneamente excepto el sujeto, para que toda la textura de contrapunto este muy bien armada. Mientras se hace todo esto, las repeticiones que se van interpretando van siendo muchas, pero cada una de ellas con un objetivo y fin claro, que hay que desarrollar y alcanzar. De igual manera se trabaja con las partes faltantes hasta completar toda la obra.

1.3 Aprendizaje por descubrimiento:

Como lo menciona David Ausubel en su teoría del aprendizaje significativo, el método o aprendizaje por descubrimiento se utiliza para la adquisición de un conocimiento particular o específico. En el caso que nos compete de música de cámara, los niveles de conocimiento que se deben adquirir son muy precisos y particulares, ya que uno de los objetivos es poder descubrir el conocimiento como resultado de cuatro partes diferentes, por medio de repeticiones con sentido, que buscan solucionar dificultades adquiridas en un nivel grupal.

La nueva concepción musical en colectivo.

Se establece como objetivo de este tercer aspecto, identificar una nueva concepción musical dentro del grupo. Como consecuencia de la convivencia que se ha vivido dentro del grupo, los integrantes van identificándose entre sí mismos de manera personal y musical, gran parte de la nueva concepción musical se logra por medio de las horas de ensayo, los días de concierto, el diálogo antes, durante y después al ensayo, es decir, por medio de todo el tiempo que permanezcan interactuando y socializando entre sí.

En la obra "Danza triste" del maestro Gentil Montaña, la interpretación se convierte en un aspecto muy delicado, sobre todo, en la continuidad de la melodía cuando esta cambia de intérprete. En esta obra, el objetivo de la nueva concepción musical es crear una sola intención interpretativa. Para alcanzar este objetivo, es necesario, conocer todo el contexto de la obra, la manera en que fue escrita y lo que quiere expresar.

En la suite Sudamérica, en el cuarto movimiento, 3 de los 4 saxofones van realizando un bloque rítmico con acentos en diferentes lugares **(Ver anexo 4)**, que hay que encajar totalmente igual y darle la intención que corresponde, es decir, como es un ritmo de samba, la interpretación es muy alegre y el bloque debe sentirse muy activo pero sin sobrepasar la melodía. Este es un nuevo concepto que se adquiere en el grupo y es un resultado colectivo que se logra tras las repeticiones con el sentido que se realizó anteriormente. Es la nueva concepción musical de esta obra interpretada por el propio grupo, en pocas palabras es una interpretación única de esta obra.

1.4 Aplicación del aprendizaje:

Cada uno de los integrantes aborda un movimiento de la obra "Cuadros de provincia", y aplica a este todo el aprendizaje que adquirió anteriormente durante todo el proceso.

Dificultades:

Cambio de carácter:

Debido a que esta obra consta de 5 movimientos, y cada uno de los integrantes va interpretar uno de estos (uno interpreta 2 mov). Cada uno de estos movimientos se debe interpretar con un carácter diferente, y cada intérprete tiene que asimilar el carácter correspondiente para que la interpretación global de la obra sea correcta. En esta obra los movimientos 1, 3 y 5, son movimientos rápidos y de carácter fuerte, mientras que los movimientos 2 y 4, son movimientos lentos de un carácter más noble y melancólico.

El intérprete debe sentirse a gusto con lo que va a interpretar, conocer plenamente el movimiento, expresar y hacer entender el carácter correspondiente de cada uno. El cambio de movimiento a movimiento debe ser muy contrastante en carácter, más no en interpretación, Debe existir una interpretación en común para toda la obra.

Solista:

En esta parte del proceso la responsabilidad musical recae absolutamente sobre el solista, así como en el trabajo de música de cámara, cuando llega la hora de sobresalir con la melodía o la parte protagónica, en este momento como músico solista se resalta este protagonismo y se centra la atención totalmente en el solista.

Dentro del grupo cada uno de los integrantes se siente acompañado, mientras que al actuar como solista este sentimiento desaparece.

El pensamiento de los integrantes del grupo de música de cámara al actuar como solista debe ser tranquilo y seguro de lo que va hacer. Esto es muy complicado pero es uno de los principales aportes de la música de cámara al músico solista. Es en este preciso momento donde se aplica todo

el aprendizaje, desde los conocimientos previos, aprendizaje cooperativo, aprendizaje contextualizado, hasta el conocimiento por descubrimiento a la música solista.

Fortalezas:

Piano acompañante:

Al actuar como músico solista, específicamente con la obra de "Cuadros de Provincia", se debe tener muy presente todos los conocimientos adquiridos en el proceso de música de cámara, ya que aparece la figura del pianista acompañante, con quien se debe lograr un entendimiento musical muy preciso. Esto es otra manera de interpretar música de cámara.

Para los integrantes del grupo de música de cámara es una gran fortaleza, ya que debido a todo el trabajo realizado previamente, no será ningún obstáculo adaptarse al pianista acompañante, al contrario, si se tiene en cuenta todos los aspectos de la música de cámara, por parte de los dos músicos, la música sonará con mucha lógica y solo habrá que ponerse de acuerdo en pequeños detalles de interpretación o de carácter e intención.

B. Componente Organizativo

1. Previo al montaje:

Durante este primer momento los integrantes del grupo estudian individualmente sus partes, pero durante este estudio es muy complicado definir el contexto o el rol musical que desempeña dentro del grupo, ya que muchas veces, cuando la obra no se conoce, la melodía

se puede llegar a confundir con alguna segunda voz, y el acompañamiento se puede confundir con el bajo o con partes que deben sobresalir en algún momento específico.

Según *Gabriel Rusinek (2004),* en su escrito “el aprendizaje musical significativo” existen muchas posibilidades de adquirir conocimientos musicales, mezclando los siguientes ejes del aprendizaje: recepción-descubrimiento y significativo-memorístico”. Una de estas posibilidades que resulta de la mezcla de estos ejes y que complementa este primer momento del componente organizativo es **repetitivo-por descubrimiento autónomo.**

Dentro de esta posibilidad de aprendizaje el instrumentista debe repetir su parte hasta poder manipularla técnicamente, este medio de la repetición no implica que el fin sea aprender la parte de memoria y/o mecánicamente, mejor, implica un dominio técnico total de la música para pasar a otro nivel de interpretación y montaje.

Además de esto, esta posibilidad se refiere a un descubrimiento autónomo, el cual se adquiere mientras se van ejecutando las repeticiones. Durante este proceso además de adquirir el manejo técnico ya mencionado, el instrumentista en el proceso de ensayo y error va descubriendo qué sentido tiene lo que él interpreta, en que parte de la música podría llegar a encajar, todo esto, bajo su propio criterio.

Hasta este primer momento ha sido de gran importancia los conocimientos previos de cada uno de los instrumentistas, ya que estos conocimientos son los que ayudan a que el nuevo material musical que se adquiere, se rija bajo un criterio propio y autónomo del mismo instrumentista. Quien, debido a la ausencia del contexto y de los demás

integrantes del grupo es capaz de descubrir su rol en el grupo y llevar a escena frente a los demás integrantes del grupo.

2. Durante el montaje:

Este es el paso más demorado dentro de este componente, ya que es el preciso momento donde se define el rol de cada uno de los integrantes, y donde por medio de la repetición con sentido, se definen todos los nuevos conceptos musicales que se aplican con todo el grupo. Es también donde la interpretación se convierte en una sola, específicamente en la obra "Danza triste", la melodía se distribuye por los integrantes del grupo, y es de mucho trabajo poder unificar la interpretación de esta obra, de tal manera que no se rompa ni se pierda la idea musical propuesta por el compositor.

En educación musical se observa en los procedimientos "activos" que persiguen como único fin didáctico "que los niños amen la música". , dice Rusinek (2004) refiriéndose a la posibilidad: **repetitivo-por descubrimiento guiado,** la cual se aplica para este segundo momento.

Se refiere a procedimiento activo, como al propio ensayo, al encuentro de los músicos durante el montaje, y aunque el fin mencionado por él (que los niños amen la música), no aplica textualmente, si se busca un amor hacia el oficio musical y una necesidad de interpretar perfectamente la música.

Durante este momento se encuentran todos los integrantes del grupo, es decir, se acuerda un ensayo, un espacio de aprendizaje colectivo, donde cada uno muestra su resultado autónomo y lo confronta frente a los demás resultados para elaborar un único resultado colectivo.

Es fundamental la repetición con sentido, donde cada vez que se repite y se vuelve a ejecutar la obra o alguna de sus partes, se hace con un fin claro y con una intención específica, como lo puede ser, unificar criterios, destacar alguna melodía, balancear la sonoridad del grupo o corregir errores de lectura, afinación e interpretación.

En la parte inicial de este momento del segundo componente, se habla de un repetitivo-por descubrimiento guiado, y se refiere a guiado ya que son diferentes puntos de vista que interactúan y que quieren un mismo fin en común. Este fin es el que se irá descubriendo repetición tras repetición y se dará paso a un nuevo momento que es la CONCEPCIÓN MUSICAL. En este paso se presenta una nueva posibilidad de aprendizaje.

Según el texto “el aprendizaje musical significativo” de Gabriel Rusinek (2004), esta posibilidad es llamada, **significativo-por descubrimiento guiado** y es un aprendizaje que va de los hechos a los conceptos, con una guía presente o virtual.

Para este caso y en este momento específico, esta posibilidad es muy válida, ya que se está descubriendo por medio del ensayo y del conocimiento de varios puntos de vista, una nueva y única concepción musical propia del grupo. Entendiendo que los hechos son el ensayo como tal, donde se conoce, se aprende, se transforma, se construye el conocimiento, es decir, la música; y entendiendo como concepto, la concepción musical.

El ejercicio aplica muy bien para la obra “Danza triste”, del compositor Gentil Montaña. En esta obra es primordial la interpretación y que todo el grupo interprete de la misma manera, sobre todo cuando la melodía cambia de persona. Inicialmente, las interpretaciones de la

melodía se basan en un criterio personal y autónomo, pero es responsabilidad de todos los integrantes convertir estos diferentes criterios en uno solo grupal y único, estableciendo puntos específicos para el montaje del resto de obras, generando de esta manera una optimización en el momento del ensayo, es decir, significando el aprendizaje.

3. Posterior al montaje:

Se refiere a la música como tal, al resultado sonoro obtenido durante todo el proceso, en el que interviene principalmente la nueva concepción grupal de la música, se evidencia el trabajo de los dos pasos anteriores y el entendimiento entre todos los integrantes del grupo.

Este momento cuenta con dos grandes e importantes momentos: El primero es la muestra musical colectiva, donde se evidencia la nueva concepción musical del grupo, además de mostrar muy claramente todos los aspectos del componente anterior, refiriéndose a las fortalezas y dificultades que se tienen durante todo el proceso. Esta parte busca ser preciso en lo que se quiere demostrar, con fragmentos de la obra primeramente y después interpretando las obras completas.

El segundo momento es la parte de música solista, con los mismos integrantes del grupo, donde se muestra la última posibilidad que se presenta para este punto, **significativo-por descubrimiento autónomo** (Rusinek, 2004)**.** En esta posibilidad el instrumentista es capaz de interpretar o crear obras musicales con un lenguaje y estructura original y autónomo.

Cada uno de los integrantes del grupo cuenta con las aptitudes y conocimiento para interpretar una obra como solista. Por razones de

tiempo, se ha escogido solo una obra que consta de 5 movimientos, del repertorio clásico para solista en saxofón. Cada uno de los integrantes interpreta un movimiento, demostrando con el conocimiento previo que tiene del ensamble colectivo, el nuevo conocimiento que adquirió significativamente en el proceso y plasmándolo como muestra final en su actuación después de descubrir su propia interpretación y concepción musical, proveniente del aprendizaje de música de cámara.

C. Puesta en escena

En este tercer componente se presenta el resultado musical de todo el proceso anterior, refiriéndose a la música de cámara, a los aportes que brinda y a la música solista.

APORTES:

En este momento los integrantes del grupo muestran los aspectos más importantes que hacen que el conjunto de cámara se unifique y fortalezca, logrando una nueva y propia concepción musical, basada en los conocimientos previos y en los adquiridos durante todo el proceso, algunos de estos aspectos son:

Afinación: Por medio del preludio de la obra “Preludio y Fuga” de J.S. Bach, se busca dar a conocer la nueva concepción de afinación que se logró a nivel grupal, partiendo de las individualidades de los integrantes **(Ver anexo 3)**.

Ritmo: Este aspecto se desarrolla el cuarto movimiento de la “Suite Sudamérica”, donde el ritmo en general de toda la obra se puede ver alterado si la concepción musical no es la misma. Debido a sus sincopa original del Brasil, cada integrante puede interpretar de la manera que le parezca más familiar, pero cuando se logran bloques con la misma

figuración rítmica, la concepción musical, propia del grupo debe ser muy clara y debe ser el núcleo de toda la obra completa **(Ver anexo 4)**.

Interpretación: Se convierte en un aspecto muy delicado de este tercer componente porque la interpretación personal se tiene que someter a la interpretación colectiva, es decir, que lo que alguno de los integrantes creía correcto puede verse alterado y/o enriquecido por las creencias y conocimientos de los demás integrantes.

La obra "Danza triste" es el mejor ejemplo para lograr una nueva interpretación a nivel grupal, ya que la intención del compositor debe ser conocida por el grupo y expresada de la misma manera. En este caso se muestra la melodía de la obra y se resalta cuando esta melodía cambia de intérprete sin alterar la interpretación **(Ver anexo 5)**.

Dinámicas: Principalmente el nivel técnico de los integrantes debe ser lo más similar posible. Esto con el fin de que a nivel dinámico ninguno de los integrantes sea menos o más que los demás, sino que se equilibre y se llegue a acuerdos comunes.

La concepción de cada uno de los matices debe reconstruirse, es decir, si mi piano es muy fuerte para los demás integrantes se debe unificar y establecer dinámicas propias del grupo, que hagan parte de la identidad del mismo.

En la Suite Sud-América se demuestran muchos lugares de dinámicas progresivas y dinámicas súbitas, que se interpretan con la misma concepción musical **(Ver anexo 6)**,

Articulación: Entendiendo este aspecto como la claridad y calidad del lenguaje musical, todos los integrantes del grupo deben expresarse claramente y en el mismo lenguaje, es decir, ninguno de ellos puede exceder la duración o carácter de la música, ya que genera una confusión en el discurso musical, negando la fluidez y naturalidad del propio discurso.

En el pasillo “Huracán” del maestro “Lucho” Bermúdez, la articulación se convierte en el éxito de la obra, ya que la concordancia de la voz principal, segunda voz y acompañamiento se logra únicamente con la misma articulación, con el mismo lenguaje **(Ver anexo 7)**.

MÚSICA DE CÁMARA:

El cuarteto de saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional es el protagonista de esta parte de la puesta en escena.

El resultado musical, como concepción propia y única del grupo se hace evidente durante todo el repertorio interpretado, simplemente la música se hace presente.

El orden en que se presenta el repertorio es el siguiente:

- Preludio y fuga - J.S Bach
- Suite Sud-América – Lino Florenzo
- Danza triste – Gentil Montaña
- Huracán – Lucho Bermúdez

Primeramente se muestra el repertorio de música internacional, el cual técnicamente se hace más complejo. En seguida se presenta el repertorio de música Colombiana, donde la complejidad más alta es su apropiada interpretación.

MÚSICA SOLISTA:

En este momento deja de ser el conjunto de música de cámara protagonista para que cada uno de los integrantes tenga su momento protagónico cómo solista, interpretando, cada uno de ellos, un movimiento de la obra “Cuadros de provincia”, original para saxofón con piano acompañante.

Este es el preciso momento en donde se muestra todo el resultado de la propuesta, donde el resultado musical habla por sí solo y donde el nuevo conocimiento se aplica satisfactoriamente.

Se evidencia que cada uno de los integrantes tiene el concepto musical claro y que lo pueda expresar en cualquier momento y de cualquier manera. Un ejemplo claro para esto es que todos los integrantes deben interpretar el saxofón alto en la obra del repertorio solista. Es decir, si el integrante dentro del grupo interpreta el saxofón soprano, o el saxofón tenor o el saxofón barítono, tendrá que hacer el cambio a saxofón alto para actuar como solista. Esto no se convierte en ningún problema o complejidad ya que como se mencionó anteriormente, si el concepto musical es claro, la manera de expresarlo puede realizarse en el instrumento propio de la obra.

3.5.3. Fase 3: VALIDACIÓN DE LA PROPUESTA.

Las siguientes apreciaciones son consecuencia de la entrevista **(Ver anexo 2)** realizada a los integrantes del conjunto de cámara y a Maestros que han evidenciado el resultado del grupo, externamente e internamente, es decir, la perspectiva de la Maestra Luz Ángela Gómez es desde el público, es externa, mientras que la perspectiva del Maestro Carlos Dueñas es interna, ya que él ha interactuado musicalmente como integrante invitado en el conjunto de música de cámara en varias ocasiones. Estas dos perspectivas enriquecen bastante y hacen más interesante el resultado de la validación.

Con base en la entrevista realizada se realiza el siguiente análisis a partir de las siguientes categorías analíticas:

Integrantes del conjunto de cámara.

1. El músico solista influenciado por la música de cámara.

   La opinión dada por los integrantes del cuarteto de saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional es positiva. “La música de cámara influyó en mi repertorio y recitales cómo músico solista, me hizo dar cuenta de cosas que antes no conocía”. Es una afirmación de German Andrés Gallego, interprete del saxofón barítono dentro del cuarteto.

   Los integrantes de este grupo son muy agradecidos con este proceso y afirman que con este proceso generaron cambios en la forma de interpretar la música. “El conjunto de música de cámara me ha hecho desarrollar muchas habilidades que ni si quiera sabía que podía alcanzar” Dice el intérprete del saxofón alto en el cuarteto, Diego Vargas.

   “El conjunto de cámara organizó mis conocimientos musicales y hace que cuanto toco como solista me sienta más seguro” Esta fue la influencia que tuvo este proceso en Cristian Camelo, interprete del saxofón tenor.

   Según estas afirmaciones, se concluye que los integrantes del cuarteto de saxofones fueron influenciados positivamente por medio de este proceso en su actuar como músicos solistas, descubrieron nuevos conocimientos musicales, desarrollaron habilidades escondidas y son seguros a la hora de interpretar un repertorio solista.

2. Transformación de la concepción musical.

   Según los entrevistados, esta transformación se dio de diferentes maneras. Todos traían una concepción musical diferente, con sus propios criterios y sus propios parámetros.

“Cuando uno toca solo piensa que todo está bien, pero dentro del grupo tiene que estar más pendiente de los demás, tiene que respetarlos”. Comparte Diego Vargas. Su transformación se enfoca a entender su rol dentro del grupo, a cumplir con su responsabilidad única e irremplazable. A saber sobresalir y a saber acompañar al solista.

Para los demás integrantes esta transformación se basa en el aporte que cada uno brinda al grupo, es decir, el granito de arena que cada uno de ellos aporta para conseguir objetivos en colectivo. “Cambió mi concepción al verme comprometido con mis compañeros” Narra German Gallego.

La vinculación a un grupo de música de cámara despierta nuevas maneras de sentir la música, sentir un compromiso que involucra a otras personas, genera una conciencia de cumplir con la responsabilidad, para no fallar y no perjudicar a los demás.

3. Los espacios extracurriculares como aporte a la formación musical.

“En este espacio de formación extracurricular tomé conciencia de aspectos como la afinación, el ensamble y la interpretación, que antes no tenía en cuenta”. Afirma German Gallego. En el ensayo es donde se logra evidenciar todos estos aspectos y donde se trabajan de manera detallada buscando su perfeccionamiento.

“A pesar de que no sea una materia obligatoria, lo que se aprende es muy importante y la experiencia que se obtiene no se logra en otro tipo de clase”. Menciona Cristian Camelo.

Esto hace pensar que no únicamente las materias obligatorias o las que están dentro del currículo son las que brindan conocimiento. Un espacio extracurricular o ensayo puede brindar conocimiento, de la misma manera y

puede aportar bastante en la formación musical, ya que es la práctica como tal la que se desarrolla en este espacio, es donde la música nace y se construye con otras personas que aportan a que ese resultado musical se logre.

4. El músico solista con o sin un conocimiento previo de música de cámara.

   Los entrevistados comentan que si es posible actuar como músico solista sin un proceso de música de cámara, pero lo complicado está en el resultado musical y en el propio desempeño como solista.

   "Actuar como solista sin el proceso de música de cámara es posible, pero no es igual de consciente, porque los aspectos como afinación, ensamble y demás, se logran mejor dentro del conjunto de música de cámara" Es la apreciación de German Gallego, donde afirma la diferencia que puede existir entre un músico solista con un proceso de música de cámara a un solista sin esta experiencia.

   Mientras esto, Diego Vargas afirma: "Uno puede ser solista sin el conjunto de cámara, pero se saltan detalles que se conocen en el conjunto" y Cristian Camelo con mucha similitud comenta, "la experiencia de un integrante del grupo de cámara se evidencia y si uno toca como solista sin pertenecer al grupo de cámara, faltarán conceptos para la interpretación".

   Se puede leer de los anteriores comentarios de los entrevistados la diferencia de pertenecer a un conjunto de música de cámara y de no pertenecer. Todos coinciden en que si es posible, pero el resultado musical definitivamente no será el mismo. La experiencia adquirida en el grupo de música de cámara es muy notable y se revela fácilmente, sobre todo, al momento de mostrar algo tan delicado como un repertorio solista.

5. La música de cámara como eje transformador.

   Para este punto de la entrevista los integrantes del grupo demuestran lo valioso que ha sido este proceso para su proceso música y para sus propias vidas, los siguientes son algunos de los testimonios:

   “Como todo en la vida, uno siempre está rodeado de gente y si nadie te ayuda a ti, es muy difícil que tu vivas solo, por eso no se logra el mismo resultado pensando en uno solo que pensando en los demás”. Este testimonio de Diego Vargas muestra la necesidad que se tiene de convivir con otras personas, no solo a nivel música, sino a nivel personal, es decir, la convivencia diaria con la sociedad a la que se pertenece.

   “Toda la responsabilidad que se tiene en el conjunto de cámara se ha visto reflejada en mi vida, dentro de mi estudio, mi trabajo y mis asuntos personales, ya no toco como lo hacía antes, siento el cambio y me gusta”. Es la apreciación de Cristian Camelo.

   Este proceso no solo ha contribuido a la formación de músicos solistas sino ha aportado bastante a la vida de cada uno de ellos. Según sus comentarios en la entrevista, han descubierto cosas en la vida muy valiosas, asociando el trabajo que se hace dentro del grupo con su convivir diario como integrantes de una sociedad. Los entrevistados se sienten a gusto con lo que han adquirido ahora y se nota la motivación hacia este proceso y el agradecimiento que le ofrecen.

6. Eficiencia en el montaje solista con pianista acompañante.

   “La concepción de ensamble, afinación y ritmo se hace más exigente dentro del conjunto de cámara, entonces al momento de tocar con un pianista acompañante se hace más sencillo”. Comenta German Gallego

afirmando los aportes de la música de cámara en su montaje como solista, y asociando el rol que cumple dentro del grupo a un escenario de músico solista con el acompañamiento de un pianista.

“Si en el grupo de cámara son 3 o 4 personas, se hace más difícil el ensamble, mientras que con el pianista, siendo solamente una sola persona, el ensamble resulta menos complicado”. En este apunte, Diego Vargas involucra la cantidad de integrantes del grupo y concluye que entre menos integrantes, menos complicado resultará el ensamble. Debido a que son menos puntos de vista y menos criterios para llegar a un acuerdo, por eso, Diego hace la comparación con el pianista y afirma que se hace más sencillo lograr este ensamble debido a que es solo uno.

Después de conocer los valiosos aportes de cada uno de los integrantes del conjunto de música de cámara se concluye que efectivamente su montaje con el pianista fue más eficiente. Esto debido a que ya se tienen conceptos de afinación, ensamble, ritmo e interpretación grupales y que estos conceptos no van a chocar con el pianista acompañante, al contrario, brindaran una mayor empatía a nivel musical y como consecuencia el resultado será muy bueno, así como la sensación personal de los intérpretes.

Maestros:

1. Balance musical en el conjunto de música de cámara.

   En la entrevista realizada, escuchamos el siguiente testimonio de la Maestra Luz Ángela Gómez:

   “El balance se logra con la escucha, con el reconocimiento de la obra que se está interpretando, es decir, en el grupo de cámara cada integrante lleva

un papel importante que tiene que saber cuándo es protagónico". Es un logro grupal desarrollado a través del tiempo con un reconocimiento de todos los integrantes del grupo, según la maestra, esto es un resultado evidente del conjunto de música de cámara y se hace evidente la melodía cuando el intérprete reconoce su rol dentro del grupo y lo apropia como tal.

Para la misma cuestión el Maestro Carlos Dueñas comparte: "Según la experiencia que tuve con el grupo, en el cuarteto de saxofones, los arreglos están pensados para que la melodía sobresalga, cuando aparece el cantante, como lo fue mi intervención, hay una diferencia tímbrica y además este nuevo timbre, la voz, lleva letra". A lo que se refiere el Maestro es que los arreglos para este formato de por sí, producen que la melodía sobresalga, y cuando esta melodía se interpreta por un timbre diferente, como la voz, el grupo cambia su rol, y pasa a ser el acompañante del cantante o de la voz principal, es decir, se maneja un balance diferente.

"Yo veo en el trabajo del cuarteto cosas muy interesantes, como lo es, la insistencia del Maestro Luis Eduardo Aguilar en que hay unos elementos que tienen que destacarse más o menos en determinados momentos, y que no entran en la función melódica sino en la función armónica, acompañante o contrapuntística, todo esto conforma la concepción de que la obra es un todo, independientemente del elemento melódico, en este sentido me parece que el concepto de balance es fundamental cuando se piensa en la totalidad de todos los elementos que están en juego". Es el análisis del Maestro Carlos Dueñas quien ha estado presente en el proceso del cuarteto de saxofones y que ha compartido varias experiencias musicales dentro del grupo. Su concepción de balance es muy clara y no deja ninguna duda.

Con estas afirmaciones, se identifican aspectos valiosos en el conjunto de cámara, como lo es la escucha, que permite identificar los roles dentro del

grupo, apropiarlos e interpretarlos de la manera más beneficiosa para todo el colectivo. Estos roles tienen una importancia equilibrada, es decir, cada uno de ellos aunque no sea protagónico, cumple una función única, y grupalmente beneficia al resultado musical. Por todo esto, para lograr el balance grupal se debe pensar en una totalidad conformada por diferentes elementos, todos de igual importancia.

2. El valor de los espacios extracurriculares.

Según el Maestro Carlos Dueñas, desde su punto de vista como pedagogo, esto es lo que afirma sobre el valor de estos grupos. “Yo soy partidario de que el ejercicio de música de cámara es enriquecedor porque son personas que se sientan a hacer música, esto implica despojarse de unas cosas para hacer otras, esto ya es formativo”.

Este tipo de procesos funcionan de mejor manera cuando se dan por iniciativa propia, el Maestro menciona lo que se pensó cuando estos procesos se dejaron de presentar curricularmente y se propuso que surgieran por una iniciativa propia de los estudiantes, en la que no se perjudicara ninguno de los integrantes: “¿Cómo hacer para que estos grupos extracurriculares sean el grupo fundante de estos procesos de música de cámara?, nos preguntábamos cuando hicimos esta propuesta, por ejemplo, el cuarteto de saxofones es eso, un grupo de personas que se reúne a hacer música, sin importar la nota ni nada, solo hacer música”. Este resultado se logra cuando lo primordial es hacer música y disfrutar lo que se hace, amarlo. Ya que si alguno de los integrantes no comparte este pensamiento, el conjunto no funciona y las prioridades pasan del colectivo al particular”.

“En el modelo tipo conservatorio, cuando la finalidad es hacerse solista, se tiende mucho al egocentrismo, a que tengo que superarme a mí mismo, ni si quiera mejor que otros, sino mejor que yo, a pesar de que existan otros, en este sentido se pierde la música como hecho social”. Afirma el Maestro Carlos Dueñas. En este sentido se pierde el valor de lo grupal, del conjunto, para pasar a formar “solistas” con un ego gigante que nunca lograrán hacer música con otros iguales.

Concluye el Maestro con: “El ejercicio de cámara le da al músico mucha más seguridad, y es fundamental para hacer música, yo no digo solo para ser solista, sino para hacer música”. Es un pensamiento mucho más general y contundente, y que brinda al proceso de música de cámara el valor que merece, además demuestra todos los beneficios que puede llegar a generar en quienes lo asumen.

La Maestra Luz Ángela Gómez, realiza un pequeño paralelo entre los grupos institucionales y el conjunto de música de cámara: “Existen las practicas colectivas, pero estas no aportan a los integrantes lo mismo que aporta el conjunto de cámara, como lo es la rigurosidad de su trabajo en particular, la responsabilidad”.

El valor del proceso extracurricular de música de cámara es evidente, ya que el hecho de hacer música implica acciones y pensamientos colectivos que no se dan en un espacio individual y que tampoco se logran con la misma apropiación que en un grupo institucional tan numeroso. A pesar de que no sean curriculares nos revela una verdad, y es que los grupos que se conforman por iniciativa propia no tienen ningún interés académico, sino una necesidad de hacer música en conjunto y de descubrir este valioso proceso.

3. El músico solista con o sin un conocimiento previo de música de cámara.

   Durante la entrevista, la Maestra Luz Ángela Gómez comenta que sí es posible llegar a ser solista sin el proceso de música de cámara previo, pero añade algunas desventajas que esto produce: “Si se puede ser solista sin pertenecer a un grupo de música de cámara, pero se negaría la relación con el otro, es más fácil que un músico que ha tocado en conjunto actúe como solista, a que un solista trabaje en grupo, por su misma condición y por cómo ha sido formado”. En este momento es de vital importancia la persona (maestro, compañero, alumno) que genera el interés por acercarse a la música de cámara, ya que si este proceso no es conocido por alguien, muy probablemente se debe a que nunca se tuvo la oportunidad de escuchar un proceso de estos.

   El Maestro Carlos Dueñas comenta: “Si es posible, pero sería más rico con la música en conjunto, ya que este ejercicio genera dinámicas formativas interesantes y un mejor desarrollo en el músico, sin ese sentido autista, egocentrista que puede tener el músico solista”. El Maestro Carlos Dueñas comparte su punto de vista mostrando lo “solo” que puede llegar a ser el músico solista sin un proceso previo de música de cámara, ya que su pensamiento nunca se ha afrontado a un colectivo o a otros igual a él. También se refiere a que este ejercicio de música de cámara genera dinámicas formativas, es decir, que de cualquier manera, forma a los integrantes, llevándolos a descubrir el conocimiento desde puntos de vista ajenos a ellos mismos pero formativos a la vez. Y no solo en el aspecto musical, también en diferentes aspectos de la misma vida. Así lo comenta Él: “La compenetración de tocar con otras personas demuestra que no soy una máquina de producir notas, en este sentido la música en conjunto si genera hasta mejores personas, pero también mejores músicos, a la larga mejor solista, claro”.

Con esta experiencia brindada por los Maestros, se fortalece no solo la formación del músico solista a través de la música de cámara, sino también la formación de personas. El compartir conocimientos y criterios propios con otros iguales, pone en juego las creencias propias, y genera una construcción de nuevas creencias o un fortalecimiento de las que ya se tenían. Además que se resalta lo "rico" que se pasa en el conjunto de cámara y se aclara que el músico no es un simple reproductor de notas, sino que puede lograr expresar y generar sentimientos a través de estas mismas notas.

4. Aspectos influyentes en el músico solista.

Cada uno de los entrevistados menciona un aporte que creen apropiados y que sin ninguna duda se genera en un proceso de música de cámara:

El Maestro Carlos Dueñas menciona: "Yo agregaría el aspecto humano, el conjunto de cámara pasa por lo humano, somos humanos haciendo música para otros y este factor es fundamental para el balance del grupo". El balance del grupo no solo se logra por aspectos musicales, también los aspectos personales, es decir, las actitudes, los problemas la situación de cada uno de los integrantes influyen. Es muy válido este aspecto ya que nos posiciona ante todo como personas y fortalece la experiencia del músico, sobre todo de manera interpretativa ya que muestra los sentimientos que el humano como músico quiere expresar.

Por otra parte, la Maestra Luz Ángela Gómez aporta el siguiente testimonio: "La escucha, abarca la afinación, el ritmo, la tímbrica, la disociación auditiva de sí mismo y con relación al grupo, todo esto tiene que ver con el trabajo en equipo. Si yo escucho al grupo es posible que en otras actividades mi actitud sea mejor, porque he aprendido a escuchar y a participar en colectivo". Estas otras actividades podrían abarcar aspectos musicales

como la música solista y también aspectos no musicales, como la vida diaria y la convivencia con las demás personas en diferentes entornos, el trabajo, el estudio, la familia, entre otros.

Tanto el aspecto humano como la escucha, brindan un nuevo punto de vista. Es posible que estos elementos ya existieran en el proceso, pero gracias al testimonio de los Maestros se especifican y se exponen con gran importancia. Es agradable darse cuenta de que los aspectos musicales ayudan considerablemente a la vida misma, y que dentro de todos los procesos musicales, el aspecto humano debe siempre tenerse en cuenta y aplicarse en todos los ejercicios y situaciones musicales.

5. Descubrimiento del aprendizaje.

Los entrevistados comparten su punto de vista sobre los cambios después de integrar el conjunto de cámara, La Maestra Luz Ángela Gómez afirma: “Debe existir algún cambio o transformación, porque en un grupo cada uno aporta y estaría yo muy pendiente sobre qué voy a aprender y que no, es decir, me da una mirada más crítica. El dialogo que se crea en la agrupación también es muy interesante, a nivel verbal, afectivo y musical. Cuando hay esta empatía todos cambian y deben transformar en algo”. Los aportes brindados por los integrantes del grupo pueden beneficiar o perjudicar, depende del criterio propio que se adquiera durante la experiencia, se apropia los aportes que brindan beneficios y se desecha lo que puede llegar a afectar.

El siguiente testimonio es compartido por el Maestro Carlos Dueñas, “El aprendizaje con pares es muy efectivo, uno nunca va a ser el mismo después de hacer el ejercicio propio. Cuando me enfrento a otros iguales resolviendo los mismos problemas aprendo más maneras de solucionarlos. Me parece que el componente de hacer música, de tener referentes, de

escuchar al otro es formativo, siempre habrá posibilidad de ser mejor". La importancia que se le da al otro es clara e innegable, siempre que se comparte con pares, se genera un nuevo resultado o nuevas consecuencias, las cuales ayudan a la construcción del criterio y a la formación como músicos y personas pertenecientes a una sociedad. Los referentes siempre van a guiar hacia algún lugar o punto específico, por eso son tan importantes y necesarios.

Concluyendo esta entrevista, según los Maestros, siempre habrá algún cambio después del conjunto de cámara, ya que la simple interacción con otros, generan consecuencias que influyen directamente en todos los integrantes. Los conocimientos previos a este proceso se transforman y evolucionan de tal manera que se convierten en los conocimientos estructurales del criterio propio, en los conocimientos que fortalecen la formación no solo a nivel musical sino también a nivel personal.

4. CONCLUSIONES

- La música de cámara es formativa. Es un proceso social que involucra diferentes puntos de vista, que se unen para lograr fines comunes y que se retroalimentan a sí mismos por medio de las experiencias propias y del conocimiento y reconocimiento de los demás. En la experiencia del cuarteto de saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional, la nueva concepción musical fue el resultado de cuatro puntos de vista diferentes, pertenecientes a cada integrante del grupo, tanto a nivel musical como a nivel personal. Esta concepción se logró por medio de la aceptación y del conocimiento de cada uno de estos puntos de vista y del descubrimiento colectivo del nuevo conocimiento musical, además, al desarrollo de un proceso en que las experiencias y el aprendizaje enriquecen más la construcción grupal y personal de los integrantes.

- La experiencia vivida enseña que la participación y el desarrollo formativo del músico solista están articuladas con la experiencia dentro de un conjunto de cámara. El desarrollo como músico implica, necesariamente un desarrollo humano del músico y del conjunto en que se comparten de manera desprendida y sin egoísmos, experiencias y conocimientos. Cada uno de los integrantes del cuarteto de saxofones pertenece o perteneció a grupos institucionales, en los cuales su desempeño como músicos y como personas ha sido ejemplar. Esto es consecuencia del aprendizaje adquirido en el grupo de cámara y por supuesto de la formación brindada por el mismo.

- Las estrategias formativas son fundamentales para la educación musical. De la misma manera en que muchos expertos lo han demostrado, la propuesta presentada en esta investigación transformó personas con un criterio específico y una manera propia de ver la vida, en personas capaces de construir nuevos criterios y nuevas formas de concebir la vida, partiendo desde

un pensamiento colectivo, que genera cambios en los otros y que además disfrutan del aprendizaje grupal.

- Los espacios extracurriculares permiten complementar las actividades curriculares formales. Como lo mencionó el Maestro Carlos Dueñas “antes, cuando existía la música de cámara curricularmente, el resultado musical no era tan bueno como el actual, y existían menos grupos que ahora, por eso se optó para que estos espacios nacieran por la propia iniciativa de los estudiantes, y no se tomarán como una obligación, sino como una necesidad”. Cuando estos espacios se desarrollan por iniciativa propia, sin una nota que obligue a la asistencia o al cumplimiento obligatorio, se crea una necesidad personal y/o musical. En este proceso es cuando se empieza a amar el oficio propio y a valorar estos importantes espacios perdidos curricularmente.

- La aceptación de los conocimientos previos de los integrantes de un grupo es de suma importancia. Partiendo de estos conocimientos es que la identidad del grupo se va logrando. Es responsabilidad de todos los integrantes aportar su granito de arena a nivel musical y a nivel personal sin temer a críticas o a ser juzgado, o mejor aún, actuando con la intención de aceptar los demás conocimientos y transformarlos en pro del colectivo, en pro del resultado musical.

- El músico solista refleja una mayor seguridad después de participar en un proceso de música de cámara. Los integrantes del Cuarteto de Saxofones son capaces de afrontar un repertorio como solistas siendo conscientes de lo que se logró en el proceso grupal y confiando en que estos logros se ven reflejados en el escenario y en la propia preparación como solista.

5. BIBLIOGRAFIA

AYALA Víctor. (2009) Orientación técnica para la ejecución del bambuco y el pasillo en el cuarteto de saxofones. Bogotá, Colombia. Facultad de bellas artes, Universidad Pedagógica Nacional.

BALLESTER, A (2002). El aprendizaje significativo en la práctica. Cómo hacer el aprendizaje significativo en el aula. http://www.pensamientoestrategico.com.

BERNAD J. A. (2000) "Modelo cognitivo de la evaluación educativa. Escala de Estrategias de Aprendizaje Contextualizado (ESEAC)". Narcea S.A. de ediciones. Madrid.

CHURCHILL Mark. La música de cámara es un modelo de convivencia social. http://www.fesnojiv.gob.ve/es/prensa/16-eventos/787-mark-churchill-la-musica-de-camara-es-un-modelo-de-convivencia-social.html.

DIAZ BARRIGA, F y HERNANDEZ ROJAS, G. (1999) "Constructivismo y aprendizaje significativo". En "Estrategias docentes para un aprendizaje significativo". McGraw Hill, México, cap. 2. pp 13 – 19.

IZQUIERSO Sara. (2012) "La música de cámara como espacio de formación en instrumentistas de cuerda frotada". Bogotá, Colombia. Facultad de bellas artes, Universidad Pedagógica Nacional.

MARTINEZ, J. Y RUSINEK Gabriel (2003) "Un intercambio musical". Eufonía. Didáctica de la música, 28, 89, 100.

MURILLO, W. (2008). *La investigación científica.* Consultado el abril de 2008 de http//www.monografias.com/trabajos15/invest-científica/investcientífica.shtm

PALOMINO W. (2006). "Teoría del aprendizaje significativo según David Ausubel". http://www.monografias.com/trabajos6/apsi/apsi.shtml.

RUSINEK Gabriel (2004). “Aprendizaje musical significativo” en “Revista electrónica Complutense de Investigación en educación Musical, Volumen 1 Número 5”. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

VAN DALEN D. y MEYER W. (2006) "Estrategia de la investigación descriptiva" en Manual de técnica de la investigación educacional. http://noemagico.blogia.com/2006/091301-la-investigacion-descriptiva.php.

YAYA A. Publicado 23 de Octubre de 2012. http://caracteristicasdelenfoquecuantitativo.blogspot.com/2012/10/caracteristicas-enfoque-cuantitativo-1.html.

ZABALA Antoni. (1997) Didáctica de la música 7. Colección eufonía. ED. Grao. Barcelona, España.

ANEXO 1

ENTREVISTA

1. ¿Cuál ha sido su experiencia como músico solista?

2. ¿Cuáles han sido los problemas a los que se ha enfrentado en su desarrollo como músico solista?

3. ¿Cuál ha sido su experiencia en procesos de música de cámara?

4. ¿Qué necesidades lo llevaron a integrar o conformar un grupo de música de cámara?

5. ¿En el grupo de cámara, cuales son los criterios más importantes para tener en cuenta?

6. ¿La música de cámara le ha posibilitado el desarrollo y mejoramiento de su proceso como músico solista? ¿De qué manera?

7. ¿Puede llamarse a los integrantes del grupo de música de cámara, solistas, ya que cada uno de ellos interpreta una parte única, con alto nivel de responsabilidad?

8. ¿Considera que los integrantes del grupo de música de cámara cuentan con las suficientes aptitudes para actuar como músico solista? ¿Por qué?

9. Desde su punto de vista como profesor de la Universidad Pedagógica Nacional ¿considera importante que exista un espacio académico destinado a la conformación y acompañamiento de los grupos de música de cámara? ¿por qué?

ANEXO 2

Entrevista a los integrantes del conjunto de cámara:

1. ¿Qué tan enriquecedor fue el conjunto de música de cámara para su formación como solista?
2. ¿Cambio su conocimiento y concepción musical perteneciendo al conjunto de música de cámara? ¿de qué manera?
3. ¿De qué manera el espacio de formación extracurricular o ensayo aportó a su formación como músico solista?
4. ¿Considera fundamental pertenecer a un grupo de música de cámara para poder interpretar un repertorio solista? O ¿se puede lograr actuar como solista sin el proceso de música de cámara?
5. Desde que pertenece al conjunto de música de cámara ¿ha cambiado su forma de interpretar la música?, ¿ha cambiado su forma de ver la vida?
6. ¿Qué tan complejo se hace el montaje de la obra para músico solista con el pianista acompañante? ¿considera que la música de cámara aportó a este montaje?

Entrevista a maestros

1. ¿Cuál es su opinión acerca del balance musical dentro del grupo? ¿la melodía es protagonista?
2. Teniendo en cuenta que el espacio de música de cámara no existe curricularmente dentro de la Licenciatura de Música, ¿Qué tan valiosos podrían llegar a ser los espacios extracurriculares para la conformación de estos grupos, enfocados a la formación de músicos solistas?
3. Dentro de su experiencia como músico y pedagogo en música, ¿el resultado musical demostrado como músicos solistas se lograría de la misma manera sin un proceso de música de cámara previo? ¿por qué?
4. Haciendo referencia a la parte de los aportes musicales en la puesta en escena, ¿Los aspectos demostrados son enriquecedores para el músico solista? ¿en qué manera?, ¿usted agregaría o quitaría algún aspecto? ¿cuál?

5. ¿Considera que los conocimientos previos de los integrantes antes de iniciar en el grupo se mantienen? O ¿se ha descubierto un mayor aprendizaje?

ANEXO 3

Score

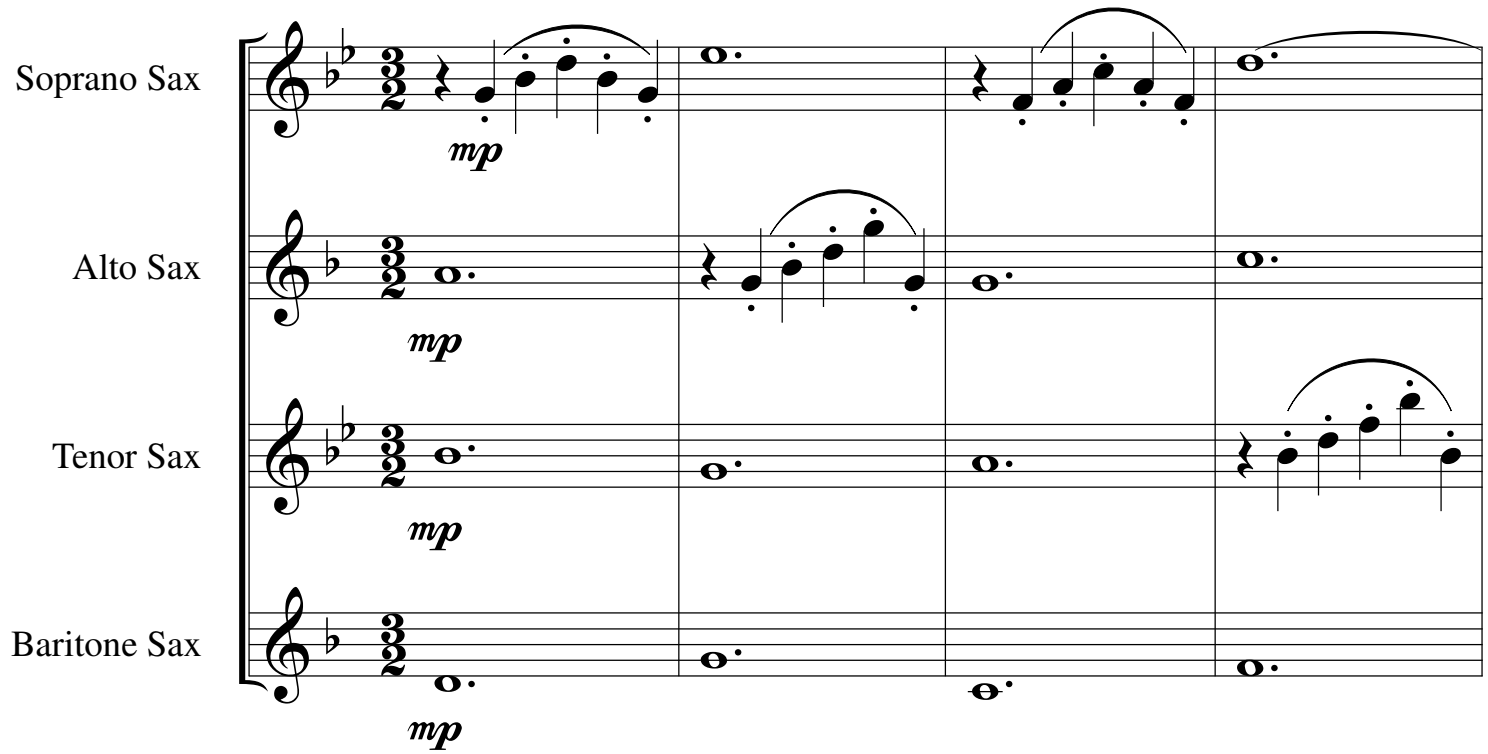
Prelude and fugue No. 6

For Saxophones quartet

J.S. BACH

Stephen Anthenien

Larghetto ♩ = 60



©

Score

ANEXO 4

Sud America - Suite

Lino Florenzo

IV - Tempo di samba

©

8
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
11
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

14
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
18
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.

Score

ANEXO 5

Danza triste

Gentil Montaña

Luis E. Aguilar

©

9
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
12
S. Sx.
A. Sx.
mf
T. Sx.
B. Sx.

15
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
p
p
mp
p
19
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
mf
mf
p

Score

Anexo 6

Sud America

II - Tiempo de vals

Lino Florenzo

©

9
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
pp
14
mf
f
p

Score

Anexo 7

Huracán

Lucho Bermudez

Jhonny Pasos

©

7
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.
p
p
p
p

10
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx.
B. Sx.