



MUSICOLOGÍA Y TICs

**INSTRUMENTACIÓN DEL PRELUDIO DE LA
REVOLTOSA PARA AGRUPACIÓN DE
CÁMARA. UNA PROPUESTA
DIDÁCTICO-INTERPRETATIVA PARA LA
ENSEÑANZA Y PRÁCTICA DE LA MÚSICA
DE CÁMARA**

**INSTRUMENTATION OF LA REVOLTOSA PRELUDE FOR CHAMBER
ENSEMBLE. A DIDACTIC-PERFORMATIVE PROPOSAL FOR THE
TEACHING AND PRACTICE OF CHAMBER MUSIC.**

**Fernando Oriola — Conservatorio Profesional Muñoz Molleda
Salvador Oriola — Universidad de Barcelona**

RESUMEN

El presente trabajo consiste en una propuesta didáctico-interpretativa sobre una instrumentación del Preludio de la zarzuela La revoltosa (R. Chapí) adaptada para cuarteto de viento y piano. La descripción de las pautas didácticas para la preparación de la pieza junto con la evaluación de la interpretación en un concierto (registro audiovisual) tienen como objetivo contribuir a la mejora de la práctica musical tanto a nivel individual como colectiva. Así pues, la exposición de todo el proceso realizado pretende ofrecer una propuesta fundamentada que favorezca el trabajo didáctico-interpretativo de cualquier agrupación camerística.

PALABRAS CLAVE

Propuesta didáctico-interpretativa, Preludio, La revoltosa, Música de cámara

ABSTRACT

The present work consists of a didactic-performative proposal on an instrumentation of the zarzuela Prelude La revoltosa (R. Chapí) arranged for a wind quartet and piano. The description of the didactic guidelines for the preparation of the piece together with the evaluation of the performance in a concert (audiovisual record) aim to contribute to the improvement of musical practice both individually and collectively. Thus, the description of the entire process carried out aims to offer a well-founded proposal to improve the didactic-interpretive work of any chamber ensemble.

KEYWORDS

Didactic-performative proposal, Prelude, La revoltosa, Chamber music

INTRODUCCIÓN

La práctica de música de cámara es fundamental para la formación integral de cualquier músico. A través de ella se desarrollan un sinnúmero de competencias tanto de tipo profesional como personal. La interpretación colectiva, independientemente del tipo de agrupación, contribuye por un lado al desarrollo y adquisición de competencias musicales como el desarrollo de la capacidad auditiva a través de la afinación con otros instrumentos o voces; la toma de conciencia sobre los diferentes planos sonoros; la sincronía rítmica colectiva; la escucha y el desarrollo de aspectos artístico-expresivos, etc. Y por otro lado, a las conocidas como competencias personales, las cuales tendrán relación con aspectos como la convivencia y comunicación (verbal y no verbal) entre todos los integrantes de la agrupación, el aprendizaje entre iguales, el trabajo colectivo, la resolución de conflictos, etc. (Oriola et al., 2018).

A pesar de su importancia, la bibliografía referente a su didáctica es escasa. Sí que existen trabajos en castellano e inglés centrados en diferentes aspectos interpretativos como la gestualidad, la figura del líder, la técnica en la dirección orquestal, los diferentes roles dentro de la música de cámara, la manera de sentarse, la afinación, el fraseo musical, los planos sonoros, recursos técnico-interpretativos sobre los instrumentos de viento y el piano, etc. (Baron, 2010; Berger, 2002; Ford y Davidson, 2003; Galiano, 2015; Garofalo, 1996; Ibáñez, 2008; Linari, 2017; Nieto, 2015; Payome, 2015). Pero en estos trabajos la vertiente didáctica y su puesta en práctica no aparecen o si lo hacen ocupan un lugar secundario.

El presente artículo consiste en una propuesta didáctico-interpretativa (preparación y evalua-

ción de la interpretación camerística final) a modo de guía, para hacer frente a la carencia de material publicado sobre la didáctica de la música de cámara. Para ello se presenta la obra el prelude de la zarzuela *La Revoltosa* de Ruperto Chapí instrumentada por Francisco Zacarés para quinteto (cuarteto de viento y piano). De acuerdo con Zaldívar (2008; 2010), el objetivo de cualquier investigación interpretativa como la presente, se centra en el proceso de preparación y trabajo de una obra, y en la evaluación de la interpretación final, en nuestro caso registrada en formato audiovisual. Así pues, el presente trabajo de investigación musical se ha centrado en la descripción del procedimiento seguido a la hora de preparar una obra musical, de una manera holística y en la valoración del resultado final, considerando que será la manera más completa y correcta de afrontar una interpretación acorde con lo que el compositor plasmó en su partitura.

TRABAJO PREVIO

Para el estudio y preparación de cualquier obra musical es fundamental contextualizarla. Para ello se deberá realizar un trabajo previo de investigación y análisis de tipo histórico-estético e instrumental-formal. A continuación, se presenta una síntesis de los análisis realizados.

En el caso de la obra a trabajar encontramos que el Preludio de *La Revoltosa* es un breve compendio del material temático que Chapí utilizará a lo largo de toda la zarzuela. Se trata de un episodio orquestal desarrollado en cuatro secciones y una Coda, donde destaca el color orquestal, así como la gran amplitud sinfónica (Alier, 1982; García Iberní, 2015). El material temático y los diferentes elementos musicales que se presentan son los siguientes:

Tabla 1. Temas de la zarzuela utilizados en el Preludio.

Secciones Formales	Compases del Preludio	Números de la Zarzuela
Primera Sección	cc. 1 a 6 (Do M)	Número 1. Si no hubiera mujeres tan infundiosas
	cc. 7 a 45	Número 1. Segunda sección de las seguidillas
	cc. 46 a 65 (Mi M)	Números 1 y 6. Nexo para presentar el siguiente tema con elementos rítmicos.
Segunda (cc. 66-81) y Tercera Sección	cc. 66 a 105	Número 4. Mari pepa de mi vida y Palmito pa camelar.
Tercera Sección	cc. 106 a 109 (Si b M y préstamos si b m)	Nexo (ritmo seguidillas)
Cuarta Sección	cc. 110 a 175 (Sol M)	Número 4. La de los claveles dobles
	cc. 176 a 215 (Secuencia moduladora)	Número 6. Final
Coda	cc. 216 a 240 (Do M, Mi M, Sol M)	Número 1. Segunda sección de las seguidillas
	cc. 241 a 252 (La b M, Sol M y m, Do M)	Número 4. La de los claveles dobles
	cc. 253 a 271	Número 6. Coda final

La instrumentación del prelude realizada por Zacarés para cuarteto de viento (clarinete, oboe, fagot y trompa) y piano, se basa en la transcripción para banda sinfónica y no en la partitura original para orquesta como cabría esperar. Ello se debe a que en la partitura de orquesta la cuerda tiene un rol muy protagonista, en cambio, en la partitura para banda el discurso musical se distribuye por diferentes instrumentos de viento y, la escritura y tesituras están más cerca de lo que sería la formación de un cuarteto de viento madera. De acuerdo con una entrevista a Zacarés, su instrumentación para quinteto quiere ofrecer un protagonismo similar a los instrumentos que conforman el cuarteto de viento, utilizando la voz del piano para realizar acompañamientos, contestaciones y relleno armónico. La instrumentación respeta en todo momento la misma estructura formal que la versión original para orquesta e intenta fidelizar al máximo la idea sonora de la partitura orquestal con los instrumentos de la agrupación camerística.

PROPUESTA DIDÁCTICA

Antes de empezar a trabajar aspectos propiamente musicales se deberá decidir la **distribución de los instrumentos** a la hora de sentarse. Esta siempre es una duda muy común que se plantea según el tipo de repertorio. Analizada la obra y la función de que

desempeña cada instrumento se decide situar los instrumentos agudos en los extremos, los instrumentos más graves en el interior y el piano detrás de estos. El fagot al lado interior del clarinete y la trompa al lado interior del oboe; el papel del clarinete y del oboe están en relación constante mediante intervenciones a dúo, al igual que pasa con el papel del fagot y la trompa, por ello, es importante que se sienten uno enfrente del otro para que el contacto visual sea fluido y claro. Por otro lado, la trompa tiene intervenciones con mucha potencia sonora por lo que se pretende evitar que el sonido rebote con el piano de cola. Según Pack (2003) la colocación de la trompa siempre dependerá del repertorio y de la acústica de la sala en la que se vaya a tocar, es importante conocer las condiciones de esta para poder situar a la trompa en un lugar en el que no tenga problemas a la hora de proyectar el sonido.

Otro aspecto importante antes de empezar a ensayar es acordar quién liderará el movimiento, adquiriendo en cierto punto el **rol del director**, y qué tipo de liderazgo deberá aplicar (Calderón et al., 2015). Según Chandler (2003), en un quinteto de viento-madera el rol del líder se le atribuye generalmente a la figura de la flauta por varias razones: en primer lugar, por el papel melódico que suele desempeñar y, en segundo lugar, por la posición que ocupa al sentarse, lo que facilita a los otros integrantes del grupo una mayor unión

en lo que respecta a las entradas, transiciones y cambios de tempo. En nuestro caso, al ser un cuarteto con piano y no existir la figura de la flauta, se decide que el clarinete adquiera este rol de líder, dado que, la posición que ocupa al sentarse es la de la flauta (en un extremo), así como también por la importancia del papel que desempeña durante el Preludio.

Primera sección (cc. 1–66)

La primera sección se desarrolla en el compás de $\frac{3}{4}$, por lo tanto, debido al tempo en la que está escrita, *Allegro animato*, es de suma importancia que todo el grupo piense en una misma pulsación rítmica. Según Galiano (2015, p. 75) “la calidad de la interpretación, desde el punto de vista técnico, dependerá de la unidad de criterio y la coordinación entre los intérpretes para unificar ataques y finales, así como seguir el pulso regularmente”. Al tratarse de un tempo rápido escrito en $\frac{3}{4}$, se decide llevar el compás a uno. A la hora de escoger un tempo óptimo para una correcta ejecución de la pieza, no debemos descuidar las dificultades técnicas de cada instrumento, en este caso por ejemplo la figura del pianista que al comienzo tiene unas octavas que responden al motivo principal expuesto por el ensemble de vientos. Existen numerosos tratados y métodos como *El arte del piano* (Neuhaus, 1987) en el que se corrobora la dificultad de dichas octavas y su correcta ejecución, por lo que se decide un tempo de negra igual a 220 con el que todos se sienten cómodos.

El clarinete como líder se encargará de marcar la entrada inicial a uno de forma enérgica y

dentro de la velocidad metronómica establecida. Según Galiano (2015) el gesto de un intérprete debe estar en consonancia con el contenido sonoro que se refleja en la partitura a interpretar, este transmite tanto tempo, como articulación y dinámica. También será esencial para la sincronización del grupo el dominio de la respiración colectiva al comienzo de una pieza, por ello, todo el grupo debe estar atento a la marca del clarinete para respirar al mismo tiempo, según Baron (2010) es responsabilidad del líder del grupo asegurarse mediante el contacto visual que todo el grupo esté preparado antes de dar la entrada inicial. Al tratarse de una anacrusa de un compás entero, la respiración tendrá que ir acorde con el gesto del clarinete, por lo tanto, esta respiración inicial se ejecutará durante los tres pulsos de negra que componen el compás.

El primer motivo del movimiento se presenta en una dinámica de *fortissimo*, con varias articulaciones a tener en cuenta: *marcato* y *staccato*. Al estar escrito al unísono mediante 4 octavas, siempre pueden surgir problemas de afinación. Por lo tanto, para trabajar todos estos parámetros entre el grupo, se plantean varios ejercicios:

- Estudio lento, con la finalidad de afinar y equilibrar las voces que conforman el cuarteto de viento. Se tocará cada nota que aparece en este primer motivo en un tempo de negra igual a 60. También se puede utilizar como material de apoyo los ejercicios del libro de Garofalo (1996) *Improving Intonation in Band and Orchestra Performance*.

Imagen 1. Primer motivo del movimiento escrito en valores largos.

- Puesta en común de las diferentes articulaciones para llegar a conseguir un mismo criterio. Tal como afirma Galiano (2017), escuchar e imitar la articulación que utiliza el piano al interpretar cualquier repertorio es una buena técnica de estudio para mejorar y enriquecer las cualidades expresivas de otros instrumentos musicales. El mismo autor define *staccato*, cuando el sonido es muy corto con relación al silencio que separa las notas, y *marcato*, como a la intensidad en el ataque sobre una nota. A partir de este análisis conceptual para trabajar las diferentes articulaciones que aparecen. El primer motivo expuesto por los instrumentos de viento es repetido por el piano a modo contestación, por lo tanto, al ser un instrumento de cuerda percutida, se deberá partir de la articulación de este para buscar un equilibrio con el cuarteto de viento.
- Equilibrio sonoro del piano respecto a la sonoridad del cuarteto en su intervención a modo contestación. Al tener una misma textura en cuanto a densidad se refiere (4 octavas), tanto el cuarteto de viento como el piano mediante la práctica en los ensayos, deben intentar conseguir este equilibrio sonoro partiendo del *fortissimo* que aparece en la partitura.

El segundo motivo (cc. 7-17), presenta una gran alternancia de intervenciones solísticas,

organizadas a dos voces o de manera individual. Dentro de este pasaje, es importante equilibrar las voces, así como tener en cuenta tres aspectos que aparecen en la partitura: la articulación, el mordente y los reguladores dinámicos. Para la consecución de todo esto, se aborda el siguiente trabajo:

- Trabajo de los pasajes a dúo, teniendo claro que la voz principal debe sobresalir por encima de la secundaria. Según Minor (2003), cuando el clarinete y el oboe tocan a dúo en una misma tesitura, el clarinete debe ser consciente de equilibrar su voz con la del oboe en cuanto a dinámica e intensidad se refiere, esto se debe a la intensidad tímbrica que caracteriza al oboe y a la flexibilidad del clarinete para buscar el mismo color que el oboe en pasajes a dúo. Algo similar ocurre con el papel de la trompa, tal como afirman Ford y Davidson (2003) debido a las características acústicas de este instrumento dentro de una formación de instrumentos de viento-madera, debe cuidar la potencia sonora tanto en intervenciones solísticas como cuando tiene un rol secundario, siempre igualando la intensidad dinámica al grupo camerístico para que ninguna voz desaparezca del discurso musical. Dicho esto, es importante que el clarinete y el fagot sobresalgan debido a que llevan la voz principal en este momento.

Imagen 2. Dúos del segundo motivo.

- Estudio del pasaje completo eliminando los mordentes y con una dinámica de *forte*; se utilizará el metrónomo con una velocidad inferior a la que se va a interpretar (negra igual a 160 e ir incrementando esta hasta llegar a negra igual a 220 aproximadamente) y con una subdivisión a la corchea, para equilibrar tanto la articulación (*stac-*

cato) como los enlaces entre los diferentes instrumentos sin perder el ritmo. Una vez se consiga esto, se añadirán los mordentes y los reguladores indicados en la partitura dentro de la dinámica que caracteriza a este pasaje escrito en *forte*.

Imagen 3. Segundo motivo sin mordentes y sin reguladores.

A continuación (cc. 17-45), debido a la repetición del primer motivo varias veces, es importante respetar las diferentes dinámicas que marca la partitura, partiendo de las indicaciones anteriormente desarrolladas y del análisis de la instrumentación para respetar los diferentes planos sonoros. Hay que tener en cuenta varios aspectos que aparecen en el nuevo motivo (cc. 25-33), ya que para finalizar este y enlazar con la reexposición, aparece un compás (cc. 34) que tiene una función de nexo. Este, es ejecutado por el grupo al unísono, por lo tanto, puede generar dificultades respecto a la cuadratura, ya que tanto los vientos como el piano (mano derecha), realizan una blanca con puntillo en el compás anterior (cc. 33) ligada a una corchea en el siguiente compás (cc. 34). Para poder llegar a tocar juntos este nexo, es importante:

- Escuchar las tres negras que realiza el piano (mano izquierda) en el compás anterior (cc. 33). Este motor rítmico será la referen-

cia para no perder la pulsación del grupo y poder realizar el nexo todo el grupo, al unísono y sin problemas de sincronización. Como afirma Galiano (2017), cuando la melodía realiza valores largos, es indispensable escuchar el acompañamiento para que el discurso musical quede mejor cohesionado.

- Sustituir la blanca con puntillo por tres negras a modo de estudio, para así interiorizar la pulsación interna que se debe sentir, con la finalidad de cuando se toque como aparece en la partitura, salir de la ligadura todos juntos.

Seguidamente (cc. 46-49), el cuarteto de vientos realiza una variación del 2º motivo mediante corcheas con *staccato*, este pasaje genera dificultades en el *tempo* debido a la tonalidad en la que está escrito (Mi M). El grupo plantea una solución con la finalidad de no perder *tempo* y que el pasaje tenga un carácter ligero:

- Anotar en la partitura un *crescendo* moderado durante estos cuatro compases, para que exista una dirección en el fraseo musical, así como también ofrecer un discurso melódico más interesante dentro de la dinámica que nos aparece en la partitura.

Imagen 4. Crescendo en la variación del segundo motivo.

La intervención del fagot y la trompa (cc. 62-66), sirve como nexo a la siguiente sección. La partitura indica poco *rallentando*, por lo que tiene que ir acorde al nuevo *tempo* (*piu lento*, negra igual a 85). Para cuadrarlo, es imprescindible:

- Contacto visual entre los músicos. Según Payome (2015), para que exista una correcta comunicación musical entre un grupo camerístico, es imprescindible el contacto visual, debido a que en muchas ocasiones los gestos que se perciben a través de este nos pueden ofrecer información sobre el *tempo* y los diferentes elementos que conforman el fraseo musical.

Segunda sección (cc. 66–81)

En esta sección, el piano es el encargado de ejecutar el tema a solo en un *tempo* de *piu lento* (negra igual a 85), para ello se pensará a tres pulsos el compás (a la negra), ofreciendo así, un carácter más pausado y expresivo. En la partitura aparecen anotados los reguladores, esto deja claro el fraseo que se debe realizar. En cuanto a las corcheas que aparecen en la mano izquierda, al estar a una distancia de un intervalo de segunda se decide a petición del grupo, que se utilice el *rubato* para dar un carácter más cercano a lo folklórico sin caer en excentricidades. Como plantea García Navarro (2015), los intervalos de segunda en el Preludio de *La revoltosa* son un elemento característico de la música folklórica, por lo tanto, el *rubato* debe estar implícito en el fraseo musical para llegar a conseguir la estética que define la música popular regionalista española.

Imagen 5. Solo de piano con acompañamiento de corcheas en mano izquierda.

Dos acordes de quinta justa (cc. 75-78), marcan el final de esta sección. Por lo tanto, se propone un trabajo de afinación específico para cada uno:

- En el primer acorde (cc. 75-76), se utiliza la afinación justa: el clarinete junto con el piano, tocan la tónica del acorde ajustándose a la afinación del piano, la trompa realiza la tercera con una afinación un poco más baja y, el fagot la quinta subiendo un poco esta. Esta afinación, la suelen utilizar los instrumentos de viento para enriquecer los armónicos del acorde. Según Ibáñez (2008), la afinación justa es el sistema de entonación basado en los armónicos naturales, que definen los intervalos justos. Se fundamenta en la escala de Zarlino, célebre teórico musical y compositor del siglo XVI. Este sistema de afinación produce un efecto característico de resonancia mediante el cual los sonidos se refuerzan unos a otros y se amplifican, de manera que se logra una sensación de pureza y calidad sonora estéticamente notable.
- En el segundo acorde (cc. 77-78), el piano realiza el acorde completo, por lo tanto, al ser un instrumento con un sistema de afinación fijo temperado, los vientos deben adaptarse a este y tenerlo como referente. Tal como promulga Ibáñez (2008), el piano es un instrumento de afinación temperada, puesto que la octava se encuentra dividida en doce sonidos con una frecuencia estandarizada, en la que no existe posibilidad de variar en el momento de ser utilizados.

En las tres últimas notas de esta sección (cc. 79-81), el piano mediante la tímbrica y la articulación *marcato* indicada en la partitura. De acuerdo con Maffiote (1982) este tipo de sonoridad estaría relacionada con un concepto de piano más percutido, similar a los instrumentos de percusión. El piano a partir de esta idea realizará un *rallentando* para enlazar con el nuevo *tempo* de *Andantino* (negra igual a 60).

Tercera sección (cc. 82–110)

En la tercera sección, primero el oboe y después la trompa, presentan el tema de *Mari Pepa de mi vida*, este se divide en dos semifrases y tienen una duración de dos compases cada una. En la partitura, aparecen los reguladores en cada semifrase, con lo cual deja claro el fraseo. Respecto al *tempo*, hay que tener presente que este tema se presenta en la tonalidad de Sib M utilizando préstamos melódicos de Sib m, si a ello se le suma el *ostinato* (secuencia de notas que se repiten), esto nos recuerda a la cadencia andaluza, de modo que, se decide por parte de los miembros del grupo un *tempo* libre utilizando el *rubato*. Tal como afirma García Navarro (2015), dicho tema aparece escrito en forma de *ostinato* de semicorcheas, que ayuda a intensificar el carácter, desarrollado en la tonalidad de Do mayor con préstamos melódicos de Do menor, así como también en la escala menor natural y armónica. Todo ello, unido a la brevedad de las figuras, sugieren una intención de cadencia andaluza, debido a que, recuerdan al modo frigio.



Imagen 6. Tema de *Mari Pepa de mi vida*

Los cantantes líricos suelen utilizar el vibrato para acercarse más al carácter folklórico del estilo. Por esta razón, se decide que el oboe utilice dicho recurso interpretativo a imitación de la voz humana. Según Chandler (2003), el vibrato es un recurso expresivo que utilizan los oboes para enriquecer el discurso musical, es

importante no abusar de este para no distorsionar el sonido ni la afinación de una manera exagerada. En cambio, cuando este mismo tema lo ejecuta la trompa, se decide no utilizar el vibrato por dos razones: la primera y principal, por el cambio de color que se busca en la instrumentación realizada por Zacarés; y la

segunda, debido a que la trompa, tal y como afirma Barcber (2003) no suele utilizar este tipo de recurso expresivo para colorear sus tonos.

El motivo que sigue se repite cuatro veces (cc. 90-98) y lo llevan a cabo el clarinete, el oboe y el piano. El clarinete será el encargado de liderar este motivo, puesto que, lleva el material temático. El pasaje se organiza de la siguiente manera:

En el cambio de compás a 2/4. Primero el oboe, y después el clarinete realizan el mismo motivo (*Palmito pa camelar*), por lo que, deben realizar el mismo fraseo debido a que es una imitación. En la partitura aparecen los reguladores que dejan claro la direccionalidad de la música en el fraseo, al ser un motivo basado en un tema lírico, se decide realizar un pequeño *rubato* al igual que realizan los cantantes líricos. La siguiente célula que aparece reiteradamente (cc. 102-106), se presenta distribuida en el cuarteto de viento, por lo cual, es importante que todos imiten al oboe, puesto que, es el primero que la presenta. La articulación y el mordente deberán ser ejecutados por los miembros del grupo de la misma forma y en la misma intensidad sonora.

Cuarta sección (cc. 110–216)

El tema de *La de los claveles dobles* es introducido por el piano en un tempo, *Allegro non troppo*, por lo tanto, esta sección se pensará el compás a uno (negra igual a 225 aprox.). Seguidamente el oboe presentará un nuevo tema: los primeros 4 compases en una dinámica de *mezzoforte*, y la repetición de estos en *mezzopiano*, en forma de eco y la segunda semifrase (cc. 118-125) con un fraseo más homogéneo, sin descuidar los acentos que aparecen en la partitura, puesto que, ayudarán a desempeñar un fraseo más cercano a la lírica. La segunda frase del mismo tema será expuesta primero por el clarinete, y después la trompa. En cuanto al tempo, es importante cuadrar las corcheas del acompañamiento del piano con la voz de la trompa (cc. 132). Seguidamente, la trompa se queda sonando sola a modo calderón (cc. 133-135).

A continuación, se repite el mismo modelo temático anteriormente desarrollado, pero con una instrumentación diferente (cc. 145-176). Es esencial, seguir las mismas pautas interpretativas anteriormente desarrolladas, para proporcionar una coherencia a todo el pasaje.

La transición a la Coda, caracterizada por un modelo de secuencia que se va repitiendo cada seis compases, va modulando cada vez que se repite. Aquí, el clarinete es el encargado de presentar el primer motivo de cada secuencia modulante, por lo tanto, el fagot y el oboe, deben imitarlo en cuanto a articulación y fraseo. Según se va modulando, se crea una tensión sonora, y es importante que esta se refleje de manera muy progresiva en las diferentes secuencias, sin olvidar que, el auténtico *crescendo* empieza más adelante (cc. 205).

Dicha transición, concluye con las notas graves del fagot y piano al unísono (cc. 208-214), junto con las corcheas del oboe y clarinete. Para ejecutar de una manera eficiente este punto del movimiento, se proponen varios trabajos de manera independiente, con la finalidad de cuando se junten todas las partes existentes, el discurso musical tenga una mayor coherencia y por consiguiente una mejor calidad sonora:

- Afinación: el fagot debe escuchar y adaptarse a la afinación del piano, debido a que, en los valores largos (blanca con puntillo), se pueden apreciar más las desafinaciones.
- Tempo: El fagot será el encargado de marcar la anacrusa de la blanca con puntillo con carácter, para una mayor exactitud en la entrada de esta.
- Articulación: buscar un mismo *staccato* en una dinámica de *crescendo*, sin perder el equilibrio entre voces. Se utilizará el metrónomo con una velocidad inferior a la que se va a interpretar (negra igual a 160 e ir incrementando esta hasta llegar a negra igual a 220 aproximadamente) y con una subdivisión a la corchea, para equilibrar tanto el ritmo como el *staccato*.

En la reexposición (cc. 216-227), el piano es el encargado de presentar el tema principal del movimiento y el oboe junto con el clarinete, realizan unos contrapuntos sobre este tema a imitación de los violines. El piano, al utilizar cuatro octavas en una dinámica de *fortissimo*, debe escuchar en todo momento a estos dos, para no eliminarlos del plano sonoro. El compás anterior al *piu vivo* (cc. 227), sirve de enlace con la Coda (cc. 228). El clarinete, introduce la célula, que se desarrollará en el nuevo tempo. Por consiguiente, es en este compás, donde el clarinete debe encargarse mediante

un pequeño *accelerando* de establecer el *tempo* de *piu vivo* (negra igual a 235).

Coda (cc. 228–271)

En la primera parte de la Coda, el motivo principal es ejecutado por los vientos madera mediante una instrumentación por células. El oboe y el clarinete desarrollan el motivo principal por células y el fagot dobla en todo momento a estos, pero sin tocar la primera corchea. La dificultad de este pasaje reside en unificar y enlazar estas células para que el motivo quede bien estructurado, para ello, se desempeña un trabajo concreto:

- Estudio lento del pasaje con metrónomo y a subdivisión de corchea (dos corcheas igual a 120). Seguidamente, incrementar progresivamente la velocidad de este hasta que queden bien enlazadas todas las células. Primero oboe y clarinete y después se incorporarán progresivamente el resto de los instrumentos.

En el *Andante*, la trompa introduce la primera semifrase del motivo de la tercera sección (*Mari Pepa de mi vida*), seguidamente, en el *tempo primo* el grupo contesta mediante otra célula. Para llevar a cabo esto, se plantean varias cuestiones:

- Tempo: el *Andante*, como se ha dicho en la tercera sección, que es cuando aparece dicho tema, el compás se llevará a tres pulsos, debido a que, es un *tempo* lento y expresivo. Por el contrario, el *tempo primo*, como se ha justificado en la primera sección, se pensará a uno al igual que en el principio del movimiento (negra igual a 220).
- Fraseo: la trompa utiliza *rubato*, por ello es fundamental que todos los miembros del grupo tengan en cuenta esto. De esta forma podrán enlazarlo con el *tempo primo*, pensando a uno y con carácter. El líder (clarinete) será el encargado de marcar los cambios de *tempo* para conseguir una mayor sincronización. Se utilizará el mismo gesto que en la entrada inicial del movimiento, pero este se marcará en el último tiempo del *Andante*, coincidiendo con las semicorcheas de la trompa.

En el proceso cadencial (cc. 253-fin), es importante respetar los planos sonoros, puesto

que, las corcheas que ejecutan el oboe y el clarinete deben ser escuchadas por el resto del grupo, debido a que, en esos compases la instrumentación que llevan la trompa, el fagot y el piano, es la misma y el piano está tocando 4 octavas. La segunda parte de este proceso cadencial se caracteriza por la inclusión de un *crescendo* creado por densidad instrumental, así como también, por el unísono de 4 octavas. Para una mayor cohesión es importante tener en cuenta:

- Afinación: el clarinete, presenta la célula que después repetirán consecutivamente el oboe y, fagot junto con la trompa. Es importante, que el grupo afine las dos primeras notas de una manera lenta, por orden de entrada, teniendo como referencia al clarinete, puesto que, es el primero en presentar esta célula.

Para finalizar el Preludio (cc. 267-fin) el clarinete indicará el final de la nota larga, que a la vez se tomará como anacrusa del siguiente compás (cc.268). Tal como afirma Lorenzo (2009), cuando un director de orquesta dirige una nota larga que dura varios compases, la salida de esta indicará cuando hay que cortar la nota que se está ejecutando, así como también la anacrusa del siguiente compás. Las últimas notas conclusivas del movimiento también las marcará el clarinete para que todo el grupo finalice junto el movimiento.

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

Como en toda propuesta de carácter didáctico es imprescindible analizar y evaluar el trabajo realizado para conocer los puntos fuertes y los aspectos mejorables. En nuestro caso consistió en valorar la interpretación de la obra en un concierto público. Para ello se registró dicho concierto en video, se analizó de forma individual por cada miembro del grupo y, posteriormente se hizo una puesta en común para compartir y proponer las siguientes mejoras.

La gestualidad

Los gestos que se realizan para marcar la entrada inicial, así como también los diferentes cambios de tempo, funcionan de una manera óptima como se puede ver en el video. Todo el grupo entiende bien estos, no solo en cuanto al tempo se refiere sino también al carácter que deben transmitir en función del contenido

sonoro que aparece en la partitura. Por ejemplo, en el solo del fagot de la cuarta sección (03:05 min.), la trompa mediante una mirada le indica cuándo debe tocar y, este, a través de un gesto anacrúsico le marca al piano el nuevo tempo y carácter.

Se coincide en que algunos gestos pasan desapercibidos o no son tan explícitos como se expone en la propuesta. Por ejemplo, en la marca que realiza la trompa al fagot para enlazar con la segunda sección (01:00 min.), se observa un pequeño gesto con la cabeza y cuerpo para realizar este *rallentando*. Esto se debe a que después de realizar el trabajo explicado en la propuesta, ambos intérpretes tienen interiorizado este pasaje de la misma manera y, con un pequeño gesto, este momento funciona sin problema alguno.

Los planos sonoros

En cuanto a los planos sonoros, hay que tener en cuenta los pasajes a dúo que tanto caracterizan esta instrumentación. El equilibrio sonoro queda bien configurado entre el oboe y el clarinete, así como también entre el fagot y la trompa. Un ejemplo de todo esto, lo podemos ver cuando estos, presentan el segundo motivo del movimiento (00:13 min.).

El piano tiene a nivel general un papel más de acompañamiento por lo que en ningún momento se sitúa por encima del cuarteto de vientos interfiriendo en su sonoridad. Pero sí que sobresale cuando interviene como solista, lo cual permite ser escuchado siempre respetando la sonoridad del grupo. Un claro ejemplo de todo ello se encuentra en la reexposición final del movimiento, cuando todo el cuarteto está tocando con una dinámica de *forte*, el piano, encargado de reexponer el primer motivo del movimiento, se puede escuchar a la perfección (04:18 min.).

Como aspectos mejorables, se debe tener presente que el oboe al tener un timbre con mucha potencia, en momentos como la introducción del movimiento, al estar interpretando una octava aguda en una dinámica de *fortissimo*, debería moderar su volumen y respetar el papel del fagot, escrito cuatro octavas por debajo. En algunos momentos no se escucha muy bien al fagot y el oboe incluso llega a distorsionar el sonido (00:09 min.). Por ello, es importante ser consciente de la sonoridad del grupo y trabajar estos pequeños desajustes para equilibrar en todo momento los planos sonoros.

La articulación

Las diferentes articulaciones que van apareciendo son claras y se pueden apreciar a lo largo de toda la interpretación. La articulación del piano y de los instrumentos de viento siguen el mismo criterio interpretativo, tal y como se puede comprobar por ejemplo en la contestación que realiza el piano en la introducción del primer motivo ofrecida por los vientos (00:10 min.). Otro aspecto destacable es la buena adaptación por parte de la trompa, pues en todo momento respeta e imita las diferentes articulaciones que realizan tanto los instrumentos de viento madera como el piano. Un claro ejemplo es la transición a la segunda sección que ejecuta junto con el fagot manteniendo la misma articulación (01:00 min.). Todos estos aspectos, indican que el trabajo realizado, en cuanto a las articulaciones se refiere, ha sido correcto y eficaz.

En cuanto a mejoras, solamente hay que destacar algunos pasajes puntuales como por ejemplo cuando el oboe y el clarinete reexponen el primer motivo (cc. 17-22). El clarinete utiliza una articulación más larga que la del oboe (00:24 min.), e incluso que la del resto del grupo cuando lo ejecutan al principio del Preludio. La detección de estos pequeños detalles y la corrección en futuras interpretaciones contribuirán a una mayor coherencia interpretativa en grupo.

La afinación

La afinación es uno de los aspectos más delicados dentro de este tipo de agrupaciones, debido a que, cada instrumento tiene unas características diferentes: el oboe y el fagot comparten el mismo tipo de embocadura (la lengüeta doble) pero tienen unas características sonoras muy diferentes, el clarinete es un instrumento de lengüeta simple, la trompa pertenece a la familia del viento metal y el piano a la familia de la cuerda percutida. A grandes rasgos la afinación del grupo en la interpretación analizada es buena, aun así, posiblemente sea el aspecto musical con mayor margen de mejora.

La afinación que se emplea durante todo el movimiento es la temperada, pero como se ha visto en la propuesta hay acordes en los que se utiliza la afinación justa para enriquecer los armónicos del acorde (cc. 75-76). Por ejemplo, en la grabación se puede escuchar al clarinete afinar la tónica con el piano, el fagot

ejecutar la tercera un poco baja de afinación y la trompa tocar la quinta del acorde un poco alta, esto crea el efecto de amplitud de armónicos deseado (01:23 min.). En cambio, en el siguiente acorde (cc.77-78) el piano desarrolla todo el acorde, por lo tanto, se utiliza la afinación temperada. El clarinete afina bien la quinta con el piano, al igual que la trompa la tercera. El oboe debido al registro agudo en el que está tocando la tónica, tiene problemas de afinación con respecto al piano, debido a que, está más bajo de afinación. Este tipo de acordes conjuntos, se deben mejorar siempre teniendo como referente al piano.

Durante los ensayos, es importante realizar ejercicios de afinación para ir interiorizando dichos detalles de afinación y mejorar día a día como grupo. Aun así, esta siempre puede variar dependiendo de muchos factores como, por ejemplo, las cañas que utilicen los músicos de viento-madera, la temperatura de la sala en la que se vaya a interpretar, la afinación del piano, etc.

El fraseo

El fraseo musical debe de ir acorde con el estilo a interpretar. En general, tanto los motivos instrumentales como las diferentes frases basadas en temas líricos que aparecen a lo largo del Preludio, siguen un fraseo acorde al estilo de la obra. Por ejemplo, en el tema de *Mari Pepa de mi vida*, tanto el oboe como la trompa siguen las pautas interpretativas (*rubato* para ambos instrumentos y *vibrato* solo en el oboe) que aparecen en la propuesta (1:39 min.).

Se coincide de manera unánime, que los temas líricos reflejan el trabajo que aparece en la propuesta. En cambio, en la variación del segundo motivo que realizan los vientos (cc. 46-49), se escucha que el grupo en general pierde algo de tiempo debido a la falta de dirección en el fraseo (00:45 min.).

El ritmo

En general, el ritmo que se desarrolla durante el Preludio dentro de los diferentes tempos que aparecen como en sus respectivas transiciones, funcionan de una manera óptima. Se puede destacar el segundo motivo (cc. 7-17), debido a que, como se escucha en el video, todo el grupo ejecuta todas las corcheas dentro del tempo establecido y, este pasaje queda bien unificado gracias a ello (00:16 min.).

En cambio, se coincide en que en el enlace que aparece en la primera sección (cc.33-34), el tempo no queda bien cuadrado (00:34 min.). Esto se debe, a que los vientos no escuchan bien al piano debido a la intensidad dinámica que ejecutan durante este momento (*fortissimo*). Por lo tanto, como propuesta de mejora se plantea bajar un poco la dinámica de los vientos y, que el piano intente marcar con más intensidad sonora estas notas para establecer mejor la pulsación del compás. Aplicando estas observaciones al ejercicio planteado en la propuesta, se podrá mejorar el ritmo a nivel grupal para conciertos venideros.

CONCLUSIÓN

Con la exposición de esta propuesta didáctico-interpretativa se pretende ofrecer un material que sirva como guía o ejemplo para enseñar y practicar diferente repertorio de música de cámara.

La realización de este tipo de propuestas contribuirá a la mejora del rendimiento de la interpretación colectiva y de la calidad musical. Por esta razón es aconsejable que cualquier grupo de cámara ante la preparación de cualquier pieza siga los pasos expuestos, es decir, contextualizar y analizar la pieza, encontrar los pasajes que presenten mayor dificultad técnica y proponer ejercicios para su resolución tanto a nivel individual como colectivo, analizar de forma constructiva el resultado final y ofrecer propuestas de mejora. Todo ello debe estar bien justificado a partir de bibliografía y conocimientos musicales, dejando a un lado los criterios intuitivos como suele ocurrir en muchos casos, especialmente en agrupaciones noveles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alier, R. (1982). *El libro de la Zarzuela*. Barcelona: Daimon.
- Baron, J. H. (2010). *Chamber music: a research and information guide*. Nueva York: Routledge.
- Berger, M (2002). *Guide to chamber music*. New York: Dover publications.
- Calderón, D., Oriola, S., y Gustems, J. (2015). Liderazgo y música: la figura del director. *ARTSEDUCA*, 10, 1-13.

- Chandler, B. E. (2003). A guide to woodwind quintet playing for developing flutist. En B. Chandler, M. Kirkdorffer, J. L. Minor, S. N. Barber y A. Pack, *The quintessential quintet: using the woodwind quintet to improve your instrumental music program* (pp. 13-23). Harrisonburg, VA: James Madison University.
- Ford, L., y Davidson, J. W. (2003). An Investigation of Members' Roles in Wind Quintets. *Psychology of Music*, 31(1), 53-74.
- Galiano Pérez, J. (2015). *Aprendizaje de la comunicación no verbal en la música de cámara*. Tesis doctoral. Facultad de educación UNED, España.
- García Asensio, E. (2017). *Dirección musical, la técnica de Sergiu Celebidache*. Valencia: Piles.
- García Iberní, L. (2009). *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- García Navarro, A. M. (2015). *El Andalucismo en el género chico: el caso Chapí*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de La Rioja.
- Garofalo, R. J. (1996). *Improving Intonation in Band and Orchestra Performance*. Michigan: Meredith music publications.
- Hoeltzel, M. (2006). *Mastery of the French Horn: Technique and Musical Expression*. Pensilvania: Schott.
- Ibáñez Barrachina, J. (2008). *Métodos exactos y heurísticos de afinación*. Aplicación a la trompeta. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- Linari Melfi, M. (2017). *Manual de dirección*. Granada: AIFEMA.
- Lorenzo, M. (2009). *En el podio. Manual de dirección de orquesta, banda, coro y otros conjuntos*. Barcelona: Boileau.
- Maffiotte, G. (1982). Stravinsky ¿piano percusión? *El Ciervo*, 31(374), 9-10.
- Minor, J. L. (2003). Clarinet idiosyncrasies related to the woodwind quintet. En B. Chandler, M. Kirkdorffer, J. L. Minor, S. N. Barber y A. Pack, *The quintessential quintet: using the woodwind quintet to improve your instrumental music program* (pp. 24-28). Harrisonburg, VA: James Madison University.
- Neuhaus, H. (1987). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.
- Nieto, A. (2015). *El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar de un concierto*. Barcelona: Boileau.
- Oriola, S., Gustems, J., y Filella, G. (2018). Las bandas y corales juveniles como recurso para el desarrollo integral de los adolescentes. *Revista Electrónica Complutense de Investigación En Educación Musical - RECIEM*, 15, 153-173. <https://doi.org/10.5209/reciem.58813>
- Pack, A. (2003). Some ideas on playing horn in a wind quintet. En B. Chandler, M. Kirkdorffer, J. L. Minor, S. N. Barber y A. Pack, *The quintessential quintet: using the woodwind quintet to improve your instrumental music program* (pp. 37-40). Harrisonburg, VA: James Madison University.
- Payome Villora, L. C. (2015). *El gesto como generador de significado en la interpretación musical*. Trabajo de fin de Fin de Máster. Universidad EAFIT: Medellín.
- Zaldívar, A. (2008). Investigar desde el arte, *Anales*, 1 (1), 57-64.
- Zaldívar, A. (2010). Investigar desde la práctica artística. Libro de actas. *I Congreso Internacional Investigación en Música*, ISEACV, Valencia, pp. 124-129.