

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



**DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS
LICENCIATURA EN MÚSICA (INSTRUMENTISTA)**

El Cuarteto de Cuerda: Una Alternativa Pedagógica y de Difusión Cultural

Trabajo de titulación en la modalidad de Trabajo de Tesis, que para obtener el título de Licenciado en Música (Instrumentista) presenta:

Héctor Eduardo García Guerra

Guanajuato, Gto; mayo de 2022

Miembros del sínodo

Dra. Jessica Esther Garduño Albo
Directora de Tesis

Mtra. Djamilia Rovinskaia Davletshin
Sinodal 1

Dr. Alfonso Pérez Sánchez
Sinodal 2



Campus Guanajuato | División de Arquitectura,
Arte y Diseño

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de Guanajuato, especialmente al Departamento de Música y Artes Escénicas, junto con los profesores y trabajadores administrativos que facilitaron la oportunidad de desarrollar mi formación profesional en esta institución.

Doy gracias profundamente a mis maestras, ambas pilares en mi educación musical, cultural y profesional. A mi maestra Djamilia Rovinskaia, por su empeño, confianza y paciencia en mi enseñanza instrumental desde el comienzo. Gracias por sus consejos, atenciones, y sobre todo por la disciplina y excelencia inculcadas. A mi maestra, Dra. Jessica Garduño, por su enorme disposición y guía, desde sus clases de música de cámara, pero especialmente en el transcurso de este trabajo de titulación por su disciplina, exigencia, profesionalismo y siempre amable trato. Agradezco también encarecidamente al Dr. Alfonso Pérez Sánchez por su atención, cortesía y amabilidad al guiarme en la conformación y presentación de este trabajo. Doy un profundo agradecimiento a la Mtra. Silvia Santa María y al Mtro. Arón Bitrán por su tiempo, amabilidad y disposición, pues sus aportaciones fueron de gran trascendencia para este trabajo.

Finalmente, agradezco a mi familia, pero especialmente a mis padres y mis hermanos. Asimismo doy gracias a mis amigos, los que me acompañaron desde el comienzo de este camino, así como los que conocí en el transcurso. Agradezco particularmente a Joaquín, Fernanda y Ulises, por acompañarme a descubrir el cuarteto de cuerda. Todos ustedes han sido apoyo, motivación y razón para seguir adelante.

A Micaela y Vicente, mis padres, sin quienes nada de esto hubiera sido posible desde un principio

TABLA DE CONTENIDO

Portada	1
Agradecimientos	3
Tabla de contenido	5
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	13
Desarrollo Histórico del Cuarteto de Cuerda	13
1.1. Origen y Desarrollo de la Familia del Violín	13
1.1.1. Consolidación de la Familia del Violín	14
1.1.2. La Familia del Violín y los Conjuntos Instrumentales.....	15
1.1.3. Características de los Instrumentos de la Familia del Violín	16
1.2. Concepto de Cuarteto de Cuerda	17
1.3. Semblanza Histórica del Cuarteto de Cuerda	21
1.3.1. El Siglo de las Luces	21
1.3.2. Luigi Boccherini: Una Vía Alternativa de Surgimiento del Cuarteto de Cuerda.....	24
1.3.3. Joseph Haydn y el Cuarteto de Cuerda en Viena	25
1.3.4. Wolfgang A. Mozart: La Afirmación del Cuarteto de Cuerda.....	26
1.3.5. Ludwig van Beethoven: La Revolución del Cuarteto de Cuerda.....	28
1.3.6. Franz Schubert: El Último Representante del Cuarteto Clásico Vienés	30
1.3.7. Mendelssohn, Schumann y Brahms: El Cuarteto de Cuerda en el Romanticismo Aleman	31
1.3.8. Segunda Mitad del Siglo XIX: La Difusión del Cuarteto de Cuerda.....	33
1.3.9. El Cuarteto de Cuerda en Francia	35
1.3.10. Las Vanguardias del Siglo XX.....	36
1.3.11. Béla Bartók y Dimitri Shostakóvich: Dos Perspectivas Originales del Cuarteto de Cuerda	38
1.3.12. El Cuarteto de Cuerda en el Mundo de la Posguerra	39
1.3.13. El Cuarteto de Cuerda en México	40
CAPÍTULO II.....	43
Oportunidades del Cuarteto de Cuerda como Recurso Formativo	43
2.1. Características Esenciales de la Práctica Moderna del Cuarteto de Cuerda	43

2.1.1. La Interpretación Colectiva.....	44
2.1.2. La Importancia del Trabajo Interno para un Cuarteto de Cuerda	47
2.2. Circunstancias de la Interpretación Musical en el Cuarteto de Cuerda	48
2.2.1. La Toma de Decisiones Interpretativas.....	48
2.3. La Labor Individual del Intérprete en el Cuarteto de Cuerda.....	51
2.3.1. El Primer Violín.....	51
2.3.2. El Segundo Violín.....	52
2.3.3. La Viola	54
2.3.4. El Violonchelo	55
2.4. La Convivencia en un Cuarteto de Cuerda.....	57
2.5. La Práctica del Cuarteto de Cuerda y la Vida en Sociedad	59
CAPÍTULO III	61
El Cuarteto de Cuerda como Recurso Formativo.....	61
3.1. El Desarrollo de la Técnica del Cuarteto de Cuerda	61
3.2. Influencia de la Práctica de Cuarteto de Cuerda en la Técnica Individual.....	64
3.3. Análisis de Elementos Generales de la Práctica del Cuarteto de Cuerda y su Potencial Pedagógico.....	66
3.3.1. La Consciencia del Sonido Personal ante el Grupo	66
3.3.2. Interpretación en Público	67
3.3.3. Desarrollo de Técnica de Interpretación Individual y Colectiva	68
3.3.4. Técnica de Mano Izquierda.....	68
3.3.5. La Afinación Personal y Grupal	69
3.3.6. Rítmica.....	76
3.3.7. Trabajo de Ensemble.....	82
3.3.8. Pizzicato	90
3.3.9. Técnicas de Arco.....	96
3.3.10. Técnicas Extendidas.....	103
3.3.11. Elementos de Interpretación	104
CAPÍTULO IV	107
Situación del Cuarteto de Cuerda en el Escenario Cultural Mexicano y su Viabilidad como Medio de Difusión Musical.....	107
4.1. Circunstancia del Cuarteto de Cuerda en la Actualidad.....	107
4.2. Recepción del Cuarteto de Cuerda en México. Pasado y Presente	109

4.3. El Cuarteto de Cuerda y el Público.....	112
4.4. El Repertorio de un Cuarteto de Cuerda Profesional.....	114
4.5. Oportunidades para la Formación de un Cuarteto de Cuerda.....	117
4.5.1. Festivales, Concursos y Cursos para Cuarteto de Cuerda en México.....	118
4.5.2. Recursos de Formación y Difusión a Nivel Mundial.....	120
4.6. La Labor de Enseñanza de un Cuarteto de Cuerda.....	122
4.7. El Cuarteto de Cuerda como Medio de Difusión Cultural.....	124
CONCLUSIÓN	133
Anexos	139
Anexo A.....	139
Entrevista a Arón Bitrán	139
Anexo B	150
Entrevista a Silvia Santa María.....	150
Bibliografía.....	155
Artículos de Revista.....	158
Recursos Digitales	158
Sitios Web.....	158
Artículos Online.....	159
Índice de Ejemplos Musicales	161

INTRODUCCIÓN

El cuarteto de cuerda, nacido a mediados del siglo XVIII en Europa, conformado por los instrumentos de la familia del violín, significó un producto natural del uso de instrumentos de una misma familia y de ciertos ensambles camerísticos surgidos en el Barroco, particularmente de la sonata en trío. No obstante que la utilización de estos instrumentos de cuerda frotada en distintos conjuntos instrumentales tenía, por lo menos, un siglo de antigüedad, el surgimiento del cuarteto como género compositivo, a mediados del siglo XVIII, reflejó la tradición coral cuatripartita europea en el lenguaje de la música instrumental europea. Junto con la sinfonía, el cuarteto de cuerda representa la herencia más importante del Clasicismo y del Siglo de las Luces en cuanto a música instrumental se refiere. De esta manera, adoptó valores sociales y artísticos de la época que le dio origen, como lo son la búsqueda de igualdad y de un diálogo racional. Se convirtió rápidamente en el ensamble de música de cámara más popular hacia la segunda mitad del siglo XVIII, dado que el género fue abordado por la mayoría de los compositores del momento, pues significó una prueba de la calidad de su técnica compositiva. El cuarteto de cuerda logró trascender en el tiempo, siendo empleado por múltiples compositores hasta la actualidad, acompañando al desarrollo musical occidental desde su surgimiento. Su éxito radica en su capacidad de adaptación, su cualidad expresiva e íntima, así como por servir como medio

de experimentación compositiva. El género se mantiene vigente hasta la fecha dado que sus virtudes siguen siendo apreciadas tanto por los compositores, como por los intérpretes.

La labor de interpretación del cuarteto de cuerda requiere el desarrollo de una técnica particular conjunta, resultando atractiva por la riqueza, variedad e importancia de su repertorio, uno de los más amplios entre los ensambles de música de cámara. Es importante asentar las características que dan identidad al cuarteto de cuerda como género, para así valorar su importancia. En lo concerniente al aspecto de la interpretación, es decir, lo relativo al trabajo interno del cuarteto de cuerda, existen varias características de su práctica interna que exigen un acercamiento especializado en la técnica de los instrumentos de arco. Además, el trato entre los intérpretes que conlleva su praxis, requiere del desarrollo de habilidades sociales, más allá de la exigencia técnica y musical. Esto hace que la práctica del cuarteto de cuerda fomente a la par el ejercicio de una técnica instrumental especializada, además de servir como un modelo de convivencia social que reafirma a su vez, la propia individualidad musical y personal.

Desde un punto de vista pedagógico, el acercamiento al repertorio y a la labor de interpretación del cuarteto de cuerda puede ofrecer múltiples beneficios y posibilidades complementarias para la formación de instrumentistas de cuerda frotada. A través de un análisis, primero, de las características propias de la práctica de este ensamble a nivel interpretativo y social; y luego, de ciertos aspectos de su repertorio, se pretende establecer las ventajas que conlleva su uso en la enseñanza musical. Con el análisis de distintos conceptos de interpretación estudiados en fragmentos de obras de diversas épocas y estilos, es posible visualizar el potencial formativo que conlleva la práctica del cuarteto de cuerda para los intérpretes, en cualquier grado de aprendizaje y experiencia. A su vez, se establece su posibilidad para brindar una experiencia alternativa al estudio del repertorio orquestal y solista, en lo que refiere a la práctica de la técnica individual y de la música en conjunto.

El presente estudio también se enfocará en la recepción del cuarteto de cuerda en la vida cultural mexicana. Con ello, se busca establecer su contexto musical, además de ofrecer un panorama que permita analizar el lugar de un ensamble de estas características en la agenda cultural nacional. A su vez, analizar las problemáticas y retos a los que se han enfrentado los cuartetos de cuerda en México, tanto desde el interés del público como del apoyo de las instituciones públicas y de la iniciativa privada, permitirá determinar el contexto actual de su

práctica. Por último, se estudiarán las opciones de desarrollo, recursos de formación y vías de ejercicio profesional que actualmente pueden desempeñarse en nuestro país y en el mundo, con el objeto de proponer maneras de aprovechar las virtudes de la práctica del cuarteto de cuerda en un alto nivel como una importante herramienta de difusión del arte musical y de desarrollo profesional para intérpretes y compositores. Para este fin, se propone el análisis de las ventajas para la difusión cultural que representa este ensamble, haciendo además referencia a programas de festivales, escenarios y cursos enfocados en la práctica contemporánea del cuarteto de cuerda.

La metodología de este trabajo obedece al uso de un método analítico de investigación simple en literatura, bibliografía especializada, así como artículos de revistas indexadas. Asimismo, se utiliza un método práctico, con el análisis de fragmentos de obras del repertorio y entrevistas a intérpretes de cuarteto de cuerda profesionales y de amplia trayectoria. Con todo ello, se pretende estudiar las razones por las que sigue siendo un ensamble vigente, mientras se busca entender su evolución y el tratamiento que los compositores le han dado a lo largo de distintas épocas y contextos geográficos y culturales. El presente estudio pretende poner de manifiesto la vigente trascendencia e importancia de un ensamble como el cuarteto de cuerda, para servir efectivamente como una alternativa pedagógica, de desarrollo profesional y de difusión cultural de cara a la realidad del presente siglo.

CAPÍTULO I

DESARROLLO HISTÓRICO DEL CUARTETO DE CUERDA

1.1. Origen y Desarrollo de la Familia del Violín

El cuarteto de cuerda originado en Europa a mediados del siglo XVIII, ha estado conformado desde entonces por los tres instrumentos de la familia del violín. Desde el siglo XVI, la consolidación formal de esta familia instrumental la dotó de suma importancia en la música europea, debido principalmente a sus cualidades sonoras y su versatilidad, lo que le llevó a ser considerada como la primera familia de la formación orquestal moderna en establecerse casi en su forma definitiva, como destaca Samuel Adler, al alcanzar “su presente estado de perfección técnica en la construcción hacia el 1700”¹.

Existe consenso de que los instrumentos de cuerda frotada llegaron a Europa por vías distintas. Diversas hipótesis sostienen que los instrumentos cordófonos tuvieron su origen en el Mediterráneo, Medio Oriente o el norte de África, al existir desde la Antigüedad liras, arpas y salterios con los que diversas culturas aprovecharon las cualidades acústicas de la cuerda. Estos

¹ Samuel Adler, *El estudio de la orquestación*, trad. Jaime Mauricio Fatás Cabeza y Luis María Fatás Cabeza (Barcelona: Idea Books, 2006), 7.

instrumentos dieron origen a los cordófonos europeos de la Edad Media como el *crwth* galés y la *chrotta* germana². Refiere Fritz Volbach que partir de los siglos X y XI, se pueden encontrar referencias en distintas representaciones en pinturas y grabados, a instrumentos tocados con arco y aplicando el mecanismo de presionar sus cuerdas para variar su grado de tensión y por tanto, su entonación. En lo referente al arco, el autor propone como origen al Medio Oriente³. William Sandys y Simon Andrew Forster, por el contrario, sostienen que el arco era conocido y utilizado en las Islas Británicas y Escandinavia desde antes de las primeras Cruzadas⁴. Es posible que el arco se haya originado paralelamente en ambas regiones, complementándose con el intercambio cultural y comercial entre Europa y Oriente.

1.1.1. Consolidación de la Familia del Violín

Volbach sostiene que desde el siglo XIV es posible encontrar en Europa, particularmente en Italia, representaciones de instrumentos de arco con un funcionamiento y una forma cada vez más parecida a la de los instrumentos modernos⁵. Por su parte, Robin Stowell plantea que la forma y uso del arco también fue muy variado, según los requerimientos de la música que debía interpretarse⁶. El acontecimiento clave en la evolución de diversas familias instrumentales fue el establecimiento y desarrollo de la música instrumental polifónica, lo cual promovió la construcción de instrumentos de diversos registros. En este contexto, la familia del violín comenzó a desarrollarse desde el siglo XVI, desplazando gradualmente a la ya establecida familia de las violas (de distintas características al posterior instrumento homónimo de la familia del violín), predominante en el gusto de los compositores⁷. Señala Volbach también, que comúnmente “en la orquesta de violas la parte del tiple ... estaba reservado al violín”⁸.

² Fritz Volbach, *Colección Labor Biblioteca de Iniciación Cultural, La orquesta moderna*, trad. Robert Gerhard (Barcelona: Editorial Labor S. A., 1928), 49–50.

³ *Ibid.*, 50.

⁴ William Sandys y Simon Andrew Forster, *The History of the Violin* (Mineola, Nueva York: Dover Publications, 2018), 12.

⁵ Volbach, 60–64.

⁶ Robin Stowell, “Developments in Instruments, Bows and Accessories”, en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Nueva York: Cambridge University Press, 2003), 28.

⁷ Mara Lioba Juan Carvajal y María Vdovina, “El espejo no referenciado: Teorías y reinterpretaciones en las cuerdas frotadas”, en *Propuestas para una contextualización de la música*, coords. María José Sánchez Usón y María Vdovina (Guadalajara: Editorial Pandora/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015), 72.

⁸ Volbach, 69–70.

Fue trascendental para el desarrollo de la familia del violín la labor de los lauderos italianos, especialmente Gaspar de Saló, Andrea y Nicolo Amati y Antonio Stradivari, cuyos instrumentos son considerados obras de arte por su refinamiento y alto grado de su técnica de construcción. A lo largo del siglo XVI, se desarrolló la viola como instrumento independiente al aumentar las dimensiones del violín, por lo que se le llamó inicialmente “violín contralto”⁹. Como apunta Stowell, no existió un consenso inicial en el tamaño de este instrumento, por lo que surgieron violas tenor y alto, según sus dimensiones y rango acústico¹⁰. Posteriormente, el conjunto se completó con el surgimiento del violonchelo a finales del siglo XVI. Fue hasta establecerse su fisonomía casi definitiva, a mediados del siglo XVIII, y gracias a la versatilidad, potencia sonora y color tímbrico producto de las mejoras de Stradivari, cuando terminó por establecerse la preeminencia del violonchelo sobre la viola da gamba, cuya “lucha contra el violonchelo resultó ... particularmente enconada”, en palabras de Volbach¹¹.

Stowell destaca que la forma y la técnica de construcción de los instrumentos de la familia del violín se mantendrían prácticamente inmutables hasta el siglo XIX, cuando las nuevas exigencias acústicas y estéticas requirieron adecuaciones en sus diseños, agregándose algunos accesorios como el respaldo para hombro y la mentonera para violín y viola, o la espiga del violonchelo¹². Si bien, los cambios fueron más bien implementos que se ajustaran a distintas técnicas de interpretación, salvo pequeños detalles, la forma y construcción de los instrumentos de la familia se han mantenido inmutables. Del mismo modo, el arco también evolucionó, producto de la experimentación en su fisonomía y materiales de construcción, mutando cada vez más hacia su forma actual¹³.

1.1.2. La Familia del Violín y los Conjuntos Instrumentales

La familia del violín figuró cada vez más en los conjuntos instrumentales utilizados tanto en la música sacra como en la seglar, pues, según Volbach, desde el siglo XVII, se encontraba

⁹ Ibid., 232.

¹⁰ Stowell, “Developments in Instruments”, 23.

¹¹ Volbach, 72.

¹² Stowell, 25–27.

¹³ Sandys y Andrew Forster, 158–59; Stowell, 31.

presente en ensambles de música de cámara, en la música litúrgica y en la ópera¹⁴. La música instrumental fue admitida en la liturgia cristiana al tener, como señala Wendy Heller, “un papel importante en el campo espiritual”¹⁵. La autora lo ejemplifica con la trascendencia de *L’Orfeo* de Claudio Monteverdi, que considera estableció la revaloración de la música instrumental como un recurso efectivo, “sintomático de un cambio en la actitud con respecto a la música instrumental y del reconocimiento de que los instrumentos, igual que la voz, tienen el poder expresivo de mover las pasiones de los oyentes”¹⁶. A su vez, el diálogo entre un discurso individual y otro grupal fue de suma importancia en el desarrollo de la incipiente música de cámara, dado que el concepto dialógico (uno de los principios que fundamentaron al cuarteto de cuerda) estimuló el nacimiento de diversos géneros instrumentales entre los siglos XVII y XVIII.

1.1.3. Características de los Instrumentos de la Familia del Violín

La conformación de la familia del violín surgió por la necesidad de características acústicas homogéneas. Adler destaca que esta familia ha sido muy apreciada por su “enorme registro”, el cual abarca un rango de hasta “siete octavas” sin tener variaciones tímbricas notables entre un instrumento y otro; su “amplio registro dinámico” y la “homogeneidad del color tonal en todo el registro”¹⁷. Su capacidad dinámica le permite alcanzar un gran contraste y gradualidad, sirviendo a los compositores como recurso de expresión. La familia del violín fue también apreciada por su versatilidad sonora, gracias al uso de efectos derivados de técnicas como el *pizzicato*, el *trémolo*, el *legato*, el *spicatto*, entre otros, y que permiten una gran variedad de sonoridades que pueden ser aprovechadas para ampliar el discurso musical con múltiples elementos expresivos.

En el aspecto morfológico, todos los instrumentos de la familia comparten materiales y técnicas constructivas similares, encontrándose las diferencias en el tamaño del cuerpo, grosor y tensión de las cuerdas, peso del arco y respuesta acústica de cada instrumento, diferencias que

¹⁴ Volbach, 232–34.

¹⁵ Wendy Heller, *Colección Historia de la Música Occidental en Contexto: La música en el Barroco*, trad. Juan González-Castelao (Madrid: Ediciones Akal S. A., 2017), 77.

¹⁶ *Ibid.*, 69.

¹⁷ Adler, *El estudio de la orquestación*, 7.

brindan a cada uno de un timbre característico y que les permite compartir técnicas de interpretación. Su funcionamiento está basado en las cuerdas tensadas; por lo que su técnica, de manera simplificada, se basa en el uso coordinado de la mano izquierda, la cual actúa en el diapasón para aplicar tensión en la cuerda y así variar su frecuencia; y de la mano derecha, la cual se sirve del arco para hacerla vibrar.

El análisis de las características comunes de esta familia instrumental es importante para entender el nacimiento y establecimiento del cuarteto de cuerda, toda vez que esta uniformidad y similitud permitió la creación de un conjunto natural derivado de la estrecha relación entre los tres instrumentos. Por consiguiente, estas condiciones han dotado al cuarteto de una cualidad que no comparten otros conjuntos de cámara que incluyen instrumentos de distintas familias: la homogeneidad acústica que a su vez brinda a cada miembro de importancia, identidad e independencia.

1.2. Concepto de Cuarteto de Cuerda

Existen dos definiciones del término cuarteto de cuerda, cuyas acepciones varían únicamente por el contexto en que son utilizadas. Diversos autores hacen esta distinción, estableciéndolo primero como el ensamble de música de cámara conformado por los instrumentos de la familia del violín y, después, como la obra compuesta específicamente para este.

En el Diccionario Enciclopédico de la Música, Alison Latham define cuarteto como el ensamble de cuatro cantantes o instrumentistas cualesquiera, así como la música escrita para ellos. Considera, a su vez, que este puede ser un conjunto de voces o de instrumentos similares o de una misma familia, quienes normalmente cubren los registros soprano, alto, tenor y bajo. Con respecto al cuarteto de cuerda, lo considera el ensamble principal en este conjunto “desde tiempos de Joseph Haydn, con un vasto repertorio de todos los grandes compositores”¹⁸.

Francisco Llacer Pla, define al cuarteto como una composición para cuatro voces o instrumentos de cualquier tipo. Lo llama “la forma preferida por los grandes músicos [tanto] por

¹⁸ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 404.

su claridad, como por ser en él donde pueden ofrecerse mayores posibilidades para desarrollar toda la técnica de la composición en su mayor pureza”. En cuanto al cuarteto propiamente de cuerda, lo establece como el conjunto formado por las “secciones de instrumentos de cuerda de la orquesta”, esto es, primer violín, segundo violín, viola y violonchelo. Fija además su origen como género musical a mediados del siglo XVIII, producto de la sinfonía y consolidándose con las obras de Haydn y Mozart, quienes le dotaron de sus “principios formales y compositivos”. Sostiene Llacer Pla, que los cuartetos clásicos normalmente estaban basados en la forma sonata y que constaban de tres o cuatro movimientos¹⁹.

Por su parte, Cibrán Sierra define al cuarteto de cuerda como un “laboratorio de inmenso potencial creador”, así como plataforma para que los compositores planteen o cuestionen sus ideas musicales, además de servir como medio para trazar “nuevos retos creativos”²⁰. Observa también que, dada su “austera realidad instrumental y la cultura cuatripartita del lenguaje sonoro europeo” lo convirtió en un género musical intelectual y profundo; y al mismo tiempo, de una creación “íntima, personal y fenomenalmente expresiva”²¹. Considera además la importancia actual de este ensamble en servir como ejemplo de “unidad social, máquina educativa y propuesta de convivencia”, a la par de un “microcosmos” más allá del ámbito musical, producto de su origen eminentemente social, “ilustrado y revolucionario”²².

Gabriel Menéndez Torrellas prefiere establecer su concepto desde el sentido de composición musical, es decir, define al cuarteto de cuerda desde las obras, a las que considera mecanismos de experimentación de las ideas de los compositores y donde han vertido diversos rasgos que han dotado al género de una fuerte “identidad propia”, como el carácter dialógico, el tratamiento ecuánime de las voces y la cualidad íntima de su ejecución. Destaca el autor este interés constante que el cuarteto de cuerda ha generado a lo largo de distintas épocas, estilos y generaciones de compositores. Señala también que se diferencia de otros ensambles camerísticos por la “homogeneidad de la textura sonora”, lo cual permite y obliga al diálogo

¹⁹ Francisco Llacer Pla, *Guía analítica de formas musicales para estudiantes* (Madrid: Real Musical, 1982), 124–25.

²⁰ Cibrán Sierra, *El cuarteto de cuerda* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 17.

²¹ *Ibid.*, 182.

²² *Ibid.*, 18.

para el realce de las cualidades individuales de cada instrumento, superando “la contradicción entre individuo y conjunto”²³.

De modo similar, Stowell define al cuarteto de cuerda como un medio para la más profunda expresión musical y personal. Lo considera desde la perspectiva del ensamble instrumental y como una herramienta de conversación musical, citando para ello al violinista Yehudi Menuhin:

There is no doubt ... that the highest form of music making is the string quartet. The two women's voices, soprano, and contralto, harmonize completely with the two men's voices of tenor or baritone and bass. The quality of listening, the quality of “teamwork”, of adjusting to one another, of recognizing the main voice wherever it may be, of reconciling the different accents and inflections, and the purity of the intonation is unequalled by any other ensemble, except perhaps human voices themselves.

[No hay duda ... de que la forma más elevada de hacer música es el cuarteto de cuerda. Las dos voces femeninas, soprano y contralto, armonizan completamente con las dos voces masculinas de tenor o barítono y bajo. La calidad de la escucha, la calidad del “trabajo en equipo”, de ajuste entre uno y otro, de reconocimiento de la voz principal dondequiera que esté, de conciliar los diferentes acentos e inflexiones, y la pureza de la entonación no tiene parangón con ningún otro ensamble, excepto quizás las propias voces humanas]²⁴.

Por su parte, Eusebio Ruvalcaba sostiene que el cuarteto de cuerda es uno de los géneros más importantes tanto de la música de cámara como “de la música toda”. Lo define como un ensamble en el que cuatro elementos independientes “vierten su individualidad al servicio de la armonía”, por lo que los compositores han vaciado en sus obras “toda la fuerza de su intimidad a través de los principios de empatía tímbrica y modestia sonora”²⁵.

Jan Swafford establece un concepto histórico del cuarteto de cuerda, pero que sigue teniendo cierta vigencia: “una obra en cuatro movimientos para instrumentos tratados más o menos en régimen de equivalencia (sustituyendo a las antiguas piezas dominadas por el primer violín)”. Añade además que Haydn fue quien “había inventado virtualmente la idea moderna

²³ Gabriel Menéndez Torrellas, *Historia del cuarteto de cuerda* (Madrid: Ediciones Akal, 2018), 5–6.

²⁴ Yehudi Menuhin, *The Violin* (París y Nueva York, 1996), 248, citado en Robin Stowell, ed., *The Cambridge Companion to the String Quartet*. (Nueva York: Cambridge University Press, 2003), xii.

²⁵ Eusebio Ruvalcaba, *Con los oídos abiertos: Aproximaciones al mundo de la música* (México: Paidós, 2002), 265.

del cuarteto de cuerda”, al cual convirtió en “rey de los géneros de cámara”, a pesar de nacer como un estilo enfocado para intérpretes aficionados y para ser ejecutado en espacios privados²⁶. De manera similar, Peter Gay define al cuarteto de cuerda, específicamente clásico, como una “conversación musical coherente, de igual a igual ... un coloquio civilizado”²⁷. Walter Frisch, por su parte, señala que a partir de las obras de Haydn y Mozart, el cuarteto de cuerda se consolidó como el “tipo más prestigioso de música de cámara”, pues era disfrutado por “público, críticos, músicos aficionados” y compositores por igual, dadas sus cualidades de intimidad y de “diálogo o debate”²⁸.

Miguel Ángel Marín refiere que, desde la década de 1760 se establecieron las cualidades distintivas del cuarteto de cuerda:

Escritura idiomática para cuatro instrumentos solistas (dos violines, viola y violonchelo); definitiva emancipación del violonchelo como parte independiente combinando la función de bajo con un nuevo papel melódico en registro de tenor o incluso más agudo; articulación en varios movimientos contruidos con arreglo a distintos moldes formales, entre los que predomina la forma sonata; y énfasis en la interacción de los cuatro miembros²⁹.

En síntesis, a través del análisis de múltiples definiciones es posible establecer la diferencia semántica e histórica entre la formación instrumental y la obra compuesta para tal. De estas definiciones se puede determinar que no toda obra escrita para un ensamble de dos violines, viola y violonchelo, puede ser llamada propiamente cuarteto de cuerda, debido a que requiere como característica esencial el tratamiento equilibrado de las voces que a su vez permita el establecimiento de un diálogo. Es pertinente distinguir correctamente ambas acepciones para el tratamiento de un estudio por separado, y para al mismo tiempo poder establecer el origen y evolución común de sus cualidades.

²⁶ Jan Swafford, *Beethoven: Tormento y triunfo*, trad. Juan Lucas (Barcelona: Acantilado Quaderns Crema, 2017), 386.

²⁷ Peter Gay, *Mozart*, trad. Miguel Martínez-Lage (Barcelona: Mondadori, 2001), 93.

²⁸ Walter Frisch, *Colección Historia de la Música Occidental en Contexto: La música en el siglo XIX*, trad. Juan González-Castelao (Madrid: Ediciones Akal, 2018), 53.

²⁹ Miguel Ángel Marín, “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, *La música en el siglo XVIII*, ed. José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), 374.

1.3. Semblanza Histórica del Cuarteto de Cuerda

Refiere Carl Dahlhaus que, para definir una cosa y poder entenderla mejor, hay que determinar primero tanto su esencia como el contexto histórico que le dio origen³⁰. De esta forma, enunciando brevemente tanto el surgimiento como los acontecimientos más importantes del desarrollo histórico del cuarteto de cuerda hasta la actualidad, haciendo énfasis en las particularidades que le han explicado como un fenómeno cultural derivado de un contexto espacial y temporal determinado, es posible entender los rasgos fundamentales que aún hoy le brindan identidad.

1.3.1. El Siglo de las Luces

A mediados del siglo XVIII surgió el cuarteto de cuerda en Europa, el cual desde ese momento ha acompañado incesantemente al devenir de la música occidental. Marín establece que, la “definitiva emancipación de la música instrumental”, motivó la experimentación de los compositores para integrar diversas formaciones y ensambles de instrumentos³¹. Desde el siglo XVI comenzaron a consolidarse la mayoría de los géneros instrumentales modernos, tanto orquestales como camerísticos, una vez que se precisaron los “objetivos prácticos”, según Carl Dahlhaus, a que debía servir cada uno³². Se considera relevante la repercusión de obras del Barroco para cuatro voces, como conciertos y sinfonías, para la conformación del cuarteto de cuerda como género; y a su vez, varios historiadores ubican la influencia directa de la sonata en trío barroca³³. Heller define a este género como aquel conformado por una parte melódica a cargo de dos instrumentos agudos con acompañamiento de bajo continuo, el cual solía tocarse por uno o dos instrumentos graves³⁴. Se tiene registro, desde el siglo XVII y primeras décadas del siguiente, de numerosas obras de compositores para agrupaciones de cuerda, tales como fantasías, tríos y cuartetos de Arcangelo Corelli y Gregorio Allegri, entre otros³⁵. Asimismo,

³⁰ Carl Dalhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, trad. Nélica Machain (México: Editorial Gedisa, 1997), 11.

³¹ Marín, 373.

³² Dalhaus, 31.

³³ Floyd Grave y Margaret Grave, *The String Quartets of Joseph Haydn* (Nueva York: Oxford University Press, 2006), 21.

³⁴ Heller, 194.

³⁵ Sandys y Andrew Forster, 130.

destaca John Rice que a mediados del siglo XVIII, existieron en el contexto vienés piezas para cuarteto de cuerda de Franz Xaver Richter y de Ignaz Holzbauer, anteriores por pocos años a los primeros acercamientos de Haydn³⁶. No obstante, como se mencionó anteriormente, al no contar todavía con las características esenciales del cuarteto de cuerda como género, estas obras no pueden considerarse propiamente como tales.

Con relación al contexto histórico que dio lugar al cuarteto de cuerda, es necesario aludir al Siglo de las Luces, de la Enciclopedia o de la Ilustración, dado que este género nació y se consolidó como producto directo de ideales sociales, culturales y filosóficos emanados de dicha época. El análisis del contexto histórico que le dio origen, permite entender por qué muchos compositores comenzaron a utilizar al cuarteto de cuerda como medio para plantear innovaciones musicales, así como ideas artísticas, filosóficas y hasta políticas, brindando a esta agrupación de una fuerte identidad y clara personalidad que no poseía ninguna otra formación instrumental hasta ese momento. Sierra concluye en este sentido que,

Planteamientos y fenómenos como el enciclopedismo, la crítica de la razón, el escrutinio de los dogmas, el retorno a la naturaleza y la consideración del hombre como medida de todas las cosas, avanzaban de manera imparable en manos de una burguesía cada vez más ilustrada y también, en muchos casos, de una aristocracia ávida de justificar ideológicamente su poder³⁷.

Las ideas revolucionarias de la época repercutieron en todas las estructuras sociales y culturales aceptadas hasta entonces, y en lo referente a la música, señala Rice, se buscaba que esta exaltara los valores ilustrados de “claridad, elegancia, accesibilidad y optimismo”³⁸. A su vez, señala este autor que a mediados del siglo XVIII coexistieron dos corrientes estéticas en la creación musical: la primera, llamada “estilo erudito”, que conservaba prácticas como el bajo continuo y el contrapunto heredados del Barroco; mientras en paralelo surgían modelos derivados del cambio de paradigma, producto del cuestionamiento de las técnicas e ideales establecidos, conformando al “estilo galante”, fundamento del Clasicismo Musical³⁹. No obstante, refiere Mark Radice que las técnicas como el contrapunto y la fuga conformaron la instrucción de los compositores de la mitad del siglo XVIII, resultando en una gradual fusión

³⁶ Grave y Grave, 10.

³⁷ Sierra, 21.

³⁸ Rice, *La música en el siglo XVIII*, 10.

³⁹ Rice, 21.

de ambas escuelas⁴⁰. La coexistencia de estos dos sistemas en la técnica de los compositores de la época fue importante para definir al estilo del cuarteto clásico, toda vez que este se nutrió de elementos de las dos.

A lo largo del Siglo de las Luces, señala Sierra, “esta forma musical fue considerada el discurso perfecto hecho lenguaje sonoro, desposeído de la palabra, pero cargado con su argumento estructural y toda su potencia comunicativa”. A su vez, el autor recalca que el cuarteto de cuerda manifestaba los anhelos imperantes de racionalidad y simetría, ya que poseía el número perfecto para los ideales ilustrados al heredar las cuatro voces de la tradición coral europea⁴¹. Asimismo, Menéndez Torrellas destaca que la “relación no jerárquica entre las voces” en la que prevalecía la igualdad de los participantes era congruente con el espíritu de la época⁴². Para que este diálogo entre iguales, al menos en un sentido musical, fuera verdaderamente posible, los compositores de cuartetos de cuerda dotaron gradualmente de igual importancia a cada instrumento, por lo que abandonaron paulatinamente el método de componer para un conjunto dividido sólo en voz cantante y acompañamiento armónico.

Otro efecto del ascenso de la burguesía, fue el mayor fomento a la música instrumental, considerada por Rice como representante más precisa de “los ideales de la música abstracta”, en comparación con la vocal⁴³. A su vez, Sierra destaca que se comenzó a trasladar la música de los palacios e iglesias hacia las residencias burguesas y las primeras salas de conciertos, ya que se promovió el consumo de música de cámara en escenarios domésticos y donde se interpretaban diversos géneros, siendo el cuarteto de cuerda uno de los favoritos tanto de músicos aficionados como profesionales⁴⁴. Estas cualidades permiten entender la estrecha relación que tuvo el nacimiento del cuarteto de cuerda con la burguesía ilustrada y la baja nobleza, grupos que promovieron fuertemente su consolidación inicial.

⁴⁰ Mark A. Radice, *Chamber Music: An Essential History* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012), 38.

⁴¹ Sierra, 24.

⁴² Menéndez Torrellas, 64.

⁴³ Rice, 22.

⁴⁴ Sierra, 23.

1.3.2. Luigi Boccherini: Una Vía Alternativa de Surgimiento del Cuarteto de Cuerda

Menciona Sierra que el surgimiento y desarrollo del cuarteto de cuerda fue “un proceso y no un evento”, fomentado por las propuestas de distintos compositores con obras para la formación fechadas desde antes de 1750⁴⁵. Por tanto, no existió inicialmente una idea homogénea sobre cómo debían ser las composiciones para esta disposición instrumental. Como ejemplo de esto, destaca Christina Bashford que existían variaciones regionales en las primeras obras para cuarteto de cuerda en aspectos como “levels of thematic development, equality of part writing, and concentration of expression” [niveles de desarrollo temático, igualdad de escritura entre partes y concentración de la expresión]⁴⁶. Una de las alternativas en el género más conocidas es la perspectiva de Luigi Boccherini, compositor italiano que ejerció buena parte de su carrera en España. Tanto Sierra como Marín hacen énfasis en que durante su estancia en Madrid, este compositor contribuyó ampliamente en su consolidación como un centro importante en la producción de música para instrumentos de cuerda⁴⁷. A lo largo de su vida, Boccherini produjo música de cámara que fue ampliamente difundida, conocida y apreciada; y según Rice, “le proporcionó un nivel de vida desahogado y la admiración de los melómanos en toda Europa”⁴⁸.

El estilo de Boccherini se caracteriza principalmente por poseer un carácter más ligero y breve que el estilo vienés. Destaca Radice su uso de la forma sonata con clara influencia de la estructura de la sinfonía italiana⁴⁹. Es importante referirse el lugar que brindó al violonchelo, en comparación con los estándares de la época, dándole mayor protagonismo. Siendo él mismo un virtuoso de dicho instrumento, Boccherini aprovechó sus cualidades tímbricas y expresivas para conferirle mayor participación en el discurso⁵⁰. Por ello, se le considera como uno de los primeros compositores en aprovechar las cualidades de la familia instrumental para componer idiomáticamente, y buena parte de su mérito se encuentra en crear un estilo original, volviéndolo durante mucho tiempo el predominante en el gusto popular en la península ibérica y en Francia.

⁴⁵ Sierra, 27.

⁴⁶ Christina Bashford, “The String Quartet and Society”, en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Nueva York: Cambridge University Press, 2003), 4.

⁴⁷ Sierra, 30; Marín, 375–78.

⁴⁸ Rice, 86–88.

⁴⁹ Radice, *Chamber Music*, 35.

⁵⁰ Sierra, 29.

1.3.3. Joseph Haydn y el Cuarteto de Cuerda en Viena

En el centro de Europa se desarrolló otro estilo de composición para cuarteto de cuerda a partir de los estándares definidos por Haydn, Mozart y, más tarde, por Beethoven, compositores que conforman la Primera Escuela de Viena y quienes asentarían las bases del denominado actualmente como cuarteto clásico⁵¹. Menéndez Torrellas hace patente la influencia de las sinfonías para cuerdas del compositor Giovanni Battista Sammartini, como base determinante en el tratamiento que Haydn daría a estos instrumentos⁵². Paul Griffiths destaca que las primeras obras de Haydn para cuarteto de cuerda estaban destinadas a músicos aficionados y para ser interpretadas en privado, con una estructura muy similar a las sonatas en trío barrocas, mutando paulatinamente en una forma cada vez más polifónica⁵³.

Haydn comenzó a experimentar en el cuarteto para utilizarlo como medio de desarrollo de ideas contrapuntísticas, aprovechando las ventajas de una escritura en cuatro partes. Las composiciones de Haydn para cuarteto de cuerda son un reflejo de su propia evolución, y fueron determinantes para que el cuarteto comenzara a ser considerado un género “seen as perfect both expressively and texturally, intimate yet complete” [considerado perfecto por expresividad y textura, íntimo pero completo], en palabras de Robert Winter y Robert Martin⁵⁴. Por ejemplo, Sierra indica que en los opus 9 y 17, Haydn definió la estructura de los cuartetos en cuatro movimientos contrastantes⁵⁵. Por su parte, los cuartetos Opus 20 de 1772, conocidos como *Cuartetos del Sol*, fueron, según algunos investigadores como Menéndez Torrellas, los que cambiaron por completo la idea de la composición para cuarteto de cuerda, destacando por el uso de un “impulso vehemente y apasionado, sus tonalidades menores y sus potentes contrastes”; así como por aplicar el estilo contrapuntístico con “fugas al estilo de Johann Sebastian Bach”⁵⁶. Floyd y Margaret Grave agregan que, posteriormente, con su Opus 33,

⁵¹ Bashford, “The String Quartet and Society”, 4.

⁵² Menéndez Torrellas, 13–14.

⁵³ Paul Griffiths, *Colección Historia de la Música Occidental en Contexto: Breve historia de la música occidental*, trad. José Alberto Pérez Díez (Madrid: Ediciones Akal, 2006), 124.

⁵⁴ Robert Winter and Robert Martin, ed., *The Beethoven Quartet Companion* (Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press, 1994), 3.

⁵⁵ Sierra, 32.

⁵⁶ Menéndez Torrellas, 20.

Haydn terminó por unificar la esencia del estilo galante con un discurso musical intelectual, complejo y original, lleno de efectos dinámicos, texturas y cada vez mayor desarrollo formal; todo esto teniendo aún como sus destinatarios tanto a los intérpretes casuales como a los más familiarizados con el género⁵⁷. De manera similar a lo que ocurría con la música de Boccherini, los cuartetos de Haydn fueron conocidos en toda Europa dada la fama que tuvo en vida y por el alcance de sus obras impresas. En buena medida, contribuyó a la popularización del género una vez que definió sus rasgos distintivos. De esta manera, y como expresa Menéndez Torrellas, Haydn se convirtió en el promotor inicial del cuarteto de cuerda como “la forma [musical] más emblemática de la segunda mitad del siglo XVIII”⁵⁸. Todo ello le ha valido ser considerado por algunos especialistas, junto con Boccherini, como uno de los padres del género de cuarteto de cuerda.

1.3.4. Wolfgang A. Mozart: La Afirmación del Cuarteto de Cuerda

Como se ha establecido, a finales del siglo XVIII en Viena, la burguesía y la pequeña nobleza se reunían para disfrutar del cuarteto de cuerda como el género favorito en el ambiente doméstico, con la finalidad de conocer e interpretar estas obras. Claro ejemplo de su interpretación como evento social, es la anécdota citada en múltiples fuentes, del cuarteto conformado en 1784 por Carl von Dittersdorf al primer violín, Haydn al segundo, Mozart en la viola y Johann Baptist Vanhal (o Wanhal) en el violonchelo, todos importantes compositores de la escena musical vienesa⁵⁹. Las interpretaciones de cuartetos se hacían ante un público reducido, conformado principalmente por compositores, intérpretes y conocedores, quienes según Rice, “escuchaban con atención y valorando lo que oían”⁶⁰. Por consiguiente, es fundamental destacar la importancia del cuarteto como medio de convivencia social en los círculos burgueses y nobles de finales del siglo XVIII en muchas ciudades europeas, y que, en palabras de Menéndez Torrellas, lo llevaron a consolidarse como un “entretenimiento de altísimo nivel”⁶¹.

⁵⁷ Grave y Grave, 13.

⁵⁸ Menéndez Torrellas, 31.

⁵⁹ Grave y Grave, 14.

⁶⁰ Rice, 244.

⁶¹ Menéndez Torrellas, 47.

El éxito y aceptación del cuarteto de cuerda, tanto a nivel artístico como comercial, sirvió como base para el surgimiento o consolidación de otros ensambles de música de cámara con la adición de uno o más instrumentos⁶². Colin Lawson, plantea que dichas formaciones surgieron en su mayoría durante el Clasicismo como producto directo del éxito del cuarteto de cuerda, desarrollándose principalmente en el periodo romántico⁶³. Asimismo, destaca Swafford, en buena medida gracias a Haydn, la música para cuarteto de cuerda fue convirtiéndose en una “prueba definitiva” para juzgar la técnica de un compositor, además de servir como reflejo de la “voz más íntima y refinada de su alma”⁶⁴. Las cualidades de intimidad, intelectualidad y recreación del cuarteto de cuerda inspiraron la confianza de los compositores para experimentar y expresar por medio de recursos armónicos, melódicos y expresivos, sus ideas más arriesgadas a través de estas obras.

En este contexto, y como un género más que afianzado en el ambiente musical de su época, el cuarteto de cuerda fue abordado por Mozart en dos etapas: una juvenil, más próxima al estilo italiano de Sammartini y Boccherini; y otra posterior a estudiar los cuartetos de Haydn, especialmente sus opus 20 y 33⁶⁵. Autores como Sierra y James Keller destacan de Mozart, (así como posteriormente de Beethoven) el cuidado, entrega y respeto al aproximarse a la composición de cuartetos de cuerda, circunstancia provocada por la figura de Haydn, aún prolífico autor del género en ese momento⁶⁶. Mozart reconoció la trascendencia de este compositor al dedicarle su serie de composiciones para el ensamble más importante hasta entonces, conformado por sus cuartetos KV 387, 421, 428, 458, 464 y 465, numerados 14 al 19. En estas obras, Mozart manifiesta una completa integración de las cuatro voces dentro de la conversación, aplicando y extendiendo además los principios establecidos por Haydn, como el uso de la forma sonata, la fuga y la danza, buscando, según Menéndez Torrellas, la unión del estilo erudito con el galante⁶⁷. Keller resalta también en estas obras un extenso uso de la tonalidad menor, el empleo del tema con variaciones y un amplio manejo del cromatismo⁶⁸.

⁶² Radice, 112.

⁶³ Colin Lawson, “The String Quartet as a Foundation for Larger Ensembles”, en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Nueva York: Cambridge University Press, 2003), 310.

⁶⁴ Swafford, *Beethoven*, 387.

⁶⁵ Marín, 385.

⁶⁶ Sierra, 41; James M. Keller, *Chamber Music: A Listener's Guide* (Nueva York: Oxford University Press, 2014), 321.

⁶⁷ Menéndez Torrellas, 56.

⁶⁸ Keller, 326.

Estos seis cuartetos son considerados por autores como Sierra, la cumbre de Mozart en su escritura de música de cámara, y donde hizo gala de su dominio del contrapunto y la polifonía, aunada a su habitual riqueza creativa⁶⁹. Estos cuartetos de Mozart, junto con los Opus 33 de Haydn, son considerados por William Kinderman, como las obras que “had already brought the string quartet to peaks of stylistic development by the 1780s” [habían llevado al cuarteto de cuerda a puntos máximos de desarrollo estilístico en la década de 1780]; así como al establecimiento del cuarteto clásico⁷⁰.

1.3.5. Ludwig van Beethoven: La Revolución del Cuarteto de Cuerda

La aparición y consolidación del cuarteto de cuerda como uno de los más importantes géneros de música de cámara, es entendido por Robert Hickman, como “uno de los desarrollos más significativos en la música instrumental” de finales del siglo XVIII⁷¹. En este contexto, Beethoven no se avocó tempranamente en la composición para cuarteto de cuerda y, en cuanto a la música para estos instrumentos, prefirió dominar su técnica componiendo para conjuntos menos exigentes y poco abordados tanto por Haydn como por Mozart, como las sonatas para violonchelo o los tríos con piano. Sus primeros seis cuartetos de cuerda, agrupados en su Opus 18 compuesto entre 1798 y 1800 significaron, según Swafford, en su proyecto más importante durante esos años⁷². Beethoven muestra en ellos algunos rasgos de la personalidad que ya había comenzado a verter en su música para piano y en otros géneros camerísticos, aunque se consideran herederos respetuosos de los cánones establecidos por Haydn y Mozart. Para Swafford, los cuartetos del Opus 18 fueron utilizados como una afirmación personal de haber aprendido de sus predecesores la técnica de composición para cuarteto de cuerda⁷³.

En 1806, Beethoven retomó la composición de cuartetos con el Opus 59, conocidos como *Razumovsky*, los cuales resultarían sus obras de música de cámara más disruptivas hasta

⁶⁹ Sierra, 43.

⁷⁰ William Kinderman, ed., *The String Quartets of Beethoven*, (Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2006), 1.

⁷¹ Roger Hickman, "The Nascent Viennese String Quartet." *The Musical Quarterly* 67, no. 2 (1981), 193. Acceso 31 de julio, 2021. <http://www.jstor.org/stable/741992>.

⁷² Swafford, 385.

⁷³ *Ibid.*, 388.

entonces⁷⁴. Esta serie fue además una evolución en su forma de componer, dado que Beethoven comenzó a alejarse de la influencia de Haydn y Mozart⁷⁵. En sus cuartetos Beethoven también imprimió sus individualidades estilísticas al extender la duración de cada movimiento, y al aumentar deliberadamente la dificultad para los intérpretes, promoviendo la profesionalización de la interpretación. Menéndez Torrellas agrega que Beethoven buscó desarrollar nuevas estructuras formales rechazando algunos estándares clásicos al desaparecer cualquier jerarquía entre instrumentos igualando en importancia a todas las voces, ampliando los recursos armónicos y expandiendo los desarrollos temáticos⁷⁶. Con todo ello, Beethoven terminó por cambiar la manera en que se interpretaban y escuchaban estas obras, pues exigían de la total atención del público para su completa apreciación.

Entre 1809 y 1810, Beethoven publicó el Opus 74, conocido como Cuarteto *Las Arpas* y el Opus 95, llamado Cuarteto *Serioso*, ambos representantes de distintos elementos disruptivos en la técnica de composición para cuarteto de cuerda, como el uso reiterado de efectos como el pizzicato o la síntesis de ideas en una obra de extensión más acotada. Finalmente, entre las obras más estudiadas y discutidas de su repertorio de música de cámara están sus últimos cuartetos, cuya importancia radica, tanto por su significado biográfico, personal y retórico, como por la originalidad y complejidad de su música. Con ellos, Beethoven terminó de cimentar el ideal romántico de discurso sonoro, donde la música instrumental por sí misma tiene una carga semántica superior a la música vocal, al ser, como refiere Menéndez Torrellas, un lenguaje con “sus propias leyes”⁷⁷. Por su complejidad, estos cuartetos fueron rechazados en su momento por críticos, compositores e intérpretes del momento, quienes, según Frisch, “veían en el último Beethoven [a] alguien incapaz ya de componer música coherente”⁷⁸. Beethoven terminó por convertir al cuarteto de cuerda en un recurso autobiográfico y con el que buscaba afirmar conceptos universales y atemporales. Como dice Sierra, “cada nuevo cuarteto ... generaba una mezcla extraordinaria entre fascinación, rechazo, admiración y perplejidad”⁷⁹. Beethoven extendió los límites del cuarteto de cuerda hacia nuevos horizontes, cambiando por completo la forma en que se pensaban y se componían estas obras hasta entonces, por lo que se le considera

⁷⁴ Sierra, 47.

⁷⁵ Swafford, 686–87.

⁷⁶ Menéndez Torrellas, 78.

⁷⁷ *Ibid.*, 68.

⁷⁸ Frisch, *La música en el siglo XIX*, 54.

⁷⁹ Sierra, 51–52.

una figura trascendental en la evolución del género y un ejemplo paradigmático del tratamiento personal y experimental con que el cuarteto ha acompañado a la creación musical de Occidente hasta la actualidad.

1.3.6. Franz Schubert: El Último Representante del Cuarteto Clásico Vienés

Los últimos cuartetos de Beethoven tuvieron un efecto disuasivo en compositores posteriores, dado que durante el resto del siglo XIX pocos abordaron constantemente la composición para cuarteto de cuerda, siendo más bien casual su acercamiento, mientras otros optaron por evitarlo completamente. Tras la muerte de Beethoven, el cuarteto perdió cierta relevancia en el gusto popular y en el de los compositores, cediendo ante los géneros camerísticos con piano, la música orquestal y la ópera⁸⁰. No obstante, existieron algunos compositores que siguieron su ejemplo y fijaron su atención en el género con tal de aprovechar su potencial expresivo y personal.

Franz Schubert es considerado en un sentido cultural, técnico y estilístico, como un continuador de la Primera Escuela de Viena, sabiendo diferenciarse de ellos adquiriendo por mérito propio un importante lugar en la historia del cuarteto de cuerda. Desde su niñez tuvo acercamiento con el género al ser intérprete de estas obras⁸¹. Sierra considera que el estilo de Schubert se diferencia del de los últimos cuartetos de Beethoven por un desarrollo temático más conservador, sobrio y cercano al estilo clásico, con marcada personalidad y características propias, dado que estableció a la melodía como la idea central de sus composiciones, sustentada por recursos armónicos innovadores en el contexto del Romanticismo temprano, aunque sin enfocarse especialmente en el contrapunto⁸². Por ello, es posible ubicarlo dentro de la historia del cuarteto de cuerda como parte del estilo clásico desarrollado en Viena, pero tratado desde una perspectiva alterna. Schubert intentó llevar más allá a su discurso musical, a partir del uso de múltiples referencias literarias, como hizo con los poemas en los que basó sus *lieder*. Menéndez Torrellas menciona que Schubert desarrolló un lenguaje casi metafórico, buscando el ideal absoluto de la música instrumental a través de múltiples referencias y plasmando

⁸⁰ Sierra, 61.

⁸¹ Radice, 90.

⁸² Sierra, 58.

elementos de su contexto personal⁸³. Sus obras tardías preceden a la estética romántica, por lo que en la historia del cuarteto de cuerda y de la música occidental su labor representa una importante unión entre dos épocas.

1.3.7. Mendelssohn, Schumann y Brahms: El Cuarteto de Cuerda en el Romanticismo Alemán

El Romanticismo musical es considerado como la época de los grandes intérpretes-compositores, tendiendo el gusto del público hacia la exaltación del individualismo, de una mayor expresividad y del predominio del virtuoso, en detrimento de ciertos valores sociales y dialógicos esenciales del cuarteto de cuerda. En estas circunstancias, el género se difuminó parcialmente del gusto de cierto público, siendo sustituido en muchos salones burgueses por el piano y los ensambles que le utilizaran⁸⁴. El cuarteto clásico perdió popularidad frente al *quatour brillant*, de naturaleza más individualista y asequible en apreciación y en técnica⁸⁵. A su vez, en este periodo se desarrollaron los ensambles con piano, así como géneros vocales como los *lieder*, los cuales fueron los nuevos preferidos en los salones burgueses. Se afianzaron además, con el auspicio de algunos compositores, otras formaciones de cuerda como los quintetos y sextetos⁸⁶. Los conciertos de cuartetos y demás formaciones camerísticas se diferenciaban por su bajo costo de acceso y por su facilidad logística comparada con los conciertos de ópera o de orquesta sinfónica, ocupando espacios cada vez más amplios; circunstancia que promovió entre los compositores la creación de obras más complejas, en palabras de Bashford, “richly resonant writing, thicker textures and bold gestures” [una escritura rica en resonancias, texturas más densas y gestos atrevidos] y que requerían mayor sonoridad y mejor dominio técnico de los instrumentos⁸⁷. La música de cámara tendió por formaciones cada vez mayores, con el empleo de instrumentos de distintas familias, que buscaran ampliar sonoridad, color y timbre, en relación con la búsqueda de una expresividad directamente relacionada con el mayor tamaño de los espacios destinados a la escucha. Los escenarios para agrupaciones cada vez mayores

⁸³ Menéndez Torrellas, 126.

⁸⁴ Sierra, 60–61.

⁸⁵ Radice, 35.

⁸⁶ Marín, 376.

⁸⁷ Bashford, 9.

significaron, para Menéndez Torrellas, en lo opuesto del ambiente doméstico e íntimo del contexto que dio origen al cuarteto de cuerda, dado que “la ejecución pública a gran escala amenazaba con convertirse en la antítesis del idioma del cuarteto”⁸⁸.

No obstante, algunos compositores de la segunda mitad del siglo XIX continuaron utilizando al cuarteto de cuerda como medio de experimentación, o bien, de consolidación de su técnica compositiva. Al mismo tiempo, señala Jesús Trujillo Sevilla, se formaron durante esta época los primeros cuartetos profesionales, dedicados enteramente a la interpretación de este repertorio⁸⁹. Asimismo, el cuarteto comenzó a asistir a la definición de los estilos musicales regionales, ayudando a la creación de la identidad nacional, además de servir como medio de expresión individual de un buen número de compositores, fungiendo como reflejo de sus ideales y sentimientos más personales.

En las regiones de habla alemana, herederas directas del ambiente musical vienés, la composición para cuarteto de cuerda fue retomada inicialmente por Félix Mendelssohn. Estudiante de la escuela contrapuntística de Johann Sebastian Bach y de los cuartetos de Beethoven, Mendelssohn compuso para instrumentos de cuerda desde su juventud, por lo que sus cuartetos son considerados por Sierra como “de escritura muy idiomática” dentro del Romanticismo posterior a Beethoven⁹⁰. En sus seis cuartetos, Mendelssohn supo imprimir también un carácter autobiográfico y personal⁹¹. Sus obras están compuestas de una expresividad propia, con la que supo renovar el interés y el gusto del público decimonónico, así como de otros compositores, por una escritura más compleja para este ensamble. Robert Schumann y Johannes Brahms fueron influenciados por Mendelssohn, haciendo también importantes aportaciones al cuarteto de cuerda al retomar muchos de los conceptos de la Primera Escuela de Viena, adaptándolos a la estética vigente. Dahlhaus, citado por Menéndez Torrellas, menciona que ambos compositores prefirieron centrar su música de cámara en el piano, en “claro temor reverencial” hacia Beethoven⁹². A pesar de ello, Schumann y Brahms lograron

⁸⁸ Menéndez Torrellas, 137.

⁸⁹ Jesús Trujillo Sevilla, “La gran tradición interpretativa”, *Scherzo*, Año XXVIII Núm. 283, Marzo 2013, 90.

⁹⁰ Sierra, 62–63.

⁹¹ Menéndez Torrellas, 171.

⁹² Carl Dahlhaus, “Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte” en *Geschichte der Musik*, vol. 6: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber-Verlag, 2008) 64, citado en Menéndez Torrellas, 155.

concebir algunas de las obras más representativas del repertorio romántico para cuarteto de cuerda.

Sierra apunta que Schumann, al igual que Mendelssohn, enfocó su contacto con el cuarteto desde una perspectiva contrapuntística⁹³. En 1842 compuso su Opus 41, conformado por sus únicas tres obras para este ensamble. En ellas, Schumann integró las ideas musicales que conforman a cada cuarteto como unidad en una forma completa, como si se tratase de capítulos de una obra literaria⁹⁴. Supo conjuntar, en su breve acercamiento, a la técnica del cuarteto clásico con los ideales románticos a través de una profunda y muy personal interpretación del género. Por su parte, Brahms estudió y experimentó en su vida artística con formas y géneros que algunos de sus contemporáneos ya consideraban agotadas, como la sinfonía y el propio cuarteto de cuerda⁹⁵. Publicó dos cuartetos en su Opus 51 de 1873, y un único en su Opus 67 de 1876. Al tratarse de obras de madurez, supo desplegar ampliamente su dominio de la construcción formal, y destaca Menéndez Torrellas que su desarrollo siempre discurrió dentro de los marcos clásicos de la estructura y respetando los estándares del pasado, “en su simbiosis de tradición e innovación”⁹⁶. De esta forma, sus obras para cuarteto de cuerda significan el puente creativo que terminó de unir al estilo compositivo de Beethoven (y del cuarteto clásico en general) con las nuevas tendencias del siglo XX. La trascendencia de la obra de Brahms con el cuarteto de cuerda, particularmente en su influencia hacia el futuro fue tal, que Menéndez Torrellas lo considera el último exponente de una tradición originada con Haydn y el “último clásico de la tradición alemana” en cuanto a la música para cuarteto de cuerda se refiere⁹⁷.

1.3.8. Segunda Mitad del Siglo XIX: La Difusión del Cuarteto de Cuerda

Desde mediados del siglo XIX, el género del cuarteto de cuerda tomó un carácter internacional, alejándose del estilo clásico surgido en Viena, adaptándose a diversos contextos geográficos y culturales. Un importante suceso originado en este periodo fue la integración de

⁹³ Sierra, 64.

⁹⁴ Menéndez Torrellas, 171–72.

⁹⁵ Sierra, 67.

⁹⁶ Menéndez Torrellas, 172.

⁹⁷ *Ibid.*

nuevos materiales melódicos, rítmicos y armónicos a las obras para cuarteto de cuerda, producto de su enriquecimiento con la visión musical propia de cada región, situación que estimuló la conformación de la identidad artística de naciones europeas de reciente consolidación. Menéndez Torrellas destaca que, mientras algunos compositores vertieron sus ideales nacionalistas en géneros como la ópera o la sinfonía, otros reservaron al cuarteto para sí como un medio de expresión personal e íntimo para componer de forma autobiográfica y autorreferencial⁹⁸. Sierra, por su parte, señala que la adopción personal del género de cuarteto de cuerda requirió de la apropiación de su técnica compositiva, ampliando así el lenguaje de la armonía tonal cuatripartita hasta su agotamiento hacia el siglo XX⁹⁹. Si bien, la composición para cuarteto de cuerda no fue una causa directa de este cambio de paradigma hacia la atonalidad y otras tendencias como el dodecafonismo, sí fue un recurso ampliamente utilizado por múltiples compositores dentro de su experimentación teórica y musical.

El ambiente centroeuropeo, configurado por naciones y territorios controlados por el Imperio Austrohúngaro, estuvo dominado musicalmente por la influencia de Viena. En lugares de la actual República Checa, Eslovaquia, Hungría, Rumania y Polonia, el cuarteto de cuerda de tradición clásica era bien conocido desde sus inicios y desarrollado por compositores locales. Sin embargo, su apropiación cultural no ocurrió cabalmente sino hasta mediados del siglo XIX. Praga se convirtió en un centro de creación y difusión de esta música, con Bedřich Smetana y Antonín Dvořák como dos de los compositores más emblemáticos de este proceso de adjudicación del cuarteto en la región¹⁰⁰. Sierra remarca que la obra de ambos promovió que el cuarteto de cuerda arraigara fuertemente en el centro y este de Europa, llegando a fructificar en una notable generación de compositores, intérpretes y agrupaciones del género¹⁰¹. Tanto Dvořák como Smetana desarrollaron su lenguaje compositivo y utilizaron al cuarteto de cuerda como un género autobiográfico y personal, a la par de su ímpetu de exaltación nacionalista, lo que los volvió ejemplo de la asimilación regional de la composición para este ensamble.

Según Menéndez Torrellas, en Rusia, el cuarteto de cuerda no fue asimilado totalmente sino hasta finales del siglo XIX, con la creación de sociedades musicales y conservatorios que

⁹⁸ Menéndez Torrellas, 185.

⁹⁹ Sierra, 68.

¹⁰⁰ Menéndez Torrellas, 185.

¹⁰¹ Sierra, 71.

fueron acogiendo la tradición europea, destacando en su ejercicio compositores como Piotr Ilich Tchaikovski, Nikolái Rimsky-Kórsakov y Alexander Borodín, quienes son muy importantes por sus aportaciones en el aspecto armónico, ya que ampliaron la tonalidad con el uso sistemático del cromatismo, muchas veces inspirados en la música popular y folclórica¹⁰². En el resto de Europa existieron a finales del siglo XIX y principios del XX, otros ejemplos de asimilación cultural del cuarteto de cuerda. Prácticamente cada nación europea tuvo al menos un exponente o una obra importante en la composición de música para cuarteto de cuerda, adoptando la estructura clásica del cuarteto vienés pero agregando elementos musicales propios de su región. Con la ampliación del repertorio se fomentó también la profesionalización de agrupaciones dedicadas exclusivamente a la difusión de estas obras en ciudades importantes. El ensamble comenzó a modificar su imagen de música destinada para las élites de la sociedad, para ser recibida paulatinamente por públicos cada vez más diversos.

1.3.9. El Cuarteto de Cuerda en Francia

La internacionalización del cuarteto de cuerda tuvo circunstancias especiales en Francia a finales del siglo XIX, debido a la trascendencia e influencia que las obras de algunos compositores tuvieron en la estética posterior y en el tratamiento de los instrumentos de cuerda, particularmente en el género del cuarteto. El entorno musical francés sería determinante para la consolidación de nuevos estilos y corrientes vanguardistas hacia las primeras décadas del siglo posterior. El cuarteto de cuerda era bien conocido en Francia desde el siglo XVIII, y apunta Marín que, para 1800, en París se habían impreso un aproximado de dos mil cuartetos de múltiples autores¹⁰³. Dicha ciudad prefirió durante mucho tiempo al estilo del *quatuor concertant*, cuya característica más notable fue su forma concertante, con claro predominio del primer violín, estilo nacido precisamente como antítesis del cuarteto clásico surgido en Viena. Este estilo, señala Bashford, buscó alejarse del estándar contrapuntístico basado en la forma sonata, dado que fue pensado para una interpretación más sencilla, de carácter refinado y a la vez accesible para los intérpretes aficionados¹⁰⁴.

¹⁰² Menéndez Torrellas, 177.

¹⁰³ Marín, 374.

¹⁰⁴ Bashford, 5.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, las obras para cuarteto de compositores de la esfera cultural austriaca y alemana comenzaron a ser promovidas en Francia, aunque el gusto popular se le resistió durante un tiempo. Sierra puntualiza la labor de importantes compositores como Édouard Lalo y César Franck, quienes adoptaron el estilo compositivo de la música de cámara del Romanticismo alemán como forma de rechazo al sinfonismo wagneriano, debido a que se consideraba que el cuarteto de cuerda encarnaba los ideales antitéticos de la música sinfónica del Postromanticismo¹⁰⁵. Una vez asentado el género en su contexto cultural, los compositores franceses de finales de siglo se preocuparon por establecer las bases técnicas de un estilo nacional propio y diferenciado. Como resultado de esta circunstancia destaca la creación en 1893 del único cuarteto de cuerda de Claude Debussy. Sierra destaca la integración del timbre como un elemento más del discurso, contribución muy importante para el tratamiento del cuarteto de cuerda en años venideros¹⁰⁶. Posteriormente, el cuarteto de cuerda de Maurice Ravel, compuesto entre 1902 y 1903, es significativo por hacer gala del dominio de los patrones clásicos, mientras, como sostiene Radice, conserva la estructura cíclica del cuarteto francés decimonónico, a partir del uso de “germinal motifs and thematic recurrences” [motivos germinales y recurrencias temáticas]¹⁰⁷. Tanto el cuarteto de Ravel como el de Debussy son valorados como las mayores aportaciones de la música francesa de finales del siglo XIX al repertorio moderno para cuarteto de cuerda, asentando al mismo tiempo muchas de las reglas para el género que siguieron los compositores de las vanguardias surgidas en el siglo posterior.

1.3.10. Las Vanguardias del Siglo XX

El siglo XX significó para el cuarteto de cuerda un nuevo periodo de experimentación, desarrollo y expansión de sus límites. Las aportaciones al género derivadas de ese siglo son incontables, puesto que los compositores se sirvieron de sistemas y corrientes, ya sea partiendo de una estética tonal postromántica o bien, aproximándose a las nuevas tendencias. Otros compositores de la época nunca se alejaron del todo de las formas clásicas ni de la tonalidad en sus obras para cuarteto de cuerda. En el desarrollo vanguardista del cuarteto europeo de

¹⁰⁵ Sierra, 84.

¹⁰⁶ Ibid., 85–87.

¹⁰⁷ Radice, 179.

principios del siglo XX, destacan los aportes al género realizados por Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg, conocidos en conjunto como la Segunda Escuela de Viena; por los compositores del este de Europa (principalmente Leoš Janáček y Béla Bartók); y por Dimitri Shostakóvich. De manera paralela todos realizaron distintas contribuciones al género, aunque, como argumenta Menéndez Torrellas, existió un trasfondo teórico-filosófico común derivado de las “vanguardias artísticas y literarias”¹⁰⁸. La mayoría de los compositores coincidieron en un abierto cuestionamiento a los principios esenciales de la música, con la búsqueda de un lenguaje fundamentado en nuevas estructuras formales y sonoridades. Pretendían alejarse de los cimientos del cuarteto clásico y romántico, aunque manteniendo la esencia de la formación y sirviéndose de sus cualidades acústicas de homogeneidad como medio de experimentación y expresión personal.

Los compositores de la Segunda Escuela de Viena representaron la continuación del cuarteto de cuerda en el ambiente cultural heredero directo del cuarteto clásico. Para Radice, recuperaron ideas de los compositores de finales del siglo XIX, integrando a su vez muchos principios planteados por las obras de Debussy y Ravel, viéndose influenciados por estos en su tratamiento de la forma y de la búsqueda de sonoridades, texturas y colores novedosos, “highly profiled from a constructive point of view” [altamente estilizados desde un punto de vista constructivo]¹⁰⁹. Griffiths, señala al “atrevimiento armónico, su insistencia en el contrapunto o su elaboración formal” como distintivo de la técnica empleada por los compositores de la Segunda Escuela de Viena, particularmente Schoenberg¹¹⁰. Para Sierra, las mayores aportaciones de este grupo al cuarteto de cuerda son la experimentación, el desarrollo de nuevos lenguajes y sonoridades, la creación de un trasfondo cultural y filosófico, con lo que buscaban “recuperar los principios de forma, claridad y unidad” como “fines últimos de todo discurso artístico”¹¹¹. Su obra permeó principalmente en el ámbito intelectual y filosófico de la creación musical, influenciando a muchos de sus contemporáneos. Al contrario de la época inmediatamente posterior a Beethoven, los autores del siglo XX ya no temieron acercarse al género del cuarteto de cuerda desde un estilo personal y una técnica propia.

¹⁰⁸ Menéndez Torrellas, 194.

¹⁰⁹ Radice, 212.

¹¹⁰ Griffiths, *Breve historia de la música occidental*, 193.

¹¹¹ Sierra, 91.

1.3.11. Béla Bartók y Dimitri Shostakóvich: Dos Perspectivas Originales del Cuarteto de Cuerda

Bartók creció rodeado por la obra de compositores del centro y este de Europa. Menéndez Torrellas destaca su labor con el cuarteto, dado que lo desarrolló durante toda su vida creativa y lo llevó a definir su “evolución estilística”¹¹². Al igual que muchos de sus contemporáneos, se preocupó por imprimir a sus obras un trasfondo filosófico, producto de la discusión planteada por los compositores de la Segunda Escuela de Viena. Griffiths remarca la importancia que tuvieron “la disonancia y el impulso del ritmo” para Bartók¹¹³. La armonía, el ritmo y las sonoridades que compendió en su investigación etnomusicológica, le sirvieron de base para la creación de un lenguaje personal con el que edificó toda su obra, y muy peculiarmente su música de cámara¹¹⁴. Supo crear un lenguaje auténtico a partir de la expansión sonora de la formación instrumental y de los límites técnicos de cada instrumento, el cual utilizó para la composición de cada uno de sus cuartetos, dotando a cada uno de una personalidad e identidad característica. La originalidad de la música de Bartók lo ha llevado a ser considerado hasta la actualidad como uno de los máximos representantes del cuarteto de cuerda del siglo XX.

Dimitri Shostakóvich, por su parte, retomó la esencia personal y autobiográfica del cuarteto, y al igual que Bartók creó un lenguaje propio desde una perspectiva auténtica, conjuntando diferentes corrientes y técnicas. De esta forma, Shostakóvich fue desarrollando gradualmente en el cuarteto un lenguaje conformado por una estética expresionista con técnica atonal y dodecafónica, aunque sin llegar a adoptar completamente ninguna corriente, variando notablemente su estilo y su tratamiento del género en cada una de sus obras para el ensamble. Cada uno de los quince cuartetos de Shostakóvich están contruidos con un lenguaje distinto, y entre ellos Menéndez Torrellas destaca al Cuarteto Número 3 de 1946, por sus referencias “patrióticas eslavas”¹¹⁵. A su vez, menciona la importancia del Cuarteto Número 12 de 1968, en el que Shostakóvich “utilizó por primera vez la técnica dodecafónica de Arnold Schoenberg ... confiriéndole un carácter marcadamente disonante y expresionista”¹¹⁶. Cada una de sus obras

¹¹² Menéndez Torrellas, 194.

¹¹³ Griffiths, 207.

¹¹⁴ Sierra, 113.

¹¹⁵ Menéndez Torrellas, 240.

¹¹⁶ *Ibid.*, 259.

para cuarteto de cuerda están repletas de un complejo contenido semántico que es motivo de discusión e investigación hasta nuestros días. Shostakóvich tuvo como mayor virtud con el cuarteto de cuerda la originalidad y autenticidad de su lenguaje, volviendo además al género un importantísimo medio de expresión personal.

1.3.12. El Cuarteto de Cuerda en el Mundo de la Posguerra

Después de la Segunda Guerra Mundial, algunos ensambles de cuarteto de cuerda colaboraron cercanamente con los compositores. Menéndez Torrellas destaca la versatilidad con que estos han trabajado con el cuarteto de cuerda desde la segunda mitad del siglo pasado, pues las cualidades sonoras y la flexibilidad característica del ensamble lo han llevado a ser parte importante de propuestas de vanguardia¹¹⁷. Muestra de ello es que múltiples compositores del siglo XX, en todo el mundo, produjeron obras para cuarteto de cuerda como parte integral de su repertorio. En Latinoamérica, destacan las obras de Heitor Villa-Lobos, Silvestre Revueltas y Alberto Ginastera en la primera mitad del siglo XX, quienes supieron integrar de manera original su propio contexto cultural con las tendencias venidas de Europa¹¹⁸. El éxodo de intérpretes de cuarteto y compositores como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, también contribuyó a llevar consigo la cultura musical europea hacia el resto del mundo, principalmente los Estados Unidos. La generación de compositores de la posguerra se vio directamente influenciada por las corrientes europeas traídas a América. El cuarteto de cuerda fue para muchos de ellos el mecanismo idóneo de transmisión y consolidación de su lenguaje musical personal. La cantidad y variedad de obras para este ensamble creadas desde entonces y hasta la actualidad en todo el mundo, permiten dimensionar la relevancia que guarda todavía como recurso de experimentación creativa.

¹¹⁷ Ibid., 267.

¹¹⁸ Sierra, 109–10.

1.3.13. El Cuarteto de Cuerda en México

En comparación con otras regiones europeas, España y sus colonias americanas se mantuvieron “aisladas” musicalmente¹¹⁹. El mundo hispánico privilegió a la música vocal sacra y rechazó la música instrumental profana, circunstancia que condicionó fuertemente su recepción y consumo en España y en sus dominios en América hasta la separación entre música religiosa y secular¹²⁰. Como refiere Marín, este acontecimiento promovió durante el siglo XVIII, la creación de un vasto catálogo de música instrumental en el mundo iberoamericano, conformado por cuartetos, quintetos y sextetos de cuerda de reconocidos compositores, haciendo de Madrid una de las ciudades más prolíficas en la publicación de esta música¹²¹. Después de la emancipación de España, la cultura musical mexicana buscó acercarse a los estándares europeos a través del gusto por la música vocal, sobre todo la ópera, la cual se consideraba, en palabras de Ricardo Miranda, un “espectáculo edificante y revelador de la verdadera civilización”¹²². Más allá de los géneros teatrales, varios sectores de la sociedad fomentaron la creación de la llamada música de salón, protagonizada por el piano y de gran utilidad para la convivencia y el vínculo social. Este estilo dominó el gusto y el consumo de múltiples sectores sociales hasta mediados del siglo XX¹²³.

Un buen número de compositores mexicanos de este periodo desarrollaron también la composición de géneros de música de cámara, la cual se practicaba en el país desde finales del Virreinato. El cuarteto de cuerda en México también comenzó a tener presencia en la segunda mitad del siglo XIX con el trabajo de compositores como Cenobio Paniagua, Guadalupe Olmedo, Ricardo Castro y Gustavo E. Campa¹²⁴. A su vez, en ese momento se conforman las primeras agrupaciones del país, como el Cuarteto Saloma, fundado en 1896, considerado por

¹¹⁹ D.R. Williams y D. Damschroder, *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide* (Nueva York: Pendragon Press, 1990), citado en Emilia Ismael, et al., “Pablo Nasarre y la paradójica trayectoria: Hacia la modernidad musical en la España del siglo XVIII”, en *Ciencia y Arte en la Música de los siglos XVII al XIX*, coords. Nicias Sejas García, et al., (Puebla:Universidad de las Américas Puebla, octubre 2015), 34.

¹²⁰ Emilia Ismael, et al., 41.

¹²¹ Marín, 376.

¹²² Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. T. 4. *La música en los siglos XIX y XX*, coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 16.

¹²³ *Ibid.*, 38–39.

¹²⁴ Miranda, 74–75.

Gabriel Pareyón como el “primer gran cuarteto de cuerda mexicano”¹²⁵. Hacia el siglo XX, este autor destaca las composiciones de José Rolón, Manuel M. Ponce, Miguel Bernal Jiménez, Carlos Chávez, Julián Carrillo y Silvestre Revueltas; así como la presencia del Cuarteto Clásico Nacional surgido en 1920, considerado como la primera formación de carácter oficial en México y el cual estrenó obras de compositores nacionales¹²⁶. Es importante además el repertorio compuesto por Higinio Ruvalcaba, director del citado Cuarteto Clásico Nacional, además fundador del Cuarteto Ruvalcaba en la década de 1920, y posterior integrante del Cuarteto Lener en la década de los 50¹²⁷. Estos ensambles tuvieron una participación trascendental en la presentación pública del cuarteto de cuerda en México con la difusión del repertorio clásico y nacional. La presencia de ensambles de cuarteto de cuerda en nuestro país permite dimensionar el interés que suscitó el género en nuestra región en distintos momentos de su historia.

Consuelo Carredano destaca la labor de divulgación de las obras para cuarteto de cuerda de compositores mexicanos y latinoamericanos en nuestro país desde finales del siglo pasado, la cual quedó a cargo de agrupaciones como el Cuarteto México y del Cuarteto Latinoamericano¹²⁸. En la actualidad, el Cuarteto José White se ha integrado activamente a este proceso de divulgación. Desde finales del siglo pasado, y lo transcurrido del presente, se han producido en México importantes obras de vanguardia para cuarteto de cuerda de compositores como Manuel Enríquez, Marcela Rodríguez, Gabriela Ortiz, Hilda Paredes, entre otros, mencionados por Sierra¹²⁹. En esta lista, Carredano incluye además las obras de Manuel de Elías, Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Lavista, Gerhart Muench, Héctor Quintanar, entre otros, algunas dedicadas al Cuarteto Latinoamericano¹³⁰. El interés suscitado por parte del cuarteto de cuerda en los compositores nacionales, nos permite dimensionar la relevancia con que cuenta el género en el escenario de la música en México en la actualidad.

¹²⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, T. 1. (Guadalajara: Universidad Panamericana, 2006), 298.

¹²⁶ *Ibid.*, 296.

¹²⁷ *Ibid.*, 21–24.

¹²⁸ Consuelo Carredano, *Cuerdas revueltas: Cuarteto Latinoamericano: Veinte años de música* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 7–8.

¹²⁹ Sierra, 138.

¹³⁰ Carredano, 171–74.

CAPÍTULO II

OPORTUNIDADES DEL CUARTETO DE CUERDA COMO RECURSO FORMATIVO

2.1. Características Esenciales de la Práctica Moderna del Cuarteto de Cuerda

Analizar los rasgos que definen al cuarteto de cuerda y sus particularidades como ensamble de cámara ayuda a establecer las características de su práctica desde el punto de vista técnico, musical e incluso social. Lo anterior con la finalidad de, primero, conocer los fundamentos que definen a la práctica del género y, segundo, para aplicarlos como complemento de la formación musical y social de los intérpretes. Hasta ahora se ha podido percibir al cuarteto de cuerda como un fenómeno derivado de una circunstancia histórica, un ámbito geográfico y un contexto particular, los cuales le dotaron de rasgos sociales y artísticos y cuya esencia se ha adaptado con el tiempo a diversos entornos. Es por estas razones que, desde su surgimiento el cuarteto ha acompañado ininterrumpidamente y sin perder relevancia, al desarrollo musical occidental. Si bien, este nació esencialmente como un medio de experimentación, expresión, e incluso recreación, su naturaleza interpretativa se ha mantenido constante y prácticamente

intacta. Ha significado además un mecanismo de búsqueda y creación individual, no solamente para los compositores, sino también para sus intérpretes.

Cada agrupación de cuarteto de cuerda funciona como un ente en sí mismo, con una identidad conformada por la suma de individuos con personalidades distintas. Es esencial reconocer la importancia de la convivencia social en la interpretación de esta música, por lo que también su ejercicio depende de las habilidades para la vida en comunidad. A su vez, se ha debido establecer una técnica propia para la ejecución de la música para cuarteto, que conlleva, dadas sus características, un trabajo diverso con respecto al ejercido en otros conjuntos de música de cámara. De esta manera, y debido a que el cuarteto de cuerda es un constructo social y artístico, su organización, técnica y principios de trabajo interno han evolucionado según cada circunstancia histórica, estética y cultural.

2.1.1. La Interpretación Colectiva

Para Pablo Casals, “el arte de la interpretación consiste en *no* tocar lo que está escrito”¹³¹. El papel del intérprete se puede explicar desde la necesidad de comunicar un mensaje al escucha a través, como señala Alfredo Sánchez, de las “formas de expresión emocional” que facilita la música más allá de su partitura¹³². En el trabajo con un ensamble de cámara, el intérprete percibe de inmediato cuán importante es la responsabilidad individual para el resultado final de este proceso de comunicación en conjunto. Es por ello que gran parte del éxito de un ensamble depende del compromiso y la responsabilidad con que cada integrante asume la parte que le corresponde, tanto de manera musical como personal.

En un cuarteto de cuerda, se busca interpretar una obra en conjunto en un entrelazado dialéctico, a partir de la ejecución de cada una de las partes y, para lograrlo, cada intérprete debe ejercer el diálogo con sus compañeros y practicar la negociación en aras de materializar sus ideas musicales personales en el ensamble¹³³. Esto es destacable por la comunicación verbal y

¹³¹ David Blum, *Casals and the Art of Interpretation* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1980), 69.

¹³² Alfredo Sánchez, *Ser en la música: Visión mayéutica de la interpretación* (Xalapa: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2019), 99.

¹³³ Robert Martin, “The Quartets in Performance: A Player’s Perspective”, en *The Beethoven Quartet Companion*, eds. Robert Winter y Robert Martin (Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press, 1994), 111.

musical que se ejerce en un colectivo de individuos con personalidad, origen y formación distinta, razón por la cual la interpretación de esta música es considerada una actividad social. Esta riqueza dialógica entre los miembros se puede encontrar en cualquier ensamble de música de cámara, pero en el cuarteto de cuerda se maximiza por la igualdad tímbrica que permite la afinidad organológica. Edward Dusinberre, primer violín del Cuarteto Tákacs, establece que en la música de cámara debe buscarse siempre una “combinación entre cooperación y expresión individual”¹³⁴. Del mismo modo, David Waterman señala que la práctica de cuarteto de cuerda debe mediar entre los principios de “unidad y diversidad”¹³⁵.

Las diferencias de timbre, color, cualidad acústica y técnica interpretativa modifican las relaciones sonoras entre los instrumentos, y por lo tanto, entre sus intérpretes, condicionando al resultado final. Esto es perceptible en las agrupaciones de *broken consort*, definido por Heller como el “conjunto mezclado de instrumentos de diversas familias”¹³⁶. En contraste con ello, la semejanza instrumental característica del cuarteto de cuerda permite la conformación de un sonido grupal único y reconocible, dado que el timbre deriva de una relación sin jerarquías ni diferencias entre los miembros. Por otro lado, la homogeneidad acústica complica a su vez la manifestación plena del sonido personal, por lo que la técnica individual debe mediar siempre entre la voz singular y la intención grupal. Al respecto, Arón Bitrán, segundo violín del Cuarteto Latinoamericano, establece que “el poder mantener la individualidad interpretativa de sonido [y] de carácter, es fundamental”¹³⁷. El cuarteto de cuerda es desde su origen y ante todo, una conversación entre cuatro individuos en igualdad de circunstancias¹³⁸.

La relación interna de un cuarteto de cuerda requiere por tanto de un constante diálogo, consenso y negociación, con el objetivo de decidir entre múltiples opciones de interpretación. Es por esto que cualquier decisión grupal debe emanar de un planteamiento razonable, con sentido y en aras de definir una intención musical en consenso entre la mayoría de las partes. Es necesario para ello contar con un ideal personal bien establecido, y en palabras de David Blum, de un “espíritu paciente y una actitud abierta” ante el resto del grupo¹³⁹. Asimismo, la labor

¹³⁴ Dusinberre, *Beethoven for a Later Age*, 3.

¹³⁵ David Waterman, “Playing Quartets: A View from the Inside”, en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Nueva York: Cambridge University Press, 2003), 100.

¹³⁶ Heller, 71.

¹³⁷ Arón Bitrán, Cuarteto Latinoamericano. Entrevista, 26 Octubre 2021.

¹³⁸ Marín, 374.

¹³⁹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 8.

comunicativa dentro del cuarteto de cuerda posee dos dimensiones. La primera de ellas es la relación dialógica que se establece dentro del conjunto. Este diálogo se puede ejercer de forma verbal pero también, y quizá más importante, de manera musical.

La segunda dimensión comunicativa se establece desde los intérpretes, como un medio entre el compositor y el público. Según refiere Ma. Ángeles Manresa, “el intérprete es un traductor, un recreador del arte ya creado”. Al respecto, Sánchez establece que la eficacia técnica y el conocimiento de la obra se pone en segundo plano en el momento de expresar un mensaje. Waterman agrega que, en la audición, el ensamble materializa toda su preparación musical, tanto individual como colectiva, ya que el escenario supone el encuentro con las ideas grupales desde nuevas perspectivas, al existir una “química” diferente a la de los ensayos. Finalmente, establece Arnold Steinhardt, durante la presentación en público ocurre un fenómeno de “reinención” de cada interpretación en el escenario¹⁴⁰. De ahí que se estima importante la consolidación de un mecanismo efectivo de comunicación, el cual parte de la interpretación, primero como acto de traducción de la música escrita, y después, entendida como su presentación en público.

La atención del rol que se asume en cada momento del discurso musical, así como la efectividad con que este se realice, aporta a la labor del conjunto. Michael Tree, violista del Cuarteto Guarneri, establece que la actividad de un cuarteto es un proceso orgánico, pues cada uno de los integrantes se ve afectado por las circunstancias de su propia interpretación y de la relación con sus compañeros¹⁴¹. Es a través de la convivencia, familiaridad e identidad grupal, que un cuarteto puede desarrollar la capacidad de establecer una interpretación cada vez más natural. No obstante, Bitrán puntualiza que aún a falta de un acuerdo mutuo es posible seguir adelante, sin resolver siempre todos los aspectos, puesto que frecuentemente con la propia interpretación ciertos rasgos son resueltos instintivamente¹⁴². En este orden de ideas, Waterman establece que, idealmente, un ensamble adquiere la habilidad colectiva de desempeñar la actividad musical de manera más instintiva, sin que por ello deje de hacerla consciente¹⁴³. Estos argumentos brindan un panorama de la relevancia del trabajo en conjunto para un cuarteto de

¹⁴⁰ Ma. Ángeles Manresa, *La actuación musical: Manual básico para interpretar en público* (Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2006), 9; Sánchez, *Ser en la música*, 14–15; Waterman, “Playing Quartets: A View from the Inside”, 123; Steinhardt, *Indivisible by Four*, 178.

¹⁴¹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 33.

¹⁴² Bitrán.

¹⁴³ Waterman, “Playing Quartets: A View from the Inside”, 124.

cuerda, toda vez que en él se determinan los parámetros de interpretación, los rasgos de comunicación y musicalidad, así como la propia identidad de un ensamble.

2.1.2. La Importancia del Trabajo Interno para un Cuarteto de Cuerda

Para que un cuarteto de cuerda tenga una idea que pueda proponer a su auditorio, debe antes haberse planteado, experimentado y decidido en el ámbito interior todas sus intenciones de comunicación. En el ensayo, el ensamble debe cubrir ampliamente todas las posibilidades interpretativas para examinar lo más posible las ideas que cada miembro proponga, y así controlar la mayoría de las circunstancias que darán forma a la interpretación final. Sierra resalta la importancia del ensayo, dado que éste adquiere el carácter de laboratorio donde los intérpretes experimentan y ponen a prueba los diversos puntos de vista técnicos y estéticos¹⁴⁴. Manresa también apunta que el ensayo debe estar encaminado al planteamiento de intenciones e ideas musicales, estableciendo con antelación un resultado deseado, ya que “en función de la interpretación, es como podemos realizar el estudio técnico de la pieza”¹⁴⁵. Todo ello con el objeto de motivar una presentación ante el público lo más posible apegada a lo pretendido por el ensamble. A su vez, un cuarteto debe aprender a mejorar la eficiencia de la práctica, de manera que resuelva cada vez mejor la mayor parte de las circunstancias de la interpretación en un menor tiempo¹⁴⁶.

Es por todo ello que el trabajo de un cuarteto de cuerda debe ser el más constante posible, debido a que los integrantes deben tener contacto con la personalidad musical de los compañeros y así instituir una dinámica de trabajo grupal que defina la identidad de ensamble. Es necesario encontrar una estrategia de trabajo que permita abordar eficazmente los retos que conlleva la interpretación de un determinado repertorio, ya que así se aumentan las posibilidades de ofrecer una propuesta musical madura y de calidad, lo cual está directamente ligado al éxito profesional de un ensamble. La definición de esta mecánica de trabajo interno queda completamente bajo la responsabilidad del cuarteto, a través de su experiencia, con base en el trabajo constante y en la relación social que se establece dentro del mismo. Sierra destaca en todo momento la

¹⁴⁴ Sierra, 148.

¹⁴⁵ Manresa, 31.

¹⁴⁶ Carredano, 77.

importancia de generar un sistema propio de trabajo para cada cuarteto de cuerda, lo cual estará definido por las partes y sus circunstancias particulares. Para lograrlo, no obstante, es relevante conocer las características del cuarteto de cuerda, así como tener guías que faciliten el proceso de conformación de una forma de trabajo, tanto para el intérprete en lo individual, como del ensamble en su conjunto¹⁴⁷.

2.2. Circunstancias de la Interpretación Musical en el Cuarteto de Cuerda

El trabajo interno de un cuarteto de cuerda requiere establecer los canales de comunicación correctos para la definición de ideales musicales colectivos. Sierra lo resume como la capacidad del intérprete para traducir un mensaje, una idea y una intención establecidas por un compositor, comúnmente de una época y contexto estético distante. Esta suma de dificultades es definida por el autor con el término “grieta interpretativa”¹⁴⁸. Dicha complejidad también puede presentarse al trabajar con una edición musical deficiente y que aleje aún más al intérprete de la idea original del compositor, por lo que conviene recordar el beneficio de trabajar con ediciones revisadas y avaladas por un proceso editorial. Para que sus fines puedan ser alcanzados, Waterman hace hincapié en que el intérprete de cuarteto de cuerda debe apoyarse en el análisis de la obra desde el punto de vista histórico, estético, armónico y formal, así como a través del mayor entendimiento posible del contexto estilístico de la obra a interpretar¹⁴⁹. Por consiguiente, para una interpretación lo más cercana al mensaje y al estilo, es necesario el conocimiento del lenguaje y contexto de cada compositor y de cada obra, labor que debe realizarse en el intérprete desde su formación teórica, así como del acercamiento al estilo.

2.2.1. La Toma de Decisiones Interpretativas

Para llegar a una interpretación congruente con los fines y las intenciones del compositor, el intérprete debe aprender a tomar decisiones educadas, fundadas en el conocimiento del estilo y el entorno estético e histórico de la obra. A diferencia de la música

¹⁴⁷ Sierra, 149.

¹⁴⁸ Ibid., 154.

¹⁴⁹ Waterman, 99; Bitrán.

orquestal, por lo general en los ensambles de música de cámara no existe una figura fija de autoridad que determine unilateralmente todas las ideas de la interpretación, por lo que esta se encuentra en todo momento sujeta a las intenciones musicales derivadas del consenso grupal. Esta característica dota de mayor libertad expresiva y creativa a los intérpretes de música de cámara, situación difícil de experimentar en una orquesta¹⁵⁰. Sierra establece como alternativa de trabajo el relegar la responsabilidad interpretativa a un único miembro, como si fuese un director artístico, lo que puede ayudar a solventar la mencionada dificultad de determinar en conjunto una idea interpretativa grupal¹⁵¹. No obstante, refiere que haciendo uso de este sistema se corre el riesgo de limitar la riqueza de la interpretación al carecer de la diversidad de opiniones y criterios musicales, así como el planteamiento de un debate sano que lleve a un consenso. Actualmente, son mucho más apreciadas en nuestro contexto de ideales democráticos y plurales las ventajas que brinda aprovechar la diversidad de cuatro puntos de vista. También en un aspecto musical, el enriquecimiento dota a la labor grupal y materializa la experiencia interpretativa de todos los integrantes del ensamble.

Es precisamente el ejercicio de la libertad individual, a partir del pensamiento crítico y la argumentación, uno de los valores más apreciados del cuarteto de cuerda y que mayor repercusión puede tener en el intérprete por la aportación a su desarrollo personal¹⁵². Silvia Santa María, primer violín del Cuarteto José White, destaca que para lograr un sentido de interpretación consensuada, es necesario que un cuarteto de cuerda tome en cuenta todas las opciones y sugerencias de sus miembros, con el fin de probar toda idea y así tomar una decisión objetiva y coherente: “por lo general probamos todas las versiones posibles y nos decidimos por la que suene mejor, según nuestro criterio de cuarteto ... cuando hay diferencias, tratamos de ser flexibles para sonar estas diferencias y sentir si quedándose así existe coherencia o si es necesario unificarlas”¹⁵³. En ensambles con número par de integrantes, como lo es un cuarteto, tomar decisiones requiere de negociación y en ocasiones, de cesión a lo elegido por la mayoría. Se debe buscar ante todo la congruencia con los ideales personales, la aceptación de los puntos

¹⁵⁰ Steinhardt, *Indivisible by Four*, 87.

¹⁵¹ Sierra, 159.

¹⁵² Eduardo Alfonso Luna Guasco, *La música como experiencia de reflexión y desarrollo integral* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2017), 110.

¹⁵³ Silvia Santa María, Cuarteto José White. Entrevista, 28 Octubre 2021.

de vista discordantes y la total disposición individual para priorizar la identidad del grupo aún a costa de las preferencias propias.

La naturaleza heterogénea y poco jerárquica del cuarteto ha sido considerada una de sus cualidades esenciales, pero en un sentido negativo puede impedir establecer niveles permanentes de responsabilidad para cada miembro. Más allá del aspecto musical, el cuarteto de cuerda requiere llevar a cabo labores de gestión y de administración profesional de la carrera del ensamble, tareas que pueden ser establecidas por acuerdo entre los integrantes del ensamble. Estas se pueden determinar por consenso o por disposición propia, por ejemplo, señala Bitrán el caso del Cuarteto Latinoamericano, donde “todas esas tareas se fueron repartiendo de una manera muy natural”¹⁵⁴. Con respecto a la toma de decisiones estrictamente musicales, tampoco existe en el cuarteto una figura claramente superior entre los individuos que lo conforman. Como plantea Steinhardt: “there were no leaders in this group- or were there four leaders?” [no había líderes en este grupo – o, ¿había cuatro líderes?]¹⁵⁵.

Establece Sierra que en el cuarteto de cuerda todas las voces son importantes, puesto que cumplen con una función determinante para el discurso, lo que crea una “necesidad mutua” que concede peso y responsabilidades similares a todos los intérpretes¹⁵⁶. David Blum también hace alusión a esta realidad, pues considera que “un cuarteto no puede ser más fuerte que los individuos que lo integran”¹⁵⁷. Históricamente, cada estilo y época definió ciertos roles para cada instrumento, los cuales han estado determinados por cada compositor, evolucionando y cambiando a la par del contexto temporal. La interpretación conlleva un trabajo en equipo y crea una responsabilidad común, para lo que diversos autores resaltan el reconocimiento de los roles individuales que cada instrumento integrante es requerido realizar en cada momento, según la textura musical, el discurso, el estilo y el periodo de la obra que se trate¹⁵⁸. Conocer las responsabilidades que un determinado estilo o compositor dota a cada instrumento, permite una interpretación lo más apegada posible a la intención de un estilo musical.

¹⁵⁴ Bitrán.

¹⁵⁵ Steinhardt, 88.

¹⁵⁶ Sierra, 160.

¹⁵⁷ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 7.

¹⁵⁸ Jiyong Um, *Collaborative Learning in Music: String Quartet Experience for Beginners*, ISBN-13: 979-8650466697, (USA, 2020), 29; Waterman, 103.

2.3. La Labor Individual del Intérprete en el Cuarteto de Cuerda

2.3.1. El Primer Violín

Las primeras obras consideradas cuartetos de cuerda hicieron uso de sistemas heredados de la música barroca, manteniendo una clara distinción entre las voces cantantes y el acompañamiento rítmico-armónico¹⁵⁹. Dicha tradición compositiva se mantuvo vigente en parte del siglo XVIII, pues en su búsqueda de una música de estructura sencilla y asequible, múltiples compositores la conservaron como fundamento estructural de sus obras para cuarteto. Por ejemplo, Menéndez Torrellas recalca que los primeros cuartetos de Haydn se caracterizan por mostrar esta evidente separación entre la responsabilidad melódica, presente sobre todo en el primer violín, y el acompañamiento del resto de las voces¹⁶⁰. Con la evolución del género, se asumió una disposición más equilibrada entre los instrumentos que provocó una disociación del primer violín de su responsabilidad íntegra de la melodía.

Por estas razones históricas, al intérprete de primer violín dentro del cuarteto de cuerda se le otorgaron de manera natural distintas funciones de representante, director artístico e incluso de líder en algunos ensambles. Esta circunstancia puede atribuirse también a la correspondencia del cuarteto de cuerda con la tradición orquestal y a la responsabilidad histórica otorgada al violín concertino (sobre todo en la época en que éste fungía como director) para la definición y precisión de los pormenores de la dirección interpretativa y aún de la administración del ensamble. Dicha práctica se mantuvo hasta mediados del siglo XX, especialmente en conjuntos de origen europeo. Tree ejemplifica esta herencia cultural en el lenguaje, por ejemplo, en la manera de nombrar al primer violín *primarius* en Alemania y Austria, y *leader* en la Gran Bretaña¹⁶¹.

Tully Potter refiere que algunos ensambles formados a principios del siglo XX comenzaron a adoptar una organización más democrática y el paradigma de autoridad del primer

¹⁵⁹ Menéndez Torrellas, 13.

¹⁶⁰ Ibid., 16–17.

¹⁶¹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 19.

violín en la gestión interna del cuarteto de cuerda fue perdiendo fuerza¹⁶². Desde entonces y hasta ahora, la tendencia en el trabajo interno de un cuarteto se ha enfocado en reafirmar el trato igualitario y heterogéneo, el cual es considerado hoy uno de sus principios esenciales. Waterman considera que el modelo de organización predominante actualmente obedece a valores sociales y políticos, más que estrictamente musicales¹⁶³. No obstante, los compositores han contribuido a este equilibrio a partir de una composición más balanceada, reflejo del desarrollo estético, y con la evolución del tratamiento del ensamble, las tareas melódicas y armónicas se distribuyeron a medida que se fue asignando mayor protagonismo a cada instrumento.

La función del primer violín en el ensamble debe ponderarse siempre con la labor que le confiere cada obra, estilo, compositor o época, como deben hacer también y en todo momento el resto de los integrantes. Pese a todo, la función melódica sigue siendo una de las tareas fundamentales del primer violín en el cuarteto, debido a que mantiene el registro más agudo del conjunto, dada la tradición cuatripartita heredada del conjunto vocal. Por ello, al equipararse con la voz cantante de soprano, muchos compositores le dotaron además de elementos virtuosísticos y expresivos¹⁶⁴. En buena medida, representa la voz más fácilmente reconocible del conjunto, por lo que debe tener en cuenta su registro y timbre, ya que, apunta Steinhardt, al ser el más alto en frecuencia, su voz destacará con mayor facilidad del resto de los instrumentos¹⁶⁵. El intérprete moderno de primer violín requiere de la capacidad de ser sensible y consciente de su función dentro del discurso en cada momento, para reaccionar cuando la labor melódica se traslada a otra voz.

2.3.2. El Segundo Violín

Las funciones del segundo violín se han transformado considerablemente con respecto a las que cumplía en el surgimiento y en las etapas tempranas del cuarteto de cuerda. John Dalley, segundo violín del Cuarteto Guarneri, refiere cómo en el siglo XVIII este instrumento desempeñaba comúnmente labores de ampliación de la parte del primer violín al unísono, a la

¹⁶² Tully Potter, “The Concert Explosion and the Age of Recording”, en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Nueva York: Cambridge University Press, 2003), 61.

¹⁶³ Waterman, 100.

¹⁶⁴ Sierra, 161.

¹⁶⁵ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 176.

octava o tercera inferior, o bien participando en el material rítmico y armónico en conjunto con la viola, el violonchelo, o ambos¹⁶⁶. Los compositores aprovecharon las cualidades de un violín en el registro intermedio-bajo para servir como conexión entre la melodía y las voces graves. Existe una relación estrecha entre las funciones de la viola y las del segundo violín por su posición en el entramado armónico, conformando a las “voces interiores o intermedias”, como las define Sierra. Este autor remarca que estas dos voces representan la dimensión central de la armonía del conjunto, aunque su labor no destaque tan notablemente por ser “menos brillante y protagonista” con respecto a las voces exteriores¹⁶⁷. Por ello, la ocupación del segundo violín en un cuarteto de cuerda puede enfocarse, según el estilo, época y función en la ejecución de voces de la armonía, o bien, para servir como sustento en la afinación de la melodía. A su vez, dado el posterior desarrollo dialógico de las obras para cuarteto, se le ha requerido para realizar pasajes de dobles cuerdas y acordes, así como síncopas y contratiempos, dotando de mayor riqueza rítmica y armónica al discurso.

Los compositores han empleado además al segundo violín para la exposición de pasajes melódicos enteros, aprovechando su localización física con respecto al primero; o bien, para entablar un diálogo directo con las demás voces desde el registro medio sin perder las cualidades tímbricas del instrumento. Por todo esto, la función del segundo violín oscila tanto en la dimensión horizontal como vertical de la obra. Este constante desplazamiento entre labores de apoyo a la melodía, a la armonía, o incluso al ritmo en distintos momentos, exige un control del color y de la textura del sonido según la función, así como una atención continua a lo que realiza el resto de las voces. La exigencia del repertorio requiere que el segundo violín desempeñe un papel independiente del primero, así como del resto de las voces, a pesar de servir como mecanismo de unión en la armonía. A su vez, constantemente complementa a las demás voces en cuestiones de vibrato, afinación y color, así como la dificultad de que, por cuestiones de registro más bajo y mayor distancia conforme al público con respecto al primer violín, el segundo debe procurar hacerse siempre presente.

Dalley considera que es debido al desconocimiento del oficio interior de un cuarteto de cuerda, la razón por la que persiste cierto afán por restar importancia al segundo violín con respecto al primero por una falsa idea de “jerarquía” o subordinación derivada de la

¹⁶⁶ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 158.

¹⁶⁷ Sierra, 162.

terminología. Por ello, considera importante que el intérprete de este instrumento abandone el concepto erróneo de “papel secundario” con respecto al primer violín, por lo que debe adoptar también una “actitud audaz y agresiva” hacia su labor dentro del discurso. Dalley recalca además que, en la práctica, la correspondencia entre ambos violines es clave para una interpretación exacta debido a que son complementarios, lo que refuerza la noción de igualdad entre ambos¹⁶⁸. La evolución de la técnica compositiva para la formación ha dotado gradualmente de mayor énfasis a la parte intermedia del espectro sonoro, y en particular al segundo violín con una ocupación trascendental para la consolidación del sonido grupal, destacando paulatinamente su labor.

2.3.3. La Viola

Como parte de las voces intermedias, las tareas de la viola son similares en muchos aspectos a las del violín segundo. De manera similar, las funciones de este instrumento comenzaron en el cuarteto con una naturaleza eminentemente armónica y rítmica, y ha evolucionado hacia un mayor reconocimiento de su riqueza tímbrica, lo cual le llevó a ser aprovechado por múltiples compositores como protagonista de numerosos pasajes melódicos. Es sabido, por ejemplo, que era el instrumento de cuerda preferido por Mozart cuando interpretaba cuartetos, y lo tuvo en tal estima que agregó una más al conjunto para la composición de sus quintetos de cuerda. También se sabe que Beethoven y Schubert fueron intérpretes de viola, por lo que le dieron mayor presencia en sus obras en contraste con los estándares de la época¹⁶⁹. En comparación con la técnica del violín, aunque similar, en la viola implica un tratamiento particular de la sonoridad y del timbre, con una distinta sensibilidad de tacto a través de la técnica de ambas manos. Asimismo, requiere un trato diverso según las funciones que cubre en el cuarteto de cuerda; por ejemplo, una diferencia notable con respecto al violín es el uso del vibrato, pudiendo ser más amplio y sonoro en las cuerdas más largas y gruesas de la viola. El instrumento exige también de manera particular en cuestión de

¹⁶⁸ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 162.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 139.

articulación, puesto que requiere de mayor control y profundidad que aporte a la proyección de su sonido¹⁷⁰.

Con respecto a las voces intermedias del cuarteto de cuerda, Sierra sintetiza sus funciones en “establecer conexiones constantes entre líneas melódicas, realizar aportaciones contrapuntísticas, configurar el fondo de las texturas sonoras, colorear las voces melódicas exteriores”¹⁷¹. Tree, por su parte, recomienda no pensar en las voces interiores solamente como acompañamiento, puesto que se necesita reconocer en todo momento su labor en la definición de la “sensibilidad y belleza del sonido del grupo”¹⁷². Por ello, ambas voces son consideradas la parte que determina en buena medida la identidad del sonido de una agrupación, tanto como la dirección y el movimiento de su interpretación. Asimismo, las voces intermedias están condicionadas por las variantes melódicas, por lo que la flexibilidad y capacidad de adaptación son muy importantes en ambos miembros para la coordinación del ensamble. Además de esto, la viola es constantemente utilizada para realizar cambios armónicos, por ejemplo, interpretando la tercera del acorde o para el desplazamiento entre modos mayor-menor¹⁷³. La cualidad tímbrica de la viola la vuelve parte importante del conjunto al servir como unión de ambos extremos de la estructura armónica, lo cual se manifiesta en su trabajo alternado tanto con el violonchelo como con los violines.

2.3.4. El Violonchelo

Por su registro acústico más grave en el cuarteto de cuerda, el violonchelo ha tenido desde su conformación la función de sustento armónico del ensamble. Al igual que los demás instrumentos, sus tareas han evolucionado notablemente desde el siglo XVIII para desempeñar también funciones melódicas y rítmicas. Un ejemplo claro de este desarrollo son los cuartetos de Boccherini, en los cuales el compositor dio al violonchelo mayor participación en el discurso, contribuyendo a cambiar el paradigma de su época de servir como instrumento de acompañamiento en los conjuntos de cuerda¹⁷⁴. Posteriormente, fue aprovechada la versatilidad

¹⁷⁰ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 145–46.

¹⁷¹ Sierra, 162.

¹⁷² Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 140.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Menéndez Torrellas, 45–46.

del instrumento, principalmente por su timbre y su amplio registro para hacer también de voz cantante. Esta capacidad lírica, aunada a la responsabilidad armónica que ostenta el violonchelo, confieren a su voz de suma importancia dentro del ensamble, ya que condiciona al sustento armónico y a la estabilidad de la afinación del cuarteto¹⁷⁵.

David Soyer, violonchelista del Cuarteto Guarneri, establece que para el tratamiento de la voz de bajo es necesario no enfocarse únicamente en su labor de acompañamiento, para lo que debe tenerse siempre certeza de la función que cumple en cada momento. Señala además que la técnica del cuarteto de cuerda exige la capacidad para mediar la afinación entre las dimensiones vertical y horizontal, manteniendo a su vez el pulso con la finalidad de dar seguridad y sustento rítmico al resto del ensamble¹⁷⁶. Esta precisión, así como el dominio de los colores y las texturas del instrumento en sus variados registros, son algunos de los requerimientos que buena parte del repertorio para cuarteto de cuerda exige para este instrumento. Es importante por ello, que los intérpretes del violonchelo aborden su parte con iniciativa y protagonismo cuando así se requiere.

¹⁷⁵ Sierra, 162.

¹⁷⁶ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 46.

2.4. La Convivencia en un Cuarteto de Cuerda

La interpretación de cuarteto de cuerda es una actividad social, por lo que las relaciones interpersonales son vitales para su práctica. Uno de los primeros retos a los que se enfrenta todo intérprete al formar parte de un cuarteto de cuerda es el encuentro con personalidades diferentes. En un ensamble de esta naturaleza convergen los planes y anhelos profesionales y personales de cuatro individuos. Más allá de la simpatía inicial que puede gestarse entre los miembros de un cuarteto de cuerda, es el manejo de la convivencia el factor que determina su subsistencia y posterior éxito profesional. Cada individuo, y posteriormente cada agrupación, debe encontrar razones suficientes que los motiven y los mantengan unidos. La afinidad de principios e ideales artísticos, así como la voluntad de iniciar un proyecto común crean el primer acercamiento. Posteriormente, el trato continuo, las metas y logros artísticos y profesionales en común, en concordancia con los individuales, mantienen cohesionado a un cuarteto de cuerda. Steinhardt refiere la importancia de la creación de lazos entre los integrantes a través del respeto, reconocimiento y admiración del trabajo de los compañeros, ya que promueve confianza profesional recíproca para establecer un sentido de pertenencia y un vínculo de identidad grupal¹⁷⁷. Al mismo tiempo, esta identificación con el ensamble promueve la necesidad de reafirmación de la individualidad, de la búsqueda del espacio y la privacidad personal¹⁷⁸. Todo ello determina la identidad de un cuarteto de cuerda.

Un proyecto de la naturaleza de un cuarteto de cuerda requiere del establecimiento de principios básicos de convivencia. Esto es tan importante como la definición de los objetivos artísticos, toda vez que la práctica de esta música requiere de compartir una gran cantidad de tiempo, a la par del alto nivel de exigencia física y mental, es indispensable un permanente trato amable entre los miembros. Por ello, Santa María destaca la importancia del respeto en la relación profesional, así como de un efectivo manejo de las diferencias¹⁷⁹. Dusinger, por su parte, menciona que, “the hardest aspect of quartet playing was the constant need to respect one’s colleagues’ opinions” [el aspecto más difícil de tocar en cuarteto era la necesidad constante de respetar las opiniones de los colegas]¹⁸⁰. Dentro de un cuarteto hay que ejercer

¹⁷⁷ Steinhardt, *Indivisible by Four*, 9.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 181.

¹⁷⁹ Santa María.

¹⁸⁰ Dusinger, *Beethoven for a Later Age*, 156.

también la paciencia y la tolerancia, la confianza y el conocimiento mutuo. En todo momento, los objetivos artísticos y profesionales deben estar en la máxima consideración, puesto que de esta manera existirá disposición por mantener un trato cordial y respetuoso. Por otra parte, Tree establece que “la idea de compromiso” con el proyecto es vital, debido a que debe asumirse la responsabilidad personal como reflejo de la reputación y trascendencia del grupo¹⁸¹. Al respecto, Jorge Risi, anterior primer violín del Cuarteto Latinoamericano, añade que en todo ensamble de cuarteto de cuerda deben coexistir el “máximo rigor posible con el disfrute pleno, la diversión y el privilegio de hacer música juntos”¹⁸².

La práctica de cualquier ensamble de música involucra un alto nivel de exigencia. Como sucede con toda actividad profesional que implica vincularse con otras personas, en ocasiones se presentan conflictos derivados de la presión. En el ámbito de la música profesional existen siempre plazos, compromisos y dificultades por sortear dadas las obligaciones que una agrupación adquiere, por lo que es importante mantener bajo control estas circunstancias, ya que cada persona maneja al estrés de manera distinta. Sierra plantea que estos inconvenientes pueden incrementarse en situaciones particulares de presión, como podrían ser “un inminente concierto, un concurso o la preparación de una clase pública”¹⁸³. Por ello, expone la importancia de mantener una comunicación constante que permita desahogar positivamente la dinámica grupal manejando los sentimientos de rutina, pesadez o ansiedad que indudablemente se presentarán en algún momento de la carrera del ensamble. A partir del manejo de reglas internas y de la gestión personal del estrés, será más viable mantener una relación abierta y cordial al interior del ensamble. Algunas situaciones negativas pueden resolverse favorablemente cuando existe la disposición personal para negociar, aprendiendo a plantear una observación correctamente y con empatía.

También es importante la disposición para recibir una crítica, manejando siempre una relación respetuosa consigo mismo y con el resto de los compañeros. Una relación amena puede ayudar a estimular la motivación, crear un lazo de empatía y de trabajo en equipo, así como acrecentar la autoestima y la confianza para la búsqueda de mayores retos. Steinhart lo resume de esta manera: “Cada uno de nosotros tiene que ser suficientemente fuerte como para ejercer

¹⁸¹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 38.

¹⁸² Carredano, 15.

¹⁸³ Sierra, 144.

su liderazgo ... para aguantar las constantes críticas de sus colegas y ... para renunciar a las ideas propias cuando no coinciden con la opinión mayoritaria”¹⁸⁴. Para todo ello se requiere de capacidad de adaptación, sumada al interés y al entusiasmo por mantener una convivencia sana que pueda llevar al éxito en la práctica de la música.

En un cuarteto de cuerda los integrantes necesitan disposición para aprender y ejercer habilidades sociales de diálogo, debate y negociación. Para ello se precisa de una capacidad de expresión efectiva, de escucha, pensamiento razonado y estructuración lógico-argumentativa. Un intérprete de cuarteto necesita elegir correctamente la manera de expresar sus ideas, de tal forma que se reduzcan al mínimo los problemas de interpretación, evitando deficiencias en la declaración y comprensión de los pensamientos musicales. Steinhardt resalta la importancia de expresarse de manera asertiva y coherente en la “forma de criticar a un colega”¹⁸⁵. La personalidad de cada integrante determina la naturaleza de la comunicación en el ensamble, y su consideración es el punto de partida para definir una mecánica de trabajo que permita desarrollar una convivencia saludable dentro del cuarteto.

2.5. La Práctica del Cuarteto de Cuerda y la Vida en Sociedad

La interpretación musical está fundamentada en la interacción social. El cuarteto de cuerda fue considerado desde su aparición un acontecimiento colectivo en todas sus etapas, desde los ensayos, la interpretación y la escucha. Las habilidades requeridas para el trabajo musical dentro del cuarteto de cuerda han de servir también para la vida en comunidad, ya que se pueden ejercer diversas aptitudes sociales en el trabajo interno del grupo. Sirve para aprender que algunas veces el individuo debe hacerse escuchar, y otras debe atender al resto. Una ventaja de la música de cámara con respecto a la orquestal, señala Jiyoung Um, es que en un ensamble pequeño el individuo tiene mayor consciencia de su lugar y de su responsabilidad¹⁸⁶. Esto puede equipararse a la interacción en los distintos entornos sociales en los que una persona se desenvuelve a lo largo de su vida. La relación entre compañeros proporciona un sentido de

¹⁸⁴ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 18.

¹⁸⁵ Steinhardt, 91.

¹⁸⁶ Um, 26–27.

responsabilidad individual, a la par del de pertenencia, lo que a la larga puede ayudar igualmente a cimentar una imagen personal ante la sociedad.

En un cuarteto de cuerda, el intérprete reconoce su importancia y pone al conjunto como centro de su dinámica de trabajo, así como de sus objetivos y decisiones artísticas, profesionales e incluso personales. Es dentro del grupo donde se reafirman elementos de convivencia social como la responsabilidad, la solidaridad, el sentido de pertenencia, así como distintos ideales de éxito y realización tanto personal como colectiva¹⁸⁷. Al igual que en la interpretación musical es necesario afirmar la voz personal para servir mejor al conjunto, en la sociedad sucede algo similar al reconocer y respetar la personalidad propia y la del prójimo para el bien común. Al respecto, Eduardo Alfonso Luna Guasco determina que “a partir del conocimiento de uno mismo se puede reconocer al otro como uno igual a mí, un ser con dignidad, libertad, autonomía y merecedor de justicia”¹⁸⁸. Asimismo, Steinhardt destaca que comprender que el desacuerdo con los demás no es necesariamente negativo, sino parte de la diversidad, es indispensable para poder establecer un diálogo efectivo¹⁸⁹. En el presente es importante el carácter democrático y heterogéneo que se aprende con la práctica de un ensamble como el cuarteto de cuerda para el fomento de nuestros ideales sociales. Es por ello que se entiende que sólo a partir del trato en igualdad, ligado al respeto y la colaboración con otros individuos, se puede alcanzar con mayor efectividad un objetivo común¹⁹⁰. Esta preparación para encarar la vida social sirve como argumento para considerar al cuarteto de cuerda como un medio eficiente para el fomento de la convivencia en las sociedades modernas y para formar individuos con libertad y responsabilidad.

¹⁸⁷ Joseph W. Langdon, *Leadership for Learning in Music Education*, (1975), 242–43, citado en Um, *Collaborative Learning in Music*, 47.

¹⁸⁸ Luna Guasco, *La música como experiencia de reflexión y desarrollo integral*, 45.

¹⁸⁹ Steinhardt, 14.

¹⁹⁰ Luna Guasco, 113.

CAPÍTULO III

EL CUARTETO DE CUERDA COMO RECURSO FORMATIVO

3.1. El Desarrollo de la Técnica del Cuarteto de Cuerda

Aunado a las condiciones que son esencia de la práctica de la música de cuarteto de cuerda, se analizan de manera orgánica las oportunidades que su ejercicio ofrece para la consolidación de la técnica musical personal y de la interpretación colectiva. La presentación de estas oportunidades obedece a la intención de plantear un panorama de interpretación, partiendo de una base general para mostrar algunos desafíos básicos a los que se enfrenta un ejecutante moderno de cuarteto de cuerda. Debido a la diversidad de compositores, periodos y estilos que abarca este repertorio, en este capítulo se estudia una selección de fragmentos de obras de diversas épocas con la finalidad de hacer patente el potencial formativo inserto en el repertorio para cuarteto de cuerda.

El desempeño de la música de cuarteto de cuerda, al igual que sucede con otros ensambles de música de cámara, exige un alto nivel técnico y musical equiparable al del solista y al del músico de orquesta. En un contexto formativo, resulta una alternativa a la ejecución del instrumento en un entorno que exige una preparación especial, complementando así a la

instrucción del intérprete. En el repertorio de cuarteto se pueden encontrar tantas dificultades y exigencias técnicas como las dispuestas en estudios y obras solistas y orquestales. “Primero es obtener una formación casi pensando en que uno va a ser solista, aunque ya esté decidido a trabajar en cuarteto”, señala Bitrán¹⁹¹. En este sentido, el intérprete puede servirse de la diversidad de funciones a desempeñar en un ensamble de esta naturaleza, ejerciendo labores melódicas y de acompañamiento, aprovechando las particularidades de la técnica de cuarteto. A partir del estudio de distintos repertorios, formaciones y estilos, aunado al desarrollo progresivo de sus “posibilidades técnicas, expresivas y culturales”, indica Sánchez, el intérprete estará mucho más capacitado para transmitir eficazmente los pormenores de una obra a su auditorio¹⁹².

Por consiguiente, el intérprete de cuarteto de cuerda debe estar siempre preocupado por ejercitar lo más posible el repertorio para su instrumento y trabajar por mantener su técnica en constante cuidado y afianzamiento¹⁹³. Al respecto, Tree establece que,

No hay que dejar de tocar los grandes conciertos ni las obras para virtuoso. En el cuarteto no habrá tantas acrobacias por minuto, pero el control técnico necesario y la variedad de matices son superiores a lo que solemos encontrar en el repertorio para solista ... En resumen, para ser un intérprete de cuarteto de primera clase hay que ser un instrumentista de primera clase¹⁹⁴.

La práctica de cuarteto de cuerda funciona como un espacio propicio para desplegar lo aprendido en la enseñanza individual del instrumento, al mismo tiempo que se conoce y ejerce un repertorio grupal, asumiendo un contenido didáctico específico enfocado en la labor de la música en conjunto y en la interpretación de un estilo. Este argumento pedagógico permite desarrollar competencias y funciones abordadas de manera alternativa a como se hace en la música solista u orquestal, puesto que promueve también, en un entorno cercano y, a juicio de José Loyola Fernández, la “interrelación con el maestro” y con los compañeros¹⁹⁵. De esta manera, la práctica musical se vuelve integral, dado que aptitudes técnicas tales como la afinación en conjunto, el uso de distintos golpes de arco o el tratamiento equilibrado de

¹⁹¹ Bitrán.

¹⁹² Sánchez, *Ser en la música*, 107.

¹⁹³ Steinhardt, 172–73.

¹⁹⁴ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 20.

¹⁹⁵ José Loyola Fernández, “Algunas consideraciones metodológicas sobre la enseñanza de la composición musical”, en *Propuestas para una contextualización de la música*, coords. María José Sánchez Usón y María Vdovina (Guadalajara: Editorial Pandora/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015), 4.

funciones melódicas y armónicas serán usadas indistintamente en cualquier ámbito musical¹⁹⁶. De esta manera, aprovechar la práctica del cuarteto es sumamente valioso para el intérprete de cuerda, independientemente de la vía profesional que habrá de desempeñar.

Es esencial reforzar el desarrollo técnico y la formación teórica, así como la consolidación del pensamiento crítico musical, puesto que, más allá de ser precisa técnicamente desde un punto de vista de afinación, pulso y rítmica, “a ‘correct’ performance held no interest for him if it failed to communicate the essential glory of music” [una interpretación ‘correcta’ no tenía ningún interés para él si no comunicaba la gloria esencial de la música], según refiere Blum al hablar de Casals¹⁹⁷. En el caso del cuarteto de cuerda, es posible acercarse a este pensamiento crítico de una manera conjunta, aproximando a los cuatro integrantes a una conciencia musical grupal y construida desde la colectividad.

Una ventaja más del cuarteto de cuerda se encuentra en poder compartir constantemente las dificultades técnicas y musicales con otros intérpretes de instrumentos similares, ya que la retroalimentación basada en la experiencia interpretativa y técnica, así como la diversidad de formación y puntos de vista de los compañeros, pueden ser enriquecedoras para el ámbito personal. Esto sintetiza perfectamente la esencia social de la práctica musical en conjunto, como perspectiva a la “necesidad de reflejarnos y reconocernos en y por el otro”, de acuerdo con Sánchez¹⁹⁸. En el mismo sentido, Tree define a este proceso de “dar forma y ser formado” como “la verdadera dinámica del cuarteto”¹⁹⁹. Um refiere que el ideal de aprendizaje musical colaborativo tiene gran sentido en un ensamble de esta naturaleza, pues dota a cada individuo de madurez, e incluso paradójicamente, de independencia musical y personal²⁰⁰. En resumen, la naturaleza formativa del cuarteto de cuerda se vislumbra desde la propia conformación del trabajo grupal del ensamble, pues este aprovecha la condición de igualdad que brinda a cada elemento de un mismo nivel en importancia, sin jerarquías y con la posibilidad de retroalimentación que complementa a la técnica individual.

¹⁹⁶ Sierra, 179.

¹⁹⁷ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 49.

¹⁹⁸ Sánchez, 41.

¹⁹⁹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 156.

²⁰⁰ Um, 18–19.

3.2. Influencia de la Práctica de Cuarteto de Cuerda en la Técnica Individual

De asumirse correctamente, la experiencia musical en conjunto proporciona madurez y crecimiento personal al intérprete. Varias voces especializadas en la música de cuarteto de cuerda concuerdan en esta conclusión. John Dalley, por ejemplo, destaca la valiosa capacidad del cuarteto de cuerda para aumentar la “seguridad y la sensibilidad musical” de los jóvenes intérpretes²⁰¹. A su vez, Robert H. Klotman, quien al referirse a los beneficios del cuarteto de cuerda como parte complementaria de la formación de instrumentistas, establece que este da mayores oportunidades para una instrucción personalizada²⁰². Por su parte, Santa María considera las ventajas de dicho ensamble en relación con la madurez conjunta de la afinación, el trabajo en equipo, el dominio del arco y de las posibles variantes necesarias para igualar el sonido, así como el desempeño solístico y de acompañamiento²⁰³. Finalmente, Sierra reconoce el potencial pedagógico del cuarteto de cuerda al confrontar al instrumentista con distintos desafíos prácticos y teóricos²⁰⁴.

Particularmente en una etapa temprana de la instrucción musical, la ejecución de cuartetos de cuerda proporciona motivación al intérprete en formación al tocar en grupo, además de que permite a los profesores trabajar con el desarrollo de la escucha, el trabajo técnico del balance, la expresión, la precisión rítmica y otras habilidades de ensamble. Al mismo tiempo, mejora la seguridad individual y puede ayudar a manejar el nerviosismo y miedo escénico en los intérpretes jóvenes al volverlo una experiencia conjunta. Otro elemento a considerar es el abundante catálogo de obras para la formación, el cual abarca diversos niveles de interpretación y dificultades técnicas. Asimismo, es posible encontrar obras con un gran potencial didáctico, de compositores de muy amplio espectro de estilos y renombre. También puede considerarse el uso de arreglos y adaptaciones de obras de repertorio sinfónico y solista, populares, folclóricas y nacionales, especialmente en los intérpretes más jóvenes, con los cuales puede tenerse un acceso temprano a las oportunidades que brinda la formación sin restar en motivación²⁰⁵. Es importante también señalar la recomendación de que la instrucción de cuarteto de cuerda sea

²⁰¹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 166.

²⁰² Robert H. Klotman, *Teaching Strings*, (1996), 44, citado en Um, 9.

²⁰³ Santa María.

²⁰⁴ Sierra, 177.

²⁰⁵ Celestino Rodolfo Navarro Fernández, “Una simple propuesta”, en *Propuestas para una contextualización de la música*, coords. María José Sánchez Usón y María Vdovina (Guadalajara: Editorial Pandora/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015), 15.

idealmente desempeñada por intérpretes que conozcan los pormenores de tal actividad, a la par de que el profesor mantenga una constante actualización y capacitación. Señala Loyola Fernández que debe buscarse el desarrollo a través de la “continuidad de un proceso” que lleve al intérprete en formación a alcanzar su mayor potencial “interpretativo y de visión artístico-cultural”²⁰⁶.

En el aspecto social, la práctica de cuarteto de cuerda requiere el desarrollo amplio de habilidades de consenso de ideas musicales, además de que desarrolla el contacto con diversos puntos de vista musicales a través de la interacción con los compañeros, ejerciendo la resolución en conjunto de dificultades a través del diálogo y la práctica de las propuestas²⁰⁷. El intérprete en formación aprende así a resolver sus propias dificultades siempre en función de la música y con miras en un objetivo de interpretación, ya que a partir del entendimiento de la función de una melodía, del ritmo o del acompañamiento, ejercita su capacidad de decisión para asentar una idea musical con ayuda de la técnica correcta. Es necesario tener siempre presente que todo fin técnico debe apuntar a un progreso de la consciencia musical del intérprete. En este punto, el pianista Jorge Federico Osorio, citado por Antonina Dragan, declara que “la técnica es una herramienta que nos va a ayudar a expresar lo que deseamos como artistas”²⁰⁸. De esta manera, el intérprete se acerca más al objetivo de poner todos los aspectos técnicos al servicio de un fin interpretativo. Finalmente, la enseñanza del repertorio para cuarteto de cuerda debe centrarse en que los intérpretes en formación conozcan distintos estilos, con la finalidad de ahondar en la especialización y dominio de la “estética interpretativa” de cada época y de cada compositor²⁰⁹. Es en las características y en las dificultades musicales y técnicas del cuarteto de cuerda, donde se encuentran sus oportunidades para desarrollar la capacidad musical personal y colectiva.

²⁰⁶ Loyola Fernández, 4.

²⁰⁷ Um, 21.

²⁰⁸ Roberto García Bonilla, “La sencillez del virtuosismo. Entrevista a Jorge Federico Osorio” en *Visiones sonoras: entrevistas con los compositores, solistas y directores* (México: Siglo XXI/CONACULTA, 2001), 280, citado por Antonina Dragan, “Algunos problemas y particularidades de enseñanza pianística en el Noreste Mexicano: Aproximación al tema”, en *Propuestas para una contextualización de la música*, coords. María José Sánchez Usón y María Vdovina (Guadalajara: Editorial Pandora/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015), 46.

²⁰⁹ Loyola Fernández, 4.

3.3. Análisis de Elementos Generales de la Práctica del Cuarteto de Cuerda y su Potencial Pedagógico

3.3.1. La Consciencia del Sonido Personal ante el Grupo

El sonido es un importante elemento de la identidad musical de un intérprete, pues es la vía principal, o como lo llama Sánchez, “puerta de entrada”, con la que materializa su mensaje al público²¹⁰. El sonido personal es, sin embargo, cambiante y obedece a distintos factores individuales como la personalidad, la naturaleza de la formación instrumental, el ideal musical y el acercamiento con la técnica en un momento determinado. El estudio personal permite conocer el sonido individual y sus características. Por otro lado, la práctica constante de la música de cámara en cualquier grado de instrucción ayuda a la definición del sonido propio. El acercamiento a un ensamble pequeño, como el cuarteto de cuerda, permite al intérprete en formación reconocer la individualidad de su sonido, así como las formas en que puede modificarlo o ajustarlo según lo requiera. Si bien, en cualquier práctica musical es posible desarrollar esta consciencia de sonido propio y de su adaptación, aprovechar las cualidades de este ensamble, como lo son la homogeneidad tímbrica, la semejanza organológica y de técnica instrumental, así como el reducido número de integrantes, facilitan su asimilación.

Um destaca que el trabajo en los tres ámbitos (solista, cuarteto y orquesta) permite la mejora de las capacidades de escucha y atención del intérprete²¹¹. Las clases colectivas, magistrales y ensayos abiertos proporcionan la experiencia para que el intérprete sienta cada vez mayor confianza en su sonido. El aprovechamiento de un ambiente cercano y relajado, facilita particularmente en los jóvenes enfrentarse tempranamente a la exposición de su sonido ante un grupo de compañeros en igualdad de circunstancias. Idealmente, la identidad musical personal se desarrolla complementariamente en los distintos entornos en los que se desempeña el intérprete. El aprovechamiento del cuarteto de cuerda y de la música de cámara en general se basa en la reafirmación de esta identidad individual a partir del trato con los compañeros.

²¹⁰ Sánchez, 87.

²¹¹ Um, 34–35.

3.3.2. Interpretación en Público

Es importante tener presente que el fin que persigue la instrucción musical es su interpretación a los demás, por lo que gran parte de la formación está enfocada en este rol de la profesión. Señala Ma. Ángeles Manresa que la “actuación en público es el motor del aprendizaje de un instrumento musical”²¹². Si bien, se entiende que la experiencia ante el público debe ser una parte integral en la formación de los intérpretes, particularmente de los más jóvenes, el desempeño de diversos tipos de repertorio es también sumamente enriquecedor. Dadas las diferencias que conlleva interpretar diversos géneros y estilos musicales, su presentación ante el público puede significar también una diferencia notable y que suma a la formación del intérprete. De esta manera, en la ejecución de música solista, con piano, o como parte de una orquesta sinfónica o de un ensamble de música de cámara, los niveles de responsabilidad y el desempeño de diversos roles dotan al intérprete de la experiencia y versatilidad necesarias para cualquier ejercicio profesional posterior.

En las presentaciones ante el público, los intérpretes de cuarteto de cuerda dividen las responsabilidades del resultado final, para lo que se requiere de una fuerte consciencia de trabajo de grupo y respuesta conjunta a las eventualidades que se presentan. La ejecución de cuartetos de cuerda implica también, particularmente para los intérpretes en formación, el enfrentamiento con los retos de la presentación en público de una manera distinta a las que se le suscitan en un recital individual. Experimentar la colaboración, la empatía, así como el entusiasmo de mostrar el trabajo grupal hacia el público, sumado a la identificación y afinidad de compartir con los compañeros los mismos sentimientos de ansiedad escénica, sustentan la unión y la identidad grupal. Como en cualquier ensamble, el cuarteto de cuerda debe ser capaz de controlar lo mejor posible las circunstancias de la interpretación en público. Es necesario considerar las diferencias entre el ensayo y la presentación, procurando para ello el dominio individual de la obra, el conocimiento de la misma, y finalmente, la comodidad y gusto por su exhibición pública²¹³. Asimismo, es ahí donde el grupo debe decantarse por las decisiones tomadas por la mayoría, aprovechando para comprobar y evaluar los resultados musicales. Esta confrontación constante

²¹² Manresa, 71.

²¹³ Ibid., 41.

con los principios técnicos o interpretativos definidos en los ensayos, hacen del cuarteto una formación viva y siempre en búsqueda de mejora.

En un sentido pedagógico, Manresa también destaca que la presentación en público es una herramienta que, al ser aprovechada por el profesor, genera desafío, motivación y sentido autocrítico en sus estudiantes, a la par que aprenden de comportamiento escénico y manejo del estrés, a través del control del lenguaje corporal, así como del respeto y agradecimiento hacia el público²¹⁴. Por último, plantea que es posible aprovechar las presentaciones en público para conocer diversas técnicas de relajación y concentración para antes, durante y después de la ejecución, y las cuales sirven al intérprete durante toda su vida en el escenario²¹⁵. El ejercicio del cuarteto de cuerda se convierte en un eficaz complemento para afrontar la realidad de la interpretación en público, también desde un ámbito colectivo.

3.3.3. Desarrollo de Técnica de Interpretación Individual y Colectiva

Desde un punto de vista técnico es posible establecer diversas capacidades a desarrollar a través de la actividad del cuarteto de cuerda y del estudio de su repertorio. Es pertinente plantear algunas de las competencias que pueden trabajarse con la práctica del cuarteto de cuerda. Para ello, se proponen fragmentos de obras del repertorio, los cuales permiten visualizar una parte de las circunstancias a las que los intérpretes se pueden enfrentar, basadas en aspectos técnicos y de interpretación que, si bien pueden encontrarse en todo el repertorio instrumental, su asimilación se complementa en el trabajo de cuarteto de cuerda por las cualidades musicales y sociales mencionadas anteriormente. El criterio de selección de los ejemplos obedece a su utilidad para comprender el potencial pedagógico que el planteamiento y resolución de ciertas dificultades aportan a la formación del intérprete.

3.3.4. Técnica de Mano Izquierda

La técnica de mano izquierda es importante para el instrumentista de cuerda por el control de la afinación, la articulación y la precisión rítmica. Particular atención requiere

²¹⁴ Manresa, 46–47.

²¹⁵ *Ibid.*, 64–66.

también la elección de la digitación y de las cuerdas al aire. Normalmente su determinación responde a distintos factores de interpretación. Los miembros del Cuarteto Guarneri señalan en diversas ocasiones la importancia de la elección de la digitación para definir elementos tales como el sonido grupal²¹⁶. Para ello recomiendan tomar en cuenta la comodidad, la claridad y el énfasis. Todo esto debe ser ampliamente considerado en la interpretación de cierto repertorio, cuidando los parámetros del estilo y optando por una alternativa desde un sentido crítico e informado. Mara Lioba Juan Carvajal y María Vdovina, señalan al respecto, que se debe “tener presente la experiencia y conocimientos del intérprete respecto a la época, contexto y técnica”²¹⁷. Debe considerarse siempre que una nota digitada permite graduar su afinación, mientras una cuerda al aire no comparte esta flexibilidad. La selección de la digitación influye en la coordinación y la articulación, así como en la calidad del sonido. Asimismo, debe obedecer, como muchos otros parámetros, al estilo, la época, e incluso al compositor, buscando no actuar en perjuicio de la finalidad que este haya considerado para determinada voz, nota o frase. Este aspecto individual se vincula directamente con la labor del cuarteto, dado que afecta a la afinación grupal, a la articulación y al sentido colectivo que se pretende dar en una frase. De esta manera, el trabajo con el cuarteto define en muchas ocasiones la elección de una digitación, del uso de un sonido armónico o cuerdas al aire e incluso en el tratamiento del vibrato, todo con la intención de contribuir a establecer un ideal de interpretación.

3.3.5. La Afinación Personal y Grupal

Un aspecto relevante de la afinación de un cuarteto de cuerda corresponde a la estabilidad armónica. Esta particularidad se establece desde la afinación de las cuerdas de los instrumentos, ya que se debe tomar en cuenta que la afinación en quintas en un instrumento no siempre corresponde con la de los demás, provocando que pueda ser diferente la afinación entre cuerdas de una misma nota pero distinta altura. Para evitar una disparidad en los intervalos de quintas, es recomendable cerciorarse de que, además de afinar las cuerdas de La, que se utilizan como el parámetro inicial para la afinación de los instrumentos, también se corresponda la afinación de las cuerdas de Mi entre los violines y de Do entre la viola y el violonchelo. Se debe,

²¹⁶ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 60.

²¹⁷ Juan Carvajal y Vdovina, “El espejo no referenciado”, 82–83.

por tanto, considerar la afinación de los cuatro instrumentos como si se tratara de uno solo. Asimismo, por el mismo principio, es importante cuidar que la elección de cuerdas al aire no afecte a la estabilidad de un acorde o de una melodía con respecto a su armonía.

El otro aspecto importante con respecto a la afinación corresponde a la técnica de mano izquierda. Casals dice que “intonation is a question of conscience” [la afinación es una cuestión de consciencia], y que debe considerarse como un elemento orgánico de vinculación entre una nota y otra según lo exige una frase musical²¹⁸. Waterman la considera también un parámetro determinante en el desarrollo de cualquier instrumentista, y por lo tanto de un ensamble de cuarteto de cuerda, toda vez que la afinación es una variable fundamental que define la identidad y la expresividad de una agrupación²¹⁹. En el cuarteto de cuerda hay que contar simultáneamente con dos dimensiones en materia de afinación colectiva: la horizontal y la vertical. El aspecto horizontal o lineal es la dirección de la melodía y la vertical representa la dimensión armónica del conjunto. En este segundo aspecto, Casals considera a los intervalos armónicos consonantes como puntos de reposo que sirven como “atracción gravitacional” para las notas de la tonalidad²²⁰. También en lo referente al tratamiento armónico del conjunto, Steinhardt recomienda el permanente aprovechamiento de los intervalos justos de cuarta, quinta y octava como puntos de apoyo armónico, mientras considera mayor libertad y flexibilidad para la afinación del resto de intervalos²²¹. El intérprete de cuerda debe habituarse a considerar en todo momento esta dualidad entre las dimensiones melódica y armónica, aprendiendo gradualmente a desarrollar la atención en la afinación del conjunto para ajustar y adaptar la propia.

Al no poder establecerse una afinación precisa y permanente dada la naturaleza no temperada de los instrumentos, esta es producto de un “hábito interpretativo”, como lo define Steinhardt²²². Esta naturaleza no temperada de los instrumentos de cuerda puede a su vez dotar de una consciencia de afinación moldeable, dado que todos los instrumentos pueden, en cualquier momento, ajustar su afinación sin estar supeditados a un temperamento fijo, como sí ocurre, por ejemplo, cuando se toca con un piano. En la práctica, tanto la flexibilidad de cada miembro para ajustar su afinación como la consciencia grupal resultan habilidades necesarias

²¹⁸ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 102–3.

²¹⁹ Waterman, 110–11.

²²⁰ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 103.

²²¹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 41–42.

²²² *Ibid.*, 42.

para la estabilidad armónica de un ensamble. Sólo a través de la práctica progresiva se logra el desarrollo del oído, la constante sensibilidad de ajuste y la capacidad de adaptación en cada momento. Para lograrlo, es necesario un trabajo constante y consciente. Waterman, por ejemplo, sugiere la práctica de escalas al unísono, con una sonoridad clara y enfocada sin vibrato, buscando corregir las dificultades con la idea de rectificar gradualmente; también trabajar con acordes, diferentes grados y cadencias en múltiples tonalidades hace necesario cuidar el balance entre las voces, dando especial atención a los intervalos de tercera²²³. Santa María, por su parte, propone tocar la escala individualmente con la base de notas pedal que sustenten la armonía y sugiere dar el mismo tratamiento en los pasajes complejos para la afinación, siempre con un pedal dado por el bajo, mientras se repite a consciencia el fragmento a trabajar²²⁴. La utilización reiterada de este pedal armónico permite a los miembros del cuarteto reaccionar con mayor naturalidad y precisión en la consolidación de la afinación grupal. Estos ejercicios, junto con el trabajo directo en las dificultades que presenta el repertorio, permiten alcanzar gradualmente el sentido de la afinación colectiva.

Ejemplo Musical 3.1. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 2, II. Adagio, cc. 1–4.

En el ejemplo 3.1 se expone un fragmento en unísonos y octavas para los cuatro instrumentos. Para establecer su afinación se requiere aprovechar la homofonía, a partir de la flexibilidad y el tratamiento de la técnica de cada instrumento. Waterman explica que el carácter armónico, o dimensión vertical, establece en ocasiones discrepancias con respecto a la afinación melódica, lo que requiere de un mayor cuidado especialmente en intervalos de tercera, sexta y

²²³ Waterman, 112.

²²⁴ Santa María.

séptima²²⁵. Nuevamente, el planteamiento colectivo debe buscar mediar la dimensión horizontal individual con la función que una determinada nota cumple en el aspecto vertical. Para lograrlo, es crucial el conocimiento de la función armónica de cada voz. Fragmentos como el propuesto, o bien con intervalos consonantes son importantes para servir como referencia inicial y para despertar la capacidad de escucha colectiva. Posteriormente, Bitrán recomienda practicar escalas y arpeggios que comiencen a dar mayor consciencia armónica grupal²²⁶.

Ejemplo Musical 3.2. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 2, II. Adagio, cc. 5–7.

5

The image shows a musical score for a string quartet, measures 5-7. It consists of four staves. The top two staves (Violin I and Violin II) play a rhythmic pattern of eighth notes in a descending sequence, starting on G4 and ending on E3. The bottom two staves (Viola and Cello) play a similar pattern, starting on E3 and ending on G2. The key signature is one flat (F major or D minor). The time signature is 4/4. Dynamics include piano (p) and trills (tr).

En el ejemplo 3.2, las voces superiores del cuarteto deben establecer la afinación de los acordes en bloques en un ritmo armónico que se abrevia gradualmente. Para ello es necesario ajustar la afinación sobre la melodía del violonchelo en intervallos armónicos de tercera. Una propuesta es variar la rítmica escrita, buscando resolver la afinación de las voces superiores con notas más largas y que permitan controlar mejor la afinación con respecto a la voz cantante. Conocer la función armónica de cada voz permite también definir la estructura del acorde, graduando la afinación individual según la importancia de cada nota dentro de tal estructura, jerarquizando y dotando de más relevancia y solidez, por ejemplo, a la tónica y la tercera del acorde.

²²⁵ Waterman, 110.

²²⁶ Bitrán.

Ejemplo Musical 3.3. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 3, III. Un poco adagio, cc. 1–6.

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II/Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Above the first measure, there is a box containing the number '1'. The first staff has a 'mezza voce' marking above the first measure and a trill 'tr' above the fourth measure. The score shows the first six measures of the piece.

En el repertorio para cuarteto de cuerda existen múltiples obras en que los compositores aprovechan la naturaleza cuatripartita de la formación para desplegar una escritura polifónica coral. En estos fragmentos, aparece la dificultad de sostener constantemente la afinación, manteniendo el movimiento a la par de equilibrar el sonido personal y grupal mientras se destaca cada voz según la función armónica y melódica que desempeña. En el ejemplo 3.3, la melodía, si bien presentada por el primer violín, es sustentada por una división de dos grupos (primer violín y viola/segundo violín y violonchelo). Cada par presenta y duplica elementos melódicos propios, coincidiendo en varios momentos, por lo que el equilibrio entre las cuatro voces resulta fundamental. En este ejemplo es necesario establecer la comunicación entre las voces, determinando la manera en que se complementan y definiendo las coincidencias melódicas y rítmicas. Es necesario conocer y tomar en cuenta el movimiento de las voces con respecto a la armonía, para lograr manifestar correctamente la dimensión armónica del fragmento a través de la jerarquización y definición de roles de cada nota en el conjunto. Um propone asimismo dividir el estudio en pares o en voces individuales, lo que permite distinguir más fácilmente la afinación entre dos o tres sonidos simultáneos que entre cuatro²²⁷.

²²⁷ Um, 52–53.

Ejemplo Musical 3.4. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 3, III. Un poco adagio, cc. 13–15.

13



En el ejemplo 3.4, se requiere sostener inicialmente la afinación de las tres voces superiores, las cuales funcionan como complemento armónico de la voz melódica del violonchelo. Es necesario que la afinación se fundamente en los puntos de equilibrio presentes en los intervallos de octavas, quintas y cuartas, ajustando en los intervallos de tercera y sexta. En este ejemplo también se debe percibir un equilibrio dinámico que permita a la voz inferior desempeñar cabalmente su papel melódico, tomando en cuenta la preeminencia acústica de las frecuencias más altas.

Ejemplo Musical 3.5. Antonín Dvořák, Cuarteto de Cuerda No. 12, Op. 96, I. Allegro ma non troppo, cc. 68–71.

68



Steinhardt recomienda también, como oficio primordial del ensayo en ensamble, la práctica de los lugares complicados para la afinación desde una velocidad cómoda y que permita aislar y reconocer los problemas, estableciendo el grado de ajuste de la afinación²²⁸.

²²⁸ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 49.

Adicionalmente, el tratamiento del pasaje en una velocidad más lenta ayuda a los intérpretes a definir otros parámetros como el carácter, dirección y cantidad de arco, fraseo o dinámica, así como a interiorizar el movimiento melódico en la mano izquierda.

Lo anterior resulta fundamental para la resolución de fragmentos como el del ejemplo 3.5, en donde se repiten intervalos consonantes en los violines, especialmente el unísono y la octava, los cuales deben servir para equilibrar la afinación y el sonido de ambas voces. Para ello, puede servir alargar la duración de notas y con menor velocidad, con la finalidad de ayudar a la coordinación y la escucha. Es importante establecer a la octava inferior como la más sobresaliente, ya que sus armónicos ayudan a sostener la afinación de la voz superior. En este ejemplo es también importante determinar las cualidades del carácter cuando ambas voces repiten el motivo, con el fin de privilegiar la homogeneidad de la articulación.

Ejemplo Musical 3.6. Antonín Dvořák, Cuarteto de Cuerda No. 12, Op. 96, III. Molto vivace, cc. 59–64.

59

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the third movement of Dvořák's String Quartet No. 12, Op. 96. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with longer note values and some slurs. Dynamics such as *f* and *fp* are indicated throughout the passage.

El ejemplo 3.6 exhibe visualmente una división entre las voces de los violines y la de la viola y el violonchelo. Se debe establecer inicialmente la afinación de las voces superiores en una velocidad cómoda, buscando mediar la función armónica con la melodía del violonchelo, la cual debe ser la voz más perceptible. La viola requiere empatar su afinación con el bajo, dado que cumple una tarea más rítmica. Por su parte, los intervalos de los violines, los cuales tienen doble función rítmica y de contramelodía, necesitan ajustarse entre sí. Para ello es recomendable estudiar con figuras rítmicas más amplias y que permitan escuchar más fácilmente el movimiento descendente de ambas voces, por ejemplo en tres negras de compás de 3/4. Es importante que el grupo establezca también los criterios que deben atenderse para facilitar la

interpretación en la velocidad real, sobre todo cuando esta es sustancialmente más rápida. Dividir por secciones y reconocer lentamente la armonía permite trabajar consistentemente la afinación del fragmento. Para ello es necesario el conocimiento pleno de la parte personal y la de los compañeros tanto en un sentido melódico, armónico y de dirección. Es importante enfatizar el beneficio que se obtiene a través del trabajo con fragmentos como el propuesto, con conocimiento profundo de la parte personal y de la grupal, especialmente en un ensamble de intérpretes en formación.

Finalmente, el hábito de afinación colectiva obedece a criterios momentáneos, y está íntimamente relacionada con el control técnico de los intérpretes, su conocimiento del estilo y de la obra, y está condicionada incluso por factores subjetivos. De cualquier manera, en un sentido formativo, la exigencia de perceptibilidad y flexibilidad en la afinación conmina a desarrollar la máxima atención, y permite reforzar, en palabras de Blum, la “sensibilidad intelectual, percepción intuitiva y escucha crítica” del intérprete²²⁹.

3.3.6. Rítmica

La precisión rítmica es un elemento fundamental que, así como la afinación, se traduce en la definición del trabajo de coordinación en ensamble. Al estudiar una obra, el grupo debe reconocer los lugares que rítmicamente representan una dificultad, tanto para mantener un pulso colectivo estable como para trazar la dirección melódica o armónica.

²²⁹ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 107.

Ejemplo Musical 3.7. Wolfgang A. Mozart, Cuarteto de Cuerda No. 15, KV 421/417b, IV. Allegretto ma non troppo, cc. 57–59.

57

En frases que presentan una diversidad de figuras rítmicas que dificulten el establecimiento de un pulso homogéneo, debe definirse la voz o las voces que sirvan de base, o bien, a partir de notas repetidas que asienten el ritmo grupal. En el ejemplo 3.7, se determina el pulso a partir del primer tiempo del compás de 6/8 en la viola y en el violonchelo. Estas voces llevan además escrito un matiz de *forte* y *fortepiano* que ayudan a asentar el pulso mientras contrastan con las voces superiores. El segundo violín debe ser claro en apoyarse en el primer tiempo del compás, sobre todo en las primeras tres semicorcheas sustentadas en las voces inferiores, dado que de ello depende la precisión en pulso y la estabilidad rítmica de su frase. A su vez, establece con sus dinámicas en *fortepiano* un diálogo sincopado con el violín primero. La voz superior debe ser consciente del sentido rítmico de las inferiores, puesto que su síncopa debe destacar del tiempo fuerte, y sumando al *fortepiano* en el segundo tiempo genera la ambigüedad métrica que da la sensación de cambiar el punto de apoyo y el acento del compás.

Ejemplo Musical 3.8. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 2, IV. Allegro (fuga a quattro soggetti), cc. 1–6.

1

En el ejemplo 3.8, al tratarse de una fuga, es importante mantener el equilibrio del sonido y la precisión rítmica entre las cuatro voces. Cada una debe establecer claramente sus entradas, para mostrar la diversidad en la presentación de sus sujetos y contrasujetos y con ello ayudar a entender la función de las demás. En cuestión de la rítmica, los intérpretes deben establecer los apoyos, por ejemplo, en los primeros tiempos del compás cuando no estén en síncope. Al mismo tiempo, debe buscarse que el efecto sincopado sea claro y no se confunda como error. Nuevamente, el trabajo de los fragmentos más delicados de manera lenta, consciente y buscando entender la totalidad de las frases y su lógica son elementos clave para la resolución de este tipo de secciones.

Otro punto importante y que atiende tanto la asimilación rítmica como la intención interpretativa es la manera de establecer los silencios dentro del pulso grupal. Su importancia radica en que, al presentar grandes espacios de silencio, existe la tendencia a desestabilizar el pulso al apresurar o aletargar la velocidad, por lo que son puntos riesgosos para la estabilidad del movimiento y la intención de una frase o idea musical, debido a que se corre el peligro de variar inconscientemente la velocidad inicial. Con fragmentos como el propuesto se practica el pulso personal y la coordinación grupal.

Ejemplo Musical 3.9. Ludwig van Beethoven, Cuarteto de Cuerda No. 1, Op. 18 No. 1, II. Adagio affettuoso ed appassionato, cc. 59–63.

59

En el ejemplo 3.9, los compases 59 al 62 sirven como puente entre dos secciones con carácter contrastante, para lo cual el compositor establece notas en los primeros tiempos en *diminuendo* y los silencios en el resto del compás, produciendo un efecto conclusivo. Es preferible que la tensión y dirección de una línea melódica se mantenga ininterrumpida a pesar de los silencios²³⁰. Por ello, su duración puede no ser metronómicamente precisa, siendo preferible el gusto y la intención de los intérpretes, siguiendo un “ritmo natural”, como lo define Casals, que dé una impresión de detener el pulso²³¹. Para lo anterior, la comunicación entre los miembros del cuarteto es clave para tener precisión en las notas, determinar el grado de dinámica para generar el contraste gradual y así mantener la tensión en los silencios. Al final del fragmento de unión inicia una nueva frase que requiere de suma atención en las voces inferiores, dado que estas deben coordinar la entrada nuevamente en tempo original, afinación y carácter de las notas de acompañamiento rítmico y armónico.

Al respecto, la definición de un pulso que considere el carácter de la obra, así como del establecimiento de una intención colectiva, permitirá una adecuada coordinación que, basada inicialmente en la rítmica, sirva a su vez para establecer otros factores importantes y que doten de un movimiento natural y orgánico a la interpretación. Para ello, se requiere definir minuciosamente la mayor cantidad de detalles, y fragmentos como el propuesto pueden a su vez servir pedagógicamente para cimentar hábitos como la coordinación, la respiración y la comunicación no verbal entre los integrantes de un ensamble.

²³⁰ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 98.

²³¹ *Ibid.*, 71.

La dificultad rítmica está presente en todo el repertorio para cuarteto de cuerda, desde el Clasicismo hasta la música del siglo XXI. El intérprete debe, por tanto, hacer uso del solfeo, así como buscar estrategias en equipo que permitan entender de una manera natural el fragmento en cuestión. El repertorio, especialmente del siglo XX a la fecha, con la música multimétrica o polirritmia, el uso de figuras rítmicas complejas y compases compuestos requieren de solvencia teórica para concretar la tarea de tocar juntos²³². Desde un punto de vista formativo, su estudio permite al intérprete conocer gradualmente su funcionamiento y lógica, facilitándose desde el trabajo en grupo.

Ejemplo Musical 3.10. Anton von Webern, *Langsamer Satz* (1905), cc. 45–47.

En el ejemplo 3.10, el compositor establece un pulso común a partir de los tresillos de negra, los cuales inicialmente alterna con figuras de blancas y negras en trémolo. Posteriormente, en el compás 47, el violonchelo toca un tresillo de blanca, el cual es simultáneo a los tresillos de negra del resto de las voces. Esta variación rítmica se resuelve empatando los tresillos de negra 1, 3 y 5, con cada uno de los de blanca del violonchelo, como se muestra en el ejemplo 3.11.

²³² Robin Stowell, “Extending the Technical and Expressive Frontiers”, en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Nueva York: Cambridge University Press, 2003), 155.

Ejemplo Musical 3.11. Anton von Webern, *Langsamer Satz* (1905), c. 47.

En el ejemplo 3.12, la figuración de las cuatro voces se mantiene, para lo cual funciona el mismo parámetro del compás 47. Finalmente, las tres voces superiores asumen también los tresillos de blanca, pero a su vez sonando un tresillo de negra por cada uno de ellos. En esta circunstancia es más fácil empatar el primero de cada tresillo con cada negra del violonchelo. Cabe destacar que el compositor establece un *schneller werdend* (acelerando o aumentando la velocidad), lo cual demanda un incremento gradual de la tensión armónica, rítmica y dinámica.

Ejemplo Musical 3.12. Anton von Webern, *Langsamer Satz* (1905), c. 48.

En muchas situaciones es beneficioso buscar los puntos rítmicos que sostienen la lógica del compás, ya sea figuras en común o subdivisiones que sirven de guía a todas las voces. Para estos fines, Waterman sugiere utilizar “puntos vitales” en una frase, la cual puede ser una nota en unísono o un importante punto armónico, una misma figura rítmica o bien, a través de flexibilidad en el uso del *ostinato* de ciertos pasajes que deben dotar de libertad y cierto carácter

casi improvisatorio a la voz principal, como una “impresión de ser metronómica”²³³. Generalmente se requiere de la atención a un determinado instrumento, ya sea para tocar con él, o bien para apoyarse con su parte. Es por ello importante el trabajo consciente y la constante comunicación. El análisis, comprensión y resolución de dificultades rítmicas se enriquece y facilita con el trabajo en grupo.

3.3.7. Trabajo de Ensamble

Un aspecto importante en la interpretación de cualquier música en conjunto es el ejercicio de la técnica de ensamble, que se entiende en el acto de tocar juntos, y que comprende tanto elementos básicos de lectura, ritmo o afinación, como elementos más complejos como intención, dirección e igualdad de objetivos. La coordinación de ensamble requiere a su vez de un claro conocimiento de la tarea que cada integrante lleva a cabo en cada momento de la obra, por lo cual debe saber la función melódica o armónica que se desempeña, así como reconocer si estas tareas se realizan en solitario o con otro miembro, si se trata de una faceta de liderazgo, de subordinación o de apoyo. De esta manera, al igual que sucede con la afinación, la labor de ensamble en un cuarteto de cuerda debe realizarse a partir de la flexibilidad, atención, ensayo y objetivos claros, así como un conocimiento del estilo de la obra y en la medida de la intención del compositor. A su vez, el trabajo de ensamble está muy relacionado con la labor de interpretación de estilo, puesto que la comprensión e intención de una obra condiciona la manera en que el grupo abordará su estudio.

²³³ Waterman, 114–15.

Ejemplo Musical 3.13. Anton von Webern, Langsamer Satz (1905), cc. 1–8.

1

Langsam, mit bewegtem Ausdruck

ausdrucksvoll

p *cresc* *f* *sehr warm*

6

diminuendo

En todo momento, la labor de cuarteto de cuerda requiere de cada instrumento el reconocimiento de las funciones que cumple dentro de una idea musical. Normalmente, es necesario facilitar cierta libertad rítmica a la voz melódica, ajustando las que sirven de acompañamiento o de repetición a cualquier ligera variación del pulso y de la intención. Aunque la función de la melodía esté a cargo de una sola voz, debe existir un esfuerzo conjunto por comunicar y coordinar su intención. Dusinberre argumenta que “even when a melody in the first violin part was accompanied by the other three parts, the communication of mood was a group endeavour” [incluso cuando una melodía en la parte del primer violín era acompañada por las otras tres partes, la comunicación del carácter era un esfuerzo de grupo]²³⁴. En el ejemplo 3.13, se establece a la melodía principal en la voz del primer violín, la cual debe desenvolverse con cierta libertad de pulso; sin embargo, no se puede considerar desde una forma simplista al resto de las voces como acompañamiento, dado que fungen también como contramelodías con una

²³⁴ Dusinberre, *Beethoven for a Later Age*, 73.

clara función de movimiento, enfatizada además en la dinámica. Casals, para hacer interesante una línea melódica, recomienda seguir su movimiento, dando mayor o menor énfasis, sonido y dinámica según su dirección, además de destacar el contraste cuando haya repetición de notas o motivos con el fin de dar variedad y mantener la atención del auditorio²³⁵. A su vez, el segundo violín, la viola y el violonchelo deben mantener el pulso propuesto por el primer violín y al mismo tiempo promover el movimiento de la frase y el sostén armónico en dimensión vertical. Es por ello necesario mantener un nivel de atención que permita el desarrollo de este motivo con todas las consideraciones de pulso, afinación, dinámica y dirección deseada.

En lo que respecta a la comunicación, un cuarteto de cuerda aprende con el tiempo y con el trabajo colectivo, a desarrollar un lenguaje propio. Esto es una característica común del ejercicio de la música de cámara. Sierra reitera que cada gesto debe ser entendido y correspondido por todos los integrantes, a manera de un movimiento colectivo que facilite la dirección y carácter de la interpretación²³⁶. Cada agrupación debe a su vez, fijar las señales y su significado, según el carácter de la música. Un ensamble debe preocuparse por establecer el lenguaje no verbal para las anacrusas, entradas, desplazamiento melódico, cambio de carácter y de tempo, a través de la respiración, de una señal corporal, movimiento de dedos o del propio instrumento²³⁷. A partir del conocimiento de la obra y de la función que cumple cada miembro dentro de ella, la definición de este lenguaje interno no verbal se realiza de manera más orgánica y gradual²³⁸.

²³⁵ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 20–21.

²³⁶ Sierra, 181.

²³⁷ Dusinberre, 105.

²³⁸ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 21–27.

Ejemplo Musical 3.14. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 74 No. 3, II. Largo assai, cc. 1–10.

1

mezza voce ten. ten. cresc. ff

9

p p p p

En consideración de los principios mencionados, estos no deben limitarse solamente al tratamiento de estructuras polifónicas o con diversas funciones para cada parte, sino que también deben aplicarse en frases con cierta homogeneidad. Como se ha establecido previamente, el planteamiento de objetivos grupales en los ensayos y la comunicación no verbal en la ejecución, permiten a los miembros del cuarteto fijar una serie de factores a considerar a lo largo de la interpretación. Eso incluye a la precisión rítmica, para liberar el movimiento de la frase, así como el orden de la duración de los silencios y las notas, su ataque, matiz y fraseo. Todo ello es importante en fragmentos como el propuesto en el ejemplo 3.14, donde los cuatro integrantes deben definir una intención en común, como si se tratase de un único instrumento. El trabajo de ensamble permite crear la coordinación grupal puesto que de ser metronómicamente exacto el manejo del pulso, se limitaría la libertad de los intérpretes.

Ejemplo Musical 3.15. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 74 No. 3, II. Largo assai, cc. 30–37.

The image displays two excerpts from a musical score. The first excerpt, labeled '30', shows measures 30 through 35. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 4/4. The first staff has a dynamic marking of (p) at the start and p later. The second and third staves have a dynamic marking of p. The fourth staff has a dynamic marking of (p) at the start and p later. The second excerpt, labeled '36', shows measures 36 through 37. It also features four staves with the same key signature and time signature. The second staff has a dynamic marking of p. The third and fourth staves have a dynamic marking of p.

Una particularidad que también enfrentan los intérpretes de cuarteto, muy relacionada con lo referido anteriormente y que incide en el tratamiento individual, es la interpretación de notas repetidas en diversas funciones armónicas-melódicas. La repetición debe tener como fin variar el énfasis, además de contener una intención de movimiento y que prevenga la “monotonía”²³⁹. A su vez, tanto el carácter como la duración de las notas breves obedece a la naturaleza, características y funciones de la idea musical. Como lo determina Tree, “la duración de las notas breves depende siempre de la naturaleza de la pieza”²⁴⁰. El intérprete aprende a modificar su sonido a través del tratamiento del arco o de su lugar de contacto con la cuerda para pasar de una función melódica a una rítmica, como en el caso del violonchelo en el ejemplo 3.15, quien debe mediar su sonido para interactuar con los demás. Las voces inferiores permiten la libertad de la melodía con un sonido acorde a la dinámica y a la función de acompañamiento.

²³⁹ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 29.

²⁴⁰ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 111.

Ejemplo Musical 3.16. Antonín Dvořák, Cuarteto de Cuerda No. 12, Op. 96, II. Largo, cc. 82–88.

Como muestra de la necesidad de flexibilidad en el pulso, en el ejemplo 3.16, se percibe que la melodía en el violonchelo debe ser libre de cualquier pulso fijo establecido por el resto de las voces para establecer un carácter expresivo. Para lograr un efecto de acompañamiento exacto, sin ser metronómicamente preciso, las voces superiores deben corresponder a la intención del violonchelo escuchando, conociendo su parte melódica y coordinando sus ataques con ella, la cual podrá fijar exclusivamente su atención en la melodía. La atención y una buena comunicación entre los intérpretes logra la reacción oportuna para cualquier cambio en el pulso o fraseo del violonchelo. Lo anterior es importante también para el tratamiento del estilo, en especial en fragmentos que requieren un carácter lo más libre posible, casi como si se tratase de una improvisación o variación rítmica.

Ejemplo Musical 3.17. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 77 No. 1, II. Adagio, cc. 22–29.

The image displays two systems of a musical score for Joseph Haydn's String Quartet Op. 77 No. 1, II. Adagio, measures 22-29. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first system (measures 22-25) shows the first violin with a melodic line starting at measure 22, marked with *sf* and *p*. The other instruments provide accompaniment. The second system (measures 26-29) shows the first violin with a more active melodic line, marked with *sf* and *p*, while the other instruments continue their accompaniment.

En el ejemplo 3.17, la libertad melódica corresponde al primer violín, quien debe volver la frase lo más expresiva posible, ralentizando o acelerando las notas y sus silencios. El grado de libertad deriva de un conocimiento del estilo, dado que las voces inferiores sólo podrán estar conscientes de las variaciones si conocen la parte superior y realizan una efectiva labor de acompañamiento, esperando o acelerando el ritmo de corcheas según sean requeridos. Asimismo, el tratamiento del equilibrio dinámico es importante para sostener a la voz melódica con respecto al desarrollo de su fraseo. Es necesario también mantener el balance entre las voces y sus funciones; por lo tanto, cuando se cumple una función de acompañamiento, los matices deben reaccionar en concordancia, aunque en un menor grado de intensidad a los que propone la melodía.

Ejemplo Musical 3.18. Wolfgang A. Mozart, Cuarteto de Cuerda No. 7, KV 160 (159^a), II. Un poco adagio, cc. 16–22.

The image shows a musical score for measures 16 through 22 of the second movement of Wolfgang A. Mozart's String Quartet No. 7. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time, D minor. A box labeled '16' is placed above the first measure. The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). The first two measures (16-17) show a dynamic shift from *p* to *f* and back to *p*. Measures 18-19 show a *crescendo* from *p* to *f*. Measure 20 shows a *crescendo* from *f* to *f* (maintaining the forte dynamic). Measures 21-22 show a *crescendo* from *f* to *f* (maintaining the forte dynamic).

La dinámica es otro factor subjetivo dentro de la interpretación musical, toda vez que va más allá de un volumen concreto, al estar este condicionado por las intenciones expresivas del ensamble, el carácter de la obra o fragmento, e inclusive, por la calidad acústica del espacio en que se interpreta. Se trata de un elemento muy importante dado que brinda contraste e interés a la ejecución grupal. En ciertas frases, como la presentada en el ejemplo 3.18, la constante variación de extremos dinámicos se vuelve parte de la dirección de una frase, además de un efecto expresivo requerido por el compositor. Para lograr transmitir el objetivo escrito, los intérpretes deben establecer un margen de extremos dinámicos con la finalidad de saber exactamente en qué grado estos pueden variarse. En el caso de pasar súbitamente de una sonoridad en *forte* a un *piano*, como los violines en el compás 18, los intérpretes pueden variar la velocidad, cantidad y presión del arco para sustentar la dinámica sin difuminar la calidad de su sonido. Por otra parte, cuando se requiere mantener una dinámica en *piano*, como es el caso del compás 19, se debe controlar la velocidad y el lugar del arco en la cuerda para no realizar un *crescendo* no escrito. Caso contrario, cuando se requiere hacer un *crescendo* a *forte*, como el presente en el compás 20, se necesita establecer una arcada que permita mayor cantidad de arco, o bien, modificando el peso y lugar en la cuerda para alcanzar el efecto, por ejemplo, tocando más cerca del puente.

Además de la posibilidad para el intérprete de aprender y practicar matices a partir del control de los distintos caracteres, lugares en cuerda, peso y cantidad del arco, existe una

relación muy estrecha entre la dinámica y la técnica de la mano izquierda a través del manejo del vibrato o de la elección de la digitación²⁴¹.

3.3.8. Pizzicato

El pizzicato es uno de los recursos más extendidos dentro de la técnica de la interpretación en instrumentos de cuerda frotada, y por tanto forma parte importante del repertorio para cuarteto. Dentro de la práctica de este ensamble, el uso que se da al pizzicato debe tomar en cuenta las características del estilo a interpretar así como las diferencias físicas de cada uno de los instrumentos. Considerando ambas circunstancias, se puede establecer que la práctica de este repertorio presenta numerosas oportunidades para el acercamiento y dominio de distintas técnicas de pizzicato.

Desde el punto de vista físico, la diferencia de extensión y grosor de las cuerdas de los tres instrumentos provoca que resuenen de diferente manera al realizar el pizzicato. Toda vez que las cuerdas de violín son más cortas y delgadas que las de la viola y del violonchelo, John Dalley recomienda experimentar con el peso y presión de los dedos en el diapasón y con el punto de contacto con la cuerda para compensar esta situación al momento de realizar el pizzicato en el violín²⁴². Además, son muy importantes la coordinación entre ambas manos y la consciencia del pulso, puesto que el ataque debe realizarse instantes antes para que el sonido esté en tiempo. De esta manera, se puede dotar al pizzicato de una expresión diferente según el carácter de la frase, utilizando además estrategias que aminoren las divergencias acústicas entre los instrumentos del ensamble.

²⁴¹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 56.

²⁴² *Ibid.*, 69.

Ejemplo Musical 3.19. Ludwig van Beethoven, Cuarteto de Cuerda No. 10, op. 74, I. Adagio-poco allegro, cc. 221–225.

221

224

En el fragmento del ejemplo 3.19 es necesario que violonchelo, viola y segundo violín construyan una melodía utilizando el pizzicato (en cuadro rojo), conformada por una línea continua que el compositor traza desde el registro más grave del conjunto hasta el más agudo del segundo violín. Esta melodía con pizzicato requiere claridad de sonido, afinación y carácter de una dinámica en *forte*, debido a que establece una relación contrapuntística con la parte del primer violín. Además, debe funcionar como si las tres voces fueran un solo instrumento en diverso registro, estableciendo una melodía ligera y natural. Exige, por tanto, que los intérpretes encuentren una manera física de interactuar tanto con los dedos de la mano izquierda, como con una técnica apropiada en mano derecha para sortear las diferencias de tamaño, tensión y grosor de cada una de sus cuerdas. En un sentido pedagógico, los intérpretes pueden aprovechar esta

dificultad para conocer en mayor profundidad todos los factores físicos y de contacto con el instrumento que inciden en el resultado sonoro.

Ejemplo Musical 3.20. Maurice Ravel, Cuarteto de Cuerda en Fa mayor, II. Assez vif, très rythmé, cc. 1–12.

The image displays a musical score for Maurice Ravel's String Quartet in F major, II. Assez vif, très rythmé, measures 1-12. The score is in 6/8 time and features pizzicato passages for the first and second violins, and the viola and cello. The first system (measures 1-8) shows the first violin with a 'pizz' instruction and a box containing the number '1'. The second system (measures 9-12) shows a 'crescendo' instruction and a box containing the number '9'. The score includes dynamic markings such as 'f', 'mp', and 'tr'.

En ciertos momentos, es necesario además que el pizzicato sea interpretado con acentos. En el ejemplo 3.20, el segundo violín y la viola requieren de mayor preparación para establecer el contacto correcto de los dedos de ambas manos previo al ataque, además de buscar que el efecto sea lo más unificado posible para ambas voces. Esta preparación debe hacerse con la consideración del tempo final de interpretación y practicarse en un pulso más cómodo para ser aumentado gradualmente. Asimismo, Tree recomienda tocar los pasajes en pizzicato siempre en un mayor rango dinámico al que está escrito, dada la naturaleza acústica de esta técnica²⁴³. Se trata de alcanzar la coordinación individual que materialice la intención y carácter requerido

²⁴³ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 71.

para después unificarlo en ambas voces. El violonchelo, por otra parte, puede aprovechar un ritmo más lento para proyectar un pizzicato más sonoro e incluso apoyarse con vibrato.

Otra consideración a reflexionar es el uso del pizzicato en cuerdas al aire, las cuales pueden usarse en distintas notas de los compases 1 al 8 del primer violín. En estos casos, debe observarse que estas notas tendrán una vibración más sonora y duradera a la de las cuerdas pulsadas, lo cual puede romper la intención de fraseo o de homogeneidad de color. Además, optar por esta opción limita la posibilidad de utilizar vibrato en toda la frase. Todas estas consideraciones deben tenerse en cuenta en el momento de establecer un diálogo y para evitar diferencias sustanciales en el sonido grupal²⁴⁴.

Ejemplo Musical 3.21. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto de Cuerda No. 12 en Re bemol mayor, I. Moderato, cc. 283–292, violín I.

The image shows a musical score for Violin I, measures 283-292. The score is written in 4/4 time and features a melodic line starting at measure 283 with a 'pizz' (pizzicato) marking. The dynamics include a 'cresc' (crescendo) marking and a 'f' (forte) marking. The melody consists of eighth and quarter notes, with some accidentals. The lower staff shows a rhythmic accompaniment of eighth notes.

En ocasiones, el pizzicato, además de mantener una melodía, es utilizado a la par de efectos dinámicos como el crescendo. En el ejemplo 3.21, la melodía del primer violín debe buscar ampliar cada vez más su sonoridad, aumentando la tensión en el contacto con la cuerda y en el ataque. Para lograrlo puede explorar y experimentar con diferentes digitaciones. En el violín, por ejemplo, el uso de las cuerdas más graves permite un sonido más amplio y duradero, aunque menos intenso en dinámica, mientras las más agudas, así como las posiciones más altas en el diapasón, al tener mayor tensión proyectan un sonido más directo, pero muchas veces más breve o seco.

²⁴⁴ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 69–71.

Ejemplo Musical 3.22. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto de Cuerda No. 12 en Re bemol mayor, I. Moderato, c. 302.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 302-304. The score is written for four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello (bottom). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 302 is marked with a box containing the number '302'. The Violin I part begins with an 'arco' instruction and a triplet of eighth notes. The Violin II part has a 'pizz' instruction and a triplet of eighth notes. The Viola part has a 'pizz' instruction and a triplet of eighth notes. The Cello part has a 'pizz' instruction and a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En el caso de realizar acordes en pizzicato, como los presentes en el segundo violín, viola y violonchelo del ejemplo 3.22, se deben tener en cuenta las cuerdas y digitaciones que se utilizarán, así como el tipo de movimiento que permita establecer un único ataque que las haga sonar de manera coordinada. A la par, es importante considerar el punto de contacto de los dedos de mano derecha con la cuerda al realizar el pizzicato. Es necesario para sostener el entramado armónico, mantener mayor énfasis en la nota del bajo, procurando que sustente el acorde. De acuerdo con Casals, “debemos escuchar el bajo al ser la base de la armonía”²⁴⁵. En caso de tener un acento, también debe definirse la intensidad con que se realizará su ataque, así como buscar la coordinación y preparación suficiente.

²⁴⁵ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 122.

Ejemplo Musical 3.23. Béla Bartók, Cuarteto de Cuerda No. 6, III. Mesto-burletta, cc. 97–103.

The image displays two musical excerpts from Béla Bartók's String Quartet No. 6, III. Mesto-burletta. The first excerpt, starting at measure 97, is marked 'Tempo I' and features a complex rhythmic pattern with dynamic markings ranging from *ff* to *mf* and *sf*. It includes multiple instances of 'pizz' (pizzicato) and '(pizz)'. The second excerpt, starting at measure 101, shows a more varied texture with dynamic markings including *ff*, *mf*, and *p*, along with 'espr.' (espressivo) and '(pizz)'. The notation includes various articulations and phrasing slurs across the four staves.

Desde el siglo XX, la técnica para pizzicato se ha visto enriquecida gracias a las necesidades de las nuevas composiciones, las cuales requieren de distintos efectos. Para ello los intérpretes desarrollaron nuevas maneras de tocar este recurso, ya sea ubicando el ataque en distintos lugares del diapasón, en diferentes distancias del puente, o bien, con instrucciones expresas en sus obras, como el “pizzicato sin arco”²⁴⁶.

Existe además repertorio que hace un amplio uso del pizzicato en secciones completas de la obra y coordinado con otras técnicas. En el caso del ejemplo 3.23, es igualmente importante el conocimiento y dominio de la técnica especial de pizzicato denominada *snap pizzicato* o

²⁴⁶ Stowell, “Extending the Technical and Expressive Frontiers”, 162–63.

pizzicato a la Bartók, consistente en tirar de la cuerda hacia arriba para hacerla caer sobre el diapasón, produciendo un efecto percusivo²⁴⁷. La experimentación con la técnica de ambas manos, sumada a la forma en que el instrumento proyecta el sonido del *pizzicato* varía cuando se realizan notas repetidas, como sucede en el ejemplo 3.23, compás 97; y cuando se hacen acordes, como en los compases 98 y 100. La coordinación con la mano izquierda y la manera en que se digitan las notas también se practica en fragmentos que requieren sonidos melódicos breves y en *pizzicato*, presentes en los compases 99 y 101; y cuando se utiliza como efecto al mismo tiempo que el *glissando*, como sucede en compás 103.

3.3.9. Técnicas de Arco

Parte crucial en la formación de un instrumentista de cuerda frotada es el tratamiento del sonido a través de las diferentes técnicas de arco. El control del arco es una herramienta determinante con que los instrumentistas varían las cualidades de su sonido, ya que es importante que el arco responda a todas las necesidades expresivas que presente la música²⁴⁸. Es igualmente determinante en esta materia el reconocimiento de la función que cada integrante realiza para definir la técnica correcta de arco. A través de ello puede establecerse más conscientemente la cualidad del sonido a buscar por medio de este elemento²⁴⁹. Para ello es necesario comprender el sentido de la música, así como la tarea que tiene cada nota dentro de la frase utilizando la técnica más efectiva. Steinhardt se refiere a esto como “la prioridad es entender cómo dar forma a una melodía”²⁵⁰. En ocasiones, inclusive, es necesario alejarse de los principios ortodoxos de la técnica de arco para la búsqueda de nuevos recursos sonoros y expresivos²⁵¹.

El contacto del arco con la cuerda es determinante para tratar los diferentes caracteres, timbres y colores requeridos en distintos repertorios²⁵². Al mismo tiempo, la elección de la arcada, del peso, velocidad y lugar de la cuerda en que el arco produce el sonido influye en

²⁴⁷ Dusinberre, 97; Stowell, 163.

²⁴⁸ Dusinberre, 38; Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 110.

²⁴⁹ Waterman, 106.

²⁵⁰ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 179.

²⁵¹ Dusinberre, 214.

²⁵² Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 81.

múltiples factores, incluyendo a la afinación²⁵³. El control del sonido, tanto como el fraseo, se puede establecer por medio de las articulaciones que el repertorio exige para cada intérprete, particularmente en frases en que se debe sobresalir, o bien, según la dinámica a interpretar. Es por ello recomendable el trato con obras de diferente naturaleza, género y estilo para el afianzamiento de una técnica suficiente. El estudio del repertorio para cuarteto significa abrir una amplia diversidad de requerimientos técnicos de dominio del arco.

El control de los distintos lugares del arco garantiza al intérprete la posibilidad de abordar cualquier dificultad técnica que los compositores presenten en cualquier repertorio, ya sea solista, orquestal o de música de cámara. También le brinda libertad para realizar los ajustes en materia de arcada o técnica de arco que permita una mejor expresividad o mayor eficacia para lograr ciertos efectos acústicos. En el repertorio para cuarteto de cuerda existe toda la diversidad de técnicas y golpes de arco que un instrumentista estudia desde el principio de su formación, asumiendo la evolución de la técnica instrumental que ha servido a los compositores de diversas épocas para la creación de su lenguaje propio, o bien, para aprovechar sus características sonoras y sus cualidades expresivas.

²⁵³ Waterman, 112.

Ejemplo Musical 3.24. Félix Mendelssohn, Cuarteto de Cuerda No. 6, Op. 80, I. Allegro vivace assai, cc. 1–9.

The image displays two excerpts from a musical score. The first excerpt, labeled '1', shows measures 1 through 6. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin I part has a tremolo starting in measure 2. Dynamics include *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano), with a *cresc.* (crescendo) marking in measure 6. The second excerpt, labeled '7', shows measures 7 through 9. It continues the same instrumentation and features a *cresc.* marking in measure 7, followed by *sf* (sforzando) markings in measures 8 and 9.

Una de las técnicas de arco utilizadas en la composición de música para instrumentos de cuerda frotada es el trémolo, el cual, al igual que sucedió con el pizzicato, pasó de ser una práctica circunstancial a formar frases completas para el mayor aprovechamiento de su efecto sonoro. Casals considera que “el tremolo es una exaltación de la nota” y que destaca su expresividad²⁵⁴. Una de las mayores oportunidades que se presentan para un instrumentista al encontrar fragmentos como el del ejemplo 3.24 es la posibilidad de practicar y dominar la igualdad del sonido, tanto personal, para lo cual es necesario un contacto apropiado y un lugar idóneo en la cuerda a la par de un movimiento equilibrado en el arco, como en el momento de coordinarlo con el resto de sus compañeros. Además del trabajo en la técnica de arco, es necesaria nuevamente la organización de la mano izquierda y la digitación de las notas para que su movimiento se coordine con la intención del arco.

²⁵⁴ Blum, *Casals and the Art of Interpretation*, 116.

Ejemplo Musical 3.25. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto de Cuerda No. 8, II. Allegro molto, cc. 1–6.

Es importante también la consideración de la elección del lugar de arco que se ajusta mejor a la intención expresiva y al carácter de cada frase. En el ejemplo 3.25, se establece un tempo rápido, pero con la necesidad de expresar tanto una dinámica *fortísimo*, como un efecto concreto de ataque energético. En este caso, el intérprete no está obligado por el compositor a utilizar un lugar particular del arco. Si bien puede elegir cualquiera, dada la necesidad sonora y del carácter de la frase, conviene realizar el ataque en un lugar cercano al talón, así como un punto en la cuerda próximo al puente donde se pueda proyectar un sonido que no se debilite en calidad ni temperamento; esto es, no haciendo demasiado corto el ataque pero respetando el pulso y la dirección de la frase.

Ejemplo Musical 3.26. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto de Cuerda No. 8, II. Allegro molto, cc. 34–36.

Por otra parte, existen fragmentos en que los compositores, buscando cualidades específicas, determinan a priori el uso que debe darse al arco. En todo caso, el intérprete puede afrontar estas solicitudes expresas con la finalidad de desarrollar un sentido crítico sobre el dominio de su técnica del instrumento, así como aumentar su criterio para hacer uso de ella en las condiciones que le requieran. En el ejemplo 3.26, el compositor solicita expresamente en la partitura que ambos violines toquen las negras con arco hacia abajo para resaltar el carácter y la dinámica del sonido. Soyer sostiene que este golpe de arco tiene una cualidad de contacto con la cuerda un poco más vertical que horizontal²⁵⁵. Asimismo, esto podrá facilitarse si se realiza en un punto cercano al talón para aprovechar la gravedad y el peso del arco, así como un lugar inmediato al puente del instrumento para aumentar la sonoridad.

²⁵⁵ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 83.

Ejemplo Musical 3.27. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto no. 8, II. Allegro molto, cc. 53–55.

Cuando el compositor alterna nota con acento con otra sin acento, como en el caso de los violines en el ejemplo 3.27, el intérprete puede inferir otro cambio de dirección de la arcada; debido a que el talón en arco abajo es más pesado, logrará mejor un efecto de acento, haciendo la nota sin acento arco arriba, la cual sonará más ligera y permitirá tanto contrastar con la nota acentuada, como servir de preparación del movimiento de la siguiente nota. La elección de arcada debe buscar, más que un movimiento homogéneo y coordinado visualmente entre los cuatro integrantes de un cuarteto, servir como recurso para materializar las intenciones expresivas de los compositores²⁵⁶.

²⁵⁶ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 71–72.

Ejemplo Musical 3.28. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto no. 12 op. 133, moderato, cc. 82–85.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 82-85. The score is in 4/4 time and consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 82 is marked with a box containing the number '82'. The first violin part has a short, staccato arcaded pattern. The second violin part has a similar pattern but with a dynamic marking of *p*. The viola part has a longer, more sustained arcaded pattern with a dynamic marking of *p*. The cello part has a long, sustained note with a dynamic marking of *mp*. The second measure (83) shows the first violin with a dynamic marking of *p*, the second violin with a dynamic marking of *pp*, the viola with a dynamic marking of *pp*, and the cello with a dynamic marking of *pp*. The third measure (84) shows the first violin with a dynamic marking of *p*, the second violin with a dynamic marking of *pp*, the viola with a dynamic marking of *p*, and the cello with a dynamic marking of *pp*. The fourth measure (85) shows the first violin with a dynamic marking of *p*, the second violin with a dynamic marking of *p*, the viola with a dynamic marking of *p*, and the cello with a dynamic marking of *mp*.

En ocasiones, se establecen fragmentos en que el tratamiento del arco difiere entre todos los integrantes, con lo que se busca contraste y la mayor diversidad sonora posible. En estos casos, cada voz debe definir la manera en que tratará al arco, estableciendo la dirección, cantidad y lugar de arco y en la cuerda. En el ejemplo 3.28, la voz del primer violín debe mantener una arcada corta y breve, casi como un efecto de pizzicato con arco y que al mismo tiempo cuide el desplazamiento dinámico. El segundo violín debe distribuir la cantidad de arco para no cortar la frase de cada compás, asumiendo también los crescendos y demás indicaciones. La viola debe realizar una tarea similar, ya que al tocar notas largas, estas obedecen también a la dirección de la dinámica, y guarda relación como soporte armónico con las voces que se mueven en melodía, particularmente la del segundo violín. Finalmente, el violonchelo realiza una labor similar a la viola, aunque con notas más largas y una dinámica que en ocasiones debe resaltar de los demás. En estos casos es posible constatar que la técnica del cuarteto muchas veces busca la independencia y la individualidad de los intérpretes, o bien, las virtudes de cada instrumento, lo cual puede ser igualmente enriquecedor tanto para el despliegue del sonido individual de cada miembro como para crecer en la experiencia de interpretación.

3.3.10. Técnicas Extendidas

Dada la naturaleza y tratamiento del cuarteto de cuerda como medio de experimentación sonora para múltiples compositores, existen en el repertorio una diversidad de requerimientos técnicos, los cuales no son necesariamente los más idiomáticos ni sencillos de realizar dada la naturaleza de los instrumentos, con lo que, sin embargo, se ha expandido su técnica. De esta manera, el acercamiento al repertorio para cuarteto de cuerda permite a los intérpretes conocer y practicar en grupo algunas técnicas extendidas que se aprovechan ampliamente dentro de parte del catálogo de obras del siglo XX y XXI, además de familiarizarse con sus grafías, con las cuales desarrollan competencias necesarias para la interpretación de esta música.

El recurso conocido como *flautato*, (también llamado *flautando* o *flutato*) hace uso del trémolo en el arco, normalmente en un lugar cercano al diapasón, realizando un efecto de timbre similar al de la flauta²⁵⁷. Ambos elementos en simultáneo crean un efecto parecido a un susurro, con un interesante uso expresivo. En ocasiones, y según la obra o estilo, el efecto es libre en cuanto a las notas en el diapasón a utilizar, aunque también pueden estar las notas dispuestas por el compositor.

A lo largo de la historia del cuarteto de cuerda se ha aprovechado el uso de los armónicos como un efecto cada vez más presente. En el repertorio del Clasicismo y del Romanticismo, el uso libre de armónicos debe estar condicionado al sentido de la música. Se considera normalmente que debe evitarse en las notas largas, debido a su inestabilidad y que puede poner en riesgo a la afinación grupal, por esta razón Soyer previene que, “los armónicos que no encajen en el contexto de la frase no deben usarse”²⁵⁸. Desde finales del siglo XIX pero sobre todo con la música del siglo XX, los armónicos, tanto naturales como artificiales terminaron por formar parte integral de la técnica del repertorio para cuerdas y por tanto del cuarteto hasta la fecha, por su potencial de cambio de color y timbre²⁵⁹. Al respecto existen diversos factores que condicionan su práctica, sobre todo por su estrecha relación con la técnica de la mano izquierda y por el tratamiento especial del arco. Dada su constante aparición en numerosas obras y por

²⁵⁷ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 276.

²⁵⁸ *Ibid.*, 59.

²⁵⁹ Stowell, 161.

servir como un efecto muy apreciado de la composición de música para instrumentos de cuerda, el intérprete debe incluirlo como parte fundamental de su práctica.

Un efecto técnico que también adquirió mayor notoriedad a partir de la música del siglo XX es el *glissando*. Stowell destaca que esta técnica, de ser un elemento indeseable en el repertorio clásico y romántico, salvo en ciertas ocasiones, fue aprovechada por los compositores posteriores debido a las posibilidades sonoras y expresivas de variar en un mismo ataque de arco las frecuencias acústicas que emiten las cuerdas²⁶⁰. En muchas ocasiones, el *glissando* se acompaña con otras técnicas como los armónicos, el trino o el trémolo. Con ellos, los compositores permiten crear atmósferas sonoras que trascienden a los elementos tradicionales de la técnica para cuerdas y que, por la naturaleza no temperada de estos instrumentos, los vuelven especialmente útiles para estos fines.

Finalmente, en los últimos años, el cuarteto de cuerda ha servido para ser aprovechado en innumerables propuestas que van más allá únicamente de un sentido musical, buscando establecer ciertos conceptos e ideas de una manera programática. Es posible encontrar obras que utilizan al cuarteto con otros instrumentos acústicos o electrónicos, mientras se acompañan con elementos de escenografía o vestuario, o bien complementándose con otras artes escénicas como la danza o como parte de una presentación audiovisual o muestra de arte plástico. De esta forma, se abre además un campo interdisciplinario para el cuarteto de cuerda, pues se han establecido en años recientes numerosas propuestas que han buscado expandirlo semánticamente y con fines de establecer conceptos e ideas más allá de lo sonoro.

3.3.11. Elementos de Interpretación

Un ensamble debe demostrar su dominio interpretativo más allá de la técnica, a través de su conocimiento del estilo, época, género y compositor. Esto requiere de la comprensión profunda de la obra, así como su forma, su estructura y su dirección, para así conocer el carácter, énfasis, tempo, entre otras cuestiones a tener en cuenta en la interpretación y que determinan a la técnica común. La competencia de un músico profesional de cuarteto de cuerda debe cubrir el análisis formal y armónico desde sus más básicas acepciones. A su vez, en el caso de los

²⁶⁰ Stowell, 161.

intérpretes en formación de música de cámara, el acercamiento al repertorio para cuarteto de cuerda refuerza y complementa la enseñanza del análisis musical (así como del contrapunto o las formas musicales para los estudiantes de composición) además de ejercitar la capacidad de ejecutarlo en la práctica instrumental.

El conocimiento del estilo es también un asunto significativo en el desempeño del cuarteto de cuerda, como de cualquier género o formación musical. Se sugiere realizar la aproximación a un determinado compositor y época desde el entendimiento de la realidad de su proceder artístico, o bien de sus circunstancias históricas e ideales estéticos. La interpretación está directamente influenciada por esto, por lo que es importante entender la diferencia, por ejemplo, entre la manera de ejecutar una melodía o un acompañamiento en una obra clásica y en una romántica. Conocer al compositor también ayuda a brindar el sentido que este pudo dar a cada nota y cada frase, tratando de comprender su idea inicial al momento de componer una sección y con ello transmitir de la forma más fiel posible su diseño y su significado. Steinhardt lo resume como “penetrar lo más posible en el taller creativo del compositor”²⁶¹. Bitrán, por su parte argumenta que, “en la medida en que la obra nos lo pida, tenemos que hacer investigación”²⁶². Esto debe llevar al ensamble a realizar un estudio sobre las particularidades de la obra, la cual se puede hacer a partir del conocimiento de la vida y contexto del autor y del estilo, con la finalidad de unificar todos estos factores en su propuesta de interpretación²⁶³. El contacto directo con obras del repertorio, preferentemente de diversas épocas, trae al intérprete el establecimiento gradual de una cultura musical que forme, en términos de Loyola Fernández: “un profesional con sólidos conocimientos especializados”²⁶⁴.

²⁶¹ Blum, *El arte del cuarteto de cuerda*, 180.

²⁶² Bitrán.

²⁶³ Dragan, “Algunos problemas y particularidades de enseñanza pianística en el Noreste Mexicano”, 52–54.

²⁶⁴ Loyola Fernández, 11.

CAPÍTULO IV

SITUACIÓN DEL CUARTETO DE CUERDA EN EL ESCENARIO CULTURAL MEXICANO Y SU VIABILIDAD COMO MEDIO DE DIFUSIÓN MUSICAL

4.1. Circunstancia del Cuarteto de Cuerda en la Actualidad

En este trabajo se han establecido los antecedentes históricos que han brindado importancia al cuarteto de cuerda como formación instrumental y como género compositivo hasta la actualidad. Adicionalmente, se ha reflexionado sobre las aportaciones didácticas de su ejercicio para la instrucción instrumental y como medio de estudio complementario para los intérpretes de cuerda. Con el acercamiento a la práctica del cuarteto, se tiene además la posibilidad de considerar al ensamble como un medio de desarrollo profesional, ya sea convirtiéndolo en la vía principal de desenvolvimiento artístico, o bien, en un complemento de la labor musical. Para entender esta circunstancia, se plantea la viabilidad del ejercicio profesional del cuarteto de cuerda en nuestro entorno social y cultural inmediato. Para ello, se establece inicialmente un panorama actual de la práctica del cuarteto de cuerda en México, sus retos y oportunidades, para, finalmente, contextualizar la trascendencia y la factibilidad que el desempeño de este ensamble detenta para el desarrollo artístico y cultural, así como para el acercamiento al arte musical de la sociedad contemporánea.

El ejercicio de la música de cámara, así como de cualquier otra práctica de la música clásica como vía profesional, está condicionada por las características culturales y económicas de cada país, ligadas a su vez a las circunstancias mundiales inherentes a la globalización. En el mundo existen entornos culturales y económicos más propicios para el ejercicio profesional de la música clásica. Al mismo tiempo, hoy en día, la labor profesional de la música de cámara es una de las más demandantes en el ejercicio de la música clásica, debido a que requiere de suma dedicación en el repertorio, combinado con una dinámica de trabajo conjunto, con todo lo que ello implica. En el caso del cuarteto de cuerda, particularmente en Europa y Norteamérica, existen actualmente múltiples oportunidades para que un ensamble competente pueda dedicarse al repertorio de manera casi exclusiva, alternando con la labor pedagógica y de divulgación. Por consiguiente, en algunos países existe un ambiente cada vez más competitivo, debido a la cantidad de intérpretes y ensambles de excelente nivel. Por otro lado, recientemente se ha consolidado y reconocido cada vez más la importancia productiva de las labores artísticas y musicales en distintos países del mundo, a partir del surgimiento y afirmación de conceptos como “economía creativa”, “industria musical” e “industrias creativas”, términos utilizados por Álvaro Abitia Cuevas²⁶⁵.

En este contexto, y debido a las características esenciales del cuarteto de cuerda y la exigencia de su repertorio, un ensamble necesita de la mayor dedicación posible para consolidar un proyecto sólido y que sea viable. Sierra menciona que un cuarteto de cuerda puede alcanzar un nivel aceptable en el desempeño casual o “amateur”, pero si no dedica el tiempo necesario: “difícilmente será un modo adecuado de construir una interpretación profunda y consensuada o un proyecto cuartetístico de envergadura y proyección”²⁶⁶. Precisamente, la relación tiempo-beneficio significa un impedimento importante para los grupos de cuarteto de cuerda y de música de cámara en prácticamente cualquier lugar del mundo, más aún cuando no existen apoyos de la iniciativa privada o de instituciones públicas. Esto conlleva a que, sin otra actividad que sustente a sus integrantes, difícilmente una agrupación podrá costear la inversión del tiempo y del esfuerzo necesarios para consolidar un proyecto de nivel y que a su vez le retribuya económicamente. Esta circunstancia es una de las principales razones que ocasionan que la

²⁶⁵ Álvaro Abitia Cuevas, *La nueva era de la industria musical: Una mirada desde Latinoamérica* (Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara), 18–19.

²⁶⁶ Sierra, 169.

dedicación exclusiva a la música de cámara sea considerada por los intérpretes profesionales como algo poco rentable. Por esta razón, actualmente la práctica del cuarteto de cuerda se sigue considerando una actividad realizada mayormente por el gusto hacia el ensamble y su repertorio, así como por las satisfacciones artísticas y creativas que aporta, y no como una opción real de desarrollo profesional exclusiva con un sustancial beneficio económico²⁶⁷.

Con todo esto en consideración, es necesario hacer un análisis de las condiciones actuales del ejercicio profesional del cuarteto de cuerda en México, a través del estudio de nuestras propias circunstancias. De igual manera, con el planteamiento de las problemáticas se pueden estudiar las situaciones que sirven para responder al cuestionamiento de si es factible el ejercicio profesional del cuarteto de cuerda para las generaciones presentes y futuras de intérpretes y compositores en nuestro país, así como la trascendencia social de tal labor.

4.2. Recepción del Cuarteto de Cuerda en México. Pasado y Presente

La recepción del cuarteto de cuerda más allá de Europa se incrementó después de la Segunda Guerra Mundial, gracias a la difusión de la música grabada entre ciertos sectores sociales que no tenían acceso a conciertos o audiciones²⁶⁸. Steinhardt señala que, todavía a mediados del siglo XX, en los Estados Unidos el cuarteto de cuerda estaba poco difundido entre el público y vivir únicamente de su ejercicio profesional era prácticamente imposible para sus intérpretes dadas las dificultades para volver rentable la presentación del repertorio²⁶⁹. La actual aceptación y divulgación de cuartetos de cuerda en los Estados Unidos debe mucho a la labor que realizaron los ensambles e intérpretes que emigraron a su territorio a mediados del siglo pasado, quienes contribuyeron a crear la actual preeminencia musical que ostenta dicho país a través de la difusión de la cultura musical, el repertorio y la disciplina técnica e interpretativa traída a América de sus lugares de origen.

En la cultura iberoamericana, por su parte, la música instrumental cumplió durante mucho tiempo con una función determinada, ya fuera como medio para la adoración religiosa o como acompañamiento para el baile o el canto. Existió en España desde finales del siglo XVIII,

²⁶⁷ Sierra, 184.

²⁶⁸ Bashford, 14.

²⁶⁹ Steinhardt, 165–66.

una firme discusión en torno al lugar de la música instrumental con respecto a la música sacra y demás géneros vocales. Parte de este debate cuestionó a la música instrumental, en su concepción centroeuropea, de manera tal que no se recibió con la misma naturalidad como se hizo con la música italiana y francesa. Es importante recordar que en España, la presentación de música de cámara estaba limitada a los espacios privados de la nobleza y la burguesía, y su presentación en conciertos públicos tardó en comparación con otras regiones europeas. Marín señala: “En Madrid ... el género estuvo desde el comienzo asociado a las reuniones privadas organizadas por la realeza y la aristocracia en sus palacios”²⁷⁰. Seguía existiendo hacia el siglo XIX, en algunos intérpretes, críticos y parte del público, la idea de que el cuarteto de cuerda se trataba de una música demasiado compleja y sofisticada, destinada sólo para los más entendidos en el arte musical y por tanto restringida del gran público, por lo que revistió desde entonces de un carácter elitista²⁷¹. Ricardo Miranda, citando el término de Carl Dahlhaus, establece que estos antecedentes llevaron a que el mundo hispánico no asimilara inmediatamente el concepto de “música absoluta” conformado por el pensamiento de los compositores germánicos, que precisamente es parte esencial de la música de cuarteto de cuerda desde su surgimiento²⁷². En el caso de México, esta herencia cultural condicionó fuertemente la entrada y aceptación del cuarteto de cuerda en su contexto.

A pesar de que en España se producía música para varias formaciones de cuerda desde el siglo XVIII, su acceso y aceptación no abarcó a la mayor parte de la población como sí harían los géneros vocales tanto religiosos como seculares. En México se produjeron numerosos ejemplos de composiciones de música de cámara, sobre todo a partir del siglo XIX una vez alcanzada la Independencia. Miranda cita el trabajo de compositores como Francisco Delgado, Cenobio Paniagua y Guadalupe Olmedo²⁷³. Adicionalmente, la llegada de inmigrantes europeos y estadounidenses a México a principios del siglo XX, así como el gusto de las élites del país por la cultura musical europea promovida durante el Porfiriato, fomentó la difusión del cuarteto de cuerda como música refinada. Precisamente por ello, este género fue considerado como

²⁷⁰ Marín, 383.

²⁷¹ Juan José Carreras, “El legado ilustrado del concierto”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, *La música en el siglo XIX*, ed. Juan José Carreras (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), 308–9, 323–27.

²⁷² Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, 77–78.

²⁷³ *Ibid.*, 74–75.

exclusivo para un público específico, lo cual le mantuvo lejos del acceso y por tanto, de la afinidad de la mayoría de la población.

El gusto musical mexicano de dicha época se centró en la ópera y la zarzuela, además de la obra para piano de compositores nacionales como Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva, Ricardo Castro o Juventino Rosas, todos creadores decimonónicos formados en el Romanticismo europeo²⁷⁴. No obstante, existió un ambiente entusiasta de las propuestas de música de cámara, y detalla Eusebio Ruvalcaba, que a mediados del siglo XX concurren, programaciones de conciertos, publicaciones y reseñas en revistas de crítica musical y periódicos en el ambiente de la capital mexicana²⁷⁵. Ejemplo de esto es el Cuarteto Lener, surgido en Hungría y posteriormente residente en México con la incorporación del violinista Higinio Ruvalcaba, el cual ocupó un importante lugar en la escena del cuarteto de cuerda en la capital del país durante las primeras décadas del siglo XX, pues era apoyada por asociaciones de la iniciativa privada como la Sociedad de Música de Cámara de San Ángel, “que organizaba ciclos completos de cuartetos en los años cuarenta y cincuenta”, de acuerdo con Eusebio Ruvalcaba, hijo de Higinio Ruvalcaba²⁷⁶. A su vez, gracias a la producción de obras para el ensamble por parte de importantes compositores, quienes supieron adoptar la técnica del cuarteto europeo para expresar un lenguaje propio y a la vez nacional, la cultura mexicana comenzó desde el siglo XX un proceso de asimilación del cuarteto de cuerda que continúa hasta nuestros días. Con el surgimiento del Cuarteto Latinoamericano en la década de los ochenta, refiere Bitrán, se llenó un vacío de décadas con respecto al cuarteto de cuerda en la escena nacional, que previamente había sido cubierto por los cuartetos Lener y México²⁷⁷. Carredano apunta que hasta entonces se había perdido parcialmente tanto en el público como en la administración cultural estatal, la noción del cuarteto de cuerda como un agente promotor del arte musical en nuestro país²⁷⁸.

²⁷⁴ Dragan, 49.

²⁷⁵ Ruvalcaba, *Con los oídos abiertos*, 30–32.

²⁷⁶ *Ibid.*, 25.

²⁷⁷ Bitrán.

²⁷⁸ Carredano, 47.

4.3. El Cuarteto de Cuerda y el Público

Algunos sectores del público en México relacionan a la música clásica únicamente con la orquesta sinfónica, la música para piano o las bandas de alientos. Esto se debe a que estas formaciones son, en el mejor de los casos, el primer o único contacto de mucha gente con la música instrumental. Por esta razón, todavía hay personas que ven lejanos a la mayoría de los ensambles de música de cámara, incluido el cuarteto de cuerda, no teniendo familiaridad ni con su oficio ni con su repertorio. Persiste la falta de acercamiento con el ensamble, situación agravada por la complejidad de la música compuesta específicamente para cuarteto de cuerda. Esto obedece también a la desigualdad cultural que se relaciona íntimamente con la económica, así como por la brecha social y educativa derivada del aislamiento que aún aqueja a muchas regiones del país.

El cuarteto de cuerda, así como otros géneros camerísticos, es identificado por algunas personas como un ensamble de música para eventos, parte de acontecimientos sociales, puesto que se suele relacionar con cierta elegancia y estatus social. De acuerdo con Bashford, el cuarteto de cuerda “has become an almost obligatory *chic* trimming for wedding services and receptions” [se ha convertido en un adorno *chic* casi obligatorio para los servicios de boda y las recepciones]²⁷⁹. Sumado a esta falta de familiaridad del público con ensambles como el cuarteto de cuerda, una audición de su música carece de lo deslumbrante de la puesta en escena de una ópera o una sinfonía, o de lo cercano de una canción de Ponce. Perdura la atracción por formaciones grandes y obras reconocidas, por lo que gran parte del público que tiene acceso a la música clásica en nuestro país es más receptivo al repertorio orquestal, operístico o incluso pianístico de muchos compositores en comparación con su música de cámara. El desconocimiento impide que su repertorio sea considerado por ciertos sectores de la sociedad como una alternativa artística a la música de agrupaciones mayores, así como una posibilidad de deleite estético o de desarrollo cultural superior. De esta manera, se puede concluir que, si el público mexicano no consume actualmente más música de cámara, es sencillamente porque no está familiarizado con estos géneros musicales. Bitrán lo resume de esta manera,

Yo creo que la principal dificultad para que los cuartetos tengan público es el desconocimiento; no hay una tradición en México, como lo hay en Europa y en algunos lugares de Estados Unidos, de grupos estables con repertorio amplio o

²⁷⁹ Bashford, 17.

calidad reconocida que puedan ir creando el hábito en la gente de oír un concierto de cuarteto y de disfrutarlo²⁸⁰.

De igual manera, Saúl Bitrán, actual primer violín del Cuarteto Latinoamericano, considera que tanto como el desconocimiento del público mexicano por la música de cuarteto de cuerda, como una “inadecuada educación de nuestros instrumentistas” son razones importantes por las que no existen ensambles de tiempo completo en México con sostenimiento público ni privado²⁸¹. Por el contrario, Santa María, sostiene que la mayor dificultad proviene de un inefectivo trabajo de gestión y autopromoción:

Estoy en desacuerdo con el argumento de que el público no se interesa por la música de cámara. Hoy en día, el asunto de llegar a un público más amplio depende de la capacidad de gestión. A veces, o casi siempre, lo dejamos en manos de las autoridades, cuando nosotros mismos podemos hacer la labor de difusión que es necesaria para llegar a más personas²⁸².

En los últimos años, la percepción de la audiencia hacia la música instrumental se ha apartado gradualmente del concepto de música compleja, destinada sólo para conoedores. La realidad es que muchas de las personas con acceso a este repertorio gustan cada vez más de los ensambles de cuarteto de cuerda y demás música de cámara. Dos factores han sido determinantes para ello: el nacimiento y consolidación de más agrupaciones de cuarteto de cuerda en los últimos años y el aprovechamiento de espacios más diversos para su ejecución y con ello, su difusión entre el público.

En lo que respecta a la diversidad de espacios, el cuarteto de cuerda tiene una ventaja en comparación, por ejemplo, con ensambles con piano o percusiones, pues precisa de los mínimos requerimientos acústicos y de espacio, así como de transportación, organización y logística. Puede ser igualmente apreciado en una gran sala de conciertos, un teatro, una iglesia o un salón pequeño, mientras las condiciones acústicas le sean favorables. Aprovechar esta característica es fundamental para acercar a más personas a la música de cuarteto. La creación de público es una labor compleja, pues son muchos los factores que inciden en ella. La tarea de consolidación de una audiencia puede servir como aliciente para un ensamble de cuarteto de cuerda, pues

²⁸⁰ Sierra, 183; Bitrán.

²⁸¹ Carredano, 144.

²⁸² Santa María.

amplía sus posibilidades de practicar el repertorio mientras impacta en su comunidad, al mismo tiempo que alcanza sus objetivos artísticos.

La consolidación de una base de público y de seguidores permanentes garantiza la rentabilidad de una agrupación, mientras difunde el repertorio y enriquece la diversidad de la audiencia. Es posible que una agrupación establezca un sentido de comunidad junto con su público, particularmente en el medio local o de actividad constante del cuarteto, lo cual ayuda no sólo a la difusión de la propia labor artística, sino que también motiva a la creación de nuevas agrupaciones en su espacio de acción. Inicialmente, es en su entorno geográfico más próximo, donde un ensamble puede establecer con el tiempo y con una carrera profesional gestionada adecuadamente desde el punto de vista musical, una base firme de auditorio, volviéndola una comunidad que a su vez retroalimenta y sustenta al ensamble, no solamente desde el punto de vista económico. No hay que olvidar que la naturaleza social del cuarteto de cuerda se extiende más allá de los miembros que lo conforman, pues su escucha es un acontecimiento colectivo que también se vuelve parte del contexto social y cultural de una ciudad o región.

La presencia de una mayor cantidad de opciones artísticas a las cuales se pueda acercar el público, fomenta la creación de más ensambles y de otras propuestas culturales. Este aspecto conlleva un sentido de familiaridad en una comunidad, toda vez que la actividad artística se dirige más hacia un público no necesariamente educado en materia musical. El aprovechamiento de las cualidades heterogéneas y democráticas del trabajo interno del cuarteto de cuerda, puede repercutir en un ejemplo de trabajo colectivo o social que pueda ser reflejado en los diversos contextos sociales de un lugar. Es siempre deseable, por tanto, apoyar las iniciativas artísticas que se desarrollan en una comunidad, puesto que las opciones diversifican la oferta y aumentan la probabilidad de crear un público constante, lo cual beneficia siempre a ambas partes.

4.4. El Repertorio de un Cuarteto de Cuerda Profesional

Una manera fundamental de considerar al público es a través de la elección del repertorio. La versatilidad y abundancia del catálogo de obras para cuarteto de cuerda amplían las opciones que cada agrupación puede brindar a su público. Bashford reitera la facultad de poder acercar al mismo tiempo al repertorio compuesto desde el siglo XVIII, como a la música

de compositores en activo²⁸³. Steinhardt señala al menos ciento cincuenta cuartetos de cuerda escritos desde el siglo XVIII y hasta el XX, por lo que se cuenta con un vasto repertorio que garantiza variedad y diversidad²⁸⁴. El uso de obras de compositores reconocidos permite además crear un vínculo inicial y que atraiga al público con ciertas bases de cultura musical²⁸⁵.

En la gran cantidad de obras en su repertorio, un cuarteto de cuerda puede proponer múltiples programas, según su interés y aspiraciones artísticas, por lo que puede prepararlos siguiendo criterios de época, estilo o compositor. Manresa señala que la elección de obras debe hacerse con base en el tipo de presentación, de los gustos del público, su nivel cultural o técnico, e incluso su edad²⁸⁶. A través del uso de un catálogo diversificado tanto de obras del cuarteto clásico, esto es, ciclos de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, como con música de reciente composición, un ensamble puede mejorar su recepción ante el público. En todo momento, la proporción y balance de los programas es lo más importante para satisfacer tanto las demandas y el gusto del auditorio, como las aspiraciones profesionales y artísticas del ensamble. Por otra parte, abordar compositores inexplorados por la mayoría de agrupaciones o bien, obras desconocidas, permite a un ensamble diferenciar su oferta con respecto a otros²⁸⁷.

También es importante en la actualidad, a la par del estudio y la divulgación de obras del repertorio clásico, el compromiso de una agrupación con la difusión del trabajo de compositores contemporáneos, locales e internacionales. En lo que respecta al cuarteto de cuerda, el nuevo repertorio ha sido cada vez más apreciado por el público. Razón importante de esto tiene que ver con la labor de difusión de nueva música en México ha sido desempeñada extensamente por agrupaciones como el Cuarteto Latinoamericano y el Cuarteto José White²⁸⁸. Hoy, incluir obras de compositores en activo es considerada una obligación para cualquier ensamble de música. Para el público habitual, esto puede significar una oportunidad invaluable para acercarse a obras recientes y poco programadas, además de estrenos que sirven como un refresco que contrasta con la programación habitual de obras clásicas²⁸⁹. Más allá de solamente mostrar el trabajo constante de compositores activos, el público dimensiona al cuarteto de

²⁸³ Bashford, 17.

²⁸⁴ Steinhardt, 215.

²⁸⁵ Manresa, 23.

²⁸⁶ *Ibid.*, 18–20.

²⁸⁷ Steinhardt, 89.

²⁸⁸ Carredano, 107.

²⁸⁹ Manresa, 22.

cuerda como un elemento vivo, en una faceta diversa a la de reinterpretación de obras del pasado. Asimismo, el ensamble amplía su conocimiento de nuevas técnicas instrumentales, nuevas sonoridades y grafías al tener contacto con propuestas y tendencias que expanden su visión técnica y musical. Le permite además conocer y trabajar de cerca con los compositores, por lo que puede convertirse en un apoyo importante para ellos, teniendo incluso un papel en la producción de la obra, al hacer sugerencias y observaciones pertinentes desde el punto de vista del intérprete, haciendo que la labor trascienda hacia la creación de nuevo repertorio²⁹⁰.

Como reflejo de lo anterior, Carredano resalta que una de las razones que dieron lugar a la excelente recepción del Cuarteto Latinoamericano en sus primeras presentaciones en Europa, fue incluir en sus programas obras de Alberto Ginastera, desconocidas entonces para el público de ese continente. Esta circunstancia brindó una identidad inmediata al ensamble, ya que creó como una aspiración artística colectiva, el objetivo de rescate, difusión internacional y fomento a la creación del repertorio latinoamericano, lo que, con el tiempo, los llevó a relacionarse con compositores de la región, recibiendo y estrenando obras compuestas específicamente para ellos, además de recuperar y grabar otras olvidadas o desconocidas²⁹¹. El cuarteto de cuerda ha servido desde el siglo XIX, como medio de difusión de la cultura nacional al ser asimilado por creadores de cada región. En Latinoamérica, su tratamiento se ha alejado gradualmente de la tradición europea, lo que hace a su repertorio un gran ejemplo de riqueza y variedad, por lo que su uso es un recurso sumamente importante para proyectar la carrera de un ensamble en escenarios tanto locales como internacionales²⁹².

De tal forma como la aparición y consolidación de un ensamble de la calidad del Cuarteto Latinoamericano ha inspirado a la creación de innumerables agrupaciones de música de cámara en México, Centro y Sudamérica, ha propiciado además un aumento en las composiciones para cuarteto de cuerda producidas en la región. Un ensamble con calidad técnica y musical atrae a quienes requieren escuchar materializadas sus ideas y experimentar con las cualidades de la formación, recordando que el cuarteto de cuerda ha cautivado por la misma razón a los compositores desde su surgimiento. Existen múltiples cuartetos que se han especializado y enfocado íntegramente en el estreno, divulgación y grabación de obras de compositores en

²⁹⁰ Steinhardt, 175–77; Bitrán; Santa María.

²⁹¹ Carredano, 34–35.

²⁹² *Ibid.*, 105–6.

activo, por lo que esta vertiente en sí misma cumple una doble función de divulgación cultural y de labor profesional. Una vez más, si se dimensiona esta posibilidad desde el punto de vista local, la aparición y afirmación de ensambles competentes termina también beneficiando a la creación de obras, situación que aporta por igual tanto a compositores como a intérpretes.

Finalmente, y relacionado con lo anterior, hoy existe una visión cada vez más amplia y flexible sobre el uso del cuarteto de cuerda para asumir diversos estilos o géneros. Además del aprovechamiento del extenso catálogo de obras, existe una fuerte tendencia al acercamiento a la música popular desde la profesionalización del ensamble de cuerdas, creando aun mayor variedad de especialización y un rico contraste para una agrupación moderna, expandiendo sus perspectivas artísticas y estilísticas. A su vez, existen en la actualidad múltiples proyectos que llevan al cuarteto a ser utilizado en las más variadas propuestas multidisciplinarias; como ejemplo importante en esta tendencia a nivel internacional es la carrera del Cuarteto Kronos. Este tipo de repertorio es un importante estímulo para el acercamiento y consolidación de un público diverso, por lo que el trabajo con arreglos y adaptaciones para cuarteto de obras populares y tradicionales debe formar parte importante del repertorio de una formación profesional en cualquier lugar del mundo.

4.5. Oportunidades para la Formación de un Cuarteto de Cuerda

Del mismo modo que se han tratado anteriormente algunas dificultades que conlleva el ejercicio actual de la música para cuarteto de cuerda en nuestro país, es necesario considerar las oportunidades de proyección y las vías de aprendizaje y capacitación nacional e internacional con que cuentan los ensambles de hoy en día. Santa María y Arón Bitrán coinciden en que existen desde hace pocos años múltiples recursos en México al alcance de las agrupaciones de cuarteto de cuerda, tales como proyectos de difusión, becas y apoyos tanto públicos como privados enfocados en la preparación y el desarrollo artístico²⁹³. Algunos de ellos pueden incluso ayudar al sostén parcial de una formación en consolidación. En cierto sentido, actualmente las agrupaciones de música de cámara, incluidos los cuartetos de cuerda, tienen

²⁹³ Santa María; Bitrán.

más oportunidades para afianzarse y encontrar un lugar dentro de la oferta cultural, primero de su localidad y luego a nivel nacional e incluso internacional.

4.5.1. Festivales, Concursos y Cursos para Cuarteto de Cuerda en México

Múltiples instituciones de estudios superiores en música en México incluyen en su programa materias enfocadas en música de cámara como parte medular de sus planes de estudio. Otra parte importante de la formación de músicos de cuerda en la actualidad es la cada vez mayor oferta de cursos, festivales y encuentros especializados en estos instrumentos, abordados comúnmente desde la música de cámara y específicamente del cuarteto de cuerda. Estos eventos son realizados en distintas épocas del año y en diferentes regiones del país, cada uno desde un enfoque particular, aunque coinciden en su interés por la formación de agrupaciones jóvenes a través del trabajo de artistas y ensambles invitados.

El Festival de Música de Cámara de San Miguel de Allende, instituido en 1979, ha contado con la participación de ensambles de talla internacional como el Cuarteto Fine Arts, el Cuarteto de Manhattan, el Cuarteto Lark y el Cuarteto Americano, entre otros intérpretes solistas de diversos instrumentos²⁹⁴. A su vez, este festival ha dado lugar durante muchos años a presentaciones y clases magistrales del Cuarteto Latinoamericano, sirviéndole como escenario para estrenar obras de compositores mexicanos e hispanoamericanos²⁹⁵. Actualmente el festival sigue enfocándose en la programación de conciertos y clases magistrales para jóvenes intérpretes, tanto en modalidad presencial como en línea.

Por su parte, el Festival de Música de Morelia Miguel Bernal Jiménez, surgido en 1989 en colaboración con el Conservatorio de las Rosas, ha desempeñado también una función de promoción y formación de músicos. Es hoy uno de los más importantes festivales de música clásica en nuestro país por su programación y oferta, así como por sostener diferentes proyectos de impacto social, dado que su programa incluye clases magistrales, conciertos presenciales y

²⁹⁴ Festival de Música de Cámara de San Miguel de Allende, “En celebración de nuestro 40 aniversario”, <https://es.festivalsanmiguel.com/about-us-history>.

²⁹⁵ Carredano, 50.

transmisiones televisivas y en línea²⁹⁶. Por su historia, proyección y artistas invitados es hasta la fecha uno de los más importantes festivales enfocados en este repertorio a nivel internacional.

El Encuentro de Música de Cámara de Aguascalientes se ha realizado desde 2005, con el auspicio del Instituto Cultural de dicha entidad. En él es posible asistir a clases magistrales, conciertos, conferencias y talleres. En dicho encuentro ha participado el Cuarteto José White, así como otras agrupaciones e intérpretes invitados de diversas formaciones de música de cámara y de múltiples instrumentos²⁹⁷.

El Festival Internacional de Música de Naolinco, promovido por la Asociación Civil Mateo Oliva Oliva, se ha realizado desde 2016 en dicha localidad del Estado de Veracruz. Su enfoque está en la música de cámara y orquestal, con la programación de conciertos, entrevistas, clases magistrales e individuales de instrumento, para lo que ha contado con la participación de agrupaciones e intérpretes nacionales e internacionales, entre ellos algunos cuartetos de cuerda como el Cuarteto Chroma, el Cuarteto Diógenes y el Cuarteto Lafayette²⁹⁸. Su labor se ha centrado en la difusión de la música de cámara y en la formación de intérpretes, inicialmente de su región, aunque ha logrado adquirir un carácter internacional.

Del mismo modo, enfocado en la interpretación de estos instrumentos, el Festival Internacional de Cuerdas Oaxaca SA'OAXACA surgió en 2019 como una alternativa educativa, particularmente para los estudiantes e intérpretes de su región. Fundado por el Cuarteto Amatista de la Universidad de Michigan, en colaboración con la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca y la Fonoteca Juan León Mariscal del Centro Cultural San Pablo, se realiza en la capital de dicho estado y busca consolidarse como un referente en la instrucción de los instrumentos de cuerda en México, con la asistencia de intérpretes y ensambles de diversas formaciones de cuerda²⁹⁹.

²⁹⁶ Sobre Nosotros, “El Festival de Música de Morelia”, *Festival de Música de Morelia*, <https://www.festivalmorelia.mx/el-festival#sectionelfestival>.

²⁹⁷ Rodolfo Popoca Perches, “Encuentro Internacional de Música de Cámara/ El Banquete de los Pordioseros”, *LJA.MX*, Julio 17, 2020, <https://www.lja.mx/2020/07/encuentro-internacional-de-musica-de-camara-el-banquete-de-los-pordioseros/>; Convocatoria, “16º Encuentro Internacional de Música de Cámara”, *Instituto Cultural de Aguascalientes*, <https://www.aguascalientes.gob.mx/ICA/>.

²⁹⁸ FIMN, “Festival Internacional de Música de Naolinco”, *Asociación Civil Mateo Oliva*, <http://fimn.mateoolivaac.org/festival-internacional-musica-naolinco.php>.

²⁹⁹ Home, “Sa'Oaxaca. Festival Internacional de Cuerdas”, *Sa'Oaxaca*, <https://www.saoaxaca.com/>.

Por su parte, el Cuarteto de Cuerdas José White ha promovido la creación de obras para cuarteto de cuerda con su Concurso Nacional de Composición Nuestra América, así como la instrucción, con su Curso Intensivo para Cuartetos de Cuerdas en Aguascalientes, el cual está conformado por clases magistrales, talleres y conciertos; ambos proyectos se realizan con apoyo de la Secretaría de Cultura y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes³⁰⁰. Con ellos, han buscado reafirmar la difusión de esta formación tanto a nivel nacional como internacional al contar con agrupaciones invitadas de distintos países.

De manera similar, el Cuarteto Latinoamericano realiza junto con la Secretaría de Cultura, a través del FONCA y del programa México en Escena, el Concurso Nacional de Cuartetos de Cuerda, el cual está enfocado en la interpretación de obras del repertorio clásico, así como de una obra de un compositor nacional elegida para cada edición. Su finalidad es fomentar la creación y sostenimiento de más agrupaciones de cuarteto de cuerda en el país. Entre su jurado se encuentran los propios miembros del Cuarteto Latinoamericano, así como destacados instrumentistas y compositores de la escena nacional. En su edición 2019 respondieron a la convocatoria diecinueve cuartetos, siendo elegidos catorce, lo que demuestra el interés que actualmente suscita la formación en nuestro país³⁰¹.

4.5.2. Recursos de Formación y Difusión a Nivel Mundial

Hoy existen organismos internacionales que cuentan con apoyos y facilidades para que los estudiantes realicen estancias e incluso convenios de posgrado y especialización. Algunas de ellas ofertan estudios enfocados en el cuarteto de cuerda desde las perspectivas de la instrucción, divulgación, investigación y promoción de esta música. Sierra destaca que estas instituciones fomentan la discusión, creación y difusión del repertorio, como son el ProQuartet

³⁰⁰ Convocatoria Nuestra América-Cuarteto Jose White, “Concurso Nacional de Composición Nuestra América 2020”, Cuarteto de Cuerdas Jose White, <https://www.cuartetosewhite.com/convocatoria-nuestra-america-2020/>; Curso Virtual para Cuartetos de Cuerdas- Cuarteto Jose White, “Convocatoria Curso virtual para Cuartetos de Cuerdas”, *Cuarteto de Cuerdas Jose White*, <https://www.cuartetosewhite.com/curso-virtual-para-cuartetos-de-cuerdas/>.

³⁰¹ Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, “El Concurso Nacional de Cuartetos de Cuerda. Cuarteto Latinoamericano 2019 contará con catorce agrupaciones”, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, https://inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/11763/11763-bol._269_el_concurso_nacional_de_cuartetos_de_cuerda._cuarteto_latinoamericano_2019_contara_con_catorce_agrupaciones.pdf.

en Francia, la Academia Europea de Música de Cámara (ECMA) en Austria o la Academia Holandesa de Cuarteto de Cuerda (NSKA)³⁰².

A nivel internacional existe una amplia oferta de festivales enfocados en la interpretación, cursos y clases magistrales brindadas por cuartetos profesionales y encuentros que combinan los aspectos didácticos y divulgativos. Algunos de los más importantes, tanto por su trayectoria como por la calidad y originalidad de sus propuestas, son el Festival de Marlboro en Estados Unidos, que se realiza desde 1951 y que ha sido gestor de varias generaciones de intérpretes en ese país, así como de muchas de las agrupaciones de cuarteto de cuerda más emblemáticas de la escena mundial, como el propio Cuarteto Guarneri³⁰³. En Canadá, el Concurso Internacional de Cuarteto de Cuerda de Banff se ha consolidado como uno de los concursos de cuartetos de cuerda más importantes en la actualidad a nivel mundial³⁰⁴. Norteamérica ofrece además una gran oferta de recursos enfocados en el estudio de instrumentos de arco con gran trayectoria y tradición, como el Festival de Música de Aspen, el Festival de Música de Cámara de la Sala Kneisel en Maine y el Festival de Verano de Curtis en Filadelfia³⁰⁵.

En Europa, existen festivales de verano y cursos enfocados tanto en la música de cámara como específicamente en el cuarteto de cuerda. Destacan la Semana Mozart en Salzburgo, el Festival de Primavera de Heidelberg en Alemania y el Festival de Cuartetos de Luberon en Francia³⁰⁶. El proyecto de la Bienal de Cuarteto de Cuerda en Ámsterdam, surgido en 2018, reúne cada dos años a importantes agrupaciones y compositores durante ocho días, para la realización de clases magistrales, charlas, conferencias y conciertos, todos enfocados en el cuarteto de cuerda, tanto en su faceta de la interpretación histórica del repertorio como para el acercamiento a las últimas propuestas de renombrados compositores en activo³⁰⁷.

Con la situación de contingencia sanitaria provocada por la pandemia de COVID19, desde 2020 algunos de los citados festivales y encuentros han buscado adaptarse a través de

³⁰² Sierra, 216–18.

³⁰³ Ibid., 211.

³⁰⁴ Banff International String Quartet Competition, *Banff Centre of Arts and Creativity*, <https://www.banffcentre.ca/bisqc>.

³⁰⁵ Louise Lee, “7 Programs to Fit Your String-Playing Lifestyle”. *Strings*, enero 19, 2017. <https://stringsmagazine.com/7-programs-to-fit-your-string-playing-lifestyle/>.

³⁰⁶ Sierra, 209–10.

³⁰⁷ Festival: String Quartet Biennale Amsterdam, *Bachtrack*, https://bachtrack.com/es_ES/festival/string-quartet-biennale-amsterdam.

modalidades a distancia. La experiencia adquirida en este sentido, prevé que muchos de estos se realicen durante sus ediciones posteriores en modalidades en línea e incluso presenciales o mixtas, según la situación sanitaria que impere en cada lugar y momento. De esta manera, es aún más accesible presenciar o participar en algunas de las actividades que se realizan en estos eventos.

Entre más temprano se acerquen los estudiantes de instrumentos de cuerda a la dinámica del trabajo de un cuarteto, más rápido pueden alcanzar las condiciones musicales personales y colectivas necesarias para comenzar a dar a conocer su trabajo. Por ello, la asistencia a estos eventos es crucial para el crecimiento profesional de un cuarteto de cuerda, no solamente en el aspecto musical, sino también en las relaciones públicas y de creación de redes profesionales y personales. La calidad de su desenvolvimiento musical, así como una propuesta de interpretación interesante y que llame la atención de instituciones, festivales o agentes es vital para la consolidación de la carrera de un cuarteto de cuerda que pretenda dedicarse a esta música³⁰⁸.

4.6. La Labor de Enseñanza de un Cuarteto de Cuerda

Con anterioridad en este trabajo se han establecido algunas características esenciales de la práctica del cuarteto de cuerda y cómo éstas pueden ser aprovechadas como un medio de instrucción complementario para intérpretes de instrumentos de cuerda de todas las edades. Asimismo, se ha podido visualizar la cada vez mayor creación en nuestro país de ensambles, cursos y festivales, así como asignaturas en algunos programas de educación superior enfocados en la práctica de este repertorio. Siendo así, desde el punto de vista del ejercicio profesional, es posible también percibir cómo cada vez más la instrucción en materia de cuarteto de cuerda se consolida como parte integral de la formación de músicos profesionales y aficionados en México.

La docencia y la formación es otra posibilidad que la especialización en la técnica de cuarteto de cuerda abre para sus intérpretes. Un músico con instrucción y experiencia en la práctica de cuarteto de cuerda puede desempeñar la labor pedagógica, si la considera una

³⁰⁸ Sierra, 147.

vertiente profesional factible. Para ello, puede capacitarse en los recursos didácticos que faciliten su gestión en cualquier nivel de instrucción. Esta vía puede significar un importante complemento con la labor musical, ya que la responsabilidad de materias de cuarteto y de otros ensambles de música de cámara en instituciones públicas o privadas exige una preparación constante, tanto en pedagogía como en técnica e instrucción musical. Un ejemplo interesante se encuentra en la figura del cuarteto en residencia, tan afianzado en universidades, conservatorios y centros culturales de Europa y Norteamérica. Este sistema no es aprovechado todavía en países de Iberoamérica, dado que las condiciones económicas y sociales le hacen inviable, además de que también se desconocen muchas de sus virtudes y posibilidades³⁰⁹. El propio Cuarteto Latinoamericano vio frustrada su intención de ejercer esta figura en colaboración con el Conservatorio de las Rosas de Morelia hace algunas décadas³¹⁰. El cuarteto en residencia ofrece la posibilidad de acercarse a estudiantes a través de ensayos abiertos y clases magistrales en cursos y festivales a nivel nacional e internacional, en paralelo con el trabajo en grupo y de divulgación artística. Al respecto, señala Bitrán,

Sin duda sería fantástico que nuestras principales universidades adoptaran el modelo americano de tener un cuarteto en residencia, es decir, cada escuela importante de música en EEUU, incluso en Europa, tienen el cuarteto residente, que se encarga por un lado de dar clases de instrumento, dos buenos maestros de violín, uno de viola, uno de chelo, de dar clase de música de cámara y de tocar ciclos de conciertos en la propia universidad y fuera; sirve como un embajador importante para esta institución³¹¹.

Haciendo uso de las ventajas y posibilidades que el cuarteto de cuerda establece como medio complementario de instrucción, los intérpretes de estos instrumentos pueden ampliar su formación más allá de las clases individuales de instrumento. Si se tiene a cargo una materia de música de cámara, por ejemplo, se permite además tener contacto con otro lenguaje instrumental, lo cual termina siempre enriqueciendo tanto al profesor como a sus estudiantes. En cualquier ámbito y nivel de instrucción, la enseñanza retroalimenta a los involucrados a través del trabajo en grupo y del contacto con diversas perspectivas, por lo que con esta actividad se puede alcanzar también un alto grado de satisfacción personal y profesional.

³⁰⁹ Sierra, 219.

³¹⁰ Carredano, 62.

³¹¹ Bitrán.

4.7. El Cuarteto de Cuerda como Medio de Difusión Cultural

Parte importante de la labor de cuarteto de cuerda profesional es la consistente en la difusión cultural y acercamiento con su comunidad. Como se ha mencionado ya, una de las ventajas que posee un ensamble pequeño como el cuarteto de cuerda, es su versatilidad para adaptarse a diversos espacios, cualidad muy apreciable en nuestro país, debido a que se puede llevar un concierto de cuarteto de cuerda a lugares que a priori no parecieran aptos para tal actividad, como lo son escuelas, salones y auditorios pequeños. Esta cualidad hace al cuarteto de cuerda ideal para el acercamiento a determinados públicos, pues funciona especialmente en localidades donde no existen espacios adecuados para la presentación de espectáculos públicos, dada la dificultad de acceso a la cultura en la que se encuentra un amplio número de comunidades en México. También, el cuarteto de cuerda puede fungir eficazmente entre el público que desconoce de esta música como una vía de acceso a otros ensambles y a otro repertorio. En este aspecto, se puede también aprovechar la reducida cantidad de personas que conforman un ensamble como el cuarteto de cuerda, así como los prácticamente nulos requerimientos logísticos que conlleva su presentación. Nuevamente, sólo a partir del contacto con estos ensambles y su trabajo, así como la valoración de sus posibilidades, será posible en el corto y el mediano plazo lograr un cambio en la mentalidad del público y de los gestores culturales de nuestra región.

Como se ha establecido previamente, la distribución y características del público de música clásica en México es sumamente desigual. Existen regiones del país cuya población está habituada a la presentación de música de cámara y cuartetos de cuerda, a la par de otros lugares en los que la falta de acceso o el desconocimiento total de la alternativa musical que ofrece el cuarteto de cuerda, puede servir como una oportunidad para los ensambles para acercar y consolidar entre su auditorio el gusto por esta música. Acorde con lo anterior, es también muy importante el contacto con medios de apoyo fomentado por la administración pública cultural, así como el aprovechamiento de las oportunidades que pueda ofrecer la iniciativa privada, los cuales, refiere Santa María, todavía están enfocados en gran parte en el apoyo a orquestas o solistas³¹². Si bien, en México la participación de asociaciones civiles, organismos empresariales, fideicomisos culturales, entre otras figuras, para el apoyo al desarrollo de la

³¹² Santa María.

música de cámara todavía no está difundida al nivel de algunos países de Europa o de Norteamérica, para Bitrán, a través de una correcta gestión de la promoción, es factible que un ensamble logre alcanzar esta clase de respaldos³¹³. Para lograrlo, es necesario un programa que promueva las cualidades de los ensambles de música de cámara como alternativas para llevar el repertorio y la música en general a cada vez más personas. Esto puede ayudar a convencer a las autoridades y a los miembros de la iniciativa privada sobre la necesidad del acceso a la cultura, más allá únicamente del beneficio económico.

Al respecto, únicamente con la aparición de una mayor oferta de agrupaciones sólidas y de calidad, así como con el afianzamiento de un público constante, las instituciones públicas y privadas de nuestro país comenzarán a interesarse por conocer y considerar realmente este sistema. Para ello, le corresponde a los ensambles plantear y promover las posibilidades y los beneficios mutuos que pueden encontrarse en sistemas como el mencionado cuarteto en residencia³¹⁴. Desde el punto de vista económico, por ejemplo, es factible que una institución apoye a cuatro intérpretes para dedicarse de tiempo completo tanto a labores de formación como de divulgación de la cultura musical, siempre que se valore correctamente con relación al beneficio que este quehacer brinda a una comunidad.

Sierra argumenta que los propios intérpretes son los principales responsables de la estabilidad profesional de su propuesta artística, en el sentido de su promoción y divulgación³¹⁵. Así como deben proponer una interpretación de calidad, también deben buscar maneras efectivas de ampliar sus posibilidades laborales. Es en este contexto donde el trabajo de autogestión de la carrera artística juega un papel clave en un cuarteto de cuerda, dado que el éxito de esta empresa está, inicialmente, condicionado por la disposición y eficacia con que un ensamble pueda promoverse, relacionarse y ampliar sus lazos profesionales³¹⁶. Por esta razón, se vuelve fundamental el acceso temprano de los estudiantes a estas competencias dentro de los programas de enseñanza superior en música. Esta tarea es una responsabilidad compartida por las instituciones educativas y por el interés y preocupación que los propios intérpretes deben considerar con respecto a su carrera.

³¹³ Bitrán.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Sierra, 146.

³¹⁶ Ibid., 147; Santa María.

En este sentido, el aprovechamiento de medios alternativos de difusión del trabajo artístico personal y colectivo es de suma trascendencia para la instauración de un proyecto musical de la naturaleza de un cuarteto de cuerda. Hoy esto es más posible que nunca, con el aprovechamiento de los medios de comunicación, especialmente del uso del internet, pues un ensamble puede darse a conocer en todo el mundo. Es por esta razón que se hace necesario el acercamiento a las plataformas y tecnologías que hoy día facilitan la difusión de un proyecto musical de cualquier naturaleza. Adicionalmente, es conveniente analizar los proyectos culturales en todos los ámbitos de gobierno, para entender la viabilidad que tiene difundir la cultura musical a través de los géneros de cámara y específicamente en el caso del cuarteto de cuerda. Hay que considerar factores de beneficio económico que den sustentabilidad a los proyectos, así como análisis del mercado, de la población y muy particularmente del contexto musical, a pesar de que se trate de programas gubernamentales.

Destaca notablemente en los últimos años, el surgimiento en México de múltiples programas de orquestas comunitarias apoyadas tanto por la iniciativa privada como por organismos públicos, incluidos centros de estudios y universidades, con la finalidad de aprovechar sus ventajas sociales, particularmente en zonas de marginación económica y cultural. Estos proyectos han dotado al país de una formación constante de nuevos intérpretes, lo que ha generado en un aspecto contradictorio, pues la formación cada vez mayor de instrumentistas en un país con antecedentes de poca oferta laboral en esta especialidad, desemboca en un mayor estrés de desarrollo profesional. Esta circunstancia debe cuestionar cuál es la mejor manera de aprovechar el trabajo de los músicos profesionales en México. En este contexto, hoy más que nunca hacen sentido las virtudes de los ensambles de música de cámara en su papel de mecanismos efectivos de formación y de desarrollo profesional. Solamente con el acercamiento, la valoración y la creación de planes concretos en el corto plazo, se podrán considerar a estos ensambles como verdaderas alternativas para todos los agentes involucrados en la enseñanza y difusión del arte musical en México.

Por otra parte, las instituciones educativas en materia musical en todos los niveles pueden ser también mecanismos muy importantes como generadoras, no sólo de intérpretes, sino también de público, el cual a su vez consumirá y buscará las propuestas artísticas en su entorno inmediato. Las instituciones de estudios musicales pueden apoyar desde sus posibilidades a los ensambles profesionales, y promover en su localidad el acercamiento a esta

música a través de la creación o actualización de programas de música de cámara y, en específico del de cuarteto de cuerda; del fomento de agrupaciones locales con el uso de sus espacios y facilidades para organizar presentaciones, cursos, concursos; así como con la creación de estímulos artísticos o económicos como becas o intercambios. Dotar de importancia al cuarteto de cuerda y demás formaciones de música de cámara, terminará por retribuir en una mayor creación de propuestas y públicos, con lo que esta práctica será cada vez más viable como una verdadera alternativa para el intérprete profesional.

4.8. El Cuarteto de Cuerda en el Siglo XXI

Es una realidad presente que un mayor acceso a la cultura y a la educación musical profesional a través de instituciones formativas y de las facilidades de organismos gubernamentales, a la par del aprovechamiento de los medios tecnológicos de información y comunicación, han favorecido a la creación de más y mejores ensambles de música de cámara en nuestro país. Hoy es más sencillo conjuntar un grupo de intérpretes competentes para buscar oportunidades de formación y desarrollo artístico. Hasta hace poco, salvo el Cuarteto Latinoamericano, ninguna otra agrupación de cuarteto de cuerda en México había sobrepasado los veinte años de carrera ininterrumpida³¹⁷. Recientemente sólo el Cuarteto José White ha superado también esa barrera³¹⁸. Ambos ensambles han alternado su labor interpretativa con el trabajo formativo, y en el caso de algunos de los integrantes del Cuarteto José White, con la labor de orquesta. Es previsible que, con el mejoramiento de las condiciones, así como con un mayor número de agrupaciones de cuarteto de cuerda presentes en la escena musical nacional, cada vez más y mejores ensambles superarán la mayoría de las dificultades de consolidación y subsistencia.

El éxito de ciertos ensambles emblemáticos ha obedecido a su propio esfuerzo, voluntad y disciplina, más que a las oportunidades y condiciones favorables en su entorno cultural, temporal o social. Es por ello que las adversidades no han sido impedimentos para que algunas agrupaciones logren destacar. Por supuesto, es necesario abordar las problemáticas actuales para lograr determinar las condiciones académicas, sociales y económicas, para de manera más

³¹⁷ Carredano, 7.

³¹⁸ Cuarteto José White, "Biografía", <https://www.cuartetosewhite.com/biografia/>.

concreta promover la creación de estrategias que minimicen estas dificultades desde cualquier ámbito posible, en aras de establecer un entorno más favorable para el nacimiento y consolidación de los ensambles de música de cámara.

Finalmente, hay que sumar a todo lo expuesto anteriormente, las condiciones de nuestra época, para entender cómo pueden incidir en el papel que interpreta el cuarteto de cuerda en el contexto presente. El internet, la digitalización y las redes sociales han cambiado para siempre la vida humana, modificando cada faceta de su realidad. En el aspecto cultural, los avances tecnológicos han abierto un campo de oportunidad impensable hasta hace algunas décadas. En este sentido, el cuarteto de cuerda ha buscado adaptarse nuevamente y prevalecer en un contexto que se percibe adverso, como habría ocurrido en otros momentos de la historia. La música de cámara y particularmente el cuarteto de cuerda, puede representar una seria alternativa, dadas sus características, para convertirse en un elemento cultural sumamente trascendente en el nuevo panorama cultural.

Hoy en día, el cuarteto de cuerda puede servirse de múltiples plataformas y herramientas digitales para el mejoramiento de absolutamente todos sus aspectos: en cuanto a la formación de intérpretes, puesto que hoy se cuenta como nunca antes con acceso a literatura, partituras, videos, grabaciones y clases a distancias; así como en lo referente a la profesionalización y difusión de ensambles con el uso de las redes sociales en aplicaciones móviles³¹⁹. Esta realidad puede garantizar un mayor acceso a la gestión *freelance* de la carrera de un ensamble de cuarteto de cuerda, facilitando la generación de una propuesta original y propia, acercándose también de manera directa y estableciendo una relación cercana con el público³²⁰.

Como sucede con cualquier avance técnico, existen nuevas dificultades a la par de todas estas ventajas. En contraparte, por ejemplo, la conectividad ha fomentado no sólo el acercamiento, sino también la competitividad entre agrupaciones e intérpretes, pues el público tiene acceso a propuestas de todo el mundo, algunas con mayor calidad que otras, no sólo en un sentido musical, sino también en la seriedad y profesionalismo con que promueven su imagen

³¹⁹ Eder Holguín Rivas y Rutilio García Pereyra, “Educación musical en México: Una metodología para la enseñanza de la música a través de una aplicación en tecnologías móviles”, *Educación Musical y Tecnología Móvil*, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Año 15 No. 65 (Mayo-Agosto 2018): 56.

³²⁰ Don Kaplan, “Going Freelance: What it takes to make it as a string player in the gig economy”, *Strings Magazine*, Marzo 25, 2020, <https://stringsmagazine.com/going-freelance-what-it-takes-to-make-it-as-a-string-player-in-the-gig-economy/>.

pública. En una realidad que permite tener contacto inmediato con las interpretaciones de las grandes agrupaciones de la historia y de la actualidad, ofrecer una propuesta que atraiga se antoja como una tarea cada vez más complicada. Muchos ensambles han adaptado sus técnicas de promoción a la realidad de las redes sociales, las clases magistrales grabadas y los conciertos por suscripción en línea y plataformas de música y presentaciones en vivo a través de *streaming*. Nuevas tecnologías como los NFT y el aprovechamiento del *blockchain* en arte, han comenzado a atraer a algunos intérpretes y ensambles para la monetización de sus productos. El uso del internet, las redes sociales, así como de la gestión a distancia, han abierto un nuevo campo de posibilidades a los profesionales de la música, contando principalmente con la difusión global de su trabajo de manera más accesible, con menor costo y alcanzando mayores audiencias sin necesidad de intermediarios³²¹. En este contexto, hoy más que nunca cualquier agrupación o intérprete musical debe tener conocimiento de los medios de grabación, promoción, distribución y venta de su trabajo en las diferentes plataformas audiovisuales.

Conforme con lo anterior, es relevante reflexionar también sobre las situaciones sociales y económicas que la pandemia de COVID19 ha traído al ejercicio de las artes interpretativas en todo el mundo. Durante la mayor parte del 2020 y hasta el momento, la contingencia sanitaria ha afectado considerablemente tanto a proyectos de sostenimiento gubernamental como privado. Toda la industria musical ha sufrido cancelaciones de eventos en vivo, dificultades con lanzamientos de presentaciones y productos y cierre total o parcial de actividades. Esta circunstancia ha afectado aún más a la situación de la gestión profesional de los intérpretes y agrupaciones musicales, derivada de la disminución de presupuesto para la cultura en todo el mundo, del déficit de la oferta laboral en comparación con la demanda, de la poca diversificación de la actividad musical profesional, así como cierre de espacios para presentarse. Asimismo, la mencionada conectividad ha traído circunstancias complejas desde el punto de vista de la difusión, además de abrir nuevas dificultades en el aspecto legal por las circunstancias de derechos de autor, propiedad intelectual y trabajo a distancia³²². Las artes interpretativas han tenido que comenzar a adoptar alternativas para sobrevivir y mantenerse vigentes en un mundo

³²¹ Abitia Cuevas, *La nueva era de la industria musical*, 12.

³²² *Ibid.*, 8–9.

que les necesita más que nunca, y para lograrlo, los artistas deben estar dispuestos a ampliar sus competencias como agentes multidisciplinares³²³.

En este contexto, los conjuntos con reducido número de integrantes, como lo es el cuarteto de cuerda, han podido adaptarse más fácilmente para continuar desempeñando su labor en ensayos, audiciones y conciertos en vivo de manera más habitual, aprovechando sus características logísticas y menor contacto físico, en comparación con las orquestas sinfónicas³²⁴. Muchas agrupaciones de cuarteto y de música de cámara han logrado mantenerse activas, aprovechando la posibilidad de eventos presenciales con poca afluencia a la par de plataformas de “streaming”, “webcasting” y “simulcasting”³²⁵. El uso de estas herramientas de transmisión a distancia se facilita tratándose de ensambles pequeños. El análisis profundo de estas circunstancias y sus efectos, puede contribuir para entender si la situación sanitaria ha cambiado la actividad de la música profesional y hasta qué punto. Probablemente, la alternativa que representa el cuarteto de cuerda y la música de cámara para la difusión del arte musical retome su importancia, ampliando su alcance y revalorizando con ello su labor en todas las facetas estudiadas en este trabajo. El cuarteto de cuerda se adaptará, como ha hecho hasta ahora, a las situaciones adversas derivadas de la pandemia, así sea con el trabajo permanente en medios audiovisuales de transmisión a distancia como con el contacto directo tanto entre los miembros del grupo como estos frente al público. Al respecto señala Orlando Espinosa, violonchelista del Cuarteto José White, en entrevista con Bianka Estrada que:

Creo que el futuro es aún incierto ... entonces creo que nos vamos a quedar un poco con lo que hemos experimentado hasta ahora con esta especie de híbrido, de seguir trabajando más los medios audiovisuales, y también dar conciertos en vivo. Quizá los conciertos en vivo se conviertan más, como ahorita en una joya, y no sé, quizá es beneficioso, la gente ahora tiene más ganas de ir a los conciertos, aunque van a ser probablemente más selectivos y creo que también esto nos hace replantearnos muchas fórmulas del típico concierto tradicional que hemos tenido hasta ahora... y saber que nosotros también tenemos que estar a la altura de las circunstancias actuales³²⁶.

³²³ Kaplan, “Going Freelance”, <https://stringsmagazine.com/going-freelance-what-it-takes-to-make-it-as-a-string-player-in-the-gig-economy/>.

³²⁴ Bitrán.

³²⁵ Abitia Cuevas, 60.

³²⁶ Bianka Estrada, “Hay incertidumbre por la pandemia, pero la música se transforma: Cuarteto José White”, *Sin Embargo*, Julio 2, 2021, <https://www.sinembargo.mx/02-07-2021/3995287>.

En palabras de Santa María, las adversidades originadas por la pandemia han permitido valorar “lo importante que es estar juntos y cuánto extrañamos el trabajo o los conciertos con el público, [pues] no hacemos música sólo para nosotros”³²⁷. Sin duda, como en otros momentos de la historia, la adversidad abrirá nuevos campos y oportunidades de desarrollo del ejercicio de esta y de otras formaciones musicales.

³²⁷ Santa María.

CONCLUSIÓN

A lo largo del presente documento se han abordado múltiples aspectos alrededor del cuarteto de cuerda. En un principio, desde el análisis de su dualidad conceptual, simultáneamente como ensamble instrumental y como género compositivo de la música de cámara, se ha percibido la trascendencia por la que ha acompañado ininterrumpidamente desde su surgimiento al devenir musical de Occidente. El cuarteto de cuerda, más que un conjunto de instrumentos musicales de una misma familia, o como un género parte de la música de cámara, es un producto tanto social como artístico nacido en una época de cambios y revoluciones. Se trata de un producto profundamente ligado al contexto que le dio origen: Centro-Occidente de Europa a mediados del siglo XVIII. Entenderlo como tal nos permite comprender el origen de sus características esenciales y de su fuerte personalidad, misma que se ha adaptado a lo largo de la historia y más allá de su entorno espacial y temporal originario. Con el estudio de sus características esenciales: homogeneidad tímbrica, capacidad para el establecimiento de diálogo, trato igualitario entre los miembros, carácter social en su ejecución, versatilidad expresiva; se puede determinar la esencia que le ha mantenido presente hasta la actualidad. Los más de doscientos cincuenta años de historia del cuarteto de cuerda, nos han dotado de un extenso y variado repertorio que permite dimensionar su lugar como uno de los más importantes y versátiles géneros dentro de la música occidental. La cantidad de intérpretes, ensambles,

compositores y estudiosos del género de cuarteto de cuerda en todo el mundo, permiten además dimensionarle como una materia relevante aún en la música del siglo XXI.

Los atributos del cuarteto de cuerda, estudiados en el segundo capítulo de este trabajo, sirven para entender su vigencia como parte importante de la creación musical actual, tanto como medio de experimentación, consolidación y propuesta de los ideales artísticos más diversos. El cuarteto de cuerda ha significado además un recurso de difusión de ideas y principios que muchas veces han trascendido de lo musical, para pasar a un contexto expresivo sumamente personal. Desde el aspecto formativo, se han analizado en el capítulo tercero algunas de las competencias musicales que se pueden desarrollar y aprovecharse en lo individual, tanto con la técnica propia de ensamble como tomando elementos de las obras de su repertorio. Por ello, se han encontrado abundantes ventajas que conllevan un acercamiento alternativo a la técnica de los instrumentos de cuerda en todos los niveles de instrucción musical como forma complementaria a la formación solista y orquestal.

Consecuentemente, es oportuno no solamente entender el origen y cualidad del cuarteto de cuerda, sino que también es pertinente establecer una propuesta que le dé permanencia. A lo largo del cuarto capítulo de este trabajo, ha sido posible identificar las oportunidades que provee el cuarteto de cuerda y que puede traducirse en su replanteamiento y revaloración como alternativa artística y social para compositores, intérpretes, divulgadores del arte musical y para toda la sociedad contemporánea en el contexto que nos presenta el siglo XXI. Se ha podido percibir que el ejercicio del cuarteto de cuerda en México, y en general de la música de cámara, ha sido intermitente, puesto que han existido periodos de auge, sucedidos de otros de abandono y desinterés debido a distintos factores como resultado de la inestabilidad y desigualdad económica, educativa y cultural imperante en el país desde hace décadas. Con el análisis histórico se ha establecido que en México ha perdurado el desconocimiento del público por esta música, así como la falta de constancia y seguimiento en el fomento y consolidación de las agrupaciones por parte de las instituciones educativas y culturales. La idea del ejercicio de la música de cuarteto de cuerda, junto con la de otros ensambles de música de cámara, no obstante que sigue siendo percibido como elitista debido a la poca familiaridad por una parte del público, no se corresponde con el carácter social, heterogéneo y democrático de su práctica musical interna.

Para lograr materializar condiciones que brinden viabilidad a la actividad profesional del cuarteto de cuerda, así como de otras formaciones de música de cámara, no basta únicamente con comprender el actual entorno social y cultural, tanto local como internacional. Es necesario además proponer mecanismos asequibles de mejora y que involucren a todos los agentes intervinientes, ya sea desde la labor del estudiante de música, de las instituciones educativas, de los intérpretes profesionales y de los gestores culturales tanto del ámbito público como privado. Por otro lado, es necesario que las instituciones de estudios superiores en música reevalúen el enfoque de sus áreas terminales tomando en cuenta el contexto laboral actual, dada la cada vez menor oportunidad de desarrollo en el ámbito orquestal en comparación con el número de estudiantes egresados, y la dificultad que conlleva proyectar y gestionar una carrera como intérprete solista. Como se ha reflejado en este estudio, con el análisis del acontecer histórico y a través de la reflexión de las circunstancias actuales, se puede establecer que hoy en día en México el ejercicio de la música de cámara es todavía un potencial complemento de la carrera profesional de un intérprete, y no una vertiente de ejercicio única, como sí es posible en otros países. Esta situación se puede trasladar a distintos contextos geográficos y culturales, dado que el estudio de la bibliografía permite conocer que se trata de una realidad común a nivel mundial, con los matices que cada país presenta. No obstante, en México esta situación puede mejorar con el tiempo, toda vez que el ejercicio de la música de cámara y del cuarteto de cuerda sea considerado parte integral e indispensable de toda formación musical profesional para los intérpretes de estos instrumentos, con la misma relevancia con que se concibe a la instrucción solista y orquestal.

El contexto cultural y económico actual se muestra adverso para ciertas áreas del ejercicio musical, como son las orquestas sinfónicas y proyectos que requieren de amplios recursos humanos, económicos y de logística. Desde hace varios años, diversos factores han derivado en detrimento de la práctica profesional de la música clásica, particularmente en grandes formatos. En México, la falta de creación de orquestas sinfónicas, y, al contrario, su progresiva desaparición, así como la disminución de apoyos económicos, fideicomisos y becas, junto con la precarización de las condiciones laborales de los profesionales de la música, evidencian un presente desfavorable para el ejercicio de esta actividad. Este panorama contrasta con la formación en años recientes de generaciones de intérpretes emanados de distintos proyectos de instrucción musical enfocados en niños y jóvenes, fomentados por la iniciativa

privada y por la administración pública. Es responsabilidad de todos los actores de la música profesional en México buscar alternativas que mejoren las condiciones que permitan la inserción efectiva de estas generaciones en el mercado laboral y cultural del país. Es aquí donde el cuarteto de cuerda y otros ensambles de música de cámara se convierten en alternativas plausibles que permiten progresivamente la mejora de algunas de estas condiciones. La promoción y difusión del ejercicio del cuarteto de cuerda y de su repertorio mejorará el perfeccionamiento de su técnica y su divulgación, y con ello, fomentará en el corto y mediano plazo la creación de agrupaciones, además de promover el acercamiento del público contemporáneo al arte musical.

Con lo planteado en el presente documento, a partir del análisis de las fuentes bibliográficas y especializadas de distintos contextos, no debería haber ninguna duda de las ventajas que conlleva el ejercicio de la música de cámara para todos los involucrados en el quehacer musical, ya sean estudiantes, intérpretes profesionales y gestores. Se ha demostrado empíricamente y en diversos contextos, lo benéfico y viable del acercamiento a la enseñanza de la música a través de ensambles pequeños, dadas las ventajas de instrucción de trabajo de ensamble en grupos reducidos, en comparación con el trabajo único en orquesta sinfónica. Entonces, cabe seguir analizando las razones que relegan al cuarteto de cuerda y a otros ensambles de música de cámara a un segundo plano tanto en el aspecto didáctico como profesional. ¿Responde esta situación únicamente al desconocimiento hacia la música de cámara de parte del público, autoridades culturales, iniciativa privada y los mismos profesionales de la música, ya sean intérpretes, profesores o compositores? Indudablemente la respuesta se fundamenta en una suma de paradigmas que persisten en querer hacer ver a la orquesta y a la docencia como las únicas vías reales de ejercicio de un músico profesional en México; así como por el desconocimiento o desestimación de las ventajas económicas, formativas y logísticas del trabajo de ensambles de música de cámara, mencionadas todas en este trabajo.

A pesar de las condiciones desfavorables, en los últimos años, el interés y gusto por el ejercicio del cuarteto de cuerda y de otros ensambles de música de cámara han desembocado en el surgimiento en México de agrupaciones, cursos y festivales enfocados en su práctica. Ha crecido constantemente el interés por el ejercicio de la formación y por el acercamiento al género por parte de instituciones, intérpretes y compositores. La situación derivada de la contingencia sanitaria provocada por la pandemia de COVID19 desde 2020, ha permitido además visualizar más que nunca la importancia de los ensambles pequeños de música de cámara, incluido el

cuarteto de cuerda. Sus ventajas logísticas, menor contacto personal, mínimos requerimientos de infraestructura, e incluso, su mayor asequibilidad económica en comparación con ensambles grandes, han facilitado que su ejercicio se mantuviera constante. Esta circunstancia ha provocado que la administración y difusión de la carrera de un ensamble de cuarteto de cuerda se haga también desde la autogestión, dado que los intérpretes son responsables del manejo de su desarrollo profesional y de su efectivo planteamiento para hacerse acreedores a apoyos y beneficios de la administración pública y de la iniciativa privada, sin los cuales resulta complicado mantener una carrera prolongada. Además de la preparación técnica y musical, se deben buscar competencias en relaciones públicas, dominio de tecnologías de la información como aplicaciones y plataformas de redes sociales para la creación de lazos laborales y gestión de la carrera profesional. La dedicación al cuarteto de cuerda conlleva una importante actividad social, y representa a su vez un mecanismo de formación comunitaria para los intérpretes y para su público.

Finalmente, la apreciación, valoración y adopción de cualquier elemento cultural parte de su conocimiento, razón por la cual la actividad y el repertorio de cuarteto de cuerda necesita ser difundido para ser reconocido. Desde este punto de vista, es necesario valorar las cualidades del cuarteto de cuerda como un fenómeno musical de profunda labor social. Establecerlo como una alternativa gratificante para los intérpretes por su repertorio y por las características especiales de su ejercicio, permitirían garantizarle un espacio fundamental en la labor de cualquier instrumentista de cuerda. Hoy, entre las virtudes que conlleva la interpretación, escucha y composición para este género, se deben considerar especialmente los beneficios que aportan al desarrollo cívico de los involucrados. Su práctica conlleva el establecimiento y reafirmación de valores que trascienden a lo musical, como lo son el diálogo, la democracia, la comunicación, la escucha y respeto, así como el planteamiento efectivo de ideas; además de los principios de empatía, disciplina, estudio, responsabilidad, resiliencia, trabajo en equipo, identidad grupal y reafirmación de la personalidad individual. No todos los estudiantes de instrumentos de cuerda van a ser intérpretes profesionales, pero sí ciudadanos, por lo que los valores y principios de civilidad ante su comunidad pueden ser transmitidos, interiorizados y ejercidos efectivamente con la práctica del cuarteto de cuerda. Es necesario visualizar la trascendencia de un ensamble de esta naturaleza desde cualquier aspecto artístico, técnico o

didáctico, pero es su potencial de ejercicio social lo que le hace ser considerado tan vigente y provechoso en la actualidad y en el futuro próximo.

ANEXOS

Anexo A

Entrevista a Arón Bitrán

Entrevista a Arón Bitrán, Primer violín (Cuarteto Latinoamericano).

Realizada en formato videoconferencia el 26 de octubre de 2021.

- 1. ¿Cuál es, según su criterio, la mayor dificultad para hacer que el público en México se interese por la música para cuarteto de cuerda? ¿Cuál sería su propuesta de solución?**

AB= Yo creo que la principal dificultad para que los cuartetos tengan público es el desconocimiento; no hay una tradición en México, como lo hay en Europa y en algunos lugares de Estados Unidos, de grupos estables con repertorio amplio o calidad reconocida que puedan ir creando el hábito en la gente de oír un concierto de cuarteto y de disfrutarlo. Cuando nosotros empezamos, iba ya un lapso grande de que había desaparecido el Cuarteto México, que fue el último, antes de nosotros, que tuvo cierta trayectoria importante. Entonces había un vacío en las salas de concierto de México, excepto por algunas temporadas internacionales que muy ocasionalmente traían cuartetos importantes de fuera, pero alguien que fuera aficionado a la música de cámara no podía ir semana a semana a oír un cuarteto, no existía eso. En parte la existencia del Latinoamericano y otros grupos que ya han surgido en México, de buen nivel y de permanencia, ha ido remediando esto y yo creo que hay ahora más conocimiento y hay más consciencia de que el repertorio para cuarteto de cuerdas es tan bueno, si no es que mejor que el repertorio de las orquestas sinfónicas o de los pianistas. Todos los grandes autores del pasado y del presente han escrito y siguen escribiendo para este género,

obras maestras. Entonces si se logra vencer esa primera inercia de falta de continuidad, creo que es muy fácil ya atraer al público a los conciertos, y tengo el gusto de contarte que nosotros llevamos muchos años tocando a salas llenas y con mucho público joven, lo cual es súper estimulante.

2. ¿Qué papel juegan las instituciones mexicanas de estudios superiores en música en cuanto al apoyo, la difusión y promoción de los ensambles de música de cámara?

AB= Sí, sin duda sería fantástico que nuestras principales universidades adoptaran el modelo americano de tener un cuarteto en residencia, es decir, cada escuela importante de música en EEUU, incluso en Europa, tienen el cuarteto residente, que se encarga por un lado de dar clases de instrumento, dos buenos maestros de violín, uno de viola, uno de chelo, de dar clase de música de cámara y de tocar ciclos de conciertos en la propia universidad y fuera; sirve como un embajador importante para esta institución. Sería fantástico que la UNAM tuviera su cuarteto, y por qué no, la Universidad de Guanajuato tuviera un cuarteto en residencia y todas las demás instituciones. Si uno es elocuente, es posible que logre entusiasmar a un funcionario cultural haciéndole ver las ventajas de este modelo: es menos caro que tener una sinfónica, es más fácil moverlo, se transforma en un excelente embajador que se puede mandar a todo tipo de eventos a representar a la universidad; sería fantástico además de que crearía fuentes de trabajo importantes para jóvenes cuartetos que quisieran estabilizarse.

3. ¿Por qué en México no existen cuartetos en residencia?

AB= Eso es un problema nuestro, de no saberlo explicar, de no saber convencer. Un funcionario que llega a un puesto no tiene por qué saberlo de antemano, si no ha tenido contacto con eso. Uno tiene que explicar elocuentemente las ventajas de un grupo así, todo lo que le puede dar a la universidad y a la comunidad. Afortunadamente en México existen ciertas alternativas, como las becas de FONCA. Es un modelo diferente, pero un grupo estable puede postular a apoyos que le den al menos durante algunos años, continuidad. En el caso nuestro, llevamos muchos años recibiendo apoyo de México En Escena, que ha sido fundamental para poder hacer montón de cosas: talleres, concursos, cosas que de otra manera nadie paga. Los conciertos de alguna manera se pagan, pero quién va a poner dinero para organizar un concurso de jóvenes cuartetos o un taller con

jóvenes orquestas infantiles o juveniles. Ese es el tipo de actividad que una residencia en una universidad pudiera cubrir, entonces hay que aprender a entusiasmar a la gente.

4. ¿Qué tanto ha cambiado el contexto musical, cultural, educativo e incluso, administrativo, en comparación entre la actualidad y la época en que comenzó la carrera profesional de su cuarteto?

AB= Antiguamente, hace cincuenta años, un buen músico estudiaba, llegaba a tocar bien, conseguía un manager y se conseguía de vender conciertos, ese modelo se acabó hace mucho. Uno tiene que ser a la par de buen músico gestor, creador, implementador de todas estas cosas, ya no basta con salir de tu conservatorio tocando bien. Debes tener la capacidad de inventar proyectos, de ponerlos por escrito, de explicarlos, implementarlos si es que te contratan. Entonces hay que cambiar mucho el modelo conservatorio para darle a los alumnos también estas herramientas. Es muy importante que salgan con una formación mucho más integral que lo que solíamos recibir en los conservatorios de modelo europeo hasta los años 70s, 80s. Ha cambiado favorablemente, en el sentido de que hoy en día hay mucha más gente que escucha música de concierto en México que hace 50 años, no sólo en números absolutos sino proporcionalmente al número de la población; lo que no ha cambiado es que no ha crecido en la misma proporción el apoyo económico para estos grupos. El surgimiento del FONCA ha sido muy importante en México y es una institución modelo para el resto de América Latina, ojalá se le siga fortaleciendo y no se le siga recortando como ha ocurrido en muchos casos, pero creo que para un grupo joven con buen nivel hoy en día hay muchas más oportunidades que las que había antes, si uno sabe moverse. Hay muchas más fundaciones de la iniciativa privada, espacios, teatros, muchos de ellos no se usan ahora por falta de presupuesto, pero en México hay una infraestructura maravillosa que, potencialmente puede funcionar muy bien. Un cuarteto puede tocar prácticamente en cualquier lugar, eso ni siquiera es un problema, entonces el tema es construir un proyecto interesante, salir a venderlo y buscar patrocinios.

5. ¿Cuál considera que es la más importante aportación que la práctica de cuarteto de cuerda proporciona a un instrumentista en formación?

AB= Yo soy un convencido de que es muy importante que un chico, que empieza a estudiar violín, en cuanto se pueda, empiece a tocar en ensambles, no solo con su pianista sino con otros compañeros cuerdistas. Sin duda, la música de cámara contribuye de una manera fundamental a formar un buen músico. Si uno observa a las grandes orquestas del mundo, uno se da cuenta de que están tocando música de cámara, no necesariamente a través del director, podrían tocar perfectamente una obra muy compleja sin director porque todos han hecho música de cámara; yo no concibo una gran orquesta en que los músicos no lo acepten como un reto camerístico. Creo que solamente los músicos que han tenido una formación camerística desde el principio, pueden llegar a ser también grandes músicos de orquesta; y lo mismo para un solista, la música es la misma y no hay mucha diferencia entre un concierto para violín, un cuarteto o una sinfonía y la manera en que debe abordarse, desde mi punto de vista.

6. ¿Considera que ha cambiado con el paso del tiempo la forma en la que resuelven como grupo los parámetros que conlleva la interpretación de una obra?

AB= Definitivamente, estoy seguro. No te podría poner en palabras en qué se diferencia nuestra interpretación de hoy en día de un cuarteto de Brahms con la de hace treinta años, pero claro que ha cambiado favorablemente, en el sentido de que quizás ya no tenemos ni la fuerza ni la agilidad de cuando teníamos veinte años, pero la madurez de haber tocado estas obras centenares de veces, y entender y conocer más música de un autor, te permite adentrarte más en lo fundamental del lenguaje de cada uno de ellos; y por otra parte, ha cambiado mucho también nuestra dinámica de ensayos. Si nos llevaba antes tres o cuatro semanas montar una obra nueva, ahora lo hacemos en dos o tres ensayos. Hemos aprendido que cada quien llega muy preparado, analizamos la partitura, nos enfocamos en lo fundamental en los ensayos sin gastar tiempo en discusiones inútiles. Entonces, yo diría que hemos logrado mayor profundidad musical y mucha mayor eficiencia en el proceso de ensayo y de aprendizaje.

7. ¿Qué recursos, aptitudes y habilidades, desde el punto de vista musical y personal considera indispensables para el ejercicio profesional de la práctica del cuarteto de cuerda?

AB= Yo lo dividiría en dos aspectos: desde el punto de vista musical, técnico, es fundamental tener una excelente formación. Se piensa que la música de cuarteto es más fácil y para nada, particularmente para el primer violín, casi cada obra del repertorio clásico es un concierto para violín equiparable en muchos sentidos, por qué no, a los de Brahms y de Beethoven. Entonces primero es obtener una formación casi pensando en que uno va a ser solista, aunque ya esté decidido a trabajar en cuarteto; y del otro aspecto, más complejo, es el aspecto humano; no basta con juntar cuatro grandes músicos para tener un cuarteto si no hay una disposición al diálogo, a aceptar la crítica, a la humildad, al buen trato, puntualidad, responsabilidad, una serie de factores que tienen que ver con la formación del ser humano más allá del aspecto musical es muy difícil que funcione un cuarteto. Es muy importante, primero que nada, escoger colegas con los que haya compatibilidad personal. De nada sirve invitar a un violinista a quien admiras mucho cómo toca si sabes que no hay química y que no se van a llevar bien, no tiene sentido. No es indispensable que sean grandes amigos, yo he conocido varios cuartetos del mundo en que la relación es más bien fría pero cordial, pero hay entendimiento de que antes que nada, hay que ser respetuoso. El respeto es fundamental, pero sí, en lo posible, buscar gente con la que haya empatía.

8. ¿Cómo considera a futuro, tanto en el corto como mediano plazo la práctica de un ensamble de cuarteto de cuerda bajo el contexto de las tecnologías de la información, las redes sociales y plataformas de streaming?

AB= El periodo ha sido muy difícil porque estábamos acostumbrados a tocar presencial, estar en una sala con el público y eso no se ha podido hacer por casi dos años, apenas está retomando; pero esto nos ha dejado la gran enseñanza de la posibilidad de trabajar a distancia, por un lado el aspecto pedagógico, ninguno de nosotros ha interrumpido ni por un día nuestro trabajo pedagógico, yo sigo dando clases en el Conservatorio, en la Facultad de la UNAM, en la Panamericana y realmente se ha podido trabajar muy bien. Por supuesto que no supe lo presencial, pero en muchos sentidos ha tenido algunas ventajas. Ahora en cuanto al trabajo de conciertos, también la posibilidad de hacer grabaciones o transmitir en vivo por plataformas, es algo que nunca se nos había ocurrido hasta que llegó la pandemia. Claro, hacíamos videos para YouTube, ahí se subían y quedaban, pero la posibilidad de que alguien te contrate para que hagas un

concierto en una sala, se grabe o se transmita en vivo, abre todo un mundo de posibilidades que, creo que es muy benéfico. Por supuesto que queremos volver a los escenarios, queremos tener el público presencial, lo más y lo antes posible, pero no por eso creo que van a desaparecer estas posibilidades nuevas que se han desarrollado durante la pandemia y que nos abren también nuevas posibilidades de trabajo.

9. ¿Cómo se puede mantener vigente al cuarteto de cuerda en el contexto del siglo XXI? ¿De qué manera puede su práctica aportar a nuestra sociedad?

AB= No creo que el cuarteto de cuerda, como género, como institución, esté en peligro para nada, si algo, las orquestas sinfónicas en el sentido de que son muy caras y en esta economía neoliberal en que todo tiene que ser autosustentable, pretender que una orquesta funcione con los ingresos de taquilla es utópico, entonces, si alguien está en peligro, creo que son las orquestas. Un grupo como un cuarteto, no creo que sea complejo que sobreviva, en primer lugar porque, como te decía, el repertorio es igual de bueno que el de las orquestas y eso el público lo percibe cuando va a un concierto. En segundo lugar, porque no es un grupo caro y es bastante posible, incluso, trabajando taquilla, obtener ingresos razonables y, en tercer lugar, porque la infraestructura que se requiere es mínima: cuatro sillas y un espacio con buen acústica, eso lo encuentras en cualquier lugar. Entonces, yo creo que no hay ningún peligro de que los cuartetos desaparezcan, sino al contrario, creo que en México habría espacio para quince o veinte cuartetos profesionales de muy buen nivel. Afortunadamente hay cuartetos jóvenes surgiendo y algunos de ellos con excelente nivel. Yo soy bastante optimista en ese sentido. Pienso que, si los integrantes de un cuarteto de cuerda tienen vocación pedagógica, como es el caso de nosotros, que nos encanta enseñar y nos preocupa que una vez que desaparezca el Latinoamericano no haya cuartetos, nos preocupa genuinamente, entonces sí, tenemos algo que aportar y estamos trabajando en ello, formando la mayor cantidad posible de cuerdistas de buen nivel y tratando de impulsar a los jóvenes cuartetos que se inician mediante talleres, concursos, hemos hecho ya cuatro concursos nacionales de cuarteto, de los cuales han surgido grupos que algunos perdura, como el Arcano, por ejemplo, que ganó el primer concurso hace más de diez

años; como el Ruvalcaba, que se ha presentado ya a dos concursos y acaba de ganar; entonces, creo que sí tenemos mucho que aportar, no sólo en lo musical sino también en la posibilidad de iniciar a gente que nunca ha ido a un concierto, mediante un concierto didáctico, explicativo, sencillo, que es mucho más dinámico que lo que se puede hacer con una orquesta sinfónica. Nuestro primer contrato a los pocos meses de establecido el cuarteto en el 82, fue con el ISSSTE, que tenía una difusión o tiene todavía una sección de difusión cultural y hacíamos ochenta conciertos al año en hospitales, escuelas, albergues, con repertorio muy sencillo y explicando y yo creo que de ahí también, a la larga, surgió algo de público.

10. ¿Realizan como grupo alguna investigación o preparación para acercarse lo mejor posible a las intenciones y/o pensamiento musical de un compositor o estilo?

AB= Sí, claro que sí. Siempre que vamos a tocar una obra de un compositor vivo hacemos hasta lo imposible por tener, al menos, un ensayo con el compositor y casi siempre lo hemos logrado. Cuando se trata de obras del pasado, en mucha de la música latinoamericana importante, las ediciones que se hicieron en los años 40, 50, 60, son muy malas en muchos sentidos y hay muchos errores e inconsistencias, por ejemplo, en los cuartetos de Revueltas. Hemos tenido la fortuna de poder acceder a los manuscritos, cotejar, hablar con los expertos, en el caso de los cuartetos de Villalobos, también editados con prisas y sin revisión, hemos tenido que hacer mucha investigación, comparar con otras obras para tratar de deducir donde hay momentos incongruentes, qué quiso decir. En la medida en que la obra nos lo pida, tenemos que hacer investigación y con frecuencia, es el caso. Creo que, aunque hay gente que no estará de acuerdo conmigo, entender un poco el contexto de la vida del compositor sí ayuda a entender por qué vivieron cierta etapa, qué pasaba en su vida personal, toda esta información contextual te ayuda mucho a acercarte a una obra con el enfoque correcto.

11. ¿De qué manera deciden entre diferentes criterios sobre puntos específicos y técnicos de la interpretación, por ejemplo, sobre arcada, intención, dinámica, carácter? ¿Tienen alguna regla de consenso para aprobar o rechazar las sugerencias?

AB= Yo creo que la música, si es buena y está bien escrita, te va a dictar muchas cosas. Nunca abordamos a priori una obra con decisiones tomadas, en cuanto a qué estilo o a qué técnica interpretativa vamos a usar. La música, cuando está mal escrita, de repente te llegan obras contemporáneas que tienes que estrenar en un foro de música nueva, por ejemplo, que está francamente mal escrita, y esas son las más difíciles, porque lo que haces no logras que suene bien, y ahí tienes que probar y experimentar. Pero cuando tomas una obra maestra, como un cuarteto de Ginastera o de Revueltas o no hablar de los grandes clásicos, es muy evidente qué funciona y qué no, porque la música tiene un discurso lógico, un paso lógico, un tiempo, una articulación, un afecto lógico, entonces por su propio peso va cayendo la decisión de cómo abordarla. La música buena es mucho más fácil de tocar que la música mala, digamos. Hay música que es eminentemente rítmica y lo percibimos desde la primera lectura, y el énfasis va a estar obviamente en la articulación y en la acentuación; hay música que es de grandes líneas melódicas, entonces te va a obligar a un sonido más tenuto, un vibrato más continuo; la obra misma te va a dictar cómo abordarla, y eso, con la experiencia, uno lo va encontrando rápidamente, en cada obra qué es lo primordial. Se sigue discutiendo y mucho en nuestros ensayos, y muy intensamente siempre manteniendo la civilidad y la cordialidad, pero de repente sí discrepamos profundamente de algunas cosas. Hemos encontrado en los casos extremos en los que de plano no logramos un consenso, votamos, y cuando votamos y el empate es dos a dos, cosa que también ocurre mucho, como que seguimos adelante y lo dejamos sin resolver y la próxima vez que volvamos a esa obra, es probable que uno haya cambiado de opinión. No hay que enfrascarse en discusiones, sobre todo, si se ve que no se va a llegar a ningún lado, que nadie quiere ceder.

12. ¿De qué manera cree que la personalidad musical individual de cada integrante puede aprovecharse para enriquecer la identidad del conjunto?

AB= Es exactamente una combinación de los dos elementos; para mí, el poder mantener la individualidad interpretativa de sonido, de carácter, es fundamental. Un cuarteto que todos toquen muy parecido puede llegar a ser aburrido. Yo creo que es fantástico sentir que los dos violinistas tienen personalidades muy diferentes, que el violista y el chelista se distinguen mucho; obviamente, el chiste es poder adaptar esto a una afinación,

articulación, balance, vibrato, acorde a lo que pida la obra; pero no sojuzgarla al estilo interpretativo. Por ejemplo, yo tiendo mucho más al legato expresivo, a los glisandos, Saúl tiene una articulación mucho más clara, diferencias así que nos vienen de personalidad y de escuela, que creo que enriquecen muchísimo al cuarteto. Para un cuarteto que se inicia, lo fundamental es el tema técnico: afinación, ensamble, articulación, balance, sonido; es decir, si enfocan toda su energía en esa primera etapa en esto, y cuando el cuarteto ya está sonando bien, hay campo para que cada quien se exprese mucho más. Pero primero hay que establecer una base técnica muy sólida y que son esos elementos.

13. ¿Qué ejercicios pueden servir a un cuarteto de cuerda para mejorar su capacidad de escucha grupal y su afinación?

AB= Nosotros hemos descubierto que, siempre construimos los acordes desde el bajo, o sea, la mayor responsabilidad la va a tener siempre el chelo, que nos da la fundamental, por lo general, del acorde, y nos guste o no, esa va a ser la verdad, entonces a partir de ahí la viola construirá la tercera o la quinta y los violines, la séptima o el acorde que sea. Es decir, construir desde abajo, y siempre adaptarse a lo que a afinación se refiere, a la voz inferior a ti. Cuando tocamos octavas, por ejemplo, los dos violines, el que va a tener siempre la razón es el segundo violín y el primero se tendrá que ajustar le guste o no. Entonces, ese trabajo lo hicimos muy metódicamente al principio, tocando escalas en octava, al unísono, en terceras. Lentamente y oyendo cada nota; lo mismo en arpegio, que se mueve paralelamente por terceras. De repente empiezas a sentir cómo vibran todos los instrumentos a la par, y cuando alguien no está, es evidente. Así se puede ir progresando gradualmente en una afinación de grupo. En cuanto a ensamble, recomiendo muchísimo el estudio con metrónomo; ya cuando se acerca el concierto, obviamente, dejarlo de lado y procurar mantener la estabilidad rítmica con más libertad. Es una cosa con la que uno tiene que luchar toda la vida, y el metrónomo es el mejor aliado.

14. ¿En qué criterios se basaron para delegar ciertas responsabilidades extramusicales entre los miembros del cuarteto? Por ejemplo, para la promoción, búsqueda de espacios, trámites, convocatorias.

AB= Todo eso se fue dando un poco de manera natural, con el tiempo. Cuando el cuarteto empezó a avanzar y a tener más compromiso, nos dimos cuenta de la cantidad de trabajo extramusical que había que hacer para que esto nos diera de comer y pudiera ser nuestra fuente principal de trabajo. Sin hablarlo muy expresamente, cada quien empezó a enfocarse en lo que se le da mejor, ya sea en elaboración de proyectos, ahora redes sociales, entrevistas con funcionarios, mantenimiento de la biblioteca, persecución de los cobros. Todas esas tareas se fueron repartiendo de una manera muy natural. Como que todas las tareas están bastante claras. No hay que pretender que sea 25% cada quien, exacto, yo creo que en el cuarteto hay algunos que trabajamos mucho más que otros, en cuanto a horas y lo que se refiere a trabajo extramusical, pero eso no tiene importancia, si lo hacemos es porque se nos da y lo hacemos mejor.

15. Además del estudio del repertorio del cuarteto, ¿en qué consiste su rutina de práctica individual con su instrumento?

AB= También ha ido cambiando con los años, mis años formativos yo estudiaba cuatro, cinco o seis horas, entre los 18 y los 24, cuando regresé a México. Fueron años fundamentales para aprenderme los cuartetos básicos, para solidificar mi técnica de dobles cuerdas, que no había hecho antes de los 17. En el 82, tenía yo justamente 26 años, empecé a tocar bastante de solista a la par que iniciaba el cuarteto. Toqué con casi todas las orquestas de México obras importantes, muchos de los grandes conciertos. Eso me obligaba a mantenerme estudiando como si fuera todavía estudiante, y a la par resolver lo que me pedía el cuarteto. Mi énfasis principal era mantenerme como a mi nivel de solista, si podía. Con el paso de los años, el cuarteto fue adquiriendo mayor y mayor importancia, y prácticamente no me dejó tiempo para aceptar invitaciones de solista, más que ocasionalmente una o dos veces al año. Entonces fue cambiando mi rutina de trabajo, al grado de que hoy en día lo que hago es básicamente mantenimiento técnico; todos los días hago una o dos horas de escalas, arpegios, alguno de los grandes conciertos lo trabajo lentamente, un rato para lo que el cuarteto me exija, y mucho para lo que estoy enseñando a mis alumnos. Las trabajo lentamente como si las tuviera que tocar pronto en escena, o sea, que gran parte de mi estudio es mantenimiento con escalas, y los estudios que veo con mis alumnos, y los conciertos que ellos están tocando.

En el cuarteto lo fantástico es que de repente tú eres maestro de los otros tres, y de repente eres alumno de los otros tres. Eso es muy enriquecedor. Somos cuatro buenos músicos que nos estamos ayudando continuamente, es como una masterclass permanente, y por otro lado, el tener que explicar problemas técnicos a los alumnos, para que los puedan resolver, sobre todo ahora, un año y medio trabajando vía computadora, me ha obligado muchísimo a analizar y resolver, experimentar. La docencia no sólo me gusta mucho, sino que me ha hecho mejor músico y mejor violinista, porque he tenido que aprender a explicar y por ende, poder hacerlo yo. A mí me encanta que un compañero me diga cómo hacerlo mejor, nunca lo he tomado a mal, al contrario, sé que es bien intencionado, a veces lo tomo, a veces lo descarto, pero siempre es una opinión bien intencionada y crítica constructiva.

Anexo B

Entrevista a Silvia Santa María

Entrevista a Silvia Santa María, Primer violín (Cuarteto José White)

Realizada vía correo electrónico el 28 de octubre de 2021.

- 1. ¿De qué manera deciden entre diferentes criterios sobre puntos específicos y técnicos de la interpretación, por ejemplo, sobre arcada, intención, dinámica, carácter? ¿Tienen alguna regla de consenso para aprobar o rechazar las sugerencias?**

SS= No hay consenso, por lo general probamos todas las versiones posibles y nos decidimos por la que suene mejor, según nuestro criterio de cuarteto. Los criterios técnicos están usualmente ya escritos en la partitura, por lo que cuando hay diferencias, tratamos de ser flexibles para sonar estas diferencias y sentir si quedándose así existe coherencia o si es necesario unificarlas.

- 2. ¿Cómo han establecido los límites o maneras en que ejercen la crítica y los comentarios entre los integrantes del cuarteto para garantizar la buena convivencia?**

SS= Nunca hemos optado por límites como tal, pero siempre hemos trabajado con base en el respeto, en todos los sentidos, priorizando la música y la familia. Si hay puntos álgidos de discordia, dejamos pasar unos días para resolverlos.

- 3. ¿Qué tanto determinan las interpretaciones de otros cuartetos en ustedes para tomar decisiones sobre su acercamiento a cierta obra?**

SS= Casi nunca escucho la obra (es mi método, pero no puedo hablar por el resto de los integrantes, aunque sé que básicamente tenemos la intención parecida) que estamos aprendiendo, hasta tener un criterio propio. Luego, escucho versiones de agrupaciones reconocidas, comparo con la partitura y establezco si debemos usar

o no determinados criterios. Cuando empezamos como cuarteto copiábamos muchísimo, pero ahora ya tenemos una interpretación propia. De todas maneras hay una tradición en la música que nos respalda a todos, ya sea académicamente o con la escucha. Es imposible aislarse totalmente, incluso para obras nuevas.

4. ¿Cómo es su primer acercamiento a una obra nueva? Tanto de reciente creación como de diferentes periodos históricos.

SS= Primero de lectura, independientemente del lenguaje. Después, viene el trabajo fuerte con la partitura y finalmente, en ensayos vamos creando nuestra versión. Si tenemos la fortuna de contar con obras de compositores vivos, pues obviamente hacemos muchas preguntas.

5. En el aspecto de la personalidad, ¿cuál es el rasgo más importante que debe desarrollar un intérprete para trabajar en un cuarteto de cuerda?

SS= Debe ser siempre flexible, al 200%, en todos los sentidos.

6. ¿Realizan como grupo alguna investigación o preparación para acercarse lo mejor posible a las intenciones y/o pensamiento musical de un compositor o estilo?

SS= Siempre.

7. ¿Cuál considera que es la más importante aportación que la práctica de cuarteto de cuerda proporciona a un instrumentista en formación?

SS= Son demasiadas cosas buenas las que aporta el cuarteto:

- Trabajo de afinación.*
- Trabajo de equipo.*
- Dominio del arco y de las posibles variantes necesarias para igualar el sonido.*
- Armonía.*
- Investigación.*
- Desarrollo solístico y de acompañamiento.*

y un largo etc.

8. ¿Qué ejercicios pueden servir a un cuarteto de cuerda para mejorar su capacidad de escucha grupal y su afinación?

SS= Siempre funciona la escala, pero no al unísono, como se acostumbra, sino con la base de un pedal armónico y sólo uno tocando la escala. También funciona el mismo sistema en los pasajes complejos para la afinación, siempre con un pedal y los demás repitiendo el fragmento a especificar. Esto creo que te lo explico mejor en un zoom.

9. ¿Cuál considera que es la mayor limitante actual para vivir profesionalmente del cuarteto de cuerda en México?

SS= La falta de tradición en cuanto al presupuesto que se podría designar a la música de cámara. Las orquestas y los solistas son más socorridos.

10. ¿Cuál es, según su criterio, la mayor dificultad para hacer que el público en México se interese por la música para cuarteto de cuerda? ¿Cuál sería su propuesta de solución?

SS= Estoy en desacuerdo con el argumento de que el público no se interesa por la música de cámara. Hoy en día, el asunto de llegar a un público más amplio depende de la capacidad de gestión. A veces, o casi siempre, lo dejamos en manos de las autoridades, cuando nosotros mismos podemos hacer la labor de difusión que es necesaria para llegar a más personas.

11. ¿Qué papel juegan las instituciones mexicanas de estudios superiores en música en cuanto al apoyo, la difusión y promoción de los ensambles de música de cámara?

SS= Es fundamental, pero parte también le corresponde al interés de los propios estudiantes por desarrollar el género y verlo como una salida seria de profesionalización.

12. ¿Qué tanto ha cambiado el contexto musical, cultural, educativo e incluso, administrativo, entre la actualidad y la época en que comenzó la carrera profesional de su cuarteto?

SS= Mucho. Puedes investigar un poco cuántos cuartetos de cuerdas serios había en el año 1998, y compararlo con cuántos hay ahora. Tampoco había tantos seminarios o cursos, solo estaba el Festival de San Miguel de Allende.

13. ¿Qué recursos, aptitudes y habilidades, desde el punto de vista musical y personal considera indispensables para el ejercicio profesional de la práctica del cuarteto de cuerda?

SS= Esta pregunta se parece mucho a la 9 y a la 5, pero podemos agregar también, que debes tener cierto nivel técnico que te permita hacer musicalmente lo que quieres. En cuanto a recursos, ¿estamos hablando de cosas materiales o inmateriales? Si te refieres a materiales, los buenos instrumentos ayudan mucho, pero si tu técnica es limitada, no se puede hacer demasiado.

14. ¿Cómo considera a futuro, tanto en el corto como mediano plazo la práctica de un ensamble de cuarteto de cuerda bajo el contexto de las tecnologías de la información, las redes sociales y plataformas de streaming?

SS= Muy competitivo. Ya lo es, de hecho.

15. ¿Qué pueden aprender los intérpretes de cuarteto y de música de cámara de las dificultades traídas por la contingencia sanitaria por la pandemia de COVID19?

SS= El uso del streaming y de las grabaciones constantes nos ha permitido centrarnos en aspectos bastante pasados por alto. Tocar juntos no es tan sencillo como parece y grabarnos nos ha permitido ser más exigentes. También los aspectos del sonido digital han hecho que cambie nuestra escucha hacia el perfeccionamiento. La otra cosa que hay que agradecer a esta pandemia, es el hecho de darnos cuenta lo importante que es estar juntos y cuánto extrañamos el trabajo o los conciertos con el público. No hacemos música sólo para nosotros

16. ¿Cómo se puede mantener vigente al cuarteto de cuerda en el contexto del siglo XXI? ¿De qué manera puede su práctica aportar a nuestra sociedad?

SS= Es muy difícil, pero no imposible. Hay que hacer muchísima gestión y definitivamente conocer el manejo administrativo de una empresa, porque un

cuarteto de cuerdas no es solo un grupo de amigos que tocan juntos; hoy más que nunca somos una empresa y de nuestra competitividad depende nuestra supervivencia.

17. ¿Qué hábitos mantienen desde lo individual para, con ello, mantener fresca y sana la convivencia entre los integrantes del grupo?

SS= Individualmente debes ser lo suficientemente disciplinado para no afectar a los demás: estudiar tu parte, llegar preparado a los ensayos y nunca tarde y sobre todo, dejar tus problemas personales fuera del ensayo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abitia Cuevas, Álvaro. *La nueva era de la industria musical: Una mirada desde Latinoamérica*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, 2012.
- Adler, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Traducido por Jaime Mauricio Fatás Cabeza y Luis María Fatás Cabeza. Barcelona: Idea Books, 2006.
- Blum, David. *Casals and the Art of Interpretation*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1980.
- _____. *El arte del cuarteto de cuerda: El cuarteto Guarneri en conversaciones con David Blum*. Traducido por Paul Silles Mc Laney. Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2000.
- Carredano, Consuelo. *Cuerdas revueltas: Cuarteto Latinoamericano: Veinte años de música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Carreras, Juan José, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 5: *La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Dalhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducido por Nélide Machain. México: Editorial Gedisa, 1997.
- Dusinberre, Edward. *Beethoven for a Later Age. Living with the String Quartets*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- Dragan, Antonina. “Algunos problemas y particularidades de enseñanza pianística en el Noreste Mexicano. Aproximación al tema”. En *Propuestas para una contextualización de la música*, coordinado por María José Sánchez Usón y María Vdovina, 43–56. Guadalajara: Editorial Pandora/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.
- Frisch, Walter. *Colección historia de la música occidental en contexto. La música en el siglo XIX*. Traducido por Juan González-Castelao. Madrid: Ediciones Akal, 2018.
- Gay, Peter. *Mozart*. Traducido por Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Grave, Floyd, y Margaret Grave. *The String Quartets of Joseph Haydn*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Griffiths, Paul. *Colección historia de la música occidental en contexto. Breve historia de la música occidental*. Traducido por José Alberto Pérez Díez. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

- Heller, Wendy. *Colección historia de la música occidental en contexto. La música en el Barroco*. Traducido por Juan González-Castelao. Madrid: Ediciones Akal, 2017.
- Ismael, Emilia, et al. “Pablo Nasarre y la paradójica trayectoria: Hacia la modernidad musical en la España del siglo XVIII”. En *Ciencia y Arte en la Música de los siglos XVII al XIX*, coordinado por Nicias Sejas García, et al., 31–45. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2015.
- Juan Carvajal, Mara Lioba y María Vdovina. “El espejo no referenciado: Teorías y reinterpretaciones en las cuerdas frotadas”. En *Propuestas para una contextualización de la música*, coordinado por María José Sánchez Usón y María Vdovina, 69–90. Guadalajara: Editorial Pandora/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.
- Keller, James M. *Chamber Music: A Listener’s Guide*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Lawson, Colin. “The String Quartet as a Foundation for Larger Ensembles”. En *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell, 310–27. Nueva York: Cambridge University Press, 2003.
- Loyola Fernández, José. “Algunas consideraciones metodológicas sobre la enseñanza de la composición musical”. En *Propuestas para una contextualización de la música*, coordinado por María José Sánchez Usón y María Vdovina, 3–12. Guadalajara: Editorial Pandora/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.
- Luna Guasco, Eduardo Alfonso. *La música como experiencia de reflexión y desarrollo integral*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2017.
- Llacer Pla, Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical, 1982.
- Manresa, Ma. Ángeles. *La actuación musical: Manual básico para interpretar en público*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2006.
- Marín, Miguel Ángel. “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 4, *La música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 373–99. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Menéndez Torrellas, Gabriel. *Historia del cuarteto de cuerda*. Madrid: Ediciones Akal, 2018.
- Miranda, Ricardo, y Aurelio Tello, coords. *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. T. 4. *La música en los siglos XIX y XX*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

- Navarro Fernández, Celestino Rodolfo. “Una simple propuesta”. En *Propuestas para una contextualización de la música*, coordinado por María José Sánchez Usón y María Vdovina, 13–24. Guadalajara: Editorial Pandora/ Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de música en México*. T. 1. Guadalajara: Universidad Panamericana, 2006.
- Radice, Mark A. *Chamber Music: An Essential History*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012.
- Rice, John. *Colección historia de la música occidental en contexto. La música en el siglo XVIII*. Traducido por Juan González-Castelao. Madrid: Ediciones Akal, 2019.
- Ruvalcaba, Eusebio. *Con los oídos abiertos: Aproximaciones al mundo de la música*. México: Paidós, 2002.
- Sánchez, Alfredo. *Ser en la música: Visión mayéutica de la interpretación*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2019.
- Sandys, William, y Simon Andrew Forster. *The History of the Violin*. Mineola, Nueva York: Dover Publications, 2018.
- Sierra, Cibrán. *El cuarteto de cuerda*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Steinhardt, Arnold. *Indivisible by Four: A String Quartet in Pursuit of Harmony*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Swafford, Jan. *Beethoven: Tormento y triunfo*. Traducido por Juan Lucas. Barcelona: Acantilado Quaderns Crema, 2017.
- Um, Jiyoung. *Collaborative Learning in Music: String Quartet Experience for Beginners*. ISBN-13: 979-8650466697. USA, 2020 .
- Volbach, Fritz. *Colección labor biblioteca de iniciación cultural. La orquesta moderna*. Traducido por Robert Gerhard. Barcelona: Editorial Labor, 1928.
- Waterman, David. “Playing Quartets: A View from the Inside”. En *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell, 97–126. Nueva York: Cambridge University Press, 2003.
- Winter, Robert, y Robert Martin, ed. *The Beethoven Quartet Companion*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press, 1994.

Artículos de Revista

Ángel León, Jesús. “Cuatro voces conversando”. *Scherzo*, Año XXVIII Núm. 283, (Marzo 2013): 82–85.

Trujillo Sevilla, Jesús. “La gran tradición interpretativa”. *Scherzo*, Año XXVIII Núm. 283, (Marzo 2013): 90–93.

Recursos Digitales

Sitios Web

Bachtrack. “Festival: String Quartet Biennale Amsterdam”. Bachtrack. Acceso 2 de febrero, 2021. https://bachtrack.com/es_ES/festival/string-quartet-biennale-amsterdam.

Banff Centre of Arts and Creativity. “Banff International String Quartet Competition”. Acceso 10 de marzo, 2021. <https://www.banffcentre.ca/bisqc>.

Cuarteto José White. “Biografía”. Cuarteto de Cuerdas José White Biografía. 2020. Acceso 29 de enero, 2021. <https://www.cuartetosewhite.com/biografia/>.

Cuarteto José White. “Convocatoria Nuestra América-Cuarteto José White. Concurso Nacional de Composición Nuestra América 2020”. Cuarteto de Cuerdas José White. Acceso 20 febrero, 2021. <https://www.cuartetosewhite.com/convocatoria-nuestra-america-2020/>.

Cuarteto José White. “Curso Virtual para Cuartetos de Cuerdas- Cuarteto José White, “Convocatoria Curso virtual para Cuartetos de Cuerdas”. Cuarteto de Cuerdas José White. Acceso 15 de enero, 2021. <https://www.cuartetosewhite.com/curso-virtual-para-cuartetos-de-cuerdas/>.

Estrada, Bianka. “Hay incertidumbre por la pandemia, pero la música se transforma: Cuarteto José White”. Sin Embargo, Julio 2, 2021. Acceso 1 de febrero, 2021. <https://www.sinembargo.mx/02-07-2021/3995287>.

Festival de Música de Cámara de San Miguel de Allende, “En celebración de nuestro 40 aniversario”. Acceso 23 de febrero, 2021. <https://es.festivalsanmiguel.com/about-us-history>.

- Festival de Música de Morelia. “Sobre Nosotros, El Festival de Música de Morelia”. Acceso 21 de marzo, 2021. <https://www.festivalmorelia.mx/el-festival#sectionelfestival>.
- FIMN. Asociación Civil Mateo Oliva. “Festival Internacional de Música de Naolinco”. Acceso 20 de enero, 2021. <http://fimn.mateoolivaac.org/festival-internacional-musica-naolinco.php>.
- Home, Sa’Oaxaca. “Festival Internacional de Cuerdas. Sa’Oaxaca”. Acceso 12 de marzo, 2021. <https://www.saoaxaca.com/>.
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Dirección de Difusión y Relaciones Públicas. “El Concurso Nacional de Cuartetos de Cuerda. Cuarteto Latinoamericano 2019 contará con catorce agrupaciones”. Acceso 20 de enero, 2021. https://inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/11763/11763-bol_269_el_concurso_nacional_de_cuartetos_de_cuerda._cuarteto_latinoamericano_2019_contara_con_catorce_agrupaciones.pdf.
- Popoca Perches, Rodolfo. “Encuentro Internacional de Música de Cámara/ El Banquete de los Pordioseros”, *LJA.MX*, Julio 17, 2020. Acceso 20 de marzo, 2021. <https://www.lja.mx/2020/07/encuentro-internacional-de-musica-de-camara-el-banquete-de-los-pordioseros/>; Convocatoria, “16º Encuentro Internacional de Música de Cámara”, *Instituto Cultural de Aguascalientes*, <https://www.aguascalientes.gob.mx/ICA/>.

Artículos Online

- Hickman, Roger. "The Nascent Viennese String Quartet." *The Musical Quarterly* 67, no. 2, 1981: 193-212. Acceso 29 de enero, 2021. <http://www.jstor.org/stable/741992>.
- Holguín Rivas, Eder, y Rutilio García Pereyra. “Educación musical en México: Una metodología para la enseñanza de la música a través de una aplicación en tecnologías móviles”. *Educación Musical y Tecnología Móvil, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*, Año 15 No. 65, Mayo-Agosto 2018: 49–60. Acceso 15 de febrero, 2021. <http://cathi.uacj.mx/bitstream/handle/20.500.11961/6379/2663-10418-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Kaplan, Don. “Going Freelance: What it takes to make it as a string player in the gig economy”. *Strings Magazine*, Marzo 25, 2020. Acceso 29 de enero, 2021. <https://stringsmagazine.com/going-freelance-what-it-takes-to-make-it-as-a-string-player-in-the-gig-economy/>.

Lee, Louise. “7 Programs to Fit Your String-Playing Lifestyle”. *Strings Magazine*, Enero 19, 2017. Acceso 29 de enero, 2021. <https://stringsmagazine.com/7-programs-to-fit-your-string-playing-lifestyle/>.

Navarro Solís, José Luis. “Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista”. *Revista Electrónica de Investigación Educativa* Vol. 19 Núm. 3, 2017: 143–160. Acceso 17 de febrero, 2021. <http://www.scielo.org.mx/pdf/redie/v19n3/1607-4041-redie-19-03-00143.pdf>

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo Musical 3.1. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 2, II. Adagio, cc. 1–4.	71
Ejemplo Musical 3.2. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 2, II. Adagio, cc. 5–7.	72
Ejemplo Musical 3.3. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 3, III. Un poco adagio, cc. 1–6.	73
Ejemplo Musical 3.4. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 3, III. Un poco adagio, cc. 13–15.	74
Ejemplo Musical 3.5. Antonín Dvořák, Cuarteto de Cuerda No. 12, Op. 96, I. Allegro ma non troppo, cc. 68–71.	74
Ejemplo Musical 3.6. Antonín Dvořák, Cuarteto de Cuerda No. 12, Op. 96, III. Molto vivace, cc. 59– 64.....	75
Ejemplo Musical 3.7. Wolfgang A. Mozart, Cuarteto de Cuerda No. 15, KV 421/417b, IV. Allegretto ma non troppo, cc. 57–59.	77
Ejemplo Musical 3.8. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 20 No. 2, IV. Allegro (fuga a quattro soggetti), cc. 1–6.	78
Ejemplo Musical 3.9. Ludwig van Beethoven, Cuarteto de Cuerda No. 1, Op. 18 No. 1, II. Adagio affettuoso ed appassionato, cc. 59–63.	79
Ejemplo Musical 3.10. Anton von Webern, Langsamer Satz (1905), cc. 45–47.	80
Ejemplo Musical 3.11. Anton von Webern, Langsamer Satz (1905), c. 47.	81
Ejemplo Musical 3.12. Anton von Webern, Langsamer Satz (1905), c. 48.	81
Ejemplo Musical 3.13. Anton von Webern, Langsamer Satz (1905), cc. 1–8.	83
Ejemplo Musical 3.14. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 74 No. 3, II. Largo assai, cc. 1–10.	85
Ejemplo Musical 3.15. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 74 No. 3, II. Largo assai, cc. 30–37... ..	86
Ejemplo Musical 3.16. Antonín Dvořák, Cuarteto de Cuerda No. 12, Op. 96, II. Largo, cc. 82–88.	87
Ejemplo Musical 3.17. Joseph Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 77 No. 1, II. Adagio, cc. 22–29.	88
Ejemplo Musical 3.18. Wolfgang A. Mozart, Cuarteto de Cuerda No. 7, KV 160 (159 ^a), II. Un poco adagio, cc. 16–22.....	89
Ejemplo Musical 3.19. Ludwig van Beethoven, Cuarteto de Cuerda No. 10, op. 74, I. Adagio-poco allegro, cc. 221–225.	91
Ejemplo Musical 3.20. Maurice Ravel, Cuarteto de Cuerda en Fa mayor, II. Assez vif, très rythmé, cc. 1–12.....	92
Ejemplo Musical 3.21. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto de Cuerda No. 12 en Re bemol mayor, I. Moderato, cc. 283–292, violín I.	93
Ejemplo Musical 3.22. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto de Cuerda No. 12 en Re bemol mayor, I. Moderato, c. 302.	94
Ejemplo Musical 3.23. Béla Bartók, Cuarteto de Cuerda No. 6, III. Mesto-burletta, cc. 97–103.....	95
Ejemplo Musical 3.24. Félix Mendelssohn, Cuarteto de Cuerda No. 6, Op. 80, I. Allegro vivace assai, cc. 1–9.	98
Ejemplo Musical 3.25. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto de Cuerda No. 8, II. Allegro molto, cc. 1–6... ..	99
Ejemplo Musical 3.26. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto de Cuerda No. 8, II. Allegro molto, cc. 34–36.	100
Ejemplo Musical 3.27. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto no. 8, II. Allegro molto, cc. 53–55.....	101
Ejemplo Musical 3.28. Dimitri Shostakóvich, Cuarteto no. 12 op. 133, moderato, cc. 82–85.	102