UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Propuesta para la planeación y realización de ensayos con orquestas infantiles y juveniles

Cindy Martínez Herreño

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Conservatorio de Música
Bogotá D.C., Colombia
2019

Propuesta para la planeación y realización de ensayos con orquestas infantiles y juveniles

Cindy Martínez Herreño

Trabajo escrito presentado como requisito para optar al título de:
Magister en Dirección Sinfónica

Tutor:
Mag. Roberto Rubio

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Conservatorio de Música
Bogotá D.C., Colombia
2019

Dedicatoria

Esta tesis de grado va dedicada a todos los Artistas Formadores del Proyecto Filarmónico Escolar de la OFB, que asumen su rol como directores de una agrupación, esperando que les sea de gran ayuda para su formación y su quehacer día a día.

También quiero dedicar este trabajo a mi hermano Diego, agradeciéndole por creer en mí y tenerme como un referente de superación y progreso.

Agradecimientos

Quiero aprovechar este espacio para resaltar el nombre de las siguientes personas que con mucho amor y total desapego quisieron ayudarme en la construcción de este trabajo:

- Jose Fernando Giraldo: por ser mi mentor y guía profesional en este trabajo
- Rubén Darío Gómez: por ser un ejemplo a seguir y por sus enseñanzas
- Rubian Zuluaga: por compartir conmigo su material bibliográfico sobre el arte de la Dirección y motivarme en pensar en cosas grandes
- Roberto Rubio: Por aceptar ser mi tutor de tesis y guiarme en la creación de este trabajo
- Iván Bello: por compartir conmigo su experiencia, conocimiento y repertorio
- Darwin Trujillo: por ser mi ejemplo a seguir y mi amigo, pero sobretodo, por creer en mí
- Rodrigo Rincón: por su espíritu tranquilo, por su caballerosidad, su conocimiento, dominio y experiencia en el trabajo sinfónico con niños
- Cibel Méndez: por su bondad, amor y total disposición en ayudar a quienes lo necesitan
- Ana María Torres: por su apoyo y conocimiento sobre el violín. Aprovecho también este espacio para mostrar mi admiración por su inteligencia, dinamismo y total entrega
- Pablo Leal: por su apoyo y conocimiento sobre la percusión
- Santiago Ochoa: por su disposición en ayudarme aun desde la distancia
- Jefferson Ortíz: por sus conocimientos, apoyo, fortaleza, motivación y amistad
- Eliana Sánchez: por sus consejos y apoyo en la culminación de este trabajo
- Diana López: por estar a mi lado ayudándome a ver lo positivo y descubrir el potencial que hay en mí. Gracias por tu amistad y apoyo incondicional

- Gloria Méndez: por su visión, palabras de apoyo y motivación
- Lilián Picón: por su verdadera amistad y motivación
- Consuelo Herreño: por ser la mejor mamá de todas, por su apoyo incondicional, amor, cariño y fortaleza para seguir adelante. Te amo mami!

Resumen

Colombia es un país que se encuentra, musicalmente hablando, en un proceso orquestal en formación, el cual es relativamente nuevo con una historia no mayor a treinta años. Este escrito empieza con una breve mirada a los procesos orquestales más destacados de Latinoamérica, Colombia, Cundinamarca y Bogotá. De esta observación se puede identificar que en nuestro país hay falencias en los procesos y en los directores quienes tienen poca o ninguna formación en el campo. Por eso nace esta propuesta con el fin de brindar herramientas al director sobre cómo seleccionar el repertorio, cómo estudiarlo, cómo planear y realizar ensayos con orquestas infantiles y juveniles, y termina haciendo énfasis en la necesidad de tener una preparación adecuada para ejercer esta profesión.

Palabras claves: Orquesta, planeación, ensayo, análisis, director.

Abstract

Colombia is a country that is, musically speaking, in an orchestral process in formation, which is relatively new with a history of no more than thirty years. This paper begins with a brief look at the most outstanding orchestral processes in Latin America, Colombia, Cundinamarca and Bogotá. From this observation we can identify that in our country there are flaws in the processes and in the directors who have little or no training in the field. That is why this proposal was born in order to provide the director with tools on how to select the repertoire, how to study it, how to plan and conduct rehearsals with children's and youth orchestras, and ends up emphasizing the need to have adequate preparation to practice this profession.

Keywords: Orchestra, planning, rehearsal, analysis, conductor.

Contenido

Pág.

Resumen ..... **VI**
Introducción **1**
1. Objetivo general **3**
1.1 Objetivos específicos 3
2. Contexto historico – musical de las orquestas **4**
2.1 Latinoamérica 5
2.2 Colombia 10
2.4 Bogotá 14
3 Consideraciones para el Director de Orquesta **17**
3.1 Parte Humana 18
3.2 Parte Mecánica 19
3.2.1 La postura del director 20
3.3 Liderazgo 21
3.4 Formación musical 22
4 Diagnóstico musical de las agrupaciones **23**
5 Cómo escoger el repertorio **25**
5.1 Consideraciones generales por niveles 31
5.2 Repertorio por niveles 36
5.2.1 Por debajo del nivel interpretativo y técnico 37
5.2.2 A su nivel 37
5.2.3 Por encima del nivel 37
6 Estudio de la partitura **38**
6.1 Observación 39
6.2 Lectura del Score 40
6.3 Análisis del Score 41
6.4 Marcación del Score 44
6.5 Herramientas didácticas para el director 46
6.5.1 Tabla de Análisis 46
6.5.2 Esquema de Calentamiento 46
6.5.3 Corales 47
7 Planeación de los ensayos **49**
7.1 Ensayos Parciales 50

8 Cómo realizar los ensayos 52
8.1 Buena Postura 53
8.2 Rutinas de calentamiento físico 56
8.3 Rutinas de calentamiento instrumental 57
8.3.1 Herramientas pedagógicas para lograr los objetivos del repertorio 65
8.4 Breve explicación sobre el repertorio 66
8.5 Abordaje del repertorio 67
8.5.1 Objetivos: adelantarse a los problemas y resolverlos 67
8.6 Evaluación-retroalimentación de los ensayos 68
8.7 Relación Orquesta-Director 68
9 Conclusiones 70
a. Apéndice: Calentamiento Físico 72
b. Apéndice: Calentamiento Instrumental 73
c. Apéndice: Estudio de la obra (Solución de problemas) 74
d. Apéndice: Resultado final de la obra 76
e. Anexos 77
Lista bibliográfica 83

Lista de Tablas

Tabla 1. Consideraciones generales para Flauta, Oboe y Saxofón Alto.
Tabla 2. Consideraciones generales para Metales, clarinete, fagot y saxofones soprano/tenor.
Tabla 3. Consideraciones generales para la Percusión.
Tabla 4. Consideraciones generales para el Violín.
Tabla 5. Consideraciones generales para la Viola.
Tabla 6. Consideraciones generales para el Cello.
Tabla 7. Consideraciones generales para el Contrabajo.
Tabla 8. Uso de los Colores
Tabla 9. Asignación instrumental para los corales
Tabla 10. Problemas y soluciones

Tabla de figuras

Figura 1. *In the Hall of the Mountain King.* Nivel Iniciación
Figura 2. *In the Hall of the Mountain King.* Nivel Intermedio
Figura 3. *In the Hall of the Mountain King.* Nivel Avanzado
Figura 4. Guía para el Análisis
Figura 5. Tipos de Balance
Figura 6. Colores y Dinámicas
Figura 7. Modelo para Planeaciones
Figura 8. Puntos de apoyo del pie
Figura 9. Posición sentado
Figura 10. Tone Control
Figura 11. Ataque correcto con final delicado
Figura 12. Afinación desajustada
Figura 13. Final Incorrecto
Figura 14. Sonido Inestable
Figura 15. Ataque agresivo
Figura 16. Final o Inicio acentuado.
Figura 17. Inicio y Final delicado
Figura 18. Proceso de Calentamiento
Figura 19. Coral
Figura 20. Desglosar ritmo

Introducción

El siguiente Trabajo es una propuesta para planear y realizar ensayos con orquestas infantiles y juveniles el cual tiene como base el estudio, análisis y comprensión del repertorio, la cual le brindará herramientas al director que se enfrenta a un proceso en formación con esta población.

Este trabajo escrito nació debido al poco interés que tienen algunos directores de orquesta sobre el estudio de la partitura (quienes además no tienen una preparación musical adecuada para ejercer esta profesión) teniendo pocas herramientas para asumir un ensayo. Por otro lado, los procesos con niños y jóvenes requieren de un lenguaje y una forma de trabajo didáctica con suficientes explicaciones y exposiciones de la música para que la entiendan y porque además, nuestra función es enseñar.

De acuerdo a estas necesidades se plantea una forma de estudiar el repertorio, se genera la necesidad de adquirir una preparación musical en el campo de la dirección y se brindan herramientas para el desarrollo de los ensayos.

Siendo así, este escrito está abierto tanto a directores con conocimientos como para los que no los tienen, dado que la formación que ofrecen las universidades se enfoca en repertorios y agrupaciones profesionales o de alto nivel musical, pero no se ajustan al movimiento orquestal del país, es decir, los procesos infantiles y juveniles, que tienen necesidades diferentes, repertorios diferentes y tienen la necesidad de aprender.

Los proyectos musicales del país tienen muchas limitaciones en cuanto a las condiciones físicas de los espacios, la cantidad de músicos con multinivel, los pocos profesores de instrumento, malas condiciones de los instrumentos, poco tiempo para

realizar ensayos y premura de los conciertos, entre otros, el cual no permite realizar un buen trabajo. Aun así, esta propuesta busca ofrecer herramientas para que el director pueda llevar a cabo su trabajo musical de la mejor manera posible.

Como modelo de trabajo, se hizo la selección de la Obertura Gipsy del compositor Isaac Merlec[1], la cual está basada en melodías gitanas rusas y su implementación se realizó con la Orquesta Filarmónica Infantil del Colegio Enrique Olaya Herrera que pertenece al Proyecto Filarmónico Escolar de la OFB. Esta obra se adapta al nivel técnico de los músicos, permitiendo trabajar en aspectos interpretativos. Su complejidad principal radica en las variaciones de tempo, tonalidad y métrica.

[1] Merle, Isaac (1898-1996) compositor estadounidense.

1. Objetivo general

Elaborar una propuesta para la planeación y realización de ensayos con orquestas infantiles y juveniles.

1.1 Objetivos específicos

- Brindar herramientas básicas para la realización de ensayos de acuerdo al análisis de la partitura.
- Compartir un modelo o rutina de ensayo con calentamientos previos que incluyen la resolución de problemas musicales.
- Demostrar la importancia de adquirir un conocimiento del repertorio y una formación musical, en los directores de orquesta.
- Incentivar el hábito de estudiar y analizar la partitura.

2. Contexto historico – musical de las orquestas

Desde la segunda mitad del siglo XX han surgido procesos orquestales infantiles en Latinoamérica, muchos de ellos han tenido como fuente de inspiración El Sistema de Venezuela que ha brindado educación musical a miles de personas de diferentes edades y estratos sociales, produciendo gran cantidad de orquestas infantiles, juveniles y profesionales de muy alto nivel, las cuales han sido dirigidas por directores tanto nacionales como internacionales. Estos procesos funcionan como organizaciones sin ánimo de lucro, fundaciones, sistemas de educación y escuelas privadas o del estado, entre otros. La mayoría son financiados por los gobiernos otros reciben apoyo de empresas o instituciones nacionales o multinacionales privadas. El elemento que tienen en común es que todos trabajan con población vulnerable, brindando así la oportunidad a niños y jóvenes de escasos recursos y que además viven en zonas de alto riesgo en cuanto a seguridad social.

En este capítulo se encuentra una breve exposición de los procesos orquestales más destacados de Latinoamérica, Colombia, Cundinamarca y Bogotá.

2.1 Latinoamérica

SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTAS Y COROS JUVENILES E INFANTILES DE VENEZUELA

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela es una obra social y cultural del Estado venezolano. También conocido como El Sistema, fue concebido y fundado en 1975 por el maestro y músico venezolano José Antonio Abreu[2] para sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros, como instrumentos de organización social y de desarrollo humanístico. Su órgano rector es la Fundación Musical Simón Bolívar, adscrita al Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia y Seguimiento de la Gestión de Gobierno de la República Bolivariana de Venezuela (Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, s.f.).

El Sistema contempla un programa estructurado de secuenciación de repertorios por cada nivel: pre-infantil, infantil y juvenil, tanto en el ámbito orquestal sinfónico como coral, con las excepciones inherentes a cada programa. La estructura de los programas de estudio se integra con un modelo continuo de evaluación de los procesos de imitación, precisión, control y automatización de manera individual y grupal, tomando en cuenta indicadores técnicos en cada fase. Su enfoque se destaca por la práctica musical colectiva desde temprana edad donde la premisa es hacer música de calidad a través de grupos orquestales, corales, de cámara, folclóricos, alternativos y de diversos géneros que constituyen y forman parte de una comunidad y de los núcleos[3].

Los núcleos están en los 24 estados venezolanos alcanzando una red de 440, garantizando el fácil e igualitario acceso a la educación musical gracias a la Fundación Bolívar.

[2] José Antonio Abreu (1939-2018) músico, economista, político, activista y educador venezolano creador de El Sistema.
[3] Estructura de los programas musicales del Sistema que se extienden por todo el país venezolano.

El maestro Abreu pensaba que si en Estados Unidos tienen la idea de que el deporte forma el carácter por la disciplina, lo mismo podía suceder en Venezuela a través de la música clásica en una orquesta. Con esta concepción diseñó el Sistema usando la música clásica como una herramienta para cambiar la vida de miles de niños, reconociéndola como un elemento de socialización, de desarrollo social en el más alto sentido porque transmite los más altos valores sociales, como la solidaridad, la armonía, la mutua compasión y la capacidad para unirse toda una comunidad y expresar sentimientos sublimes (Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, s.f.)

En el documental *Tocar y Luchar, fenómeno de las Orquestas en Venezuela* del cineasta Alberto Arvelo[4] (2008), el maestro José Antonio Abreu, comenta:

> Imaginando que este Sistema se trasmita a cada país de América Latina, que Venezuela pueda compartir con todo el continente esta empresa, estamos ante una trasformación profunda de la historia social de nuestro continente. Es la cultura artística, es la literatura, es el pensamiento filosófico superior y es la espiritualidad a través de la religión o del arte. En síntesis, lo que puede realmente convertir una masa en un pueblo. De ahí pues que estamos ante una empresa de proporciones descomunales; esto no es un plan de desarrollo artístico que se realiza para ofrecer unos conciertos, la orquesta no transforma solo al público que la oye, antes de transformar al público que la oye se ha transformado a sí misma. El arte fue primeramente una cuestión de minorías para minorías, luego de minorías para mayorías y nosotros estamos iniciando una nueva era en la que el arte es una empresa de mayorías para mayorías.

FUNDACIÓN DE ORQUESTAS JUVENILES E INFANTILES DE CHILE

En 1964 el compositor y director chileno, Jorge Peña Hen[5], formó la Primera Orquesta Sinfónica Infantil de Chile y la primera de Latinoamérica (FOJI. Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, s.f.). Su objetivo era impartir formación musical a niños y niñas

[4] Alberto Arvelo Mendoza (1966) director, guionista y productor cinematográfico venezolano.
[5] Jorge Washington Peña Hen (1928-1973) músico y compositor chileno.

provenientes de las escuelas más vulnerables de Aconcagua[6] y Valparaíso, impulsando el movimiento orquestal infantil en Chile hasta su muerte en 1973.

En 1992 el Ministerio de Educación y la Fundación Beethoven crearon la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil bajo la dirección del maestro Fernando Rosas[7], quien más adelante, en 2001, junto con la primera dama Luisa Durán crearon la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (FOJI). Esta institución sin fines de lucro abrió un espacio de oportunidades para que los niños, niñas y jóvenes con habilidades musicales pudieran contar con un instrumento y formar parte de una orquesta, aun cuando sus familias no contaran con los recursos necesarios para financiarlo. El programa permite que más de 1.000 niños y jóvenes, de entre 8 y 24 años, reciban anualmente apoyo financiero, psico-social, instrumental y técnico para desarrollar su talento.

La FOJI cuenta con 17 orquestas sinfónicas propias en todo el país, tres de ellas en Santiago; la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil (OSNJ), la Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana (OSEM), la Orquesta Sinfónica Infantil Metropolitana (OSIM) y 14 Orquestas Sinfónicas Regionales.

Uno de sus objetivos es elevar el nivel técnico y académico de las orquestas promoviendo el perfeccionamiento de los directores, profesores e instrumentistas (FOJI. Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, s.f.).

SINFONÍA POR EL PERÚ

Sinfonía por el Perú fue fundada en el año 2011 por el tenor peruano Juan Diego Flórez[8] en beneficio de los niños y niñas del Perú que viven en situación de riesgo. Está inspirada en el Sistema venezolano. Hoy en día, atiende a más de 8000 niños y jóvenes en 21 núcleos de formación musical distribuidos en las zonas pobres del país. Los énfasis de

[6] La Provincia de Aconcagua fue una de las regiones administrativas de Chile existente desde 1826 a 1976.
[7] Fernando Rosas Pfingsthorn (1931-2007) destacado director de orquesta chileno.
[8] Juan Diego Flórez (1973) tenor lírico ligero peruano. Es considerado uno de los mejores tenores del panorama actual.

la fundación son: Coro, Orquesta Sinfónica, Big Band, Música Tradicionales y Taller de Lutería.

Recibe fondos públicos y privados del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), Dubai Cares, Universidad Privada Atenor Orrego (UPAO), Fundación Suiza Clariant, el Ministerio de Trabajo de Perú y la Organización Internacional del Trabajo (OIT), entre otros. Cabe resaltar que uno de los mayores logros de la fundación ha sido la reducción del trabajo infantil, razón por la cual empezó a recibir apoyo del gobierno para financiar el programa en zonas rurales. (Sinfonía por el Perú, s.f.).

INSTITUTO CIRANDA - MÚSICA Y CIUDADANÍA

El Instituto Ciranda se encuentra ubicado en el estado de Mato Grosso, Brasil, ofreciendo clases de música a niños, adolescentes y jóvenes de escasos recursos, que además viven en las periferias (también conocidas como Fabelas o zonas de alto riesgo en cuanto a seguridad social). (Instituto Ciranda-Música y Ciudadanía, s.f.).

Cuenta con el apoyo de Fundación MAPFRE[9], lleva a cabo el proyecto de enseñanza musical "Ciranda de Orquestas". Su labor inició en el año 2003 con el objetivo de brindar educación musical de calidad promoviendo su inclusión social y el desarrollo de los valores universales de cultura y paz. La mayoría de las personas beneficiarias provienen de barrios periféricos y familias con bajos recursos. También ofrece la posibilidad a los jóvenes de continuar sus estudios para llegar a ser profesores del programa. (Fundación MAPFRE, s.f.)

[9] Mapfre (acrónimo de Mutualidad de la Agrupación de Propietarios de Fincas Rústicas de España) es una empresa multinacional española dedicada al sector del seguro y reaseguro, con presencia en 49 países. Fue creada el 16 de mayo de 1933 con el fin de asegurar a los trabajadores de las explotaciones agrícolas.

FUNDACIÓN ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL DEL ECUADOR

La Fundación Orquesta Juvenil del Ecuador (FOSJE), es una entidad de servicio y desarrollo humano integral que a través de la música habilita la participación ciudadana y comunitaria, por medio de las Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Acción Social por la Música, como un poderoso instrumento de desarrollo social contando con la participación de familias pertenecientes a sectores y barrios populares. Esta fundación tiene orquestas infantiles, pre-juveniles y juveniles y un coro de 400 niños. (Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador, s.f.).

Fue creada en el año 2002 adoptando la metodología del El Sistema de Venezuela. Su metodología de educación se basa en el trabajo en grupo generando la formación de valores para la convivencia, el cual se divide en cuatro fases:

- Nivel propedéutico: Hasta los 6 años de edad. Introduce al niño(a) al mundo de la música a través de la experiencia audio perceptiva.
- Nivel de Iniciación Musical: 7 años de edad. Introducción e inducción a la música y lenguaje musical. Flauta barroca, Coro, Orquesta Pre-infantil y Orquesta Infantil.
- Nivel Medio: 11 o 12 años. Orquesta Prejuvenil y Orquesta Juvenil. Coro, Orquesta de Flauta Barroca. Lenguaje musical, introducción a la armonía. Instrumento
- Nivel Medio y Avanzado: 13 a los 18 años. Orquesta Juvenil, prácticas en Orquesta con profesores, pasantías pedagógicas.

SISTEMA DE ORQUESTAS DE GUATEMALA

El Sistema de Orquestas de Guatemala (SOG), es una organización sin fines de lucro que busca el desarrollo, el fomento de valores, la prevención de violencia y la inclusión de los niños y jóvenes más vulnerables del país por medio de la práctica colectiva de la música. Este sistema también está organizado por núcleos, los cuales son centros

académicos y musicales, mejor conocidos como Escuela de Música. Su énfasis son orquestas y coros basados en la metodología de El Sistema de Venezuela.

La formación musical inicia a partir de los 2 años en un programa de estimulación temprana; posteriormente, los niños participan en diferentes agrupaciones Pre-infantiles (práctica vocal, solfeo, apreciación y expresión artística), Coro y Orquesta de Cuerdas (clases individuales de cada instrumento, talleres de fila y práctica orquestal) de acuerdo a su edad y nivel musical, proceso que se desarrolla durante la edad escolar hasta la mayoría de edad. (SOG, Sistema de Orquestas de Guatemala, s.f.).

2.2 Colombia

FUNDACIÓN NACIONAL BATUTA

La Fundación Nacional Batuta fue creada en 1991 como una iniciativa del Gobierno Nacional en asociación con la empresa privada, bajo la gestión de Ana Milena Muñoz de Gaviria, Primera Dama de la Nación de la Época. Inspirada en El Sistema de Venezuela, la Fundación fue concebida como un espacio para la formación musical como alternativa de vida para los niños, niñas y jóvenes, especialmente, aquellos en condición de extrema vulnerabilidad en Colombia. (Fundación Batuta, 2016). Esta fundación opera en diferentes ciudades del país y en Bogotá D.C. En el área metropolitana, hay varios centros musicales en diferentes localidades. A la fecha, el Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Colombia Batuta, cuanta con 45 orquestas sinfónicas, 380 coros infantiles y 700 ensambles de iniciación musical.

En el año 1991 realizó un concierto con 354 niños, niñas y jóvenes provenientes de diez departamentos de todo el país (como Popayán, Bucaramanga, Medellín, Cali, Pereira, Manizales, Ibagué y Tunja). Ese mismo año constituyó la Orquesta Sinfónica Juvenil Batuta Bellas Artes Universidad Tecnológica de Pereira, que estaba integrada por jóvenes entre los 12 y 22 años y contó con el apoyo de esta Universidad para su fundación.

En 1994 se conformó la agrupación representativa Allegro que durante más de 20 años se convirtió en referente para las pre-orquestas Batuta en todo el territorio nacional. Esta agrupación representó a Batuta en innumerables eventos de relevancia musical nacional e internacional y logró marcar un hito de calidad musical para la educación musical infantil en todo el país. Allegro actuó junto a destacados músicos nacionales e internacionales haciendo presentaciones en el auditorio Luis A. Calvo de la Universidad Industrial de Santander y en la Sala Luis Ángel Arango en el marco del Ciclo Jóvenes Intérpretes del Banco de la República en 1999.

En 2010 se da inicio a una alianza estratégica con Ecopetrol que ha permitido el fortalecimiento de procesos orquestales sinfónicos en Santa Marta, Acacías, Neiva, Villavicencio, Tumaco, Cúcuta, Dosquebradas, Barrancabermeja y Buenaventura, municipios donde se conformaron agrupaciones de cuerdas de gran relevancia en la formación musical no formal de niños y jóvenes en condiciones de vulnerabilidad. También se crea la Orquesta Filarmónica Joven de Colombia, un proyecto social de la Fundación Bolívar-Davivienda que cuenta con el apoyo de la Fundación Nacional Batuta y la YOA Orquesta de las Américas. En su desarrollo, ha tenido importantes conciertos, residencias y giras nacionales e internacionales. Esta Orquesta -que se conforma anualmente mediante audiciones-, acoge un número muy significativo de participantes proviene de procesos de formación de la Fundación Nacional Batuta.

La Orquesta de Cuerdas Frotadas Batuta Pitalito es el resultado de la ejecución del proyecto de Formación en Cuerdas sinfónicas frotadas, como estrategia de prevención de reclutamiento forzado de niños, niñas y jóvenes de la comuna 1 de esta ciudad, que llegó al Valle de Laboyos desde octubre de 2013 gracias al apoyo del Ministerio del Interior, el PNUD, la Unidad de Victimas de Pitalito, la Asociación Sur Colombiana de Desplazados Internos y la Corporación Batuta Huila.

En 2016 la Fundación Nacional Batuta operó un total de 180 centros musicales en 99 municipios del país, entre éstos las capitales de los 32 departamentos de Colombia y el Distrito Capital. Sumados los centros musicales operados por las corporaciones Batuta, el número de centros asciende a 209 en 113 municipios, con una vinculación total de 35.294 niños, niñas, adolescentes y jóvenes.

La agrupación más representativa es la Orquesta Metropolitana Batuta Bogotá integrada por 100 jóvenes entre los 15 y los 22 años, provenientes de los procesos musicales de diferentes localidades de la ciudad. Esta agrupación ha tenido la oportunidad de dar conciertos en otros países y ser dirigida por directores internacionales. (Fundación Nacional Batuta, s.f.).

RED DE ESCUELAS DE MÚSICA DE MEDELLÍN

La Red de Escuelas de Música de Medellín, *es un programa de la Alcaldía* de la ciudad creado mediante los Acuerdos Municipales: 03 y 04 de **1996**; 072 de **1998** y 072 de **2013**. Se ubica en el Plan de Desarrollo "Medellín cuenta con vos 2016-2019", en la Dimensión estratégica número 4: *Ofrecer una educación de calidad y empleo, dentro del proyecto Redes de Formación Artística y Cultural* de la Secretaría de Cultura Ciudadana, Subsecretaría de Arte y Cultura (Red de Escuelas de Música de Medellín, s.f.).

La Red tiene 27 Escuelas de Música, 13 de cuerdas frotadas, 13 de vientos y percusión y 1 de cuerdas pulsadas, ubicadas en 14 comunas y 3 corregimientos de Medellín, con una cobertura de 5.300 estudiantes con edades entre los 7 y 24 años, quienes disfrutan y aprenden música desde una pedagogía basada en el desarrollo socio emocional, afectivo y de valores ciudadanos, mediante procesos colectivos de formación en iniciación musical e instrumental, lenguaje musical, expresión corporal, técnica instrumental, práctica coral y conjunto instrumental, desde donde se da la conformación de agrupaciones tales como coros, semilleros de instrumento, pre-bandas, pre-orquestas, bandas y orquestas, que enriquecen los procesos culturales y artísticos de la ciudad.

Esta formación se fundamenta en el currículo de la Red, estructura funcional que ordena estos procesos con base en el desarrollo de competencias en el ser, el saber y el hacer, que tiene como ejes transversales lo socio-afectivo y los grados de dificultad del repertorio (Red de Escuelas de Música de Medellín, s.f.).

RED DE ESCUELAS DE FORMACIÓN MUSICAL DE PASTO

Es un programa de la Secretaría Municipal de Educación de Pasto constituido bajo el acuerdo 020 de octubre 6 de 2003. Fue creado con cuatro puntos importantes como:

- Problemas de convivencia entre niños, niñas y jóvenes dentro y fuera de las Instituciones Educativas
- Alternativas para aprovechamiento del Tiempo Libre
- Deficiencia y vacíos del proyecto musical en el municipio de Pasto
- Estrategias para mantener cobertura de las Instituciones Educativas

Cuenta con ocho sedes en toda la ciudad las cuales fueron seleccionadas especialmente por ser puntos críticos con más problemáticas de convivencia generando violencia, drogadicción, alcoholismo, pandillismo, etc. Sus áreas de formación son vientos y percusión, orquestas sinfónicas e instrumentos andinos. (Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, s.f.)

2.3 Cundinamarca

INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO DE CAJICÁ

Este Instituto fue creado mediante un Acuerdo Municipal en el año 2006. Hoy en día ofrece más de 18 ramas de educación artística (música, artes escénicas, artes visuales y oficios). Gracias al apoyo económico del municipio, este instituto tiene el mayor nivel musical y representativo del departamento de Cundinamarca, siendo tal vez el mejor del país a nivel municipal (Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá, s.f.).

La escuela de Cuerdas Frotadas inició en el año 2007. Su población está entre los 4 y los 16 años. En el 2012 realiza su primer acercamiento al formato sinfónico incluyendo las demás familias instrumentales con repertorio colombiano y clásico. En el año 2016 y 2017 realizó montajes de música para cine vinculando la escuela de teatro, ballet y apoyo visual. Representaron a Colombia en el Festival de Orquestas Sinfónicas EIOJ en Buenos Aires, Argentina, en octubre del 2018. En 2019, fue ganadora de la convocatoria de Orquestas y Coros Emergentes organizada por el Clan del Destino con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. En el proceso se renueva sus integrantes año tras año, en particular la sección de vientos y percusión buscando que la cuerda sea la base que tiene 7 años donde varias generaciones han podido acercarse a la música sinfónica.

ESCUELA DE FORMACIÓN MUSICAL DE TOCANCIPÁ

La Escuela de Música de Tocancipá nació alrededor del año 2000 como una iniciativa del maestro Germán Herández, quien era en su momento, el director de la Banda Sinfónica. Hoy en día cuenta con 1.800 estudiantes que reciben educación musical gratuita. La Escuela tiene Orquesta de Cuerdas Frotadas, Orquesta de Cuerdas Pulsadas y diferentes Bandas por niveles. También tiene procesos descentralizados en veredas, brindando educación a niños y jóvenes a partir de los 8 años (Tocancipá y su apuesta por la música, 31 de julio de 2019).

2.4 Bogotá

ORQUESTA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ

La Orquesta Filarmónica de Bogotá tiene un programa musical pedagógico llamado *La Filarmónica y la Orquesta en la Ciudad* el cual imparte educación musical en 31 colegios distritales, 10 centros orquestales y 8 centros hospitalarios. Este programa nació en el segundo semestre del año 2013 como una propuesta de la Secretaría de Educación,

proyectándose como centro de interés complementario a la educación en la jornada completa[10] con deportes y artes junto con todas sus disciplinas. Su nombre inicial fue *40x40* que significa 40 horas de clase por 40 semanas.

El proyecto inició en cuatro colegios con los componentes rítmico y coral. Para el siguiente año, ya había doce colegios vinculados al programa siendo el IED Alexander Fleming el piloto sinfónico con una dotación del distrito. Simultáneamente, la Filarmónica empezó a realizar un estudio de impacto con proyecciones de atención y costos para brindar este mismo componente a más colegios.

En octubre del 2015 llegó una dotación sinfónica a 22 colegios, lo que necesitó una redistribución de los Artistas Formadores de acuerdo al nuevo modelo pedagógico el cual necesita familias instrumentales de maderas, metales, cuerdas, percusión y área coral. En este mismo año nacieron los Centros Filarmónicos ubicados en las localidades con un modelo de trabajo realizado directamente con ellas. Su objetivo es brindar espacios de formación musical especializada en los énfasis de iniciación, coro, ritmo y sinfónico. Dada esta nueva modalidad, el programa cambió su nombre a *Músicas de la OFB para la Jornada Completa*.

El programa está estructurado en dos vertientes: los Colegios y los Centros Filarmónicos. El primero busca que la formación musical sea un complemento para la dar integralidad a la educación y a través de la práctica orquestal, lograr valores y disciplina. El segundo tiene la misma visión, pero aquí el Artista Formador debe tener menos estudiantes para dar una formación más detallada y especializada, siempre desde lo colectivo.

Con el tiempo se han consolidado bandas, orquestas y coros en cada lugar de atención donde se ha hecho necesaria la figura de un director a cargo. En muchos de los casos, este rol ha sido asumido por uno de los músicos que quiso o se vio en la obligación de

[10] O jornada única. Modelo de educación donde solo existe una jornada estudio que abarca mañana y tarde.

asumirlo, creando así, la oportunidad de formalizar la escuela de dirección por la misma metodología del programa[11].

La mayoría de los programas orquestales en Latinoamérica han sido inspirados por El Sistema de Venezuela, logrando llevar educación musical a millones de niños y jóvenes en condición de vulnerabilidad, y creando orquestas y coros de muy alto nivel. En Colombia, la Fundación Nacional Batuta hizo una gran labor con la creación de orquestas en diferentes regiones; en Cundinamarca, la mayoría de municipios tienen procesos orquestales que pertenecen a las casas de cultura como programas musicales de las alcaldías; y en Bogotá hay varias orquestas emergentes en colegios distritales, colegios privados, academias y localidades.

[11] Entrevista realizada al maestro José Fernando Giraldo, Asesor Sinfónico de la Dirección de Fomento y Desarrollo de la OFB y Director de la Orquesta Filarmónica Infantil OFI. 21 de noviembre de 2018.

3 Consideraciones para el Director de Orquesta

En la primera mitad del siglo XIX los compositores empezaron a crear obras grandes para orquesta, generando un aumento en el número de instrumentistas; esto llevo a la necesidad de tener al frente una persona que pudiera coordinar, ayudar y dirigir. Hector Berlioz[12] es considerado como el primer director de orquesta en el mundo. Desde entonces, las más prestigiosas universidades y conservatorios de música en Europa, Asia y América del Norte, han graduado a grandes y reconocidos Directores de Orquesta, convirtiéndose en una profesión muy respetada y admirada por todos.

El público suele pensar que la labor del director se encuentra en el escenario durante el concierto, pero en realidad su trabajo está en el ensayo durante el montaje de una obra, escogiendo el repertorio y haciendo una labor de gestión para mostrar un resultado. También es aquella persona apta para resolver todo tipo de situaciones musicales que se presenten entre los músicos de la orquesta.

Hay características inherentes a la profesión como lo son el abarcar un conocimiento amplio sobre historia, compositores, estilos, etc., poseer una amplia biblioteca musical, tener muy buenos conocimientos sobre armonía y orquestación que permitan suplir una necesidad inmediata del repertorio, tener muy buenas relaciones públicas y laborales para saber darse a conocer y estar a la oferta de conciertos (lo cual requiere un buen manejo de las redes sociales) y tener material audiovisuales de la mejor calidad.

Un Director de Orquesta puede desempeñarse en otros campos de la música que le ayudarán a complementar su rol y posiblemente le abrirá puertas a nivel laboral, los cuales

[12] Hector Berlioz (1803-1869) compositor y director de orquesta francés.

pueden ser como docente universitario, pedagogo de su profesión, musicólogo, instrumentista, arreglista y/o compositor, entre otros.

En esencia, la figura del director de divide en cuatro partes: la parte humana, la parte mecánica, el liderazgo y la formación musical, las cuales se pueden sintetizar en el control y equilibrio de: Cuerpo – Mente – Emociones.

3.1 Parte Humana

En algunos momentos se puede llegar a pensar que la preparación musical, el conocimiento sobre el repertorio, la experiencia de trabajo con una agrupación, el liderazgo y la gestión, son los aspectos más importantes para un director, sin embargo no son el único pilar para trabajar con una orquesta, también son esenciales, la personalidad, la empatía, la bondad, el amor, la solidaridad, el carisma, la amistad y una sonrisa de gratitud a los músicos cuando no les puedes decir una palabra durante el concierto. Todas ellas garantizan un buen desempeño como persona.

Este trabajo se enfoca en el trabajo con niños y jóvenes, y para ellos se requiere una caja de herramientas basadas en valores éticos y morales, por eso, cualquier actitud o comportamiento positivo o negativo será inmediatamente evaluado por los integrantes quienes le apoyarán o rechazarán de manera inmediata y contundente. Un director es un ejemplo a seguir. Lamentablemente, el material bibliográfico que hay sobre la dirección se enfoca en la técnica pero ninguno aborda la parte humana, por eso es importante apoyarse en literatura sobre valores, sociedad, psicología, estudios sobre la mente y las emociones, educación en niños y jóvenes, entre otros. También cabe resaltar que no es lo mismo trabajar con adultos profesionales que con la población mencionada que además, se encuentra en proceso de formación, por eso el uso de lenguaje debe ser de especial cuidado, siempre muy didáctico, asegurándose que la información ha sido clara y precisa para los músicos.

Un director de orquesta no puede ser una máquina que reproduce las obras de los compositores, tampoco es un dictador que se para frente a la orquesta para dar órdenes; debe ser alguien que viva y siente la música, y use un lenguaje ameno para llevar a los músicos a la obtención de ese logro. Para ello es importante que el director destine parte de su tiempo a la reflexión y evaluación de su conducta en donde pueda identificar sus fortalezas, debilidades y emociones, consiguiendo canalizar estas últimas en el trabajo técnico, y que el resultado de este gran trabajo sea en beneficio de lograr una actitud humana más comprometida con los resultados artísticos de la orquesta.

3.2 Parte Mecánica

Ser un buen director exige estar preparado tanto física como mentalmente, de otra manera los resultados del trabajo no serán los mejores. El entrenamiento físico es fundamental para lograr mantener una buena postura y un cuerpo sano, además se necesita para asumir el trabajo de la dirección ya que esta requiere de un gran esfuerzo físico, de grandes cantidades de energía y resistencia que solo se pueden lograr con rutinas de ejercicio constantes.

Un director también debe gozar de una buena salud mental porque le servirá para enfocar sus objetivos hacia metas concretas con su agrupación, también lo necesita para seguir trabajando cuando el cansancio físico sea muy fuerte (no solo en él sino también la orquesta) y así poder dar un esfuerzo adicional. A la hora de iniciar un ensayo o un concierto, el director y los músicos deben tener la mejor disposición mental y corporal; se debe estar libre de preocupaciones, de angustias personales y/o fatiga crónica para tener la mayor concentración.

La maestra estadounidense Elizabeht Green[13], creó una serie de ejercicios físicos para el director, escritos en su libro *The Modern Conductor*, séptima edición (2004), los cuales ayudan a desarrollar la independencia de las manos-brazos y la gestualidad de las manos.

[13] Elizabeth Green (1906-1995) es considerada como una de las educadoras, directoras y autoras más influyentes del siglo XX.

En ellos se trabaja la relajación del dedo pulgar, la mano y la muñeca derecha que agarran la batuta, también antebrazos, hombros y espalda, así como ejercicios de coordinación, entradas y marcación de patrones.

3.2.1 La postura del director

De acuerdo a la experiencia en el ejercicio de la dirección y preguntas realizadas a otros directores, se proponen las siguientes recomendaciones en cuanto a la postura.

El director debe tener una postura relajada con el peso del cuerpo soportado sobre las dos piernas. No se recomienda tener los pies juntos porque genera tensión y pérdida del equilibrio. Se aconseja que en la postura estándar, los pies estén abiertos al ancho de los hombros. Se puede tener un pie más adelante que el otro o al mismo nivel de acuerdo al carácter energético de la obra o a la comodidad de la persona. Los brazos deben estar relajados cuando estén en movimiento, aunque se dirija para buscar un sonido fuerte y energético. No puede haber tensión en el agarre de la batuta, tampoco en la muñeca, el antebrazo ni hombro derechos. Si realiza los movimientos con tensión, puede causar lesiones en los músculos. Se recomienda usar un podio tanto en ensayos como en conciertos para que así el director tenga una postura cómoda sin mucho esfuerzo, especialmente si se trata de personas con baja estatura. Si por el contrario, el director tiene gran estatura, debe cuidarse de no adquirir una postura jorobada porque con el tiempo dañará su columna vertebral. El atril debe estar a la altura de la cintura, no más arriba para evitar el choque con la batuta. Es importante que la música quede grabada en la mente del director, de manera que solo sea necesario ver la partitura y grabar imágenes mentales grandes para evitar verla siempre. En este caso se debe evitar cabello obstaculice la vista, el cual debe estar recogido para que no vaya hacia adelante ni se enrede con los brazos.

En cuanto al uso de los zapatos (dedicado a las mujeres) no deben tener un tacón alto que exceda tres centímetros, ni en punta para evitar problemas de equilibrio y dolores en piernas o espalda. Se recomienda el uso de tacones cuadrados, en forma de cono o wedge.

Hay obras musicales que tienen una duración mayor a una hora las cuales exigen que el director permanezca de pie y activo por largo tiempo, por eso se recomienda buscar siempre la comodidad. Al final de una sesión de dirección durante un ensayo o un concierto, solo puede haber un cansancio natural, pero no deben aparecer dolores en ninguna parte del cuerpo. Si esto sucede, puede ser por una mala postura o una tensión innecesaria.

3.3 Liderazgo

Según el maestro Alberto Grau (2005):

Todo aquel que desee ser líder debe saber hacerlo y debe saber trabajar en equipo. Debe ser contemporizador cuando sea conveniente, pero también habrá de saber mostrar rigidez y hasta inflexibilidad cuando estime que la disciplina del grupo se encuentra en peligro o si lo que está en juego es la debida calidad interpretativa. Además, no puede olvidar que está de espaldas al público en las presentaciones, lo que trae aparejadas actitudes de comportamiento y un nivel de presentación personal también imprescindible. El director debe ser jovial pero serio a la hora de concentrarse para un buen ensayo. Dispuesto a responder toda clase de cuestionamientos, deberá mantener siempre un nivel de camaradería con los integrantes del grupo, pero sin perder sus cualidades de líder. (p.82).

Un director debe mantener un equilibrio ante la posibilidad de cambiar su punto de vista o aquello que había planeado, y el mantener firme sus argumentos cuando considere que no puede ceder. Debe tener siempre una actitud de humildad para recibir sugerencias, aportes y críticas (saludables) que le ayuden a mejorar su proceso musical.

Las orquestas infantiles y juveniles en nuestro país se ven expuestas constantemente a cambios de profesores según las necesidades de los programas. En algunos casos, estos cambios llegan a afectar el ambiente y las relaciones con los estudiantes. Por eso, el director debe mantener una conexión muy fuerte con la orquesta para evitar la desmotivación, la falta de interés o la deserción.

3.4 Formación musical

Gran parte de los directores de orquesta, banda y coro de nuestro país, han asumido su rol debido a las necesidades de los programas y proyectos que a su vez, son influenciados por directrices de alcaldías municipales, academias o colegios, entre otros. Por lo general estas personas tienen otro énfasis musical pero no una formación específica como directores, trayendo varias consecuencias en sus procesos con las agrupaciones y a nivel profesional-personal.

La formación musical en el campo de dirección a nivel profesional, abarca muchos aspectos como técnicas; conocimiento de épocas, estilos y repertorios; prácticas con agrupaciones universitarias y profesionales; creación de conjuntos; conocimientos sobre armonía y orquestación, reducción de partituras y piano; también genera la necesidad de conocer las características de todos los instrumentos y aprender a tocar algunos que no conozca. Por otro lado, se adquiere el conocimiento sobre cómo estudiar la partitura. Todo lo anterior es el mínimo conocimiento que debería tener un director de orquesta. Es importante que todo aquel que pretenda ejercer esta profesión, tenga esta preparación para que sepa asumir el trabajo con agrupaciones.

Esta formación es desde el punto de vista académico lo cual debería ser básico dentro del currículum de un director; por otro lado, es necesario adquirir una preparación como líder y gestor.

4 Diagnóstico musical de las agrupaciones

Antes de iniciar un proceso musical, es importante que el director haga un diagnóstico musical de la agrupación para saber en qué estado se encuentra y sobre qué base puede empezar. Debe identificar aspectos como:

- nivel técnico de los músicos
- rango de edades
- antigüedad de la agrupación
- tiempo de ensayo
- repertorio ya estudiado
- dominio de escalas y tonalidades
- debilidades técnicas
- uso del arco en la cuerda
- control de aire en los vientos
- control del tempo en la percusión
- conciencia de afinación
- problemas de lectura, entre otros.

También debe tener en cuenta aspectos operativos, como:

- condiciones del espacio para el ensayo
- tiempos disponibles para la práctica
- cantidad y estado de los instrumentos y accesorios
- profesores de instrumento y especialidades
- banco de repertorio musical de la orquesta.

En algunos lugares no se cuenta con la cantidad de profesores suficiente para cubrir la demanda de estudiantes, a veces se cuenta con un solo profesor para toda una familia instrumental, en otro casos, hay una sola persona a cargo de la agrupación. Dependiendo de cuál sea el caso, se aconseja organizar las clases por niveles instrumentales, por familias instrumentales o en el mejor de los casos, por instrumento; esto ayuda a garantizar un buen proceso.

El diagnóstico le permitirá saber en qué nivel técnico-musical se encuentra la orquesta, en cuanto a los registros, tonalidades y complejidades rítmicas que pueden enfrentar los músicos, así sabrá qué tipo de repertorio debe escoger; a partir de lo anterior, se puede hacer la planeación ya sea anual, semestral o mensual, establecer tiempos y modelos de ensayo, y horas de clase instrumental. Si el director lo considera necesario, podría sugerir que lo miembros de la orquesta reciban clases de gramática musical y/o coro. El objetivo es poder fijar un punto de partida donde se puedan establecer metas y planes de trabajo.

5 Cómo escoger el repertorio

El maestro Alberto Grau[14] pone en consideración las siguientes preguntas: "¿Un repertorio para lograr hacer música que conmueva? ¿Solo para satisfacer el ego del director? ¿Para enfrentar a [la orquesta] a exigencias técnicas y artísticas superiores a su capacidad? ¿Para "pasarlo bien" sin muchas aspiraciones musicales?" (Grau, 2005, p89)

En realidad, son muchas las preguntas que asaltan la mente a la hora de escoger el repertorio; si ponemos en consideración cada pregunta, la primera se enfoca en el público y no podemos decir que esté mal, es necesario interactuar con él haciendo programas de concierto continuos con obras que les sean familiares y de su agrado; la segunda se enfoca en el director a quien debe gustarle la música que dirige, sea impuesta o no, es importante que el director se conecte de la mejor forma posible con la música; la tercera en la orquesta porque le ayudará a crecer en su nivel técnico y como instrumentistas; y la cuarta es la selección de un repertorio sin ningún propósito formativo.

En los procesos formativos los protagonistas son los niños y jóvenes, por tal razón, el repertorio debe pensarse en el progreso y evolución musical de ellos. Se puede tener en cuenta músicas urbanas y el gusto de los músicos, pero el principal objetivo será la educación que reciben a través del conocimiento de la música académica[15] y otros géneros como jazz, blues, ragtime, música folclórica colombiana y de otros países (como para dar un ejemplo). Es importancia que dentro del repertorio que se selecciona, existan obras de nuestro folclor, porque a través de ella se busca dar a conocer y mantener vivas las tradiciones culturales, logrando que tanto el músico como el público, conozcan la música

[14] Alberto Grau (1937) compositor, pedagogo y director coral venezolano.
[15] También denominada música erudita, música tradicional culta o más comúnmente, música clásica.

de su país. El músico y pedagogo Zoltán Kodály[16], consideraba que el aprendizaje de la música debía empezar por la música folclórica la cual denominó "lengua materna musical", logrando que el niño aprendiera sobre las tradiciones de su cultura. Este punto de vista genera la posibilidad de ampliar el repertorio de música tradicional Colombiana, adaptado para orquestas infantiles.

Es importante que el director de orquesta conozca el proceso musical de su agrupación y las capacidades técnicas de los músicos para escoger el repertorio, apoyándose en los profesores de instrumento, porque son los que conocen la técnica y saben qué puede tocar el estudiante.

El maestro Iván Bello[17], director de la Orquesta Sinfónica de Cajicá, tiene cuatro criterios para la selección del repertorio, que vamos a compartir en este trabajo escrito, y son: Técnica, Género, Tonalidad y Registro.

- *Técnica:* El criterio central para la selección del repertorio está en función del nivel técnico de cada sección de la orquesta (cuerda, vientos y percusión); se debe tener en cuenta que cada familia tiene un proceso y desarrollo musical diferente, y en este sentido se debe propender por un repertorio que sea técnicamente viable de forma homogénea en cada familia instrumental. Teniendo en cuenta lo anterior, lo primordial es realizar un análisis técnico, enfocado en la ejecución de cada instrumento y las secciones de mayor dificultad. Este análisis debe identificar si el repertorio es o no idóneo para el nivel de los estudiantes.

- *Género:* La selección del repertorio debe estar enfocada en géneros musicales asequibles para los estudiantes, algunas obras que resultan técnicamente más logrables a veces les resultan poco atractivas o con un poco aporte para el desarrollo musical. Por otro lado, hay obras que aunque resultan muy atractivas

[16] Zoltán Kodály (1882-1967) fue compositor, director de orquesta, pedagogo, musicólogo, etnomusicólogo y recolector de música popular, húngaro.
[17] Iván Bello (1986) compositor y director titular de la Orquesta Sinfónica del Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá.

para los estudiantes, resultan complejas y pesadas en el proceso de montaje. Esto genera frustración y dificultades en el proceso técnico instrumental.

- *Tonalidades:* Un criterio que nos permitirá técnicamente tener las posibilidades claras en cuanto a la selección del repertorio es la estructura melódica de las obras partiendo de las escalas (mayores – menores) y sus contextos instrumentales. Para ello se debe tener en cuenta el registro y las posiciones en cada instrumento. Se debe tener especial cuidado con los instrumentos transpositores analizando si la tonalidad escogida es funcional para ellos. Por ejemplo, la sección de los metales, se ajustan mejor a tonalidades como Si bemol. Es esencial que las tonalidades estén dentro de las posibilidades técnicas de todos los integrantes de la orquesta.

- *Registros:* Este elemento es fundamental para no dañar la interpretación desde antes de seleccionar el repertorio; en cada instrumento debe existir un límite técnico conocido por el director para no exigir de más.

El maestro Iván, también tiene en consideración los siguientes elementos:

Seleccionar el repertorio con los músicos en mente (Saber quién toca y saber los niveles técnicos de los músicos va a facilitar el montaje).

Repertorio como parte del proceso técnico (El repertorio debe ser parte del proceso y en este sentido es mejor que también se denote una evolución en el repertorio desde el nivel técnico, desde obras muy asequibles hasta las obras que implican un reto para los músicos.)

Repertorio atractivo para los músicos (La motivación es un factor que puede facilitar o complicar los montajes).

Buscar repertorio multi-nivel (Este repertorio permite la inclusión de todos los niveles instrumentales). A continuación, se presenta un modelo de una obra que incluye tres

niveles dentro del mismo score. Glyn, Gareth and Smith, Andrew. (S.f.). In the Hall of the Mountain King. [Partitura]. Recuperado de: http://downloads.bbc.co.uk/tv/tenpieces/arrangements/grieg_combined_sectional_score.pdf

Figura 1. In the Hall of the Mountain King. Nivel Iniciación

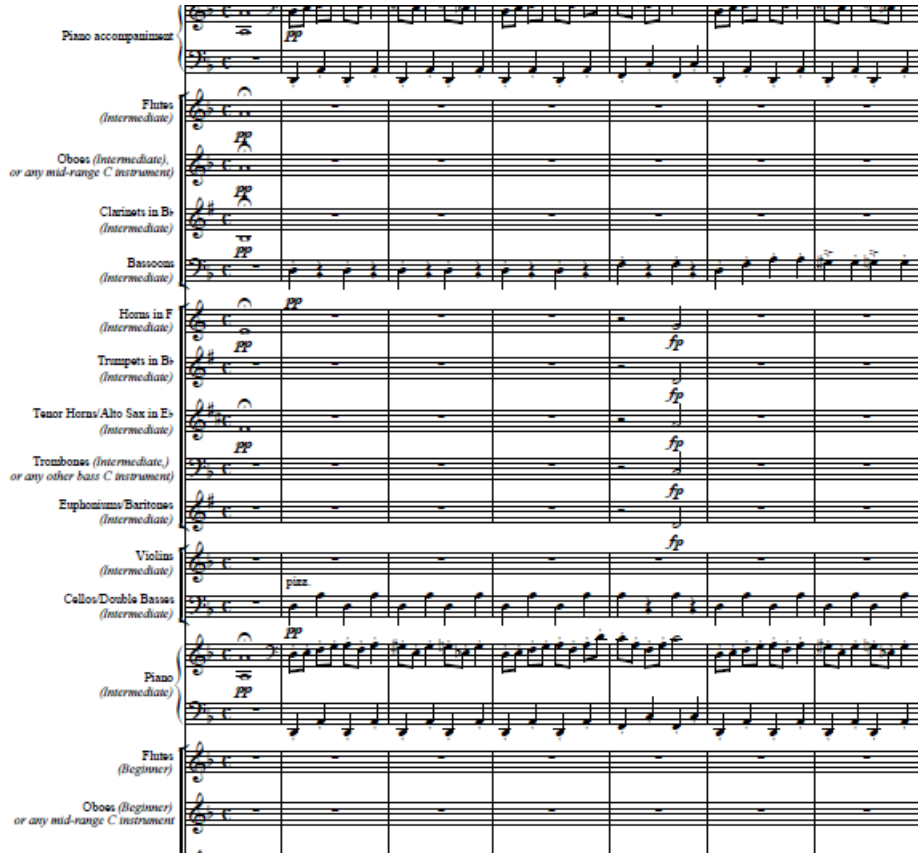


Figura 2. *In the Hall of the Mountain King.* Nivel Intermedio.

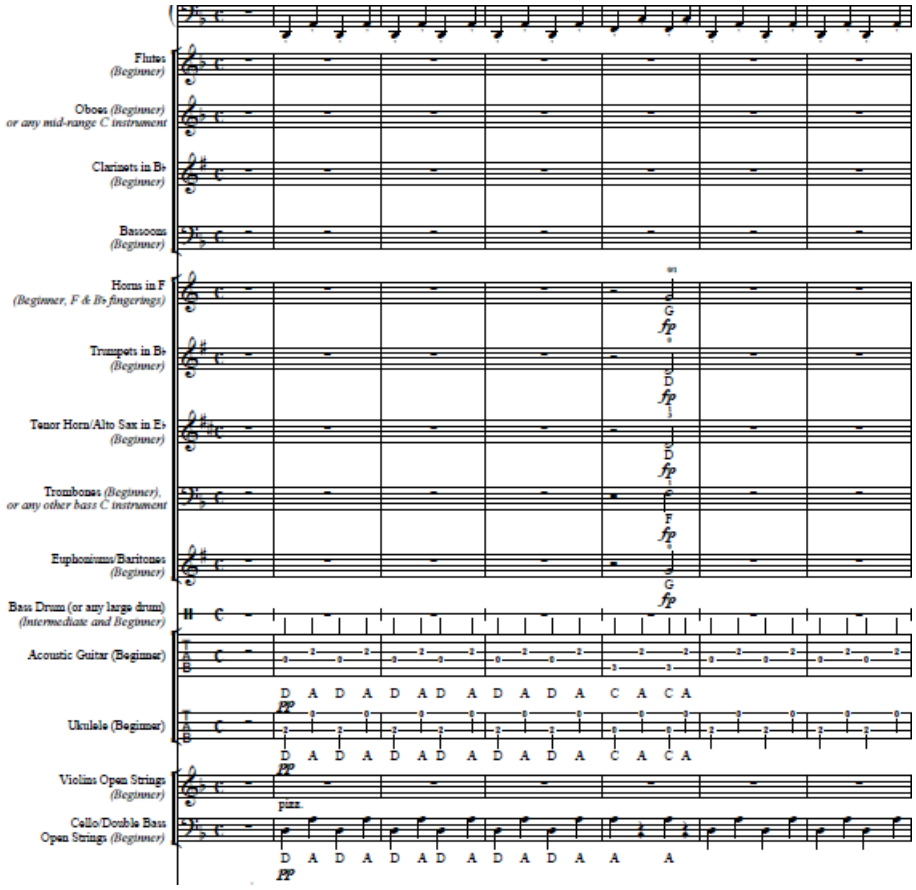


Figura 3. *In the Hall of the Mountain King*. Nivel Avanzado

El anterior ejemplo es un arreglo hecho para orquesta que tiene tres niveles, los cuales se denominan de un modo diferente en Inglaterra:

- Iniciación: Grado 1
- Intermedio: Grado 1-3
- Avanzado: Grado 4-5

Sobre la obra, el arreglista Andrew Simth comenta:

> Todos los arreglos para principiantes y grados 1-3 son extractos breves de la obra y se complementan con los arreglos para grados 4-5. Esto le permite involucrar a músicos de diferentes habilidades en un conjunto, todos interpretando la misma pieza (Smith, s.f. Recuperado de: https://www.bbc.co.uk/teach/ten-pieces/KS2-edvard-grieg-in-the-hall-of-the-mountain-king-from-peer-gynt/z7nf3k7).

El arreglista Gareth Glyn también hace un comentario sobre el arreglo:

> Todos los arreglos presentan un breve extracto (3 minutos) o resumen del trabajo mencionado en el título, y han sido concebidos de tal manera que se pueden emplear con éxito en muchas combinaciones diferentes de instrumentos y niveles para tocarlos, incluso si su escuela no tiene uno o más de los instrumentos que se muestran en la partitura (Glyn, s.f. Recuperado de: https://www.bbc.co.uk/teach/ten-pieces/KS2-edvard-grieg-in-the-hall-of-the-mountain-king-from-peer-gynt/z7nf3k7).

En nuestro país es muy recurrente encontrar procesos orquestales multi-nivel, por eso se recomienda adaptar el repertorio que permita la inclusión de todos los estudiantes. Esto se convierte en una motivación para los que pertenecen a los procesos iniciales, ya que les permite tocar al mismo tiempo con los más avanzados en la misma agrupación.

5.1 Consideraciones generales por niveles

Las siguientes tablas son una sugerencia en lo que podemos considerar niveles Iniciación, Intermedio y Avanzado, sobre aspectos como tonalidades, registros, articulaciones, golpes de arco, y rudimentos y tipos de golpe en percusión, las cuales fueron realizadas con el apoyo y orientación de artistas formadores de vientos, cuerdas y percusión, pertenecientes al Proyecto Filarmónico Escolar de la OFB. Todas las tonalidades propuestas son reales, las cuales se deben ajustar a instrumentos transpositores.

Tabla1. Consideraciones generales para Flauta, Oboe y Saxofón Alto.

Instrumento	***Nivel***	***Tonalidades***	***Registro y Rango***	***Articulación***
Vientos (flauta, oboe y saxofón alto)	Iniciación	Mayores: C, F, G, Bb	Medio de cada instrumento y un rango de cinco primeras notas de la escala a una octava.	Golpe simple de lengua (Tu) y Legato.
	Intermedio	Mayores: Eb, D, A Menores Natural: Dm, Gm, Fm, Am, Cm, Bm	Medio-Agudo y un rango de una octava más quinta.	Portato, Staccato y Acento.
	Avanzado	Todas	Todo el registro del instrumento.	Doble golpe de lengua. Martelato, Frulato, Grupeto, Trino

Tabla 2. Consideraciones generales para Metales, clarinete, fagot y saxofones soprano/tenor.

Instrumento	***Nivel***	***Tonalidades***	***Registro y Rango***	***Articulación***
Vientos (metales, clarinete, fagot y saxofón tenor/soprano)	Iniciación	Mayores: Bb, F Menor Natural: Gm	Medio de cada instrumento y un rango de cinco primeras notas de la escala a una octava.	Portato, legato. Uso de sílabas: Da
	Intermedio	Mayores: Eb, Ab, C, G Menores Natural: Dm, Fm, Am, Cm	Medio-Agudo y un rango de una octava más quinta.	Acento, Staccato Uso de sílabas: Tut, du, ra, re, ru.
	Avanzado	Mayores: Db, D, A, E Menores Natural: Bbm, Bm, C#m	Agudo-Grave. Dos octavas	Ataque con lengua (directa) y ataque sin lengua (indirecta) en metales.

Tabla 3. Consideraciones generales para la Percusión.

Nivel	***Tonalidades Placas***	***Rudimentos***	***Tipo de Golpe***	***Observaciones***
Iniciación	Mayores: C, G, F Intervalos de 2º a 5º	Simples Alternados	Full: asociado a notas sin articulación, emisión normal	Trabajo permanente de accesorios (percusión menor). Agarre de baquetas.
Intermedio	Mayores: D, A, Bb, Eb Intervalos de 8º Escala Cromática	Paradiddle Simple Paradiddle-diddle Paraparadiddle Dobles Up and Down Redoble Cerrado Flam	Down: asociado a acentos, dobles acentos, sfz, etc. Up: asociado a Tenuto y Legato. Rebote y redoble cuantificado (sabiendo el número total de golpes por figura redoblada)	Sistema de afinación de Timbales (guía) Apagado de Timbales
Avanzado	Hasta 5 alteraciones Menores natural y armónica Arpegios en 1º y 2º inversión Intervalos compuestos	Drag	Combinaciones full, up, down con cambios métricos Redoble clásico (cerrado) Redoble militar (abierto)	Tesitura de cada Timbal Afinación de Timbales usando el oído y no la guía Trémolo Timbal

Tabla 4. Consideraciones generales para el Violín.

Nivel	***Tonalidades***	***Registro***	***Articulación***	***Golpe de Arco***
Iniciación	Mayores: G, D, A	Cuerdas al aire. Primera posición. Una octava. Intervalos de 2º a 5º	Tenuto Staccato Pizzicato	Detaché Staccato Legato Todo el arco
Intermedio	Mayores: E, B, F Menores: Am, Em, Bm	Primera y Tercera, Segunda y Cuarta posición en todas las cuerdas con extensión de cuarto dedo. Dos octavas.	Legato Acento	Spiccato Martelé Trémolo
Avanzado	Mayores: Bb, Eb, Ab, Db, Gb Relativas Menores	Primera a Séptima posición en todas las cuerdas. Tres octavas.	Marcato	Ricoché Finger Detaché Dominio de todas las secciones del arco

Tabla 5. Consideraciones generales para la Viola.

Nivel	***Tonalidades***	***Registro***	***Articulación***	***Golpe de Arco***
Iniciación	Mayores: C, G, D	Cuerdas al aire Primera posición. Estructura de escala mayor (dedos 2 y 3 pegados). Una octava. Grados conjuntos	Legato Staccato Pizzicato	Detaché Legato Staccato Todo el arco
Intermedio	Mayores: F, E, Eb, Bb, C, G, A	Tercera y Segunda posición en todas las cuerdas. Dos octavas. Intervalos de 3º a 5º	Ligadura 4 dedos Acento	Spiccato Uso predominante del arco: punta a centro.
Avanzado	Mayores: E, Bb, Eb Menores: Gm, Em, Dm,	Cuarta y Quinta posición en todas las cuerdas. Extensión de cuarto dedo. Tres octavas. Todos los intervalos.	Ligadura de 8	Martelé Trémolo Ricoché Finger Detaché Dominio de todas las secciones del arco

Tabla 6. Consideraciones generales para el Cello.

Nivel	***Tonalidades***	***Registro***	***Articulación***	***Golpe de Arco***
Iniciación	Mayores: G, D, C (una octava)	Cuerdas al aire Grados conjuntos en primera posición	Pizzicato	Stacatto (al talón) Legato Martelé Arcos separados Uso progresivo de todo el arco[18]
Intermedio	Mayores: F, Bb, Eb, A Menores: Em, Dm, Gm, Cm, Bm	Cuarto dedo. Cuarta posición. Intervalos de 5º, 3º y 8º	Legato Acento ligaduras de 8 hasta 16, arcos asimétricos	Uso predominante del arco: Punto de apoyo medio y medio alto (más cerca del puente)
Avanzado	Mayores: Todas a dos y tres octavas Arpegios	Terceras quebradas	ligaduras hasta 24	Spiccato Sautillé Ricoché Dominio de todas las secciones del arco

[18] Otras recomendaciones para el Cello: la mano izquierda debe tener una posición relajada y "redonda", es decir que pisen las cuerdas con las puntas de los dedos y no con las yemas; apertura de los dedos 2 y 3; apertura de los codos para lograr un correcto ángulo de la mano; evitar la tensión de los hombros, estos deben permanecer abajo.

Tabla 7. Consideraciones generales para el Contrabajo.

Nivel	***Tonalidades***	***Registro***	***Articulación***	***Golpe de Arco***
Iniciación	Mayores: G, D, A, F, Bb	Cuerdas al aire en primera y tercera posición. Todos los dedos. Grados conjuntos. Intervalos de 2º a 4º Una octava.	Stacatto Ligadas de a dos Pizzicato	Detaché Legato Staccato
Intermedio	Mayores: D una octava Menores: Am	Cambios de posición. Intervalos de 5º Dos octavas.	Dos ligadas, dos sueltas Acento	Trémolo Diferentes partes del arco
Avanzado	Mayores: C Menores: Em, Dm,	Todos los intervalos.	Todas las articulaciones	Marcato Dominio de todas las secciones del arco

Estas consideraciones son a modo general de lo que se podría estudiar en cada nivel. El estudio de las tonalidades se determina principalmente por la afinación de los instrumentos y el formato en el que trabajan (el cual también puede ser Banda en el caso de los vientos y la percusión).

5.2 Repertorio por niveles

La música que se interpreta nunca puede traer desmotivación a los niños, por eso el director debe sensibilizar y educar a su orquesta sobre el tipo de obras que se van a estudiar. A continuación se plantea hacer una selección de repertorio con obras que se encuentra técnicamente por debajo del nivel instrumental, al nivel y sobre el nivel.

5.2.1 Por debajo del nivel interpretativo y técnico

Se recomienda buscar obras que sean fáciles técnicamente al nivel general que tiene la orquesta, que puedan leer completas y rápido en un ensayo. Esto permite que haya fluidez, relajación e interés por tocar, lo cual trae motivación. Son obras por lo general, llamativas y familiares al público y a los músicos.

5.2.2 A su nivel

Estas obras deben estar en el mismo nivel de estudio instrumental en cuanto al manejo de escalas, posiciones en la cuerda, registros en los vientos y uso de rudimentos en la percusión. Más que comodidad se busca mantener y afianzar el nivel técnico del músico.

5.2.3 Por encima del nivel

Las obras por encima del nivel son el reto para la orquesta porque tienen un grado de dificultad mayor al que están trabajando en el momento; existen muchos desafíos que se pueden encontrar en una partitura, tales como ritmos complejos, síncopas, fraseos largos, intervalos grandes, cambios de posición, extensiones, más alteraciones en las armaduras, tempos rápidos, cambios de tempo (*ritardandos y accelerandos*), cambios constantes de métrica, control dinámico (***pp, ff,*** *crescendo* y/o *diminuendo*), carácter e interpretación, estilo musical y todo tipo de complejidad técnica. El objetivo es llevar a los músicos a un nuevo nivel de desarrollo musical.

Un programa de concierto puede incluir dos obras por debajo del nivel, dos obras en el nivel y una por encima del nivel. Cabe resaltar que por muy cómodo o fácil que parezca esta selección, el director debe hacer gran énfasis en la homogeneidad del sonido y la afinación, buscando siempre la mejor calidad interpretativa desde los elementos más básicos o sencillos.

6 Estudio de la partitura

> *"La verdadera interpretación ha de ser caleidoscópica, es decir, impensada, inesperada, nunca repetida, siempre nueva. Toda obra, por más veces que haya sido dirigida e interpretada, deberá ser nuevamente meditada antes de presentarla en concierto"*
> *César Ferreyra*[19]

La partitura puede parecer la misma, pero el director ha debido, desde la última vez que la asumió en estudio, haber crecido en experiencia, madurez, sensibilidad y profundidad artística. Un director que no sea capaz de mejorar su propia versión anterior evidencia:

- Poca autocrítica
- Conformismo
- Falta de estudio
- Ausencia de interés para alcanzar mejores metas
- Poca fe en su agrupación. (Grau, 2005, p84)

Un director no controla únicamente a los músicos cuando está en el podio, también controla la música, es decir, debe dominarla muy bien en su mente y su propio ser. Los anteriores comentarios que hace el maestro Alberto Grau, pueden parecer un poco fuertes pero en realidad son necesarios tenerlos en cuenta porque él defiende a la música y pone un grado de exigencia alto para quien pretende asumir este rol.

[19] César Ferreyra (1926-2001). Maestro y director de coros de gran prestigio, nacido en Córdoba, Argentina.

El estudio de la partitura es la herramienta principal y la base sobre la cual se fundamenta el trabajo que realiza el director de orquesta, de ello dependerá el éxito que tenga con la agrupación. Existen casos donde algunos directores, con solo echar un vistazo al score y aprenderse la forma, inician el montaje, pero esto se convierte en una falta de respeto hacia los músicos. Así como el instrumentista dedica horas de estudio para aprenderse las obras, el director, debe dedicar un tiempo especial solo para estudiar la partitura. Es importante conocerla muy bien, tenerla clara en la mente y resolver todos los problemas antes de iniciar los ensayos. Cuando se tiene dominio de la partitura será más fácil realizar el montaje. Es aquí donde empieza la labor del director.

El estudio de la partitura se debe hacer de una forma pausada, consciente, con la mente abierta y la imaginación despierta.

A continuación se proponen unas fases de estudio, basadas en el libro *Guide for Score Study: for the Wind Band Conductor*, de Frank Battisti y Robert Garofalo, quienes plantean una forma muy organizada y detallada, pero para efectos del presente documento, se ha adaptado de acuerdo al contexto y la necesidad musical de los directores. Las fases de estudio son las siguientes: Observación, Lectura, Análisis y Marcación del score.

6.1 Observación

Esta primera parte del estudio de la partitura se divide en dos partes: la portada y el score.

La observación de la portada consiste en investigar sobre la información que aparece allí descrita como el título, subtítulo, dedicatoria, compositor, época, editorial e instrumentación. Aquí, Usted debe tomar nota de los datos más importantes y aquellos que hayan llamado especialmente su atención. Es muy importante tener en cuenta si el score está en Do o es transpuesto, y qué tipo de instrumentos aparecen descritos porque pueden ser transpositores o de la época; estos últimos posiblemente no existen en nuestro contexto pero de alguna forma se deben suplir con los que más se asemejen. En otros casos, muchas

agrupaciones no cuentan con el instrumental completo y pueden hacer falta instrumentos como oboe, clarinete bajo, fagot, saxofón barítono, fliscorno, tuba o contrabajo, por tanto, se recomienda transcribir para otro instrumento parecido que pueda dar la sonoridad requerida por el compositor. Si no es posible lograr esto, es mejor no tocar este tipo de obras en tanto no pueda tener los instrumentos que necesita. Si considera necesaria la implementación de determinado repertorio, es posible realizar arreglos o adaptaciones para el formato que tenga la agrupación, siendo necesario adquirir el conocimiento sobre orquestación para saber asignar los roles instrumentales a los instrumentos adecuados.

Otra parte que no aparece en la portada pero que es muy importante tener en cuenta es el contexto histórico de la obra y el estilo musical. Estos dos aportan una gran información que servirán a la hora de tomar decisiones sobre la interpretación de la obra y le ayudarán a adquirir un criterio musical sobre sus decisiones.

En la primera página del score se puede identificar métrica, tonalidad, tempo y cómo está dispuesta la instrumentación; el trabajo siguiente consiste en ojear varias veces sin hacer ninguna marcación o lectura, el objetivo es identificar cambios de tempo, métrica o tonalidad, calderones, cesuras, repeticiones, símbolos, números o letras de ensayo, palabras o términos desconocidos e indicaciones específicas para cada instrumento como uso de sordinas, pizzicato, arco, efectos, cambio de instrumentos en el caso del clarinete, fagot, piccolo, trompeta o cambios de afinación en los timbales, etc.

Toda esta información reposará junto con el score para que en un futuro, si desea retomar la obra, tenga a la mano lo que ya había investigado con anterioridad y lo pueda complementar con los nuevos conocimientos adquiridos.

6.2 Lectura del Score

Esta parte del estudio de la partitura consiste en leer el score sin analizar y sin detenerse en los detalles, el objetivo es crear en la mente una imagen sonora de la obra sin la ayuda de un piano o un audio. Se requiere tener la mente concentrada para descubrir poco a poco

los detalles que más adelante se van a analizar. Para esta etapa del estudio se requiere además, intuición, habilidad de escuchar mentalmente, memoria y emoción. Este proceso no se debe forzar ni apresurar, por eso se recomienda establecer un tiempo lento y cómodo para la lectura la cual se plantea hacer de dos formas:

- Lectura general: el objetivo es abarcar la mayor cantidad de líneas instrumentales y tener una visión general, sin centrarse en una sola región o grupo instrumental. Generalmente, los directores se guían por el instrumento que interpretan o el que le es más familiar, pero lo importante es tratar de verlos todos para ir conociendo el modo de escritura de cada instrumento.

- Lectura específica: después de haber leído al menos tres veces el score, ya debe saber en qué partes de la obra hay ritmo complejos, intervalos grandes, o melodías complejas que puede ir descifrando. También puede resolver los cambios de tempo como rallentando, smorzando, calando, accelerando, stringendo, etc.

En la lectura del score se pueden identificar: armaduras, frases con clímax, entradas, orquestación, articulaciones, patrones rítmicos, ostinatos, cadencias, progresiones armónicas, motivos, temas, forma, entre otros.

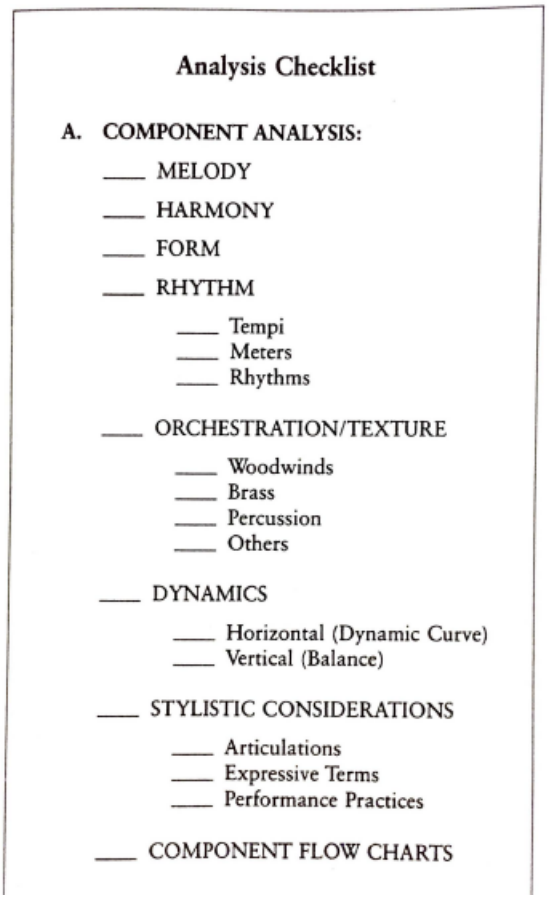
Después de haber leído la obra varias veces, el director debe poder llevar la música en la mente sin mirar el score.

6.3 Análisis del Score

Uno de los aspectos más importantes del análisis del score es descubrir los detalles musicales que estimulen el pensamiento. Cada uno por pequeño que sea nos ayudará a comprender la obra como tal, pero especialmente, a conocer el estilo característico del compositor y cuáles son sus intenciones sobre lo que quería comunicar. La música no se interpreta de cualquier forma, todo tiene un estilo, una época, un contexto y una historia

detrás de cada nota escrita. Por eso es muy importante aproximarse a la idea del compositor.

Existen varios tipos de análisis musical, en el libro *Guide for Score Study* encontramos el orden de los elementos que se deben tener en cuenta para el análisis. Battisti, F. y Garofalo R. (1990). Analysis Checklist. [Figura]. Recuperado de: *Guide for Score Study: For the Wind Band Conductor.*



Analysis Checklist

A. COMPONENT ANALYSIS:

___ MELODY
___ HARMONY
___ FORM
___ RHYTHM
  ___ Tempi
  ___ Meters
  ___ Rhythms
___ ORCHESTRATION/TEXTURE
  ___ Woodwinds
  ___ Brass
  ___ Percussion
  ___ Others
___ DYNAMICS
  ___ Horizontal (Dynamic Curve)
  ___ Vertical (Balance)
___ STYLISTIC CONSIDERATIONS
  ___ Articulations
  ___ Expressive Terms
  ___ Performance Practices
___ COMPONENT FLOW CHARTS

Figura 4. Guía para el Análisis

Para observar más detalladamente cómo se identifica cada uno de los ítems allí mencionados, se recomienda ver el paso 3 *Score Analysis* p29. Los autores explican las características y elementos que se encuentran en una obra y proponen este orden para iniciar: Melodía, Armonía, Forma y Ritmo (como los elementos más importantes)

Orquestación, Dinámica y Consideraciones Estilísticas. La anterior imagen es una CheckList que se puede usar como guía y marcar cada elemento estudiando.

Según la experiencia en la práctica y el método de estudio que tienen los directores de las orquestas en Cajicá y el Proyecto Filarmónico Escolar, se recomienda empezar el análisis por la identificación de la forma y estructura, seguido de la melodía y la armonía, y luego los demás elementos.

Uno de los términos que no se mencionan en el libro es el Balance, el cual para efectos de este escrito, se refiere al equilibrio que debe existir entre las diferentes voces de la orquesta (melodías, contramelodías, armonías, ritmo y efectos sonoros). Se relaciona directamente con los tipos de textura como son: monofónica, homofónica, polifónica, entre otros (Textura, 20 de septiembre de 2019). Para obtener una buena sonoridad y lograr que las voces se identifiquen mientras suena la música, es necesario hacer uso del balance aplicado a los registros agudo, medio y grave. Para ello, el maestro Joseph A. Labuta[20] propone el siguiente esquema para el balance del volumen, donde A es agudo, M es medio y B es bajo:

Figura 5. Tipos de Balance

[20] Joseph A. Labuta (1931) es profesor de música y director de educación musical en la Wayne State University, Detroit, Michigan. Autor del libro, *Teaching Musicianship in the High School Band (1972).*

El balance tipo Pirámide, requiere mayor volumen en los bajo, menos en los medios y poco en los agudos. El tipo Reloj de Arena, requiere el mismo volumen de agudos y bajos, con menos volumen en los medios. Y, el tipo Árbol de Navidad requiere el mismo volumen de los tres registros.

6.4 Marcación del Score

Johann Wolfgang von Goethe[21] escribió un tratado sobre la *Teoría del Color*[22] donde explica que el significado depende de la subjetividad y apreciación de cada individuo. En 2004, Eva Heller[23] desarrolló un estudio basado en la teoría de Goethe dando a cada color una terminología producto del estudio del lenguaje, el pensamiento y la tradición popular (Psicología del Color, 20 de septiembre de 2019). [Para ver el significado de cada color puede buscar el libro *Psicología del Color, cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* de Eva Heller, 2004]. Aplicando esta teoría a la marcación del score, los colores ayudan a recordar cómo se desarrollan los pasajes a venir, cuando no se puede mirar detenidamente el score ya que se debe mirar a los músicos.

Después de haber realizado los puntos anteriores, gran parte de la música ha quedado grabada en la mente, no siendo necesario marcar demasiado el score. Se recomienda marcar el tempo y sus cambios, indicaciones en los instrumentos, entradas importantes y dinámicas (algunas). Para ello se recomienda usar la siguiente tabla de colores:

[21] Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) fue n poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán.
[22] Zur Farbenlehre (Teoría de los Colores). Libro escrito en 1810 por Johann Wolfgang von Goethe.
[23] Eva Heller (1948-2008) fue socióloga, psicóloga y profesora de teoría de la comunicación y psicología de los colores.

Tabla 8. Uso de los Colores

Color	*Indicación*	*Dinámica*	*Instrumento*
Verde	Tempo		
Amarillo	Indicaciones para el director (pizz, arco, sordinas, calderones y repeticiones)		
Azul		piano y diminuendo	Maderas
Rojo		forte y crescendo	Metales
Naranja		sforzando	
Negro			Cuerdas, Piano y Arpa
Morado	Expresión		

De acuerdo a la tabla, este es el ejemplo de cómo usar los colores para marcar las dinámicas:

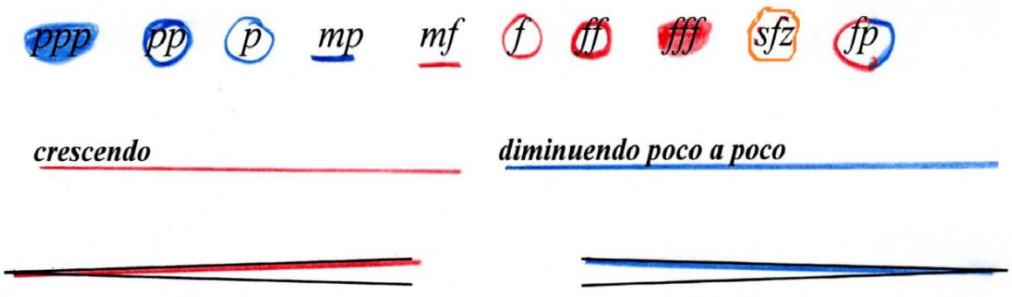


Figura 6. Colores y Dinámicas

Los colores también son usados para marcar las entradas. Cada director debe tener un código de letras que identifiquen los instrumentos. En la Tabla 1 también se hace una recomendación de los colores que puede usar en este caso. El tempo, las indicaciones en los instrumentos y las palabras de expresión también pueden ir acompañados de un color.

No se recomienda marcar todo, ya que se llenaría de muchos colores la partitura, generando confusión y distracción. Tampoco se recomienda, empezar a marcar la partitura desde el primer momento en que la observa porque los procesos que se salta, contienen la mejor información para la compresión del análisis. Los objetivos de la marcación del score, son:

- ayudar a tener las ideas claras

- recordar las ideas
- hacer énfasis en los pasajes relevantes (climax, cambios y alteraciones de tempo, etc.)

6.5 Herramientas didácticas para el director

El estudio de la partitura ofrece herramientas didácticas para el director que el ayudarán a tener esquemas claros en la mente y hallará muchas posibilidades para resolver problemas durante el ensayo, hacer que el tiempo rinda y no demorar mucho en detalles para evitar cansar a los músicos. Dichas herramientas puede ser: Tabla de Análisis, Esquema de Calentamiento y Corales.

6.5.1 Tabla de Análisis

La información que debe estar contenida en dicha tabla es: Macro Estructura, Micro Estructura, No. de Compás, Observaciones y/o Dificultades, Orquestación, Tonalidad/Armonía/Sistema, Métrica, Tempo, Enfoque de Dirección, y Carácter.

Esta tabla le sirve de guía al director, ya que le ayudará a tener clara la forma y a reconocer los aspectos más importantes y característicos de cada sección de la obra.

En el apéndice se encuentra un ejemplo sobre el análisis realizado a la Obertura Gipsy del compositor Isaac Merle. D:\Documentos\MAESTRÍA\TESIS\anexos\Tabla de análisis.xlsx

6.5.2 Esquema de Calentamiento

El esquema se basa en la tabla anterior. Debido a que la obra seleccionada cuenta con varias secciones y cada una tiene métrica, tempo, tonalidad y dificultades diferentes, se ajusta para que cada sección tenga un calentamiento diferente. Esto se plantea porque en todos los ensayos no se recomienda empezar por el comienzo de la obra si las dificultades

se encuentras en otra región. Tampoco se recomienda hacer siempre el mismo tipo de calentamiento, ya que el objetivo principal es preparar a la orquesta para resolver los pasajes difíciles o trabajar en algún aspecto musical específico. En el caso de que la obra solo tenga una métrica, un mismo tempo y tonalidad, de igual forma, se pueden crear diferentes ejercicios de acuerdo a las dificultades técnicas que allí se encuentran.

La información que aparece en la tabla es: Macro Estructura, Micro Estructura, No. de Compás, Tonalidad/Armonía/Sistema, Métrica, Actividades para el Calentamiento, y Objetivo. En el apéndice se encuentra un ejemplo de un Esquema de Calentamiento.

6.5.3 Corales

Los corales son una herramienta eficaz para el ajuste de la afinación, la homogeneidad en el sonido, el modo de ataque y final de la nota, y el balance, por eso se recomienda usarlos en orquestas. El uso de notas largas en la cuerda es un gran aporte para el control del arco, la dinámica y la sonoridad. En estos ejercicios se pueden pedir el uso de determinadas partes del arco como por ejemplo, del centro a la punta para buscar una dinámica más hacia el piano y/o tocando en diferentes partes del diapasón (como para dar un ejemplo). En el caso de los vientos se recomienda cuidar los ataques y finales de las notas. El concepto de afinación se empieza a desarrollar a partir de los centros tonales del repertorio que se quiere trabajar. De este modo, el músico es acostumbrará a la armonía de la obra y aprenderá a afinar de acuerdo a la parte musical que le corresponda.

El diseño de los corales se hace a cuatro voces (Soprano, Alto, Tenor y Bajo) y la asignación de cada voz se hace dependiendo de rol instrumental:

Tabla 9. Asignación instrumental para los corales

Soprano	***Alto***	***Tenor***	***Bajo***
Flauta	Oboe	Saxofón Tenor	Fagot
Clarinete 1	Clarinete 2	Cornos	Trombón
Trompeta 1	Saxofón Alto	Violas	Tuba
Violines primeros	Trompeta 2		Cello
	Violines segundos		Contrabajo

La armonía proviene de la obra sobre regiones específicas que desee trabajar. En el apéndice se encuentra el diseño de tres corales basados en las algunas de las tonalidades que tiene la Obertura Gipsy. D:\Documentos\MAESTRÍA\TESIS\anexos\Obertura Gipsy\Corales\Corales basados en la Obertura Gipsy.pdf

7 Planeación de los ensayos

De acuerdo al conocimiento que obtuvo del análisis y estudio de la partitura, el siguiente paso será hacer la planeación de los ensayos la cual le permitirá al director, tener claridad sobre cómo va a realizar el trabajo de montaje del repertorio en el tiempo que tiene disponible. De esta forma podrá aprovechar las oportunidades y ser muy específico para lograr los objetivos. Con el fin de poder lograrlos, debe tener en cuenta la cantidad de tiempo en horas y días para saber la cantidad de ensayos parciales y generales que puede realizar, los cuales dependen de la dificultad del repertorio.

Para llevar a cabo esta tarea, se propone un formato para la planeación de cada sesión que contenga la siguiente información: Objetivo, Tipo de ensayo, Fecha, Tiempo de ensayo, Tonalidad, Calentamiento, Ejercicios preparatorios, Estudio de la obra y Observaciones. En la siguiente tabla se muestra un ejemplo de la planeación:

Formato de Planeación para cada ensayo

Objetivo: Trabajar aspectos de afinación, balance, dinámica y aumentación del tempo a partir del número 12			**Tipo de Ensayo:** General contrajornada mañana	**Fecha:** 18 de septiembre de 2019 **Tiempo de ensayo:** 1h y 30 min
Tonalidad	**Calentamiento**	**Ejercicios preparatorios**	**Estudio de la obra**	**Observaciones**
Dm	Para calentar con Dm: escalas en una negra, dos corcheas, cuatro semicorcheas [talón en spicatto]. Hacer Coral en Dm	Hacer cuatro semicorcheas por cada nota	Revisar solo acompañamientos desde el número 12 con aumento de velocidad (fagot, metales, percusión, cello y contrabajo) Revisar solo melodías (flauta, oboe, clarinete / violines y violas). Tocar desde el número 10 para practicar el corte del número 12 con el aumento de velocidad.	Se cumplió con el objetivo previsto para el ensayo, trabajando por separado acompañamiento, bajos y melodías desde el número 12 hasta el final, aumentando el tiempo gradualmente. Se notó que los violines primeros necesitan estudiar el final más lento porque la digitación el difícil (debido al registro). También se pudo revisar el número 6, trabajando en cada una de las voces y explicando a los estudiantes, el rol que cumplen dentro de la armonía y el acompañamiento.

Figura 7. Modelo para Planeaciones.

El anterior ejemplo, fue un ensayo realizado con los estudiantes de contrajornada mañana del Colegio Enrique Olaya Herrera, los cuales conforman alrededor de 40 músicos es decir, la mitad de la orquesta. El tiempo de ensayo es de una hora y treinta minutos. El objetivo del ensayo era trabajar aspectos de afinación, balance, dinámica y aumentación de tempo a partir del número 12 de la Obertura Gipsy (Isaac Merlec). En esta parte del montaje, ya se había hecho una lectura general de la obra y se habían corregido ritmos complejos, notas falsas en la líneas melódicas, entre otros. El paso a seguir era trabajar en el perfeccionamiento de la obra. Esta obra tiene 15 números de ensayo y cada sección tiene métrica, tempo, tonalidad y dificultades diferentes. Como la planeación para este ensayo era trabajar el número 12, se propuso hacer una escala en la tonalidad de Re menor usando las células rítmicas características de este pasaje y el coral en la misma tonalidad el cual sale de la armonía de la obra. Al final se lograron los objetivos del ensayo y el tiempo alcanzó para revisar otras partes que estaban planeadas para el siguiente ensayo.

La casilla de observaciones se llena después del ensayo, allí debe anotar los problemas que surgieron durante la práctica, los cambios de pensamiento que tuvo al escuchar, las nuevas decisiones, los problemas que surgieron, los avances, lo que no alcanzó a trabajar, aquello con lo que no quedó a gusto y quisiera seguir trabajando, y los planes para el próximo ensayo. Es importante que desde el comienzo tenga una visión general del montaje muy clara y con objetivos establecidos; en cuanto a la planeación, esta puede cambiar de un ensayo a otro de acuerdo a las necesidades.

7.1 Ensayos Parciales

Se recomienda hacer ensayos parciales por familias y por roles instrumentales ya que garantizan un buen montaje del repertorio. Durante un ensayo puede pasar que una sección de la orquesta no pueda resolver un pasaje difícil, lo que ocasiona pérdida de tiempo en el ensayo, pérdida de atención y motivación en los demás músicos y genera indisciplina. Por

esto se hace necesario realizar este tipo de ensayos, y los músicos lo requieren para conocer mejor la obra y saber con qué instrumentos comparten sus roles.

Durante estos ensayos se puede trabajar en:

- Afinación
- Igualdad en las articulaciones, en los golpes de arco y en las arcadas
- Establecer la forma de tocar determinados pasajes (rítmicos y melódicos)
- Homogeneidad en el sonido
- También para que los músicos tengan claras sus entradas (especialmente cuando tienen silencios muy largos y para la percusión) y la de sus compañeros.
- Para que la percusión conozca e interactúe con los demás instrumentos. Esto es de vital importancia debido a que por las secciones de silencios muy largas que llevan escritos en las partituras, los músicos aprovechan el espacio para generar indisciplina y no crean el hábito de escuchar ni conocer la música. También es importante que ellos descubran cómo su parte musical encaja con la música escrita para los demás instrumentos.

8 Cómo realizar los ensayos

La preparación debe estar siempre en la mente del director, quien debe llevar el material del ensayo debidamente estudiando con todos los detalles listos para trabajar, dispuesto a resolver problemas que surjan durante la práctica y responder preguntas de los músicos cuando las tengan.

Es necesario estimular y generar en los músicos el deseo por tocar el repertorio que se ha seleccionado, manteniendo durante todo el ensayo, la atención, energía y concentración necesarios para la práctica. De esto se debe encargar el director, quien debe evitar hablar mucho en los ensayos, y cuando quiera hacer una parada durante la ejecución de la obra, debe tener razones claras que respondan a las siguientes preguntas:

- Por qué decidió parar?
- Quién, qué instrumento o familia instrumental necesita revisar?
- Dónde necesita revisar?
- Cómo va a resolver el problema?

Cuando las respuestas son claras ayudará al músico a entender cuál es el error y le ayudará a corregirlo. También evitará que se pierda la atención de la orquesta.

Desde el primer ensayo y en todo momento, se debe hacer especial énfasis en la disciplina para combatir la falta de responsabilidad, el mal comportamiento y el desorden. Siempre, antes de iniciar el ensayo, se debe organizar el espacio, en donde todos los estuches y accesorios personales, deben estar ubicados ordenadamente a un lado de la sala; se debe procurar el uso de sillas sin brazos para que los músicos se puedan sentar bien y

tengan una buena postura. Se deben establecer normas como no comer, no hablar (solo hacer preguntas o comentarios públicos cuando sea necesario), no distraerse, no usar celulares (ni profesores ni director), ser paciente con los compañeros que tienen dificultades durante la práctica, ser respetuoso con compañeros, profesores y director, entre otras. Cada agrupación puede tener sus propias normas, lo importante es que siempre se vele por el cumplimiento de ellas. Especialmente, se debe evitar que los estudiantes hablen durante el ensayo y motivarlos a que adquieran una buena actitud todo el tiempo, sobretodo, cuando no deben tocar mientras se revisa una sección de la orquesta; este espacio, por lo general se presta para que ellos hablen, pero allí el director debe ser muy rígido y no permitir que esto suceda, creando en ellos, la necesidad de su total entrega para el alcance de su progreso musical individual.

A continuación, se exponen la propuesta sobre cómo realizar el ensayo que contiene los siguientes parámetros:

- Buena postura
- Rutinas de calentamiento físico
- Rutinas de calentamiento instrumental
- Herramientas pedagógicas para lograr los objetivos del repertorio
- Breve explicación sobre el repertorio
- Abordaje del repertorio
- Objetivos: adelantarse a los problemas y resolverlos, entre otros
- Evaluación-retroalimentación de los ensayos
- Relación Orquesta-Director

8.1 Buena Postura

Frederick Matthias Alexander[24] ve al hombre Psicofísico en su totalidad como un individuo integrado y completo, en donde la mente, el cuerpo y sus diferentes miembros no son muchas partes, sino que todas hacen una sola (Gelb, 1987, p. 25). Gracias al

[24] Frederick Matthias Alexander (1869-1955) actor y cantante australiano, creador de la Técnica Alexander.

desarrollo de su Técnica, pudo entender que la cabeza, el cuello y el torso son el Control Primario del cuerpo y definen el nivel de funcionamiento y la reacción del mismo (Gelb, 1987, p. 47). Es posible cambiar la actitud que refleja el cuerpo con solo mover la cabeza.

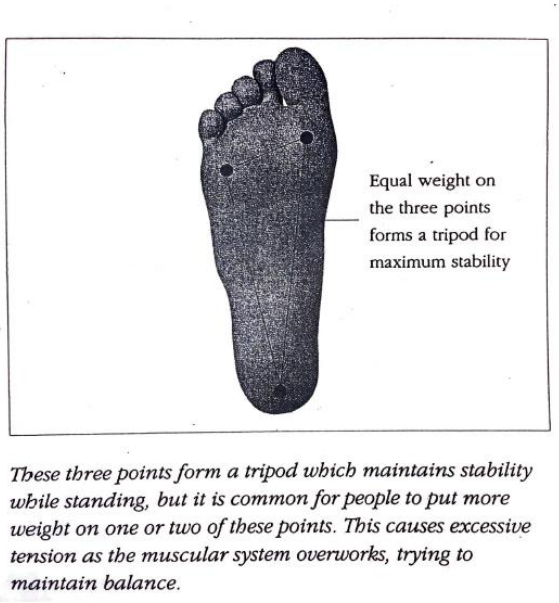
Siendo así, la postura corporal refleja el estado de ánimo, la actitud, el carácter y la salud del individuo. En nuestra sociedad podemos identificar modelos de personas que adoptan una posición de miedo permanentemente, al llevar los hombros hacia adelante e incorporar la cabeza, o hay quienes incorporan el abdomen, sacan el pecho, llevan los hombros hacia atrás y levantan la cabeza, reflejando así orgullo.

Por eso es muy importante buscar un funcionamiento equilibrado del Control Primario para lograr un movimiento más ligero y fácil, una respiración rítmica y una experiencia integrada de todo el cuerpo. Esto también influye en la autoestima y la seguridad de la persona.

Los impedimentos para tener una buena postura son el miedo debido a que la persona se contrae, se aminora y no permite que el flujo de la energía corra normalmente por el cuerpo; y la pereza porque evita el mejoramiento. La mala postura dificulta la llegada del oxígeno al cerebro y al cuerpo, por lo tanto no hay una buena corriente del aire afectando la calidad del sonido. Por otro lado, produce severas lesiones en los músculos. La buena postura mejora la calidad de atención y entendimiento del individuo, mejora la salud corporal y la autoestima.

En las orquestas, tanto músicos como director deben adoptar una buena postura sea de pie o sentado. Cuando esta base es correcta se puede ajustar al instrumento que cada uno interprete (en el caso del director, el uso de la batuta).

- De pie: el peso de cuerpo se debe repartir sobre ambas piernas manteniendo la espalda derecha. Hay tres puntos de apoyo en el pie: el calcáneo[25], la bola del pie y el puente justo debajo del dedo pequeño. Con este apoyo hay estabilidad en los músculos, automáticamente mejora la postura y se logra un mínimo esfuerzo. Brennan, R. (2004). [Imagen]. Recuperado de: *The Alexander Technique Manual: Take control of your posture and your life.*



These three points form a tripod which maintains stability while standing, but it is common for people to put more weight on one or two of these points. This causes excessive tension as the muscular system overworks, trying to maintain balance.

Figura 8. Puntos de apoyo del pie

- Sentado: debe ser preferiblemente al borde de la silla sintiendo los isquiones[26]; la pelvis necesita estar soportada por la columna lumbar y no se debe pronunciar la curva llamada lordosis[27] (muy parecido a los niños pequeños o los bebés quienes tienen la espalda totalmente recta cuando se sientan), los hombros y el cuello deben estar relajados, y los pies deben estar bien apoyados sobre el piso; si el estudiante es de baja estatura, se recomienda usar una silla pequeña que se ajuste a su tamaño o se puede poner una base en los pies para puedan estar apoyados. Esto permite permanecer sentados por grandes cantidades de tiempo. González, T. (2016).

[25] El calcáneo, llamado también hueso del talón, es un hueso grande que forma el cimiento para la parte trasera del pie.
[26] El hueso isquion es cada uno de los huesos situados en la pelvis.
[27] Curva ubicada en la parte baja de la columna.

Sentado [Figura]. Recuperado de: http://granpausa.com/2014/12/23/la-postura-correcta-en-los-musicos/

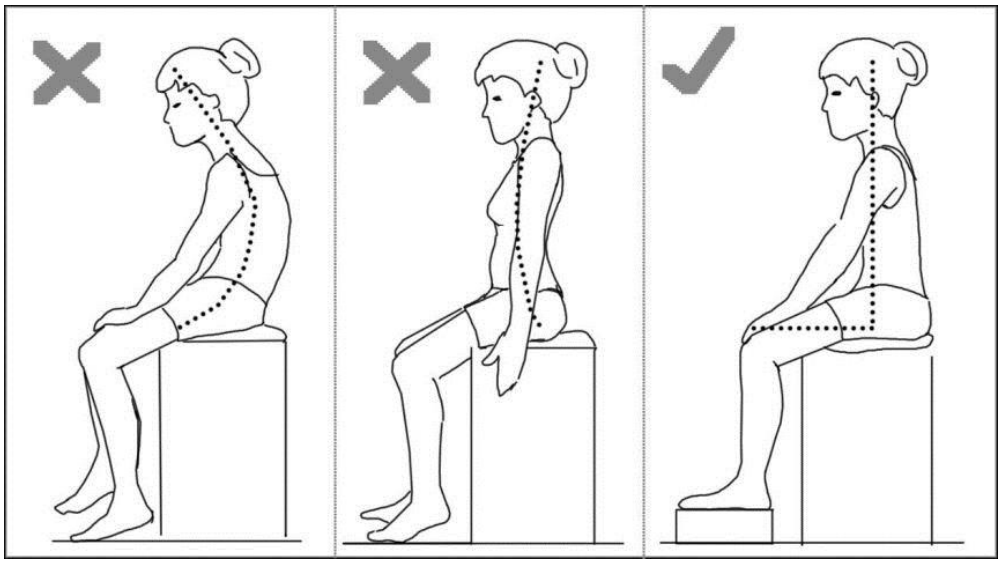


Figura 9. Posición sentado.

8.2 Rutinas de calentamiento físico

Según la práctica de calentamientos y estiramientos con orquestas y con grupos de ritmo corporal llevada a cabo en el Colegio Enrique Olaya Herrera, se propone una rutina de calentamiento físico que empiece por pequeños movimientos de los brazos, piernas, pies, torso, muñecas y dedos, que vayan aumentando de intensidad de manera gradual y luego disminuyan. El cuello siempre debe hacer movimientos suaves (se recomienda solo con la cabeza inclinada hacia adelante moviendo de derecha a izquierda y viceversa, y luego con la cabeza inclinada hacia atrás; no se recomienda hacer círculos completos con el cuello porque genera mayor tensión en los músculos). Luego se debe hacer estiramiento empezando de cabeza a pies con una duración aproximada de 15 minutos por cada uno.

El ejemplo de esta rutina se encuentra en *A. Apéndice: Calentamiento Físico.*

8.3 Rutinas de calentamiento instrumental

El calentamiento instrumental tiene dos enfoques: la sonoridad/afinación y las dificultades técnicas del repertorio.

El primer aspecto y el más importante que debe tener una agrupación es la calidad del sonido que consta de buena afinación, precisión en los ataques, final de la nota y el balance.

En el siguiente ejemplo, tomado del libro *Rehearsal Fundamentals* de Fred Weber, encontramos varios tipos de ataques que se denominan como correctos e incorrectos. Weber, Fred (1984). Tone Control. [Imagen]. Recuperado de: Rehearsal Fundamentals.

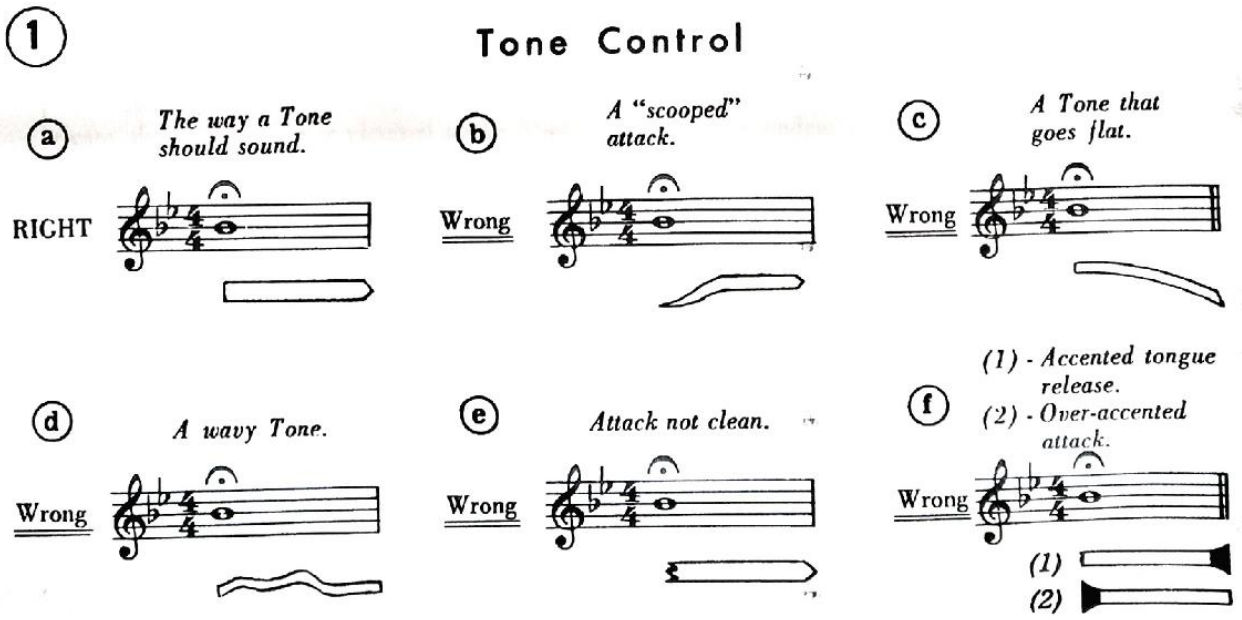


Figura 10. Tone Control

En la práctica orquestal, pero especialmente en los instrumentos de viento, se encuentran estos tipos de ataques. El ejemplo '**a**' es el correcto pero para los músicos jóvenes es el más difícil de producir. Cada ataque tiene las siguientes características:

- Ejemplo **a**: es correcto.Se caracteriza por iniciar con precisión en la afinación y tener calidad en el sonido. Su final es delicado con un pequeño diminuendo.

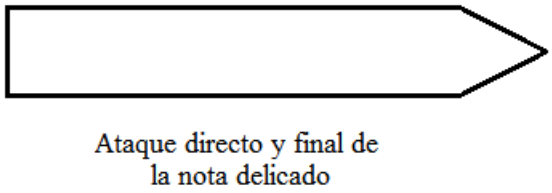


Figura 11. Ataque correcto con final delicado.

- Ejemplo **b**: tiene una afinación desajustada. (Para efectos de este escrito, se anexa una nueva imagen invertida). Este tipo de ataque inicia con la afinación más baja o más alta de la requerida para determinada nota, producido por falta de firmeza en la embocadura y poca presión en la corriente de aire en los vientos, o mala posición de los dedos sobre el diapasón en la cuerda.

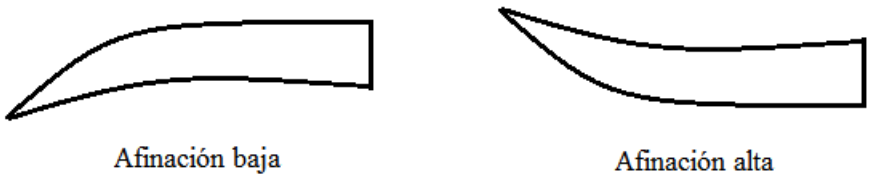


Figura12. Afinación desajustada.

- Ejemplo **c**: tiene un final no sostenido. Este tipo de final de la nota es cuando el sonido no se mantiene. La afinación se baja y la intensidad disminuye.

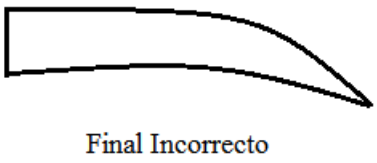


Figura 13. Final Incorrecto

- Ejemplo **d**: Es un sonido inestable caracterizado por tener ondulaciones, producidas por una mala presión del aire, un movimiento del arco descoordinado (no es paralelo) o poco peso en el dedo índice de la mano derecha.

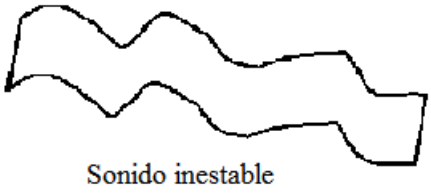


Figura 14. Sonido inestable.

- Ejemplo **e**: tiene un ataque agresivo. Este tipo de ataque se caracteriza por ser estridente, con mayor intensidad de volumen al comienzo de la nota y con poca intensidad al final, y la afinación es inestable.

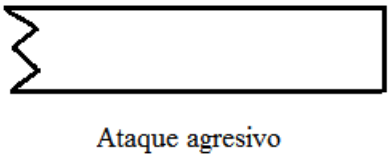


Figura 15. Ataque agresivo

- Ejemplo **f**: se caracteriza por tener un inicio, un final o ambos con acento. Se produce por mal control en la columna del aire. En la cuerda en muy común el final acentuado como si se jalara la nota

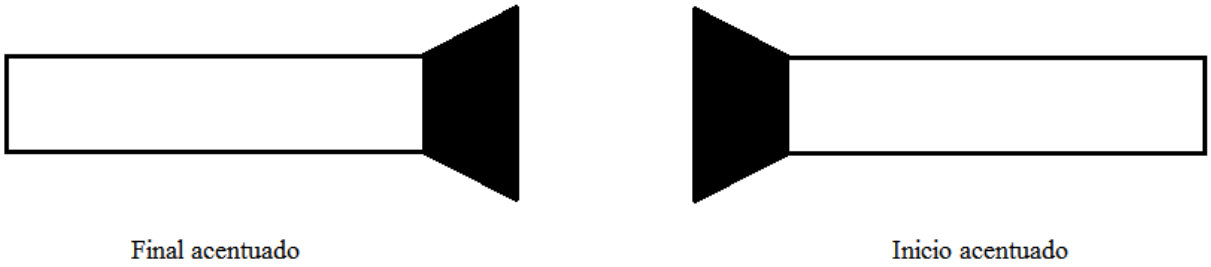


Figura 16. Final o Inicio acentuado.

- Inicio y final delicado: (Este ejemplo no aparece en el libro pero se propone para este escrito). Se caracteriza por tener un inicio suave y delicado pero con precisión en la afinación y buena calidad del sonido, y su final es en diminuendo con la afinación mantenida. También es correcto.

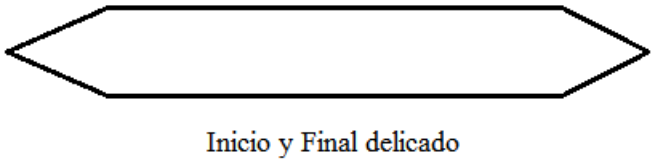


Figura 17. Inicio y Final delicado

De los anteriores ejemplos, se recomienda usar el primero y el último, procurando que la emisión del sonido siempre se mantenga en la afinación correcta y sin ninguna protuberancia.

Para trabajar el sonido y el balance, se propone la siguiente rutina de calentamiento creada por el maestro Darwin Trujillo[28], en la cual se escoge una tonalidad y sobre ella se toca: escala por grados conjuntos, intervalos ascendentes y descendentes, arpegio, grados de atracción y corales. Este modelo se enseña con grados de la escala y no con nombre de las notas para que sea más fácil de comprender en los instrumentos transpositores.

Figura 18. Proceso de calentamiento.

[28] Darwin Trujillo (1982), Director de la Orquesta Filarmónica Prejuvenil.

El calentamiento se realiza de la siguiente manera:

1) Grados conjuntos: tocar la escala por grados conjuntos.
2) Intervalos: tocar la escala de forma ascendente volviendo al primer grado para mantenerlo como pedal. Luego tocar de forma descendente volviendo a la octava para mantenerla como pedal. Prestar atención en la afinación de los intervalos de sexta y séptima, especialmente en los vientos, procurando que la columna del aire sea constante para evitar que la afinación sea baja.
3) Arpegios: reconocer los grados del arpegio y tocarlos.
4) Grados de atracción: entender el movimiento de los grados de atracción y tocarlos.

En el *B. Apéndice: Calentamiento Instrumental*, se encuentra la implementación de este calentamiento con la orquesta.

El siguiente paso después de este proceso, es el Coral que está basado en la armonía de la obra según la región que quiera trabajar.

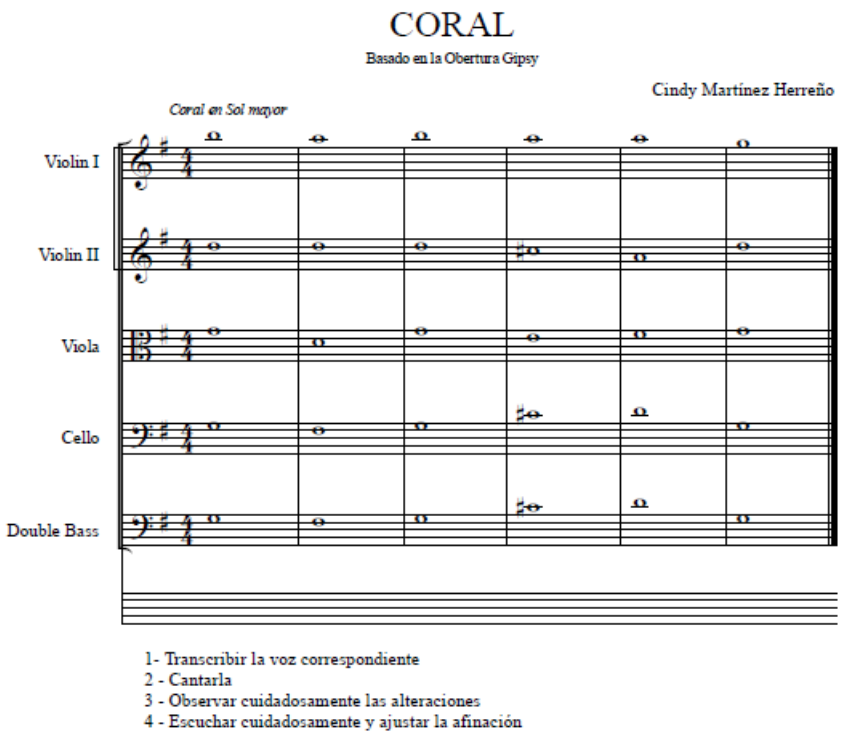


Figura 19. Coral

En la figura anterior, hay un ejemplo de cómo se puede enseñar los corales a los músicos, preparado para un ensayo parcial de cuerdas sobre la obra a trabajar. Lo primero que el estudiante debe hacer es transponer en el pentagrama limpio, la voz que le corresponde y poner el grado de la escala a cada nota, luego debe cantar su voz correspondiente, revisar las alteraciones y tocar aprendiendo a escuchar las demás voces teniendo como referente el bajo. Al comienzo se les debe ayudar a corregir la afinación, pero lo importante es enseñarles a hacerlo ellos mismos sin la ayuda de un afinador.

El director debe hacer especial énfasis en la forma como tocan los músicos, nunca se les debe permitir tocar de cualquier forma. Si desde que inician sus procesos musicales, se les pide tocar de la forma correcta, crearán un buen hábito sobre la manera de tocar, desarrollando un buen oído y criterio musical.

En cuanto a las dificultades técnicas, estas se van a convertir en herramientas pedagógicas para el músico.

8.3.1 Herramientas pedagógicas para lograr los objetivos del repertorio

A partir de las dificultades del repertorio se pueden desarrollar varios aspectos técnicos, como por ejemplo, ejecución de ritmos complejos, intervalos amplios en la melodía, comprensión y ejecución de escalas menores (armónica y melódica), articulaciones y adornos para vientos y para cuerdas, golpes de arco, ampliación del registro, cambios de posición en la cuerda, resistencia y capacidad respiratoria en los vientos, uso y control de las diferentes partes del arco, ubicación y control del arco en las diferentes partes del diapasón, uso y control de redobles en la percusión, precisión rítmica y control del tempo en la percusión, entre otros. Por otro lado se encuentra la ejecución de diferentes estilos musicales que también aportan aspectos técnicos.

En cuanto a las dificultades del repertorio, el director debe extraer los aspectos complejos de la obra y a partir de ellos crear ejercicios de mecanización que ayuden a resolver los pasajes. Si los aspectos son rítmicos, debe desglosar los patrones o células volviendo al ritmo base y empezar por lo fácil agregando poco a poco dificultades hasta que el músico entiendo cómo se ejecuta determinado ritmo. Las siguientes células rítmicas[29] son un ejemplo que puede ser aplicado al estudio de la escala.

[29] Esta célula rítmica aparece en la melodía de violines primeros y clarinete, de la Obertura Gipsy (número de ensayo 1).

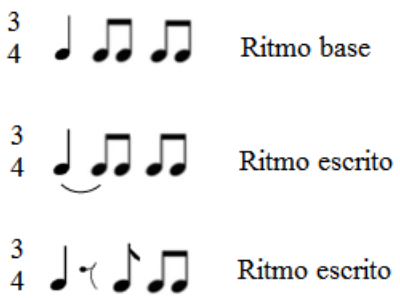


Figura 20. Desglosar ritmo

Si los pasajes rítmicos no necesitan descifrarse pero la dificultad es por articulación, golpe de arco o velocidad, se recomienda tomar el patrón y usarlo para calentar con la escala agregando los aspectos que necesite desarrollar. Si los problemas son los intervalos, se pueden resolver en el estudio de la escala; si dentro de la melodía menor hay escalas armónicas o melódicas, se puede estudiar la escala durante el calentamiento. Este y muchos ejemplos se pueden encontrar en una obra de los cuales se pueden crear muchos ejercicios dependiendo de las necesidades de la agrupación.

8.4 Breve explicación sobre el repertorio

Cuando se empieza el montaje de una obra nueva, siempre es importante poner en contexto a los músicos para ayudarles a crear una imagen extra musical de la obra. Es importante hablarles del compositor, la época, el país de procedencia, el estilo o folclor y todo dato adicional que sirva de apoyo. Se puede hacer uso de recursos tecnológicos si cuenta con ellos. No se recomienda escuchar un audio de la obra porque condiciona la comprensión de la misma durante el tiempo de estudio, es mejor escuchar otras obras del mismo compositor, época o estilo. Esta intervención puede ser después del calentamiento y antes de empezar el estudio del repertorio, pero debe ser de corta duración.

8.5 Abordaje del repertorio

A esta parte del ensayo, los músicos ya deben llegar con el repertorio previamente estudiado, de manera que pueda enfocarse en el ensamble de la música. Lo primero que se recomienda hacer es tocar la obra completa en un tiempo cómodo para los estudiantes, sin parar aunque se produzcan errores; el músico debe hacerse una idea general de cómo suena la obra, captar la forma y tratar de identificar con qué secciones de la orquesta comparte melodías, contramelodías, acompañamientos y demás. Todo esto seguramente no se logra en la primera lectura, pero una parte si quedará en la mente de ellos. El director debe tener un punto de partida a pesar de tener un plan previsto para el ensayo. Durante la primera lectura, el director debe identificar y relacionar si su planeación se ajusta a la necesidad del montaje y sobre qué aspectos hay prioridad.

Para ver detalladamente la realización de un ensayo, se recomienda mirar *C. Apéndice: Estudio de la obra (Solución de problemas)* y *D. Apéndice: Resultado final de la obra.*

8.5.1 Objetivos: adelantarse a los problemas y resolverlos

De acuerdo al análisis, el director ha debido identificar los pasajes difíciles para cada instrumento y ha de tener una solución al problema que pueden ser rítmicos, melódicos, notas falsas, errores en la partitura, problemas de sonido, en los ataques o final de la nota, de afinación, de articulación, de arcadas, y más adelante los que debe tener en cuenta como balance y estilo.

Ante todo, el director debe tener dominio de la partitura para saber cómo proceder en los momentos donde surgen dificultades. También podrá optimizar el tiempo y adquirir credibilidad ante los músicos, pues ellos son los primeros en notar los errores y falencias del director.

8.6 Evaluación-retroalimentación de los ensayos

Una vez terminado el ensayo, es importante que el director dedique una parte de su tiempo para reflexionar sobre el trabajo realizado y tomar nota sobre las observaciones de todo tipo. Podrá identificar si el tiempo fue suficiente, si las condiciones del espacio fueron óptimas y si no fue así, qué puede hacer para mejorar; si asistieron todos los músicos, si lograron tocar lo que se había previsto, si avanzaron más, o menos, si se lograron todos los objetivos planeados, si algunas de las secciones de la orquesta presenta problemas, entre otros. En este espacio surgen ideas y posibles soluciones a los inconvenientes que se presentaron que tal vez no estaban previstos. Luego de tener ideas organizadas, es importante retroalimentar a su equipo de profesores sobre las decisiones que va tomar y recomendaciones específicas que requiera. También podrá identificar si la planeación fue eficaz o necesita replantearla para el siguiente ensayo, lo cual es totalmente viable.

8.7 Relación Orquesta-Director

Es necesario que durante el ensayo exista un especial clima de sana familiaridad con cada uno de los músicos, entendida esta como un nivel adecuado de confianza, sincera y lealtad recíproca. Una buena y cálida comunicación con todo el grupo indudablemente provocará un beneficio de los resultados perseguidos.

Cuando existen desacuerdos entre los músicos y el director, es importante resolverlos antes del ensayo para evitar mala disposición que conlleve a malas actitudes y comportamientos como el entrecruzamiento de miradas en actitud antipática o impertinente que puedan generar pérdida de atención, confusión entre los demás miembros de la orquesta y contagio de la misma actitud entre los mismos, dando por consiguiente un resultado estético y técnico insatisfactorio.

El trabajo con adolescentes a veces se torna difícil por la indisciplina y por los comportamientos que puedan tener. En este o cualquier otro caso, el director debe tener

mucho tacto para hablar con el estudiante, evitando malos entendidos o que se pierda la compostura de alguna de las partes.

Es importante que desde el comienzo se establezca un compromiso y una responsabilidad de los estudiantes, la cual se debe vigilar por su cumplimiento y evitar llegar a situaciones complejas. Siempre será pertinente tratar temas especiales (disciplinarios, de salud física o mental, de incumplimiento o de cualquier otra índole), en compañía de padres de familia para que estén en conocimiento de las circunstancias y entre todos (director, profesor, músico y acudiente) se pueda llegar a resolver los inconvenientes.

La relación director- estudiante será más productiva cuando exista amistad y confianza porque genera un clima de respeto y buen trato, manteniendo la autoridad y jerarquía del director.

9 Conclusiones

El director de orquesta necesariamente debe ser una persona con un gran conocimiento sobre su profesión, el movimiento cultural de las orquestas, el antes y el después del contexto musical de su agrupación, repertorios, parámetros de selección y niveles instrumentales, además debe tener, una formación musical que le permita ejercer esta profesión.

El conocimiento y el estudio de la partitura le permitirán hacer una planeación de ensayos con objetivos específicos que le evitarán perder el tiempo y el rumbo hacia dónde quiere ir con su agrupación. El estudio de la partitura es en definitiva un paso que no se debe saltar ni buscar atajos, porque el director se perderá la oportunidad de conocer la obra y las mismas intenciones del compositor, además no tendrá herramientas para hacer lo que sigue: planear, resolver y presentar un resultado. Si el director no conoce la obra, no sabrá que decirle a los músicos y estos se acostumbrarán a tocar de cualquier forma sin entender la música o en el peor de los casos, identificarán al director como una persona musicalmente mal preparada. A veces se puede pensar que los niños no notan esto, pero en realidad son muy astutos e inteligentes, al igual que los jóvenes. Esto puede causar falta de credibilidad en el director.

No tema hacer palmas para llevar el tempo. Los músicos pertenecientes a nuestras agrupaciones no tienen la noción del tempo siendo muy inestable. Si los músicos solo siguen el gesto del director, es muy probable que no toda la agrupación lleve la misma velocidad porque están en un proceso de aprendizaje y necesitan aprender a seguir al director. Esto no quiere decir que deba dejar de dirigir marcando un gesto, sino que en

algunos casos necesita marcarles el tempo a los músicos, ya sea con palmas o un instrumento de percusión. Como directores de agrupaciones en formación, nuestro principal objetivo no es hacer, sino enseñar a hacer. Por eso, lo primero es llevar a los músicos a lograr una correcta interpretación de la obra, antes, de querer mostrar un hermoso gesto que tal vez no se relaciones con lo que está sonando.

Este Trabajo aporta además una serie de ejercicios y recomendaciones sobre cómo puede abordar el repertorio y resolver los problemas de las obras. Dichos ejercicios tienen objetivos específicos pero cada director puede adaptarlos a las necesidades de su orquesta. A futuro, las rutinas de calentamiento y los modos de resolver problemas técnicos, evolucionarán y podrán llegar a ser métodos orquestales establecidos o, de acuerdo al desarrollo que se vaya dando en la agrupación, pasarán a tener otros objetivos. Si por alguna razón, no funcionan en la orquesta, el director tiene la total libertad de modificar, cambiar o ajustar a sus necesidades.

a. Apéndice: Calentamiento Físico

En el siguiente video se encuentra el calentamiento físico realizado con la Orquesta Filarmónica Infantil del Colegio Enrique Olaya Herrera, en el cual se les explica a los estudiantes sobre la importancia de realizar este procedimiento.

Inicia adoptando una buena postura que parte desde la base (es decir los pies) hasta la cabeza, logrando una línea vertical invisible. Luego se realizan movimientos suaves con la cabeza, seguidos de hombros, antebrazos, muñecas, manos, caderas, rodillas y pies. El objetivo de estos movimientos es estimular una mejor circulación de la sangre, relajar el cuerpo y al mismo tiempo, activar los músculo.

Cuando ya se ha realizado este ejercicio, se asegura volver a tener una postura con la línea vertical y se procede al estiramiento, calculando alrededor de 15 segundos por cada uno, siempre empezando de cabeza a pies.

Se recomienda no tardar más de 10 minutos en el calentamiento físico.

Link del video: https://youtu.be/6eMm9gJttQE

b. Apéndice: Calentamiento Instrumental

Durante el calentamiento instrumental se trabajan las escalas que aparecen en la obra a trabajar. En este ejemplo, la Obertura Gipsy tiene cuatro tonalidades que se trabajaron de la siguiente forma:

- La menor natural: realizar escala por grados conjuntos tocando una redonda y posteriormente una blanca por cada nota, en una octava usando todo el arco en la cuerda. Luego, tocar la escala en intervalos ascendentes y descendentes corrigiendo la afinación.
- Re menor armónica: realizar escala por grados conjuntos tocando una blanca por cada nota y en una octava. Posteriormente, tocar los grados de atracción.
- Sol menor natural: realizar escala por grados conjuntos tocando una blanca por cada nota, luego dos negras por cada nota en una octava.
- Sol mayor: realizar escala por grados conjuntos tocando una negra en cada nota y tocar el coral.

Los estudiante de la orquesta ya tienen claro cómo se realiza cada paso del calentamiento, debido a que este proceso ha sido implementado con anterioridad por el maestro Darwin Trujillo, por tal motivo, en el video no se explicó paso a paso cómo llevarlos a cabo.

Link del video: https://youtu.be/3qt8Jh_dJQ0

c. Apéndice: Estudio de la obra (Solución de problemas)

En el presente video se encuentra el estudio de la Obertura Gipsy, la cual ya se había leído en ensayos anteriores y se había resuelto problemas rítmicos, notas falsas, articulación y claridad en los cambios de tonalidad. El paso a seguir es trabajar en el balance, las dinámicas, aumentos de velocidad, cambios de tempo y afinación.

Link del video: https://youtu.be/hT4fC5QGDfg

Durante la práctica surgieron errores que se resolvieron de la siguiente forma como indica la tabla:

Tabla 10. Problemas y soluciones

Problema	***Solución***
Los instrumentistas que tocan la línea melódica no van juntos, en el Número 1	▪ escucharse e identificar el movimiento de la línea melódica. ▪ los clarinetes deben tocar un poco más fuerte.
En el Número 1, el acompañamiento toca muy fuerte	▪ Tocar las negras más largas y resonantes ▪ Tocar en una dinámica más suave ▪ Dirigir la frase del acompañamiento
Los instrumentistas que tocan la línea melódica no van juntos, en el Número 3	▪ Unificar la articulación ▪ Corregir la afinación ▪ Escuchar el diálogo entre melodía (clarinetes y violines), la contramelodía (saxofón tenor y cellos) y el acompañamiento de la flauta ▪ Más resonancia en la notas agudas de la flauta
En el Número 6 y 8, el acompañamiento toca muy fuerte	Generar la conciencia de tocar más suave de lo que cada uno considera correcto para que el resultado final de la dinámica sea ***p***.
En el Número 8, los violines aumentaron la velocidad pero no estaba escrito en la partitura.	La directora apoya a Violines primeros y clarinetes, con palmas marcando el pulso para que ellos se ajusten al tempo
Se identifica que los violines primeros están tocando una nota falsa	Para corregir la nota falsa se procede a tocar el grupo de corcheas para identificar cuál es, se indaga sobre las alteraciones de la tonalidad y se cambia la nota
En el número 10, el percusionista a cargo del Glokenspiel, toca en un tempo más lento en comparación a la orquesta	Se le indica memorizar y calcular la distancia y el movimiento de la mano izquierda sin mirar las manos para que mire el gesto de dirección, cuatro compases antes de su entrada y se ajuste al nuevo tempo

d. Apéndice: Resultado final de la obra

Para finalizar el estudio de una obra durante un ensayo es importante tocarla completa para que el músico pueda incluir todo lo que se revisó durante la práctica, memorice cada indicación y tenga una idea clara del resultado que se espera.

Link del video: https://youtu.be/Wb442ZC7D0I

e. Anexos

- Tabla de Análisis
- Esquema de Calentamiento
- Corales

TABLA DE ANÁLISIS PARA EL DIRECTOR

MACRO ESTRUCTURA	*MICRO ESTRUCTURA*	*No. COMPÁS*	*OBSERVACIONES Y/O DIFICULTADES*	*ORQUESTACIÓN*	*TEXTURA*	*TONALIDAD, ARMONÍA, SISTEMA*	*MÉTRICA*	*TEMPO*	*ENFOQUE DE DIRECCIÓN*	*CARÁCTER*
Intro	a y b	1 al 19	Acento, stacatto Intervalos Registro agudo en la flauta Velocidad en el ataque para Clarinete 1 (negra=176) Estudio de Escalas con el motivo del compás 5 La articulación de la madera y la cuerda es diferente	Melodía (Clarinete 1, Primeros, Segundos y Viola) Relleno Armónico (Oboe y Corno) Acompañamiento rítmico Percusión: Platillo y Triángulo	Homofónica	Am	**2** **4**	Negra = 176	Acompañamiento rítmico y corcheas de la melodía. Cambio de tempo	*Enérgico*
A		20 al 35	Ataque suave en los vientos. En la cuerda tener el arco sobre la cuerda antes del ataque. Practicar en *mp* y *p* . Aunque la armadura está en Dm, hay un motivo melódico con la escala de Gm armónico. Legato, detaché/portato. La sonoridad de los calderones son el resultado del trabajo con corales durante los calentamientos.	Melodía (Flauta, Clarinete 1, Primeros Ad y A) Contracanto (Clarinete 2, Fagot y Cuerdas) Percusión: Timpani	Homofónica, Coral y de Acordes	Dm y Gm armónicos	**3**	**4**	Negra = 63	Acompañamiento y Calderones	*Doloroso, íntimo. Contrastante con lo anterior.*
A'		36 al 43	Escala por grados conjuntos en corcheas usando detaché/normal Cuidar los ataques (no ordinario) Acompañamiento suave, contínuo y no cortarlo con respiraciones largas. Diferencia en el compás 39 con la coma de respiración que tiene Clarinete 1 y la ligadura en la cuerda. La negra del Clarinete debe ser llena (larga) y la respiración debe apoyar la continuidad de la música.	Melodía (primeros, segundos y clarinete) Contramelodía (flauta, fagot y cello) Acompañamiento (oboe, corno, timpani, viola, contrabajo y piano)	Melodía Secundaria	Dm armónico		**4** **4**	negra = 72	Claridad en el esquema de 4.4 para la melodía y la contramelodía	*Pregunta-Respuesta*
A"		44 al 71	Armonía e inversión de acorden en los cellos Usar todo el arco por el cambio dinámico Tiempo/destiempo Ataques claros	Melodía (flauta, clarinetes, corno, primero Ad y A, viola) Contramelodía (flauta, clarinete 2, viola y cello) Acompañamiento rítmico Percusión: Pandereta	Homofónica	Dm y Gm armónicos	**2**	**2**	blanca = 72	Tiempo/destiempo	*Sonido oscuro, doloroso*

B	a y b	72 al 111	Velocidad-Articulación-Dinámica Estudio de escalas en dos negras y (una corchea por nota para instrumentos con melodía) arpegio Contracanto en legato Cambio de tonalidad Acompañamiento rítmico en detaché	Melodía (flauta, clarinete 1, primeros Ad y A) Contracanto (oboe, Clarinete 2, corno, trombón, viola y cello) Acompañamiento (clarinete 1, primeros B y segundos) Percusión: Redoblante y bombo	Homofónica y Coral	Dm y Am	**2**	**2**	blanca = 104	Destiempo en los metales Acompañamiento y Contramelodía	*Ligero*
puente		112 al 127		Melodía, Contracanto, Acompañamiento y tiempo/destiempo Percusión: Gloken	Homofónica	G	**2**	**2**	blanca = 116	Contramelodía y destiempo	*Alegre*
coda		128 al 184	Acentos Corcheas en grados conjuntos Talón en spicatto Cambio de tonalidad y tempo Cambio de altura y más velocidad Cambio de articulación Acordes en la cuerda Aumento de dinámica	Melodía (flauta, oboe, clarinete 1, primeros, segundos y viola) Contramelodía (fagot, trombón, tuba, cello y contrabajo) Acompañamiento rítmico (trompeta, primeros B, segundos y piano) Percusión: timpani, pandereta, redoblante y bombo	Homofónica y de Unísono	Dm y Gm		**2** **4**	Negra = 152, 176 Blanca = 120	Marcar los cambios de tempo y mantenerlos para no hacer accelerando. Al final marcar el ritardando y cada pulso más pesado.	*Apresurado*

ESQUEMA DE CALENTAMIENTO

MACRO ESTRUCTURA	*MICRO ESTRUCTURA*	*No. COMPÁS*	*TONALIDAD, ARMONÍA, SISTEMA*	*MÉTRICA*	*ACTIVIDADES PARA EL CALENTAMIENTO*	*OBJETIVO*
Intro	a y b	1 al 19	Am	**2** **4**	Escalas en blancas y motivo del compás 5. Intervalos. Arpegio.	
A		20 al 35	Dm y Gm armónicos	**3** **4**	Para calentar con Dm (armónico): escala en blancas con puntillo. Intervalos. Grados de atracción. Arpegio y Coral. Para calentar con Gm (armónico): escala en blancas. Intervalos y Arpegio.	Trabajar en la sonoridad y la afinación. Buscar delicadeza en el sonido.
A'		36 al 43	Dm armónico	**4** **4**	Escala en blancas con puntillo. Intervalos. Grados de atracción. Arpegio y Coral.	Trabajar en la sonoridad y la afinación. Buscar delicadeza en el sonido.
A"		44 al 71	Gm y Dm armónicos	**2** **2**	Para calentar con Gm (armónico): escala en blancas. Intervalos y Arpegio. Para calentar con Dm (armónico): escala en blancas con puntillo. Intervalos. Grados de atracción. Arpegio y Coral.	Trabajar en la sonoridad y la afinación. Buscar delicadeza en el sonido.
B	a y b	72 al 111	Dm y Am	**2** **2**	Para calentar con Dm (natural): escalas en dos negras [punto del equilibrio del arco en spicatto]. Intervalos. Grados de atracción y Arpegio. Para calentar con Am (natural): escalas en dos negras [punto de equilibrio del arco en spicatto]. Intervalos. Arpegio y Coral.	
puente		112 al 127	G	**2** **2**	Escala en blancas y Coral.	
coda		128 al 184	Dm y Gm	**2** **4**	Para calentar con Dm: escalas en una negra, dos corcheas, cuatro semicorcheas [talón en spicatto]. Para calentar con Gm: escalas en dos negras. Arpegio.	

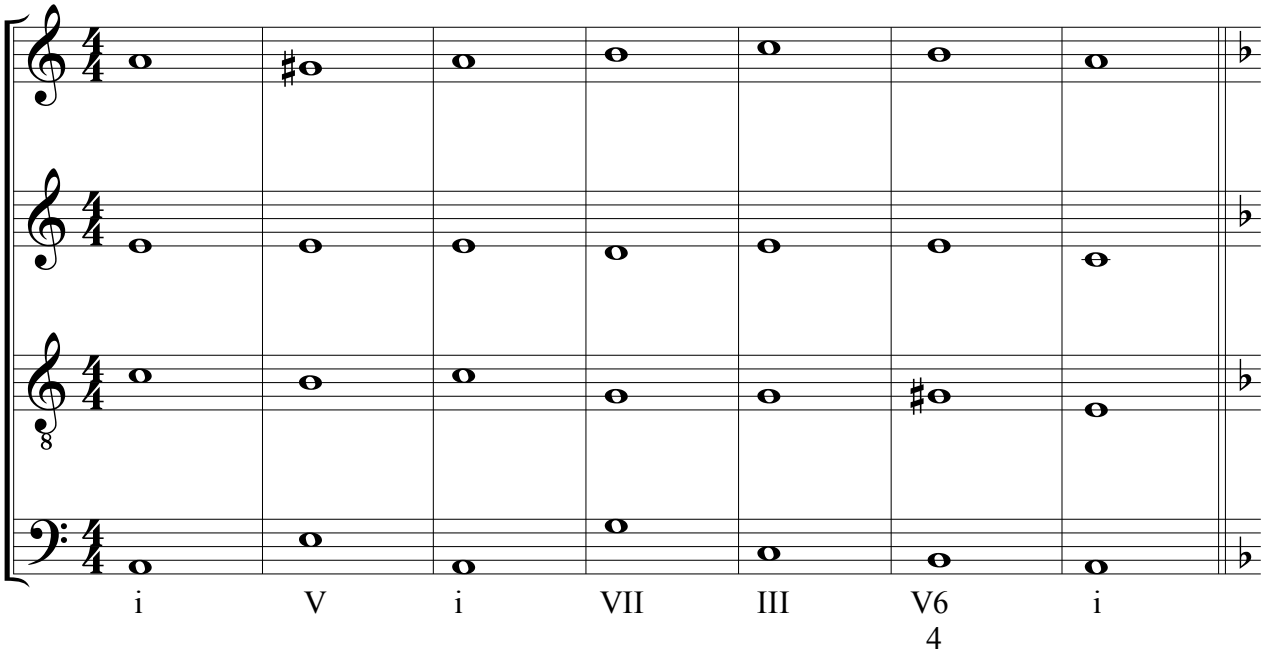
Score

CORALES

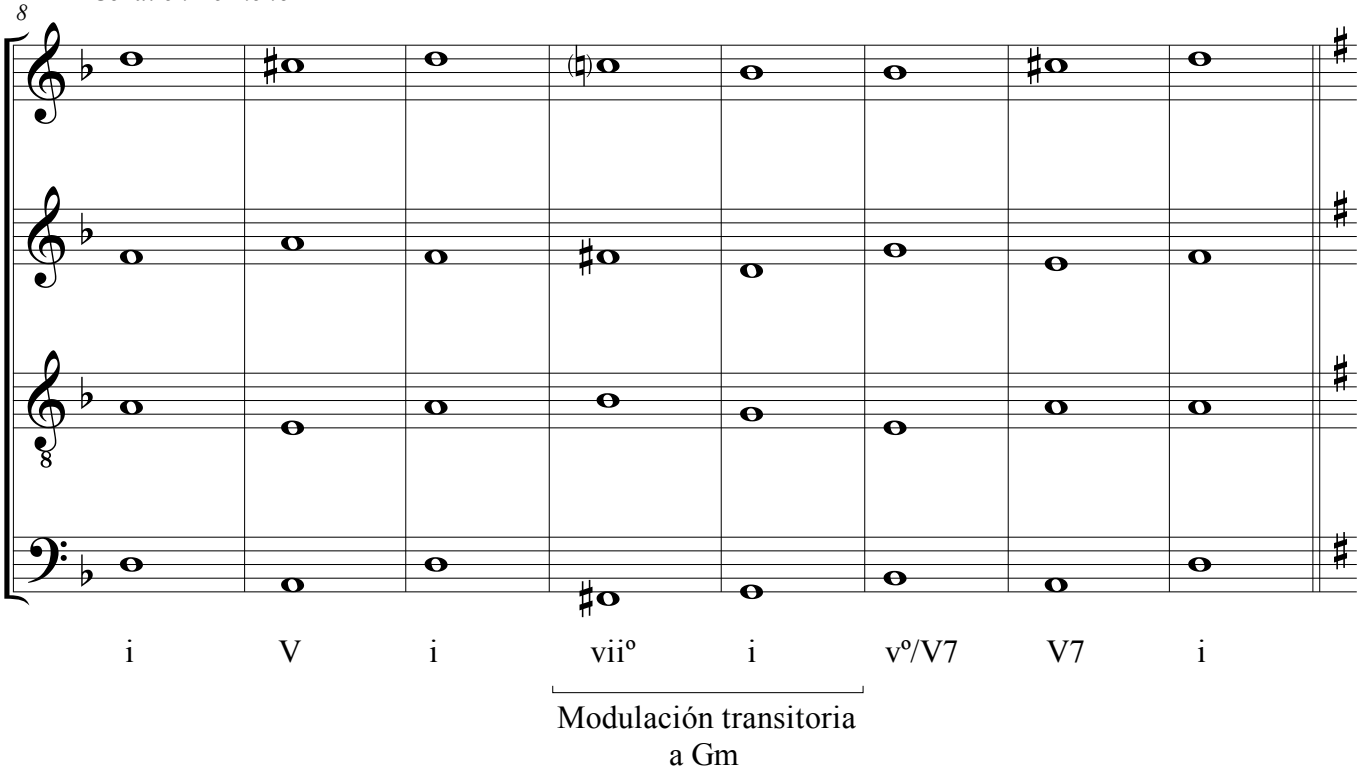
Basados en la Obertura Gipsy

Cindy Martínez Herreño

Coral en La menor

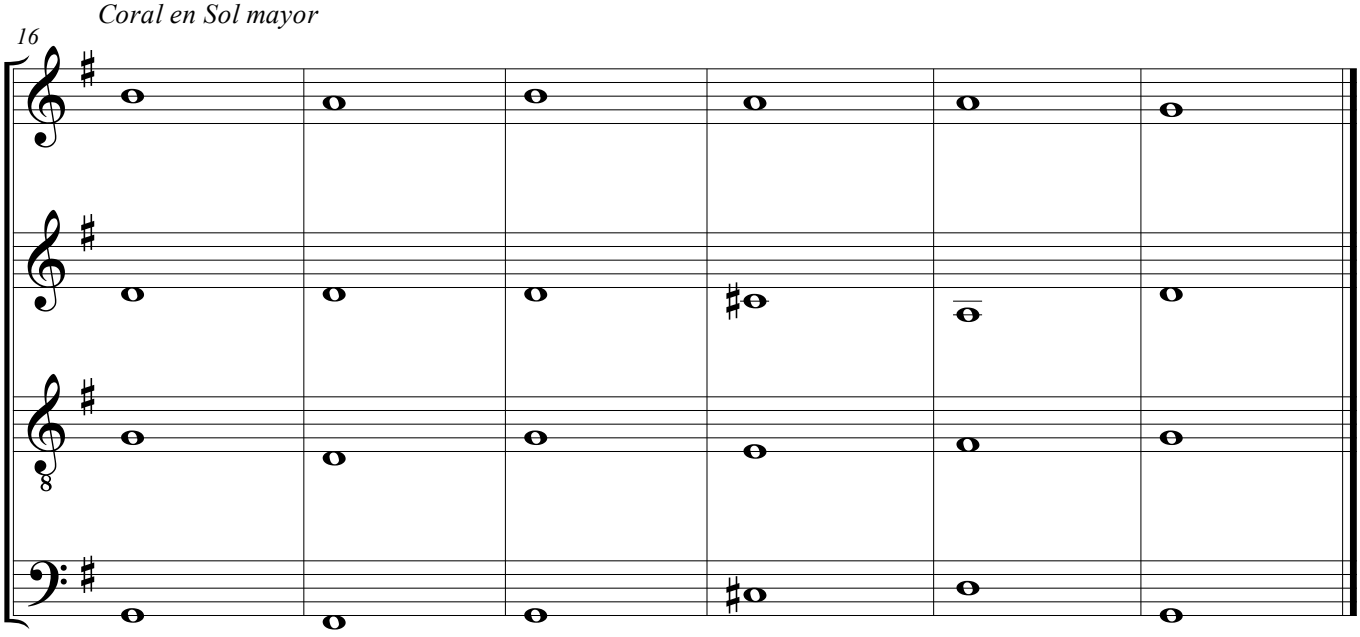


Coral en Re menor



cmartinezhe@unal.edu.co

Coral en Sol mayor



I V6 I V/V6 V I

3 3

Lista de referencias

Battisti, Frank y Garofalo, Robert (1990). Guide for Score Study: for the Wind Band Conductor. Estados Unidos: Meredith Music Publications.

Brennan, Richard (2004). The Alexander Technique Manual:Take control of your posture and your life. Great Britain: Connections Book Publishing Limited.

Gelb, Michael (1987). El Cuerpo Recobrado, introducción a la Técnica Alexander. Barcelona, España: Ediciones Urano (versión en español por Jorge L. Mustieles).

Grau, Alberto (2005). Dirección Coral, la forja del director. Caracas, Venezuela: GGM Editores.

Green, Elizabeth y Gibson, Mark (2004).The Modern Conductor.7° edición. Englewood, Nueva Jersey: Pearson Prentice Hall.

Merle, Isaac (1939). Overture Gipsy (Based on Russian Gipsy Melodies). New York, Estados Unidos: Copyright by Carl Fischer, Inc., New York.

Rudolf, Max. (1995). The Grammar of Condunting: A comprehensive guide to baton Technique and Interpretation. 3ª edición. New York, Estados Unidos: Schirmer Books.

Weber, Fred. (1984). Rehearsal Fundamentals. Warned Bross Publications. U.S. INC.

Videografía

Arvelo, Alberto. (2008). Documental "Tocar y Luchar, fenómeno de las Orquestas en Venezuela". Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oIGUXapsI-I&t=4s

Martínez, Cindy. (2019). Calentamiento Físico. Bogotá, Colombia. Recuperado de: https://youtu.be/6eMm9gJttQE

Martínez, Cindy. (2019). Calentamiento Instrumental. Bogotá, Colombia. Recuperado de: https://youtu.be/3qt8Jh_dJQ0

Martínez, Cindy. (2019). Estudio de la Obertura Gipsy (Isaac Merlec). Bogotá, Colombia. Recuperado de: https://youtu.be/hT4fC5QGDfg

Martínez, Cindy. (2019). Resultado final de la obra. Bogotá, Colombia. Recuperado de: https://youtu.be/Wb442ZC7D0I

Páginas Web

BBC Teach, (s.f.). KS2: Edvard Grieg - In the Hall of the Mountain King from 'Peer Gynt'. Inglaterra. Ten Pieces, Get creative with classical music. Recuperado de: https://www.bbc.co.uk/teach/ten-pieces/KS2-edvard-grieg-in-the-hall-of-the-mountain-king-from-peer-gynt/z7nf3k7

Flórez, Juan Diego, (s.f.). Sinfonía por el Perú. Recuperado de https://www.juandiegoflorez.com/es/sinfonia-por-el-peru

FOJI, Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, (s.f.). Chile. Recuperado de http://www.orquestajuvenil.cl/foji/

Fundación MAPFRE, (s.f.). Educación musical para personas en riesgo de exclusión en Brasil. Recuperado de https://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/programas/cooperacion-internacional/brasil/educacion-musical-personas-exclusion.jsp

Fundación Nacional Batuta, (s.f.). Recuperado de https://www.fundacionbatuta.org/

Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador, (s.f.). Recuperado de https://www.fosje.org/

Glyn, Gareth and Smith, Andrew. (S.f.). In the Hall of the Mountain King. Inglaterra. Partitura. Recuperado de: http://downloads.bbc.co.uk/tv/tenpieces/arrangements/grieg_combined_sectional_score.pdf

Instituto Ciranda-Música y Ciudadanía, (s.f.). Brasil. Recuperado de http://www.institutociranda.org.br/site/conteudo/o_ciranda/quem_somos

Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá, (s.f.). Escuelas de Formación Artística. Recuperado de http://culturacajica.gov.co/

Ópera Actual, (10 de febrero de 2018). Sinfonía por el Perú: el Sueño de Juan Diego Flórez. Barcelona, España. Reportaje. Recuperado de https://www.operaactual.com/reportaje/sinfonia-por-el-peru-el-sueno-de-juan-diego-florez/

Radio Nacional de Colombia, (31 de julio de 2019). Tocancipá y su apuesta por la música. Novedades. Recuperado de https://www.radionacional.co/noticia/cultura/escuela-musica-tocancipa

Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, (s.f.) Recuperado de https://escuelasdeformacionmusicaldepasto.wordpress.com/

Red de Escuelas de Música de Medellín, (s.f.) Recuperado de http://www.redmusicamedellin.org/

Sinfonía por el Perú, (s.f.) Recuperado de http://www.sinfoniaporelperu.org/es

Sistema de Orquestas de Guatemala, (s.f.) Recuperado de http://soggt.weebly.com/

Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, (s.f.) Recuperado de http://fundamusical.org.ve/

WIKIPEDIA La Enciclopedia Libre, (20 de septiembre de 2019). Psicología del Color. Artículo. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa_del_color#Teor%C3%ADa_de_los_colores_de_Eva_Heller_(a_partir_del_estudio_de_Goethe_)

WIKIPEDIA La Enciclopedia Libre, (20 de septiembre de 2019). Textura (Música). Artículo. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_(m%C3%BAsica)