



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

**ACERCAMIENTO AL FUNCIONAMIENTO CORPORAL DEL DIRECTOR MUSICAL
EN SU ETAPA DE FORMACIÓN INICIAL.**

ANDRÉS FERNANDO ROZO GÓMEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA

BOGOTÁ (Colombia)

2016

**ACERCAMIENTO AL FUNCIONAMIENTO CORPORAL DEL DIRECTOR MUSICAL
EN SU ETAPA DE FORMACIÓN INICIAL.**

ANDRÉS FERNANDO ROZO GÓMEZ

**Trabajo de grado para optar al título de
Maestría en Dirección Sinfónica**

Asesor

LIBARDO SAAVEDRA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA

BOGOTÁ, COLOMBIA

2016

RESUMEN

Este documento busca brindar información al nuevo director musical acerca de aspectos motrices básicos fundamentales en el quehacer como director musical.

Son aspectos que tienen que ver con el movimiento corporal, aspecto esencial en la práctica de la dirección como elemento comunicativo y expresivo.

Si bien, el documento no profundiza en cada una de las temáticas expuestas, puesto que es un tema de estudio multidisciplinar de mucha complejidad, si pretende motivar a quien se acerque al mismo, a investigar y conocer un poco más a fondo los procesos desarrollados para lograr un gesto funcional en la práctica propia de la dirección musical.

Para abordar las temáticas antes planteadas se han dispuesto tres (3) capítulos que a su vez responden a los objetivos específicos planteados, los cuales abordan aspectos relevantes en cuanto a la generación del gesto de dirección musical; el primer capítulo es un acercamiento a la producción física del movimiento, órganos que intervienen y el modo como estos se complementan entre sí para generar movimiento.

El segundo capítulo trata de la interacción del movimiento en la práctica musical exponiendo un par de planteamientos técnicos de dirección, postulados por grandes directores de orquesta y pedagogos (Hans Swarovsky y Sergie Chelibidache) los cuales son transversalizados con los aspectos físicos del capítulo anterior.

El tercer capítulo es una propuesta pedagógica, en tres (3) ejercicios con los cuales se pretende apoyar desde la práctica los conceptos expuestos.

Al final de la lectura del documento se espera haber incentivado al nuevo director en la investigación sobre su gesto y haber aportado desde el entrenamiento técnico en su formación profesional.

Palabras claves: Dirección musical, Técnica, Funcionamiento corporal, Disociación corporal

ABSTRAC

This document seeks to provide information to the new music conductor about fundamental basic motor aspects in the work as musical conducting.

These aspects are related to the corporal movement, essential aspect in the practice of the direction like a communicative and expressive element.

Although the document does not delve into each of the issues presented, since it is a highly complex subject of multidisciplinary study, it intends to motivate those who approach it, to investigate and to know the processes developed for Achieving functional gesture in the practice of musical conductor a little more deeply.

To address the issues raised above, three (3) chapters have been arranged which in turn respond to the specific objectives set out, which address relevant aspects regarding the generation of the musical direction gesture; The first chapter is an approach to the physical production of movement, intervening organs and the way they complement each other to generate movement.

The second chapter deals with the interaction of the movement in the musical practice, exposing a pair of technical approaches of direction, postulated by great conductors and pedagogues (Hans Swarovski and Sergie Chelibidache), which are mainstreamed with the physical aspects of the previous chapter.

The third chapter is a pedagogical proposal, in 3 exercises which are is intended to support the practice of the concepts exposed.

At the end of the reading of the document it is expected to have encouraged the new conductor in the research on his gesture and have contributed from the technical training in his professional exercise.

Key words:Musical conducting, Technique, Body functioning, Body dissociation

Contenido

RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN	8
1. Planteamiento del problema	9
1.1 Descripción del problema	9
1.2. Justificación.....	10
1.3. Objetivos	11
2. CAPÍTULO I.....	12
Breve acercamiento a la producción del movimiento en el ser humano	12
3. CAPITULO II	22
El movimiento corporal aplicado a la dirección musical	22
Estilo de dirección focalizada.....	25
Estilo de dirección localizada.....	30
4. CAPITULO III	37
Conceptos básicos	37
Ejercicio N° 1	48
Aplicación del ejercicio N° 1	48
Ejercicio 2	51
Aplicación del ejercicio N° 2	51
Ejercicio 3	54
Aplicación del ejercicio N° 3	54
Anexo 1: partitura ejercicio # 1 a un piano	57
Anexo 2: Partitura ejercicio # 1 a dos pianos	57
Anexo 3: Partitura Ejercicio # 2 a un piano	57
BIBLIOGRAFÍA.....	58

INTRODUCCIÓN

El reto de la dirección musical va más allá de la compilación de una serie de conocimientos adquiridos durante años ya sea desde la experiencia, la academia o ambas en el mejor de los casos.

Muchas veces, éste se convierte en un ejercicio mecánico tanto para músicos que leen su partitura haciendo caso a las indicaciones explícitas en ella y un director que realiza un trabajo arduo para que estas indicaciones se cumplan, muchas veces generado más desde la comunicación verbal que por la comunicación gestual.

Si bien es un trabajo de mucha práctica y estudio, considero que gran parte de esta problemática en el caso del director, se basa en la falta de conocimiento acerca del funcionamiento de cuerpo humano específicamente de la generación física del movimiento.

Este texto busca en quien lo lea generar interés acerca de que tan voluntarios o involuntarios son sus gestos al momento de dirigir, acercarlo un par de fundamentos técnicos y poner a su disposición una serie de ejercicios desde los cuales puede ejercitar el control corporal necesario para la dirección musical acertada.

No es un texto que profundice en cada uno de los aspectos planteados, tan solo busca motivar al lector a un trabajo individual, consiente y detallado el cual sumado al conocimiento musical específicos adquirido previamente complementa su buen desempeño frente a cualquier agrupación.

1. Planteamiento del problema

1.1 Descripción del problema

El ejercicio de la dirección central de grupos o ensambles musicales, sean coros, orquestas, bandas, grupos de cámara, etc., exige de quien haga las veces de director, un conocimiento absoluto de las obras además de un control corporal que permita expresar un concepto musical desde el gesto, siendo esta una de las dificultades principales en los nuevos directores.

Transmitir por medio de los brazos, manos y en general del cuerpo una idea musical no resulta tan fácil, más aún cuando no hemos sido preparados para dicha actividad.

Si bien, dentro de la formación básica musical se enseñan unos esquemas útiles para el desarrollo de la lectura rítmica generalmente en 4, 3 o 2 pulsos o tiempos, estos esquemas se hacen insuficientes para expresar una o varias ideas musicales dentro de una agrupación o ensamble musical.

Por otro lado, no es suficiente tener el conocimiento de la obra en sus aspectos formales, estilísticos, armónicos etc., ya que, sin el movimiento corporal adecuado, estos conceptos no serán transmitidos a la agrupación.

Existen muchos textos en los cuales se plantean esquemas de apoyo a la técnica de dirección, los cuales resultan útiles para adaptar al estilo personal de cada director. Sin embargo, estos no propician un ejercicio de auto observación desde el cual se pueda generar independencia corporal y control de cada uno de los movimientos realizados.

Este trabajo muchas veces no se realiza y las consecuencias posteriores son el realizar movimientos involuntarios en la práctica con la agrupación, los cuales en la mayoría de las veces afectan la comunicación y por supuesto la idea musical a expresar.

Por lo anterior, el control corporal es fundamental como base para una dirección clara y comunicativa.

1.2. **Justificación**

Específicamente en Colombia, y basado en la experiencia personal como docente de dirección en varias regiones del país, he llegado a la conclusión que en la mayoría de los casos primero se es director y luego de ejercer como tal, se inicia a estudiar dirección, lo cual, sumado a los grandes vacíos teóricos y auditivos de los nuevos directores, originan problemas graves al momento de realizar la práctica de conjunto.

Ahora bien, cuando se inicia a estudiar dirección , muchos de los nuevos maestros investigan en libros o videos sobre esquemas de dirección y ejercicios de perfeccionamiento los cuales aplican en sus agrupaciones sin una formación sólida y una maduración auditiva lo cual sigue siendo insuficiente y dañino para el montaje; en otros casos, cuando esta iniciación se da desde la academia, el docente asume una maduración corporal en el estudiante y comienza su formación con la premisa de que ya existe ese dominio corporal.

La mayoría de los nuevos directores se enfrentan a sus primeras clases de dirección basados en un repertorio que por sí mismo ya contiene dificultades de ejecución y la falencia principal es no tener las herramientas corporales para poder solucionar, o al menos abordar, estas dificultades.

Una de las principales razones por las cuales se genera ésta dificultad es por la inminente falta de control corporal produciendo movimientos innecesarios y en ocasiones involuntarios como acciones contrarias al pensamiento musical e incluso contradictorias a lo explícito en la partitura.

Por tal razón, este documento pretende acercar al director a los fundamentos de la producción del movimiento corporal y su interacción con la música.

1.3. Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Acercar al nuevo director musical a los procesos generadores del gesto como herramienta de comunicación necesaria para la práctica de dirección de conjuntos musicales.

1.3.2 Objetivos específicos

- Acercar al director principiante al funcionamiento cognitivo, motriz y técnico del movimiento corporal necesario para la dirección musical en su etapa inicial.
- Proponer 3 ejercicios iniciales para el adiestramiento corporal hacia la práctica musical del director.
- Interiorizar en el nuevo director la relación directa entre movimiento controlado o voluntario, técnica e interpretación musical.

2. CAPÍTULO I

Breve acercamiento a la producción del movimiento en el ser humano

El ser humano para sobrevivir necesita del movimiento, Bárbara A. Gowitzke en su libro EL CUERPO Y SUS MOVIMIENTOS. BASES CIENTÍFICAS¹, comenta sobre esta necesidad como medio de subsistencia y desarrollo dadas las condiciones fisiológicas del mismo.

Teniendo en cuenta esta premisa puede surgir la pregunta de qué tan voluntarios o involuntarios son los movimientos del director musical al realizar su práctica frente a una agrupación y que tan consciente es acerca de los mismos.

Justamente al respecto el distinguido neurofisiólogo Rodolfo Llinás, comenta en alguno de sus artículos².....”*la iniciación del movimiento voluntario es un problema tanto fisiológico como filosófico esto es, cuando decimos que queremos iniciar un movimiento esto significa que al menos esa parte de los movimientos del organismo estará bajo el control de la voluntad.*

Esta diferencia, movimiento voluntario versus movimiento reflejo, ha sido discutida durante siglos porque tiene como base el llamado 'libre albedrío', que es uno de los puntos principales de las religiones. O sea, si todo el comportamiento humano fuera simplemente el resultado de una cadena de reflejos, como fue propuesto inicialmente por Sechenov (1878), entonces el libre albedrío no existe y quedamos muy cerca de negar la responsabilidad de nuestras acciones.”

¹ Gowitzke Barbara A., Milner Morris , EL CUERPO Y SUS MOVIMIENTOS. BASES CIENTÍFICAS

²<http://www.facmed.unam.mx/Libro-NeuroFisio/10-Sistema%20Motor/10a-Movimiento/Textos/ControlMotorFin.html> consultada el 15 de Noviembre de 2016

Algunos fisiólogos dicen que realmente no existe un problema en todo esto, ya que las actividades estímulo/respuesta que hacen los sujetos siguiendo instrucciones son voluntarias, mientras aquellas respuestas que los sujetos no pueden modificar son reflejos.

Sin embargo, la mayor parte de los movimientos que hacemos en la vida diaria son ejecutados sin que seamos plenamente conscientes de ellos.

Un ejemplo claro es cuando queremos levantar un brazo para agarrar un vaso con agua: la intención voluntaria es levantar el vaso con agua, pero no podemos ser conscientes de los procesos que deben presentarse para que cerebro, músculos, huesos y demás órganos generen la acción de levantar el brazo.

Así mismo puede suceder en el ejercicio de la dirección musical pues si bien es necesario propiciar un gesto determinado para transmitir un efecto musical (por ejemplo, un staccato o un forte etc...), la decisión de realizar el gesto es voluntaria pero no podemos controlar las acciones internas para la ejecución de este movimiento.

Si bien, este tema es un ejercicio propio de una investigación profunda y específica de neurología o fisiología, considero como autor de este documento que, para el ejercicio práctico de los directores musicales especialmente en su etapa de formación inicial, puede ser de gran ayuda reflexionar al respecto y acercarse a la producción fisiológica del movimiento como apoyo a la concientización de su gesto y su funcionabilidad dentro del ejercicio mismo de la dirección.

En este orden de ideas es necesario iniciar dando claridad a definiciones básicas que serán el eje temático de este documento tales como movimiento y los adjetivos voluntario e involuntario.

Movimiento: desde sus raíces latinas significa la suma de dos vocablos latinos: *el verbo “movere”, que es sinónimo de “mudar de un lado a otro”, y el sufijo “-miento”, que es equivalente a “acción y efecto”.*

El diccionario de la lengua española detalla movimiento como: *“un fenómeno físico que se define como todo cambio de posición que experimentan los cuerpos en el espacio, con respecto al tiempo y a un punto de referencia, variando la distancia de dicho cuerpo con respecto a ese punto o sistema de referencia, describiendo una trayectoria”.*

Según el mismo diccionario la definición de voluntario como adjetivo puede ser:

1. *adj. Dicho de un acto: Que nace de la voluntad, y no por fuerza o necesidad extrañas a aquella.*
2. *adj. Que se hace por espontánea voluntad y no por obligación o deber.*

Significando involuntario justamente lo contrario: *“NO VOLUNTARIO”.*

Entonces, en adelante se entenderá en función de este documento y basados en las definiciones antes planteadas como 'movimiento voluntario' aquel que es dirigido a un objetivo y que está bajo control consiente, de manera que puede suprimirse voluntariamente.

Tal como se comienza a plantear, la generación del movimiento sugiere la relación de muchos órganos y su sincronización precisa para que se genere, por lo tanto, vale la pena hacer un pequeño acercamiento hacia el cómo se genera internamente el mismo y cuáles son los órganos que intervienen.

Tortora Erikson en su libro PRINCIPIOS DE ANATOMÍA Y FISIONOMÍA³ afirma que los principales órganos funcionales para generar el movimiento están en el llamado aparato locomotor el cual está conformado por huesos, articulaciones y músculos.

Los huesos conforman el denominado tejido óseo siendo este un tejido conectivo el cual se caracteriza por estar formado por células rodeadas de una sustancia denominada matriz ósea, donde abunda gran cantidad de fibras proteicas, sales minerales, principalmente de fosfato y carbonato cálcico y células óseas.

Estos se pueden clasificar atendiendo a su forma en:

Huesos largos, huesos cortos y huesos planos.

Los huesos largos son más largos que anchos y actúan como palancas en el movimiento; Los huesos cortos son más o menos cúbicos, ocupan lugares pequeños y su función es transmitir la fuerza y los huesos planos actúan como protectores de órganos o para la inserción muscular.

En cuanto a las articulaciones Drake L Richard en su texto ANATOMIA PARA ESTUDIANTES⁴ define las articulaciones como...” Estructuras que ponen en contacto dos o más huesos mediante un tejido, más o menos blando, que permite al esqueleto rígido adoptar distintas posturas”.

Por su lado los músculos y según Drake, son tejidos que proporcionan la propiedad de contracción formado por fibras (asociación de varias células, que forman estructuras largas con varios núcleos) cuya principal propiedad es su capacidad de contracción rápida y voluntaria.

³ Tortora Gerard / Derrickson Bryan , Principios de Anatomía y Fisiología, editorial medica panamericana. Edición 13, 2013.

⁴ Drake L Richard ANATOMIA PARA ESTUDIANTES, - editorial ELSEVIER.

Según Nigel Palastanga, Derek Field y Roger Soames, en su planteamiento en el libro ANATOMÍA Y MOVIMIENTO HUMANO. ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO⁵, básicamente, los músculos esqueléticos de nuestro organismo tienen tres funciones: movilidad, capacidad energética y mantenimiento de la postura, por lo tanto, son las contracciones de los músculos esqueléticos quienes producen movimientos del cuerpo como una unidad global (locomoción), así como la de sus partes.

Volviendo a Tortora Erikson podríamos evidenciar que cada uno de los órganos anteriores (huesos, articulaciones y músculos) realizan unas funciones específicas que generan la producción del movimiento, por ejemplo, los huesos, que, aunque no son capaces de contraerse actúan como palancas en el movimiento; así mismo el movimiento de la palanca lo generan los músculos y las articulaciones permiten los dos anteriores.

Resumiendo, los huesos proporcionan la base mecánica para el movimiento, ya que son el lugar de inserción para los músculos y sirven como palancas para producir el movimiento.

En el ejercicio práctico de la dirección específicamente en la producción del movimiento de los brazos los huesos que interviene son el humero, el cubito y el radio, las articulaciones que actúan son la epitroclea y el epicondilo y los músculos participantes directos son bíceps braquial, braquial anterior, pronador redondo y supinador largo.

⁵ Palastanga Nigel, Derek Field, Soames Roger ANATOMÍA Y MOVIMIENTO HUMANO. ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO. Editorial Paidotribo

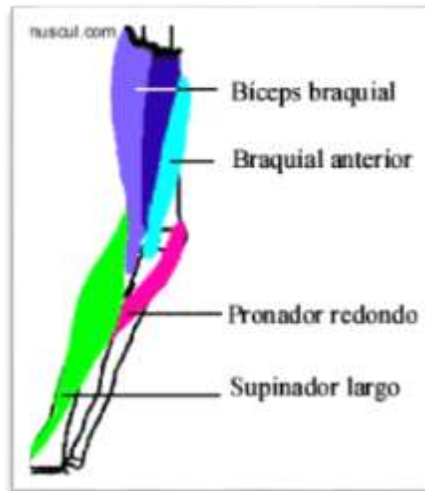


Figura 1. Tomado de: http://muscul.az.free.fr/sp/anaplus/anifo_flex.htm

Como ejemplo práctico en el ejercicio de la dirección se puede proponer el brazo: al flexionar el codo, el agonista es el bíceps braquial, puesto es el que se contrae y ejerce el movimiento, por el otro lado, el antagonista es el tríceps braquial, ya que es el que se relaja (acción opuesta al agonista). Por el contrario, si extendemos el codo, ahora el agonista es tríceps braquial porque se contrae y efectúa el movimiento articular de extender el codo, por tanto, el antagonista es ahora el bíceps braquial debido a que es el que se relaja en dicho movimiento (acción opuesta al tríceps), esta acción es continua y necesaria en el ejercicio de la dirección.

Podríamos concluir inicialmente que para que el gesto del director se realice deben intervenir los órganos ya mencionados, surge entonces la pregunta ¿quién o que da la orden para que estos órganos produzcan el movimiento?

Las instrucciones para producir los movimientos voluntarios pasan por una etapa final en la corteza motora primaria, a la que llegan dos entradas importantes: 1) la corteza promotora (parte del cerebro encargada de guiar los movimientos y el control de los músculos proximales y del tronco)

cuando el movimiento se da en respuesta a señales visuales y; 2) el área motora pre suplementaria (parte del cerebro encargada en la secuencia del aprendizaje de los movimientos).

Esta área suplementaria es el origen del llamado "potencial de disponibilidad", una descarga de actividad eléctrica en el cerebro durante el periodo justo antes de un movimiento voluntario⁶.

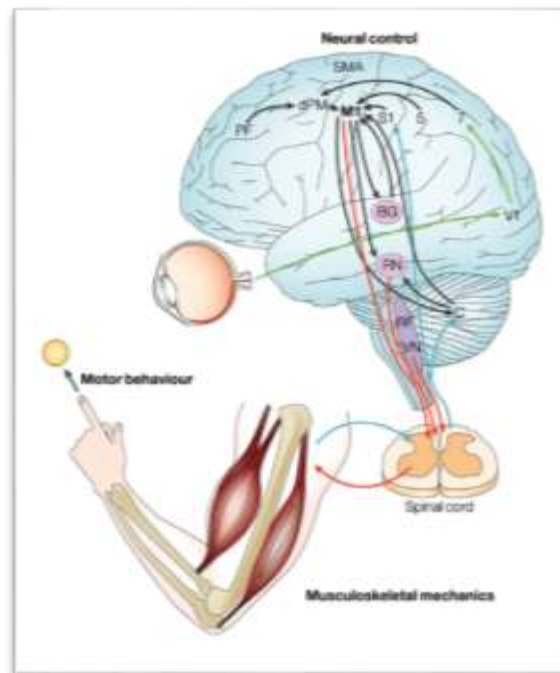


Figura 2. Fuente: Revista Nature Reviews/ Neurosciencie

En la figura 2 se observa: *arriba*, la corteza pre motora quien prepara las instrucciones para la actividad voluntaria iniciada en respuesta a estímulos externos, (estos musicalmente hablando pueden ser lectura de partitura, análisis estilístico, armonía etc., es decir aspectos preconcebidos dentro del ámbito musical y preparados para ser ejecutados con la agrupación) mientras el área

⁶ Marsden, C.D., L. Deecke, H. J. Freund, M. Hallett, R.E. Passingham, R.E., Shibasaki, Tanji, J., and M. Wiesendanger. 1996. The functions of the supplementary motor area: Summary of a workshop. *Adv. Neurol.* 70: 477-487.

motora pre-suplementaria prepara las instrucciones para actividades 'intencionales' generadas internamente; ambas instrucciones son ejecutadas por la corteza motora primaria.

Las señales que contienen copias de las instrucciones motoras preparadas, también son mandadas a la corteza parietal, donde son usadas para predecir las consecuencias sensoriales del movimiento. *Abajo*, la preparación de las instrucciones motoras para los movimientos voluntarios por el área motora pre-suplementaria produce un sentido de urgencia es decir la parte inferior de la corteza parietal posterior genera representaciones sensoriales de las consecuencias predichas por el movimiento. (Haggard, 2009).⁷

Así mismo es importante resaltar que muchos de nuestros movimientos regulares se producen y coordinan a nivel de la médula espinal (o de otros centros del encéfalo) antes de llegar al cerebro y se les conoce como arcos reflejos.

Cuando no hay una conciencia y una preparación clara antes de asumir la dirección musical de cualquier agrupación estos movimientos son quienes asumen el papel principal actuando de manera reflectiva y no coordinada generando interrupción en la cantidad, calidad y veracidad de la información musical a transmitir.

Ejemplos de estos movimientos reflejo involuntarios podrían ser:

- a. Movimientos automáticos de evitación de daños (al acercar la mano al fuego, tras un corto espacio de tiempo la retiramos de forma refleja para no quemarnos).

⁷ Picard, N., and P.L. Strick. 1996. Motor areas of the medial wall: A review of their location and functional activation. *Cereb. Cortex* 6: 342-353.

- b. Acción de la mano izquierda (para los diestros) involuntaria al momento de la dirección musical o gestos de cabeza y/o cuerpo sin control alguno.

El problema principal de estos movimientos involuntarios es que la mayoría de las veces pasan desapercibidos y el cerebro no se percata de que estos se están realizando, lo cual impide una corrección en tiempo real.

Ahora bien, para poder dirigir musicalmente de forma acertada, técnica y funcional, los movimientos involuntarios deben llevarse a su mínima expresión y trabajar de manera consiente en los movimientos voluntarios.

Así las cosas, las órdenes para la producción del gesto del director (asumido como movimiento) surge del cerebro, pero es en interacción con el aparato locomotor como se produce; además, en el área motora suplementaria del cerebro (la cual ya se mencionó), se genera la necesidad de preparar y memorizar movimientos que respondan a la necesidad musical que el director plantee, los cuales, asumidos como actividad física, necesitan de un acondicionamiento adecuado que permita enlazar la acción cognitiva con la expresiva o corporal permitiendo así la generación de un movimiento voluntario cuyo objetivo es totalmente relacionado a lo musical.

Juan Francisco Rodríguez Martínez, Licenciado en Psicología Psicomotricista afirma en un ensayo sin publicar que “...*toda metodología basada en técnicas corporales en general y en la Expresión Corporal, en particular, participa de los siguientes contenidos basados en la expresión, la relación y la comunicación:*

- a. *Toma de conciencia y sensibilización del propio cuerpo.*
- b. *Relaciones con el medio físico.*
- c. *Relaciones con el medio social.*

d. Percepción y estructuración espacio-temporal de dichas relaciones...”

La anterior afirmación ratifica la importancia de tener conciencia de cada uno de los movimientos al momento de dirigir teniendo en cuenta variables como el medio físico, el medio social y demás relaciones tanto del director como de la obra y/o el compositor.

Es decir que los estímulos externos inmediatos (la emoción de momento, el lugar, las condiciones físicas etc.) O los preconcebidos (historia de la obra, contexto del autor, orquestación etc.), afectan directamente la producción del movimiento por lo tanto debe controlarse basado en técnicas o propuestas pedagógicas específicas a la dirección las cuales canalizan las intenciones, emociones y ordenan los movimientos voluntarios direccionándolos hacia un mismo objetivo de manera concreta y objetiva.

3. CAPITULO II

El movimiento corporal aplicado a la dirección musical

La relación entre el movimiento corporal (expresado en las condiciones previamente planteadas) y la música a partir de la mirada del director musical está totalmente justificada desde la necesidad de expresar una idea musical por medio del gesto.

Begoña Learreta Ramos, Miguel Ángel Sierra Zamorano y Kike Ruano Arriagada en su libro LOS CONTENIDOS DE EXPRESIÓN CORPORAL⁸ justifican todo movimiento desde dos aspectos: el cognitivo y el expresivo.

El expresivo se refiere a “..... la acción interna, al pensamiento o sentimiento que lo genera; y el segundo versa sobre la acción externa, la actividad manifestada, el propio movimiento o gesto, lo que se percibe desde afuera.”

El director debe generar (basado en su formación académica y conocimientos musicales previos) un concepto o acción interna que transversalizados con el análisis técnico realizado a la obra musical a intervenir (estilo, autor, referentes del autor, época, etc.) le permitan generar una acción externa o gesto.

Jaume Rosset i Llobet y George Odam en su libro “El Cuerpo del Músico⁹”, comentan que cuando el estímulo eléctrico llega a través de los nervios a los músculos, las características de ese estímulo determinan aspectos como la fuerza, la velocidad o duración de la acción. Por ejemplo, una

⁸ Learreta Ramos Begoña - Arriagada Ruano Kiki LOS CONTENIDOS DE EXPRESION CORPORAL, Publicaciones INDE- Barcelona España 2005, página 31

⁹ Rosset i Llobet Jaume, Odam George, EL CUERPO DEL MÚSICO, Editorial Paidotribo Primera Edición- Barcelona España 2010

dinámica propuesta en la partitura (crescendo), puede convertirse en un movimiento voluntario cuando la parte del cerebro encargada planifica la acción inconscientemente: evalúa las distancias, busca en su “base de datos” el significado del crescendo y estudia la posición del aparato locomotor. Usando esta información establece la secuencia de órdenes que dará a los músculos para lograr el gesto adecuado que exprese dicho crescendo.

Complementa Rosset *“La información, tanto sobre factores externos como sobre el cuerpo, se obtiene por medio de los receptores sensitivos (sensores del tacto, la tensión muscular y la posición de las articulaciones, del equilibrio, la visión, el oído, etc...) que permiten planificar la tarea con gran precisión. Incluso para tareas tan sencillas el cuerpo constituye un instrumento sorprendentemente refinado.”*

Esto significa, que una vez iniciada la cadena de movimientos, los sensores antes mencionados informarán al cerebro sobre cómo se está ejecutando la tarea, si hay información nueva o algún cambio.

Por lo anterior, el director musical debe tener claridad sobre cuál es el movimiento efectivo para transmitir por medio del gesto el crescendo, permitiendo así que los sensores de los cuales se ha hablado, informen al cerebro para que modifique los estímulos nerviosos y lograr una ejecución precisa y satisfactoria de la acción externa.

Resumiendo, para el ejercicio de la dirección musical Rosset y Odam plantean cuatro pasos para lograr un movimiento voluntario eficiente: *“1. **Planeación:** Cuando, de forma consciente o inconsciente decides lo que tienes que hacer, el cerebro, usando la información sensitiva y los registros de la memoria relacionados con la tarea decidirá qué recursos necesites. 2. **Órdenes Motoras:** A continuación, el cerebro decide la serie de músculos que se deben contraer para*

*ejecutar el movimiento requerido y envía mensajes por la médula espinal y los nervios para activar músculos o grupos de músculos específicos. 3. **Ajustes:** Para que los distintos segmentos del cuerpo implicados en una acción actúen armónicamente, se usan varias partes del cerebro para iniciar y refinar las órdenes motoras, regulando con precisión el orden de los movimientos y su duración en cada segmento. 4. **Retroalimentación Sensorial:** Además de planificar la acción, la información sensorial sirve para comprobar y, si fuera necesario, corregir su resultado. Si la secuencia se completa se repite adecuadamente mejorando de forma gradual el resultado y convirtiendo la secuencia de acción en algo automático”.*

Si bien, el funcionamiento motriz necesario para producir una acción externa está sujeta tanto a movimientos voluntarios como involuntarios (o de reflejo), existen múltiples propuestas técnicas generadas por expertos músicos, pedagogos y directores en los cuales se sugieren patrones que permiten a través del gesto una comunicación acertada con los músicos de la agrupación, los cuales deben ser pre-concebidos con el fin de que sean producidos según el estímulo propiciado.

Entonces, es necesario para el director musical, lograr una técnica de dirección mediante la interiorización de movimientos claves, fundamentados en conceptos y gestos claros, los cuales, en el momento indicado servirán como “base de datos” al servicio de los estímulos propiciados por las distintas exigencias del repertorio, alcanzando un resultado funcional y controlado, es decir “gestos voluntarios”.

Para tal fin, el autor tiene en cuenta dos grandes directores y pedagogos quienes proponen dos estilos de dirección muy útiles como referente técnico y funcional en el propósito de lograr dichos gestos voluntarios para el ejercicio de la dirección.

Estilo de dirección focalizada

La primera propuesta es la dirección Focalizada o “técnica italiana” expuesta por el maestro Director de orquesta y profesor de dirección austriaco Hans Swarovsky.



Imagen 1. Hans Swarovsky. Fuente: The Oxford Dictionary of Music, Oxford University Press, 1994

Swarovsky nace el 16 de septiembre de 1899 en Budapest, Hungría y muere el 10 de septiembre de 1975 en Salzburgo, Austria).¹⁰

Estudió teoría musical y dirección de orquesta en Viena, con Arnold Schoenberg y Anton Webern.

Sus primeros empleos como director de ópera tuvieron lugar en la Volksoperde Viena y la Ópera de Stuttgart, posteriormente trabajó en Gera, Hamburgo, Berlín y Zúrich. Colaboró con Richard Strauss y Clemens Krauss en la elaboración del libreto de la ópera Capriccio.

Tras la Segunda Guerra Mundial fue director de la Orquesta Sinfónica de Viena (1946-1947) y de la Ópera de Graz (1947-1950), antes de abandonar la dirección de orquesta, para concentrarse en la enseñanza, aunque entre 1957 y 1959 ostentó la dirección titular de la Royal Scottish National Orchestra, en Glasgow.

¹⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Hans_Swarowski

Dio clases de dirección en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, escuela en la que enseñó a algunos de los más grandes directores de la segunda mitad del siglo XX, entre ellos Claudio Abbado, Ulf Söderblom, Jacques Delacote, los hermanos Ádám e Iván Fischer, James Allen Gähres, Christoph Haas, Mariss Jansons, Zubin Mehta, Giuseppe Sinopoli, Peter Schneider, Bruno Weil y, entre los españoles, Jesús López Cobos, Miguel Ángel Gómez Martínez y Luis Antonio García Navarro.

Swarowski en su libro DIRECCIÓN DE ORQUESTA “Defensa de la obra”¹¹, enfatiza en la necesidad del director de ser fiel a la partitura en todo sentido, colocándose al estricto servicio del autor en cuanto a estilo, forma y especialmente el tempo, lo cual solo es posible si se tiene un gesto al servicio de lo anterior y en función de la claridad ante sus músicos.

Justamente desde esta premisa nace su propuesta técnica la cual desde lo gestual se soporta en cuatro aspectos fundamentales:

a. Todos los movimientos están dentro de un marco referencial.

Entendido el marco referencial como un espacio dentro del cual deben estar los movimientos regulares del director generando disciplina de gesto y orden visual del mismo.

El tamaño del marco referencial está sujeto a unos límites imaginarios ubicados de la siguiente manera:

- Altura: hasta la frente o a la altura de los ojos de cada director.

¹¹ SWAROWSKY HANS, Dirección de orquesta, defensa de la obra- Traducción Miguel Ángel Gómez Martínez. Editorial Real Musical. Madrid. 1988.

- Ancho: Colocando las manos en la cintura, proyectar hacia el frente el espacio generado por los codos como máximo espacio a utilizar.
- Base: Desde el ombligo tomando este como punto de rebote.

Este espacio es considerado por Swarowski como marco de referencia.

b. Todos los movimientos se focalizan en un punto, llamado punto de gestión o de rebote.

En cuanto a este punto Swarowski plantea un único punto de inicio del sonido y de llegada de cada uno de los pulsos con el fin de garantizar la claridad del gesto, el rebote del mismo y mantener el tempo siempre estable como una de las premisas más importantes de su planteamiento.

Rebote podría definirse como...” *el movimiento resultante de un movimiento generado a manera de pulso en el cual se desarrollará el sonido propuesto; este mismo rebote se convierte en el levare de cada uno de los pulsos siguientes generando la información suficiente para la interpretación adecuada del mismo por parte del instrumentista o corista*”.

El punto de rebote es justamente el sitio en el cual se generará el sonido, se propone que este ubicado a la altura del ombligo de cada director soportado en una línea imaginaria horizontal que se convertirá en la línea base desde la cual se generaran los gestos.

Por ejemplo:

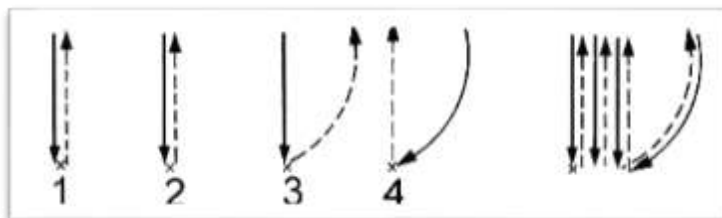


Figura 3. Principio de esquema localizado paso a paso. Fuente: El autor

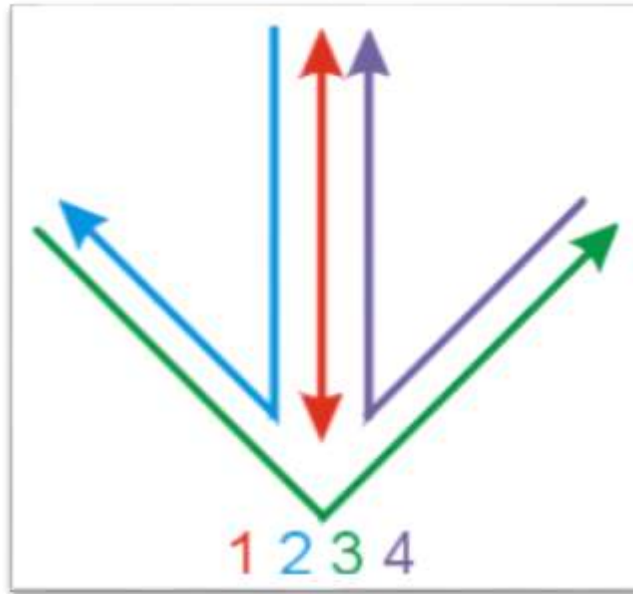


Figura 4. Esquema localizado en 4 básico. Fuente: El Autor



Figura 5. Esquema Localizado en 3 avanzado. Fuente: El autor

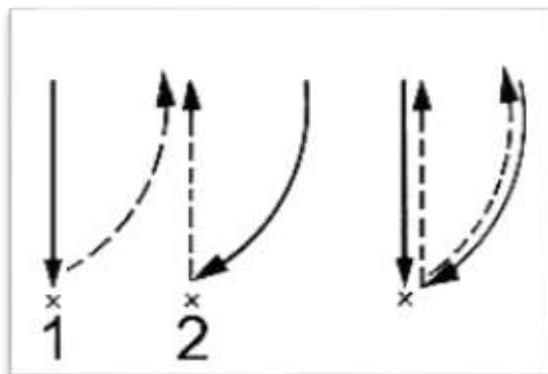


Figura 6. Esquema en dos Focalizado. Fuente: El Autor

c. El gesto se compone de movimientos pendulares y verticales

Ningún movimiento debe estar por debajo del “límite” planteado (altura del ombligo), con el fin de mantener una relación espacial del gesto y sostener *el sentido de pulsación, produciendo gestos grandes y pesados*.

Cada uno de los pulsos se convierte en el “levar” del siguiente pulso además es el espacio en el cual se expande el sonido generado desde el punto de rebote.

Este planteamiento se hace muy funcional en obras o pasajes que exigen una articulación marcada (staccato, marcato,) o en movimientos tipo marcha, polkas, himnos etc., es decir géneros que necesitan de un tiempo muy estable y definido por su propio estilo, así mismo los esquemas propuestos permiten una disciplina corporal propiciando movimientos voluntarios independientes (una mano de la otra).

Estilo de dirección localizada

La segunda mirada técnica es la propuesta del maestro **SERGIE CELIBIDACHE**



Imagen 2. Sergio Celibidache. Fuente: Biografías y vidas.com

Nació en Rumania en 1912 y murió en París en el año de 1996.

Creció en la ciudad moldava de Iassy ciudad en la cual recibió sus primeras clases de piano

En 1936 viajó a Alemania para tomar clases de composición en la Academia de la Música de Berlín bajo la supervisión de Heinz Thiessen.

Al tiempo que proseguía su formación musical, centró su interés en la mecánica de las ondas sonoras interesándose además por los problemas concernientes a la musicología (bajo el tutelaje de Arnold Schering y Georg Schunemann), así como por los principios filosóficos (sus tutores fueron Nicolai Hartmann y Eduard Spranger).

A partir de 1939 y hasta 1945 estudió en el Colegio de Música de Berlín con profesores de la talla de Fritz Stein, Kurt Thomas y Walter Gmeindl. Tras completar sus estudios, colaboró con la Orquesta Filarmónica de Berlín.

A partir de 1948 y por espacio de tres años dio una serie de conciertos con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; continuó luego trabajando principalmente con las orquestas berlinesas (la Filarmónica y la RIAS Berlín Radio Orquesta).

Una de sus principales características era su posición ante la grabación, de manera tajante concebía que... "la música es algo que hay que escuchar en vivo y cualquier registro de ella es siempre una falsificación" ...

Su mal carácter, así como la exigencia de múltiples ensayos antes de un concierto, provocó que pocas orquestas estuvieran dispuestas a concederle su titularidad, si bien desde 1979 hasta su muerte estuvo relacionado con la Filarmónica de Múnich.

Aunque su repertorio era muy extenso, su famosa lentitud de tempo y su innato mantenimiento de la tensión sonora hacían que obtuviera sus mejores resultados en compositores como Bruckner.

Tras el nombramiento de Herbert von Karajan como director principal de la Orquesta Filarmónica de Berlín en 1954, Celibidache, por discrepancias por la elección, se negó a dirigirla, decisión que mantuvo a lo largo de treinta y siete años.

A partir de ese momento estuvo dirigiendo a diferentes orquestas italianas (Orquesta y Coros de la RAI y la Orquesta de la Scala de Milán) entre 1960 y 1962, impartió cursos magistrales en la Accademia Musicale Chigiana de Siena y se convirtió en profesor privado de muchos fortaleciendo su mirada pedagógica acerca de la dirección.

De 1973 a 1975 fue el principal director invitado de la Orquesta Nacional Francesa.

Su vuelta a tierras alemanas se produjo en 1979, cuando fue elegido para el puesto de director artístico de la Orquesta Filarmónica de Múnich, que convirtió en una de las mejores del mundo.

Al mismo tiempo se le otorgó el puesto de director general musical de la ciudad. Desde ese momento no volvió a trabajar con otras orquestas, salvo en ocasiones excepcionales, como dos conciertos de caridad con la Orquesta Filarmónica de Berlín en marzo de 1992. A pesar de estar gravemente enfermo, no paró de dirigir hasta el mismo momento de su muerte.

Celibidache también compuso diversas obras, pero rehusó interpretar sus composiciones.

En los últimos años de su vida accedió a grabar algunos vídeos y CDs: la Sexta, Séptima y Octava sinfonías de Anton Bruckner, además de la Sinfonía Clásica de Sergei Prokofiev, y dos conciertos de piano de Johannes Brahms con el piano solista de Daniel Barenboim.

Su nombramiento como Profesor Honorario de la Capital Federal de Berlín y la concesión de la Orden del Mérito Bávaro están entre los muchos premios y menciones recibidas.

En el libro CELIBIDACHE¹², biografía escrita por Klaus Gerke, se enfatiza en cuanto al gesto localizado entendiéndose este como una propuesta en la cual no se hay un solo punto o foco (teoría de Swarowski) al cual lleguen los movimientos sino varios en un plano horizontal por los cuales debe pasar el movimiento generando un movimiento más flexible, menos brusco y con mejores posibilidades interpretativas.

Su planteamiento en cuanto a la técnica de dirección se fundamenta en estos cuatro aspectos:

- ***Los movimientos son más ligeros y precisos***

Al proponer varios puntos de rebote o puntos esenciales visualmente se aprecian más movimientos, haciéndolos más cortos y por ende más ligeros y precisos,

¹² Gerke Klaus- CELIBIDACHE, Academy Chicago Publishers, Limited, 2001

- *Los movimientos se separan ubicando los puntos de gestión en lugares distintos*

Difiere de Swarowski en cuanto a que propone varios puntos de rebote los cuales llama puntos esenciales y están ubicados en una línea horizontal imaginaria los cuales permiten la flexibilidad del gesto alargándose o acortándose de acuerdo a la necesidad interpretativa ejemplo:

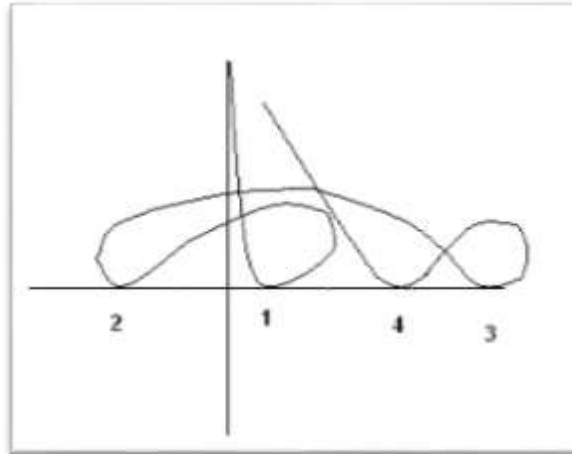


Figura 6. Esquema en 4 (Localizado) Fuente: El autor

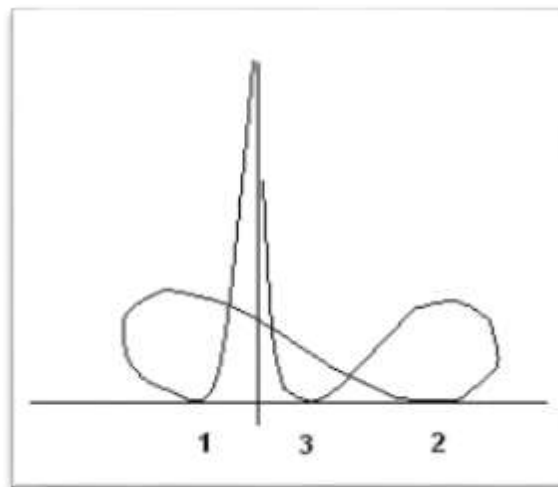


Figura 7. Esquema en 3 (Localizado) Fuente: El autor

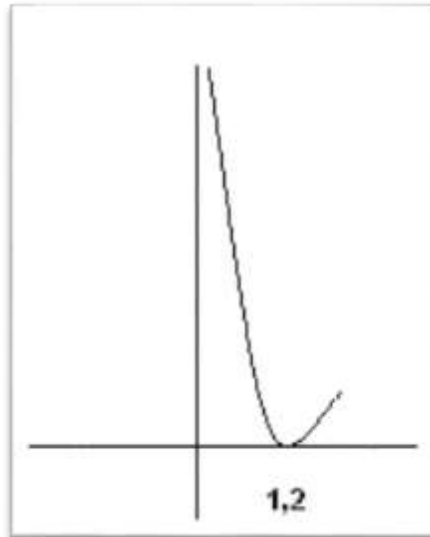


Figura 8. Esquema en 2 Localizado Fuente: El autor

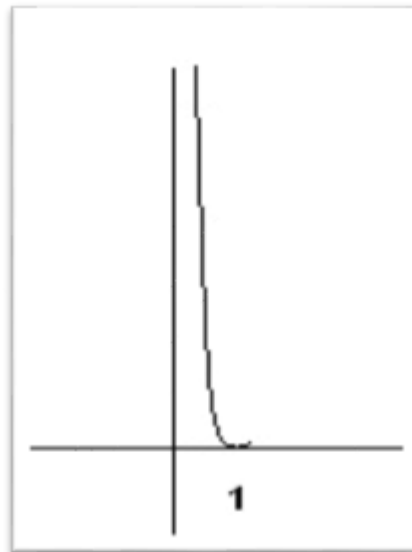


Figura 9. Esquema a 1 Localizado Fuente: El Autor

“...esta es una técnica de dirección que persigue la adecuada calidad de sonido y la direccionalidad esencial del movimiento pasando por distintos puntos ubicados en una línea horizontal imaginaria posibilitando un movimiento expresivo y fluido...”

- *Muy útil para acelerar o retardar el sentido de pulsación y clarificar movimientos rítmicos complejo*

Swarowski tiene como línea principal de su teoría el dominio absoluto del tiempo mientras que Celibidache superpone la interpretación al tiempo como propuesta del director.

- *Los pulsos activos y pasivos proponen la fluidez de la idea musical.*

Aunque no es un concepto propio, Celibidache considera que el Director debe saber cuál es verdaderamente la información que necesita la agrupación en cada momento para funcionar convenientemente, y cuándo debe darse cierta libertad para hacer la música que se encuentra contenida entre las notas para tal fin clasifica el rebote en dos grupos:

- **Movimientos activos:** mantienen la energía y peso del rebote
- **Movimientos pasivos:** se despojan de la energía y peso del movimiento anterior

De esta forma, ofrecer mediante el gesto sólo las informaciones necesarias, en unos casos referidas al tempo, en otros a la dinámica o a la articulación o al color del sonido, en ocasiones a la instrumentación o a la melodía o al fraseo, etc. haciendo de los pulsos activos y pasivos una herramienta muy útil en cuanto a la interpretación musical (premisa fundamental en su planteamiento).

Ambas propuestas son absolutamente válidas y funcionales y justamente han sido mencionados para que el nuevo director amplíe su posibilidad de movimientos con el fin de que cuando reciba los estímulos ya en el ejercicio propio de la ejecución de una obra el cerebro pueda enviar los impulsos correctos para que sus movimientos sean totalmente voluntarios y por ende claros y funcionales; así mismo y entendida la génesis del movimiento, las posibilidades técnicas del gesto

y su conocimiento musical pre-adquirido, cada cual desde su individualidad pueda generar su propuesta artística y aplicarla según la necesidad musical expuesta.

Como resumen y propuesta práctica se plantean 3 ejercicios en los cuales se busca que el nuevo director experimente la producción del movimiento de una forma controlada (voluntaria) implementando los conceptos técnicos de los dos directores expuestos según considere la necesidad dentro de un escenario musical acompañado por un piano.

4. CAPITULO III

El objetivo de este capítulo y específicamente de los ejercicios planteados no es otro que reflexionar y hacer prácticos los planteamientos tanto fisiológicos planteados por Bárbara A. Gowitzke, Rodolfo Llinas, Tortora Erikson y demás autores mencionados en el transcurso de este documento, así como los planteamientos técnicos de Swarowski y Celibidache mediante el ejercicio práctico de la dirección.

El concepto a trabajar mediante los ejercicios propuestos no es la postura corporal ni los principios fundamentales de la dirección¹³, el concepto específico y el alcance buscado es el control del movimiento; sin embargo, se hace necesario tener un marco teórico desde el cual podamos basar la propuesta sobre todo en cuanto a conceptos ya estandarizados.

Conceptos básicos

Se ha tomado como marco teórico los planteamientos de Joseph Labuta, en su libro Técnicas básicas de dirección específicamente lo que tiene que ver con conceptos entre ellos, la postura, anacrusa, levare, la batuta, etc... conceptos que el director que aborde los ejercicios propuestos debe conocer previamente.

a. La postura

La postura o posición de inicio es el momento en el cual el director dispone su entorno en una posición de expectativa sobre el evento musical próximo a suceder.

¹³ Labuta Joseph. . Basic Conducting Techniques. Ed. The University of Michigan. EEUU. 2009

Cuando se dirige, se puede decir que la postura es un ejercicio que parte de un estado de reposo o pasividad, con las manos abajo asegurándose que todo lo logístico (atriles, partituras, instrumentos, músicos y el público) estén listos para comenzar sin ningún inconveniente.

Luego viene la invitación, que hace referencia al momento cuando se suben las manos de manera natural, no rápido ni extremadamente lento, con una intensión amable, abriendo las manos abarcando el conjunto invitando a todos los músicos a tomar sus instrumentos y disponerlos para el inicio.

Para la dirección, la postura es la disposición de todas las grandes divisiones del cuerpo (rostro, torso, brazos y pies), centradas en transmitir y reflejar una información.

En cuanto a la postura cabe resaltar que debe estar asociada a un muy buen control del movimiento, con gestos naturales, seguros y utilizando la mínima tensión posible.

Al momento de adoptar la postura se debe concentrar toda la atención sobre lo que vendrá en los próximos segundos desde todo punto de vista, tanto en lo sonoro como en el ambiente que circunda el espacio.

Tener una adecuada postura es tan relevante en el concierto como en el ensayo.

El director debe asegurarse de que el músico está listo para actuar y así mismo que el público está preparado, expectante y con la disposición de escuchar; no es recomendable levantar las manos y tener que bajarlas de nuevo porque no están dispuestos los elementos necesarios para empezar a sonar; es un error bastante recurrente que logra aumentar la tensión, inseguridad y potencia significativamente el riesgo de error de la banda y, en el público genera una espera tortuosa y

desesperante porque en cumplimiento de su puesto de espectador, solo quiere acción y no un protocolo improvisado y excesivo.

La postura debe ser acorde al tamaño del conjunto, al formato instrumental que se tiene al frente, a las condiciones en que se encuentran los músicos, es decir, si están de pie o sentados, en recinto cerrado o abierto y ante todo basarse en que los intérpretes tienen que estar tan cómodos como les sea posible.

Existen diferentes posturas técnicas, algunas de las cuales ofrecen al nuevo director una variedad de herramientas técnicas para su ejercicio.

Las siguientes son algunas ellas:

Postura de brazos abierta:

Consiste en mantener los pies alineados con los hombros, mirando de frente a toda la agrupación, los brazos abiertos abrazando las diferentes secciones instrumentales en una posición semejante a conducir una motocicleta. Esta postura garantiza el equilibrio hacia los lados (derecho e izquierdo), y es ideal para dirigir una entrada en tutti, se debe tener el pecho como referencia para la altura de los brazos.



Imagen 3. Postura abierta. Fuente: Wilder de Jesús Román.

Pie pivote: Consiste en poner un pie delante del otro, facilitando el giro del cuerpo hacia la sección o instrumentista que necesita atención, fija el equilibrio del cuerpo hacia adelante o hacia atrás y conserva la posición de los brazos en la postura frontal.



Imagen 4. Pie pivote (1) Fuente: Wilder de Jesús Román



Imagen 5. Pie Pivote (2) Fuente: Wilder de Jesús Román

Postura de brazos cerrada

En esta postura la batuta se concentra en el centro de la agrupación sin enfocarse directamente en la sección protagónica o solista, mientras que la mano izquierda mantiene el mensaje de alerta para los demás instrumentistas.



Imagen 6. Posición cerrada. Fuente: Wilder de Jesús Román

Las posturas mencionadas son efectivas y pueden utilizarse alternándolas.

Teniendo todos estos referentes técnicos, es momento de precisar otros factores de la postura igual de influyentes en el desempeño de un director tales como:

- La cantidad de músicos integrantes de la agrupación, para medir la proporción de la abertura de los brazos. Pues solo basta imaginar que tenemos un grupo de cámara de unos diez músicos y el director abre totalmente sus proporciones corporales generando una expectativa de volumen desligada de las leyes naturales de la física y la estética.

- Se sugiere tener en cuenta el rango sonoro de la primera nota o primer acorde incluso la cantidad de instrumentos que inician o si es un solista.
- Se sugiere tomar una postura con ambos brazos en una disposición abierta, cuando el inicio es un tutti, con un matiz igual o más denso que fuerte (*f*), éstos generalmente están escritos en majestuoso que insinúan poder o grandeza y como tal exigen una postura acorde con la idea sonora para que la agrupación así mismo lo refleje y lo transmita al público.
- Cuando las cualidades del conjunto y de la obra son opuestas a las que se acaban de comentar, así mismo la postura de inicio debe ser con un plano pequeño o cerrado y el director debe tener conciencia de las proporciones de rango sonoro que éste conjunto pueda lograr tanto en matices fuertes como en matices suaves.

Entonces, la posición del cuerpo debe estar en equilibrio tanto adelante como atrás, así como a la izquierda y la derecha mostrando seguridad y dominio.

Es válido alternar la posición de los pies como también son válidos los desplazamientos siempre y cuando esto contribuya a la música y no altere la tranquilidad de los instrumentistas.

El pódium

El podio o pódium es un elemento que contribuye para una buena postura. Es una plataforma que eleva al director para facilitar el contacto visual entre él y los músicos.

Debe tener espacio suficiente que permita rotar la posición del cuerpo y ser firme para asegurar un óptimo apoyo asemejando al suelo. Sus medidas de altura y base deben ser acordes con el tamaño

de la agrupación y condiciones anatómicas del director, a mayor estatura menor puede ser la altura del podio.

La batuta

Según el diccionario de la lengua española¹⁴ la definición de batuta es:

1. f. Vara corta y fina con que el director de una orquesta, banda, coro, etc., conduce la ejecución de una pieza musical.
2. f. Director de orquesta.

Es un corto y fino palillo del cual se sirve la gran parte de los directores para dirigir a los músicos, y es el elemento que caracteriza su imagen¹⁵; pues la mayoría la utilizan desde los ensayos hasta los conciertos. Su nombre original se le atribuye al mencionado director Jean Baptiste Lully, quién inicialmente la bautizo “baptuta”, adjudicándose su invención.

La batuta ha venido evolucionando sobre todo en su aspecto, pues ha reemplazado bastones que amplificaban la pulsación o pergaminos, rollos de papel y el arco del violín hasta llegar al estado actual; sin embargo, su función siempre está basada en suplir las mismas necesidades de la música y facilitar el ejercicio de dirigir, unificando la interpretación de la partitura.

Cuando pasó a ser más visual, se utilizaban objetos que se agitaban violentamente de una manera no muy atractiva estéticamente. El músico principal llegó a cumplir la función del director, pero tocando dentro de la orquesta, dando algunas indicaciones esporádicamente utilizando el arco del violín para poder dar indicaciones y tocar a la vez; pero la tarea de dirigir y tocar resultaba complicada por lo que después se independizaron.

¹⁴ <http://dle.rae.es/?id=5EXD0Io>- consultado el 5 de Noviembre de 2016

¹⁵ Los grandes directores, edición original Simón and Shuster, Inc

Se pueden encontrar batutas Gruesas, delgadas, largas, cortas, oscuras o claras siendo más comunes las fabricadas en madera liviana o fibra de vidrio con una coloración blanca, en todos los casos su función es la misma.

Preparación o Levare

Es un movimiento que se puede definir como el impulso que advierte la intensidad sonora, dinámica, de tempo y demás información necesaria para la emisión del sonido.

Puede representarse de la siguiente manera.

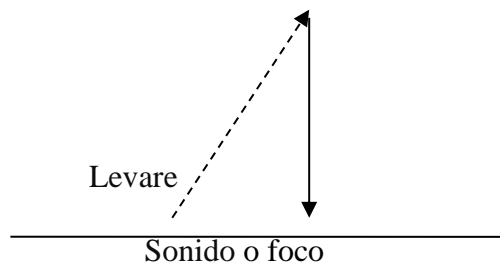


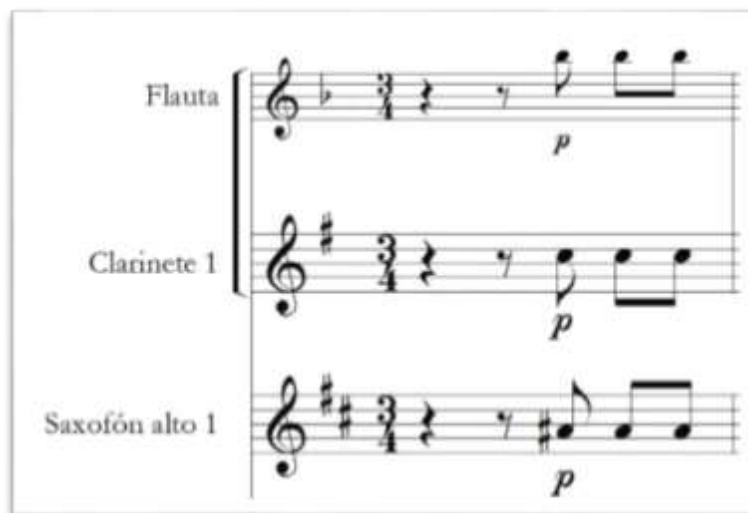
Figura 10. Levare al foco del sonido. Fuente: El autor

Al dibujarlo gestualmente, se prepara al instrumentista para atacar o sonar en el foco o punto de llegada del gesto, el cual en estilo focalizado sería el foco o punto de rebote y en localizado cualquiera de los puntos esenciales.

Para manejar adecuadamente el levare, es necesario tener en cuenta que la música solo puede sonar a tiempo o a contratiempo y ambas cualidades se escriben y se dirigen basados en la ANACRUSA, es decir, la nota o notas que están antes el primer tiempo fuerte de una frase musical.¹⁶

La anacrusa puede tener dos tipos de presentación y marcación: Anacrusa directa y anacrusa indirecta, ambas relacionadas únicamente con el gesto más no con el sonido.

ANACRUSA DIRECTA: Es aquella donde la música comienza a contratiempo y el levare se marca a tiempo. El sonido se producirá después del punto de llegada del gesto.



The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Clarinete 1 (Clarinet 1), and Saxofón alto 1 (Alto Saxophone). The score is in 3/4 time and features a direct anacrusis. Each instrument part begins with a rest for one full measure, followed by a half note on the first beat of the second measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The Flauta part is in D-flat major, the Clarinete 1 part is in D major, and the Saxofón alto 1 part is in D major. The notes for the Flauta are G4, A4, and B4. The notes for the Clarinete 1 are G4, A4, and B4. The notes for the Saxofón alto 1 are G4, A4, and B4.

Figura.11 Anacrusa Directa. Fuente: el autor

ANACRUSA INDIRECTA: Es aquella donde la música comienza a tiempo y el levare se marca o se dibuja a contratiempo. El sonido deberá producirse en el punto de llegada del gesto.

¹⁶ <http://www.teoria.com/es/referencia/a/anacrusa.php>. Consultado el 5 de noviembre de 2016

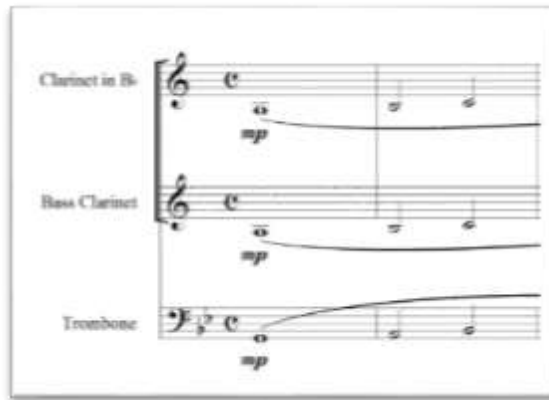


Figura 12. Anacrusa Indirecta. Fuente: El Autor

El principio esencial de la anacrusa ésta en un pequeño y rápido movimiento que se hace hacia abajo (ictus), rebota hacia arriba (levare) y baja para atacar el sonido (foco).

Todas las entradas o anacrusas están precedidas del levare y su marcación está organizada según el recorrido y la velocidad que exista entre el movimiento de preparación y el ataque; éste orden es conocido como relación y existen 5 posibilidades para marcarlo:

“Relación 1 a 1: Cuando la velocidad de la subida del levare es igual a la velocidad de bajada y tempo de la música.

Relación 2 a 1: Cuando la velocidad de la subida del levare dura el doble de la velocidad de bajada y tempo de la música.

Relación 3 a 1: Tiene cuatro partes, 3 veces el camino de subida y 1 para bajar que será el mismo tempo de la música.

Relación 4 a 1: Tiene cinco partes, 4 veces el camino de subida y 1 para bajar que será el mismo tempo de la música.

Relación 5 a 1: *Tiene seis partes y es la máxima relación que se puede realizar, 5 veces el camino de subida y 1 para bajar que será el mismo tiempo de la música.” (José Rafael Pascual Vilaplana, Diplomado en pedagogía y dirección de bandas- Bogotá- Colombia- junio de 2014)*

Es válido marcar eventualmente el levare con ambas manos para resaltar la preparación de la próxima entrada. Este movimiento es conocido como marcación en espejo.

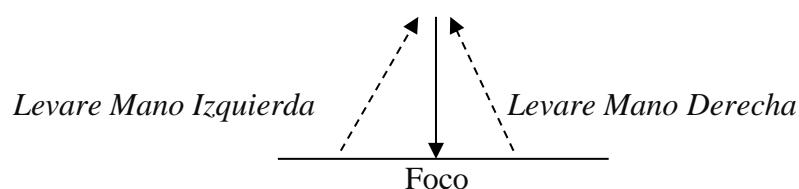


Figura.13 Levare en espejo. Fuente: El Autor

En este caso el levare será un pulso antes del tiempo fuerte y el foco del sonido será en primer tiempo. Claramente una anacrusa indirecta,

Entre menos movimientos del brazo mayor es la efectividad del gesto; al tener marcaciones grandes y desbordadas, se muestra demasiada información y en vez de ayudar, confunde al músico. El gesto se debe economizar y ahorrar para cuando sea necesaria su aplicación.

Ejercicio N° 1

Aplicación del ejercicio N° 1

Con los conceptos básicos en cuanto a dirección musical como marco teórico, podemos abordar el ejercicio número 1 el cual tiene 3 alcances fundamentales:

1. Propiciar un ejercicio de control de movimiento mediante la disociación corporal.
2. Reconocer tiempos activos y pasivos mediante la práctica.
3. Atender además del movimiento la interpretación del ejercicio ejecutado en el piano.

Recursos necesarios para su realización:

- a. Piano y pianista
- b. Atril
- c. Profesor o tutor guía

Metodología de la Actividad

El alumno debe tomar la partitura la cual inicialmente no tiene ninguna clase de dinámicas (las mismas pueden ser agregadas de acuerdo al avance del estudiante) revisar las figuras musicales escritas en cada uno de los sistemas escritos (superior e inferior) y así mismo identificar los pulsos activos.

En el caso de este primer ejercicio se plantean tiempos activos en el primer y tercer pulso.

El estudiante deberá marcar solamente los pulsos activos de cada uno de los sistemas, inicialmente el brazo derecho con el sistema superior solamente y el brazo izquierdo con el sistema inferior cada de manera separada, luego realizarlo simultáneamente.

Se sugiere realizar este ejercicio primero en estilo focalizado, luego localizado y posteriormente puede mezclarlos según lo considere.

Lo importante siempre será ser consciente de cada uno de sus movimientos.

Muy importante resaltar que los ejercicios no pretenden crear un estilo de dirección, es decir que solo se marquen pulsos activos y/o pasivos, es solo un ejercicio de control corporal como preparación física y neurológica apoyada musicalmente, hacia el abordaje de repertorio de todo tipo.

Al terminar el ejercicio el alumno debe tener total control y reconocimiento de lo siguiente:

1. Dar entradas con levare según el pulso en el cual va a dar la entrada, por ejemplo, reconocer y dominar si la entrada es en el primer pulso, marca con claridad el rebote del cuarto tiempo anterior que se convierte obviamente en levare, o si la entrada es en el tercer tiempo marcar el rebote del segundo a manera de preparación, es decir hacer de cada uno de sus movimientos totalmente voluntarios.
2. Enmarcar todos los movimientos en el marco de referencia ya expuesto.
3. Escuchar y corregir las notas interpretadas por el piano como ejercicio de disociación corporal-auditiva.
4. Poder intercambiar el sistema asignado a cada brazo, es decir, el brazo izquierdo sistema superior y el derecho el sistema inferior.
5. Ser consciente de la posición de sus palmas cuando el sonido se sostiene con el fin de ser coherente gestual y sonoramente.
6. Procurar la mayor naturalidad en cada uno de sus gestos.
7. Los tres ejercicios comparten la misma metodología cada uno incluyendo más elementos.

Ejercicio N° 1

Andres F Rozo.

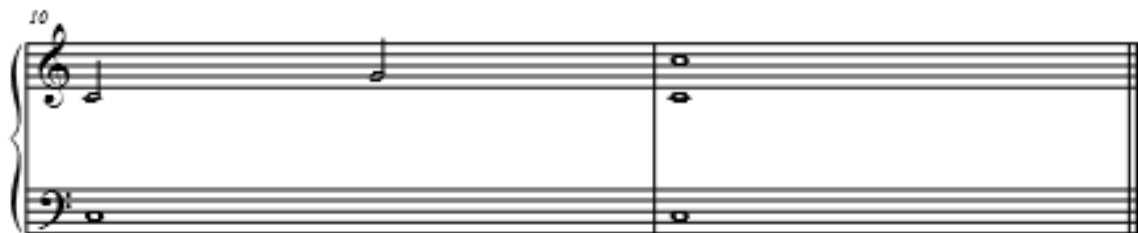


Imagen 3. Ejercicio 1. Fuente: El Autor

Ejercicio 2

Aplicación del ejercicio N° 2

La metodología de este ejercicio es básicamente la misma que la utilizada en el ejercicio 1, los alcances mínimos son:

1. Propiciar un ejercicio de control de movimiento mediante la disociación corporal.
2. Reconocer tiempos activos y pasivos mediante la práctica.
3. Atender además del movimiento la interpretación del ejercicio ejecutado en el piano.

Recursos necesarios para su realización:

- d. Piano y pianista
- e. Atril
- f. Profesor o tutor guía

Desarrollo de la actividad:

El alumno debe tomar la partitura la cual tampoco tiene ninguna clase de dinámicas (las mismas pueden ser agregadas de acuerdo al avance del estudiante) revisar las figuras musicales escritas en cada uno de los sistemas escritos (superior e inferior) y así mismo identificar los pulsos activos.

En el caso del ejercicio N° 2 ya se plantea inactividad sonora en algunos de los compases, es decir solo hay notas en uno de los sistemas, pero estos van de manera intercalada generando la necesidad otra vez del control voluntario de los movimientos.

También debe tenerse en cuenta el cierre sonoro en anacrusas simples como el caso del compás 4 (sistema inferior) y 11 (sistema superior).

El estudiante deberá marcar solamente los pulsos activos de cada uno de los sistemas, inicialmente el brazo derecho con el sistema superior solamente y el brazo izquierdo con el sistema inferior cada de manera separada, luego realizarlo simultáneamente.

Se sugiere realizar este ejercicio primero en estilo focalizado, luego localizado y posteriormente puede mezclarlos según lo considere.

Lo importante siempre será ser consciente de cada uno de sus movimientos.

Al terminar el ejercicio el alumno debe tener total control de:

1. Dar entradas con levare según el pulso en el cual va a dar la entrada, por ejemplo, reconocer y dominar si la entrada es en el primer pulso, marca con claridad el rebote del segundo tiempo anterior que se convierte obviamente en levare, o si la entrada es en el segundo tiempo marcar el rebote del primero a manera de preparación, teniendo en cuenta que el ejercicio está diseñado en 2/4.
2. Enmarcar todos los movimientos en el marco de referencia ya expuesto.
3. Escuchar y corregir las notas interpretadas por el piano como ejercicio de disociación corporal-auditiva.
4. Ser consciente de los cierres sonoros planteados en los compases 4 y 11.
5. Ser consciente de la posición de las palmas en notas largas
6. Tener control de la ubicación del brazo que no se encuentra activo en determinados compases
7. Poder intercambiar el sistema asignado a cada brazo, es decir, el brazo izquierdo sistema superior y el derecho el sistema inferior.
8. Procurar la mayor naturalidad en cada uno de sus gestos.

Ejercicio N° 2

Andrés Fernando Rozo

Piano

6

11

16

Imagen 4. Ejercicio N°2. Fuente: El autor

Ejercicio 3

Aplicación del ejercicio N° 3

Metodología

La metodología del ejercicio es la misma de los anteriores, la diferencia es que debe evidenciarse progreso en cuanto a seguridad en las entradas, claridad en el movimiento, mayor fluidez de la independencia de cada mano, naturalidad gestual y mayor y, mejor control general.

Es un ejercicio que mantiene la misma intensidad pedagógica pero que va introduciendo elementos que ameritan mejor control y mayor seguridad.

Debe ser muy progresivo, es decir no pasar de un ejercicio a otro hasta dominarlo totalmente.

Los alcances mínimos son:

1. Ampliando o disminuyendo el tamaño del gesto asumir las dinámicas planteadas
2. Reconocer tiempos activos y pasivos mediante la práctica.
3. Atender además del movimiento la interpretación del ejercicio ejecutado en el piano.

Recursos necesarios para su realización:

- g. Piano y pianista
- h. Atril
- i. Profesor o tutor guía

Desarrollo de la Actividad

La partitura de este ejercicio contiene tres dinámicas (Mf, f, y p) las cuales deberán ser asumidas por el estudiante ampliando o disminuyendo el tamaño del gesto sin desfigurar la claridad del mismo.

Debe estar además de seguro en cuanto al movimiento, muy atento a las notas tocadas en el piano, las cuales intencionalmente y de manera concertada entre el pianista y el tutor pueden ejecutarse de forma errónea (cambio de disposición del acorde, o cambio de notas dentro de la triada) con el fin de que el alumno pueda identificar las falencias sin dejar de ser efectivo y consiente del gesto. El estudiante deberá marcar solamente los pulsos activos de cada uno de los sistemas, inicialmente el brazo derecho con el sistema superior solamente y el brazo izquierdo con el sistema inferior cada de manera separada, luego realizarlo simultáneamente.

Se sugiere realizar este ejercicio primero en estilo focalizado, luego localizado y posteriormente puede mezclarlos según lo considere.

Lo importante siempre será ser consiente de cada uno de sus movimientos.

Al terminar el ejercicio el alumno debe tener total control de:

1. Dar todas las entradas
2. Mantener todos los movimientos en el marco de referencia ya expuesto.
3. Escuchar y corregir las notas interpretadas por el piano como ejercicio de disociación corporal-auditiva.
4. Poder intercambiar el sistema asignado a cada brazo, es decir, el brazo izquierdo sistema superior y el derecho el sistema inferior.
5. Procurar la mayor naturalidad en cada uno de sus gestos.

Ejercicio N° 3

Andres Fernando Rozo

Piano

mf

mf

6

p

p

11

f

16

f

p

p

20

Imagen 15. Ejercicio N° 3. Fuente: El Autor.

NOTA 1:

Cualquiera de los ejercicios puede ser modificado en cuanto a incluir un tempo determinado (se sugiere primero muy lento e ir dando más velocidad gradualmente) o incluir algún tipo de dinámica.

NOTA 2:

Los ejercicios se pueden realizar a uno o a dos pianos, no por la dificultad interpretativa (la cual evidentemente es sencilla) sino para ir generando sensación en el estudiante de independencia y localización espacial generando o dando las respectivas entradas a un instrumentista específico.

5.ANEXOS

Anexo 1: partitura ejercicio # 1 a un piano

Anexo 2: Partitura ejercicio # 1 a dos pianos

Anexo 3: Partitura Ejercicio # 2 a un piano

Anexo 4: Partitura ejercicio # 2 a dos pianos

Anexo 3: Partitura Ejercicio # 3 a un piano

Anexo 4: Partitura ejercicio # 3 a dos pianos

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso, J.: Expresión y Creatividad Corporal. GRUP DISSABTE. Valencia 1.984.
- Cardenal Hernaez, Violeta: El autoconocimiento y la autoestima en el desarrollo de la madurez personal. EDICIONES ALJIBE. Archidona (Málaga) 1.999.
- Corraze, Jacques: Las comunicaciones no verbales. G. NÚÑEZ EDITOR. Madrid 1.986.
- Deecke, H. J. Freund, M. Hallett The functions of the supplementary motor area: Summary of a workshop. 1996
- Drake L Richard Anatomia Para Estudiantes, - ELSEVIER.
- Elias, M. J., Tobias, S. E. y Friedlander, B.S.: Educar con Inteligencia Emocional. PLAZA Y JANÉS EDITORES S.A. Barcelona 2.000.
- Fonseca, Vitor da: Ontogénesis de la motricidad. G. NÚÑEZ EDITOR S.A. Madrid 1.988.
- García, Leopoldo y Motos, Tomás: Expresión Corporal. ALHAMBRA. Madrid 1.990.
- Gerard J. Tortora / Bryan Derrickson, Principios de Anatomía y Fisiología, Edit. medica panamericana Edición 13, 20
- Gerke Klaus- Celibidache, ACADEMY CHICAGO PUBLISHERS, Limited, 2001
- Goleman, Daniel: Inteligencia Emocional. KAIRÓS. Barcelona 1.995.
- González, José Fº: Lenguaje Corporal. Claves de la Comunicación no Verbal. EDIMAT LIBROS. Madrid 1.998.
- Gowitzke, Morris Milner, El Cuerpo Y Sus Movimientos. Bases Científicas
- Labuta Joseph. Basic Conducting Techniques. ED. THE UNIVERSITY OF MICHIGAN. EEUU. 2009

- Morris, Desmond: El cuerpo al desnudo. EDITORES FOLIO. Barcelona 1.987.
- Motos, T.: Iniciación a la Expresión Corporal. HUMANITAS. Barcelona. 1.983.
- Palastanga Nigel, Derek Field, Soames Roger Anatomía Y Movimiento Humano. Estructura Y Funcionamiento. PAIDOTRIBO.
- Picard, N., and P.L. Strick. 1996. Motor areas of the medial wall: A review of their location and functional activation. Cereb. Cortex 6: 342-353
- Begoña Learreta Ramos, Miguel Ángel Sierra Zamorano, Kiki Ruano Arriagada Los Contenidos De Expresión Corporal, Publicaciones INDE-Barcelona España 2005, página 31.
- Rebel, Günter: El Lenguaje Corporal. EDAF. Madrid 1.996.
- Rosset i Llobet Jaume, Odam George, El Cuerpo Del Músico, PAIDOTRIBO Primera Edición- Barcelona España 2010
- Salvador Granados, M.: Programa de Desarrollo Emocional (Vol. I y II) EDICIONES ALJIBE. Archidona (Málaga) 2.000.
- Schinca, Marta: Expresión Corporal (Bases para una programación teórico-práctica). EDITORIAL ESCUELA ESPAÑOLA, S.A. Madrid. 1.988.
- Swarowsky Hans, Dirección de orquesta, defensa de la obra- Traducción Miguel Ángel Gómez Martínez. REAL MUSICAL. Madrid. 1988.

RECURSOS DE INTERNET

- <http://www.facmed.unam.mx/Libro-NeuroFisio/10-Sistema%20Motor/10a-ovimiento/Textos/ControlMotorFin.html> consultada el 15 de noviembre de 2016
- https://es.wikipedia.org/wiki/Hans_Swarowski consultada el 5 de noviembre de 2016
- <http://www.teoria.com/es/referencia/a/anacrusa.php>. Consultado el 5 de noviembre de 2016

OTRAS FUENTES NO PUBLICADAS

- Pascual Vilaplana Jose Rafael.
- Rodríguez Martínez Juan Francisco Licenciado en Psicología ensayo sin publicar.