UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ANÁLISIS COMPARATIVO Y APLICACIÓN DE ESQUEMAS DE MARCACIÓN EN LAS TÉCNICAS AVANZADAS DE DIRECCIÓN SINFÓNICA

Guillermo Hugo Uyuquipa Vedia

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Conservatorio de Música

Bogotá, Colombia

2021

ANÁLISIS COMPARATIVO Y APLICACIÓN DE ESQUEMAS DE MARCACIÓN EN LAS TÉCNICAS AVANZADAS DE DIRECCIÓN SINFÓNICA

Guillermo Hugo Uyuquipa Vedia

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Dirección Sinfónica

Director:

Maestro: Guerassim Voronkov

Línea de Investigación:

Musical - Dirección Sinfónica

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Conservatorio de Música

Bogotá, Colombia

2021

Dedicatoria

A Dios, a mis padres Guillermo Uyuquipa, Josefina Vedia y a mis hermanos por todo el amor y el apoyo que me dieron.

Al Maestro Guerassim Voronkov por su incansable orientación y su predisposición para encarar este proyecto.

Al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia por recibirme en su casa de estudios.

Resumen

La presente investigación se enfoca al análisis comparativo y aplicación de esquemas de marcación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica, el cual, nace a partir de la necesidad de referentes analíticos de esquemas de marcación para profundizar y perfeccionar la técnica de dirección. Por el que, la investigación se desarrolla enfocando a los principales referentes del estudio del arte de la dirección, los cuales son: Sergiu Celibidache, Hans Swarowsky, Max Rudolf, Hideo Saito, Ilya Musin; y completando la investigación se analiza las aplicaciones personales de las técnicas de Gennady Rozhdestvensky, Zubin Mehta y Andrés Orozco. Por el que, la investigación se desarrolla a partir de los antecedentes biográficos e históricos, para finalmente llegar al análisis comparativo de cada técnica de dirección, y concebir los criterios técnicos para la elaboración de esquemas de marcación y aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica, llegando a la conclusión que el análisis comparativo y aplicación de esquemas de marcación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica, constituyen un aporte significativo a los criterios de perfeccionamiento profesional de los directores de orquesta.

Palabras clave: Análisis musical, Técnica de Dirección, Esquemas de Marcación Sinfónica.

Abstract

Comparative analysis and the application of gesture schemes in advanced symphonic conducting techniques

This investigation focuses in the comparative analysis and the application of gesture schemes in symphonic conducting advanced techniques, which arises from the need of gesture schemes analytic referents to deepen and perfect conduction technique. As a result, the investigation took part focusing on the art of conduction study main referents, such as: Sergiu Celibidache, Hans Swarowsky, Max Rudolf, Hideo Saito, Ilya Musin; and fulfilling the investigation it analyzes the personal application techniques of Gennady Rozhdestvensky, Zubin Mehta and Andrés Orozco. Therefore, the investigation develops from the biographical and historical backgrounds to finally get into a comparative analysis of each conducting technique, and envisage technical criteria for the creation of gesture techniques and the application of gesture schemes in the symphonic-conducting advanced techniques, concluding that comparative analysis and gesture schemes application in the advanced techniques of symphonic conducting, establish a meaningful contribution to professional perfecting criteria of orchestral conductors.

Keywords: Musical analysis, Conducting Technique, Symphonic Gesture Schemes.

Contenido **Pág.**

Introducción 1
Capítulo 1 3
1.1. Justificación 3
1.2. Planteamiento y Delimitación Espacial del Problema 4
1.3. Objetivos 4
1.3.1. Objetivo General 4
1.3.2. Objetivos Específicos 5
Capítulo 2 6
Metodología 6
2.1. Diseño Metodológico 6
2.1.1. Etapa 1: Descripción 7
2.1.2. Etapa 2: Análisis 7
2.1.3. Etapa 3: Comparación 7
2.1.4. Etapa 4: Aplicación 8
2.2. Técnicas e Instrumentos de Recolección de Datos 8
Capítulo 3 9
Marco Histórico y Estado del Arte 9
3.1. Breve Contexto Histórico de la Dirección Orquestal 9
3.2. Libros Principales de Esquemas de Marcación en la Dirección Sinfónica 11
Capítulo 4 14
Biografías 14
4.1. Ilya Musin 14
4.2. Max Rudolf 15
4.3. Hideo Saito 16
4.4. Hans Swarowsky 17
4.5. Sergiu Celibidache 18
4.6. Gennady Rozhdestvensky 19

4.7. Zubin Mehta 20
4.8. Andrés Orozco 20
Capítulo 5 22
Marco Conceptual 22
5.1. Ictus 22
5.2. Rebote 22
5.3. Auftakt 23
5.4. Gesto 24
5.5. Gestos Activos y Pasivos 24
5.6. Plano Principal 25
5.7. Esquemas de Marcación en la Dirección Sinfónica 26
5.8. Tipos de Compases en la Dirección Sinfónica 28
5.8.1. Compases Simples 28
5.8.2. Compases Compuestos 29
5.8.3. Compases de Amalgama o Asimétricas 29
5.9. Tipos de Articulación en los Esquemas de Marcación 31
5.9.1. Legato 31
5.9.2. Staccato 31
5.9.3. Marcato 32
5.9.4. Tenuto 32
5.9.5. Neutro 32
Capítulo 6 33
Técnicas de Dirección 33
6.1. Técnica de Dirección de Hans Swarowsky 35
6.2. Técnica de Dirección de Sergiu Celibidache 40
6.3. Técnica de Dirección de Hideo Saito 42
6.4. Técnica de Dirección de Max Rudolf 49

6.5. Técnica de Dirección de Ilya Musin **65**

6.6. Estilos Personales de Esquemas de Marcación en la Dirección Sinfónica **79**

6.6.1. Técnica de Dirección de Gennady Rozhdestvensky **79**

6.6.2. Técnica de Dirección de Zubin Mehta **83**

6.6.3. Técnica de Dirección de Andrés Orozco Estrada **86**

Capítulo 7 ..... **90**

Criterios Técnicos para la Elaboración de Esquemas de Marcación y Aplicación en las Técnicas Avanzadas de Dirección Sinfónica **90**

Conclusiones **96**

Bibliografía **97**

Índice de Figuras

Figura 1. ***Plano Principal*** **25**

Figura 2. ***Primeras Marcaciones*** **26**

Figura 3. ***Esquemas Invertidos*** **27**

Figura 4. ***Inversión de los Esquemas a la Posición Actual*** **27**

Figura 5. ***Esquemas Básicos de Swarowsky*** **38**

Figura 6. ***Esquemas en Subdivisión de Swarowsky*** **38**

Figura 7. ***Formas Básicas de Esquemas de Marcación*** **40**

Figura 8. ***Esquemas Básicas de Celibidache*** **41**

Figura 9. ***Tataki 2/4*** **44**

Figura 10. ***Tataki y Tataki Intenso*** **44**

Figura 11. ***Shakui*** **45**

Figura 12. ***Shakui 4/4*** **45**

Figura 13. ***Heikin 4/4*** **45**

Figura 14. ***Shunkan 4/4*** **46**

Figura 15. ***Sen-nyu*** **46**

Figura 16. ***Acentos*** **47**

Figura 17. ***Hikkake*** **47**

Figura 18. ***Esquemas de 6/8 de Saito*** **48**

Figura 19. ***Plano principal y espacios del gesto*** **49**
Figura 20. ***Esquemas No Expresivos 4/4 y 3/4*** **50**
Figura 21. ***Esquemas No Expresivos 2/4 y 1/4*** **51**
Figura 22. ***Esquema No Expresivo 4/4 "con Clic"*** **51**
Figura 23. ***Esquema "Staccato Ligero" 4/4 y 3/4*** **52**
Figura 24. ***Esquema "Staccato Ligero" 2/4*** **52**
Figura 25. ***Esquema en Staccato Completo 4/4 y 3/4*** **53**
Figura 26. ***Esquema en Staccato Completo 2/4 y 1/4*** **53**
Figura 27. ***Esquema Expresivo Legato 4/4 y 3/4*** **54**
Figura 28. Esquema Expresivo Legato 4/4 y 3/4 (Alternativo) **54**
Figura 29. ***Esquema Expresivo Legato 4/4 y 3/4 (Alternativo)*** **55**
Figura 30. ***Esquema Expresivo Legato 2/4 (Alternativo)*** **55**
Figura 31. ***Esquema Expresivo Legato a 1*** **55**
Figura 32. ***Esquema "Marcato" a 1*** **56**
Figura 33. ***Esquema Tenuto 4/4*** **56**
Figura 34. ***Esquema Tenuto 4/4 Alternativo*** **57**
Figura 35. ***Esquema "Tenuto" 2/4 y sus (alternativos)*** **57**
Figura 36. ***Esquema No Expresivo 6/8 Alemán*** **58**
Figura 37. ***Esquema Expresivo Legato 6/8 Alemán*** **58**
Figura 38. ***Esquema Poco Expresivo 6/8 Alemán*** **59**
Figura 39. ***Esquema Molto Expresivo Legato 6/8 Alemán*** **59**
Figura 40. ***Esquema Staccato Ligero 6/8 Alemán*** **59**
Figura 41. ***Esquema Staccato Completo 6/8 Alemán*** **60**
Figura 42. ***Esquema No Expresivo 6/8 Italiano*** **60**
Figura 43. ***Esquema Staccato Ligero 6/8 Italiano y (Altn.)*** **61**
Figura 44. ***Esquema Staccato Completo 6/8 Italiano*** **61**
Figura 45. ***Esquema No Expresivo 4/4 en Sub. y 12/8*** **62**
Figura 46. ***Esquema No Expresivo 12/8 (Altn.) y 9/8 (Altn.)*** **62**
Figura 47. ***Esquema No Expresivo 3/4 a 6 (Altn.) y 6/8 (Altn.)*** **62**
Figura 48. ***Construcción de Esquemas de Marcación Según el Contenido 4/4*** **63**
Figura 49. ***Construcción de Esquemas de Marcación Según el Contenido 6/8*** **63**
Figura 50. ***Ejercicio Uno*** **67**
Figura 51. ***Ejercicio Dos*** **67**
Figura 52. ***Ejercicio Tres*** **67**

Figura 53. ***Ejercicio Cuatro*** **68**
Figura 54. ***Esquema de 4/4*** **68**
Figura 55. ***Ejercicio Preliminares de legato*** **69**
Figura 56. ***Ejercicio de 4/4 Legato*** **69**
Figura 57. ***Esquema de 2 Tiempos Combinado*** **70**
Figura 58. ***Esquema de 2 Tiempos Legato*** **70**
Figura 59. ***Esquema de 2 Tiempos Staccato*** **70**
Figura 60. ***Esquemas de 2 Tiempos en sus variaciones*** **71**
Figura 61. ***Esquemas de 3 Tiempos*** **71**
Figura 62. ***Esquemas de 3 Tiempos Alternativos*** **72**
Figura 63. ***Esquemas de 4 Tiempos*** **72**
Figura 64. ***Esquemas de 6 Tiempos 3+3*** **73**
Figura 65. ***Esquemas de 6 Tiempos 3+3 en Otra Disposición*** **73**
Figura 66. ***Esquemas de 6 Tiempos 2+2+2*** **73**
Figura 67. ***Esquemas de 6 Tiempos Alternativo*** **74**
Figura 68. ***Esquemas de 8 Tiempos 2+2+2+2*** **74**
Figura 69. ***Esquemas de 12 Tiempos 3+3+3+3*** **75**
Figura 70. ***Esquemas de 5 Tiempos Agrupados*** **75**
Figura 71. ***Esquemas de 5 Tiempos Agrupados Alternativo*** **76**
Figura 72. ***Esquemas de Reloj de 5 Tiempos*** **76**
Figura 73. ***Esquemas de Reloj de 7 Tiempos*** **77**
Figura 74. ***Esquema de 4/4 Neutro*** **80**
Figura 75. ***Esquema de 4/4 Combinado*** **80**
Figura 76. ***Esquema de 3/4 Neutro*** **81**
Figura 77. ***Esquema de 3/4 Marcado*** **81**
Figura 78. ***Esquema de 3/4 Combinado*** **82**
Figura 79. ***Gennady Rozhdestvensky*** **82**
Figura 80. ***Esquema de 2/4 legato*** **83**
Figura 81. ***Esquema de 4/4*** **84**
Figura 82. ***Esquema de 3/4*** **84**
Figura 83. ***Esquema de 3/4*** **85**
Figura 84. ***Zubin Mehta*** **85**
Figura 85. ***Esquema de 4/4 Neutro*** **86**
Figura 86. ***Esquema de 4/4*** **87**

Figura 87. ***Esquema de 4/4 Acentuado*** **87**
Figura 88. ***Esquema de 4/4*** **88**
Figura 89. ***Esquema de 3/4*** **88**
Figura 90. ***Esquema de 3/4*** **89**
Figura 91. ***Andrés Orozco Estrada*** **89**
Figura 92. ***Plano Principal*** **91**
Figura 93. ***Esquema de 4/4 en Subdivisión de 8 Legato*** **92**
Figura 94. ***Esquema de 4/4 en Subdivisión de 8 Legato Alternativo*** **92**
Figura 95. ***Esquema de 3/4 Neutro en Subdivisión (2+2+2)*** **93**
Figura 96. ***Esquema de 4/4 Molto Legato*** **93**
Figura 97. ***Esquema de 4/4*** **94**
Figura 98. ***Esquema de 3/4*** **94**
Figura 99. ***Esquema de 2/4 Legato*** **94**
Figura 100. ***Esquema de 2/4 Staccato*** **95**

Introducción

La presente investigación se enfoca al análisis comparativo de esquemas de marcación para la elaboración y aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica, el cual, es planteado debido a la carencia de referentes analíticos al estudio específico de esquemas de marcación en la técnica de dirección. Por tanto, este proyecto de investigación denominado "Análisis Comparativo y Aplicación de Esquemas de Marcación en las Técnicas Avanzadas de Dirección Sinfónica", establece por medio de un análisis comparativo, los puntos más relevantes de la técnica de esquemas de marcación en el estudio de dirección. Por el cual, la investigación se centra en el paradigma interpretativo por permitir hacer un análisis de la técnica de dirección orquestal desde una perspectiva formal, interpretativa y contextual, mediante el cual se llegó a obtener resultados específicos como: historia de la dirección, técnicas de dirección, estilos de dirección, y criterios técnicos para la elaboración de esquemas de marcación y aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica.

Para lograr el propósito del proyecto se recurrió al estudio metodológico proyectivo, basado en el proceso sistemático de investigación de Hurtado de Barrera (2000), el cual permitió planificar la propuesta a través de datos y conceptos teóricos adquiridos del análisis de los principales referentes del estudio de la técnica de dirección, los cuales son; Sergiu Celibidache, Hans Swarowsky, Max Rudolf, Hideo Saito, Ilya Musin, y completando la investigación se realizó el análisis de videos de los maestros: Gennady Rozhdestvensky, Zubin Mehta y Andrés Orozco, apoyados además de la literatura histórica y teórica musical, los cuales se desarrollaron mediante la investigación cualitativa por ser coherente y adecuado a la presente investigación. Por tanto, la investigación se divide en seis capítulos:

El primer capítulo comprende las generalidades de la investigación, definiendo la justificación, planteamiento del problema, delimitación espacial, objetivo general y específicos.

El segundo capítulo, aborda la metodología de la investigación, en el que se desarrolla y define la planificación del diseño metodológico y los métodos e instrumentos de recolección de datos.

El tercer capítulo, aborda el marco histórico y estado del arte de la investigación, en el que se desarrolla los antecedentes históricos de la dirección orquestal y la indagación de la literatura analítica referente al tema de investigación.

El cuarto capítulo, desarrolla las principales biografías referentes a la investigación: Sergiu Celibidache, Hans Swarowsky, Max Rudolf, Hideo Saito, Ilya Musin, Gennady Rozhdestvensky, Zubin Mehta y Andrés Orozco.

El quinto capítulo, desarrolla los principales conceptos que aborda el estudio de la técnica de dirección.

El sexto capítulo, aborda el marco analítico-comparativo de las principales escuelas de dirección, desarrollando tanto el análisis bibliográfico y videográfico referencial.

El séptimo y último capítulo, aborda la propuesta de la investigación desarrollando los criterios técnicos para la elaboración de Esquemas de Marcación y la Aplicación en las Técnicas Avanzadas de Dirección Sinfónica, sustentadas a través del análisis comparativo.

Capítulo 1

1.1. Justificación

En la mayoría de los casos los estudiantes o músicos instrumentistas ya formados ingresan a la especialidad de la dirección orquestal sin tener base en la técnica, y por consecuente dibujan los esquemas de marcación de manera difusa, casi abstracta, ya que, con sólo llegando a conocer algunos puntos de los esquemas básicos de 2/4, 4/4, o 3/4, asumen como directores, generando así grandes vicios técnicos que son difíciles de quitar, tanto que muchos quedan atrapados incluso a lo largo de su formación en la especialidad de dirección y por consecuente en su carrera profesional, si bien hay interés de buscar ayuda en libros para el estudio técnico de la dirección hay poca referencia en español que ayude a un estudio significativo de la técnica de dirección enfocado concretamente al estudio de esquemas de marcación. Si más no hay un absoluto en la música, es importante saber lo que uno hace y porque lo hace, y más aún el director, ya que, desde su posición de director musical se enfoca en expresar el contenido musical, por lo que el director debe ser lo más claro y expresivo ya que el medio principal es el gesto. Por el cual se hace referencia a Musin (1967) quien argumenta que:

> El arte de dirigir requiere una variedad de habilidades. Estos incluyen lo que se puede llamar el talento de un director: la capacidad de expresar el contenido de la música en gestos, hacer "visible" el despliegue del tejido musical de una pieza e influir en los intérpretes. (pág. 6)

Es por ello la importancia y el porqué de la investigación, ya que, a través del análisis comparativo y aplicación de la misma, se proponen modelos de esquemas de marcación con su debida sustentación como referente técnico musical para que el director de orquesta pueda ampliar su perspectiva de estudio y manejo de los esquemas de marcación en las técnicas avanzadas de la dirección sinfónica.

1.2. Planteamiento y Delimitación Espacial del Problema

La presente investigación se debe a las escasas referencias analíticas acerca del manejo de esquemas de marcación en la técnica de dirección sinfónica, si bien hay libros que marcan una escuela de dirección en los que muestran pautas generales de los esquemas básicos como: 2/4, 4/4, 3/4, o 6/8, es difícil encontrar una referencia específica en español en el que pueda mostrar y aclarar el estudio técnico e importancia del significado del dibujo de los esquemas de marcación en la dirección sinfónica, como también los tipos de sistemas de esquemas de marcación que existen para comprender las escuelas de dirección, los cuales, puedan guiar a un estudio coherente de la técnica de dirección, por lo que la investigación está orientada al análisis comparativo y aplicación de esquemas de marcación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica, el cual, brinda un referente analítico, comparativo y aplicativo de los esquemas de marcación para el estudio técnico de la dirección sinfónica.

En ese sentido se plantea la formulación de la pregunta de investigación.

¿En qué medida se constituye en un aporte académico brindar criterios técnicos para la elaboración de esquemas de marcación y aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica?

Como ya expuesto el planteamiento del problema, la investigación se delimita al estudio de la técnica de dirección con énfasis “Sinfónica” enfocando a los destacados referentes del estudio de la dirección, los cuales son: Sergiu Celibidache, Hans Swarowsky, Max Rudolf, Hideo Saito e Ilya Musin, y completando la investigación se realiza el análisis de videos de grandes figuras del arte de la dirección, los cuales son: Gennady Rozhdestvensky, Zubin Mehta y Andrés Orozco.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Proponer al director de orquesta criterios técnicos para la elaboración de Esquemas de Marcación y la Aplicación en las Técnicas Avanzadas de Dirección Sinfónica, sustentadas a través del análisis comparativo.

1.3.2. Objetivos Específicos

- Investigar los esquemas de marcación de las técnicas de dirección sinfónica.
- Diferenciar las principales escuelas de dirección sinfónica a través de un análisis crítico.
- Analizar los criterios de elaboración de esquemas de marcación de los principales referentes del estudio de la técnica de dirección sinfónica.
- Analizar y comparar las técnicas avanzadas de dirección sinfónica visualizadas en los diferentes estilos de marcación.

Capítulo 2

Metodología

La investigación se enfocó en realizar un estudio y comparación de esquemas de marcación de las principales escuelas de la técnica de dirección, para que, a través del mismo, se conciba criterios técnicos para la elaboración de esquemas de marcación y la aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica. Para el cual, se recurrió al estudio metodológico de tipo proyectivo[1], ya que permitió aportar a las soluciones coherentes y realizar la propuesta, el cual se elaboró con el paradigma interpretativo[2] ya que el mismo comprende el criterio de profundizar el conocimiento, desarrollado a través del método de investigación cualitativa[3] ya que tiene un mejor acercamiento al objeto de estudio que se constituye en los esquemas de marcación de la dirección sinfónica, para ello, se elaboró el análisis comparativo, con el que a través de este medio se distinguió los principales elementos para el estudio y elaboración de los esquemas de marcación sustentados con antecedentes históricos y conceptos de la literatura musical referentes a la investigación. Así mismo, el método cualitativo se centró en la investigación descriptiva[4] y aplicada[5], ya que el enfoque de la investigación se delimita a la observación y la elaboración de una propuesta a través de la descripción y la aplicación.

2.1. Diseño Metodológico

Por lo expuesto, una vez recopilada la información, se procedió a realizar el estudio sistemático adecuado a la investigación en cuatro etapas. Descripción, análisis, comparación y aplicación.

---

[1] La investigación proyectiva consiste en la elaboración de una propuesta o de un modelo como solución a un problema o una necesidad de tipo práctico. (Hurtado de Barrera, 2000, pág. 325)

[2] El paradigma interpretativo no pretende hacer generalizaciones a partir de los resultados obtenidos. La investigación que se apoya en él termina en la elaboración de una descripción ideográfica, en profundidad, es decir, en forma tal que el objeto estudiado queda claramente individualizado.

[3] La investigación cualitativa es un conjunto de técnicas de investigación que se utilizan para obtener una visión general del comportamiento y la percepción de las personas sobre un tema en particular. Genera ideas y suposiciones que pueden ayudar a entender cómo es percibido un problema por la población objetivo y ayuda a definir o identificar opciones relacionadas con ese problema. (Barragán, 2001, pág. 93)

[4] No se manipula ninguna variable. Se limita a observar y describir los fenómenos.

[5] la investigación aplicada está encaminada a la resolución de problemas prácticos, con un margen de generalización limitado.

2.1.1. Etapa 1: Descripción

En la primera etapa se realizó la observación de los videos y la recopilación de los textos con referencias que competen a la investigación, para identificar las características de la técnica de esquemas de marcación y comprender el estado del arte sobre el problema en cuestión.

2.1.2. Etapa 2: Análisis

Para el análisis, se optó por descomponer la estructura de los esquemas de marcación para entender su contenido. Así mismo, este método permitió descifrar los recursos agógicos[6] con los que elaboran los esquemas de marcación los autores y directores referentes a la investigación.

2.1.3. Etapa 3: Comparación

En esta etapa de la investigación se procedió, por un lado, a la comparación de esquemas de marcación, tanto propuestas y análisis de los textos especializados en el estudio de la técnica de dirección, y por otro lado las técnicas de esquemas de marcación de los directores elegidos como referentes para la investigación. Esta comparación permitió establecer categorías que enmarcan el proceso de construcción de la propuesta de esquemas de marcación, como:

- Puntos de referencia en los se dibujan los esquemas de marcación.
- Planos en los que se elabora los esquemas de marcación.
- Tipos de movimientos con los que definen el desarrollo del gesto.

[6] La agógica: se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación de una frase musical mediante una modificación rítmica. Ejemplo. Rallentando (Reducir la velocidad gradualmente). Accelerando (Aumentar la velocidad gradualmente). Rubato, (robar tiempo a la siguiente figura).

2.1.4. Etapa 4: Aplicación

La etapa de aplicación permitió realizar la práctica y búsqueda de los resultados. Con estos ejercicios se logró comprender él porqué y las características de los hechos. Su método es descripción y aplicación. Por el que, a través del mismo, se logró obtener los criterios para la elaboración de los esquemas de marcación.

2.2. Técnicas e Instrumentos de Recolección de Datos

En las técnicas e instrumentos de recolección de datos para la presente investigación de tipo proyectiva, se aplicó la observación documental en libros y videos.

Con respecto al análisis comparativo de los datos, estos se ordenaron y clasificaron de acuerdo con los objetivos.

Para el análisis e interpretación de los datos, se utilizó la técnica de análisis de contenido como parte de la hermenéutica bajo un enfoque cualitativo, para ello, se ordenaron los datos, se comprendió en profundidad el contexto que rodea los datos, se explicaron los hechos y se relacionaron los resultados del análisis con la teoría fundamentada.

Capítulo 3

Marco Histórico y Estado del Arte

3.1. Breve Contexto Histórico de la Dirección Orquestal

La figura del director nace a través de la necesidad de unificar la música rítmica e interpretativamente, ya que a medida del desarrollo de la composición en formato orquestal y coral las obras fueron mostrando exigencias en la magnitud de orquestación y el número de integrantes, es por el cual se hace indispensable un líder a quien puedan seguir.

Los primeros directores fueron los mismos compositores, los cuales normalmente trabajaban como maestros de capilla y quienes se hacían cargo de la interpretación de su propia música, históricamente el maestro de Capilla surge en el Renacimiento (1400-1600) por el que data la primera presencia de un compositor inmerso como director, buscando unificar los criterios de interpretación musical a través de una marcación audible de los pulsos enfatizando los tiempos fuertes mediante un golpe en el suelo o en otra superficie, o desde el clavicordio o primer violín. A partir de esta iniciativa surge la primera figura de la dirección de orquesta, Villarreal Rodríguez (2016) argumenta que: Jean Baptiste Lully[7] (1632-1687). Usaba una larga vara o bastón con el que golpeaba el suelo para indicar el compás y unificar a la orquesta, con el que se hizo famoso y por el que también fue la causa de su muerte, ya que debido a un golpe fuerte en uno de sus dedos con el bastón se formó un absceso, en el que posteriormente le sobrevino la gangrena[8] y finalmente Lully falleció.

Lully fue la primera persona que se puso al frente de una orquesta dejando a un lado el instrumento, ya que se estableció como el primer director creando la tendencia de la interpretación en formato orquestal, aunque su forma de dirección era simple, práctico y efectivo, resultaba ser una distracción para los músicos y la audiencia, ya que los golpes en el suelo producían sonidos muy fuertes perturbando la audición de la interpretación, por el que posteriormente surge la necesidad de evitar el molesto y constante golpe en el suelo, utilizando la mano con un simple movimiento “arriba y abajo”, para finalmente debido al movimiento monótono generar los movimientos hacia la “derecha e izquierda” formando la cruz “+” creando el plano de los esquemas y el patrón que se convirtió en el estándar hasta el día de hoy.

---

[7] Compositor y director francés (Florencia, 1632 - París, 1687)

[8] Muerte de tejidos orgánicos que se produce por la falta de riego sanguíneo o por la infección de una herida.

Así mismo a medida que fue mejorando la técnica de dirección también se extendió las necesidades visuales para hacia los músicos, por el que, surge la batuta[9].

Louis Spohr, (Brunswick-Alemania,1784-1859) compositor, violinista y director de varias orquestas de las cortes de Kotha, Francfort y Kassel. Desarrolló su principal actividad en la primera mitad del siglo XIX. Fue quien introdujo el uso de la batuta en Europa. Al principio usó el arco del violín, después pasó a un rollo de papel para posteriormente en 1810 proponer la batuta como herramienta de la dirección silenciosa. La utilización de la batuta no encontró total aceptación sino hasta comienzos del siglo XIX, ya que debido a la evolución de la composición y las grandes orquestaciones se hizo visual el uso de la batuta y es cuando se convierte en un instrumento de apoyo para lograr controlar las grandes masas orquestales.

Otra importante innovación se atribuye a Wagner, siendo el primero en posicionarse de frente a la orquesta, y no a un costado, como se practicaba hasta ese entonces, por el que se hace referencia a: Villarreal Rodríguez (2016) en su artículo Evolución y desarrollo de la dirección orquestal en México y el mundo, quien dice:

> Cuando recordamos que Berlioz[10], Mendelssohn[11] y Wagner[12] fueron los primeros directores de orquesta que interpretaron obras, nos damos cuenta de que el arte de la interpretación de la música, y sobre todo el arte de dirigir, es muy joven. Estos músicos fundaron una nueva escuela. Según entiendo, Wagner fue el primero en dirigir la orquesta dando la espalda al público. Anteriormente, los directores dirigían de frente al público o en un ángulo de tres cuartos. Podemos imaginarnos cual es la influencia del líder de la orquesta si prácticamente le das la espalda. (pág. 9)

Este cambio de ubicación se realizó en 1855 y es el que se mantiene hasta nuestros días, por el que Wagner puede considerarse como el padre de la dirección moderna. Así mismo, al igual que la evolución de la técnica de dirección, también surgieron avances en cuanto a la institucionalización del ejercicio orquestal, ya que surgieron grandes orquestas que hasta la actualidad son las más importantes del mundo. Para el cual, se hace referencia a: Villarreal Rodríguez (2016)

---

[9] Vara corta y delgada usada por el director de orquesta para marcar el compás y dirigir a los músicos.

[10] Compositor y director francés. (La Côte-Saint-André, Francia, 1803 - París, 1869)

[11] Compositor, pianista y director de orquesta alemán (Hamburgo, 1809 - Leipzig, actual Alemania, 1847)

[12] Compositor, director de orquesta, poeta y teórico musical alemán. (Leipzig, actual Alemania, 1813 - Venecia, Italia, 1883).

> Mendelssohn y Otto Nicolai[13] sentaron las bases de lo que hoy se conoce como orquestas sinfónicas profesionales y dirección orquestal. Ellos dieron orden al trabajo del director y fundaron las primeras instituciones orquestales serias que actualmente sobreviven: Gewandehaus de Leipzing y la Filarmónica de Viena. Cuando menciono Gewandehaus de Leipzing me refiero a la orquesta cuyo auditorio de conciertos lleva el mismo nombre. Los conciertos de Leipzing se originaron a principios del siglo XVIII. Esta orquesta nació de la burguesía y no de la corte del rey, y a pesar de ser la más antigua de Alemania ya disponía de una sala de conciertos en 1780-1781. En uno de sus periodos más memorables, a inicios del siglo XIX, Mendelssohn se desempeñó como su maestro de Capilla. (pág. 9)

Finalmente, en el siglo XIX, a partir de Héctor Berlioz (1803-1869), podemos hablar de la figura del director profesional, y como tal, de la carrera de dirección orquestal. Por el que a partir de la especialización surgen los virtuosos como: Gustav Mahler, Otto Klemperer, Bruno Walter, Yevgeny Mravinsky, Arturo Toscanini, y más adelante en el siglo XX, Leonard Bernstein, Carlos Kleiber, Claudio Abbado, etc. quienes mostraron y desarrollaron a su propio estilo la técnica de la dirección orquestal.

3.2. Libros Principales de Esquemas de Marcación en la Dirección Sinfónica

Existe una variada bibliografía en el estudio de la dirección. Algunos estudios resaltan los enfoques analíticos y otros dan preferencia a la exploración de la técnica gestual. Por ejemplo, los libros de Wagner y Bruno Walter hablan sobre el análisis e interpretación del repertorio sinfónico. Por el contrario, los autores como: Berlioz, Musin o Saito, se enfocan al estudio técnico en el que proponen descripciones gráficas de los esquemas de marcación, resaltando las articulaciones, fraseo, orquestación, armonía, contrapunto, etc.

Los primeros tratados del estudio de la dirección fueron elaborados por Héctor Berlioz y Richard Wagner en el siglo XIX. Berlioz realiza un particular enfoque al estudio técnico haciendo referencias sobre algunos patrones y habla sobre la comunicación multimodal, el cual es aquella comunicación en el que interviene el cuerpo, es decir, los gestos, la mirada y los movimientos de

[13] fue un compositor y director de orquesta prusiano (Königsberg, 9 de junio de 1810 - Berlín, 11 de mayo de 1849)

los brazos. En cambio, Richard Wagner, realiza un enfoque de estudio al análisis de la interpretación y no como tal a la técnica de dirección.

Por ejemplo, hacia el enfoque del análisis de la interpretación, se hace referencia a: Lorenzo de Reizábal (2017) en su tesis doctoral El aprendizaje de la gestualidad en dirección de orquesta mediante la autoobservación (auto y hetero) quien comenta:

> A comienzos del siglo XX los textos sobre Dirección de Orquesta abogan por la economía de gestos, un profundo análisis de la partitura y un control de la batuta suficiente para indicar relaciones internas y subdivisiones. Destacamos los siguientes: Karl W. Gehrkens, Essentials in Conducting (1919); Sir Adrian Boult, A Handbook on the Technique of Conducting (1920); Albert F. Stoessel, The Technic of the Baton (1920); Adam Carse, Orchestral Conducting: A textbook for Students and Amateurs (1929); Karl W. Gehrkens, Twenty Lessons in Conducting (1930); Hermann Scherchen, Handbook of Conducting (1933). (pág. 72)

Mencionando los primeros enfoques del estudio de la dirección es preciso desarrollar sus avances a través del tiempo, ya que una vez explorado el campo analítico surge la necesidad de complementar el estudio del arte de dirigir. A este periodo se refiere en su tesis doctoral Lorenzo de Reizábal (2017):

> Hacia la mitad del siglo XX, aparecieron nuevos enfoques en la enseñanza de la Dirección dando lugar a numerosos tratados de Dirección organizados sistemáticamente, así como programas de estudio regular de esta disciplina en los conservatorios. Las referencias en este campo, bien sea por sus programas docentes o por los libros publicados, se deben a importantes directores como: Pierre Monteaux (1875-1964), Nicolai Malko (1883-1961), Hermann Scherchen (1891-1966), Benjamin Grosbayne (1893-1976), Hans Swarowsky 1899-1965), Max Rudolf (1902-1995), Hideo Saito (1902-1974), Ilya Musin (1904-1999), Elizabeth Green (1906-1995), Franco Ferrara (1911-1985), Frederick Prausnitz (1920-2004), y Louis Lane (1923). (págs. 72,73)

Quienes enseñaron en los grandes conservatorios del mundo dejando sus legados escritos en textos como: *La Técnica de Dirección* por Ilya Musin (1904-1999) *The Grammar of Conducting,* por Max Rudolf, (1902-1995). *The Saito conducting method*, por Hideo Saito (1952-1974), *Handbook of Conducting* por Hermann Scherchen (1891-1966). *Score and Podium* por Frederick Prausnitz (1920-2004). *Dirección de Orquesta "La Defensa de la Obra"* por Hans

Swarovski (1899-1965). *Techniques of modern orchestral conducting,* por Benjamin Grosbayne (1893-1976). *The Modern Conducting* por Elizabeth Green (1906-1995). Y, a partir de los textos ya mencionados surgen nuevas propuestas como: *Basic Conducting Techniques* de Joseph A. Labuta (1931), entre otros.

Mencionado los textos que marcaron el estudio de la técnica de dirección, distinguimos a los principales referentes de la presente investigación: *The Grammar of Conducting* por Max Rudolf (1902-1995). *The Saito conducting method* por Hideo Saito (1952-1974) y, *La Técnica de Dirección* por Ilya Musin (1904 -1999). Siendo, los más relevantes para el estudio del “Análisis comparativo y aplicación de esquemas de marcación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica”, así mismo, se complementa con el estudio de dos escuelas importantes de la dirección orquestal, los cuales son: Hans Swarowsky y Sergiu Celibidache.

Capítulo 4

Biografías

Para un mejor desarrollo del contexto histórico se elabora breves biografías de los autores y directores referentes a la investigación.

4.1. Ilya Musin

Para la presente biografía se hace referencia a la página oficial de Ilya Musin https://ilyamusin.wixsite.com/maestro/biografiya?lang=en de Nadya (2019)

Ilya Aleksandrovich Musin (1904-1999) profesor principal de la escuela de dirección de Leningrado, nació el 24 de diciembre del 6 de enero de 1904 en la ciudad de Kostroma – Rusia, sus padres lya Musin, relojero, y su madre partera.

Tras su llegada a San Petersburgo en 1919 ingresó al Conservatorio de la ciudad a la clase de piano de Nikolai Dubasov, posteriormente estudió con Samaria Savshinsky, pero debido a una enfermedad en las manos a causa de pasar clases en una sala sin calefacción, dejó la carrera como pianista, esta circunstancia hizo que tomará atención en el estudio de dirección. En 1926, Nikolai Malko el director principal de la Orquesta Filarmónica de Leningrado, abrió una facultad de dirección en el conservatorio. Después de una audición sin éxito, Musin pidió su aceptación en la carrera, en el que posteriormente debido al exigente estudio de la técnica de dirección, continuó su formación con Alexander Gauk en 1929. Finalmente, tras terminar su formación, inicia su labor pedagógica en el Conservatorio de Leningrado, donde tuvo lugar la primera graduación en 1936. Como alumno de Malko debería suceder a su maestro en el puesto como director titular de la orquesta filarmónica de Leningrado, sin embargo, el puesto se lo dieron a Yevgeny Mravinsky miembro del partido comunista. Ya que, bajo el mandato del partido comunista liderado por Stalin, Musin, nunca estuvo a cargo de una orquesta importante de Rusia, debido a su negativa a unirse a la Unión Creativa de Músicos y Compositores Soviéticos, y más aún porque era judío. Por el que, después de dirigir 30 conciertos en 1937, Musin fue enviado abruptamente a la Filarmónica de Minsk, lejos del centro de la vida cultural soviética. Durante su estancia en Minsk se encontró con la Segunda Guerra Mundial, tras escapar milagrosamente, fue enviado con su familia a Tashkent, donde se encontraban los empleados evacuados del Conservatorio de Leningrado. Fue en Tashkent, donde comenzó a escribir su libro de dirección, publicado por primera vez en 1967 “*Técnica de dirección”* en el que plasma su gran legado del

estudio de la técnica de dirección orquestal, y que el mismo siguió siendo la base de la escuela de dirección de Leningrado durante los siguientes 60 años. Entre sus alumnos más conocidos se encuentran: Valery Gergiev, Yuri Temirkanov, Rudolf Barshai, Yakov Kreizberg y Semyon Bychkov, Sian Edwards, Tugán Sójiev, Sabrie Bekírova, Oleg Caetani, Vassily Sinaisky, Konstantín Simeónov, Odysseas Dimitriadis, Vladislav Chernushenko, Víctor Fedótov, Leonid Shulman, Arnold Katz, Andréi Chistyakov, Martyn Brabbins, Kim Ji Hoon, Peter Jermihov, Alexander Walker, Teodor Currentzis, Ennio Nicotra, Leonid Korchmar y Oleg Proskurnya.

En los últimos años de su vida, Ilya Musin, inicio sus viajes por el mundo gracias a invitaciones de sus mismos alumnos, dando clases magistrales en el Reino Unido, Israel, Finlandia, Holanda, Italia, Japón, etc. Ilya Musin falleció el 6 de junio de 1999, fue enterrado en la Necrópolis del Museo Literatorskiye Mostki (Puentes literarios del cementerio Volkov en San Petersburgo).

4.2. Max Rudolf

Para la presente biografía se hace referencia a Oron (2003).

Nació el 15 de junio de 1902 en Frankfurt am Main Alemania y murió el 28 de febrero de 1995 en Filadelfia, Pensilvania EE.UU. Max Rudolf, reconocido musicólogo y director de orquesta, comenzó su formación musical a la edad de siete años, estudió violonchelo con Maurits Frank, piano con Eduard Jung y composición con Bernhard Sekles. Su formación profesional fue en la Universidad de Frankfurt am Main en 1921. Posteriormente se convirtió en repetidor[14] en la Ópera de Friburgo de Brisgovia, en el que hizo su debut como director en 1923, así mismo, después de trabajar como repetidor en la Ópera de Darmstadt ocupó el puesto de primer director desde 1927 a 1929. Posteriormente fue el director en el Teatro Alemán de Praga de 1929 a 1935. Continuando su carrera profesional hizo su debut como director invitado a la Orquesta Filarmónica de Berlín en 1929. En 1940 emigró a los Estados Unidos, en el que después de convertirse en ciudadano naturalizado en 1945, se unió a la Metropolitan Opera de Nueva York, haciendo su debut formal en marzo de 1946, cuando dirigió Der Rosenkavalier. En el que posteriormente en 1950 a 1958 se desempeñó como administrador artístico y director activo de la Ópera Metropolitana. De 1958 a 1969 se convirtió en director musical de la Orquesta Sinfónica

[14] Es un acompañante, tutor o entrenador de bailarines de ballet o cantantes de ópera. En ópera, un répétiteur es la persona responsable de enseñar a cantantes y tocar el piano y ensayar.

de Cincinnati, en el que también se desempeñó como director musical del Festival de mayo, en general ha sido director invitado en la mayoría de las principales orquestas estadounidenses, como la ópera del Curtis Institute of Music de Filadelfia, la Orquesta Sinfónica de Dallas, etc. además de ser un gran director realizó un gran aporte escrito, conocido mundialmente, el libro “The Grammar of Conducting”, un texto ampliamente utilizado para el estudio de la técnica de dirección orquestal que se publicó en 1950.

4.3. Hideo Saito

Para la presente biografía se hace referencia a Oron (2010).

Hideo Saito fue un violonchelista, director de orquesta y maestro influyente japonés, una figura central en el cultivo de la música occidental en Japón, nació el 3 de mayo de 1902 en Tokio, su padre, era profesor, experto en estudios del idioma inglés y el primero en compilar un diccionario completo inglés-japonés. Este interés por la literatura inglesa afectó a todos sus hijos, por lo que aprendieron a tocar un instrumento occidental. Hideo aprendió piano a los 14 años y dos años más tarde el violonchelo. Afortunadamente, uno de sus amigos de la universidad era el príncipe Konoye, quien era profesor y dirigía una orquesta universitaria. Konoye era miembro de la Familia Imperial y fue bastante imposible para su padre decir que no cuando Konoye fue a Leipzig en 1923 y le propuso llevarse al joven Hideo para realizar estudios en uno de los centros musicales más importantes de Europa. No fue hasta que llegó a Leipzig que Saito se dio cuenta de que los estándares alemanes musicales eran mucho más altos que el nivel al que estaba acostumbrado. Así que se quedó en Leipzig para continuar sus estudios con Klengel y Feuermann. Después de su regreso a Japón ingresó a la orquesta, NHK Symphony Orchestra, en donde aprendió a dirigir con el maestro alemán Joseph Rosenstock.

Después de la segunda guerra, Saito decidió participar activamente en la enseñanza de la música, por el que en 1948 fundo una escuela en el que se ganó la convicción de que las tradiciones musicales occidentales podrían injertarse con éxito en el fuerte respeto japonés por las artes y la cultura, para continuar su labor de formación en 1952, persuadió al Toho Gakuen para que comenzara una escuela secundaria de música para estudiantes de 15 a 18 años, en el que más tarde añadió una Facultad de Música Toho Gakuen.

En 1964, llevó a la Orquesta Infantil Toho de gira a Estados Unidos y luego a la URSS y Europa, el cual fue un gran logro e incentivó para volver en 1974, en el que a pesar de su deterioro

de salud preparó a la orquesta para otra gira y poco antes de su salida programada murió el 18 de septiembre de 1974, por el que sus alumnos decidieron que el mayor homenaje a él sería continuar la gira de la orquesta según lo programado, el cual fue dirigido por el alumno de Saito, Seiji Ozawa. Dejando una tradición floreciente y no cabe duda la posterior explosión de talentosos músicos japoneses en la escena mundial como: Seiji Osawa y Kazuyoshi Akiyama, por el que es un tributo continuo a la memoria de Saito.

Siendo más a su incansable y continua labor de la enseñanza lo llevó a escribir el reconocido método de dirección “The Saito conducting method, por Hideo Saito en 1956, a quien Leonard Bernstein dijo “A juzgar por los pocos estudiantes del profesor Saito que he llegado a conocer, debe haber sido un gran maestro. Te felicito por la publicación de este importante libro”.

4.4. Hans Swarowsky

Para la presente biografía se hace referencia a Swarowsky (2002).

Hans Swarowsky, nació el 16 de septiembre de 1899 en Budapest, Hungría y murió el 10 de septiembre de 1975 en Salzburgo, Austria. Estudió en la Universidad de Viena, teoría musical con Arnold Schoenberg y Anton Webern, piano con F. Busoni, Rosenthal y Steuermann. y técnica de dirección con Weingartner y Schelk. Su formación fue consolidada prácticamente por el trabajo docente junto a Richard Strauss y Clemens Krauss. Sus inicios como director fueron en la ópera de Volksoperde Viena y la Ópera de Stuttgart, posteriormente en Gera, Hamburgo, Berlín y Zúrich. Colaboró con Richard Strauss y Clemens Krauss en la elaboración del libreto de la ópera Capriccio.

Pasado la Segunda Guerra Mundial fue director de la Orquesta Sinfónica de Viena en 1946 -1947, de la Ópera de Graz en 1947-1950, y en 1957-1959 de la Royal Scottish National Orchestra, en Glasgow. En los últimos años su trabajo se concentró en Viena, donde en 1946, se hizo director de la clase de dirección de orquesta en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, que fue llevada por él a la fama mundial ya que formó a 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.

Debido al servicio de la enseñanza, Richard Strauss lo impulsó para que dejara un aporte de sus enseñanzas por el cual escribió muchos bocetos de su libro de Dirección de Orquesta "*Defensa de la obra".* Pero debido a la Segunda Guerra Mundial no logro concretar, y que años más tarde Manfred Huss logro restaurar, armar y publicar.

4.5. Sergiu Celibidache

Para la presente biografía se hace referencia a Ruiza et al. (2004).

Sergiu Celibidache, nació en Rumania en 1912 y murió en París en el año 1996. Creció en la ciudad moldava de Lassy en la cual recibió sus primeras clases de piano. En 1936 viajó Alemania para tomar clases de composición en la Academia de Música de Berlín bajo la supervisión de Heinz Thiessen. Como también se interesó por la filosofía y la musicología el cual estudio con Arnold Schering y Georg Schunemann, a partir de 1939 y hasta 1945 estudió dirección 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, y en 1948 por tres años dio una serie de conciertos con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Una de sus principales características era su oposición 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 y que a partir de ese momento estuvo dirigiendo a diferentes orquestas italianas como: 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 los últimos días de su vida.

4.6. Gennady Rozhdestvensky

Para la presente biografía se hace referencia a Oron (2018).

Gennady Rozhdestvensky fue un eminente director y pedagogo, nació el 4 de mayo de 1931 en Moscú, y falleció el 16 de junio de 2018 en su ciudad natal Moscú, Creció en una familia de músicos profesionales. Sus padres fueron el destacado director y pedagogo Nikolai Anosov y la soprano Natalya Rozhdestvenskaya. Su nombre de pila era Gennady Nikolayevich Anosov, pero adoptó el apellido de soltera de su madre en su forma masculina para su carrera profesional para evitar la aparición de nepotismo. En 1954, se graduó en el Conservatorio Estatal Tchaikovsky de Moscú en el departamento de dirección de ópera y sinfonía de la clase de su padre Nikolai Anosov, completando sus estudios de posgrado hasta 1957.

A la temprana edad de solo 20 años aun siendo estudiante en 1951, hizo su debut en el Teatro Bolshoi, el cual fue el comienzo de una gran relación. Ya que posteriormente de 1951 a 1960 y de 1978 a 1982 fue director del Teatro Bolshoi, en el que de 1965 a 1970 fue director titular. Es desde esta estrecha relación con el Teatro Bolshoi donde inicia una brillante carrera, ya que, en 1961 fue nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica de Radio y Televisión. De 1974 a 1985, fue director musical en el Teatro de Música de Cámara de Boris Pokrovsky. De 1982 a 1992, director titular de la Orquesta Sinfónica Estatal del Ministerio de Cultura de la URSS. De 1974 a 1977 y de 1991 a 1995, fue director musical de la Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. De 1978 a 1981, director titular de la BBC Symphony Orchestra. De 1980 a 1982, director titular de la Orquesta Sinfónica de Viena. Trabajó con la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Royal Concertgebouw Orchestra, orquestas sinfónicas de Londres, Chicago, Cleveland y otras. Como también fue director honorario de la Orquesta Sinfónica de Yomiuri Nippon. Completando su gran labor en la música, desde 1974 fue profesor de la catedra de dirección de ópera y sinfonía en el Conservatorio de Moscú, en el que fueron parte de su clase los maestros del autor del presente proyecto, los cuales son: Ramiro Soriano (Bolivia), Guerassim Voronkov (Rusia).

4.7. Zubin Mehta

Para la presente biografía se hace referencia a Ruiza et al. (2004).

Zubin Mehta nació en 1936 en Bombay, recibió sus primeros conocimientos musicales de su padre Mehli Mehta, fundador de la Orquesta Sinfónica de Bombay, en 1954 partió a Viena donde entró a formar parte del programa para directores de orquesta bajo la tutela de Hans Swarowsky en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena. En 1958 ganó el Concurso Internacional de Directores de Orquesta de Liverpool y también ganó un premio en la academia de verano Tanglewood. Para el año 1961 ya había dirigido las orquestas filarmónicas de Viena, Berlín y de Israel, con las que todavía mantiene un estrecho contacto.

Fue director musical de las orquestas más importantes del mundo, como: Orquesta Sinfónica de Montreal desde 1961 hasta 1967, Orquesta Filarmónica de Los Ángeles en 1962-1978. En 1969 aceptó el cargo de asesor musical de la Orquesta Filarmónica de Israel, llegando a ser director musical de la misma en 1977. En 1981 fue nombrado director musical vitalicio. En 1978 fue nombrado director musical de la Filarmónica de Nueva York permaneciendo en este puesto 13 años. En 1985 ha sido primer director del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino en Florencia. En 1963 hizo su debut como director de ópera con Tosca, en Montreal. Desde entonces ha dirigido en la Metropolitan Opera de Nueva York, la Ópera Nacional de Viena, la Royal Opera House, Covent Garden, la Scala de Milán, los teatros de ópera de Chicago y Florencia, el Festival de Salzburgo y la Ópera Nacional Bávara. Fue invitado a dirigir el Concierto de Año Nuevo de Viena en los años 1990,1995,1998, 2007 y 2015. A partir del año 2001 se le otorgó el título de Director Honorario de la Orquesta Filarmónica de Viena. Como también el 2004 la Orquesta Filarmónica de Munich, al igual que la Filarmónica de Los Angeles, el Teatro del Maggio Musicale Fiorentino en 2006, y posteriormente la Ópera Nacional Bávara.

4.8. Andrés Orozco

Para la presente biografía se hace referencia a la página oficial http://es.orozco-estrada.com/biografie de Orozco Estrada (2018).

Nació el 14 de diciembre de 1977 en Medellín, Andrés Orozco es el más destacado de los directores de orquesta de Colombia. Comenzó su formación musical con el violín y, a los 15 años recibió sus primeras clases de dirección, por lo que posteriormente en 1997 a los 20 años

de edad, se fue a Viena para estudiar dirección en la renombrada Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, donde ingresó en la clase de Uroš Lajovic, un alumno del legendario profesor Hans Swarowsky. Poco después de terminar su formación recibió una inesperada invitación para sustituir en la dirección de la 8va sinfonía de Bruckner con la Orquesta Tonkünstler en el Musikverein de Viena, con el que captó por primera vez la atención internacional el 2004 siendo reconocido por la prensa vienesa como “el milagro de Viena”, desde entonces Andrés Orozco dirige de forma habitual las orquestas más importantes de Europa, incluyendo la Filarmónica de Viena, la Filarmónica de Berlín, la Orquesta Estatal Sajona de Dresde, la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, la Orquesta Real del Concertgebouw, la Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia, la Orquesta Nacional de Francia, la Ópera Estatal de Berlín, y como también las principales orquestas estadounidenses tales como la de Filadelfia y Chicago.

Actualmente es director titular de la Orquesta Sinfónica de Viena, Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, Orquesta Sinfónica de Houston, Filarmónica Joven de Colombia y la Orquesta Sinfónica Freixenet de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

Capítulo 5

Marco Conceptual

En este capítulo se desarrolla los conceptos y términos principales utilizados para analizar las técnicas de dirección.

5.1. Ictus

El término **Ictus** procede del latín y significa golpe o ataque. En música particularmente en la técnica dirección, el Ictus es el momento en el que el pulso sucede, o el momento en el que la mano golpea la línea del plano referencial del esquema. Por el que el carácter del ictus puede variar según el tipo de articulación[15], ya que siendo, legato[16] o staccato[17], cambia la forma de la marcación, por ejemplo, el Ictus en un staccato al momento de realizar un esquema de marcación es pronunciado y articulado, en cambio el Ictus de un legato es muy relajado por el que aparentará desaparecer ya que el esquema de marcación se mantiene con carácter circular.

5.2. Rebote

El **rebote** es la reacción en movimiento generado del golpe o Ictus, por el que normalmente el movimiento del rebote será igual que el movimiento del Ictus.

Este ejercicio es de gran importancia en el estudio de la técnica de dirección ya que a través de esta acción “rebote” se define el control natural y el carácter del gesto, es decir se desarrolla la anticipación al gesto. Una forma de sentir la sensación del rebote, reside en imaginar que se está tocando un Timbal[18], cuyo impacto es semejante a la acción del Ictus, y a su vez, la sensación de regreso de la mano, es parecida al que se genera al impactar con la membrana, puesto a que ocurre un regreso o rebote natural. Por lo que un buen rebote genera una correcta

---

[15] Las articulaciones (o acentos) especifican la forma en que las notas individuales se interpretan dentro de una frase o pasaje. Se pueden perfeccionar mediante la combinación de más de un símbolo por encima o por debajo de una nota.

[16] Cantar ligado o legato (en italiano) consiste en hacer una emisión sin ningún tipo de discontinuidad en el sonido, independientemente de la nota que se cante.

[17] Staccato (en italiano "despegado, destacado") en notación musical es un signo de articulación que indica que la nota se acorta respecto de su valor original, siendo separada de la nota que va a continuación por un silencio.

[18] Un timbal o tímpano es un instrumento musical membranófono de sonoridad grave, que puede producir sonidos secos o resonantes.

anacrusa, una buena anacrusa genera una correcta respiración y una correcta respiración genera un buen sonido.

5.3. Auftakt

La palabra ***auftakt*** proviene del latín *tactus* contacto, *auftakt* significa algo que sucede antes de que comience el sonido. Es el término que se usa en la técnica de dirección el cual define a la anticipación o preparación de la intensión sonora, es decir: es el impulso que antecede y advierte tanto en dinámica[19], tempo[20] y demás información necesaria para la emisión del sonido. Por el que se hace referente a la definición realizada por: Musin (1967) quien define como:

> Un acto automático es un gesto que precede al momento de ejecución de cada uno de los tiempos de un compás y es igual en tiempo de duración a la duración del tiempo especificado.
>
> Las funciones de autenticación incluyen:
>
> - Determinación del momento inicial de ejecución (preparación de la acción conjunta respiración) y el comienzo de cada latido en una medida
> - Determinación del ritmo
> - Definición de dinámica
> - Determinación de la naturaleza del ataque del sonido (el grado de agudeza o duración del sonido)
> - Determinación del contenido figurativo de la música.
>
> Las funciones de *auftakt* mencionadas anteriormente se realizan de manera diferente dependiendo de cuándo se aplica, antes de que comience el sonido o en el momento de la interpretación. Los manuales de dirección existentes no distinguen entre estos conceptos, aunque existen diferencias significativas entre ellos. La característica

[19] La Dinámica hace referencia a las Diferencias de Volumen o diferentes Grados de Intensidad del Sonido.

[20] Denominamos tempo a la velocidad de los pulsos en la música. Es la velocidad a la que hay que interpretar una partitura. Este término es italiano y literalmente significa «tiempo».

más importante que distingue a ambos tipos de ataques es que el primero (llamémoslo inicial) actúa principalmente en un solo rol.

- anticipación del siguiente tiempo, mientras que el otro (llamémoslo intra-tiempo, o inter-tiempo) simultáneamente realiza la función de guiar el tiempo actual, es decir, sonar en el momento del movimiento del Auftakt. La dotación del sobre acto interlobular con tal tarea adicional inevitablemente afecta su carácter, por lo que difiere del inicial tanto en forma (movimiento) como en contenido. En consecuencia, el auto ataque interlobular, en comparación con el inicial, se complica por varios factores adicionales.

El Auftakt puede estar completo o incompleto. Se muestran los tiempos completos de un compás, los tiempos incompletos que comienzan con una pausa o no contienen la duración completa. (pág. 57)

Por el que es importante diferenciar el contenido de la música si bien comienza en anacrusa[21], acéfalo[22], o tético[23], el cual determinará qué tipo de Auftakt se debe usar.

5.4. Gesto

El **gesto** en la técnica de la dirección sinfónica es la forma como se transmite la información de la partitura y la música a través del lenguaje corporal del director por medio de sus “brazos, manos, rostro, etc.” hacia la orquesta que interpreta la obra. El cual se compone de aspectos generales que definen la expresión del gesto, como: el tiempo, el carácter, la articulación, el fraseo, la dinámica, etc.

5.5. Gestos Activos y Pasivos

En el estudio de la dirección se trabaja con gran enfoque el manejo del gesto, ya que es el medio más importante para la comunicación directa con la orquesta. Por el cual, es importante

[21] Comienzo anacrúsico: es cuando comienza en uno de los tiempos débiles del compás. Lo que le falta al primer compás es completado por el último.

[22] Comienzo acéfalo: es cuando falta la mitad del primer tiempo. El final es completo.

[23] Comienzo tético: es cuando la melodía comienza en el primer tiempo (tiempo fuerte) del primer compás. El final es completo, lo que significa que, si el compás es de 4/4, entonces su último compás sumará 4 tiempos de negra.

aclarar las diferencias de los gestos que resaltan el estudio de la técnica de dirección particularmente en la construcción de esquemas de marcación.

- Gestos activos. - Son aquellos que generan un contenido, los cuales normalmente son claramente anticipados y definidos con el Ictus.
- Gestos pasivos. - Son aquellos que no generan un contenido y no definen el Ictus. por ejemplo, si se realiza esquemas o patrones de marcación con gestos pasivos el dibujo será lineal sin contenido. Por el cual se hace referente a Rudolf (1950), quien comenta acerca de los patrones no expresivos: “El latido no expresivo es un movimiento simple y continuo. Es de carácter neutro y, por lo tanto, utiliza líneas muy rectas. No es de gran tamaño y se realiza sin intensidad en el movimiento del antebrazo.” (pág. 7)

5.6. Plano Principal

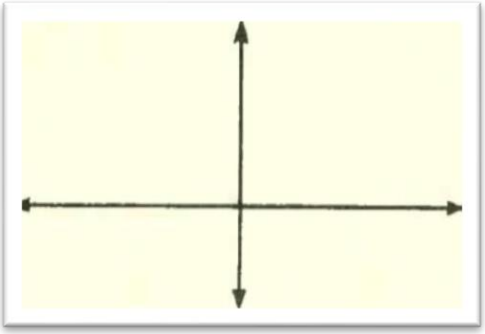
El plano principal o también denominado plano de sincronización, es el diagrama en el que se dibuja los esquemas de marcación, el cual normalmente se representa en forma de cruz con dos líneas que marcan la sincronización del “reloj”, es decir, una línea vertical y la otra horizontal, en el que particularmente el primer pulso del compás siempre está definido en la línea vertical. En ese sentido, se hace referente a: Rudolf (1950) quien comenta:

> Este diagrama muestra la línea de arriba hacia abajo y la línea de izquierda a derecha que se usan para golpear. El arco general cubierto por estas líneas se llama campo de golpeo, y las líneas son los ejes del campo. El tamaño del campo de golpes puede variar mucho de una situación a otra. (pág. 6)

Por tanto, se hace referencia al diagrama de (Rudolf, 1950, pág. 5).

Como plano principal, Figura 1.

Figura 1. *Plano Principal*



Nota. Reproducida, Diagrama de (Rudolf, 1950)

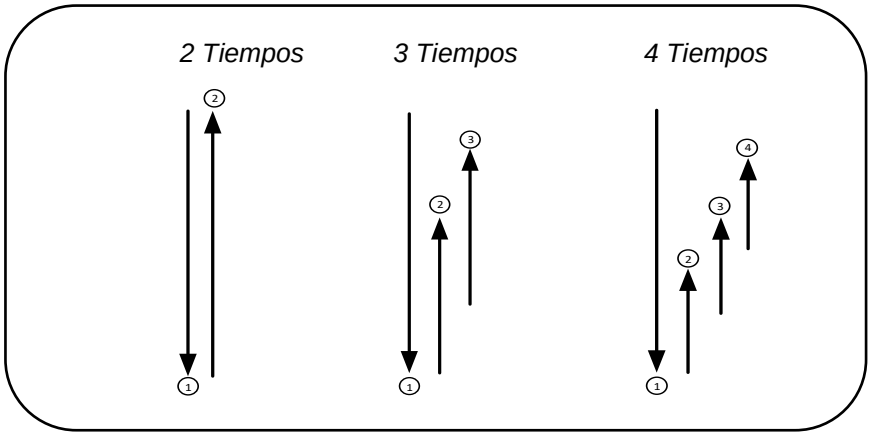
También existen otras propuestas de planos principales, los cuales están enfocados a diferentes conceptos en cuanto a la técnica, por ejemplo, algunos autores manejan una sola línea de referencia, “horizontal” como, Sergiu Celibidache, quien batía todos los pulsos con libertad sobre una línea imaginaria “horizontal” en el que el enfoque está en mostrar la referencia óptica, es decir un punto de inicio y retorno como referencia para el dibujo del esquema, y no así, centralizar el dibujo. Por lo que, para la presente investigación se tomó la referencia de Max Rudolf, ya que determina un orden en la construcción de esquemas de marcación y fue el más acertado a la técnica de dirección con el que se realizó el presente proyecto.

5.7. Esquemas de Marcación en la Dirección Sinfónica

Un esquema es una representación gráfica de ideas o conceptos que se relacionan entre sí, entendiendo el término, los esquema de marcación en la dirección sinfónica llevan la misma relación, ya que son las figuras que dibuja el director ya sea con la batuta o la mano y que el mismo está al servicio de la música, es decir, la construcción de cada esquema depende plenamente del tipo de obra, el carácter, el compás, el tempo, si es a 4 a 8, o si las subdivisiones son con articulaciones específicas, etc.

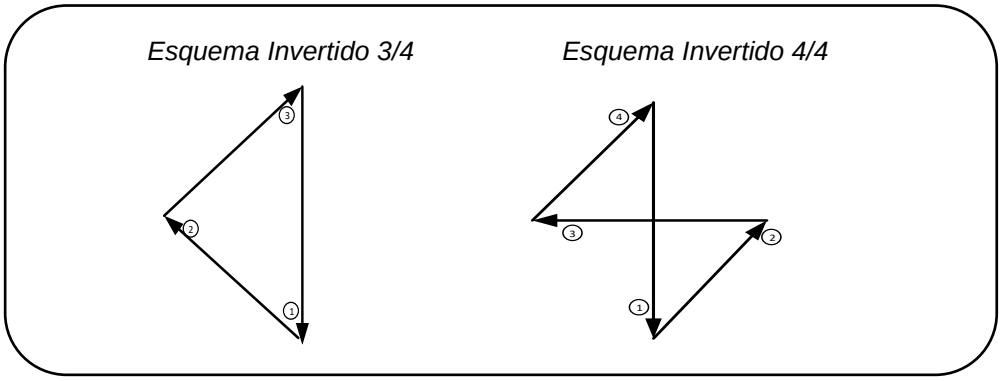
Ya definido los esquemas de marcación es oportuno destacar la evolución histórica en la dirección sinfónica, como bien ya se comentó anteriormente, el inicio de la dirección nace con el método de marcación golpeando el suelo con un bastón, es decir, permitiendo llevar el pulso a través del golpe como lo propuso, Jean Baptiste Lully. Este proceso solo permitía hacer dos movimientos verticales debido al tamaño del bastón: uno descendente y uno ascendente, como se observa en la Figura 2

Figura 2. *Primeras Marcaciones*



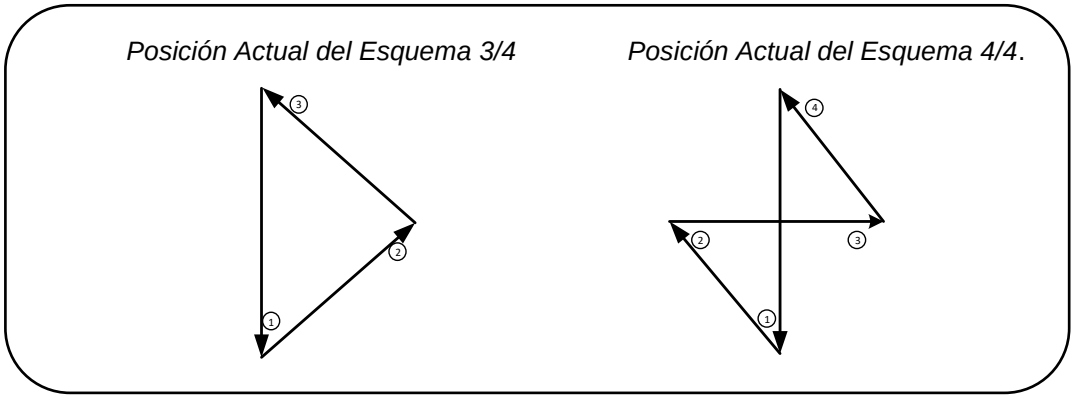
Este procedimiento resultaba tosco y mecánico, no daba la fluidez que la música requería, no permitía obtener matices ni marcar las acentuaciones de compases como 3/4 o 4/4, por el cual debido a las limitaciones de interpretación buscaron otras formas de marcar y extender la técnica, por el que surgió entonces en Francia en el siglo XVIII en 1702 con Saint-Lambert, una importante innovación que consistía en el movimiento lateral del brazo en los compases de 3 y 4 partes, es decir, el movimiento lateral de izquierda a derecha en combinación con movimientos verticales y horizontales en forma de cruz, con la posición del director de frente al público dando la espalda a la orquesta, por el que el compás de 3/4 y 4/4 se marcaban invertidos a lo que actualmente se conoce, así como se observa en la Figura 3.

Figura 3. *Esquemas Invertidos*



Esta forma de dirigir cambió 7 años después en 1709, Miguel Piolet de Monteclair invirtió el sentido del segundo pulso, ya que fisiológicamente resultaba natural la elaboración de los esquemas de marcación, con el que conseguían la acentuación de los pulsos fuertes y débiles en los compases de 3/4 y 4/4. Posteriormente Richard Wagner en 1855 propuso dirigir de frente a la orquesta, ya que marcar al público intervenía a la comunicación directa con los músicos, y finalmente es con esa posición con la que actualmente se dirige. Así como en la Figura 4.

Figura 4. *Inversión de los Esquemas a la Posición Actual*



Estas formas de esquemas de marcación son los que dan paso a la evolución de la técnica de dirección, ya que, a partir de esta innovación, llegaron a concebir variadas propuestas debido a la búsqueda de la perfección del lenguaje gestual y por consecuente de la técnica de dirección.

5.8. Tipos de Compases en la Dirección Sinfónica

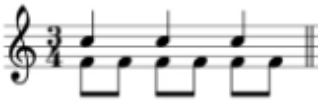
Si bien en el estudio de la música estos conceptos llegan como información básica, es importante aclarar los tipos de compases para el estudio de los esquemas de marcación en la técnica de dirección, sabemos que el numerador del indicador de un compás establece los pulsos que entran en cada compás, y el denominador representa la unidad de tiempo o las partes iguales en que se divide la mayor unidad de duración, el director no solo puede enfocarse a la indicación que se establece en la partitura ya que el ritmo de una obra puede tener un carácter diferente dependiendo la velocidad con la que se interpreta. Es decir, no es lo mismo dirigir a cuatro que a dos cambiando la velocidad ya que la distribución de acentuaciones cambia el resultado del contenido. Por el cual es importante hacer notar las diferencias a través de su clasificación; compases simples, compases compuestos, compases de amalgama o asimétricas. Y que los mismos se diferencian según a la subdivisión, es decir, binarios, ternarios y cuaternarios.

5.8.1. Compases Simples

Los compases simples son aquellos que tienen como unidad de pulso una figura binaria, es decir, las notas de cada tiempo tienen base binaria, como la negra, blanca, corchea, etc. 2/2, 3/2, 4/2, 2/4, 3/4, 4/4, 4/8.

Ejemplo.

El compás de 3/4 tiene 3 tiempos, pero su base es una negra, de clasificación binaria. Por el cual es un compás simple.



Al momento de ejecutar los ejercicios de los esquemas de marcación es importante tener claro la sensación de subdivisión interna binaria en cada anticipación de pulso.

5.8.2. Compases Compuestos

Los compases compuestos son aquellos que tienen como unidad de pulso una figura ternaria en el que la subdivisión de pulsación, es con puntillo una negra con puntillo, una blanca con puntillo, una corchea con puntillo, etc. 6/8, 9/8, 12/8, 6/4, 9/4, 12/4

Ejemplo.

Compás de 6/8 tiene 6 tiempos, con base de corchea “8”. Su pulsación se subdivide en 3 y 3 corcheas. Esto significa que tendríamos un total de 2 negras con punto, por el cual es un compás compuesto.

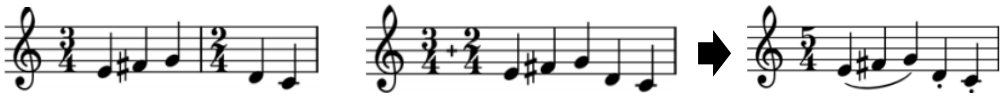
Al momento de ejecutar los ejercicios de los esquemas de marcación es importante tener claro la sensación de subdivisión interna ternaria en cada anticipación de pulso.

5.8.3. Compases de Amalgama o Asimétricas

Son compases formados por la suma de dos o más compases simples. La amalgama[24] surge de la combinación de compases simples con el mismo denominador que mantienen su estructura individual. por ejemplo.

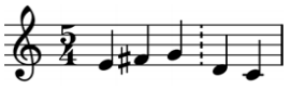
3/4 + 2/4 = 5/4 o 4/4 + 3/4 = 7/4

Ejemplo de 5/3



Dentro de los cuales se realiza una fragmentación al momento de marcar el pulso y es por el cual se los denomina asimétricas ya que no llevan el mismo valor. Ejemplo.

5/4 en (3+2)



[24] Amalgama significa la unión o mezcla de cosas de naturaleza contraria o distinta.

En este tipo de compases, las indicaciones de su fragmentación de tiempos suelen estar señalados por medio de: Números (3+2, 3+2+2, etc.), Figuras (♩. ♩), Barras (barras que unen los grupos de figuras) y Signos (V-I = 3+2) los cuales define la distribución de cada pulso ya que tienen un valor diferente al momento de ejecutar el esquema de marcación, por lo que los movimientos son asimétricos. Pero dentro de la técnica de dirección no solo existe esta forma de ejecución, ya que, si la música es lenta, ese tipo de agrupaciones no funciona por la velocidad, entonces se debe distribuir independiente cada pulso formando un esquema acorde a las acentuaciones que busca la música, por el que se hace referencia a Musin (1967).

> Las medidas asimétricas o mixtas se forman a partir de varias medidas simples de diferentes tamaños: 2 + 3, 2 + 3 + 2, 4 + 3, etc. Dependiendo del tempo o de las tareas de ejecución, las medidas asimétricas se pueden realizar de dos formas.
>
> La primera forma, utilizado principalmente a velocidades de moderadas a lentas, cada latido métrico se indica con un latido.
>
> En el segundo, aplicado a un ritmo rápido, una parte de conteo denota varias partes métricas. En otras palabras, cada tiempo de conteo muestra una medida simple que es parte de una compleja. Dado que una medida compleja consta de varias medidas simples que no son iguales en cuanto al número de latidos, al realizar la conducción, los latidos contables acortados por la figura en duración no son iguales entre sí, lo que distingue esta forma de cronometraje. Los esquemas están en proporción directa a la estructura de una medida compleja y al número de medidas simples incluidas en ella. Se llevan a cabo medidas complejas de 2, 3, 4 y 5 partes con los esquemas correspondientes. Por ejemplo:
>
> 2 + 3 en se realiza "para dos",
>
> 2 + 3 + 2 o 2 + 2 + 3 se realiza "para tres",
>
> 2 + 3 + 2 + 2 se realiza "para cuatro", etc. (pág. 46)

Como bien ya estudiado los ejercicios de marcación de los compases simples y compuestos, en este caso se debe aplicar la combinación de ambos en un solo compás, por el que se recomienda cantar la subdivisión interna para lograr precisión en la marcación.

5.9. Tipos de Articulación en los Esquemas de Marcación

Para el estudio de la dirección es importante definir los tipos de articulaciones con los que se debe construir la base de la técnica, si bien en la música existen muchas variantes de articulaciones, en la construcción de esquemas de marcación no se hace enfoque con tal rigurosidad a las mismas, por lo que en general se define cuatro categorías de articulaciones; legato, staccato, marcato, y tenuto, y que a partir de esta base se pueden diferenciar más variantes, por el que se hace referencia a Rudolf (1950), quien para el estudio de la técnica agrupa todos los patrones de ritmo en cuatro categorías: legato, staccato, marcato y tenuto. Legato y staccato se dividen en varias subcategorías: neutral no expresivo, expresivo legato, staccato ligero y completo como parte del staccato.

Por lo que para un mejor estudio en la presente investigación se desarrolla los conceptos básicos de; legato, staccato, marcato, tenuto y neutro.

5.9.1. Legato

Ligado o Legato en italiano consiste en generar el sonido sin ningún tipo de discontinuidad, por lo que en la técnica de dirección se debe buscar el gesto que transmita esa sensación, por el cual, se hace referencia a Musin (1967)

> El gesto de legato se caracteriza por la continuidad, las transiciones suaves de un movimiento a otro. No tiene golpe ni ángulo agudo perceptible. Este gesto se caracteriza por movimientos suaves redondeados. La ausencia de un ritmo en él, hasta cierto punto, oscurece el punto del comienzo del tiempo. Por tanto, su definición requiere un movimiento de la mano anticipatorio ondulado y flexible.
>
> El gesto legato no define tiempos separados y aislados de un compás, sino una línea melódica, una única corriente de sonidos que fluyen entre sí. Naturalmente, este gesto se caracteriza por una menor precisión rítmica y, por lo tanto, el uso de este movimiento como medio de control del conjunto es más limitado. (pág. 30)

5.9.2. Staccato

El **staccato** es una articulación en la que las notas se tocan de forma punteada, es decir, corta, uniforme y ligera. Por lo que en la técnica de dirección el staccato generalmente se muestra acentuando con la muñeca con un movimiento punteado, ligero y rápido, por el cual, se hace

referencia a Rudolf (1950) “Es un movimiento rápido y ligeramente curvado con una parada en cada conteo. Es ágil y enérgico, con un característico rebote en el ritmo descendente” y “Este rebote de la mano es una reacción muscular natural y no debe verse obstaculizado por ninguna tensión en la muñeca.” (pág. 19).

5.9.3. Marcato

Es una articulación que indica marcar la nota, es decir, tocar fuerte con un ataque intenso. Por lo que, en la técnica de dirección se debe buscar hacer tal diferencia en la ejecución de los movimientos, por el cual, se hace referencia a Rudolf (1950) quien dice: el marcato “es un movimiento pesado con una parada en cada conteo. Es contundente, a veces de carácter agresivo y de tamaño mediano a grande. Los gestos que conectan los conteos son más lentos que en staccato; son rectos o curvos.” (pág. 91).

5.9.4. Tenuto

El **Tenuto** es una articulación que indica que la nota se debe tocar con su valor total, es decir, los sonidos deben sostenerse durante toda su duración. Otra variante de su significado es que se puede dar un ligero acento para marcar y destacar la nota, en cuanto al ejercicio del gesto en la técnica de dirección se hace referencia a Rudolf (1950) quien indica: “El ritmo tenuto es un movimiento suave con una parada en cada conteo. Se parece al marcato, pero le falta el agresivo ímpetu de ese ritmo. Cada latido se sostiene con o sin intensidad, dependiendo de la música.” (Rudolf, 1950, pág. 158)

5.9.5. Neutro

Este término como su nombre indica no genera una indicación en especial, es un gesto pasivo, en la técnica de dirección solo es un referente del dibujo del esquema, es decir, solo marca el pulso o métrica constante. Se utiliza en pasajes donde la música es estable y no presenta demasiados cambios repentinos o carácter en específico, en este tipo de marcación los gestos son lineales y sin contenido.

Capítulo 6

Técnicas de Dirección

Si bien la técnica de dirección no es absoluta, es importante tener criterios técnicos bien formados para alcanzar una conexión natural, coherente y exacta de la técnica de dirección acorde al contenido de la música, para el cual, como base indispensable es importante analizar los factores que influyen en la elección de los tipos de gestos para la elaboración de esquemas de marcación en la técnica de dirección, por el que para determinar una idea clara gestual en la elaboración de los esquemas de marcación es indispensable el análisis musical, ya que si no se tiene claro el discurso musical de cada pasaje de la obra no se puede construir un gesto y por consecuente un esquema de marcación, por lo que no habrá un principio. Es decir, uno debe saber que quiere dirigir. Para el cual, se hace referencia a, Lorenzo de Reizábal (2017), quien menciona a García Vidal, exponiendo los cuatro puntos presentes en el discurso musical de Celibidache:

> Según recoge García Vidal (2011), para Celibidache existen cuatro puntos presentes en el discurso musical: el punto inicial, el punto de expansión (llamado por sus alumnos el punto profundo), el punto culminante o clímax, y el final. En el momento de afrontar la Dirección de una obra hay que considerar que el final y el inicio coexisten, y que del punto inicial emanará toda la información que nos conduzca hasta el punto final, de manera clara y ordenada. En el inicio está el final. Por eso es fundamental saber “qué quiero dirigir”, o, dicho de otra manera, a dónde quiero llegar. Desde la primera anacrusa, el director debe tener claro cuál va a ser todo el proceso de construcción del discurso, de la estructura. (págs. 133,134)

En ese sentido para tener claro el discurso, se debe realizar el análisis de la partitura minuciosamente, haciendo una observación desde lo más expuesto a lo más oculto, es decir, uno debe observar, el estilo de la obra, tempo, carácter, dinámica, articulación, orquestación[25], armonía[26] y contrapunto[27], y a través del mismo comprender la frase y concebir el gesto para

[25] Manera de distribuir las diferentes partes de una composición sinfónica entre los distintos instrumentos que forman la orquesta, agrupando algunos de ellos para poder obtener unos determinados efectos de timbre.

[26] Disciplina que estudia el encadenamiento lógico de acordes. Un acorde, es la superposición de notas que suenan a la vez.

[27] El contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música.

posteriormente elaborar el esquema de marcación. En ese sentido se desarrolla los contenidos de los conceptos mencionados y su relación en la dirección de sinfónica.

El estilo. Son la características que individualiza a la obra del compositor, el cual está inmerso a la tendencia musical de una época, por el que un director debe tener muy claro el sonido de la obra en contexto a su compositor y la época al que pertenece, es decir no es lo mismo dirigir una sinfonía clásica a dirigir una sinfonía romántica, difieren en muchos aspectos, por ejemplo, en el romanticismo se usa mucho vibrato, más contenido en el sonido, la orquestación es grande, lleva contrastes de dinámica a grandes escalas como un gran fortísimo, o un piano casi audible, a diferencia del estilo clásico, el cual es, ligero, sin mucho dramatismo en el contenido del sonido casi sin vibrato, el formato de la orquestación es liviana, sin mucho contraste de dinámicas, etc.

El *tempo* y *carácter.* Como bien mencionado anteriormente, tempo es la velocidad del pulso con la que se interpreta la obra, el cual generalmente se relaciona con el carácter de la obra, es decir, si en una sinfonía el compositor determina Allegro con brío que significa “rápido con espíritu” entonces el tempo será aproximadamente de negra = 110 a 120. El tiempo puede variar dependiendo de la textura y la instrumentación, es decir, el tiempo puede disminuir, pero siempre manteniendo el concepto del carácter determinado “Allegro con brío”, por el que el dibujo del esquema deberá acomodarse a estas características, e incluyendo la dinámica y articulación de la obra.

Dinámica. Es la referencia del volumen o intensidad del sonido, el cual normalmente siempre está escrito en cada pasaje de la obra, esta característica define el tamaño del dibujo del esquema es decir si se tiene una indicación de fortísimo *“ff”* entonces el auftakt será grande y por consecuente el dibujo del esquema será amplio.

Articulación. Son los que especifican la forma en que las notas individuales se interpretan dentro de un pasaje. Es decir, si hay un pasaje en staccato entonces el dibujo del esquema deberá ser claro y preciso punteando los pulsos en la marcación.

Orquestación. El análisis de la orquestación en una obra sinfónica define en gran medida el color del sonido, ya que cada sección de la orquesta tiene un particular matiz y que cada uno tiene su forma de tratar, es decir no es lo mismo dar la entrada a las cuerdas que a los bronces, por el que se debe tener claro a quienes se dirige antes de cada anticipación y si la entrada es para bronces entonces se hará un gesto pronunciado y enfocado, en cambio las cuerdas debido

a su constitución el instrumento es más delicado más moldeable por el que pueden tocar con un mínimo movimiento, pero los bronces no, necesitan su respiración es decir una clara anticipación.

Armonía. El análisis armónico ayuda a concebir tanto la estructura general de la obra como el contenido de la misma, ya que no es lo mismo dirigir en modo mayor que en modo menor, el contenido del gesto cambia en gran medida, por ejemplo, si la obra está en tonalidad menor con dinámica de piano *"p"* en legado con textura coral y que transmita una idea fúnebre, entonces el dibujo del esquema será pequeño y legato, mostrando intimidad en el movimiento casi sin definir el pulso.

Contrapunto. El análisis del contrapunto ayuda a determinar cuáles son las voces importantes que se deben resaltar en la obra, los cuales ayudan a la mecanización en la preparación de las entradas.

Como ya mencionado una vez definido el discurso musical de cada pasaje se procede a elaborar el gesto, para el cual, en la presente investigación se realiza un enfoque el análisis y comparación de los esquemas de marcación de Hans Swarowsky, Sergiu Celibidache, Hideo Saito, Max Rudolf e Ilya Musin, por el que a través del mismo se llegue a concebir criterios de elaboración de esquemas de marcación en la técnica de dirección.

6.1. Técnica de Dirección de Hans Swarowsky

El presente análisis se realiza a partir del libro de "Dirección de Orquesta - Defensa de la Obra" de Hans Swarowsky, traducido por: Miguel Ángel Gómez Martínez.

La técnica de dirección de Swarowsky, parte del concepto de fidelidad a la partitura, es decir, se pone al estricto servicio del compositor en cuanto a estilo, forma y especialmente al tempo, por el que, el gesto está al servicio de lo anterior y en función a la claridad en la técnica de dirección ante los músicos. Por lo que el autor alude a tres condiciones que debe reunir un director de orquesta para estar cualificado a la hora de cumplir su papel en la ejecución de la música. Swarowsky (2002)

> Primera condición: conocimiento absoluto de la obra, no solamente del Qué, sino ante todo del Cómo y del Porqué; dominio de la teoría de la música, conocimiento de los estilos de épocas anteriores, la cualidad de saber situarse en el mundo de sentimientos y pensamientos de aquellas épocas, observación para reconocer la estructura de la obra,

> no sólo analíticamente, sino también en relación con los hechos individuales y temporales, capacidad de recapitulación y de llamada a la vida en la idea interna. Estas cualidades capacitarán al director a satisfacer la condición impuesta. (pág. 81)
>
> Segunda condición: del director es el dominio del aparato ejecutante y la facultad de transmisión de sus conocimientos de la obra a los ejecutantes. El director debe tratar al músico como al verdadero ejecutante; los resultados artísticos deben ser alcanzados por convencimientos y no por obligación; no eliminación, sino petición viva de la libertad de cada uno, que lleva a la libertad de todos y a un hacer música lleno de convicción. (pág. 84)

Por lo que, Swarowsky (2002) estipula cinco principios que en el ámbito de obligaciones del director deben estar, a saber:

1. La señal para empezar (anacrusa)

2. Indicación y conservación del “tempo”

3. Interrupción del discurso del movimiento (calderones, cesuras)

4. Cambios de “tempo” dentro de una pieza

5. La señal para el final de la pieza (pág. 84)

Estas cinco partes constituyen los pilares fundamentales que mantendrían a la masa sonora correlacionada y bajo un orden específico, y con los que Swarowsky trata de evitar, que el director realice movimientos y gestos innecesarios. Y en su tercera y última condición para el director, Swarowsky (2002) dice:

> Tercera condición: Se espera de un director de orquesta que tenga la fuerza necesaria para dar a la disposición formal y a los valores de expresión el grado de consecuencia y de densidad que se corresponda con la idea artística del autor, de forma que la obra suene como si hubiese sido interpretada por su autor. (pág. 87)

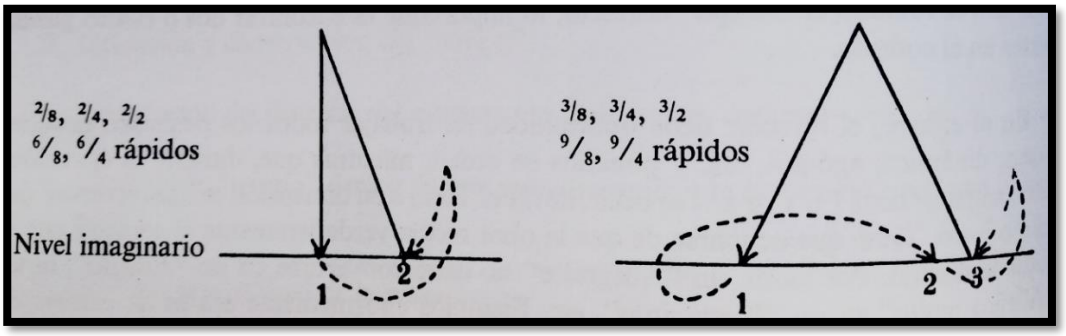
Partiendo desde estas condiciones para el director, Swarowsky (2002), no solo es exigente en el dominio de la música, sino también en la naturalidad de la técnica de dirección, por el cual, se hace referencia al mismo.

> Para dirigir no solamente se necesita dominar la música, sino también el completo reposo de la personalidad, la ausencia de cohibición ante la masa, así como un manejo completamente relajado de la técnica de dirección. Yo me sirvo de la extraordinaria y firme técnica que me enseñaron mis maestros Félix von Weingartner y especialmente de Richard Strauss. Este último tenía por sumamente importante que la forma de marcar de un director, puesto que en el concierto no puede hablar, ha de ser tan generalmente comprensible que pueda ser aceptada en el mundo entero y que sus indicaciones sean tan claras que puedan ser puestas en práctica con facilidad. (pág. 86)

Por el cual, propone un sistema de esquemas de marcación basadas a las figuras de la técnica de sus maestros, Weingartner y Strauss. Los cuales se construyen teniendo como referencia una sola línea imaginaria horizontal que funciona como plano principal para la ejecución gestual de los puntos con los que elabora los esquemas. Es decir, todos los ictus de los compases los muestra sobre una misma línea horizontal. A excepción del compás de 5 pulsos, cuyo tercer pulso se sitúa en una posición más baja. Este espacio en el que se desarrollan los ictus es una referencia óptica, es decir, que tanto el espacio superior como el inferior implica el trayecto del ictus dependiendo del esquema y el contenido que se busca, pero, siempre enfocados a las exigencias principales en la claridad del gesto, por el que, estipula que todo movimiento rítmico que realice el director de orquesta deberá partir de la muñeca flexible. Por tanto, se presenta las características de la construcción de los esquemas de marcación de: Swarowsky (2002).

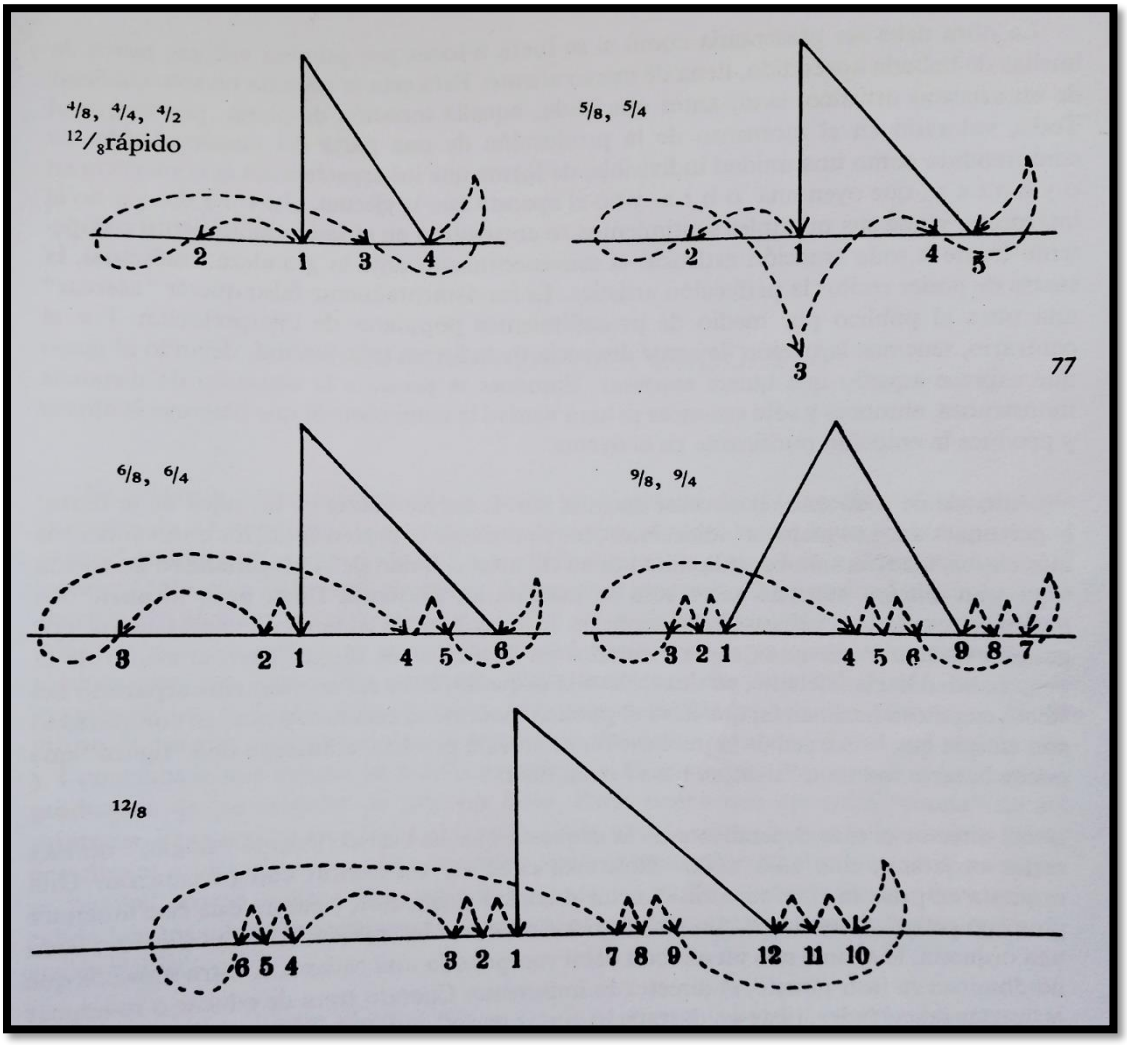
Para marcar el compás se utilizan figuras completamente simples para los tipos de compases de dos, tres y cuatro, y de éstos se derivan todos los demás (subdividiendo). Aquí hay una regla: la última parte tiene su impulso (o “punto”) siempre y en cualquier esquema en el lugar donde estuvo el penúltimo (por ejemplo, en el esquema de cuatro, el cuatro está en el mismo punto que el tres, solamente cambia la longitud del movimiento). La última parte tiene que situarse siempre en la misma línea y la primera parte es siempre marcada hacia abajo. (Véanse las figuras. Las fechas indican el “punto” respectivo de la parte, que corresponde a su valor numérico. (pág. 86). Por el que se hace referencia a los esquemas de marcación de (Swarowsky, 2002, págs. 86, 87). En las Figuras 5 y 6.

Figura 5. *Esquemas Básicos de Swarowsky*



Nota. Reproducida de las Figuras, (Swarowsky, 2002)

Figura 6. *Esquemas en Subdivisión de Swarowsky*



Nota. Reproducida de las Figuras de (Swarowsky, 2002)

Tal y como se puede observar en las figuras anteriores, los dibujos que estipula Swarowsky están basadas en el principio del caer con la gravedad y del alzar contra la gravedad representados por medio de líneas verticales en el que los atribuye a la morfología del compás, de tal forma que solo a través de los movimientos horizontales curvilíneos se representarían las distintas modulaciones de compases. Ahora bien, las curvas horizontales, dependiendo de si se está dirigiendo una música en legato o en staccato, se batirán mediante una continuidad de movimiento o continuidad melódica (legato), o bien mediante “puntos”, es decir, mediante una pequeña parada en el tiempo del recorrido de la curva (staccato). Por el cual se hace referencia a: Swarowsky (2002):

> Cuando se dirige rítmico (con puntos), la batuta va rápidamente al final de su camino y permanece allí quieta hasta que el valor temporal de la parte ha terminado; cuando se dirige melódico la batuta no se queda quieta nunca, sino que todo el camino que ha de recorrer se llena con movimiento, hasta alcanzar todo el valor temporal de cada parte. (pág. 87)

Análisis crítico

Como bien ya mencionado la técnica de Swarowsky, está sujeto a un fuerte análisis de la música, el cual busca siempre el Cómo y el Porqué, este principio hace que cada gesto esté en busca de un contenido determinado, y que a través del mismo se busca la naturalidad y la claridad en la técnica de dirección, ya que está al servicio del contenido de la música. Por el que, si se observa detenidamente la construcción de los esquemas de marcación, en gran medida es natural y genera un orden que contiene un claro enfoque en su distribución de dibujo, tanto mostrando articulaciones como staccato, con movimientos pequeños estáticos en puntos referenciales a través del uso de la muñeca, como en legato, el cual hace referencia al movimiento continuo, buscando amplitud en el esquema de marcación, pero manteniendo el orden de los puntos básicos referenciales.

Sin embargo, la referencia de los puntos básicos de construcción no son del todo naturales en cuanto a la acentuación y el dibujo de los movimientos, si bien Swarowsky busca un orden de acentuación del compás como por ejemplo, de; 4/4 (Tiempo 1 = fuerte, tiempo 2 = débil, tiempo 3 = fuerte, tiempo 4 = débil), efectivamente el último tiempo es débil, pero esta característica no funciona del todo, ya que, normalmente al restablecer el primer tiempo del compás, se requiere un auftakt que anticipe de forma natural una clara acentuación, por el que en este caso no ayuda del todo a la anticipación, ya que el último pulso siempre termina en el

plano horizontal y siempre distante del tercer pulso, por lo que se encuentra alejado de un auftakt natural que inicie cerca del primer pulso.

6.2. Técnica de Dirección de Sergiu Celibidache

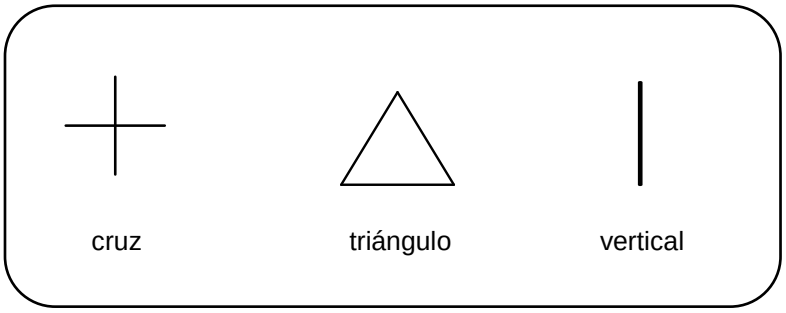
La técnica de Celibidache se enfatiza al gesto localizado, entendiéndose este como una propuesta de crear varios puntos en un plano horizontal por el cual debe pasar el movimiento generando de manera continua, es decir la continuidad de movimiento es la característica fundamental de esta técnica de dirección. Para el cual se hace referencia a: Gallastegui Roca (2017), quien menciona a E. García Asensio por la exposición de la técnica básica de Celibidache.

> La continuidad de movimiento es la premisa fundamental de esta técnica de dirección. El brazo, tomado como una unidad (y definida la batuta como la extensión del brazo del director) no se para en ningún momento mientras la música sigue su curso. El único momento en el que se detiene es si la música para (calderón-fermata) o si la música se extingue (fin de la obra). (pág. 125)

Debido a su característica de la técnica inmerso en el movimiento continuo, es importante resaltar el enfoque al uso del brazo como una sola unidad, es decir, en la técnica de Celibidache no se usaba la muñeca como una unidad independiente, por el que en los contrastes de carácter como en obras rítmicas mostrando articulación de staccato, usaba la idea de pellizco manteniendo el brazo en movimiento como una sola unidad.

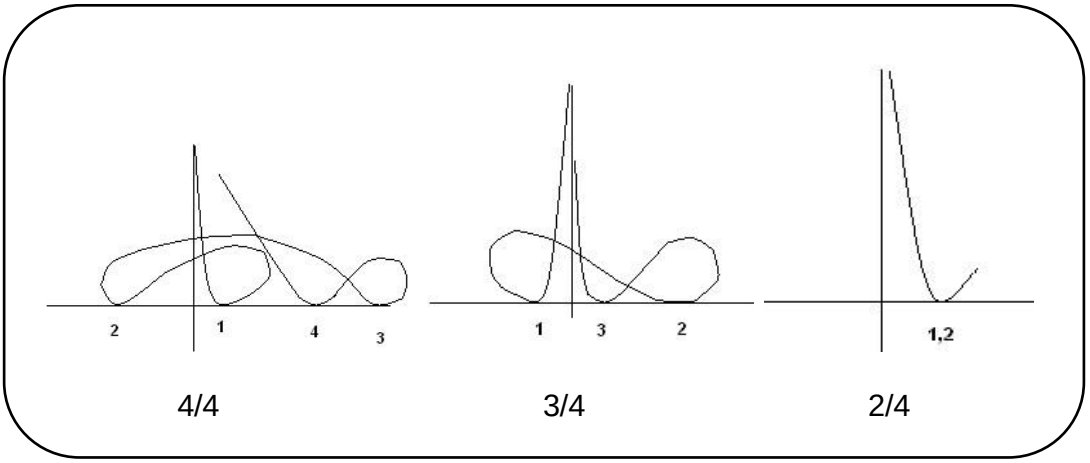
La técnica de Celibidache se basa en las tres figuras básicas que determinan las formas de esquemas de dirección las cuales son: la “Cruz”, que describe el 4/4 el “Triángulo” el 3/4 y el “Vertical” el 2/4. Así como en la Figura 7.

Figura 7. *Formas Básicas de Esquemas de Marcación*



Para Celibidache estas figuras solo fueron bases para la forma de construcción de los esquemas de marcación, ya que su característica en la técnica es el manejo continuo del movimiento sin definir un centro referencial en el dibujo del esquema, es decir, busca la amplitud de su movimiento marcando los pulsos en una sola línea como referencia “línea de inflexiones”, en el que a partir de un inicio determinado desde su “centro eufónico”[28], se dibuja el esquema de marcación, como en la Figura 8.

Figura 8. *Esquemas Básicas de Celibidache*



Nota. Adaptada de las Figuras de (Gallastegui Roca, 2017)

Si se observa detenidamente al dibujo del esquema de marcación, no se define un eje principal es decir un eje del plano principal como en el caso de Max Rudolf, en este caso, efectivamente inicia en un centro, pero no vuelve al mismo los puntos del esquema son muy variables, la forma del dibujo está enfocado a la característica del movimiento continuo, ya que, si definiera un centro directamente el dibujo fuera discontinuo y como tal sale del concepto de su técnica.

Si bien Celibidache denomina a su técnica de dirección como “técnica fenomenológica[29]” aunque posteriormente sus alumnos comentan que ninguno identificó la técnica como

[28] Es el espacio en el que [el director] desarrolla sus gestos”. Cada sonido tiene un punto en ese espacio y lo denomina “centro eufónico”.

[29] La fenomenología es una corriente idealista subjetiva dentro de la filosofía que se propone el estudio y la descripción de los fenómenos de la conciencia o, dicho de otro modo, de las cosas tal y como se manifiestan y se muestran en esta.

fenomenológica sino más bien como una herramienta que permite transmitir lo que se quiere siendo esto último determinado, pero sí, por el análisis fenomenológico de la partitura.

Análisis crítico

El concepto de la técnica de Celibidache es sin duda un buen referente para comprender la conexión y transmisión del contenido del discurso musical, pero siendo absolutista al concepto de continuidad del gesto, no funciona del todo en el manejo de las variadas características que existen en una obra, y que, el movimiento del brazo como una sola unidad no te facilita al manejo natural en las obras rápidas con carácter rítmico, ya que el movimiento continuo rápido del brazo llega a ser aparatoso en el que más que llevar el pulso y ayudar a la orquesta llegas a perjudicar a la misma, es talvez por el cual, Celibidache se caracterizaba por su gran espontaneidad en la total libertad al escoger los tempos que a menudo eran mucho más lentos que las indicaciones metronómicas de la partitura.

Y en cuanto a la forma de construcción de los esquemas de marcación, es importante resaltar que al no definir un centro y un plano principal y crear varios puntos en su marcación, llegaría a un margen de confusión si se va sumando más pulsos, por ejemplo, en subdivisiones como 9/8, 8/8, etc. el esquema no tiene forma y la misma no ayuda a guiar con claridad a la orquesta.

6.3. Técnica de Dirección de Hideo Saito

El presente análisis se realiza a partir del libro de dirección “The Saito Conducting Method” por Hideo Saito, y del análisis realizado en el trabajo escrito de doctorado “The Application and Modification of Conducting Gestures Drawn from the Methods of Rudolf, Green, and for Enhanced Performance of Orchestral Interpretations. Por Ki Sun Lee.

Debido al enfoque del presente proyecto no se hará un análisis sistemático del método de Saito, ya que, la finalidad de la investigación es analizar los esquemas de marcación, y su aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica.

El método de Saito se enfoca al estudio del contenido del gesto, es decir, al movimiento de cada pulsación y la influencia de la gravedad, peso, velocidad y la intensidad en la técnica de dirección. En ese sentido, Saito divide los patrones de ritmo en dos categorías: movimiento dentro

del punto “Into-Point motions” y movimiento desde el punto “From-point motions”. Para el cual se hace referencia a: Saito (1988)

> Classification of the Conducting Motions
>
> Conducting motions are divided into two main categories:
>
> 1. Into-Point motions
>
> 2, From-point motions
>
> There is always some movement before an Into-Point motion to prepare for the beat-point. For example, Tataki, which was explained previously, is an Into-Point motion. "Shakui" and "Heikin Undo," which Will be explained later, are also included in this category. By comparison, there is no movement irnmediately preceding a From- Point motion to prepare for the beat-point. From-Point motions begin suddenly at the beat-point. Haneage, explained previously, is a From-Point motion as are 'Shunkan Undo " "Sen-nyu" and "Hikkake," which will be explained later.
>
> Into-Point motions form the foundation of conducting technique and one must generally select these first. The From-Point motions should be reserved to show expression in special situations, to pin-point beat-points, and to show changes of tempo, etc. Constant use of From-Point motions is risky and unsuitable except for music with a steady tempo. I have presented a rough outline of conducting technique above. In the following chapters I shall explain each conducting technique separately, and readers will have the opportunity to practise them one at a time. (pág. 7)

Los movimientos dentro del punto “Into-Point motions” describe algún movimiento (anticipación) antes del punto de pulsación. Los movimientos que se incluyen en esta categoría son: Tataki, Shakui y Heikin.

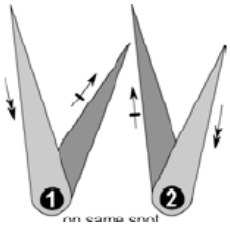
Los movimientos desde el punto “From-point motions”. describe algún movimiento después del punto de pulsación (ictus) es decir sin “anticipación”. Los movimientos que se incluyen en esta categoría son: Shunkan Und, Sen-nyu, Haneage y Hikkake.

Saito distingue la técnica de los movimientos con nombres específicos en “japonés”. los cuales describen la característica y el tipo de articulación que se realiza con el mismo. Por el cual se hace referencia a: Saito (1988) quien describe las características de cada término.

Los movimientos dentro del punto “Into-Point motions”.

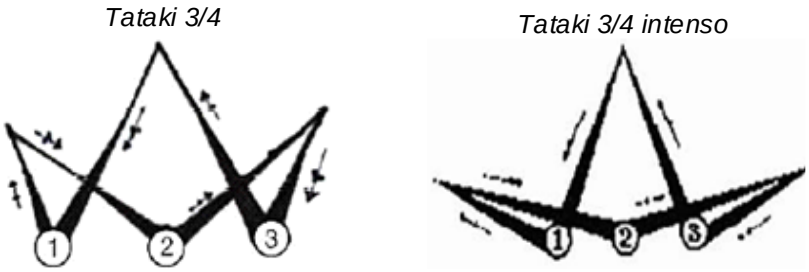
Tataki. Significa golpear, golpear, es el gesto básico del movimiento puntual, es decir, es un movimiento articulado como el aplaudir o como el golpe de la baqueta al tambor. El dibujo del movimiento es lineal, y dentro este movimiento genera dos variantes el Tataki y el Tataki intenso. (pág. 8). Tal y como se observa en las Figuras 9 y 10. (Descripción de movimiento separado del 2/4).

Figura 9. *Tataki 2/4*



Nota. Reproducida de las Figuras, (Toews, 2005)

Figura 10. *Tataki y Tataki Intenso*

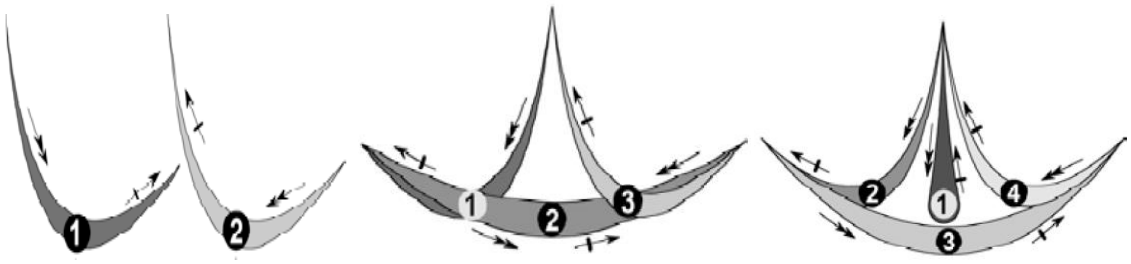


Nota. Reproducida de las Figuras de (Saito, 1988)

Shakui. Significa “sacar” (pág. 39), El cual define como un movimiento en forma de un arco, usando aceleración y desaceleración, la diferencia entre Shakui y Tataki está en la forma del movimiento, Shakui se realiza en forma de un arco, a diferencia de Tataki “líneas rectas.” (pág. 37). Tal y como se observa en las Figuras 11 y 12. La descripción del 2/4 es de movimiento separado.

Figura 11. *Shakui*

Shakui 2/4 *Shakui 3/4* *Shakui 4/4*



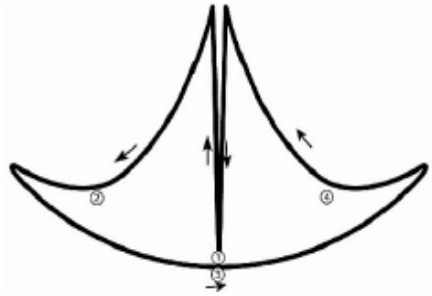
Nota. Reproducida de las Figuras de (Toews, 2005)

Figura 12. *Shakui 4/4*

Nota. Reproducida de las Figuras de (Saito, 1988)

Heikin. Significa movimiento promedio, la batuta se mueve a una velocidad constante y uniforme. No hay cambios en la tensión del músculo del brazo y, si hay alguna aceleración o desaceleración es muy leve, esta técnica se utiliza en música con carácter legato con acentos débiles, los patrones son los mismos que de Tataki pero diferente en el movimiento ya que Tataki es en líneas rectas, y los patrones para el movimiento de Heikin utilizan movimientos que siguen líneas curvas. (pág. 34). Tal y como se observa en la Figura 13.

Figura 13. *Heikin 4/4*

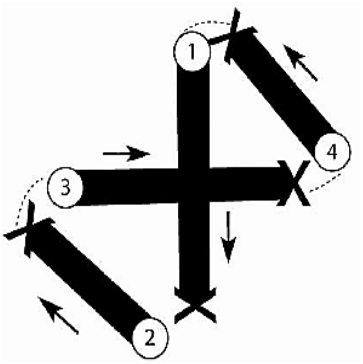


Nota. Reproducida de las Figuras de (Saito, 1988)

Los movimientos desde el punto “From-point motions”.

Shunkan. Significa momentáneo, en una fracción de segundo, instantáneo; Deshacer: significa movimiento. Es decir, el movimiento comienza exactamente en el punto en un estallido repentino, como un destello de luz, por el que, en el punto no guarda relación con el tempo de la música. Y Shunkan Undo es un movimiento rígido, agudo y abrupto que comienza repentinamente en el punto (ictus), por el que Shunkan undo es más efectivo para indicar ataques y articulación acentuados. (pág. 39). Tal y como se observa en la Figura 14.

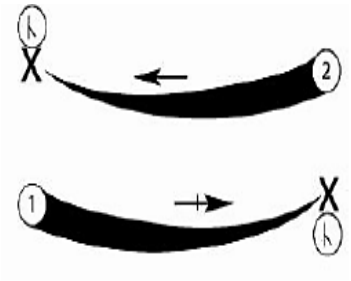
Figura 14. *Shunkan 4/4*



Nota. Reproducida de las Figuras de (Saito, 1988)

Sen-nyu. Significa colocado por adelantado, preestablecido. Es decir, prestablecido o colocado por adelantado (pág. 39) Es una técnica que define la subdivisión y muestra dónde se ubicará el punto al detenerse. Es decir, el director muestra la subdivisión por medio de un movimiento que al llegar al ictus se detiene, permaneciendo inmóvil por un tiempo, solo como preparación usando la subdivisión para el siguiente punto (pág. 43). Tal y como se observa en la Figura 15. (Parar cada vez que llegues a “X”)

Figura 15. *Sen-nyu*

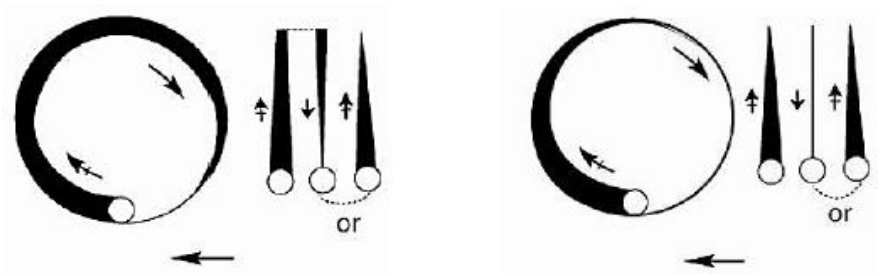


Nota. Reproducida de las Figuras de (Saito, 1988)

Haneage significa rebotar, saltar, saltar o voltearse hacia arriba. (pág. 39). Es una técnica que muestra clara e inmediatamente el punto mediante un gran repentino arranque de velocidad. Es decir, el inicio de esta técnica no tiene ninguna anticipación ya que se enfoca al punto de arranque del movimiento. (pág. 47). Tal y como se observa en la Figura 16.

Figura 16. *Acentos*

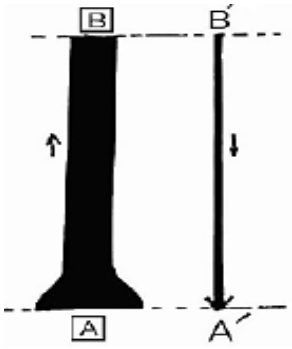
Acento fuerte *Acento débil*



Nota. Reproducida de las Figuras de (Saito, 1988)

Hikkake: significa enganchar, agarrar o atrapar con un gancho. (pág. 39). El movimiento de Kikkake es similar al de Hameage, es decir, despues de mostrar el punto claramante por un estallido repentino, inmediatamente comienza una desaceleracion muy rapida. (pág. 50). Como se observa en la Figura 17.

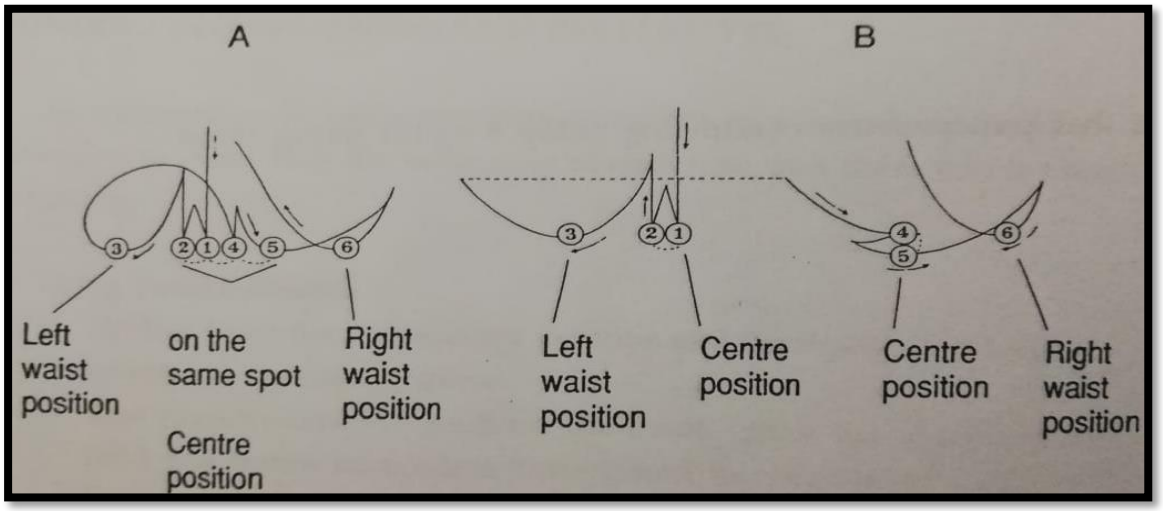
Figura 17. *Hikkake*



Nota. Reproducida de las Figuras de (Saito, 1988)

Se hace referencia a los dibujos de los compases en subdivisión del esquema de 6/8 en dos versiones. (Saito, 1988, pág. 132) Figura 18.

Figura 18. *Esquemas de 6/8 de Saito*



Nota. Reproducida de las Figuras de (Saito, 1988)

Análisis crítico

El estudio de la técnica de Saito es sin duda un buen referente para adquirir herramientas al momento de estudiar el contenido y los efectos del gesto, ya que, la propuesta que realiza es bastante puntual en cuanto al efecto que quiere conseguir. Pero por otro lado, en el enfoque de construcción de esquemas de marcación, Saito no maneja una estructura lógica en los puntos de marcación, si se observa detenidamente los compases de 3/4 y 4/4 el primer tiempo no coincide en la estructura de marcación, si bien mantiene la figura del triángulo en el compás de 3/4 el primero tiempo marca a la izquierda y el segundo tiempo en el medio y en el compás de 4/4, todo al contrario, en lugar del primer tiempo de 3/4 está el segundo tiempo de 4/4 y en lugar del primer tiempo de 4/4 está el segundo tiempo de 3/4, por el cual genera una confusión en la lógica de construcción de los puntos de marcación, ya que fácilmente el músico puede confundir al primer tiempo de 3/4 con el segundo tiempo de 4/4, de igual forma para el director, ya que a la hora de realizar cambios repentinos de compas y de carácter llegaría a la confusión en cuanto a los puntos de referencia del esquema, por ejemplo la combinación de un movimiento Tataki con un movimiento Shakui es muy confuso a la hora de dirigir naturalmente incluso realizando solo el cambio de carácter ya que cada técnica difiere en gran medida con relación al contraste del rebote. Por otro lado, es importante resaltar la no designación de un plano principal que determine un orden y una lógica de construcción de los esquemas de marcación. Y para finalizar, si bien presenta una propuesta de dibujo de los compases básicos como 3/4 y 4/4 al momento de

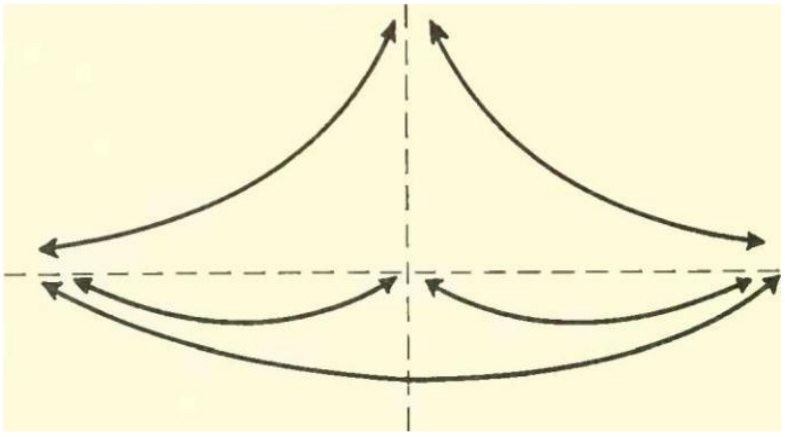
desarrollar los compases compuestos en subdivisión no concreta sus figuras inmersas a las bases de construcción de los compases simples.

6.4. Técnica de Dirección de Max Rudolf

El presente análisis se realiza a partir del libro “The grammar of Conducting” de Max Rudolf 1950, el cual se enfoca al estudio del gesto en la técnica de dirección, tanto a los movimientos de los brazos, muñeca, batuta, como también a los gestos que prestan apoyo, el brazo izquierdo, las funciones de los ojos, etc. cabe resaltar que Rudolf muestra una muy acertada ilustración del manejo técnico de los patrones o esquemas de ritmo, por lo que, debido al tema principal de la investigación se hará un enfoque sólo al estudio de la técnica de esquemas de marcación.

Como primera referencia a la técnica de Rudolf es importante resaltar el enfoque de los movimientos de esquemas de marcación, ya que determina “un patrón diferente para cada ritmo, y los patrones se modifican según la expresión musical. Los movimientos de la batuta son: arriba, abajo, izquierda, derecha y sus diversas combinaciones.” (Rudolf, 1950, pág. 5) todos los movimientos se determinan en un diagrama que se presta como un plano principal, el cual se divide por una línea horizontal y vertical, así como en la Figura 19.

Figura 19. *Plano principal y espacios del gesto*



Nota. Reproducida de (Rudolf, 1950)

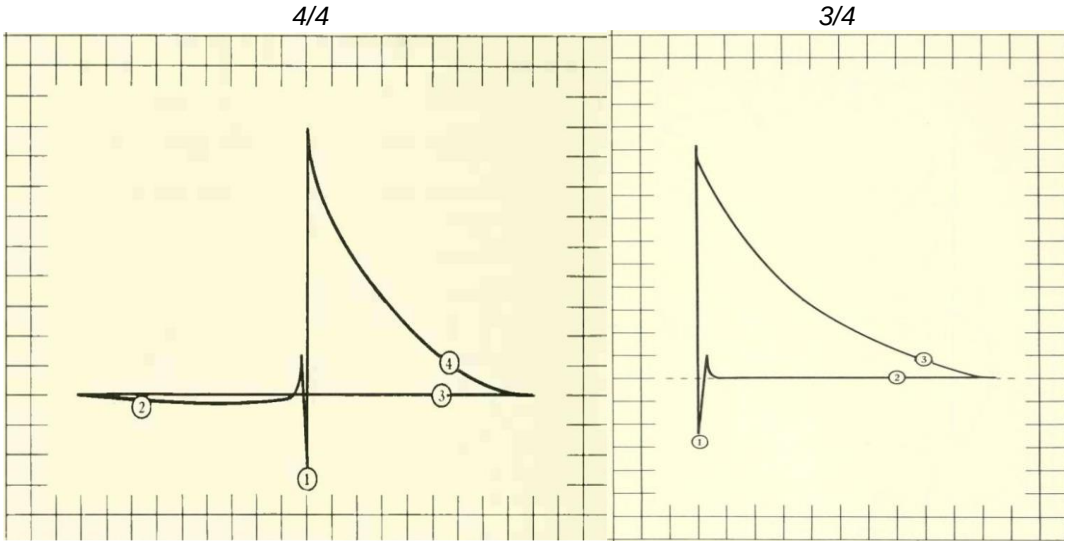
La técnica de Rudolf, agrupa todos los patrones de ritmo en cuatro categorías: legato, staccato, marcato, y tenuto. Legato y staccato se dividen en varias subcategorías: neutral no expresivo, expresivo legato, staccato ligero y completo como parte del staccato.

Esquema en legato "neutral no expresivo"

El esquema neutral no expresivo de Rudolf es un movimiento sin contenido, es decir, sin ninguna expresión, es un gesto pasivo, el objetivo de este movimiento es mostrar el dibujo del esquema como forma referencial, es decir, solo conteo en movimiento continuo, pasando por los puntos referenciales que forman el esquema. Por lo que, "El latido no expresivo es un movimiento simple y continuo. Es de carácter neutro y, por lo tanto, utiliza líneas muy rectas. No es de gran tamaño y se realiza sin intensidad en el movimiento del antebrazo." (Rudolf, 1950, pág. 7)

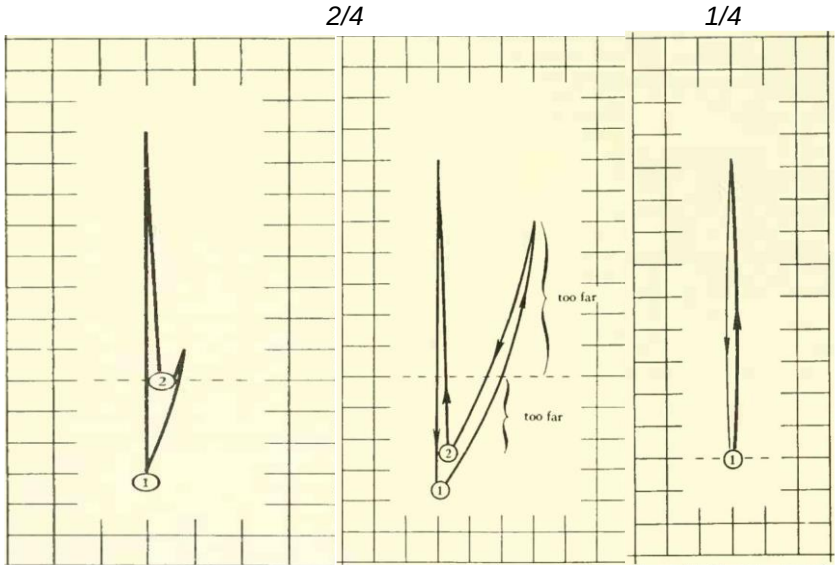
Para aplicar este ejercicio se recomienda usar la muñeca y el mínimo movimiento del antebrazo, es decir, "Un movimiento de muñeca es suficiente para este patrón". y "Dado que es de suma importancia sentirse cómodo mientras se gana el tiempo, se puede utilizar un ligero toque del antebrazo además del movimiento de la muñeca." (Rudolf, 1950, pág. 7) Así como en las Figuras 20 y 21.

Figura 20. *Esquemas No Expresivos 4/4 y 3/4*



Nota. Reproducida 4 y 3 tiempos. (Rudolf, 1950)

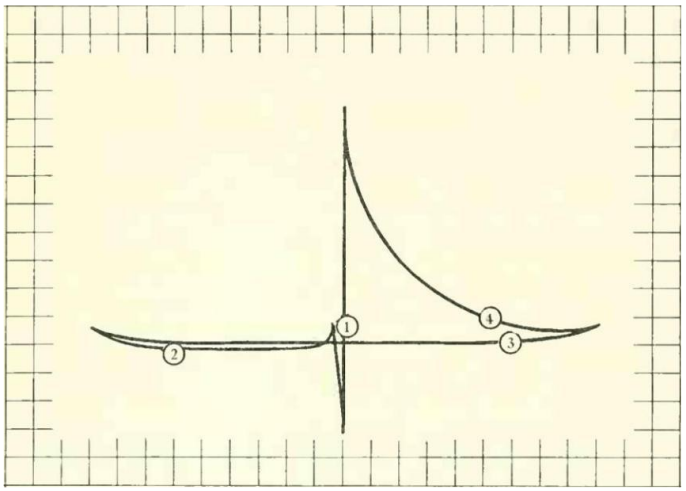
Figura 21. *Esquemas No Expresivos 2/4 y 1/4*



Nota. Reproducida 2 tpos. y 1 Tpo. (Rudolf, 1950)

Enfatizando los Beats haciendo Clic. Es una variante del esquema no expresivo el cual solo enfatiza el pulso preciso buscando puntear el ritmo. Así como en la Figura 22.

Figura 22. *Esquema No Expresivo 4/4 "con Clic"*

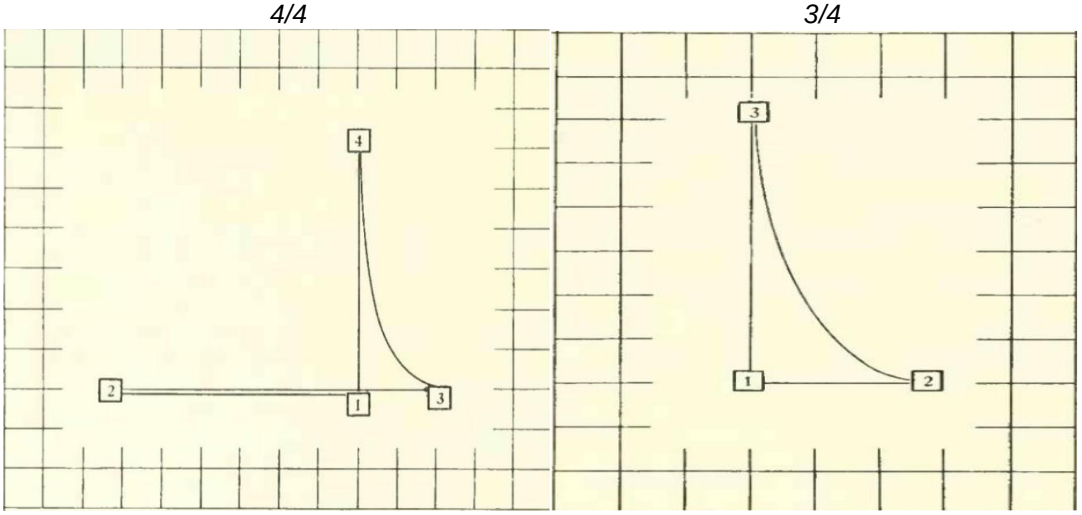


Nota. Reproducida 4 tiempos. (Rudolf, 1950)

Staccato ligero

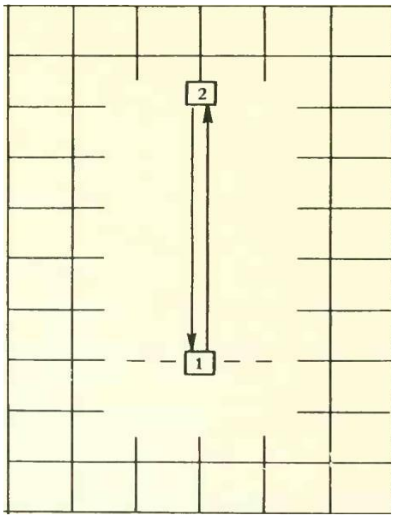
“El staccato ligero es un movimiento rápido y recto con una parada en cada conteo. Los gestos son pequeños. El latido se realiza solo con la muñeca. En este patrón no hay rebote en el primer recuento.” (Rudolf, 1950, pág. 16). Como en las Figuras 23 y 24.

Figura 23. *Esquema “Staccato Ligero” 4/4 y 3/4*



Nota. Reproducida 4 y 3 tiempos. (Rudolf, 1950)

Figura 24. *Esquema “Staccato Ligero” 2/4*

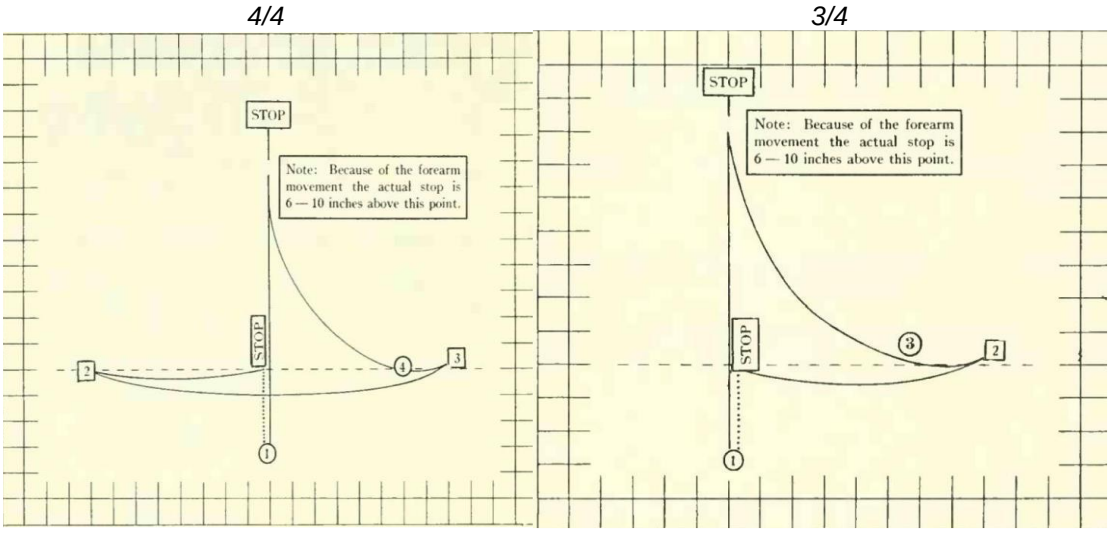


Nota. Reproducida 2 tpos. (Rudolf, 1950)

Staccato completo

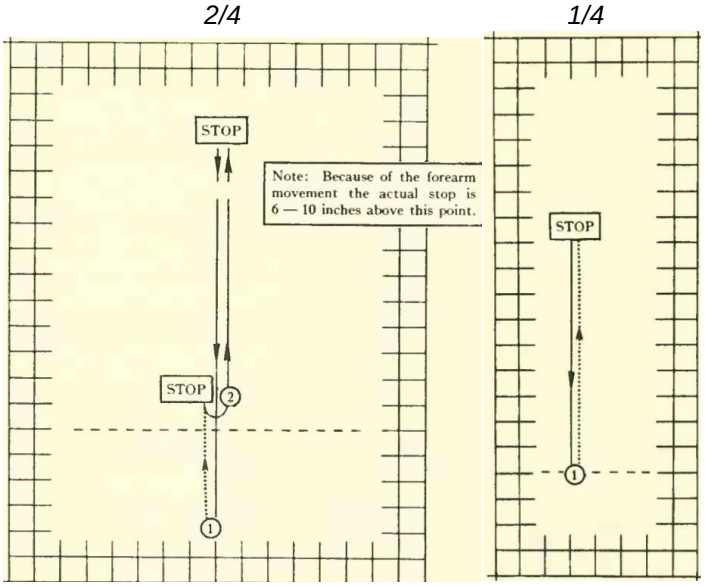
Rudolf (1950) “Es un movimiento rápido y ligeramente curvado con una parada en cada conteo. Es ágil y enérgico, con un característico rebote en el ritmo descendente” y “Este rebote de la mano es una reacción muscular natural y no debe verse obstaculizado por ninguna tensión en la muñeca.” (pág. 19). Como en la Figuras 25 y 26.

Figura 25. *Esquema en Staccato Completo 4/4 y 3/4*



Nota. Reproducida 4 y 3 tiempos. (Rudolf, 1950)

Figura 26. *Esquema en Staccato Completo 2/4 y 1/4*

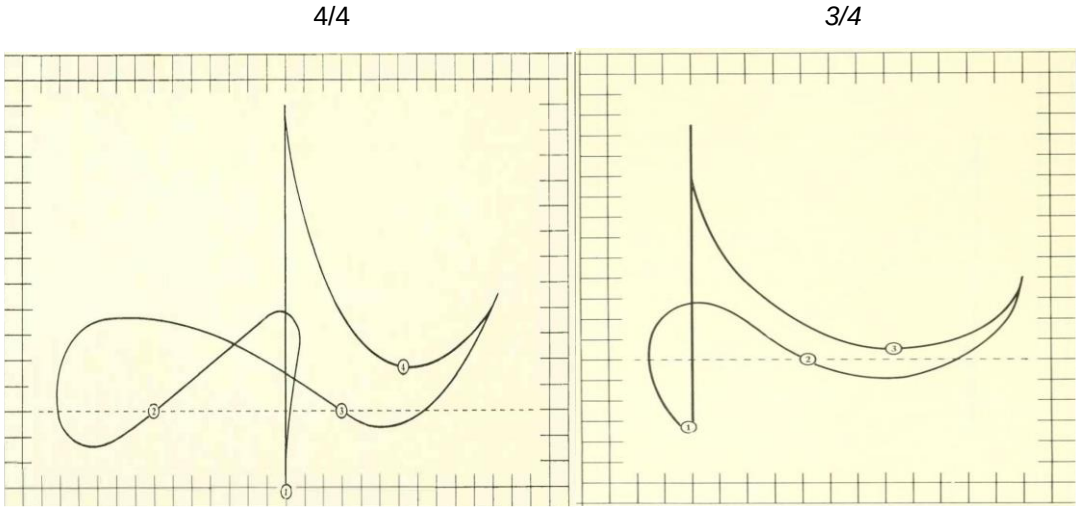


Nota. Reproducida 2 tpos. y 1 tpo. (Rudolf, 1950)

El Expresivo Legato

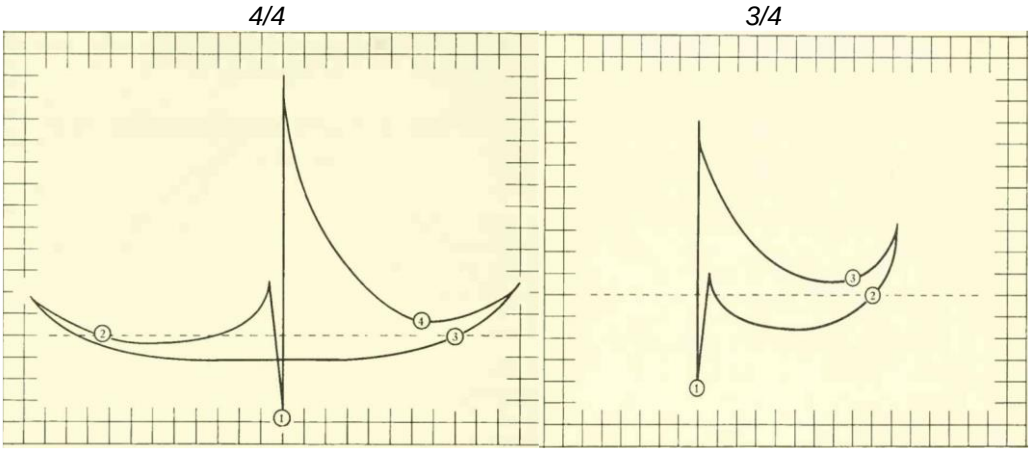
"Es una noción curvada y continua. Se realiza con cierta tensión en el antebrazo. La intensidad y el grado de curva varían con la calidad emocional de la música. El tamaño puede ser desde bastante pequeño hasta muy grande." (Rudolf, 1950, pág. 24) Como en las Figuras 27, 28, 29, 30 y 31.

Figura 27. *Esquema Expresivo Legato 4/4 y 3/4*



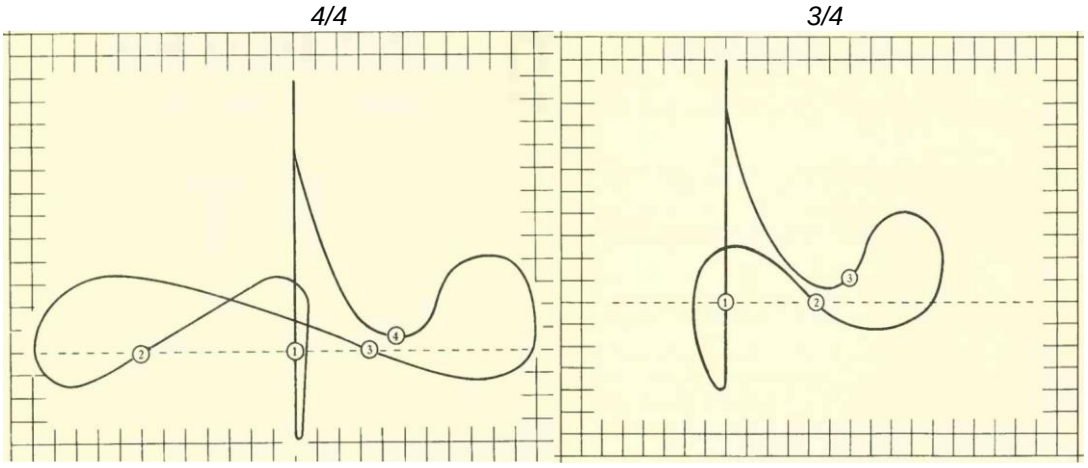
Nota. Reproducida 4 y 3 tiempos. (Rudolf, 1950)

Figura 28. *Esquema Expresivo Legato 4/4 y 3/4 (Alternativo)*



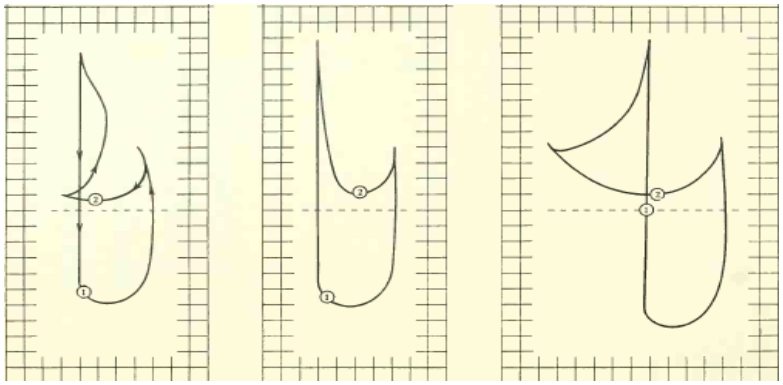
Nota. Reproducida 4 y 3 tiempos. (Rudolf, 1950)

Figura 29. *Esquema Expresivo Legato 4/4 y 3/4 (Alternativo)*



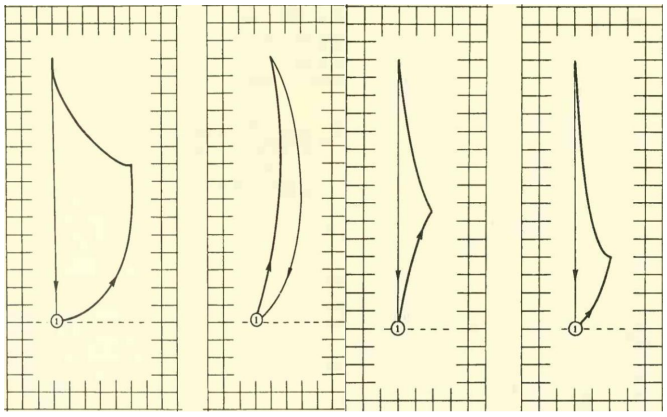
Nota. Reproducida 4 y 3 tiempos. (Rudolf, 1950)

Figura 30. *Esquema Expresivo Legato 2/4 (Alternativo)*



Nota. Reproducida 2 tiempos. (Rudolf, 1950)

Figura 31. *Esquema Expresivo Legato a 1*

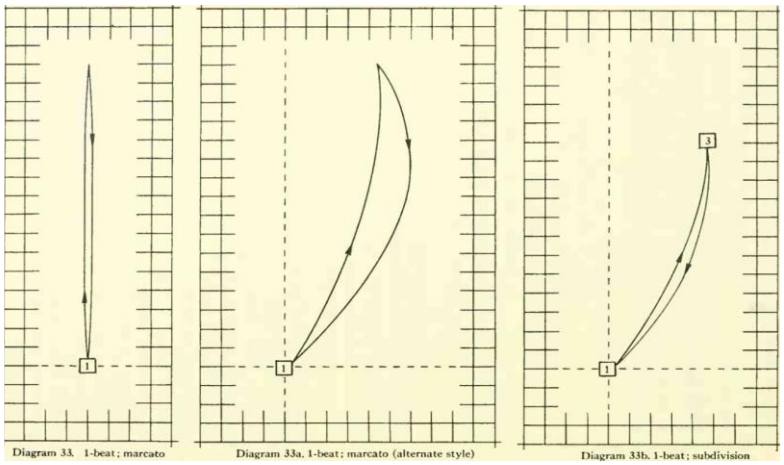


Nota. Reproducida 1 tiempo. (Rudolf, 1950)

El patrón de “marcato”

“Es un movimiento pesado con una parada en cada conteo. Es contundente, a veces de carácter agresivo y de tamaño mediano a grande. Los gestos que conectan los conteos son más lentos que en staccato; son rectos o curvos.” (Rudolf, 1950, pág. 91). Como en la Figura 32.

Figura 32. *Esquema “Marcato” a 1*

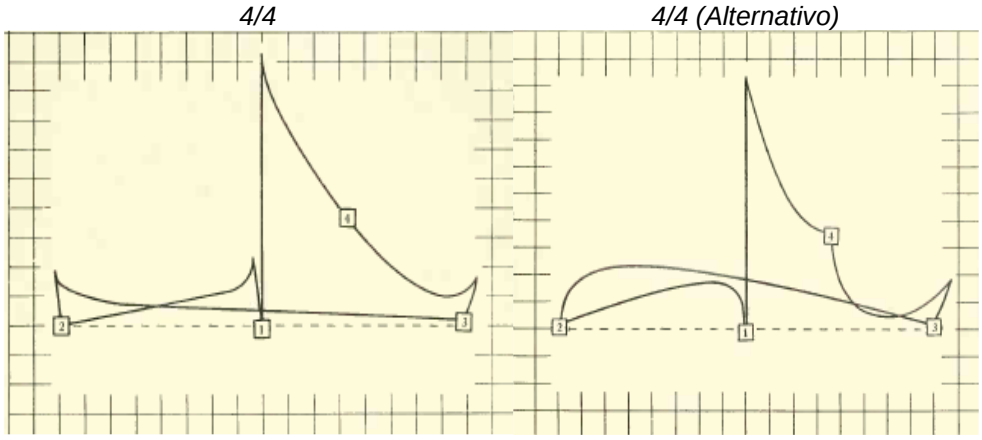


Nota. Reproducida 1 tiempo. (Rudolf, 1950)

El patrón de “tenuto”

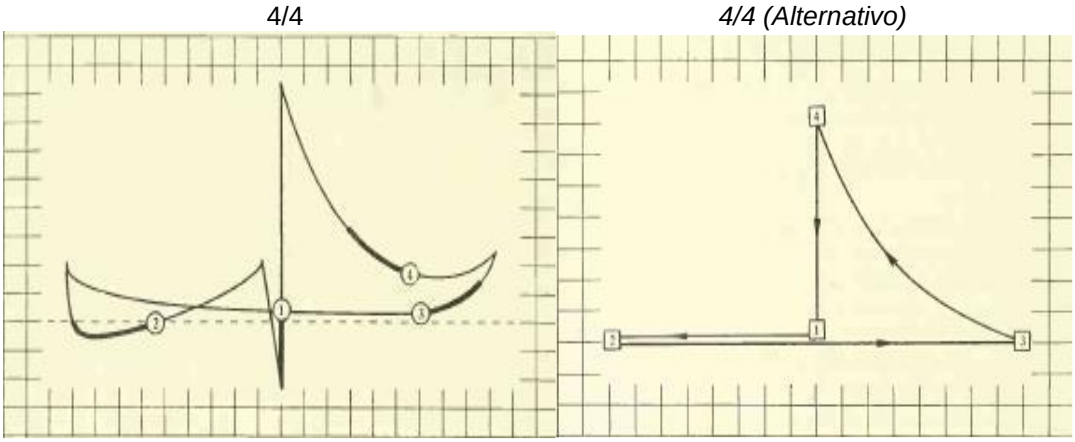
“El ritmo tenuto es un movimiento suave con una parada en cada conteo. Se parece al marcato, pero le falta el agresivo ímpetu de ese ritmo. Cada latido se sostiene con o sin intensidad, dependiendo de la música.” (Rudolf, 1950, pág. 158) Como en las Figuras 33, 34 y 35.

Figura 33. *Esquema Tenuto 4/4*



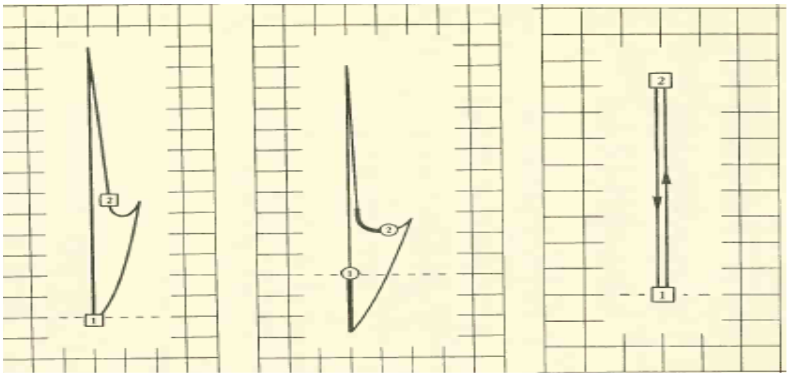
Nota. Reproducida 4 tiempos. (Rudolf, 1950)

Figura 34. *Esquema Tenuto 4/4 Alternativo*



Nota. Reproducida 4 tiempos. (Rudolf, 1950)

Figura 35. *Esquema "Tenuto" 2/4 y sus (alternativos)*



Nota. Reproducida 2 tiempos. (Rudolf, 1950)

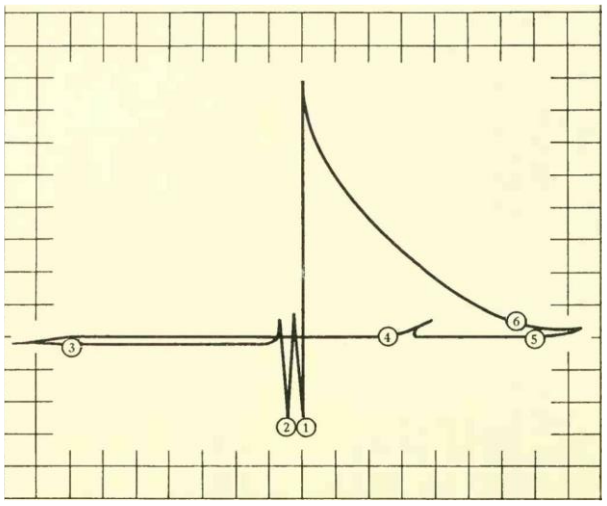
Esquemas de seis tiempos

Rudolf, (1950) menciona dos estilos de esquema de seis tiempos, el alemán e italiano, el estilo alemán, es el enseñado en la mayoría de las escuelas de dirección, el cual que se caracteriza por ser muy útil para música lenta y expresiva, y el estilo italiano, es más práctico en tempo rápido. Especialmente en la dirección operística, la economía de los gestos da ventaja al estilo italiano. El alumno debe estudiar ambos estilos para averiguar por experiencia personal cuál le conviene más o si desea utilizar ambos.

Estilo Alemán

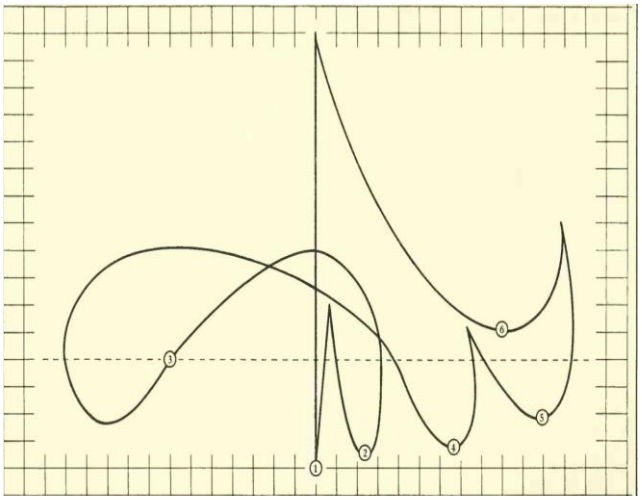
“Piense en 2 y 5 como interpolados en el patrón de 4 tiempos. Utilice solo la muñeca para estos ritmos de 2 "agregados", excepto en pasajes muy expresivos. Para los patrones expresivos, consulte el diagrama” (Rudolf, 1950, pág. 107). Así como en las Figuras 36, 37, 38, 39, 40 y 41.

Figura 36. *Esquema No Expresivo 6/8 Alemán*



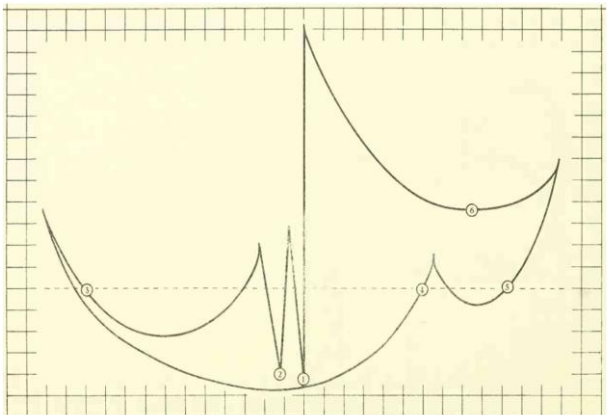
Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

Figura 37. *Esquema Expresivo Legato 6/8 Alemán*



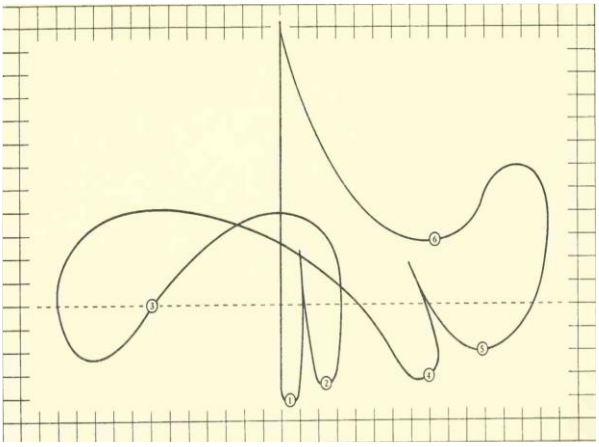
Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

Figura 38. *Esquema Poco Expresivo 6/8 Alemán*



Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

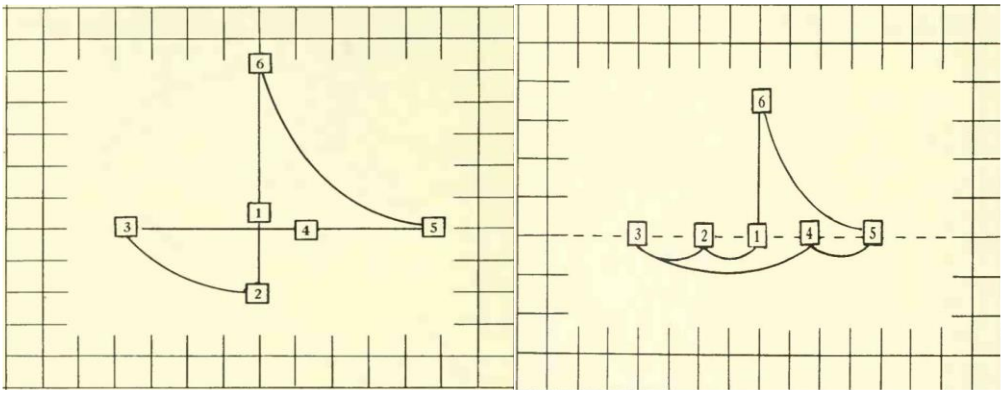
Figura 39. *Esquema Molto Expresivo Legato 6/8 Alemán*



Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

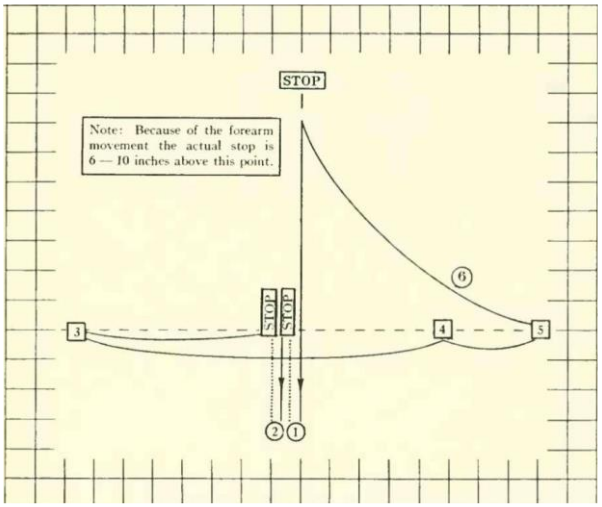
Figura 40. *Esquema Staccato Ligero 6/8 Alemán*

6/8 Alemán *6/8 Alemán (Altn.)*



Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

Figura 41. *Esquema Staccato Completo 6/8 Alemán*

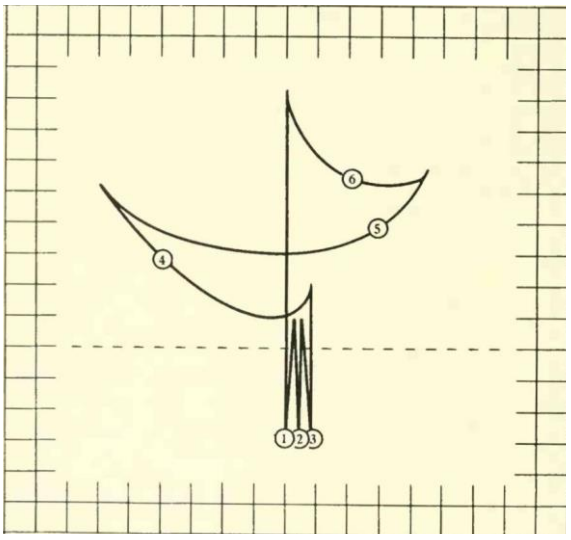


Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

Estilo Italiano

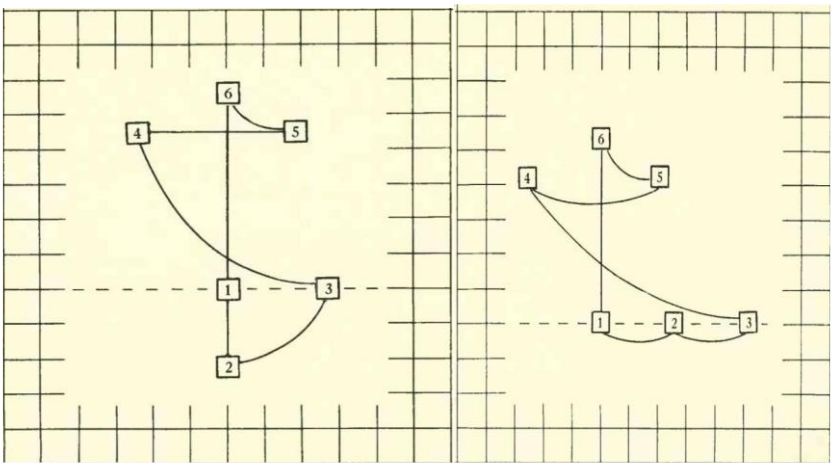
"Es parecido a un 2 subdividido, lo que significa que el primer y cuarto conteo son considerablemente más marcados que los otros Al ampliar el patrón y agregar a las curvas de las líneas, puede resolver fácilmente el espressivo." (Rudolf, 1950, pág. 114) Como en las Figuras 42, 43 y 44.

Figura 42. *Esquema No Expresivo 6/8 Italiano*



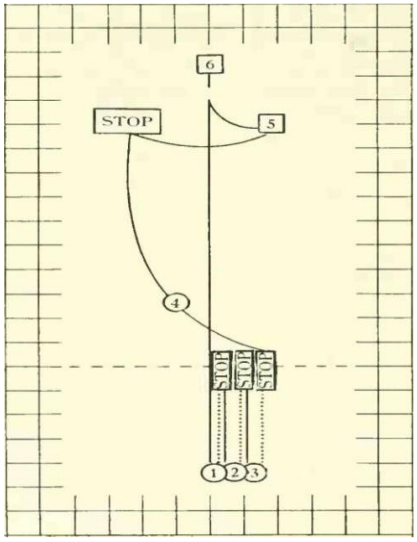
Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

Figura 43. *Esquema Staccato Ligero 6/8 Italiano y (Altn.)*



Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

Figura 44. *Esquema Staccato Completo 6/8 Italiano*

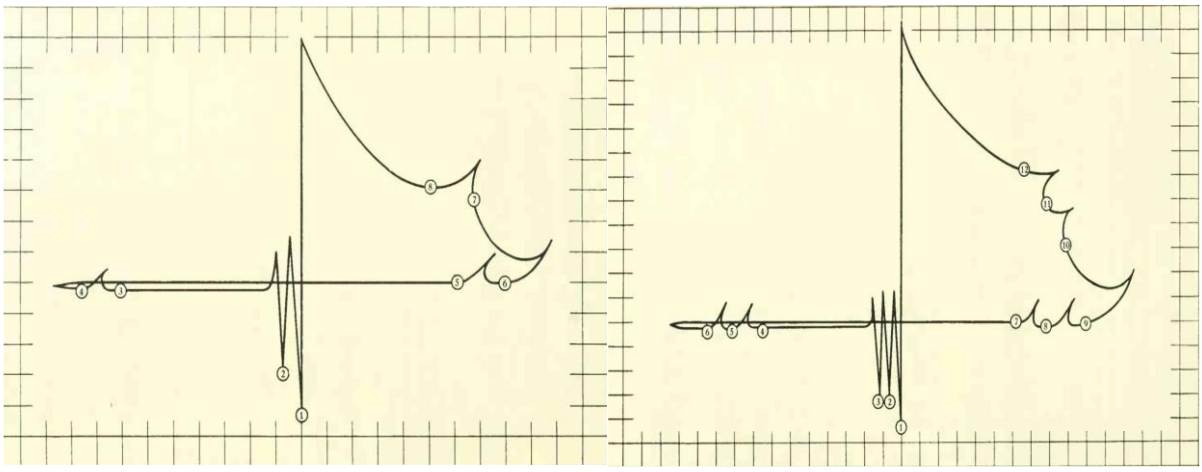


Nota. Reproducida 6 tpos. (Rudolf, 1950)

Subdivisión

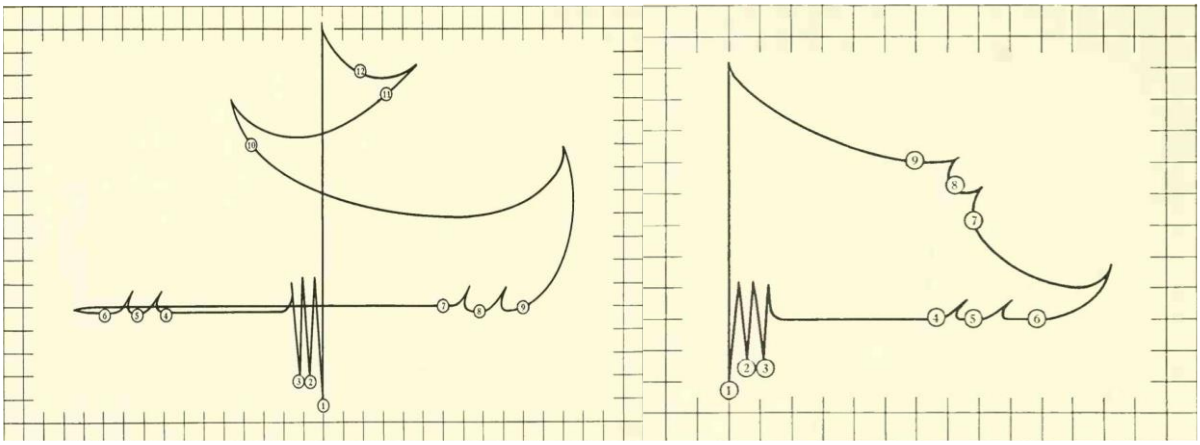
“Los latidos más débiles 2, 4 y 6 generalmente se realizan solo con el movimiento de la muñeca.” (Rudolf, 1950, pág. 120) Como en las Figuras 45, 46, 47.

Figura 45. *Esquema No Expresivo 4/4 en Sub. y 12/8*



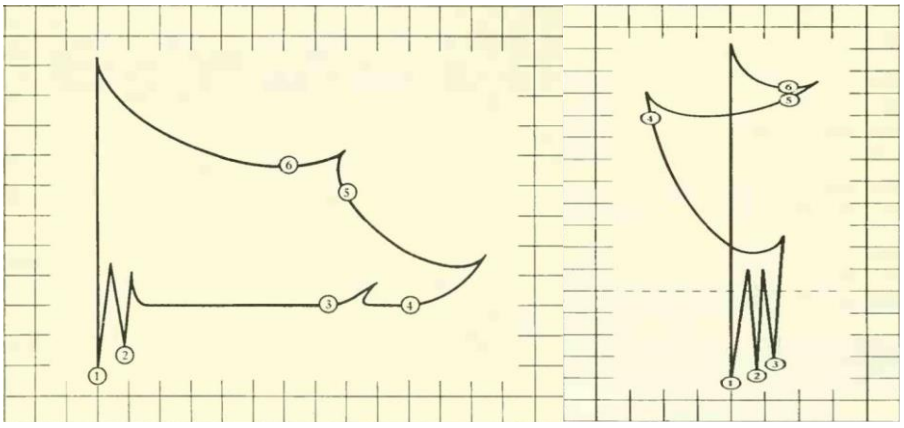
Nota. Reproducida 4 tpos. en 8 y 12 tpos. (Rudolf, 1950)

Figura 46. *Esquema No Expresivo 12/8 (Altn.) y 9/8 (Altn.)*



Nota. Reproducida 4 tpos. en 12 y 3 tpos. en 9 (Rudolf, 1950)

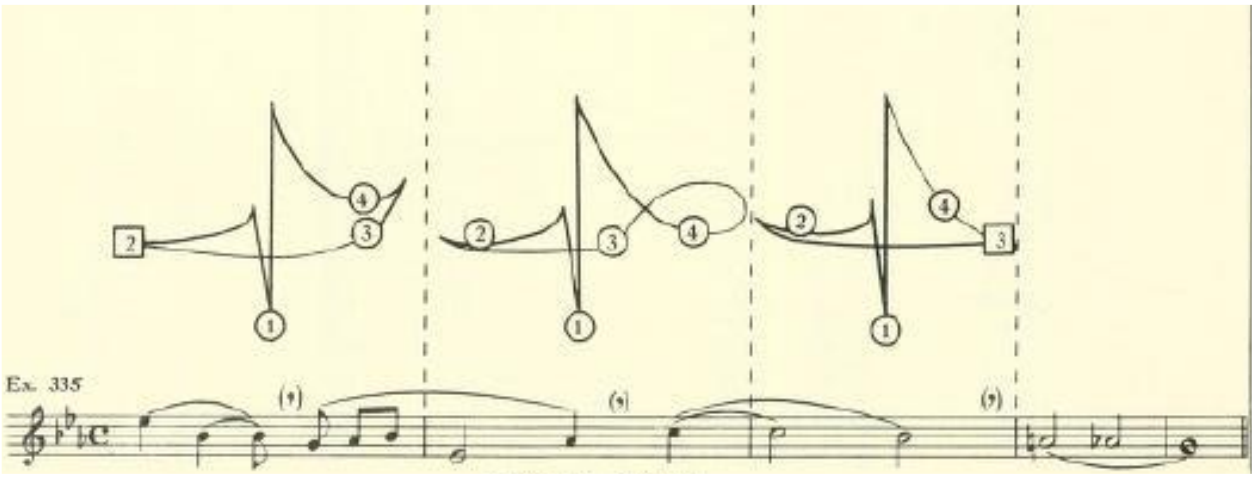
Figura 47. *Esquema No Expresivo 3/4 a 6 (Altn.) y 6/8 (Altn.)*



Nota. Reproducida 3 tpos. en 6 y 2 tpos. en 6 (Rudolf, 1950)

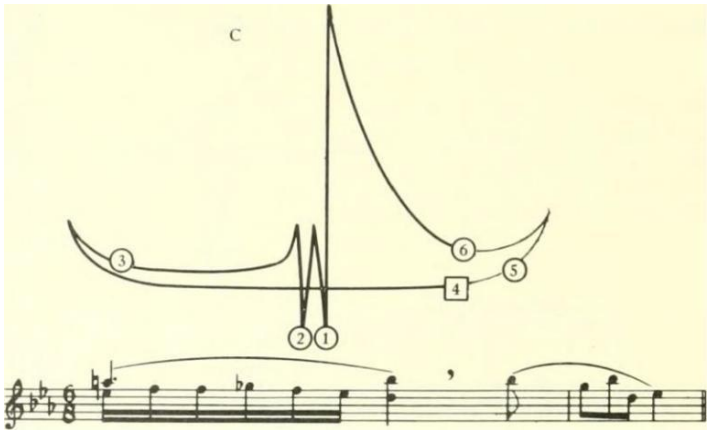
Para la construcción de esquemas de marcación Rudolf muestra ejemplos en el que realiza combinaciones de partes de un esquema expresivo legato y uno alternativo del mismo, los cuales están sujetos al contenido de la música. Como en las Figuras 48, 49.

Figura 48. *Construcción de Esquemas de Marcación Según el Contenido 4/4*



Nota. Reproducida, Ejemplos de esquemas de marcación según el contenido. (Rudolf, 1950)

Figura 49. *Construcción de Esquemas de Marcación Según el Contenido 6/8*



Nota. Reproducida, Ejemplos de 6/8 según el contenido. (Rudolf, 1950)

Análisis crítico

Como ya observado la técnica de Rudolf, es bastante metódico y planificado, los esquemas de marcación llevan un orden de construcción y una lógica de movimientos en el que busca la naturalidad, simplicidad y la coherencia de los gestos, y que a través de la agrupación

de esquemas de ritmo en cuatro categorías: (legato, staccato, marcato, y tenuto), logra concebir un sistema de esquemas de marcación, por lo que este avance es una muestra clara de que la técnica de dirección puede ser estudiada metódicamente, si bien no se alcanza a plasmar con perfecta precisión el arte de dirigir, este referente es de gran ayuda para poder formar una base sólida y coherente para llegar a comprender la técnica de la dirección sinfónica.

Si bien la técnica de Rudolf ayuda a concebir una formidable base en cuanto al dibujo de los esquemas de marcación, es interesante observar que en el dibujo del recorrido de un tiempo a otro o un punto a otro, en gran parte es lineal no enfoca al movimiento de arco, por lo que cabe observar que si bien es justificable en el ritmo “no expresivo” hacer lineal por no tener contenido en el gesto, no hay tanta diferencia en los esquemas de marcación de Staccato y legato ya que en algunos casos debido a la simplicidad de movimiento llegaría a perderse los puntos de referencia y a confundir si es un Staccato completo o un legato, por ejemplo figuras 35 y 41.

Otra observación es que el manejo del recorrido del gesto casi siempre lo realiza por debajo de la línea horizontal del plano principal, ya que con el solo manejo del brazo al siguiente tiempo, responde con facilidad el movimiento, pero este movimiento no siempre funciona, ya que en el caso de mostrar un rebote natural grande y directo sin direccionar con el brazo se complica el movimiento por debajo del plano principal, por el que llegaría a forzar el gesto y generar un movimiento extra a la anticipación ya definida.

Mas allá de estas observaciones detalladas, la técnica de Rudolf tiene buen concepto en la construcción de esquemas de marcación si observamos cada una de las escuelas ya expuestas y analizadas esta técnica es una de las más coherentes para el estudio de la técnica de dirección, por el cual, se presenta algunos puntos relevantes de la sistematización de la técnica de Rudolf.

- Determina el plano principal, fijando con exactitud los espacios para el desarrollo del recorrido del gesto como también los puntos de marcación.
- Determina un orden de construcción definiendo un centro fijo del primer tiempo ya sea en compas binario o ternario.
- Distingue las articulaciones con un movimiento determinado que represente al mismo.
- Las subdivisiones están coherentemente desarrolladas en la estructura del esquema principal, por ejemplo, si hay una subdivisión en un compás de 4/4 mantiene la forma de la estructura base, dividiendo los tiempos con el manejo de muñeca cerca del punto principal de cada tiempo.

6.5. Técnica de Dirección de Ilya Musin

El presente análisis se realiza a partir del libro “La Técnica de Dirección” de Ilya Musin, 1967. El arte de dirigir para Musin (1967) radica en hacer que la música sea visible con las manos y que el director debe tener expresividad y exactitud, es decir, el arte de dirigir en su conjunto incluye no sólo los aspectos artísticos, sino también técnicos, por el que divide la técnica de dirección en tres partes: Auxiliar, Expresiva y Figurativo-expresiva, los cuales son incompatibles, pero el desafío y el arte del director, es encontrar la manera de combinarlos.

Por tanto, se hace referencia a los tres aspectos que caracterizan a la técnica de dirección de Musin (1967).

> El primero, técnica de orden inferior “técnica auxiliar”; se compone de tiempos (designaciones de tamaño, compás, tempo) y técnicas para mostrar intros, eliminar sonido, mostrar truss, pausas, barras vacías. Es conveniente llamar a este conjunto de técnicas una técnica auxiliar, ya que solo sirve como base elemental para la dirección, pero aún no determina su expresividad. Sin embargo, es muy importante, ya que cuanto más perfecta sea la técnica auxiliar, más libremente se pueden manifestar los otros aspectos del arte de la dirección. (pág. 8)
>
> La segunda parte medios técnicos de orden superior “expresiva”; son las técnicas con las que se determina el cambio de tempo, dinámica, acentuación, articulación, fraseo, trazos de staccato y legato, técnicas que dan idea de la intensidad y el color del sonido, es decir, todos los elementos de la ejecución expresiva. Según las funciones desempeñadas tales técnicas, se pueden clasificar como medios de expresividad, y toda esta área de la técnica de dirección puede llamarse técnica expresiva. (pág. 8)
>
> La tercera, “técnicas figurativas”; Las técnicas enumeradas permiten al director dirigir el lado artístico de la actuación. Sin embargo, incluso en presencia de tal técnica, los gestos del director pueden ser todavía insuficientemente figurativos, ser de naturaleza formal. Puede liderar la agonía, la dinámica, el fraseo, como si registrara estos fenómenos, mostrar con precisión y cuidado el staccato y el legato, la articulación, los cambios de tempo, etc., y al mismo tiempo no revelar su concreción figurativa, un cierto significado musical. Por supuesto, los medios de actuación no son autosuficientes. No es el tempo o la dinámica en sí mismos lo que es importante, sino lo que pretenden expresar: una determinada imagen musical. En consecuencia, el director se enfrenta a la tarea de

> utilizar todo el conjunto de técnicas auxiliares y expresivas para darle a su gesto una concreción figurativa. En consecuencia, las técnicas con las que logra esto se pueden llamar técnicas figurativas y expresivas. Estos incluyen los medios de un orden emocional y la influencia volitiva en los artistas intérpretes o ejecutantes. En ausencia de cualidades emocionales en el director, su gesto será necesariamente pobre. (pág. 8)

Como bien mencionado para Musin dirigir es concebir y transmitir el lenguaje de la música a través de la interacción entre los lados técnico y figurativo-expresivo del arte de la dirección. Por lo que, en la técnica de construcción de los esquemas de marcación, busca transmitir el contenido del gesto con expresividad y exactitud.

Para la construcción de los esquemas de Musin, primero realiza un análisis de la evolución de los esquemas de marcación y toma como antecedente los movimientos lineales en la que muestra la carencia de los mismos en cuanto a claridad y efectividad para transmitir el contenido de la música, por lo que, se hace referencia a Musin (1967) quien dice:

> El movimiento en línea recta no permite indicar con precisión a los intérpretes el comienzo del tiempo. Con un movimiento de arco, los ejecutantes esperan el punto de definir el comienzo del tiempo exactamente en el momento de cruzar el arco con el nivel inicial. (pág. 34)

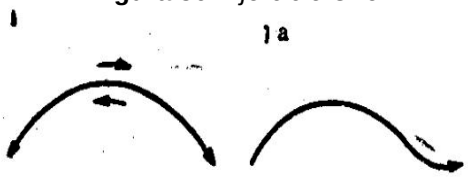
Hace referencia al movimiento de arco no solo por lograr la exactitud en la marcación sino también por sus posibilidades expresivas y de distribución de los tiempos fuertes y débiles (Musin, 1967).

La construcción de los esquemas de marcación lo realiza en un plano principal el cual está definido con una sola línea horizontal y lo llama “Plano de Sincronización.” Por lo que una vez ya definido todos los conceptos de la técnica de Musin, se hace énfasis a los ejercicios preparatorios para entender el generar contenido a través del gesto de arco.

Por lo que se hace referencia a Musin (1967)

“Ejercicio uno; en la posición inicial de la mano, comience con movimientos de golpe de pequeña amplitud con la mano, moviéndola a lo largo de un arco desde un punto del plano de tacto a otro.” (pág. 35) como en la Figura 50.

Figura 50. *Ejercicio Uno*



Nota. Reproducida, 1 tpo. (Musin, 1967)

Y para una mejor explicación del desarrollo del ejercicio se hace referecnia a Musin (1967) quien comenta que:

> La mano no debe descender prematuramente, por delante del antebrazo, para no debilitar la claridad del golpe. Con movimientos bruscos y amplios hacia la derecha, se recomienda apuntar al punto de impacto con un cepillo ligeramente girado hacia adentro a lo largo del eje para que el golpe no se produzca con el borde de la palma, sino con los dedos recogidos en un puñado. Esta focalización es generalmente una técnica muy útil que ayuda a producir un golpe claro, fuerte y concentrado. (pág. 36)

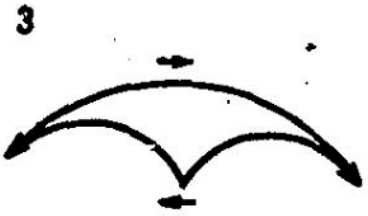
"Ejercicio dos; desde la posición inicial de la mano, haz un movimiento continuo en dos arcos." (pág. 36) como en la Figura 51.

Figura 51. *Ejercicio Dos*

Nota. Reproducida, 2 tpos. (Musin, 1967)

"Ejercicio tres; Desde la posición inicial, haga un pequeño movimiento arqueado hacia la izquierda, luego-un gran arco a la derecha, después del cual, a lo largo de un arco igual en magnitud al primero, regrese al punto de partida." (pág. 36) como en la Figura 52.

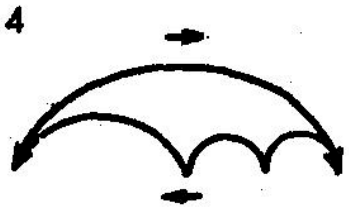
Figura 52. *Ejercicio Tres*



Nota. Reproducida, 3 tpos. (Musin, 1967)

“Ejercicio cuatro; se realizan los dos primeros movimientos, como en el ejercicio anterior, pero al volver al punto de partida no se hace un arco, sino dos (a la mitad).” (pág. 36) como en la Figura 53.

Figura 53. *Ejercicio Cuatro*

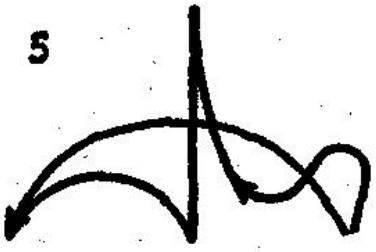


Nota. Reproducida, 4 tpos. (Musin, 1967)

Si se observa la Figura 53, es una muestra clara de cómo es inicialmente la base de construcción del esquema de cuatro tiempos por lo que se hace referencia a Musin (1967), quien comenta que:

> En el plano del reloj, se realizan cuatro golpes en cuatro puntos. Para convertir estos cuatro arcos en un patrón de tiempo; basta con modificar la dirección del cuarto arco, para abrirlo dando un golpe ligeramente más alto nivel del plano del reloj. Después del cuarto golpe, el movimiento ascendente se alarga un poco, por lo que la caída de la mano hasta la posición inicial de "pliegue" se realiza a lo largo de una línea recta vertical (y alargada): Así como en la Figura 54.

Figura 54. *Esquema de 4/4*



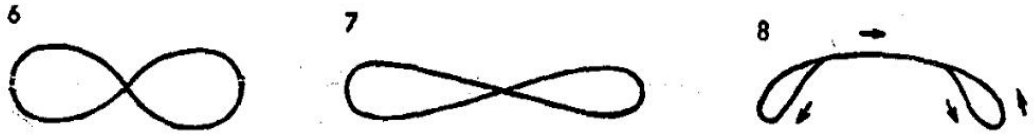
Nota. Reproducida, 4 tpos. (Musin, 1967)

Entrando al concepto de legato continuo, es decir, sin tener puntos de quiebre, se presenta los ejercicios preliminares de Musin (1967).

“Ejercicios de legato; desde la posición básica de la mano, hacer un movimiento circular hacia abajo-izquierda-arriba, y al regresar al punto de partida abajo-derecha-arriba de modo que

se formen dos círculos cerrados juntos, una figura reclinada.” (pág. 37). Así como en la Figura 55.

Figura 55. *Ejercicio Preliminares de legato*

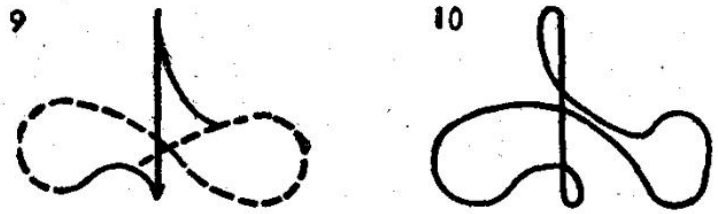


Nota. Reproducida, 2 tiempos. (Musin, 1967)

Este concepto se mantiene para construir los esquemas de marcación de 4/4, 3/4, etc. por el cual se hace referente a Musin (1967)

> Para formar un esquema de reloj de 4/4 a partir de estos movimientos, basta con abrir el arco superior de la elipse derecha, extenderlo hacia arriba en la línea vertical, bajar la mano hasta el punto de "plegado" y luego conectar el primer tiempo con el segundo con una pequeña transición en forma de arco. Como en la Figura 56.

Figura 56. *Ejercicio de 4/4 Legato*



Nota. Reproducida, 4 tiempos (Musin, 1967)

Con los presentes conceptos que forman la base la técnica de Musin se presenta los esquemas de marcación en los diferentes tipos de compases, tanto: simples, compuestos, de amalgama, en subdivisión y en articulaciones como: staccato y legato.

Esquema de dos tiempos 2/4

“Utilizado en dirección en los tamaños 2/4, 2/2, así como 6/16, 6/8, 6/4, si están indicados por dos tiempos.” (Musin, 1967, pág. 39)

Por lo que se presenta tres versiones del esquema de 2 tiempos en las Figuras 57, 58, 59.

Figura 57. *Esquema de 2 Tiempos Combinado*

Nota. Reproducida, 2 tpos. (Musin, 1967)

Figura 58. *Esquema de 2 Tiempos Legato*

Nota. Reproducida, 2 tpos. (Musin, 1967)

Figura 59. *Esquema de 2 Tiempos Staccato*

Nota. Reproducida, 2 tpos. (Musin, 1967)

Son los que define como estándar para el manejo de dos pulsos, así mismo menciona otros ejemplos bastante peculiares útiles en casos muy especiales, pero salen del movimiento estándar, por lo que se hace referencia a Musin (1967).

En la práctica, existen otros tipos de esquemas de marcación de 2 tiempos. Algunos de ellos son bastante peculiares. Se pueden utilizar en casos especiales, pero

no son adecuados como estándar, ya que no se diferencian en "neutralidad", lo que permitiría modificarlos de acuerdo con las tareas de ejecución. Cualquier diseño ornamentado, adecuado para algunos casos especiales, constituye un obstáculo para todos los demás. La complejidad del patrón de sincronización hace que sea difícil transformarlo en alguna otra forma. (pág. 41). Como en la Figura 60.

Figura 60. *Esquemas de 2 Tiempos en sus variaciones*

Nota. Reproducida, 2 tiempos (Musin, 1967)

Esquema de tres tiempos

"El esquema de tres tiempos se utiliza en la realización de 3/2, 3/4, 3/8 y 9/4, 9/8 cuando están indicados por tres tiempos." (Musin, 1967, pág. 42).

La variación del dibujo del esquema de tres tiempos se realiza en base al contenido de la música, por lo que se hace referencia a Musin (1967) quien comenta:

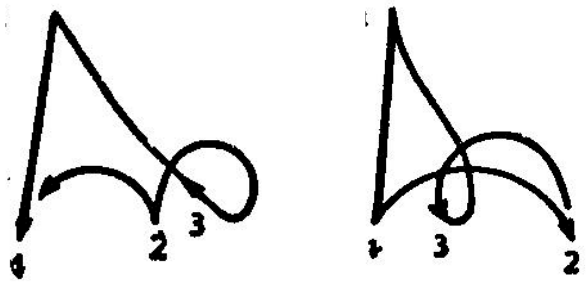
> Con golpes bruscos y fuertes (así como a un ritmo muy rápido), las esquinas del dibujo se vuelven más nítidas y viceversa: en un gesto legado, las líneas adquieren un carácter suave, las esquinas se suavizan, redondean hasta que los puntos compartidos se borran por completo. (pág. 42) Como en la Figura 61.

Figura 61. *Esquemas de 3 Tiempos*

Nota. Reproducida, 3 tiempos. (Musin, 1967)

Y a partir del esquema estándar de tres tiempos se pueden generar algunas transformaciones con el fin de buscar alternativas expresivas, por el que, “Señalemos sólo aquellos que en ocasiones se consideran típicos en la práctica, aunque en realidad no lo son.” (Musin, 1967, pág. 43) Así como en la Figura 62.

Figura 62. *Esquemas de 3 Tiempos Alternativos*

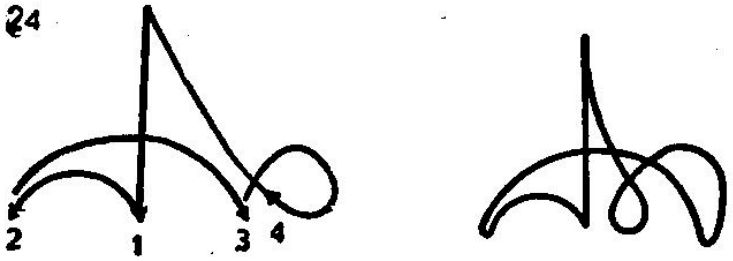


Nota. Reproducida, 3 tpos. (Musin, 1967)

Esquema de cuatro tiempos

“El esquema de cuatro tiempos se usa cuando se dirige en 4/2, 4/4, 4/8, 12/8 y para 2/4 cuando el tempo es lento.” (Musin, 1967, pág. 43) Así como en la Figura 63.

Figura 63. *Esquemas de 4 Tiempos*

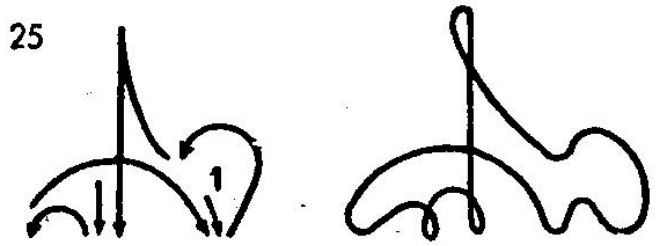


Nota. Reproducida, 4 Tiempos (Musin, 1967)

Esquema de seis tiempos 3+3

“El esquema de temporización de seis tiempos se utiliza cuando se ejecutan tamaños de 6/4, 6/8, 6/16 (que consta de dos compases de 3 tiempos). Se forma sobre la base de 4 tiempos duplicando el primer y tercer tiempo.” (Musin, 1967, pág. 44) Como en la Figura 64 el cual se muestra en 3+3 con la distribución de (negra, corchea + negra, corchea).

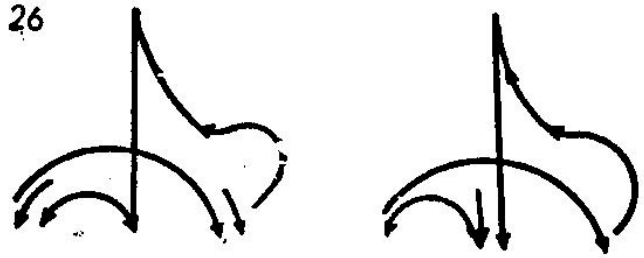
Figura 64. *Esquemas de 6 Tiempos 3+3*



Nota. Reproducida, 6 Tiempos (Musin, 1967)

Como también en 3+3 con la distribución de (corchea, negra + negra, corchea) y (negra, corchea + corchea, negra) Como en la Figura 65.

Figura 65. *Esquemas de 6 Tiempos 3+3 en Otra Disposición*

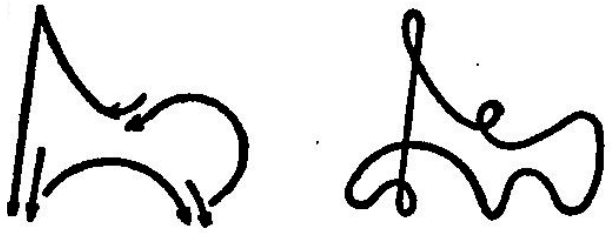


Nota. Reproducida, 6 Tiempos (Musin, 1967)

Esquema de 6 tiempos en 2+2+2

“Utilizado en dirección en tamaños de 3/2 y 3/4, si están indicados por seis tiempos. El circuito se forma sobre la base de un patrón de 3 tiempos duplicando cada uno de sus tiempos.” (Musin, 1967, pág. 44) Como en la Figura 66.

Figura 66. *Esquemas de 6 Tiempos 2+2+2*



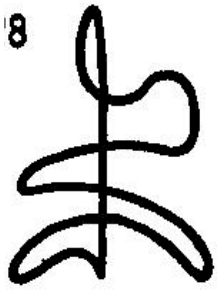
Nota. Reproducida, 6 Tiempos (Musin, 1967)

Esquema de 6 tiempos alternativo

Este tipo de marcación no agrupa los golpes como los anteriores esquemas en esta versión es más libre, por el cual, se hace referencia a Musin (1967) quien comenta que:

> El tercer tipo de esquema de 6 partes ocupa una cierta posición intermedia entre el primero y el segundo. No hay una subdivisión notable en 2 (primer tipo) o 3 (segundo tipo) los enlaces del primer y último lóbulo son los que más se destacan. El resto llena el ritmo de manera uniforme. El primer y último lóbulo son los que más se destacan. El resto llena el ritmo de manera uniforme. (pág. 45) Como en la Figura 67.

Figura 67. *Esquemas de 6 Tiempos Alternativo*



Nota. Reproducida, 6 Tiempos (Musin, 1967)

Esquema de ocho tiempos

“Se utilizan ocho tiempos en la dirección de 8/4, así como 4/4 y 2/4 si estos últimos están indicados por ocho tiempos. Se forma a partir de 4 partes duplicando cada parte.” (Musin, 1967, pág. 45) Como en la Figura 68.

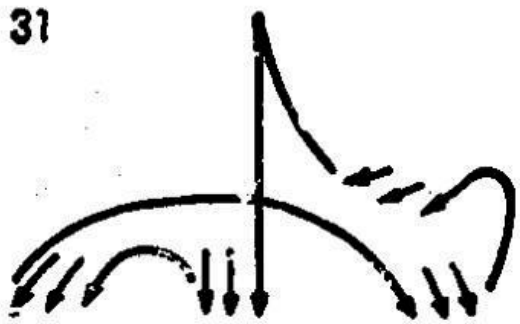
Figura 68. *Esquemas de 8 Tiempos 2+2+2+2*

Nota. Reproducida, 8 Tiempos (Musin, 1967)

Esquema de 12 tiempos 3+3+3+3

“El esquema de tiempo de 12 tiempos se utiliza en la conducción de 12/8. Se forma a partir de un patrón de sincronización de 4 tiempos repitiendo cada tiempo tres veces.” (Musin, 1967, pág. 46). Como en la Figura 69.

Figura 69. *Esquemas de 12 Tiempos 3+3+3+3*



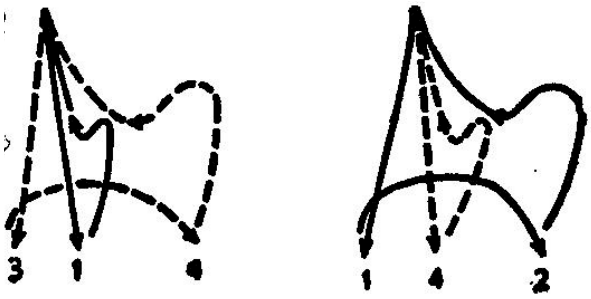
Nota. Reproducida, 12 Tiempos (Musin, 1967)

Esquema de 5 tiempos

En el caso de los compases de cinco tiempos se distinguen dos formas de construcción.

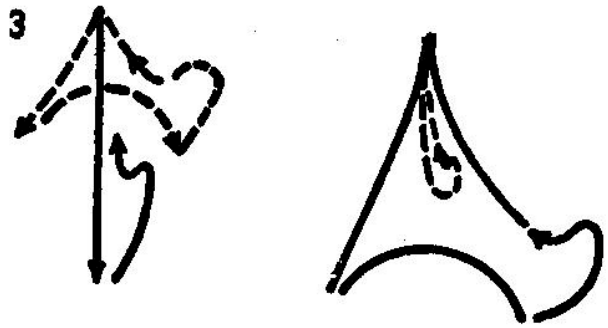
El primero, agrupando en un compás simple de dos tiempos con el valor de las figuras, en grupos desiguales, 3+2 o 2+3, en compases de amalgama o irregulares, Es decir, que a través “de dos partes se forma la combinación de dos compases simples: un compás de 2 y 3 tiempos, o un compás de 3 y 2 tiempos. La secuencia de compases simples en 5 tiempos también puede variar (2-3, 3-2).” (Musin, 1967, pág. 47) como en las Figuras 70 y 71.

Figura 70. *Esquemas de 5 Tiempos Agrupados*



Nota. Reproducida, 5 Tiempos (Musin, 1967)

Figura 71. *Esquemas de 5 Tiempos Agrupados Alternativo*



Nota. Reproducida, 5 Tiempos (Musin, 1967)

Segunda opción; “el esquema de reloj de 5 tiempos se basa en un patrón de reloj de 4 tiempos, en el que se duplica el primer o tercer tiempo” (Musin, 1967, pág. 48). Como en la Figura 72.

Figura 72. *Esquemas de Reloj de 5 Tiempos*

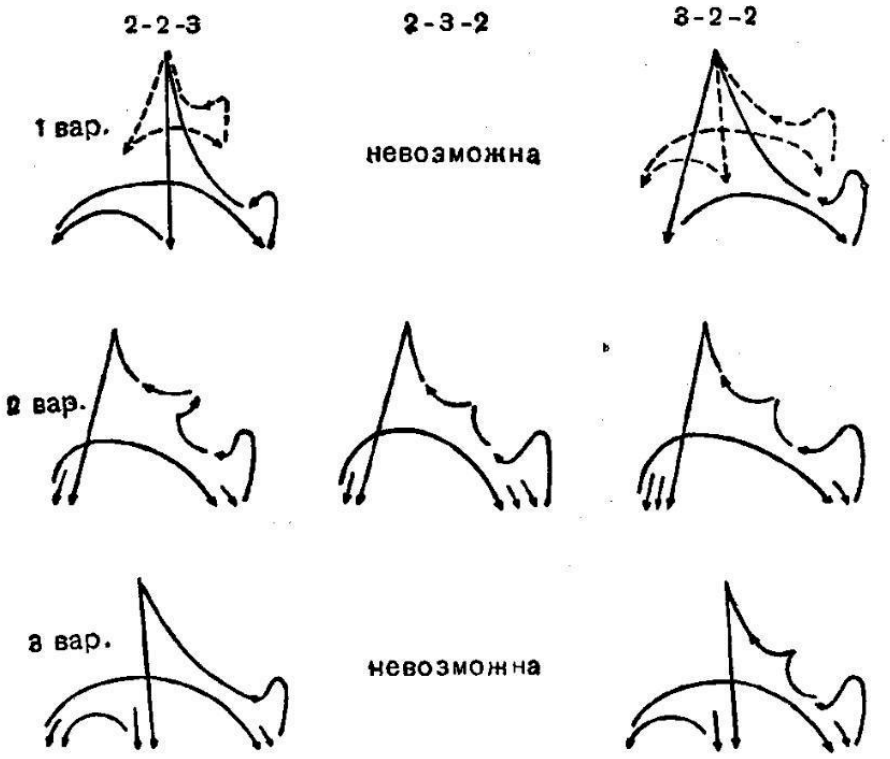
Nota. Reproducida, 5 Tiempos (Musin, 1967)

Esquema de reloj de siete tiempos

“El compás de siete tiempos es un compás de 3 partes y está formado por tres compases simples en 2, 2 y 3 tiempos. Puede tener tres fórmulas de estructura: 2-2-3, 2-3-2, 3-2-2.” (Musin, 1967, pág. 48)

Como en la Figura 73.

Figura 73. *Esquemas de Reloj de 7 Tiempos*



Nota. Reproducida, 7 Tiempos (Musin, 1967)

Cabe resaltar que el esquema de siete pulsos es un compás de amalgama o asimétrico por el que puede haber varias posibilidades de combinaciones ya sea como los de la Figura 96 en distribuciones de (2+2+3), (2+3+2), (3+2+2) o en dos pulsos es decir (4+3),(3+4) como también en cuatro pulsos el cual “se forman sobre la base del patrón de 8 tiempos, con uno de los tiempos salteados (después del tercer o séptimo tiempo).” (Musin, 1967, pág. 50)

Compases asimétricos en 8, 9, 10 y 11 tiempos

Los compases asimétricos de 8, 9, 10 y 11 tiempos casi siempre se presentan en tempos lentos por lo que sus distribuciones de tiempo en el esquema se realizan en grupos, por el cual se hace referencia a Musin (1967)

> Las medidas asimétricas de 8, 9, 10 y 11 tiempos casi nunca se encuentran en tempos lentos, mientras que en los rápidos se llevan a cabo con un patrón abreviado. Al realizar estos latidos a un ritmo lento, puede utilizar los patrones derivados de los principios y patrones del 7 latido. En este caso, debe guiarse por las siguientes fórmulas métricas: 8 tiempos, con estructuras 3-2-3, 2-3-2, etc., requiere un esquema de reloj de 3

tiempos; 9 tiempos con estructura 2-2-2-3, etc. Requiere un esquema de 4 tiempos; 10 tiempos con opciones 4-4-2, 3-3-4, etc. Requiere que se conecten tres circuitos correspondientes; 11 tiempos con estructura 4-4-3 requiere la conexión de tres circuitos correspondientes. (pág. 50)

Análisis Crítico

La escuela de Musin es sin duda una de las más completas ya que no solo se enfoca al estudio de la técnica sino también a concebir la esencia del arte de la dirección el cual está sujeto a la búsqueda de la conexión en conjunto de la técnica, el contenido de la música y la expresión figurativa del intérprete.

Debido al tema de la investigación se realiza un enfoque al análisis de la técnica de construcción de esquemas de marcación.

- Define con precisión la estructura de cada compás en el que determina los puntos fijos de marcación.
- Define el plano principal con una sola línea horizontal el cual lo llama “plano de sincronización.”
- Determina un orden de construcción a través de un centro fijo con el primer tiempo ya sea en compas binario o ternario.
- Las subdivisiones están coherentemente desarrolladas en la estructura del esquema principal, por ejemplo, si hay una subdivisión en un compás de 4/4 mantiene la forma de la estructura base, dividiendo los tiempos con el manejo de muñeca cerca del punto principal de cada tiempo.
- A diferencia de Rudolf, Musin realiza el recorrido del gesto de un punto a otro siempre con el movimiento de arco y por encima del plano principal ya que la técnica se enfoca en llevar el contenido de la música a través de un movimiento natural, expresivo y claro generado por el mismo rebote del ictus.
- El manejo del último tiempo en general resulta muy por encima del plano principal, si bien trata de mantener el mismo concepto de construcción en cada esquema, no funciona del todo realizar con el mismo enfoque de movimiento de arco, ya que, siendo el último tiempo, también tiene la función de Auftakt, y manteniendo el mismo concepto no ayuda a la anticipación natural al primer tiempo.

En general la escuela de Musin es uno de los referentes más completos para el estudio de la dirección, ya que no solo maneja conceptos técnicos sino también filosóficos.

6.6. Estilos Personales de Esquemas de Marcación en la Dirección Sinfónica

En el arte de la dirección no hay una sola técnica que se determine como absoluto, más allá de tener la misma escuela cada músico tiene un estilo personal con el que se diferencia y marca su sello personal, por lo que en este apartado se estudiará algunas de las características de la técnica de esquemas de marcación de tres directores con gran trayectoria, Gennady Rozhdestvensky, Zubin Mehta y Andrés Orozco.

6.6.1. Técnica de Dirección de Gennady Rozhdestvensky

Rozhdestvensky conocido por su impecable control de la orquesta, es un director que muestra una simplicidad en su conducción pero que genera una conexión natural con la orquesta, por lo general no maneja el concepto de estar constantemente presente con los gestos, ya que, en lugar de forzar la conexión con los músicos los conduce a través de interacción natural de la música, es decir, su control es desde una perspectiva externa pero siempre presente al margen de controlar un orden perfecto a través de la anticipación justa y necesaria.

La técnica de esquemas de marcación de Rozhdestvensky es bastante formal al momento de marcar, si bien maneja un concepto parecido a los esquemas de marcación de Musin, su concepto se basa más que llevar el sonido, en generar orden y claridad en su construcción de esquemas de marcación, en la que no siempre los movimientos van por encima del plano principal como en la técnica de Musin, ya que al generar movimientos simples, realiza adecuaciones en su gesto, por ejemplo, se hace referencia al análisis de esquemas de marcación en la interpretación de la Suite para orquesta de Gennady Rozhdestvensky, en el que muestra dos opciones del compás de 4/4, los cuales están en combinación de legado y neutro, el primero, Figura 74, busca marcar solo como referencia, es decir, neutro, por el que usa movimientos simples sin marcar anticipaciones a cada tiempo, parecido al esquema neutro de Rudolf, en el segundo, tiene una intención de resaltar el 2do y 3er tiempo, por el que realiza una variante en el que los movimientos de un tiempo a otro van por encima y por debajo del plano principal, y que en el movimiento al tercer tiempo acorta el punto del ictus para acomodarse, ya que a través de esa distribución consigue el auftakt al primer tiempo de forma natural, así como en la Figura

75. Por lo que se hace referencia al video de la Suite para orquesta de Gennady Rozhdestvensky basada en la música de Alfred Schnittke's, I Prologue (State symphony capella of Russia, 2020, 0:39)

Figura 74. *Esquema de 4/4 Neutro*

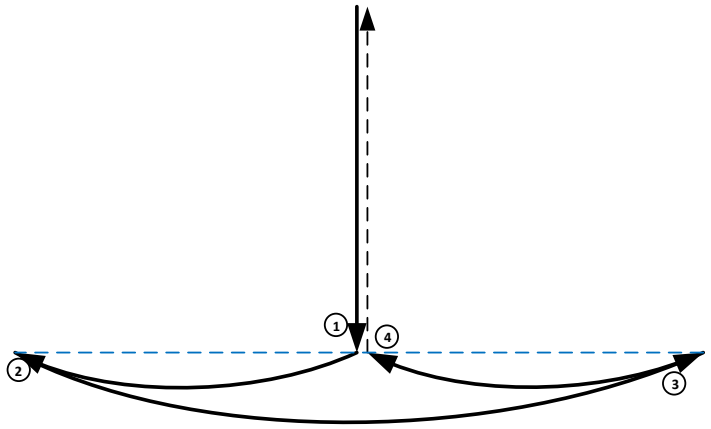
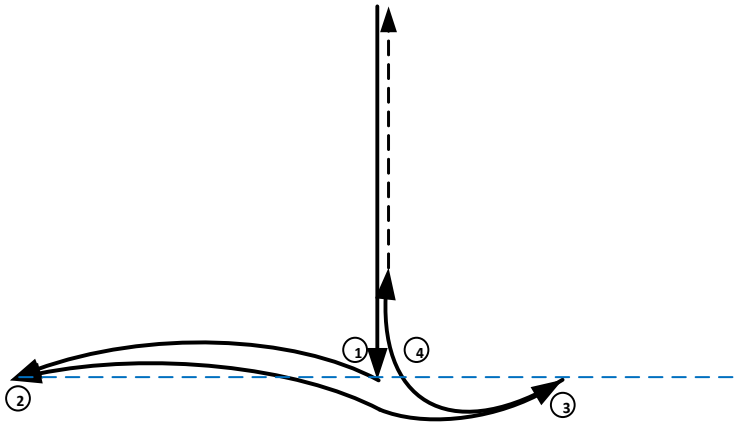
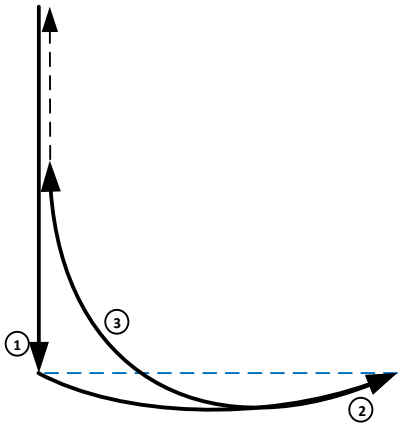


Figura 75. *Esquema de 4/4 Combinado*



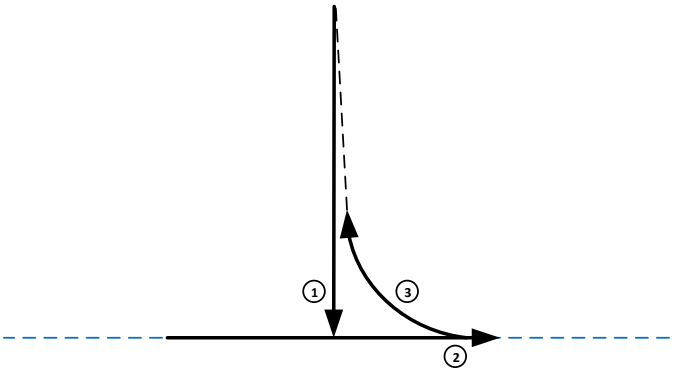
En el caso del esquema de 3/4, realiza en tres formas, en el primero, busca una intención de movimiento de arco invertido, en el que, el propósito es la anticipación a través del rebote natural de cada ictus con carácter Neutro, como en la Figura 76. El cual se observa en el video de la Suite para orquesta de Gennady Rozhdestvensky basada en la música de Alfred Schnittke's, I Prologue (State symphony capella of Russia, 2020, 0:44)

Figura 76. *Esquema de 3/4 Neutro*



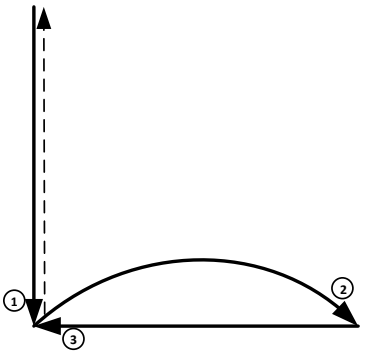
En el segundo, realiza un enfoque al carácter de marcha, por lo que marca todos los tiempos con movimientos lineales, y realiza un pequeño desplazamiento del punto del ictus del segundo tiempo, ya que la intención es conseguir el auftakt lineal al 1er tiempo, así como en la Figura 77, el cual se observa en el video de la Suite para orquesta de Gennady Rozhdestvensky basada en la música de Alfred Schnittke's, VI Mazurka (State symphony capella of Russia, 2020, 16:35)

Figura 77. *Esquema de 3/4 Marcado*



En el tercero, realiza una combinación de movimientos lineales y de arco, ya que, el objetivo de esta combinación radica en generar atención a la orquesta, por el que, el recorrido al 2do tiempo es claramente marcado a través del movimiento de arco, ya que el propósito es anunciar la preparación para realizar una pequeña parada en el 3er tiempo, mismo que define con un movimiento lineal con carácter neutro. Así como en la Figura 78, el cual se observa en el video de la Suite para orquesta de Gennady Rozhdestvensky basada en la música de Alfred Schnittke's, VI Mazurka (State symphony capella of Russia, 2020, 16:15)

Figura 78. *Esquema de 3/4 Combinado*



A través de esta pequeña muestra de la técnica de Rozhdestvensky podemos observar las variantes que puede existir al momento de construir un esquema de marcación, por lo que se destaca algunas características que enriquecen y amplían las posibilidades para la construcción de esquemas de marcación.

- La combinación de movimientos lineales, de arco y arco invertido.
- Distribuye el recorrido del gesto tanto por encima y por debajo del plano principal en combinación del movimiento de arco y arco invertido.
- El último tiempo (auftakt) siempre va con una clara anticipación al primer tiempo.

Figura 79. *Gennady Rozhdestvensky*

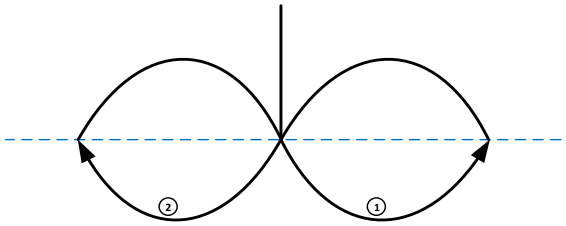
Nota. Reproducida de (State symphony capella of Russia, 2020)

6.6.2. Técnica de Dirección de Zubin Mehta

La técnica de dirección de Zubin Mehta en general es de carácter formal, por lo que normalmente trata de ser claro y conciso en la construcción de esquemas de marcación, a diferencia de Rozhdestvensky, Mehta dirige constantemente al servicio de los movimientos de los esquemas de marcación, en el que gran parte de su enfoque técnico está inmerso en llevar el sonido con claridad y precisión, y que a través del mismo busca la interacción natural con la orquesta, Por lo que, llegando a concebir un concepto acerca de su técnica, podemos deducir que más allá de perseguir la conexión a través del gesto, Mehta, genera un foco de atención a través de los movimientos constantes y que los mismos sincronizan con gran precisión y naturalidad la interacción con los músicos. Por lo que, se hace referencia a los esquemas de marcación de los videos de la Obertura "Die Fledermaus" de Johann Strauss con la Vienna Philharmonic Orchestra y la sinfonía No 8 de L. V. Beethoven con la Israel Philharmonic Orchestra bajo la dirección del maestro Zubin Mehta.

Compás de 2/4 “legado”; en general en el esquema de 2/4 tanto en stacctato como marcato la construcción es formal, ya que mantiene la idea de marcar el ictus en un solo punto, es decir, de forma vertical, pero en legado, es curioso como maneja el desarrollo del gesto, ya que a menudo distribuye los puntos del ictus de forma separada, en el que el manejo del gesto lo realiza de forma horizontal, es decir, busca llevar el gesto con un movimiento amplio y continuo sin determinar los puntos del ictus, por lo que el gesto genera una forma similar al símbolo del “infinito”. Así como en la Figura 80, Por lo que, se hace referencia al video de la Obertura "Die Fledermaus" de Johann Strauss con la Vienna Philharmonic Orchestra, (EuroArtsChannel, 2015, 6:49)

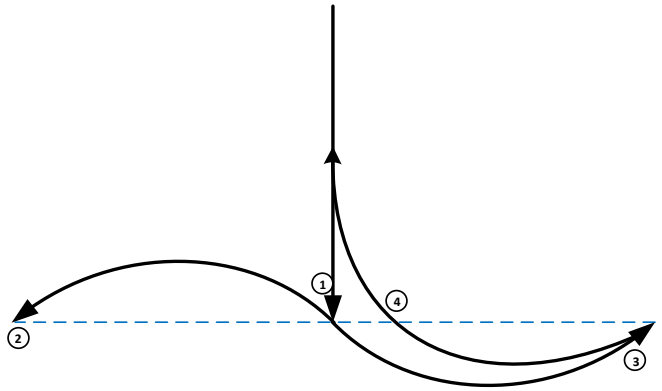
Figura 80. *Esquema de 2/4 legato*



Compás de 4/4; en el esquema de 4/4 realiza dos variantes de gesto en cuanto al recorrido de un tiempo a otro, en el que al igual que Rozhdestvensky, dibuja el gesto por encima y por debajo de la línea del plano principal, tanto en forma de arco y arco invertido en el que la intención es generar anticipaciones a través del rebote natural de cada tiempo. Así como en la

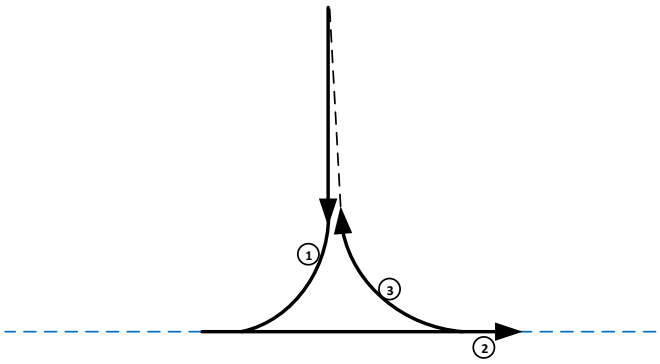
Figura 81, extraída del video de la sinfonía No 8, 2do movimiento de L. V. Beethoven con la Israel Philharmonic Orchestra (EuroArtsChannel, 2015, 12:55)

Figura 81. *Esquema de 4/4*



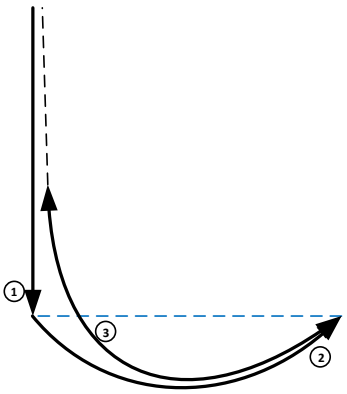
En el caso del esquema de 3/4 se hace referencia a dos versiones de marcación, el primero, muestra un apoyo al primer tiempo ya que la intención es generar la sensación de marcar a 1 por el que el movimiento del segundo y el tercer tiempo son de carácter neutro, por el que los gestos son lineales y cortos, así como en la Figura 82, extraída del video de la sinfonía No 8, 1er movimiento de L. V. Beethoven con la Israel Philharmonic Orchestra (EuroArtsChannel, 2015, 0:24)

Figura 82. *Esquema de 3/4*



En el caso de la segunda forma Mehta, busca acentuar el segundo tiempo y que a través del mismo busca realizar un auftakt marcado, es decir, el segundo tiempo realiza con un ángulo profundo del arco invertido el cual le sirve como anticipación para realizar el auftakt con carácter marcado, así como en la Figura 83, extraída del video de la sinfonía No 8, 1er movimiento de L. V. Beethoven con la Israel Philharmonic Orchestra (EuroArtsChannel, 2015, 0:08)

Figura 83. *Esquema de 3/4*



En general Mehta utiliza herramientas similares a los que usan Musin y Rudolf, pero al igual que Rozhdestvensky, combina los conceptos de gesto en forma de arco, arco invertido y lineal, y también proyecta el recorrido por encima y debajo del plano principal, por lo que cabe resaltar que ambos mantienen la estructura del dibujo de los esquemas, es decir, mantienen los puntos de referencia con la que construyen los esquemas de marcación.

Figura 84. *Zubin Mehta*

Nota. Reproducida de (EuroArtsChannel, 2015)

6.6.3. Técnica de Dirección de Andrés Orozco Estrada

La técnica de Orozco al igual que Mehta, tiene un similar enfoque en cuanto al concepto de dirección, ya que, gran parte de su enfoque técnico está inmerso en llevar el sonido con claridad y precisión, por el que está constantemente al servicio de los movimientos, si bien maneja la misma estructura de construcción de los esquemas de marcación de Rudolf, Musin, Mehta y Rozhdestvensky. Orozco, en general busca aprovechar al máximo, cada movimiento que le permita generar un contenido y una perfecta conexión dentro del tiempo y el carácter en el que se desarrolla la música, por el que realiza muchas variantes en sus esquemas de marcación. Por tanto, se hace referencia a los esquemas de marcación extraídas del video de la sinfonía No 1 y 4 de G. Mahler con la Frankfurt Radio Symphony bajo la dirección del Maestro Andrés Orozco.

Esquemas de 4/4; en la construcción de esquemas de 4/4 Orozco mantiene ordenado los puntos de referencia de cada tiempo y, al igual que Mehta y Rozhdestvensky, realiza combinaciones en el dibujo del recorrido de un tiempo a otro, usando tanto formas lineales como de arco y arco invertido dependiendo al contenido de la música. Por el que, se hace referencia a cuatro esquemas de marcación extraídos del video de la sinfonía No 1, I movimiento de Mahler con la Frankfurt Radio Symphony bajo la dirección del Maestro Andrés Orozco. (hr-Sinfonieorchester, 2015).

Figura 85, es de carácter neutro, en el que muestra la forma del esquema de 4/4 apoyando sólo el primer tiempo, resaltando el auftakt con un pequeño impulso. (hr-Sinfonieorchester, 2015, 0:26)

Figura 85*. Esquema de 4/4 Neutro*

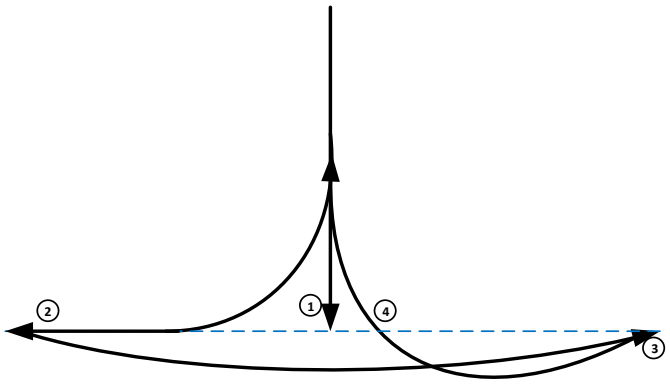


Figura 86, en este caso el dibujo está enfocado en llevar el sonido sin romper el foco con el que viene sonando, por el que los movimientos son balanceados por medio del rebote natural de cada ictus. (hr-Sinfonieorchester, 2015, 1:23)

Figura 86. *Esquema de 4/4*

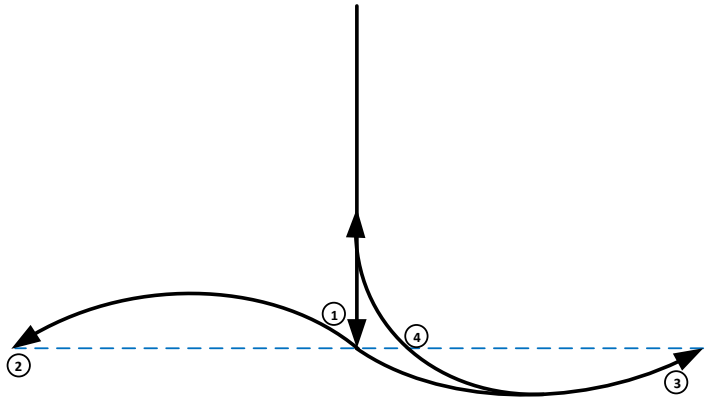


Figura 87, en este caso busca acentuar con precisión cada tiempo. (hr-Sinfonieorchester, 2015, 2:59)

Figura 87. *Esquema de 4/4 Acentuado*

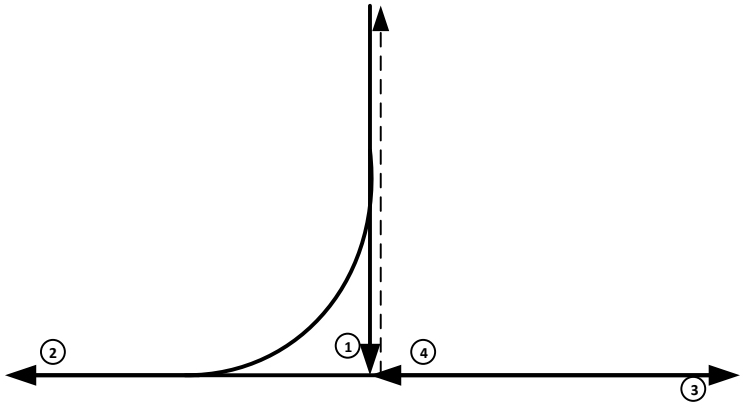
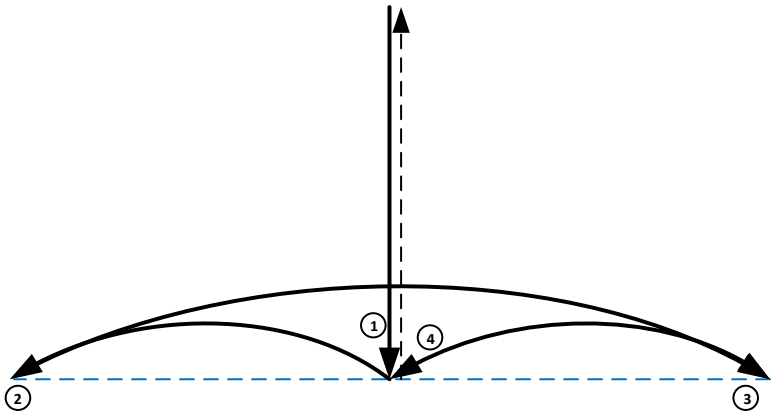


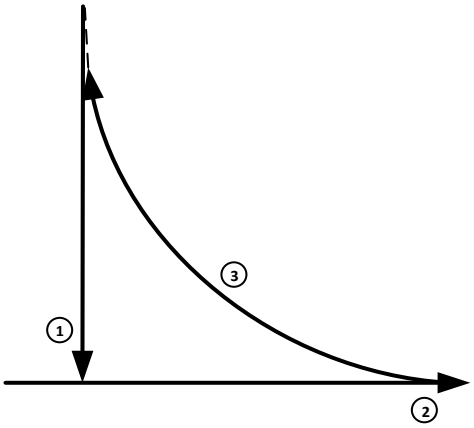
Figura 88, busca resolver el sonido en el tercer tiempo sin romper la idea que le antecede, por el que, controla el gesto a través del rebote natural de cada ictus. (hr-Sinfonieorchester, 2015, 3:03)

Figura 88. *Esquema de 4/4*



En el esquema de 3/4, se puede observar dos formas de marcación, en el primero, busca apoyar el primer y segundo tiempo sin generar mucha anticipación, por el que se apoya marcando directamente en el ictus, ya que la intención es también generar la sensación de marcar a 1 como en la Figura 89. Por el cual, se hace referencia al video de la sinfonía No 4 de G. Mahler con la Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester, 2018, 18:43)

Figura 89. *Esquema de 3/4*



En el segundo esquema de 3/4, busca apoyar el segundo tiempo de forma directa sin generar anticipación por el que aprovecha el rebote natural del ictus, como en la Figura 90. (hr-Sinfonieorchester, 2018, 25:45)

Figura 90. *Esquema de 3/4*

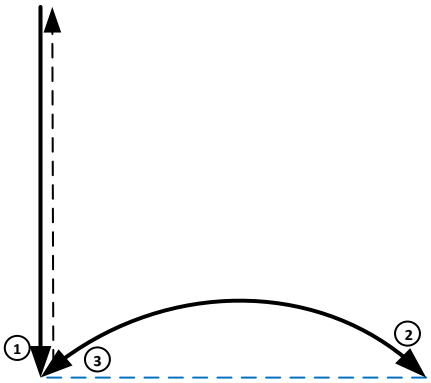


Figura 91. *Andrés Orozco Estrada*

Nota. Reproducida de (hr-Sinfonieorchester, 2018)

Como ya observado las técnicas de, Mehta, Rozhdestvensky y Orozco, manejan un similar concepto en la construcción de esquemas de marcación, por lo que es preciso destacar, que la estructura de cada esquema se mantiene en la forma, es decir, mantienen los puntos en los que marcan los pulsos tanto en 4/4 y 3/4, y que realizan los recorridos de un tiempo a otro con movimientos de línea, arco y arco invertido, y que los mismos se dibujan por encima y por debajo del plano principal, por el que este análisis aclara el concepto ortodoxo tanto de la escuela de Musin y Rudolf, confirmando que la combinación de ambas escuelas forman una mejor técnica de dirección.

Capítulo 7

Criterios Técnicos para la Elaboración de Esquemas de Marcación y Aplicación en las Técnicas Avanzadas de Dirección Sinfónica

Finalizando la investigación y el análisis-comparativo, se proponen criterios técnicos para la elaboración de esquemas de marcación y aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica. Si bien no hay un absoluto en la técnica de la dirección, queda claro que más allá de marcar el tiempo, el arte de dirigir es la capacidad de sincronizar todos los contenidos de la música con los medios expresivos y técnicos del director, por lo que, el director debe tener muchas herramientas técnicas para generar, transmitir y conectar el contenido de la música a través del gesto, y que el mismo pueda obtener un resultado artístico y natural con la orquesta. Por lo que, para la presente investigación se hizo un enfoque a los principales referentes del estudio de la técnica de dirección, para que a través del mismo se llegue a concebir criterios que ayuden a combinar y mejorar las ideas de elaboración de esquemas de marcación para la aplicación en las técnicas avanzadas de la dirección sinfónica. Por el cual, se presenta los siguientes criterios técnicos para la elaboración de esquemas de marcación y aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica.

- Determinar el plano principal, tanto como los ejes de marcación y los espacios para el desarrollo del gesto.
- Definir un orden de construcción a través de un centro fijo para el primer tiempo ya sea en compás binario, ternario, cuaternario, etc.
- Determinar la estructura de cada compás, según la distribución de la pulsación, si es en compases de amalgama, si es binario o ternario, si es en subdivisión, si es legato desplegado o staccato agrupado.
- Determinar los puntos de marcación, de acuerdo a la estructura de cada compás.
- Mantener la forma de la estructura base del esquema, ya sea en subdivisiones o compases de amalgama. (binario, ternario, cuaternario)
- Distinguir las articulaciones con un gesto característico.
- Elaborar el último tiempo (auftakt) siempre hacia una clara anticipación al primer tiempo.
- Se proponen cuatro tipos de gestos para el desarrollo del sonido, el primero es “lineal”, el cual se usa en neutro, y si es moldeable según el carácter de la música se puede usar en articulaciones de staccato, marcato, y sus variantes. La segunda y tercera forma son los

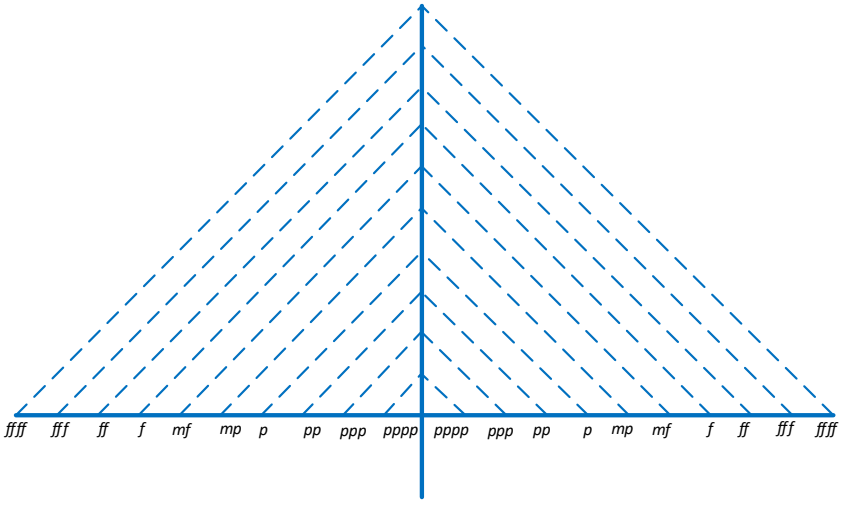
movimientos de “arco” y “arco invertido” los cuales llevan todas las articulaciones que generen contenido, como; legado, tenuto, staccato, marcato y sus variantes. El cuarto es el movimiento “circular” el cual se usa en carácter de molto legato y legato expresivo. Si bien esta clasificación de gestos determina una articulación en particular, al momento de elaborar un esquema de marcación se pueden combinar según las posibilidades de conexión natural de las mismas.

- Adecuar la distribución del desarrollo del gesto tanto por encima o por debajo del plano principal en combinación de movimientos de arco, arco invertido, lineal o circular, en base a la necesidad del contenido que se quiera mostrar.

Como experimento de los criterios mencionados se elaboran los siguientes ejemplos.

Para un mejor estudio de la técnica de esquemas de marcación se recomienda definir claramente el plano principal, concretando los puntos principales de cada ictus, en el que se pueda medir tanto las dinámicas y el tiempo de cada pulso. Así como la Figura 92.

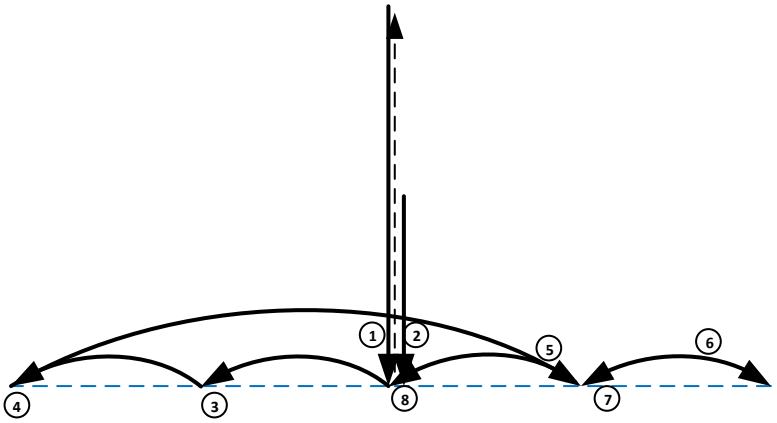
Figura 92. *Plano Principal*



El plano principal se define con dos líneas determinantes “vertical y horizontal”, en el que a través del mismo se define un centro principal, el cual es el punto del primer tiempo y que a partir del primer punto de referencia se calculan los ejes del resto de los pulsos, el tamaño se define en base a la dinámica, por el que se realiza la gráfica con líneas adicionales, siendo que los mismos son espacios imaginarios en el que uno desarrolla el esquema de marcación.

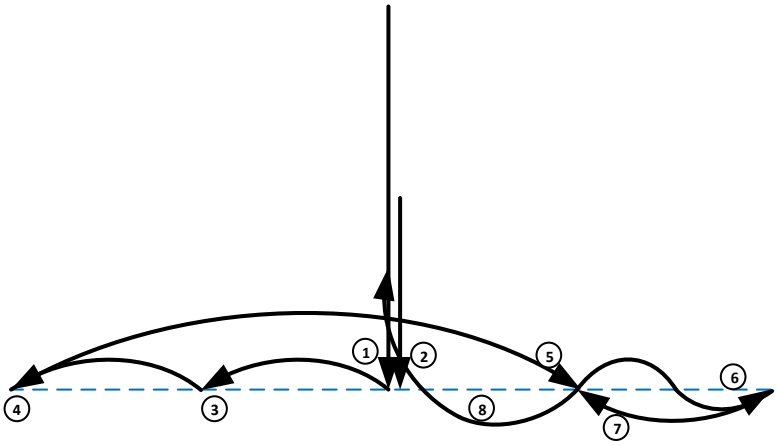
Habiendo analizado los diferentes conceptos con los que elaboran el desarrollo del gesto, se propone cuatro clases de gestos, movimientos lineales, en forma de arco, arco invertido y circular. Por el cual, se elabora el esquema de 4/4 en subdivisión de 8, en el que se desplazan las subdivisiones con movimientos en forma de arco, enfocando en llevar el sonido legato por medio del rebote natural de cada ictus. Como en la Figura 93.

Figura 93. *Esquema de 4/4 en Subdivisión de 8 Legato*



En el caso del dibujo “arco invertido” se elabora el esquema de 4/4 legato en subdivisión de 8 pero en combinación con movimientos de arco, el cual, busca moldear con expresividad el 6to tiempo y desarrollar con profundidad el auftakt al primer tiempo. Como en la Figura 94.

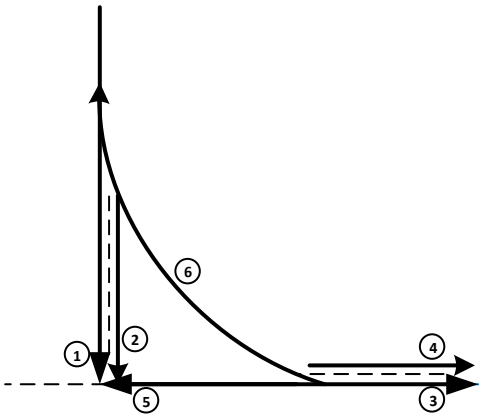
Figura 94. *Esquema de 4/4 en Subdivisión de 8 Legato Alternativo*



En el movimiento “lineal” se puede usar en varias posibilidades como: neutros, en articulaciones de marcato, pizzicato, staccato, y sus variantes, dependiendo al estilo de la música

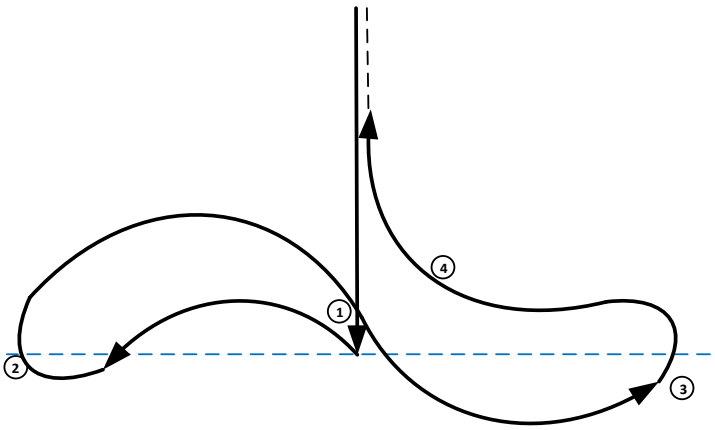
y, a la posibilidad de moldear sin romper la conexión. Por el que se elabora un ejemplo de esquema de 3/4 en subdivisión, agrupando (2+2+2) con carácter Neutro. Como en la Figura 95.

Figura 95. *Esquema de 3/4 Neutro en Subdivisión (2+2+2)*



El cuarto gesto es el “circular” el cual, por lo general se usa en carácter de molto legato y legato expresivo, ya que su principal característica es llevar el sonido continuamente evitando marcar los pulsos. por el que los movimientos de cada tiempo se conectan a través de gestos circulares. Así como en la Figura 96.

Figura 96. *Esquema de 4/4 Molto Legato*



Finalmente, como última propuesta se elabora los tres esquemas básicos que definen en gran medida la combinación de los tres movimientos, y que a partir del mismo se puede generar muchas combinaciones en todos los tipos de compases, tanto simples compuestos y de

amalgama. Por el que se presentan los esquemas de 4/4, 3/4 y 2/4. En las Figuras 97, 98, 99, 100.

Figura 97. *Esquema de 4/4*

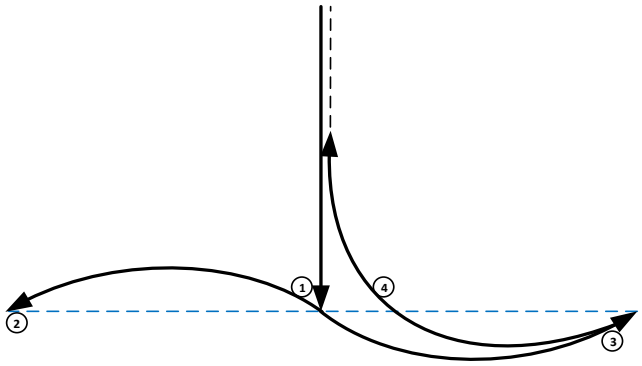


Figura 98. *Esquema de 3/4*

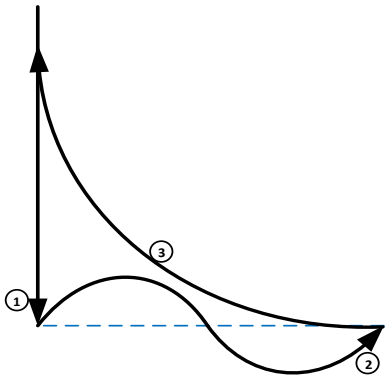


Figura 99. *Esquema de 2/4 Legato*

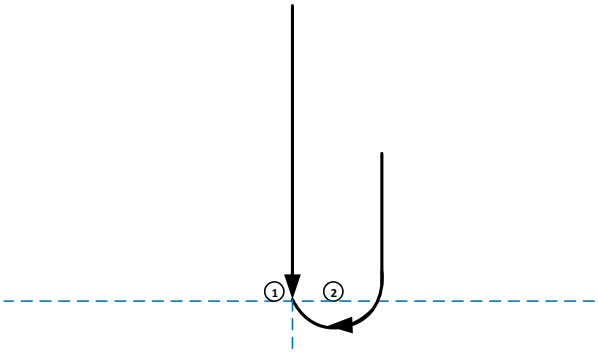
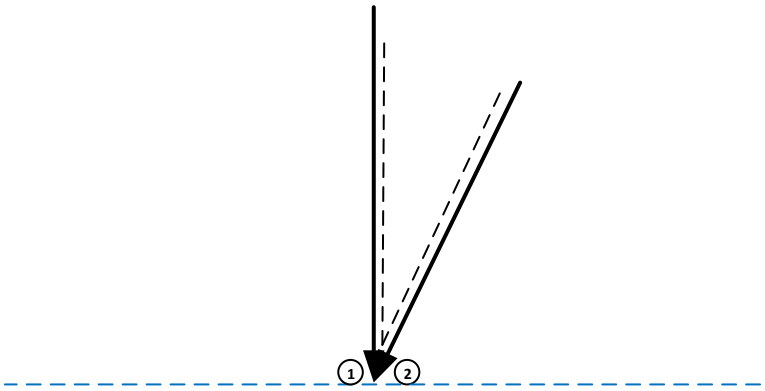


Figura 100. *Esquema de 2/4 Staccato*



Si bien las ilustraciones de los esquemas de marcación son notoriamente geométricas, se recomienda inicialmente estudiar con rigurosidad tal cual como está en el dibujo, ya que, el marcar de forma ordena definiendo con exactitud: el carácter, la dinámica, la articulación, y los puntos de referencia de cada ictus, ayuda en gran medida a establecer la técnica de la dirección. Y que a partir de esta base fundamental se recomienda analizar todas las posibilidades de movimientos que puedan ser parte de la estructura de un esquema de marcación, para que posteriormente se llegue a desarrollar una conexión natural y alcanzar la máxima expresión y técnica avanza de la dirección sinfónica. Por lo que cabe resaltar que más allá de elaborar una propuesta de criterios para la elaboración de esquemas de marcación sería imposible enseñar la variedad de gestos y sus combinaciones como las utiliza un maestro con extensa experiencia. Sin embargo, estos criterios cubren las bases fundamentales y particulares con los que a partir del mismo puedan desarrollar y perfeccionar los gestos por medio de la conexión natural y el estilo personal de cada director.

Conclusiones

La aproximación a la temática de la investigación, se realizó desde una óptica analítica, comparativa y aplicativa de carácter interpretativo, para que a través del mismo se conciba criterios de elaboración de esquemas de marcación para la aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica.

La investigación permitió conocer los antecedentes biográficos, históricos, sus características, sus criterios de elaboración de esquemas de marcación de cada técnica, y que a través del análisis comparativo de los mismos permitió construir los criterios técnicos para la elaboración de esquemas de marcación y aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica. Por lo que en general se llegó a la siguiente conclusión.

Las técnicas de dirección estudiadas en la presente investigación, coinciden con la estructura de esquemas de marcación, es decir, mantienen la forma de cruz, triángulo y la línea vertical, pero no todos comparten en definir el primer tiempo en un punto fijo como base de la estructura, como en el caso de Saito y Celibidache, por el que, cabe resaltar que cada técnica es distinta, no hay un sistema estricto, ya que cada escuela tiene una característica y un enfoque en el desarrollo del gesto, ya sea dibujando movimientos de arco, arco invertido, lineal, etc. por lo que se llega a la concepción, que todas estas teorías sirven como recursos técnicos para utilizarlos según el discurso musical y no como una tendencia de dirección estricta, ya que limitaría nuestra visión en cuanto al lenguaje del gesto. Y es por el que la investigación llega a la concepción de ampliar los criterios técnicos para la elaboración de esquemas de marcación y aplicación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica.

En síntesis, el análisis comparativo y aplicación de esquemas de marcación en las técnicas avanzadas de dirección sinfónica, constituyen un aporte significativo a los criterios de perfeccionamiento profesional de los directores de orquesta.

Bibliografía

Gallastegui Roca, J. A. (2017). *Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España.* Universidad de La Rioja.

Barragán, R. (2001). *Formulación de proyectos de investigación.* La Paz: PIEB.

EuroArtsChannel. (29 de agosto de 2015). *Johann Strauss - Overture "Die Fledermaus"* (Vienna Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta) [video]. Youtube. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=H2lrKuZKV-Q

EuroArtsChannel. (08 de junio de 2015). *Zubin Mehta: Beethoven - Sinfonía No. 8, Op. 93* (Tel Aviv, 2011) [video]. Youtube. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=FMEL6z9Qir8

hr-Sinfonieorchester. (14 de septiembre de 2015). *Mahler: 1. Sinfonie · hr-Sinfonieorchester Andrés Orozco-Estrada* [video]. Youtuve. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=cqVIMEQfEd4

hr-Sinfonieorchester. (30 de enero de 2018). *Mahler: 4. Sinfonie · hr-Sinfonieorchester · Mojca Erdmann Andrés Orozco-Estrada* [video]. Youtuve. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=3-wcxLq-D10

Hurtado de Barrera, J. (2000). *Metodología de la investigación holística.* Caracas: Instituto Universitario de Tecnología Caripito, Servicios y Proyecciones para América Latina (SYPAL).

Lorenzo de Reizábal, M. (2017). El aprendizaje gestual en dirección de orquesta mediante la observación (auto y hetero). *TESIS DOCTORAL.*

Musin, I. (1967). *La Técnica de Dirección.*

Nadya. (2019). *wixsite.com.* Obtenido de: https://ilyamusin.wixsite.com/maestro/biografiya?lang=en

Oron, A. (2003). *Bach Cantatas Website.* Obtenido de: https://www.bach-cantatas.com/Bio/Rudolf-Max.htm

Oron, A. (2010). *Bach Cantatas.* Obtenido de: https://www.bach-cantatas.com/Bio/Saito-Hideo.htm

Oron, A. (02 de Julio de 2018). Bach Cantatas. Obtenido de: https://www.bach-cantatas.com/Bio/Rozhdestvensky-Gennady.htm

Orozco Estrada, A. (2018). *OVERTURE.* Obtenido de: http://es.orozco-estrada.com/biografie

Rudolf, M. (1950). *The Grammar of Conducting.* New York: G. Schirmer, INC.

Ruiza, M., Fernandez, T. Tamaro, E., & Duran, M. (2004). *Biografías y Vidas.* Obtenido de: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mehta.htm

Saito, H. (1988). *The Saito Conducting Method.* Tokyo: Board.

State symphony capella of Russia. (04 de mayo de 2020). *Rozhdestvensky.=suite d'orchestre.* [video]. Youtube. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=5RFOGdsMLeg

Swarowsky, H. (2002). *Dirección de orquesta defensa de la obra.* Madrid: Real Musical.

Toews, W. (2005). ConductorSchool.com. Obtenido de: http://www.conductorschool.com/conductingresources.html

Villarreal Rodríguez, G. R. (2016). *Evolución y desarrollo de la dirección orquestal en México y el mundo.* Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas.