

REFLEXIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

1

Reflexiones Sobre la Interpretación Musical

El Tránsito del Director Preparador Hacia el Director Intérprete

Luis Alexander Valencia Gaviria

Asesor: Juan Camilo Toro Echeverri

Nota del autor

Luis Alexander Valencia Gaviria, Departamento de música, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. La información concerniente a este documento deberá ser entregada a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, calle 70 No. 52 - 21

Medellín, 2019

Reflexiones Sobre la Interpretación Musical

El Tránsito del Director Preparador Hacia el Director Intérprete

INTRODUCCIÓN.

Las reflexiones que se buscan con este proyecto de investigación interpretación toman como premisa los momentos que han acompañado el proceso de un director preparador enrutado, a convertirse en director intérprete. Este proceso constó de varios períodos para aproximarse a la justificación de las decisiones interpretativas que se eligen al momento de plasmar desde la dirección, las intenciones musicales y/o emocionales que ha legado el compositor, teniendo en cuenta lo que se ha escrito sobre la interpretación musical en el ámbito académico y algunas de las experiencias de preparadores y directores en las últimas dos décadas, obtenidas particularmente en la ciudad de Medellín, con la red de escuelas y bandas música.

Esta investigación busca definir inicialmente los oficios del preparador y al preparador en sí mismo para concretar los momentos que se presentan desde la primera lectura hasta el resultado final del concierto en su presentación.

La investigación llevará los aprendizajes del recorrido a la obra de José Pablo Moncayo “HUAPANGO” debido a que es una de las más representativas piezas de la música sinfónica latinoamericana y de las más empleadas para la preparación e interpretación en orquestas juveniles.

En la búsqueda se hace imprescindible tomar en cuenta la experiencia adquirida por el autor y por otros maestros como fuentes de consulta inmediata y certera, aportando su propia

particularidad y especialidad, que en diferentes momentos tienen coincidencias y encuentros ya que se trata de jóvenes en su mayoría con un desarrollo psicológico y físico parecidos, que conlleva a situaciones y experiencias similares que pueden sistematizarse en contextos y personas de complejidades análogas.

En esta propuesta de investigación artística en música se integra la auto etnografía y la musicología contextual.

Garance Maréchal define a la auto etnografía como “una forma o método de estudiar aquello que implica auto-observación e investigación reflexiva en el contexto del trabajo de campo y la escritura etnográfica”.¹

De igual manera, Johanna Uotinnen explica que la auto etnografía es un método en el cual las experiencias personales del investigador son la parte central de su investigación; un tipo de escritura autobiográfica y una técnica de investigación que vincula lo personal con lo social y lo cultural [...] De acuerdo a Uotinnen, la autoetnografía puede y debe ser personal, académica, analítica, evocadora, rigurosa, emotiva y con el potencial de transformar la realidad que describe.²

La musicología para Guido Adler (1855 - 1941) musicólogo austriaco, tiene que ver con todos los aspectos de la música, ya sean históricos o sistemáticos, puesto que no se trata de una simple inserción entre la historia de la música y la estética musical.

Escribe Álvaro G Díaz Rodríguez en su artículo: La musicología en la actualidad, una muy breve visión de la musicología en nuestros días”, (2013) que según *The New Grove dictionary of Music and Musicians* define a la musicología como “... una forma

¹ Maréchal, G. (2010). Auto ethnography. In A. J. Mills, G. Durepos & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of case study research* (Vol. 2, pp. 43-45). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

² Uotinnen, Johanna (abril de 2010). «Digital Television and the Machine That Goes “PING!”: Auto ethnography as a Method for Cultural Studies of Technology». *Jornal for Cultural Research* (en inglés) 14 (2): 161-175.

académica caracterizada por procedimientos de investigación. Una simple definición sería el estudio académico de la música” (Sadie, 2001: 488); otra definición [...] es la de Denis Stevens que dice: “Musicología significa distintas cosas para diferentes musicólogos” (1980:11); ambas definiciones si bien no nos acercan a precisar totalmente lo que es realmente la musicología, si nos acotan las maneras de ver a esta disciplina. De tal forma la musicología en un sentido estricto se enfoca al estudio científico y académico de la música, no podemos quedarnos en conceptos “académicos” y no prácticos, la musicología es una ciencia un tanto práctica y viva que ayuda al intérprete a lograr el objetivo de realizar una interpretación de acuerdo con la época de la composición como de la ejecución, Richard Taruskin (1982) menciona correctamente que “ la música no puede hablar por si sola ” , se necesita de un tercero que pueda interpretar los códigos previamente escritos por el compositor, y es ahí en donde se necesita de una musicología enfocada a la interpretación

Índice general

	Página
Introducción	
1. Justificación.....	6
2. Objetivos.....	8
2.1. Objetivo General.....	8
2.2. Objetivos específicos.....	8
3. Antecedentes.....	9
Capítulo 1	
Marco teórico	
4. Definición de preparación musical.....	38
5. Definición de interpretación.....	44
6. Consolidado algunos aportes.....	54
7. Herramientas para el análisis.....	69
Capítulo	
8. Encuadre metodológico.....	90
9. Cronograma de actividades.....	112
10. Conclusiones.....	130
Bibliografía.....	131
Anexos.....	134

1. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación nace de una necesidad personal de documentar los procesos que acompañan la preparación musical de una agrupación, en este caso una orquesta sinfónica, desde la óptica de un director cuya misión es el aprestamiento de la misma para afrontar el reto de una obra y el proceso que siguieron el mismo hasta llegar a un director que interpreta, y ofrece un resultado estético debidamente argumentado en las decisiones que se tomaron para el entrenamiento y para la puesta en escena final del producto artístico. Esta necesidad la hemos evidenciado ya que en nuestro medio existe una profesión no reconocida como tal, la del director preparador. Esta profesión se ve corta en escritos y documentación que ofrezcan una ruta de ensayo y preparación efectiva.

Es útil para que los directores preparadores conozcan una metodología que puede servir de alternativa, que ha arrojado resultados exitosos y que en este documento va a describir apartes del proceso de la ruta que puede llevar un director preparador para convertirse en un director intérprete.

1.1. Justificación desde la documentación de los procesos de preparación e interpretación.

Se realiza también como respuesta a una serie de preguntas realizadas por directivos, profesores, estudiantes y acudientes durante varios años, a los preparadores y

directores de las agrupaciones en la Red de Escuelas y Bandas de Música del Municipio de Medellín³ desde 1996 hasta el 2011 con sus diferentes programas de la ciudad.

1.2. Justificación desde la necesidad del reconocimiento de estos procesos en los espacios académicos de la ciudad.

A manera de mención y de reflexión para que la ciudad y la academia reconozcan el perfil profesional del director preparador

1.3. Justificación desde la oportunidad de compartir unas experiencias.

A partir de la oportunidad de compartir los conocimientos, logros, aprendizajes, enseñanzas, consignar resultados ofrecidos con estos procesos ahora documentados oficialmente, se presenta el reto de convertir todo este cúmulo de experiencias, en áreas especiales para espacios formativos de diferentes niveles: escuelas de música, instituciones y conservatorios. Es importante que no solo sea académico si no también artístico, con productos que han sido de comprobada eficiencia, gusto, calidad y acogida en diversos contextos culturales y sociales. Es decir, un proceso de un preparador que condujo a un producto artístico musical que fue exitoso, podría ser objeto de imitación para objetivos similares.

³Es un programa de la Alcaldía de Medellín (Secretaría de Cultura Ciudadana): tiene como propósito generar y fortalecer procesos de convivencia y cultura ciudadana mediante la formación integral de niños y jóvenes a través de la música. Esta Red, creada en 1996, tiene en la actualidad 26 escuelas de música ubicadas en distintos barrios de la ciudad, con una cobertura directa de aproximadamente 5.800 estudiantes —niños y adolescentes—, quienes se vinculan con el mundo de la música mediante procesos de formación y la constitución de agrupaciones como coros, semilleros de instrumentos, prebandas, pre orquestas, bandas y orquestas, enriqueciendo los procesos culturales y artísticos de la ciudad (Red de Escuelas de Música de Medellín, 2015). Es importante anotar que la ciudad cuenta con una población aproximada de 2.500.000 habitantes, de los cuales 523.000 tienen edades comprendidas entre 10 y 24 años (Alcaldía de Medellín, Departamento Administrativo de Planeación & Dane, 2010). Tomado de la revista virtual Universidad Católica del Norte. No 50, Febrero Mayo 2017. Por Dagoberto Barrera Valencia, María Orfaley Ortiz Medina. Recuperado de <http://revistavirtual.ucn.edu.co/index.php/RevistaUCN/article/view/822>

Se va a escribir una bitácora de cómo poco a poco los conceptos interpretativos que se van aprendiendo se ven cada vez más presentes en mi quehacer artístico y como esta continua reflexión van formando mi camino para ir desde el DP al DI

2. Objetivos

2.1. Objetivo general

Reflexionar sobre cómo, a partir de la inclusión, profundización y ejecución de conceptos interpretativos musicales, el director preparador llega a convertirse en director intérprete.

2.2. Objetivos específicos

En la búsqueda para acercarnos al objetivo general, será indispensable hacer efectivos los siguientes objetivos específicos:

- 2.1.1.** Definir labores y objetivos del tallerista, el director preparador y el director intérprete.
- 2.1.2.** Presentar un panorama de conceptos interpretativos musicales vigentes para la música latinoamericana y del caribe. Sustentando esta vigencia desde su implementación, cada vez más generalizada por los directores contemporáneos, (que tratan también de actualizarla, ya que resulta muy difícil no caer en anacronismos cuando se trata de la interpretación musical tradicional)
- 2.1.3.** Dar fe del recorrido intelectual que permitió adquirir las herramientas claves para justificar decisiones interpretativas.

2.1.4. Presentar apartes del análisis interpretativo realizado del Huapango de Moncayo.

2.1.5. Aplicar los conceptos interpretativos al repertorio musical seleccionado y presentarlo en el recital de grado. Huapango de Moncayo, San Pelayo y Gorgojeos de Victoriano Valencia, Danzón N 2 de Arturo Márquez.

3. ANTECEDENTES

El propósito de estas páginas es presentar las diferencias entre las funciones del que hemos denominado como director preparador, frente al director intérprete. Una vez anotadas las diferencias podremos seguir una ruta de aprendizaje para suplir y adquirir las competencias musicales que consideramos faltantes, o simplemente diferentes, con las cuales realizaremos el tránsito formativo desde el Director Preparador, hacia el Director Intérprete.

3.1. Tallerista, director preparador y director intérprete

La experiencia adquirida como director preparador de orquestas sinfónicas juveniles permite resaltar los tres perfiles principales de los maestros que conforman el equipo de trabajo. Esta discriminación de labores y roles la anotamos ya que su participación es vital en el proceso, sirve para diferenciar sus roles y ayuda a delimitar las funciones.

Para efectos de esta investigación los llamaremos así: **Tallerista** (*Preparador en el área instrumental*), **Director Preparador** – D.P. (*Preparador general u orquestal*), y **Director Intérprete** – D.I. (*Director Titular del concierto*)

La preparación de una orquesta juvenil⁴ y/o de una orquesta de estudiantes,⁵ desde la presentación del repertorio, o lectura inicial, hasta el momento final del concierto, conlleva varios momentos pedagógicos como: lectura inicial, talleres, y ensayos generales, todos destinados a aclarar diferentes secciones, dinámicas, entre otras. El proceso de preparación se encarga de los detalles pertinentes al montaje de una pieza con miras a la presentación pública; es necesario que los formadores intervengan con tareas puntuales en cada uno de los diferentes momentos del montaje de las obras, que garanticen un proceso eficiente de ensayos ya que en su mayoría estas son actividades con un costo elevado de tiempo, dinero y energía corporal, mental, psicológica e incluso espiritual, se debe entonces optimizar el recurso humano del equipo de preparadores de forma efectiva.

En los siguientes párrafos se ofrece de manera desglosada cada uno de los momentos que se consideran claves y que suceden, por experiencia, en la gran mayoría de las agrupaciones juveniles o de estudiantes de la ciudad de Medellín.

3.2. Definición y oficios del Tallerista

Palabra derivada de taller, originada a su vez en el sustantivo francés *atelier* (a. Lugar en que se trabajan obras manuales; b. Escuela o seminario de ciencias o de artes; c. Conjunto de colaboradores de un maestro. Según la última edición del Diccionario de la Real Academia Española (2014), Tallerista es la “persona que dirige la enseñanza de una actividad

⁴ Para efectos de este trabajo, entendemos orquesta juvenil como: Agrupación que está iniciando su proceso formativo. Está integrada en su mayoría por jóvenes que no estudian música, con repertorios que se componen por adaptaciones o arreglos tanto desde lo instrumental como desde lo técnico y repertorios originales que puedan ser ejecutados con suficiencia técnica

⁵ Para efectos de este trabajo, entendemos orquesta de estudiantes como: Agrupación que está iniciando su proceso formativo. Está integrada por jóvenes que en su mayoría estudian música, con repertorios que se componen de arreglos instrumentales y repertorios originales que deben ser ejecutados con suficiencia técnica.

práctica en un taller de aprendizaje”. Otras definiciones de Taller: “Realidad integradora, compleja, reflexiva, en que se unen la teoría y la práctica como fuerza motriz del proceso pedagógico” (Melba Reyes 2000); “Unidades productivas de conocimientos a partir de una realidad concreta” (Natalio Kisnerman 2000).

El dispositivo pedagógico de taller obliga al encargado del mismo a tener una preparación previa de los materiales a trabajar: “Dada la concepción de taller que se asume, como espacio para construir conocimiento a partir de la práctica, es imprescindible el espíritu colectivo en el trabajo y que estén bien delineadas las funciones de cada uno de los sujetos [...] por ello, para su adecuado desarrollo se requiere de una preparación previa por los participantes, lo cual condiciona el momento y la forma de realización del taller como tal.” (CALZADO, 1998)

Para este caso, el taller musical comprende como lo afirmaba anteriormente Calzado, “el espíritu colectivo de trabajo”, ya que es la meta grupal y no individual la que empuja a los integrantes de la fila o sección a lograr una correcta ejecución técnica de los pasajes trabajados por el tallerista. Esta correcta ejecución es lograda durante el taller al utilizar la experticia del maestro especialista en su instrumento (o familia de instrumentos), aplicando diferentes herramientas metodológicas como la ejemplificación e imitación, la descripción alegórica del sonido, la instrucción y corrección de digitaciones y demás aspectos técnicos y la repetición de pasajes a diferentes velocidades.

Normalmente el D. P. realiza la primera lectura general de la pieza. Este primer momento de encuentro del joven músico con la partitura, tiene como objetivo aclarar al máximo posible

todos los elementos anotados explícitamente por el compositor o arreglista de la pieza, es decir, su función es enseñar y acompañar a su agrupación en el proceso de decodificación de la partitura. Reafirmar seguridad y certeza en la comprensión de los signos musicales, los elementos de escritura y roles rítmicos, melódicos y armónicos que ejecuta cada fila o sección, y que pueden estar presentes. Hace ver e identificar, anotar y resaltar las articulaciones, las dinámicas y las repeticiones. Aclarar la estructura formal de la pieza y su interacción con las demás secciones

En el caso del preparador de la cuerda frotada, define digitaciones, coloca o sugiere la dirección de los arcos, punto de contacto, cantidad y distribución de las arcadas, cantidad de cerdas empleadas. En los preparadores de instrumentos de viento, hace sugerencias sobre las digitaciones, uso de numeración en cañas y boquillas, utilización del aire y lengua, posturas corporales (de pie u orientados corporalmente en algún sentido) posturas instrumentales (campana proyectada hacia arriba o, al contrario) todo esto en pro de lograr las articulaciones y efectos necesarios anotados en partitura.

En el caso de la percusión, define técnicas para los golpes que asignan colores instrumentales a los diferentes pasajes, asigna instrumentos a cada integrante⁶, define durezas de las baquetas, regiones de los parches donde se debe tocar, jerarquiza las dinámicas internas, y contextualizadas al espacio donde se realicen los ensayos y la presentación relacionadas a la orquesta que se acompañe o que acompañará la percusión cuando su rol sea protagónico.

⁶ Samuel Adler en el estudio de la orquestación, sugiere una Asignación de instrumentos. Pág. 488. Que eventualmente puede funcionar.

El preparador coral trabaja la técnica vocal requerida para el estilo o género que se requiera, la proyección del sonido colectivo, aclara el texto, la pronunciación, afinación de bloques melódicos y armónicos, prepara coreografías, dinámicas y efectos propios de esta sección.

El preparador instrumental debe acompañar la preparación con el metrónomo, no solamente para la sección de percusión, sino también para todas las filas y secciones que participan del montaje, utilizando la marcación de los pulsos a tiempo, en doble lentitud, doble velocidad, según sea necesario.

También debe apoyar la preparación técnica, de estilo y psicológica cuando se trata de solos de fila (*solí*), o solos absolutos (*solo*). Así como también definir o sugerir el o los posibles jefes, monitores o encargados de la fila o la sección y los solistas.

El Tallerista además realiza los ensayos de la fase preparatoria que tiene como objetivo el montaje de la obra con las especificidades de la fila o la sección, puliendo y perfeccionando los detalles técnicos ya mencionados y definidos anteriormente y que cumplen con las tareas asignadas por el director preparador.

3.3. Definición y oficios del Director Preparador

Dirigir se define como la acción de llevar algo hacia un término o lugar señalado; guiar a través de señas o indicaciones; encaminar la intención y las operaciones a un determinado fin⁷.

Originado en el latín *dirigere* (enderezar en una dirección, alinear, disponer, ordenar). El origen etimológico de la palabra director consta del prefijo “di”, que significa “divergencia”; el verbo *regere* que es sinónimo de “regir”, y el sufijo “tor”, que puede

⁷ Recuperado de <https://definicion.de/director/>

utilizarse como “agente”. El que rige las divergencias. En una interpretación propia se podría decir: el que administra, maneja, conduce, maniobra, manda, gobierna, las diferencias. En un contexto específicamente musical, Guy kummer (1989)⁸: El que se encarga de realizar los ensayos y los conciertos.

En la investigación y consultas realizadas no ha sido posible encontrar una definición satisfactoria del rol del director preparador. Es por eso que trataremos de construir una, con base en las experiencias, concepciones y conclusiones que se desarrollarán en este escrito.

Definimos entonces al director preparador como un músico profesional que a partir de un conocimiento previo de la agrupación musical y del repertorio, diseña una metodología de ensayos, incorporando múltiples dispositivos pedagógicos y cuyo objetivo principal es lograr una correcta decodificación por parte de la agrupación en pleno, de los diversos elementos anotados en partitura por el compositor o arreglista. La diferencia más importante es que los preparadores se centran principalmente en lo que está en la partitura, mientras que el intérprete se centra en lo que no está en la partitura.

El Director Preparador fundamenta su trabajo en aspectos básicos para el reconocimiento de la obra. Lo que está escrito en la partitura, aspectos tales como, abogar para que la agrupación realice una lectura correcta, afinación de los bloques sonoros, es decir, al realizar el estudio previo de la partitura general o score y encontrar puntos donde simultáneamente se producen acordes o unísonos, debe procurarse que la orquesta logre la comprensión y la unificación precisa en la afinación del fragmento, empaste o sincronizaciones rítmicas, ensamble entre las secciones y entre las frases, definición de

⁸Guy-kummer, E. (1989). Algunas cualidades del buen director de coro. *Música y Educación*, 2 (1), 463-464

roles melódicos y de acompañamiento que llevarán a la orquesta a una ejecución de la obra.

Es fundamental para el buen funcionamiento del equipo de trabajo que exista una constante comunicación entre el Director Preparador (D.P.) y el Director Intérprete (D.I.). Así el D.I. podrá solicitar al D.P. articulaciones puntuales, *tempos*, cambios dinámicos que no estén anotados en partitura, pero que ya están decididos por el D.I. Así mismo el D.P. puede indicar al D.I. si las piezas seleccionadas para el concierto son viables de ser presentadas en público de acuerdo con el número de ensayos y recurso humanos con el que se cuenta o si es mejor buscar una pieza más acorde con el nivel de la agrupación.

El Director Preparador debe a su vez realizar un estudio profundo de los aspectos técnicos necesarios de las obras específicas a presentar en el concierto tales como: digitaciones y/o arcadas, técnicas para frasear que incluyen diferentes lugares de respiración y sus posibles variantes como la respiración relevada, respiración circular y posibilidades de re-orchestrar pasajes cuyas dificultades técnicas no permitan al intérprete ejecutarlas correctamente, dinámicas, efectos, articulaciones, que se presentan en la partitura y que servirán como base para la ejecución de la música en el estilo⁹. La re-orchestración puede implementarse muy eventualmente con algunos cambios de instrumento, preferiblemente

⁹. Samson, J. "Historia de la Música", en Harper Scott J. P. E. y Samson J. An introduction to Music Studies, Cambridge University Press, 2009. (Estilo: Proceso de selección de determinadas características puramente musicales en común; como la textura, la organización formal, la melodía y el ritmo; de varias músicas en un lapso de tiempo histórico determinado).

de la misma familia y en arreglos facilitados. Aunque no se debe descartar totalmente, no se recomienda el uso de esta herramienta (re-orquestación) en piezas originales

Además de esta extensa preparación técnica, el D.P. tiene dentro de sus funciones brindar información sobre los posibles elementos programáticos¹⁰ existentes en la composición musical y elementos del contexto histórico¹¹ relevantes.

El anterior conjunto de competencias brevemente anotadas comprende el bagaje necesario con el que el D.P. enfrenta el reto de diseñar una ruta metodológica que apunte a la adecuada comprensión de los elementos básicos de la obra de arte musical. No debemos olvidar que el D.P. es pieza fundamental en el proceso formativo de las orquestas juveniles y de estudiantes, así el repertorio escogido en conjunto con el D.I. siempre debe apuntar al perfeccionamiento y consolidación de cada una de las secciones de la agrupación y su crecimiento musical seleccionando obras con contenido técnico apropiado para el nivel de las agrupaciones con miras a elevar paulatinamente sus capacidades individuales, de fila, sección y orquestales.

El proceso anterior realizado por el DP y su equipo de trabajo ofrece un punto de partida para el DI dónde la agrupación ha decodificado a buen nivel la partitura. Ahora es menester del DI el comenzar a plantear un proceso interpretativo y la elaboración de su versión, que

¹⁰Lo programático; Hace alusión a: “Música de tipo narrativo o descriptivo; el término a menudo se extiende a toda la música que intenta representar conceptos extra-musicales sin recurrir a las palabras cantadas” Grove Music online.

¹¹Lo histórico hace referencia a las particularidades del contexto social (político, cultural, económico), humano (psicológico, espiritual, moral, emocional) y académico (estudios, contexto musical) que inspiraron y acompañaron al compositor durante el tiempo en que realizó la composición.

además permitirá un crecimiento a todo nivel, ya que al realizar la preparación o entrenamiento de los pasajes que representan retos técnicos, será evidente el progreso del nivel instrumental particular y colectivo; crecimiento emocional, ya que este nuevo desafío seguramente debe generar emociones y el deseo de lograr los objetivos estará presente.

Por lo anterior es importante destacar el papel pedagógico del D.P.

3.4. Definición y oficios del Director Intérprete

Ya definido anteriormente el término director, el término interpretación será tratado en el próximo capítulo. Ofrecemos aquí la definición de interpretación musical del Diccionario Oxford de la música (pp. 780)

Proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra que el compositor no puede señalar con toda precisión. Entre éstos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera. Estas decisiones reflejan la interpretación y el entendimiento que el ejecutante tiene de cada obra, condicionado por sus conocimientos musicales y su personalidad los cuales tienen como resultado una interpretación.¹² [...] [Práctica de la interpretación]. Término tomado de la *Aufführungspraxis* alemana del siglo XIX que se refiere a los recursos de interpretación que determinan un estilo musical. Interpretación musical [práctica de la interpretación]. El estudio de la interpretación musical “busca

¹² Latham, A. Diccionario Enciclopédico de la música, Diccionario Oxford de la Música. R. © 2008, Fondo de Cultura Económica México, D. F., Recuperado de <https://www.tablilion.com/liber/Diccionarios/DICCIONARIOOXFORDDELAMUSICA>. Pp. 781 a 787.

precisar parámetros interpretativos, convencionalismos y desarrollos estilísticos que permitan comprender más claramente las intenciones y expectativas del compositor.

Con estas cortas precisiones iniciales podemos acercarnos a definir en un primer momento el rol del Director Intérprete: profesional de la música que, a partir de un conocimiento profundo sobre la interpretación en su más puro sentido hermenéutico¹³, y con la partitura como herramienta principal, -pero no única- aplica su bagaje de saberes y competencias, y a través de diversas indicaciones y/o gestos ofrece directrices a una agrupación musical. El DI va más allá de la partitura e interpreta el material de esta a un nivel discursivo superior planteando interpretaciones coherentes de acuerdo con su competencia musical. Toma el contenido de la partitura y lo transforma de manera que trasciende el papel permeándolo de ideas extra musicales que aportan a una significación, meta o norte que el DI tiene preconcebido antes de llegar al primer ensayo.

Entendiendo Hermenéutica¹⁴ como: arte de explicar, (traducir o interpretar) es el arte o teoría de interpretar textos, especialmente las escrituras sagradas y los textos filosóficos y artísticos.

Cuando el Director Intérprete realiza la primera lectura, se suelen definir desde el principio algunos criterios de interpretación, que luego son proclives al cambio con la maduración de la ejecución por parte de los músicos.

¹³ Audi, Robert (1999). The Cambridge Dictionary of Philosophy (2nd edición). Cambridge: Cambridge University Press. p. 377. ISBN 0521637228.

¹⁴ Reese, William L. (1980). Dictionary of Philosophy and Religion. Sussex: Harvester Press. p. 221. ISBN 0855271477.

El D.I. regresa al frente de la orquesta en la etapa final del proceso de preparación, cuando ya la orquesta ha apropiado a través de las repeticiones, los entrenamientos y las preparaciones descritas, las herramientas para enfrentar temas de mayor complejidad y profundidad como lo es la interpretación propiamente dicha, es decir, el DI planea sus ideas meta-textuales (es decir, más allá de la partitura) a la agrupación, la cual las va incorporando paulatinamente siendo labor del DI el ir revelando a la agrupación la idea artística final.

Siguiente a esto se encarga de los últimos ensayos previos al concierto o presentación, ensayos que se pueden denominar *pre - general*¹⁵ y *ensayo general final*.

Realizará la interpretación de la obra, y dará forma al resultado sonoro final bajo sus criterios proponiendo y concretando los *tempos*, dinámicas, colores instrumentales y detalles más audibles, o vistosos y los que están más ocultos en la partitura. Resaltando formas de ejecutar melodías, construir frases y bloques sonoros, proponer tempos, entrelazar ritmos, jerarquizar dinámicas, solucionar detalles que permitan a la orquesta fluir, disfrutar poco a poco del hecho y la realidad sonora y lograr comunicar al público su manera de entender los diferentes momentos de la obra de arte musical.

El DP no habla de estos conceptos ni de estas ideas ya que el compositor no las anota en la partitura, y como veremos más adelante “son un signo escondido”.

Evidentemente no es suficiente con la definición de director que ofrece entre otros el diccionario Oxford, se hace vital entender cómo el intérprete musical reflexiona sobre una

¹⁵ Llámese ensayo pre-general al que puede realizarse aún con falta de algunos detalles logísticos y en un lugar probablemente alterno al del concierto. El ensayo general final es el que se realiza preferiblemente in situ del concierto, con toda la parafernalia y los elementos visuales (luces, multimediales, videos, etc.) y con la totalidad absoluta de quienes participaran en el concierto, sin dar lugar a ninguna falta de asistencia o faltantes en lo logístico.

obra musical a través de diferentes metodologías interpretativas que van a ser comentadas más adelante.

Se encarga de tomar decisiones interpretativas y de lograr que los músicos las comprendan y ejecuten al máximo de sus capacidades con el objetivo de presentar al público su exégesis del texto musical, o sea explicar el significado literal=extraer, interpretar objetivamente¹⁶. Logrará comunicar a la agrupación su interpretación como director, que será el resultado de la idea que entendió acerca de la obra, su compositor, estudio general del contexto de la obra, público objetivo, nivel de la orquesta, etc.

Una pieza musical es una obra de arte en parte porque tolera una amplia variedad de interpretaciones sin perder su identidad; así mismo, distinguimos la 5ta sinfonía de Beethoven como 5ta de Beethoven y no como otra obra. A pesar de que escuchemos diferentes versiones que varíen el tempo, articulación, dinámicas, ataques, colores, realces instrumentales, etc. la interpretación de una obra de arte debe tener en cuenta sus propios límites, hasta dónde puede el DI intervenir para que no pierda sus características principales y la obra sea reconocible por el público. Este es uno de los límites y conceptos más importantes de la interpretación musical. La libertad restringida. Son estas particularidades las que el D.I. se encarga de plasmar en los ensayos que tiene a su cargo. La construcción interpretativa (por parte del Director Intérprete) de las particularidades de la obra dependen de su estudio y comprensión, en particular del conocimiento del autor y su repertorio, de sus experiencias con otros montajes y con otras agrupaciones, del nivel de conocimiento y compenetración con la orquesta, etc.; aspectos.

Teniendo en cuenta lo anotado en los párrafos anteriores podemos ofrecer un breve

consolidado de las diferencias que encontramos hasta este punto entre ambos perfiles de

¹⁶ Hermenéutica Exegesis: Uso Y Tradición, Vol. I, Segunda parte Prolegómenos, UAEMEX, pg. 385. ISBN 9707570415.

directores, las cuales radican en que, mientras que el Director Preparador debido a la especificidad de su rol, revisa minuciosamente los detalles técnicos y propone las herramientas pedagógicas para solucionar los problemas que resultan durante la primera etapa de la preparación, (y que no incluye necesariamente la interpretación, ya que su papel y su rol son diferentes), el Director Intérprete desde el primer minuto de su contacto con la orquesta está planteando su versión de la obra, basado en su competencia interpretativa musical.

Concluimos que mientras que Director Preparador trabaja para decodificar¹⁷ correctamente la partitura hacer sonar bien lo que está escrito, el Director Intérprete trabaja constantemente comparando la sonoridad ideal que ha conceptualizado en su mente. Tras un minucioso y complejo proceso interpretativo, con el sonido que le ofrece la agrupación y realiza los ajustes necesarios para acercarse al máximo posible a la versión ideal que ha logrado Conceptualizar de la pieza musical

En este mismo sentido, el contraste dialéctico entre el D.I. y el D.P. radica en que el primero debe estar en total capacidad de justificar frente la orquesta. En primera medida para sí, mismo, y para la agrupación, cada una de las decisiones musicales que ha tomado para construir su versión, dando fe en lo musical, como lo expresamos anteriormente del porqué de las elecciones de dinámica, tempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera que afectarán lo técnico, lo estilístico, lo emocional, lo

¹⁷ 1. tr. Aplicar inversamente las reglas de su código a un mensaje codificado para obtener la forma primitiva de este. Diccionario Real Academia Española. Aplicar las reglas adecuadas a un mensaje, que ha sido emitido en un sistema de signos determinado, para entenderlo.

tradicional o lo contemporáneo y por último lo construido a partir de las preferencias personales. Estas son algunas, más no todas, las particularidades que hacen cada interpretación única y que dependen de la competencia musical del D.I.

Después de las descripciones y definiciones anteriores, procedemos a realizar un cuadro que servirá para comparar las actividades específicamente entre el D. P y el D.I. y que van indicando los aspectos que debe considerar el preparador para el momento en que se transforme y asuma el rol de intérprete. Esta comparación la hacemos resaltando la importancia y la vida propia que tiene el director preparador, y de la necesidad que vemos de que el medio profesional musical reconozca este que hacer su importancia irremplazable en el proceso y su vital aporte en los proyectos musicales que conducen a una puesta en escena o concierto en los contextos que tienen la suerte de poseerlo (Director preparador)¹⁸.

¹⁸ Aclaro como parte de la auto etnografía que tuve la oportunidad de preparar las orquestas del sistema de la Red de escuela de música de Medellín para Jóvenes directores que presentarían sus evaluaciones con la orquesta como parte de convenios con diferentes universidades, prepare para directores invitados y por esto doy un valor muy grande al oficio del director preparador. Recuerdo la gran enseñanza que tuve al preparar la 9ª sinfonía de Antonín Dvorak (Nuevo Mundo), que se presentó en tres etapas antes de realizar el concierto bajo la batuta del (Director Intérprete) querido y recordado maestro Suizo, Fritz Voegelin, (Le Partenaire créative, recuperado de <https://www.edrmartin.com/es/bio-fritz-voegelin-1814/>.)

En la primera etapa yo hice la lectura inicial (de casi tres meses de lecturas y preparación con dos ensayos semanales, fin de semana, cada uno de 6 a 8 horas en el esquema que aquí mismo explicamos dispuesto por talleres de fila (dos horas), ensayos seccionales (dos horas y el resto del tiempo en ensayos generales. Le hice entrega del trabajo al equipo de maestros venezolanos encabezados por Rubén Cova, en un ensayo que dirigí, efectuando una interpretación de la sinfonía completa (con un segundo movimiento en un tempo muy lento para poderlo pasar) y recibiendo la aprobación por parte del maestro y de los profesores que la valoraron en un 75 a 80 por ciento de lo que buscábamos, la verdad fue una valoración bastante generosa, pero bien recibida por el gran esfuerzo de la orquesta.

La segunda etapa estuvo a cargo del equipo de trabajo venezolano que en una semana de trabajos diarios e intensificados, llevaron la orquesta a niveles extraordinarios, en los que el maestro Rubén Cova tomó la precaución de hacer dos y hasta tres versiones de fragmentos que podrían llegar a ser solicitados por el maestro Fritz, (especialmente tempos y dinámicas muy flexibles).

El ejercicio se repitió, pero fue ahora el maestro Rubén quien dirigió la orquesta para hacer entrega del trabajo de las dos etapas al maestro Fritz, quien dijo, “Ustedes me han traído es a disfrutar de un concierto” En una conversación anterior durante la preparación le anticipé al maestro Rubén esa misma apreciación y además le dije: Qué más puede hacer el maestro Fritz con la orquesta? El nivel es demasiado alto y hasta se pueden hacer varias versiones. La respuesta del maestro Rubén fue inmediata y con la firmeza y decisión característica de sus

CUADRO COMPARATIVO	
DIRECTOR PREPARADOR	DIRECTOR INTÉRPRETE
Lectura inicial: revisa notas escritas y realiza correcta lectura de motivos musicales. Ayuda y guía el proceso de decodificación de la partitura.	Lectura de frases e indicaciones de expresión. Ayuda y guía el proceso de interpretación de la partitura.
Repeticiones para lograr mecanizar adquirir el reflejo y la destreza técnica.	Repeticiones para elaborar los discursos y construir la intención musical.
Etapa final: Perfecciona detalles técnicos.	Etapa final: Perfecciona detalles de interpretación y presenta el concierto.
Conocimiento de la técnica básica de todos los instrumentos de la agrupación.	Conocimiento profundo de la técnica de dirección musical y de los conceptos básicos interpretación musical.
Perfil pedagógico: decide sobre las obras al considerarlas apropiadas o no	Perfil pedagógico, Sugiere a partir de su experiencia y conocimiento obras

juicio me respondió: Alex, ahora vas a ver que una cosa es la preparación y otra es la interpretación y verás como la sola presencia y la sabiduría de un gran maestro, como Fritz, Cambian y mejoran todo. Esto se comprobó inmediatamente ya que una vez finalizada la muestra del maestro Rubén, Se dio inicio en ese mismo instante a la tercera etapa de preparación con la orquesta en las manos del maestro Fritz que inició el ensayo con el primer movimiento (adagio) y apenas en los primeros compases paró la orquesta para comentarle a los chelos lo que podía estar sintiendo Dvorak al momento de escribir esta introducción y estar recreando una melodía norteamericana con el frío neoyorquino y el deseo de volver a su tierra que estaba tan lejos, como será su sentimiento?. Entonces les dijo que tocaran como si de verdad estuvieran lejos de su tierra y con una tristeza intensa. La respuesta de los chelos fue inmediata y El resultado fue realmente asombroso y a pesar de lo conmovido que estaba el ambiente, la sonrisa espontánea del maestro Cova no se hizo esperar y me dijo: viste?? Te lo dije!!! Ahí está la mano de un gran maestro!!!

<p>apropiadas al nivel de la agrupación, coordina el equipo de talleristas, definiendo sus objetivos puntuales, se anticipa a las dificultades de la partitura y propone maneras de solucionarlas.</p>	<p>apropiadas al nivel de la agrupación, participa en la coordinación del equipo de talleristas ayudando a definir sus objetivos puntuales.</p>
--	---

Podemos entonces concluir que, las diferencias entre las labores de un D. P. y el D.I. consisten en que el D.P. se encarga de solucionar aspectos técnicos y operativos en la ejecución de lo que está escrito, sin abordar ideas interpretativas complejas. Mientras que el D.I. da forma artística a lo que está escrito, no solamente como resultado de una lectura si no como logro de la ejecución de unas ideas que están en su cabeza como mensaje sonoro final o interpretación

En el siguiente capítulo, profundizaremos en los conceptos que la academia ha avalado en los últimos años sobre la definición de interpretación musical, posteriormente en un tercer capítulo, aplicaremos los mismos ofreciendo algunos apartes del análisis interpretativo que hemos realizado del Huapango de Moncayo y que podrán ser apreciados en los videos anexados a esta investigación y escuchados en el concierto final.

3.2. Metodología Básica para el proceso de montaje de obras musicales con agrupaciones juveniles y/o de estudiantes

La metodología pedagógica para el montaje está basada en varios momentos: 1. Lectura inicial. 2. Trabajos de repetición: Taller de filas, taller seccional y ensayo general. 3.

Presentación final (concierto). Deseamos dedicar algunas líneas de esta investigación a describir este proceso de montaje ya que vemos la necesidad de sentar un escrito académico que anote algunos procedimientos que se han utilizado con relativo éxito y que serán aplicados en la metodología del montaje para este proyecto.

3.2.1. Lectura Inicial

El Director Preparador presenta la obra a la agrupación. (Esta eventualmente puede ser realizada por el Director Intérprete, puede hacerla el Tallerista e inclusive en condiciones ideales la partitura se hace llegar a los músicos con anticipación al primer ensayo y así ellos pueden leer directamente con las ayudas, no solo de la partitura sino también de audios o videos y en ciertos casos con audios, que solo incluyen la parte del interesado por ejemplo un audio (casi siempre midi), con la parte de la 2da Trompeta sola, o un audio que al contrario tiene toda la orquesta menos la 2da Trompeta más popular y usada el *minus one* de las cuales se pueden conseguir desde canciones como karaokes, hasta conciertos solistas de piano, violín, entre otros¹⁹.

Los objetivos de esta primera lectura son: reconocer los motivos, frases, periodos y armar la estructura general de la obra, parte del instrumentista, entendiendo que los motivos (también llamados células, incisos, etc) son secciones pequeñas de pocas notas con sentido musical y que luego con su reiteración van conformando semifrases y frases que se convierten en temas y luego dan origen a los diferentes periodos musicales y así configurar la totalidad de la composición, y realizar un recorrido que permita observar a grosso modo las líneas melódicas y de acompañamiento que cada sección o que cada fila tiene; señalar puntos específicos sobre los cuales se debe realizar un trabajo estricto de lectura musical y

¹⁹ Hal.leonard. sitio de venta de minus one. <https://www.halleonard.com/>

lugares donde se deben enfrentar problemas técnicos; dejar una idea general de la estructura de la obra y generar una motivación para asumir y lograr el nuevo reto.

Los tiempos para esta lectura deben ajustarse, según la dificultad y en general hacer las lecturas de las frases que presenten alguna dificultad, en tiempos más lentos denominándose tiempos de estudio.

La evaluación de qué tan provechoso fue este primer momento puede realizarse a partir del logro de los objetivos antes propuestos. La función del director preparador en esta etapa es guiar la lectura utilizando herramientas metodológicas y pedagógicas que permitan la decodificación de la partitura, por ejemplo, explicar y enseñar las dificultades de lectura que se presente en alguna parte de la obra, realizar trabajos de preparación y entrenamiento de pasajes con dificultades técnicas en diferentes tempos, también debe resaltar y hacer marcar en las partituras los aspectos más relevantes de las dinámicas, cambios de compás o *tempo*, *accelerando* o *ritardando*. Una vez finalizada la lectura inicial otra función importante del director preparador es dejar tareas específicas a los talleristas que conlleven al entrenamiento, a la preparación y a la solución de dificultades técnicas instrumentales que se presenten, sugerir las articulaciones, así como también pedir a los profesores que dejen sugeridas, arcadas y digitaciones²⁰.

3.2.2. Trabajos de repetición

En este segundo momento de la metodología pedagógica para el montaje se ejecutan las tareas propuestas a los talleristas, principalmente en ensayo de filas, posteriormente en

²⁰ Esta actividad en diversas experiencias me ha dejado grandes enseñanzas de los directores intérpretes, especialmente quienes han iniciado su formación como preparadores, como Freddy Ortiz, Wilder Corrales, Jorge Muñoz, Juan Pablo Valencia y Rubén Cova, a quienes he entrevistado para documentar este trabajo ya que, con gran simpleza, logran avances importantes en la estructuración general de la obra, dejando un “esqueleto” o “armazón” que sirve como base para construir la obra por parte de los profesores preparadores de fila o sección y del director preparador.

seccionales que eventualmente debe realizar el director preparador. El objetivo de estos trabajos de repetición es desarrollar la habilidad para la ejecución de los pasajes. La evaluación de la eficiencia de los talleres de fila y seccionales se observa en el ensayo general, donde se escucha por secciones o fila y en ciertos casos individualmente los logros de los talleres. Ese ensayo general está a cargo del Director Preparador. A continuación, proponemos definiciones sobre los términos empleados para la metodología de los trabajos de repetición.

3.2.2.1.El Taller de Fila

Es una actividad de práctica y entrenamiento instrumental, integrada por ejecutantes de un mismo instrumento, que tiene como propósito, analizar, estudiar y solucionar los aspectos técnicos instrumentales de los fragmentos o pasajes mediante repeticiones, ejercicios escalásiticos, armónicos, dinámicos, de velocidad según el caso. Actividad preparada, coordinada, realizada o supervisada por un profesor o especialista en el instrumento, se genera la actividad teniendo en cuenta detalles como reconocimiento de la tonalidad de la obra y los aspectos técnicos más relevantes a solucionar, por ejemplo, arcadas, golpes de arco, (en las cuerdas), respiración (en los vientos), articulaciones, digitaciones, etc. Se acostumbra iniciar con un calentamiento a partir del estudio y la ejecución de las escalas, arpegios y sus derivados, con algunos patrones rítmicos, articulaciones y dinámicas extraídos de la obra.

Posteriormente, se trabaja la obra, empezando por una lectura general y luego estudiando aquellos pasajes, preferiblemente, de mayor a menor grado de dificultad, para aprovechar al máximo la energía y la concentración de los jóvenes

en los primeros minutos del ensayo. Se pueden presentar casos, donde diversos factores como el aspecto técnico, de velocidad, registros demasiado graves o agudos en las obras del repertorio deben ser preparados con más detenimiento y con más tiempo de proceso para el montaje y la maduración de la ejecución. En estos casos, es importante crear un clima positivo a través del estudio y alternar con la práctica de los pasajes fáciles, a los fines de mantener el entusiasmo y el vigor para estudiar y resolver los difíciles.

Desde el inicio del estudio es recomendable descubrir la dirección de la frase. Conviene, para aclarar la dirección de las frases musicales, que el tallerista toque en su instrumento o cante, invitando a los estudiantes a cantarlas imitando la dirección que él, ha ejecutado.

En la cuerda, es muy importante insistir en la importancia de ejecutar una frase o un determinado pasaje, unificando golpes, puntos de contacto, velocidades y cupo o cantidad de arco, estilos de pizzicato, postura instrumental, todo en común acuerdo con las necesidades técnicas e interpretativas de la obra. Recordemos que es el objetivo grupal el que incita a los miembros de la fila o sección a interpretar de manera unificada el pasaje. No es suficiente con que dos o tres miembros de la fila o sección lo interpreten a la perfección, todos deben hacerlo lo mejor posible hasta que se llegue a un mínimo aceptable en los primeros talleres. Esta capacidad de generar trabajo en equipo, donde todos los miembros del conjunto deben trabajar, es una de las virtudes de la música.

En los vientos la unificación de las articulaciones, alternativas en las digitaciones, ataques, acentuaciones y dinámicas.

Y en la percusión la precisión rítmica, sostenibilidad de los tempos, entradas, tamaño o dureza de las baquetas, dinámicas en contexto.

En los sistemas de formación musical juvenil infantil e incluso profesionales suelen organizarse de la siguiente manera, en la cual tendremos en cuenta otras formaciones instrumentales, a parte de la sinfónica, y en las que se ha realizado este esquema de trabajo del Taller de fila:

- Taller de primeros violines.
- Taller de segundos violines.
- Taller de violas.
- Taller de cellos.
- Taller de contrabajos.
- Taller de flautas y piccolo.
- Taller de oboes y corno inglés.
- Taller de clarinetes (soprano, requinto, alto, bajo).
- Taller de fagotes, contrafagotes, saxofones (soprano, alto, tenor, barítono).
- Taller de cornos.
- Taller de melófonos, eventualmente se puede hacer un solo taller con los cornos y melófonos.
- Taller de trompetas.
- Taller de barítonos.
- Taller de trombones.

- Taller de tubas. Eventualmente se acostumbra hacer taller juntando trombones, barítonos y tubas: metales graves (*Low Brass*).
- Talleres de percusión.

Los talleres de percusión se pueden organizar de múltiples formas según la necesidad y la cantidad de instrumentos. Se puede agrupar en talleres organológicamente: taller con membranófono y a parte taller con idiófonos; también taller con instrumentos de altura determinada y taller con instrumentos de altura indeterminada.

Lo más usual son estas dos o tres posibilidades de agrupación, siempre dependiendo de la cantidad de instrumentos y de las necesidades del montaje:

Taller de Percusión sinfónica: *Timpani*, redoblante, platillos de Choque, Suspendidos, Crótalos, Triángulo, Gong o Tam Tam, Xilófono, Marimba, Glockenspiel, Vibráfono, Campanas Tubulares²¹.

Taller de Percusión latina: Congas, Bongó, Campana de mano y Timbal; Percusión menor: Güiro = Calabazo o Guacharaca en madera; Güira = Güiro Metálico; Claves; Maracas, *Shakers* (Huevos en acrílico con semillas), Llama llovias o Palo de lluvia, Guache, Chuco o Guasá; Pandereta; Cucharas, Llamadores, Alegres, Bombo; Jam Block = Caja china en material plástico, Cajas Chinas en madera; Esterilla.

Taller de Percusión tradicional de *Marching Band* integrada por redoblantes de alta tensión, Multitenor (*Quad*) o Quinto que es un membranófono que tiene entre 5 y 7 tambores dispuestos en diferente afinación, con medidas de 6 a 18 pulgadas, y por la línea de 5 bombos también en diferente afinación entre 14 a 26 pulgadas.

²¹ Este set para el caso de la *Marching Bands* se denomina **PIT** y eventualmente tiene otros instrumentos invitados como Batería, Teclados, Bajos y Guitarra Eléctrica, etc.

Se debe tener en cuenta que en algunos montajes y en algunas orquestas se puede contar con arpa, y diversos teclados como piano, clavicordio, clave, clavecín o clavicémbalo, órgano, sintetizador, celesta que también pueden participar del taller de la percusión o de otro taller según la necesidad y el criterio del Director Preparador.

En el caso de instrumentos como bajo y guitarra eléctrica, agrupan directamente en el ensayo seccional de armonía.

Y también se puede hablar de taller de fila en las voces: taller de fila de sopranos, taller de fila de contraltos (mezzos), taller de fila de tenores y taller de fila de bajos. En el caso de orquesta del género tropical taller de voces.

3.2.3. Ensayo Seccional o parcial: Es una actividad de práctica y entrenamiento instrumental, integrada por ejecutantes de una misma familia o sección instrumental, que tiene como propósito, perfeccionar, acercar las secciones al ensayo general, analizar aspectos de ensamble e integración instrumental de los fragmentos o pasajes musicales mediante repeticiones, ejercicios para escucharse y acoplarse, ejercicios armónicos, dinámicos, de velocidad, de afinación según el caso. Actividad preparada, coordinada, realizada o supervisada por un Tallerista, el Director Preparador o el Director Intérprete. Suelen organizarse de la siguiente manera:

- *Seccional de Maderas:* (Flautas, piccolo, clarinetes, oboes, fagotes, saxofones)

- *Seccional de Metales:* (Cornos, melófonos, trompetas, trombones, barítonos, tubas)
- *Seccional de percusión:* (Toda la percusión reunida)
- *Seccional de Armonía:* Guitarras bajo eléctrico, teclados.
- *Seccional de voces femeninas:* Sopranos y contraltos o mezzo
- *Seccional de voces masculinas:* Tenores, barítonos y bajos.

3.2.4. Ensayo General: Esta actividad se realiza con todas las secciones reunidas en un solo grupo. En la etapa de aprestamiento será el Director Preparador quien la dirija. Allí se retomarán los aspectos trabajados en los talleres de fila y en los seccionales, revisando en conjunto, por secciones e incluso individualmente los pasajes de mayor dificultad, pero se trabaja principalmente en general con todos tocando para no perder el espíritu de esta actividad, resaltando los pasajes de mayor complejidad que requieren de mayor atención para lograr el ensamble y la interacción equilibrada entre las partes de la agrupación. Los últimos ensayos generales previos a la presentación final deben estar a cargo del Director Intérprete del concierto.

3.2.5. Presentación final: Para este momento los últimos ensayos generales deben estar a cargo del Director Intérprete del concierto el cual define los tiempos, las dinámicas, los colores, la agógica, la intención musical, protocolos, coreografías.

Al público se le invita a una experiencia auditiva principalmente, pero los elementos visuales son de gran importancia. La buena presentación de la

orquesta, del Director Intérprete, su caracterización²², cuando es pertinente, con llevan a una experiencia más vivencial y permite una conexión inmediata entre el director, la orquesta y el público. La preparación de este momento puede ser muy formal, como lo hacen algunas orquestas profesionales, pero la experiencia y la energía que se concentra y se emite por parte de la orquesta pueden aportar un elemento único y mágico al momento del concierto.²³

Durante el concierto debe siempre imperar la concentración, la alegría el buen ánimo para la orquesta y tratar de repetir con exactitud lo que se ensayó por parte de la orquesta y del director.²⁴ Y en caso de algún error, tener la serenidad y la velocidad mental para resolver.²⁵

3.3. Entrevistas con directores que han hecho parte de sus carreras como Directores

Preparadores y han ampliado su oficio a Directores Intérpretes.

Para la investigación es fundamental ofrecer un consolidado de las labores que en nuestro medio realiza el director preparador. El propósito de esta recopilación es buscar algunos conceptos en los directores que han hecho carrera como preparadores que nos acerquen a

²² En muchos conciertos temáticos observamos la orquesta y el director disfrazados para la ocasión.

²³ En los conciertos con las orquesta y las diferentes agrupaciones que he dirigido, hemos tenido por costumbre realizar una reunión minutos antes del concierto, en la que hablamos de la importancia de ese momento único e irrepetible, de la importancia de llegar al momento final con la mejor energía, de la importancia y el respeto que merece el público que nos acompaña, de estar muy juntos y solidarios en la escena, con alegría. Esta reunión en algunos contextos ha venido acompañada de una oración, de un abrazo, de una arenga, o de algún ejercicio de relajación y de concentración, pero siempre con un espíritu alegre y optimista.

²⁴ Aquí hay dos principios aprendidos de mis maestros, la certeza de realizar exactamente todo lo que se ensayó y no dejar nada a la suerte, inclusive algunas cosas que serían “improvisadas “ en el concierto deben ser preparadas!! En lo musical, coreográfico o en lo textual cuando hay conversaciones, textos o diálogos.

²⁵ Este es un aspecto en el que me enseñaron mis maestros que la orquesta es como un boxeador que está en el cuadrilátero y cuando vas a decirle algo, tiene que ser algo positivo, que está muy bien y que está “acabando con el rival”, así sea que le estén dando una paliza. El director siempre tiene que estar ahí presente para resolver, ayudar y animar!

la definición de lo que es y de lo que hace un director preparador y como es el recorrido que hace hasta llegar a convertirse en un director intérprete en sus contextos particulares.

Los resultados de estas entrevistas dejarán sistematizado labores y conceptos de este oficio. Para ello hemos diseñado la siguiente serie de preguntas, con ellas esperamos entender sus funciones y documentar experiencias que han sido significativas en la vida musical de muchas personas. Las preguntas que se han formulado son las siguientes:

1. ¿Cuáles son las principales funciones del director preparador de una orquesta sinfónica juvenil? Esta pregunta se hace con la finalidad de verificar las labores desempeñadas por los preparadores.
2. ¿Cuáles son las diferencias entre el director preparador y el director intérprete? Con esta pregunta se busca establecer algunos puntos en común y diferencias entre los entrevistados, y puntos en común y diferencias entre el preparador y el intérprete.
3. ¿En qué se apoya para realizar la interpretación de una pieza musical? En ésta pregunta buscamos conocer los pasos que utilizan los preparadores para iniciar el proceso.
4. ¿Qué tanto respeta las interpretaciones tradicionales?
5. ¿Se atreve a seguir sus propias intuiciones sobre lo que ve en la partitura o lo que escucha como resultado musical o lo que puede sugerir el contexto del momento, de la orquesta del nivel de los músicos? Esta pregunta se formula para irnos aproximando a las razones que justifican las decisiones interpretativas que toman éstos directores cuando han actuado como intérpretes.
6. A manera de anécdota ¿Recuerda alguna experiencia propia o cercana que le resultara equivocada o errónea en la interpretación de alguna obra?
7. ¿Qué experiencias gratas tiene de interpretaciones logradas con la orquesta?

Con éstas dos últimas preguntas tendremos ejemplos reales de situaciones vividas que no han dado los resultados esperados y otras que han sido exitosas.

A continuación, presentamos una tabulación de los resultados de las entrevistas.



En las columnas azules de marca el número de respuestas en el mismo sentido que dieron los directores sobre las actividades descritas abajo.



Interpretación tradicional: 60%

Interpretación innovadora: 20%

Combinan las Interpretaciones: 20%

En este gráfico se cuantifica la proporción de las inclinaciones que tienen los directores que he entrevistado y sus preferencias en cuanto a la elección del sistema elegido para interpretar.



Profesores de instrumento: 21%

Escucha versiones: 14%

Basada en sus conocimientos y experiencia: 29%

Marco histórico: 36%

En este gráfico se observan los criterios básicos en los que se apoyan los directores entrevistados para realizar sus interpretaciones.

Una vez finalizadas y tabuladas las encuestas podemos concluir frente a las tareas del Director Preparador, qué labores, cómo hacer talleres de fila, seccionales ensayo general y ultimar detalles técnicos, son comunes en la mayoría de ellos.

Se hace necesario la metodología de entrevistas para conocer cómo la ciudad contempla esta labor y poder concluir las diferencias entre el DI y DP en nuestro medio.

En cuanto a la interpretación más empleada es la que combina la interpretación tradicional con la innovadora.

Se entendería como interpretación tradicional aquella que respeta hasta el mínimo detalle lo escrito en la partitura y lo ejecutado por directores y orquestas que han hecho versiones acogidas a la idea del compositor, en concordancia con la tradición estilística que corresponde a la época en que fue escrita y ejecutada la obra, llegando inclusive a buscar apoyo en instrumentos de la época, escritos como por ejemplo críticas, cartas, relatos sobre las ejecuciones e interpretaciones de los autores o directores cercanos a estos, audios o videos (según el caso) y las herramientas que sean necesarias para acercar la sonoridad a lo que se crea fue la idea original y total del autor.

En contraste la interpretación innovadora se caracterizaría por la búsqueda de las ideas novedosas que aparecen en la mente del director y en algunos casos de los intérpretes instrumentales, derivadas del estudio y la investigación, del criterio que tiene formado el director y que está argumentado y sustentado en su formación y lo lleva a intentar plasmar en la agrupación su propia idea de lo que debe sonar, transgrediendo las imposiciones del estilo propio de la época en que fue concebida la obra, sin darle relevancia definitiva al uso de los instrumentos de la época de la composición, contrariando en algunos momentos indicaciones de la partitura, por ejemplo si la partitura tiene escrito una indicación dinámica de piano, cambiarla por alguna razón argumentada desde lo instrumental, rítmico, armónico, incidental, por una dinámica forte, cambiando tempis de metrónomo escritos, etc.

Para realizar sus interpretaciones se apoyan en sus conocimientos y en el marco histórico.

Capítulo 2

Marco teórico. Referentes conceptuales

A la par de las definiciones propias de este capítulo es pertinente hacer un breve acercamiento a la historia, y al proceso o desarrollo histórico que llevó el oficio de la preparación musical a desencadenar en la necesidad posterior de la dirección musical y concluir con la inclusión en este oficio de la interpretación.

Daremos una mirada histórica del director como personaje con participación vital en el quehacer musical enfatizando en sus lineamientos y criterios interpretativos. Pretendemos realizar este panorama sin descartar géneros, agrupaciones o formatos, que integran el día a día musical cotidiano en este contexto latinoamericano, desde conjuntos con pocos participantes como ejecutantes, hasta grandes integraciones sinfónico - corales - coreográficas y multimediales con grandes masas de participantes en el lugar de los hechos y espectadores en medios virtuales y redes sociales.²⁶ Formatos vigentes y de amplia acogida en nuestros días, que ganan con el pasar del tiempo mayor presencia en los espectáculos musicales actuales.

4. Definición de Preparación musical

²⁶La experiencia del video puede ser la mejor opción para disfrutar, y aprender, y muchas veces resulta más práctica, tranquila y posible que ver el espectáculo en vivo y en directo (in situ). Entre las plataformas más usadas para transmitir en vivo están: Facebook Live, YouTube, Live Stories de Instagram, y Twitter. transmisión en vivo con excelente sonido (HQ) e imagen (HD). Además, puede en cierta medida generar una interacción más real y cercana, ya que en vivo la participación del público se limita a observar y aplaudir, en tanto que a través de las redes sociales se comenta por medio de recursos como trivias, encuestas, test y esta participación hace que el público se pueda expresar con más libertad y tenga el sentimiento y la vivencia de ser parte importante del evento.

Primero daremos un vistazo a la historia del ensayo musical europeo y como su influencia continúa vigente en el quehacer musical latinoamericano adaptándose a los diferentes formatos propios de nuestro continente

El objetivo de hacer este brevísimo rastreo histórico de las fórmulas empleadas en la realización del ensayo musical y el empleo de algunas metodologías, técnicas, o dinámicas documentadas históricamente, es observar principios que puedan mostrar camino hacia la preparación de la interpretación con las condiciones que imperan hoy en día y que iremos descifrando.

La palabra preparar etimológicamente, viene del latín *praeparare*: del prefijo *prae* (pre o antes) y del verbo *parare* (disponer, dejar listo), entonces podemos decir que el preparador es quien acerca, capacita, acondiciona, proyecta, desarrolla, gesta, elabora, dispone, comienza un proceso, lo dispone e inclusive podemos decir por etimología que significa “lo deja listo”.

Tal como lo describe el artículo Oxford *Music Online* (*Grove Music On line*) titulado:

Ensayo²⁷

El ensayo es un tema difícil de tratar, tanto en la ópera como en otros tipos de actuaciones musicales. [...] La documentación histórica es escasa [...] porque rara vez se ha considerado digno de conservar [...] Los informes sobre ensayos a menudo no sobreviven (incluso en las cuentas de los teatros) porque el ensayo normalmente no ha sido pagado específicamente y más bien ha sido tratado como un complemento.

²⁷ John Rosselli, Thomas Bauman, Barry Millington, David Charlton, Curtis Price and John Cox. Rosselli et al., *Rehearsal*. Publicado en línea en 2002. Última revisión 10 de octubre de 2012. Consultado en Febrero de 2019. Traducción propia.

El artículo sobre la historia del ensayo que vamos a observar esboza las fórmulas y metodologías aplicadas a los ensayos en países específicos como Italia, Alemania, Austria, Francia e Inglaterra, con un apartado que considera las prácticas actuales.

John Rosselli, es quien describe el ensayo en el estilo italiano hacia finales del S. XIX como un ensayo breve e intenso. Para 1823, afirma que: “el tiempo permitido por costumbre para que un cantante aprenda una parte, quince días para la ópera seria, diez días para una ópera semiseria o Bufo, para una *"falk back – opera"* solo unos días.” Además, describe con algún detalle los ensayos y sus respectivas particularidades cuando se hablaba de la inclusión del ballet, coros o ensayo con vestuario. Hace alusión al semi – fracaso que representó el estreno del Barbero de Sevilla de Gioachino Rossini, sin comentar las anécdotas vividas como la renuncia de la soprano a solo dos días del estreno, la tragedia sufrida por el bajo al tener que cantar con un sangrado permanente por la nariz, etc.; si no que más bien hace referencia a la costumbre de algunos empresarios de encargar obras para ser estrenadas en cortísimo tiempo y que llevó a Rossini a escribir y estrenar esta obra en menos de quince días, sin la suficiente preparación del montaje general. Aunque referencia que algunos estrenos se hicieron solo con un ensayo co - repetido al piano y uno solo de orquesta, hacia 1910 en un teatro como el Colón de Buenos Aires, Argentina que multaba a los cantantes italianos en caso de que solicitaran más ensayos.

Thomas Bauman y Barry Millington²⁸ hacen referencia en Alemania a un antes y después de Richard Wagner (1813 – 1883), con un antes más o menos convencional con preparaciones regulares acompañadas por el violín ppal. a los cantantes, un pianista acompañante (co - repetidor) que incluye nada más que a un joven Beethoven, y con un director o el compositor en los ensayos y en las presentaciones.

²⁸ Roselli, John , Thomas Bauman, Barry Millington, David Charlton, Curtis price and John cox. «*Rehearsal.*» Grove Music Online. Consultado en Julio de 2018. Recuperado de www.oxfordmusiconline.com pp. 3e.

Pero la mención sobre Wagner es clave en la historia ya que según menciona el artículo, se pasó de la mediocridad en algunos lanzamientos franceses, al extremo de la preparación sugerida y lograda por Wagner, con los ya acostumbrado co - repetidores, pero sumando director de escena, director musical preparador, y lo que luego el mismo sugirió como director intérprete especializado en su tarea²⁹

Sin embargo, antes de Wagner, impuso los ensayos seccionales o parciales como metodología de trabajo. Spontini (1774 – 1851)³⁰

Continuando con la reseña sobre el ensayo y su desarrollo histórico, David Charlton apunta sobre el ensayo en Francia³¹ la importancia de la redacción del reglamento de la ópera de París que contempla en sus artículos 26, 27 y 28 las responsabilidades del director de orquesta y la figura del marcador de tiempo que era otro director pero que tiene la función de preparador que básicamente marcaba o llevaba el tiempo. También se reseña como en Francia se realizaron ensayos con el cuarteto de cuerdas encontrando así una mayor cercanía y realidad a la que se tenía con la repetición en el piano. Durante la primera mitad del Siglo XIX, entre otras etapas históricas, se cohibió la dirección de los compositores de sus propias obras, aberrante designio que sufrió nada más que Héctor Berlioz el 11 de diciembre de 1803 - 8 de marzo de 1869, (*Memories* cap. 48)³² en su relato describe el ensayo de su ópera escrita en dos actos *Benvenuto cellini*, dirigido con muchos problemas en la conducción por Habeneck, cómo fue dirigir en la mitad del tiempo estimado para la

²⁹ Spitzer, John, Neal Zaslaw, Leon Botstein, Charles Barber, José A. Bowen y and Jack Westrup, «*Conducting*.» Grove Music Online. Editado por Deane Root Consultado en Julio de 2018. www.oxfordmusiconline.com pp. 13

³⁰ Spitzer, John, Neal Zaslaw, Leon Botstein, Charles Barber, José A. Bowen y and Jack Westrup, «*Conducting*.» Grove Music Online. Editado por Deane Root Consultado en agosto de 2018. www.oxfordmusiconline.com pp. 10

³¹ Roselli, John, Thomas Bauman, Barry Millington, David Charlton, Curtis price and John cox. «*Rehearsal*.» Grove Music Online. Consultado en Julio de 2018. Recuperado de www.oxfordmusiconline.com pp. 5.

³² Berlioz, Hector y Richard Strauss, *Treatise on Instrumentation* por , traducido por Theodore Front, publicado por Edwin F. Kalmus, NY, NY 1948

obra, incomodando así a los bailarines y los músicos, quien finalizó el ensayo con un “Lamentablemente no puedo satisfacer al señor Berlioz, lo dejaremos aquí. Pueden irse, caballeros, El ensayo ha terminado”

Curtis Price anota como los ensayos en Inglaterra eran abiertos al público hasta 1737.

Los ensayos generales sin vestuario, con los cantantes a media voz, e incluso sin ensayo de luces, tomando como una costumbre bastante generalizada la invitación de público para el ensayo general antes del estreno pagado. Los directores tenían un clave en sus camerinos.

Con respecto a las prácticas actuales para los ensayos, según lo describe, Cox³³ refiriéndose al montaje del espectáculo en toda su dimensión administrativa, logística y en general de producción con un marco conceptual de por medio, teniendo en cuenta la posibilidad de contar con músicos cantantes o directores de renombre, lo que da otras connotaciones, tiene en cuenta las siguientes consideraciones:

- En primera instancia descripción y elección de la totalidad de elementos que intervendrán en el proyecto artístico, cantantes solistas, coro, orquesta, ballets o bailarines, directores de coro, director de escena (escenógrafo), director de vestuario (disfraces, pelucas, maquillajes) escenario, escenografía, coreografías, vestuario, iluminación, sonido. Concepto artístico general definido o bien propuesto y discutido con el director musical por la empresa productora.
- Ir juntando gradualmente la compañía mientras se avanza en los ensayos. Hasta llegar al *Sitzprobe* palabra alemana usualmente utilizada para referirse al ensayo en el cual

³³ Rosselli, John, Thomas Bauman, Barry Millington, David Charlton, Curtis Price and John Cox. Rosselli et al., *Rehearsal*. Publicado en línea en 2002. Última revisión 10 de octubre de 2012. Consultado en Febrero de 2019 pp. 11

los cantantes se sientan con la orquesta, y el director trabajar aspectos musicales única y exclusivamente, sin distracciones generadas por la escenografía, el vestuario, etc.

- la música: Enseñanza y práctica de las notas en el coro, antes de trabajar aspectos relacionados con el ensamble y equilibrio, implementando un *coaching* lingüístico para los textos en idiomas diferentes al nativo del coro.
- Para la orquesta los ensayos desde particulares, seccionales hasta el ensayo general conducidos por el director.
- La puesta en escena: el ensayo de los movimientos en escena.
- Trajes e iluminación: ensayo a cargo del diseñador.
- Ensayo de la puesta en escena: Comandado por el escenógrafo y apreciados por el director musical.
- Nuevas producciones según Cox tienen como mínimo unas 4 semanas de ensayos, en promedio para una nueva producción (Opera), el carácter y calidad de los ensayos son definidos en todo caso por la capacidad y suficiencia del director.
- En el caso de los artistas de fama, celebres y con el fenómeno mediático de la modernidad, las redes sociales, el internet, los videos, las giras, con viajes aéreos recurrentes, presentaciones, entrevistas y agendas diseñadas a varios años de compromiso; hacen que los tiempos de ensayos pueden verse seriamente afectados, así como los costos debido a lo que pueden cobrar estos artistas y a lo que obviamente, representa en dinero `para la boletería que consumirá en última instancia el público objetivo del proyecto.
- Finalmente reconoce las interacciones performáticas que mezclan las artes e inclusive otras disciplinas y que se incluyen en el ensayo contemporáneo.

Es de anotar que tal como se usaba en Inglaterra antes de 1737, solo por mencionar este caso, en la actualidad se acostumbran los preestrenos o ensayos con público, donde el público invitado suelen ser estudiantes de música o afines³⁴

Con relación a la condición del director auxiliar (*Time Beater*) o marcador de tiempo³⁵ la cual hasta antes de esta pesquisa desconocía que hubiera existido en el viejo continente³⁶

³⁴ personalmente pude apreciar un ensayo de pre estreno con la orquesta sinfónica juvenil Simón Bolívar de Venezuela y la orquesta filarmónica de Bogotá en el teatro Julio Mario Santo Domingo en la ciudad de Bogotá para la serie de conciertos que en el año 2015 hicieron estas dos orquesta interpretando las 9 sinfonías de Beethoven bajo la dirección de Gustavo Dudamel, curiosamente lo que más recuerdo fue el ensayo de una obra de las compuestas por el mismo Dudamel, para la banda sonora de la película titulada “El libertador” estrenada en 2013 en el Festival de Cine de Toronto. Está basada en la vida de Simón Bolívar; fue dirigida por Alberto Arvelo y protagonizada por Édgar Ramírez, Danny Houston, Gary Lewis, Iwan Rheon, Juana Acosta y María Valverde,

Recuerdo de su interpretación musical su insistencia en construir el sonido a partir de una buena articulación en los registros graves de los instrumentos y en los sonidos o instrumentos bajos de la orquesta.

³⁵ Rosselli, John, Thomas Bauman, Barry Millington, David Charlton, Curtis Price and John Cox. Rosselli et al., *Rehearsal*. Publicado en línea en 2002. Última revisión 10 de octubre de 2012. Consultado en Febrero de 2019, pp. 1 y 5

³⁶ quisiera mencionar experiencia con las bandas de marcha en el estilo norteamericano (Marching Band, Bugle corps.), en las cuales se cuenta con la figura del Drum Major, en los ensayos y aun en las presentaciones y que regularmente solamente se encarga de marcar el tiempo, con unos esquemas y con marcaciones muy definidas, como una escuela o patrón para la marcación. Incluyendo normalmente un podio muy alto y guantes blancos y regularmente hasta 4 Drum Major bajo la coordinación del director musical quien debe definir y uniformar gestualidades de los cortes, entradas, etc.

La presencia de 3 y hasta 6 Drum Major's, se debe a que las bandas tienen regularmente dos fases de presentación:

1. Recorrido: Es un desplazamiento por las calles aledañas al lugar de la presentación final. En este recorrido la banda se alarga, se hace muy exigente el rigor de la marcha militar, y se hace importante la marcación de los Drum Major repartidos en lugares estratégicos como adelante, cerca de la percusión y cerca de las tubas y

2. Exhibición: En la presentación final denominada exhibición, que regularmente es en un coliseo, estadio o cancha con dimensiones de 15 m. de ancho X 30 de largo aproximadamente. los Drum Majors se ubican según la necesidad del momento por los movimientos de la coreografía, puede ser en los extremos laterales o en la parte posterior de la presentación, el Drum Major principal, en algunos casos es el director musical general y siempre va adelante al frente, en una tarima alta, preferiblemente cerca de la banda,

Esta exhibición conlleva además de un trabajo musical muy exigente, coreografías muy elaboradas que el preparador y el director musical deben conocer muy bien para poder ubicar los Drum Majors en los lugares donde dar las entradas que sean necesarias y obviamente para marcar los tiempos.

Generalmente las bandas están en preparación para concursos en los cuales los jurados son muy exigentes y están calificando en el campo, sobre los músicos, literalmente desde el primer paso que debe ser sincronizado igual y perfecto en toda la banda, hasta la marcha coreográfica de la banda.

A esta coreografía, forma de marchar y proyectar los instrumentos se le denomina Drill: que en una de sus formas de traducción del inglés alude al entrenamiento militar, y en este caso se refiere a la técnica empleada para marchar y desplazarse al momento de hacer recorridos o exhibiciones. Es en resumen la Marcha uniforme, con la misma forma de marcar con los pies, mantener los hombros siempre al frente del público, mantener los pabellones de los instrumentos proyectando el sonido hacia el público, realizar los movimientos coreográficos y visuales con la actitud necesaria para el momento e interpretar los instrumentos de forma técnicamente correcta y con toda la musicalidad al más alto nivel.

5. Definición de interpretación

En la raíz etimológica venida del latín *interpretari*, se forma del prefijo inter (entre):

Intervenir, interjección, intercostal, internacional, etc.; y el radical *pret* (mercadear, comprar, vender) o *pretium* (precio, valor): apreciar, despreciar, menospreciar.

Interpretar en otra definición resulta ser:

El proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra que

Describir sucintamente la compañía que integra una banda de marcha, Marching band, Bugle corp, Show band, etc. Y que regularmente he preparado y dirigido y que es susceptible de ser preparada o dirigida de acuerdo con mi experiencia y la de los preparadores que he formado.

Grupo instrumental en el campo integrado por vientos metal y madera; flauta traversa clarinetes, saxofones, Melófonos que hacen el papel de los cornos, trompetas, trombones, fliscornos barítonos y tubas. Todos fabricados con los pabellones o campanas orientadas hacia adelante (como las trompetas tradicionales) apuntando al público parte del “Drill”.

Al Grupo de percusión tradicional se le da el nombre empleado en inglés Drum line integrado por redoblantes de alta tensión, multitenor que es un membranófono de 3 hasta 7 tambores de diferente afinación, 5 bombos de diferentes tamaños y afinaciones, y juego de hasta 5 platillos. Esta sección además de participar en el recorrido y en la exhibición con toda la banda, tiene regularmente la competencia de Drum line denominada Drum battle (Batalla de percusión) que consiste en un concurso o enfrentamiento musical entre dos líneas de percusión de diferentes bandas con unas eliminatorias y posterior enfrentamiento final entre las más destacadas.

Grupo de percusión estática se le denomina Pit, que traduce pozo y debe de venir del pozo de la ópera, ya que su ubicación con respecto al Drum Major principal es similar al de la orquesta sinfónica en el pozo de la orquesta para la acompañar la ópera. Esta sección está integrada por todas las placas (Vibráfono, Marimba, Glockenspiel, Xilófono), Timpanis, Gran Cassa, Platillos suspendidos, Crótalos y demás instrumentos invitados como batería, percusión latina, o étnica, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclados, violín, hasta cantantes, etc.

Grupo coreográfico acompañante denominado Color’s, Normalmente dirigidos y coordinados por un coreógrafo o experto en Ballet clásico o Danza contemporánea.

Son artificios muy importantes en estas bandas el uniforme y la uniformidad militar (orden cerrado) debido a su origen militar y que también me ha correspondido preparar.

La preparación y ensayo en otras agrupaciones como en mariachis, conjuntos vallenatos, grupos de rock, y orquestas tropicales que montan música de otras agrupaciones o cantantes (en el argot musical de le denomina montar cover’s. cover traduce cubierta) están generalmente subordinadas a la transcripción literal o adaptación, ya que lo regular es que no se cuenten con plantillas completas o con las que aparecen en las grabaciones, por ejemplo para montar ciertas obras musicales del repertorio del cantante mexicano Vicente Fernández, (especialmente las que han sido arregladas por el maestro Rigoberto Alfaro quien emplea flautas traversas, cornos franceses, y otros instrumentos, ampliando el formato normal del mariachi que regularmente en casi todos los casos tiene dos trompetas, violines a 3 voces, vihuela, y guitarrón) se hace necesario adaptar partes de flautas, cornos, arpa, etc a violines o trompetas, y así sucesivamente. Estos montajes se hacen con partituras o de oído, trabajando la versión que se ha decidido, siguiendo la literalidad de esta, los mismos instrumentos, melodías, armonías, tempos, etc, aunque si se tiene músicos con experiencia estos pueden enriquecer las versiones con aportes musicales que en algunos casos rayan con el virtuosismo, pero que se debe cuidar de no caer en excesos que deformen el estilo y la esencia de las músicas interpretadas. A menos que se busquen otros objetivos como versiones transformadas o deformadas. (Puede pasar y como se dice popularmente “casos se han visto”)

el compositor no puede señalar con toda precisión. Entre éstos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales. Diccionario Oxford de la música. Latham (2008)

En la edición de 1980 del *new Grove of Music and Musicians*, Stephen Davies y Stanley Sadie definían la interpretación en la tradición musical occidental, como el resultado de decodificar metódicamente las notaciones que contiene la partitura, y de acuerdo con esta aseveración, las diferentes manifestaciones que una misma partitura logra en diferentes ejecutantes serían el resultado de la variedad de métodos de interpretación empleados por cada uno de los intérpretes.

Según la Real Academia de la lengua, interpretación es: explicar o declarar el sentido de algo, pero principalmente de un texto, explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diversas formas

Podemos concluir entonces que el intérprete es:

- Persona que traduce (oralmente o por escrito) a un idioma lo que dice una persona en otro idioma. Un sinónimo de traductor. Por ejemplo, el presidente húngaro estaba acompañado por su intérprete.
- Persona que actúa en teatro, cine, tv. Por ejemplo: El actor Robinson Díaz interpretó el papel de Simón Bolívar.
- Persona que ejecuta un instrumento reproduciendo unas piezas musicales. Ej. El trompetista de *Miami Sound Machine* también interpreta el trombón.
- Persona que ejecuta una danza o baile. Ej. la bailarina de ballet interpretó con mucha gracia el solo del cisne negro.

- Persona que da significado determinado a una idea o acción. Ej. El público al sentir un silencio tan prolongado interpretó que se había acabado el concierto.
- Otro ejemplo: Ella interpretó que la estaban llamando al ver las señas.
- En informática y computación es un programa capaz de analizar y ejecutar las instrucciones de otro programa.³⁷

El propósito entender el concepto básico de interpretación y luego ver su acepción musical.

Se entiende como contrario a la representación que se convierte en un hecho material.

La palabra interpretación se encuentra vinculada a la palabra Hermenéutica) arte de interpretar los textos)

“Cada gran artista tiene miles de cosas para decir que no tenemos métodos para escribirlas mediante la imaginación, el sentimiento, mediante la calidad instintiva que algunos artistas tienen, tenemos que tratar de entender, reproducir y darle al público que escucha lo que consideramos que debe haber estado en el alma y la mente del compositor³⁸

Así como en el apartado anterior hicimos una breve reseña histórica sobre la preparación (ensayo musical) aquí daremos una referencia en ese mismo sentido.

Hacer un rastreo de la primera intervención de alguien actuando como director resulta en la práctica realmente imposible, pero es de suponer que

En el primer (y remoto) momento en el que dos seres humanos se unieron para cantar juntos una invocación a los dioses, un lamento fúnebre, o cualquier otro canto primitivo, uno de

³⁷ (Es.wikipedia.org, 2019) Intérprete informática. 7 jun 2019.

³⁸ Leopoldo Stokowski, video de youtube: “The Art of Conducting 1 – Great Conductors of the Past” (1994) 1H10’30”

ellos debió tomar la iniciativa y marcar la entrada. En el momento en que dos o más personas se juntaron para cantar o percutir instrumentos, ya existió el germen de la dirección musical, pues alguno de ellos debió tomar el liderazgo que permitiese empezar, terminar, cortar en un determinado momento, tocar más fuerte, más débil, o acogerse a un ritmo determinado u otro³⁹

Aunque algunas pinturas antiguas como las del Abrigo del Voro, en Quesa⁴⁰ (Castellón), que datan del Neolítico Antiguo (Edad de piedra, 6000 a 3000 A de C.), representación ejemplar del Arte Macro esquemático⁴¹, revelan lo que parece ser un grupo de personas en una especie de ronda, bailando o cantando o en alguna clase de rito, (Aparicio, 1979 y 1986-87; Aparicio, Meseguer y Rubio, 1982; Aparicio et alii, 2007) o como un desfile de guerreros (Beltrán, 1982 y 1998; Hernández, 2005; Martínez, Rubio, 2011) y tiene en algunas referencias atribuida la presencia de un personaje representado con una especie de vara como quien dirige, no me parece tan clara esa apreciación.

Las primeras referencias que podrían dar pistas a este respecto y que están contempladas en los textos bíblicos del antiguo testamento (1025 A. de C.) de manera directa y explícita podrían llevar a identificar varios personajes como directores (inclusive con nombre propio) escogidos por el rey David (El Rey David y la Música)⁴²

³⁹ García Vidal, Ignacio. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, ISSN 0214-4786, Año n° 21, N° 74, 2008, págs. 30-37

⁴⁰ El Abrigo de Cuevas Largas II Quesa en el contexto del arte rupestre postpaleolítico del Macizo del Caroig Valencia. Consultado Junio de 2018. <https://www.researchgate.net/publication/309873438>

⁴¹ SANCHIDRIÁN, J.L. (2012): Manual de arte prehistórico. Ed. Planeta S.A., Barcelona. pp. 367-438

⁴² Hendin, David. Monedas: 2007. Watchtower Biblioteca en línea El Rey David y la música. Recuperado de <https://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/2009891> consultado en julio de 2018.

20. Y Zacarías, Aziel, Semiramot, Jehiel, Uni, Eliab, Maasías y Benaía, con salterios sobre Alamot. 21. Matatías, Elifelehu, Micnías, Obed-edom, Jeiel y Azazías tenían arpas afinadas en la octava para dirigir. 22. y Quenanías, principal de los levitas en la música, fue puesto para dirigir el canto, porque era entendido en ello⁴³

En 1era de Crónicas 25 - 1 - 7: Formó un grupo de 4.000 siervos y puso a cargo de este a Asaf, Hemán y Jedutún (probablemente llamado también Etán).

1. Además, David y los jefes de los grupos de servicio separaron para el servicio a algunos de los hijos de Asaf, de Hemán y de Jedutún los que profetizaban con las arpas, con los instrumentos de cuerda y con los címbalos. Y de su número provinieron los hombres oficiales para su servicio. 1 era Crónicas 25 1.

“12 y los levitas cantores, todos los de Asaf, los de Hemán y los de Jedutún, juntamente con sus hijos y sus hermanos, vestidos de lino fino, estaban con címbalos y salterios y arpas al oriente del altar; y con ellos ciento veinte sacerdotes que tocaban trompetas), 13 cuando sonaban, pues, las trompetas, y cantaban todos a una, para alabar y dar gracias a Jehová, y a medida que alzaban la voz con trompetas y címbalos y otros instrumentos de música, y alababan a Jehová, diciendo: Porque él es bueno, porque su misericordia es para siempre; entonces la casa se llenó de una nube, la casa de Jehová. 2 da Crónicas 5 12.

Según la información, no es menor el dato contenido en estas referencias bíblicas.

En el siglo VI y V A. de C. se tienen registros en los que se comenta que

“En las escuelas griegas se impartían dos asignaturas con las que se pretendía dar una educación menos rígida y más liberalizante: la gimnasia (gymnopedía) o cultura física y la música (mousiké) o cultura mental (cfr. W. AA., Historia General de la Música, op. cit.,

⁴³ . 1 Crónicas 15:20-22 Versión Reina-Valera 1960 © Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960. Renovado © Sociedades Bíblicas Unidas, 1988.

vol. 1, pp. 1 52-153). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx. Fubini E. (Pag, 48.)

Desde los comienzos del teatro griego, donde las personas participan cantando y bailando, aparece la figura del *Corifeo*⁴⁴ quien era el encargado de dirigir el grupo ubicado cerca al altar. El espacio probablemente circular en el que se hacía la representación se llamaba *orquesta*.

Escritores como Aristóteles y Platón consideraban que la formación educativa era de gran importancia educativa [...] Aunque es poco la música que ha llegado hasta nosotros, se han conservado tratados teóricos como el de Aristóxeno (siglo IV AC) Ptolomeo (siglo II AC). Lawson (2006)

Otros datos relevantes en la historia musical de esta época son la fundación de la Schola Cantorum atribuida a Gregorio Magno (590 - 604) después de un complejo y criticado desarrollo musical lleno de improvisaciones y combinaciones vocales (incluidos varios idiomas y tonalidades simultáneas)

Luego en la liturgia de los primeros 5 siglos de la era cristiana (paleocristiana), el abad o sacerdote, con movimientos de sus manos, conducía el canto que alternaba su canto (sacerdote - solista) con el coro o feligreses El canto gregoriano dominó la Edad Media sin la participación de grupos instrumentales, en la música sacra.

Con la llegada de la polifonía en el siglo XII y XIII momento en el que se adicionaron instrumentos y que con la ampliación significativa de los músicos va llevando a la necesidad de un director de orquesta, en ese momento denominado *el maestro de capilla*, que se encargaba de dirigir y además tenía la obligación de componer, aparte de

⁴⁴Battle i Jordà, Carles; Gallén Miret, Enric; Foguet i Boreu, Francesc; Noguero i Ribes, Joaquim; Saumell i Vergés, Mercè (2004). La representació teatral (en catalán). Universitat Oberta de Catalunya. ISBN 84-9788-016-1.

administrar y organizar las agrupaciones musicales de la iglesia o de la corte. Algunos bien reconocidos fueron Josquin Des Pres en el siglo XVI, Andrea y Giovanni Gabrielli en San Marcos de Venecia también en el S. XVI, o el propio Johann Sebastián Bach, que lo fue de la capilla cortesana del príncipe Leopoldo de Anhalt en el siglo XVIII

En el mismo S. XVII Claudio Monteverdi en su Orfeo (1607), indicaba en la partitura que el grupo ejecutante debía estar formado por treinta y seis maestros músicos: violines, violas, cellos, un contrabajo, dos claves, dos órganos de concierto, una o dos arpas, tiorbas, cornetas, trompetas y sacabuches. Lo que puede suponer la necesidad de un guía o conductor además de los músicos.

Para esta época del siglo XVII el compositor de la corte de Luis XIV, Jean Baptiste Lully (1632-1687), hace su aparición como el primer director musical conocido. El maestro Lully dirigía sus propias composiciones con la orquesta de cuerda llamada "*Les vingtquatre violons du Roy*", llevando el pulso con un bastón de gran tamaño, golpeando el suelo. En alguna de sus actuaciones como director, Lully se golpeó en un pie de forma violenta con el bastón que usaba para dirigir, hiriéndose de forma considerable y produciéndose una gangrena que terminó por quitarle la vida al poco tiempo de sucedido el accidente.

Durante los Siglos XVII Y XVIII se emplearán desde rollos de papel para dirigir especialmente la música vocal, pasando por el teclado:

El teclado, confiado por nuestros padres, está en la mejor posición para la asistencia. No sólo con los otros instrumentos bajos, sino para el conjunto entero... El sonido del teclado, correctamente colocado, en el centro del conjunto puede oírse claramente por todos... si alguien debe apresurarse o avanzar lentamente, el que más fácilmente puede corregirlo es

el teclista, pues los demás están demasiados preocupados con sus figuras y síncopas para ser ayudantes con alguna asistencia.⁴⁵



El cambio en la dirección musical se da en el siglo XVIII ya que el teclado va desapareciendo de la orquesta, aunque en la ópera podían interactuar dos directores: uno que dirigía y acompañaba desde el teclado a los cantantes en los recitativos, y el primer violín quien dirigía a la orquesta en las secciones instrumentales. Precisamente es el concertino o primer violín de la orquesta quien va asumiendo gradualmente la responsabilidad y va encargándose dirigir tocando más fuerte o con movimientos del violín o movimientos corporales, e incluso con leves golpes en el violín, pero muy frecuentemente con el arco. Llamado *The Leader* (en Inglaterra), *Konzertmeister* (en Alemania), *Premier Violón* (en Francia) o *Capo D'orchestra* (en Italia).

⁴⁵ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753) Imagen de Johann Gottfried Walter, *Musiklexicon* (1732). Johann Kuhnau marca el compás con dos rollos de papel en el Thomas-Kirche. Tiene a su espalda la orquesta. El organista de la pintura se piensa que es J. S. Bach.

No tardaría mucho en aparecer la batuta,

La primera referencia en la historia sobre la dirección con batuta es el de las monjas de St. Vito en 1594. Un compositor de la época cuenta que los instrumentistas y cantantes se sentaron en una mesa larga. Finalmente, la Maestra del concierto se sentó a un extremo de la mesa con una varita larga, delgada y de brillo (que estaba colocada allí para ella). Les dio silenciosamente varios signos para empezar, cuando todas las otras hermanas claramente estaban listas, y continuó marcando según el tiempo que debía obedecer para cantar y tocar.⁴⁶

En este sentido y frente a la importancia del dominio del gesto, incluida la buena técnica para el manejo de la batuta, afirma Previtali:

“El director debe poseer un dominio de todas las pequeñas artimañas del gesto, que sirven para lograr que la orquesta haga por obediencia lo que con muchos ensayos hubiera hecho por comprensión”⁴⁷

Con la conformación de la orquesta sinfónica moderna establecida entre el clasicismo y romanticismo, el crecimiento en sus dimensiones y en las dimensiones de las composiciones musicales, se fue también evidenciando la necesidad de tener un líder en frente de la orquesta, casi imprescindible que asumiera la responsabilidad de conducir cada interpretación. Johann Stamitz y Joseph Haydn, a mediados de siglo XVIII

Establecieron en la ciudad alemana de Mannheim una orquesta con flautas, oboes, fagotes,

Trompas, trompetas, timbales y cuerda. Wolfgang Amadeus Mozart introdujo definitivamente el clarinete, Ludwig Van Beethoven introdujo por primera vez los trombones en su

⁴⁶ Ercole Bottrigari, *Il Desiderio, or Concerning the Playing Together of Various Musical Instruments in which also is discussed the Tuning of these Instruments and many other things pertinent to Music*, trans. Carol MacClintock, *Musicological Studies and Documents* 9 (Rome: American Institute of Musicology, 1962), 13
Evolución histórica del arte de dirigir. Conservatorio Superior de Música de Murcia Manuel Massotti Littel Departamento de Dirección de Orquesta (Ginés Martínez Vera. P. 9)

⁴⁷ F. Previtali. *Guía para el estudio de la dirección orquestal*, ed. Ricordi 1969

Quinta Sinfonía. Éste, Quizá no fue el mejor director de orquesta, pero fue quien hizo que con sus composiciones la participación del director fuese imprescindible. Elementos novedosos o más reiterativos en la música de Beethoven hacían necesaria esta actuación, por ejemplo, las grandes pausas o silencios presentes por sí solos o generados por los calderones cuya duración debía ser definida por alguien que unifica las pausas, las entradas posteriores, entre otros. Algunos rasgos de expresividad e intención en la producción de intenciones en la música, que debían estar presentes en las interpretaciones y que solo se podían incluir o lograr en la orquesta a través de gestos, miradas, impulsos, respiraciones, etc sugeridas o comandadas por la figura del director.

Muchos compositores del XIX se colocaron frente a la orquesta para dirigir sus obras: Gaspar Spontini (1774. 1851), Louis Spohr (1784 - 1859), Carl María Von Weber (1786 -- 1826), Félix Mendelssohn (1809 - 1847), Franz Liszt (1811 - 1886), Johannes Brahms (183 -- 1897), Richard Wagner (1813 - 1883), Héctor Berlioz (1803 - 1869), Gustav Mahler (1869 - 1911), Richard Strauss (1864 - 1949). Los primeros en escribir sobre la dirección fueron Wagner: “Beethoven: La dirección de Orquesta”⁴⁸ y Berlioz: “Gran tratado de instrumentación y de orquestación modernas”⁴⁹ con el capítulo añadido por el mismo Berlioz un año más tarde sobre Dirección de orquesta.

El desarrollo histórico musical fue llevando al hecho de que, a medida que más músicos hacían parte de la orquesta y la orquestación duplica líneas melódicas en diferentes instrumentos, se hacía necesario implementar la figura de un líder que decida sobre las sutilezas interpretativas de esas líneas musicales específicas, ya que a estas dobladas por otro

48

⁴⁹ Treatise on Instrumentation por Hector Berlioz y Richard Strauss, traducido por Theodore Front, publicado por Edwin F. Kalmus, NY, NY 1948

músico de la orquesta se puede tener opiniones o posturas diferentes frente a su interpretación, haciendo necesaria la figura del director y su rol como intérprete.

6. Consolidado de algunos aportes a las técnicas de ensayo modernas por parte de directores prestigiosos

De los siguientes compositores - directores buscamos algunas características interpretativas que fueron y son influencia en el mundo de la dirección.

Carl María Von Weber (1786 -- 11826) trazó una relación entre el tiempo y sentimiento interior, como principio interpretativo, trabajo en la mediación entre los cantantes y los músicos de la orquesta.

Gaspere Spontini (1774. 1851) Fue quien impuso los seccionales o parciales como método de trabajo.

Félix Mendelssohn (1809 - 1847) estableció los métodos modernos de ensayo, con ensayos parcializados y seccionales, posiciono al director y se preocupó por lograr buenas condiciones de trabajo para los músicos, además se destacaba por tener una capacidad auditiva extraordinaria a la hora de corregir en los ensayos de orquesta y coro detectando los más mínimos errores en la orquesta y en los cantantes.

Franz Liszt afirmaba que la técnica y el virtuosismo estaban vacíos sin la expresión del carácter. Liszt enfatizó lo poético sobre lo mecánico, Mendelssohn y Berlioz habían establecido un estándar en la marcación para la dirección de las orquestas las cuales eran sorprendidas por la nueva forma de marcar de Liszt, quien no solía marcar el compás, si no más bien acentos, hacía gestos con movimientos en formas de curvas lentas al aire para marcar los momentos expresivos y en cambio usaba fuertes golpes con el puño cerrado

para acentos marcados, eventualmente usaba la batuta para ritmos agitados, y también acostumbraba dejarla a un lado.

Richard Wagner propuso en su tratado *Über das dirigieren* (1869) que el tiempo ha de ser flexible y el director ha de acelerar y retardar el tiempo en favor de lo que está escrito en la partitura. Es sabido que Liszt usó esta manera de interpretar “rubato” en el piano, pero no supo llevarlo a la dirección, mientras que Wagner si lo consiguió. “El matiz más importante para la verdad musical lo revela el tempo [...] el tempo correcto conduce automáticamente al estilo, y al carácter verdadero”⁵⁰

Wagner fue repetidamente criticado por “acelerar y reducir el tiempo”, ya que nunca antes se escuchó esto en una sinfonía del clasicismo por ejemplo en las de Haydn. Las modificaciones en Beethoven de tiempo y re orquestación, fueron siempre hechos para aclarar el significado interior de la obra. (Martínez Vera Ginés. pag.13)

Hans von Bülow (1830-1894) Fue alumno y adorador de Wagner, su esposa Cósima Liszt (Hija de Franz Liszt) abandono a Hans por el maestro Wagner, pero el director no dejó de adorarlo. Bülow era un maestro déspota e insensible y tiránico que maltrato, insultó y humilló a los músicos, que llegaron inclusive a preocuparse por su integridad física durante los ensayos debido a lo violento del método empleado por Bülow. Exagerado en las repeticiones de los pasajes, sin llegar a estar satisfecho con ningún resultado, con su actitud déspota e inflexible alcanzó interpretaciones de Beethoven nunca antes logradas por ningún director debido a lo meticuloso de sus anotaciones.⁵¹

⁵⁰ Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, 1869

⁵¹ Spitzer, John: Neal Zaslaw, Leon Botstein, Charles Barber, José A. Bowen and Jack Westrup. *Conducting* (Fr. direction d'orchestre; Ger. Dirigieren; It. direzione d'orchestra) Recuperado de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06266> Published in print: 20 January 2001 Published online: 2001 consultado abril 2018. Traducción propia.

Héctor Berlióz era más gestual y logra resultados más dulces que su admirador R. Wagner. Sobre su estética literaria y musical acompañada de humor e ironía leemos en una reciente tesis doctoral:

Ciertamente su producción tanto musical como literaria, posee un carácter tan personal que imposibilita su clasificación, motivo por el que el autor aparece en los manuales como un personaje con estilo propio, independiente de la corriente general del Romanticismo. No cabe duda de que su empleo espontáneo del humor y la ironía son rasgos que contribuyen a forjar su personalísimo estilo, que adquiere con ello un sorprendente halo de modernidad⁵²

A finales del siglo XX los directores se tomaban grandes libertades en la interpretación de las obras.

Gustav Mahler (1860-1911) fue como von Bulow, un director déspota que solía re - escribir las partitura, “Las modificaciones de Mahler son justificables desde el punto de vista evolutivo”⁵³, su exagerada exigencia en la disciplina y el protocolo del concierto lo llevaban a dirigir una mirada hostil e intimidante hacia el público si en la sala se oía un murmullo o cualquier ruido, cerraba la sala para quienes llegaban tarde y defendía sus actitudes revelando que dirigir era un asunto de vida o muerte, A Mahler lo suelen dibujar en la caricatura de un hombre con mil brazos. Su excelencia, energía, vigor e insatisfacción lo llevaron a ser el primer director estrella.

El lado opuesto de Mahler fue **Richard Strauss** (1864- 1949), quien puso límites a los excesos impuestos de moda por Mahler. A parte de ser un gran compositor, interpretó

⁵²La estética musical de Hector Berlioz a través de sus textos. García Revilla, Enrique. ISBN: 978-84-370-9114-3. Editorial: Universidad de Valencia = Universitat de València. Edición: 2013

⁵³ Boulez, Pierre. La Escritura del Gesto. Conversaciones con Cécile Gilly. Ed Christian Bourgois Éditeur, 2002.

literalmente la música, economiza sus gestos y presumió del compás minúsculo, “tanto más pequeños cuanto más complicado era el aparato instrumental, para dar posibilidades a los músicos para oírse juntos” “Si se da el 80% de trabajo a sus ojos, sólo puede utilizar un 20% de su capacidad para oír; pero, si su cara es reclamada sólo en un 20%, entonces puede poner en juego el 80% de su oído”⁵⁴

Strauss reconocía con orgullo que le interesaban más sus honorarios que los resultados artísticos. Cambio los estados emocionales enajenados e histéricos de Mahler por la precisión, la claridad y el ritmo. Algunas frases sarcásticas aún se usan cotidianamente en el mundillo musical y de los directores como: "La mano izquierda nada tiene que hacer en la dirección, su lugar es el bolsillo del chaleco ", "no debes sudar cuando diriges, sólo el público debe entrar en calor"

Arturo Toscanini (1867-1957) Declaraba que la partitura era sagrada, Su mala vista lo forzaba a dirigir de memoria. Emigró de Italia a Estados Unidos, debido a sus diferencias políticas con el gobierno de Mussolini, fue en Norteamérica donde triunfó como promotor musical por medio de programas de radio de gran audiencia y de sus grabaciones discográficas. Fue señalado reiteradamente por su supuesta falta de pasión, y por ser un director que solo marcaba el compás, con un sonido muy afinado.

Wilhelm Fürtwangler (1886-1954) fue según muchos, el mejor director del siglo XX. Dirigía en estado de trance, ausente de la orquesta y del público, le daba siempre más importancia al contenido que a la ejecución, al espíritu de la obra que la perfección técnica. Su gesto era indescifrable.

⁵⁴ Hans Swarowsky, Defensa de la Obra. Tr. Miguel Angel Gomez Martinez, Universal Edition, Viena. 1979

Arthur Nikisch (1855-1922) era un director con gran genialidad y cada interpretación suya se convertía en una creación. De él son las palabras: "Haga que todas sus interpretaciones sean una gran improvisación; si no les gusta que se pongan a dirigir con un metrónomo"⁵⁵

Arthur Nikisch Su legado como uno de los fundadores de la dirección moderna, con un profundo análisis de la partitura, un sencillo pulso, y un carisma que le permitió ofrecer la sonoridad completa de la orquesta y sondear los abismos de la música. El estilo de dirección de Nikisch fue muy admirado por Leopold Stokowski, Arturo Toscanini, entre otros. Reiner dijo, "Fue él [Nikisch] quien me dijo que no debería ondular mis brazos al dirigir, y que debería usar mis ojos para dar instrucciones."⁵⁶

Herbert von Karajan (1908-1989), heredero de Furtwangler en la Filarmónica de Berlín, fue una figura esencial. Volvió a la pureza del sonido y a la precisión orquestal. Algunos comentaristas han sostenido la opinión de que él fue la culminación de la tradición europea central, mientras que otros le consideran el comienzo de una era nueva de directores. Fue un gran pionero en el uso de la tecnología utilizándose para difundir su propia imagen. (Ginés Martínez Vera. P. 9)

Otros directores contemporáneos que han sido de una u otra manera influyentes en la interpretación musical de los siglos XX y XXI:

Carlos Kleiber: 1930 - 2004, El estilo de dirección de Carlos Kleiber fue muy personal. Su anhelo de perfección le llevaba a ensayar con gran exigencia hasta alcanzar una comunión formal con la orquesta. Esto se debía en parte a que no era el titular de una orquesta concreta a la que ya tuviera adaptada a su estilo, pero también a que quería

⁵⁵ Holden, Raymond, and J.A. Bowen, *The Central European Tradition. The Cambridge Companion to Conducting*.

⁵⁶ Hart, Philip. *Fritz Reiner: A Biography*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1994. pág. 16. ISBN 0-8101-1125-X

siempre plasmar su versión ideal de las partituras elegidas, como si se tratase de un estreno. Durante los conciertos, Kleiber quería mostrar la frescura de lo inmediato y un alejamiento de desarrollos rutinarios. Su manera de dirigir era muy expresiva y del agrado del público con amplios gestos de los brazos.⁵⁷ Sus versiones o interpretaciones del gran repertorio (sinfonías y oberturas) de Beethoven, Brahms y Schubert son consideradas para muchos, como definitivas. Particularmente he sido admirador de sus versiones del allegretto de la 7ª sinfonía de Beethoven con la orquesta *Concertgebouw*, Amsterdam 1983⁵⁸, la Obertura Coriolano de Ludwig van Beethoven, para abrir el concierto en el que también interpretó la Sinfonía N.º. 33 Bm KV 319 de Wolfgang Amadeus Mozart y de Johannes Brahms Sinfonía N.º. 4 Eb op. 98 con la orquesta *Bayerisches Staatsorchester Munchen*. (*Kleiber's Legendary 1996 Munich concert*)⁵⁹ Y el legendario ensayo del murciélago (y posterior concierto) de Strauss en Stuttgart en 1970, que recomiendo especialmente⁶⁰

Seiji Ozawa (1935 -) El maestro nacido en Manchuria (China, pero durante la ocupación japonesa) organiza con incansable agilidad los efectos sonoros grandiosos, subrayando con gestos vivos los impulsos dramáticos de las obras bajo su batuta. Sus movimientos corporales se asimilan a ejercicios de las artes marciales dancísticas o coreográficas, como Tai chi Chuan o Aikido. De Su estilo interpretativo presenta una gran

⁵⁷ «CARLOS KLEIBER - Música, Poesía, Pintura, Gentes». LeitersBlues. 2 de abril de 2012. Consultado el 25 de abril de 2017. la orquesta

⁵⁸ chia79210 [chia79210] 2012 Octubre 8. Beethoven Symphony No. 7 - II. Allegretto, Conductor: Carlos Kleiber . [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8B29gKpZGRs>

⁵⁹ Van Swol, S. [Samuel van Swol] 2012 mayo 21 Carlos Kleiber Beethoven Ouverture coriolan Mozart Symphonie No 33 Brahms Symphonie No 4 [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=08gTfNKY94M>

⁶⁰ Ydme, F. [Fidel Ydme] 2014 diciembre 17 Carlos KLEIBER • J. TRAUSS: Die Fledermaus (ouverture) Subtitulado en español. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dIPhx2v4cFA>

perspicacia y sexto sentido que le hace encontrar los más mínimos detalles y encuentra en las grandes masas orquestales y sonoras su mejor medio de desempeño

Leonard Bernstein 1918 1990, Su gesto era extrovertido, exagerado y con tantos admiradores como detractores. Tenía la capacidad de ensayar toda una sinfonía de Mahler interpretando cada frase para la orquesta para expresar el significado preciso, y de emitir una manifestación vocal del efecto requerido, con un sutil oído perfecto para el que nada pasaba inadvertido. Recomiendo también el video reseñado como un icono de la producción interpretación y dirección musical de West side Story” en manos de su propio compositor.

Claudio Abbado (1933 - 2014) Este carismático director Italiano, que al ser nombrado en 1968 como director del teatro la Scala de Milán, uno de los más importantes de la historia de la música, introdujo dentro del repertorio música de compositores contemporáneos como Schoenberg, Alban Berg o Igor Stravinsky, y Paralelamente a esta renovación del repertorio, Abbado impone un enfoque de renovación de la partitura: enfoque filológico, pero no dogmático, la investigación y el uso de partituras originales (interpretaciones historicistas, especialmente al frente de su orquesta Mozart de Bolonia), el período de estudio se acompaña con la búsqueda de una musicalidad espontánea pero no trivial.

Valery Gergiev (1943) “Gergiev⁶¹ es particularmente renombrado por su estilo de dirección apasionado, casi brusco, y su tendencia a gruñir en el podio. Es un director impulsivo que da lo mejor en obras de gran dramatismo [...]. Excitante, nervioso, apasionado y con un toque escénico muy de cara a la galería, Valery Gergiev es uno de los directores más populares de la actualidad gracias a sus espectaculares maneras y a sus

⁶¹ [Valery Gergiev, director de orquesta | LeitersBlues](#). *LeitersBlues*. 25 de julio de 2012. Consultado el 9 de noviembre de 2019.

notables trabajos en la escena operística y en los conciertos. Amante de los tempi animados y poseedor de un dinamismo fuera de lo común frente al atril, Gérgiev muestra un estilo firme, vehemente y vigoroso, muy en la tradición de la Escuela Rusa de dirección, con abiertas y poderosas batidas ejecutadas con la palma de su mano derecha y constantes saltos sobre la superficie del podio. Su gesticulación llega a ser desmesurada por momentos, valiéndose de complicadas expresiones faciales y de excentricidades como la de usar una mini batuta del tamaño de un mondadientes. Presenta una imagen explícitamente desaliñada tras la que se esconde una caracterización personal estudiada hasta el último detalle. Especialista en el repertorio ruso, Gérgiev ofrece su mejor versión como director a la hora de abordar las obras desde un punto de vista del todo espontáneo no exento de dramatismo”

Riccardo Muti (1941) La gran personalidad desprendida en su presencia sobre el podio le hace buscar con afán el pulimento sonoro y el máximo equilibrio entre las dinámicas y los ritmos. Su estilo de batuta, claro, vigoroso y potente, se asienta en una fidelidad absoluta a la partitura, aunque siempre tratando de encontrar una belleza sonora que va mucho más allá del plano meramente objetivo⁶².

Muti es un director académico que cree en ser fiel a la partitura impresa. En la ópera, mantiene a sus cantantes muy controlados en materia de ritmo y fraseo, y rara vez permite notas altas interpoladas. En el repertorio sinfónico adopta el mismo enfoque: sin tempos ni dinámicas exagerados⁶³

Nikolaus Harnoncourt (1929) “Ha sido uno de los directores más significativos de su época y sus lecturas destacan por su sentido incisivo y por una magistral intención de

⁶² «RICCARDO MUTI | LeitersBlues». *LeitersBlues*. 8 de junio de 2012. Consultado el 9 de noviembre de 2019.

⁶³ The Art Of the Conductor. /<http://theartoftheconductor.com/news/2008/05/08/117/>
<https://web.archive.org/web/20110507073646> Consultado el 9 de noviembre de 2019

dar relieve a los contrastes en la búsqueda de una nueva expresividad. Su estilo de dirección era tan firme como seguro, valiéndose de una gesticulación integral que a veces caía en una fijación visual casi obsesiva. Como intérprete de Bach, Harnoncourt logró elaborar un discurso musical dinámico y afiligranado que contrastó con el estilo monumental y lineal de las interpretaciones precedentes. Su labor como director de las óperas de Monteverdi es considerada como histórica y concienzuda, llegando a adoctrinar a los miembros de la Orquesta de la Ópera de Zúrich en la ejecución de instrumentos originales.

Se le considera un especialista en la música de Mozart. Los perfiles de la conducción mozartiana de Harnoncourt son duros, afilados, cortantes y en cierto modo ásperos. Parece como si Harnoncourt quisiera subrayar lo meramente ideológico en la imagen ligera de Mozart y lo que, en la visión habitual queda silenciado por una perfección aparente, se convierte en su caso en una impulsiva energía que busca la fibra más profunda. Lo que verdaderamente impacta del modo de dirección de Harnoncourt no es una mayor y más refinada fidelidad a las obras, sino la negación de las formas de lectura, posiciones y condiciones preexistentes. Y, pese a su casi sagrada fidelidad al texto escrito, Harnoncourt se resuelve por una subjetividad interpretativa que irradia sobre el podio merced a su tensa y enérgica forma de dirigir⁶⁴. Su libro “La música como discurso sonoro” tiene en el primer capítulo los “Aspectos fundamentales de la música y de la Interpretación” que sirven también para acercarse a sus principios interpretativos.

Pierre Boulez 1925 - 2016, Su estilo interpretativo era objetivo y analítico acomodado muy especialmente al repertorio contemporáneo. Bajo la influencia de

⁶⁴ «NIKOLAUS HARNONCOURT | LeitersBlues». *LeitersBlues*. 27 de marzo de 2012. Consultado el 16 de julio de 2019

Messiaen y su investigación conocida como “Serialismo integral”, se convirtió en uno de los líderes principales del movimiento del arte de posguerra entre lo abstracto y la experimentación. Su dirección imponía Claridad, precisión rítmica y respeto por las intenciones del compositor, testimonio que se puede ver y oír en múltiples videos de sus actuaciones.

Su estilo interpretativo es muy diferente del de otros directores de referencia de su generación como Claudio Abbado o Lorin Maazel. Sus interpretaciones son más analíticas y distantes, presenta toda la música con claridad, sin apasionamiento. Así facilita la comprensión por parte del oyente, que puede entender y sentir lo que el compositor quería transmitir. Sus versiones de las sinfonías de Mahler de sus últimos años van en esa dirección; interpretarlas como si se tratara de un estreno, sin ideas preconcebidas. El resultado son unas interpretaciones originales, que muestran la grandeza de las obras en su conjunto, como una construcción única, sin resaltar detalles secundarios

Sus textos: “Pensar la música hoy”, “La escritura del gesto”, “Puntos de referencia” y “Hacia una estética musical” tratan diversos temas desde la técnica en el análisis musical hasta la interpretación.

“Pensar la Música hoy” (1964) reúne las principales conferencias pronunciadas en los Cursos de Darmsatdt en los que el autor razona su concepción del lenguaje musical en aquel momento desde el serialismo integral, aportando una solución al callejón sin salida en que parecía encontrarse sumida la música europea.

En 1966 apareció un primer volumen antológico de sus artículos: “Declaraciones de aprendiz”, y en 1981 un segundo volumen titulado “Puntos de referencia”.

La prosa de sus obras se caracteriza por su rudeza cortante y acerada. Sus textos discurren desde una crítica nada contemporizadora con la música de su siglo hasta la especulación

estética, pasando por análisis pormenorizados de obras concretas como “Consagración de la primavera” de Stravinsky.

Sergiu Celibidache: 1912 - 1996. Se destacan en sus interpretaciones su famosa lentitud de tempo y su innato mantenimiento de la tensión sonora con las que logró sus mejores resultados en compositores como Bruckner. Su estilo, por así decirlo, se puede resumir en dos palabras claves: eficacia de gesto y elegancia, con una técnica propia que podría ser considerada como la madre de la dirección orquestal del siglo XX. El interés de Celibidache radica en crear, en cada concierto, las condiciones óptimas para lo que él llamó una «experiencia trascendental». Creía que dicha experiencia era difícilmente comparable a la audición de la música grabada, razón por la cual la evitaba rechazando también que se grabaran sus conciertos. Por ello los videos de Celibidache constituyen verdaderas piezas de gran valor en busca de versiones de altísima exigencia que buscan efectos inmediatos en el público, ya que lo que sucediera en el momento de la presentación era lo que desvelaba a Celibidache.

Igor Stravinsky: (1882 1971) Compositor y director de orquesta ruso, fue uno de los músicos más importantes y trascendentes del siglo XX. Conoció gran variedad de corrientes musicales. Resultan justificadas sus protestas contra quienes lo tildaban como un músico del porvenir: «Es algo absurdo. No vivo en el pasado ni en el futuro. Estoy en el presente». En su presente compuso una gran cantidad de obras clásicas abordando varios estilos como el primitivismo, el neoclasicismo y el serialismo, pero es conocido mundialmente sobre todo por tres obras de uno de sus períodos iniciales —el llamado período ruso—: El pájaro de fuego (1910), Petrushka (1911) y La consagración de la primavera (1913). Para muchos, estos ballets clásicos, atrevidos e innovadores, prácticamente reinventaron el género. Stravinski también escribió para diversos tipos de

conjuntos en un amplio espectro de formas clásicas, desde óperas y sinfonías a pequeñas piezas para piano y obras para grupos de jazz. Con relación a la interpretación de su obra declaró: He dicho muchas veces que mis obras deben ser leídas y ejecutadas, pero no “interpretadas”. Y lo sigo diciendo puesto que no encuentro nada en ellas que necesite de interpretación.

Leopold Stokowski (1882-1977) Dominaba todos los aspectos del complejo rol de director de orquesta que abordó siempre a través del trabajo detallista, de una programación inteligente adaptada a las posibilidades de la orquesta de que se tratara y a los gustos del auditorio, convenientemente educados por él si era posible, con gran atención a las últimas tendencias de composición de su tiempo. También era un maestro de las transcripciones orquestales. *personalmente Destaco su adaptación de la tocat y fuga en Re menor de Bach para Orquesta sinfónica*

Stokowski, que se consideraba un creador desde el podio y por tanto un colaborador del compositor para obtener los mejores resultados sonoros, no dudaba en introducir algunos cambios menores en partituras modernas para cambiar algunos rubatos, e incluso cambiar la configuración instrumental de algún pasaje (Cambiaba siempre el toque de triángulo en el final del Preludio a la siesta de un fauno de Debussy por un toque de vibráfono).

También Gustav Mahler retocó ciertos pasajes instrumentales de partituras de Beethoven. Stokowski fue autor del libro Music for all of us, en el que explica su deseo de conseguir el desarrollo de una cultura musical amplia y democrática. Con el paso de los años, Stokowski fue haciéndose cada vez más reflexivo y aminorando los tempi de sus interpretaciones. Su figura como director es actualmente muy valorada por la crítica

gracias a sus grabaciones discográficas de madurez, en las que destaca como un intérprete que va al fondo de la partitura para alcanzar toda su belleza.

Hermann Scherchen (1891 - 1966) se caracterizó por interpretaciones poco convencionales. Scherchen basó su gran autoridad sobre el podio en un gesto breve, seco e incisivo construido de forma elocuente con ambas manos. Excepto al principio y al final de su carrera, se mostró como un enemigo declarado del uso de la batuta y solía utilizar el dedo índice derecho para imponer el movimiento y establecer el tempo, Scherchen fue proclive a las texturas simples con colores planos pero muy contrastados y a una acentuación austera desvinculada del romanticismo interpretativo. Enamorado de la expresión precisa y concisa, sus firmes criterios en busca de la esencia de la música daban lugar a un cierto esquematismo que se contrarrestan por la férrea racionalidad con la que animaba sus construcciones sinfónicas.

Zubin Mehta, Director afamado de nuestro tiempo y que ha utilizado muy bien su fama y gran prestigio para participar en eventos artísticos únicos como los conciertos de los tres tenores con la participación de Luciano Pavarotti, Plácido Domingo y Josep Carreras. Conciertos de tinte social como el que organizó y dirigió interpretando el Réquiem de Mozart junto con los miembros de la Orquesta Sinfónica de Sarajevo en las ruinas de la Biblioteca Nacional de Sarajevo (Vijećnica), en un concierto a beneficio de las víctimas del conflicto armado y en memoria de las miles de personas asesinadas en las guerras yugoslavas, concierto con tinte histórico y político como el realizado el 29 de agosto de 1999 y en el que dirigió la Sinfonía nº 2 "Resurrección" de Mahler en las cercanías del campo de concentración de Buchenwald, en la ciudad alemana de Weimar. El concierto fue ofrecido por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera y la Orquesta

Filarmónica de Israel, colocándose una al lado de la otra. (Hago la corrección ya que las dos orquestas estaban debidamente mezcladas)

En 1997 y 1998 colaboró con el director de cine chino Zhang Yimou en una producción de la ópera Turandot de Puccini que se realizó en Florencia y luego en Pekín, donde fue puesta en escena, en su escenario actual, en la Ciudad Prohibida usando más de 300 extras y 300 soldados, para ocho representaciones históricas. La realización de esta producción fue narrada en un documental llamado The Turandot Project en el que Mehta realiza la narración.

Francisco Navarro Lara (1969) Este reconocido director por su gran actividad virtual promoviendo el estudio de la dirección musical desde su sitio web <https://www.musicum.net/>, con innumerables videos con clases magistrales sobre sus diferentes herramientas para la enseñanza de la dirección musical, ha plasmado en un libro sus conceptos sobre la interpretación, este libro se titula: El Gran Libro de la Interpretación Musical: “El Compositor ha Muerto, Larga Vida al Intérprete”. Su postura interpretativa consiste en proponer que el intérprete intente ver más allá de los signos de la partitura, sentir emociones, y utilizar los 5 sentidos para dirigir o interpretar.

Gustavo Dudamel 1981: Director venezolano nacido musicalmente en el sistema es un músico Fesnoijiv (fundación del estado para las orquestas infantiles y juveniles de Venezuela), compositor y director de orquesta venezolano. Es el director de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles,¹ y de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. En el artículo «Gustavo Dudamel: El hombre que rejuvenece la música clásica» de la revista National Geographic de octubre de 2010, fue calificado como un genio musical, y la máxima representación de la música clásica y dirección de orquestas en Latinoamérica.

Con un estilo muy lleno de energía se destacan sus interpretaciones del repertorio latinoamericano y romántico, con detractores y admiradores de su manera interpretativa

Andrés Orozco (1977) El director colombiano más destacado en toda la historia de la música en nuestro país. Su estilo e interpretaciones en las grabaciones de Strauss, Stravinsky, Dvorak, Mendelssohn y Brahms, Mozart, y Mahler son ampliamente elogiadas por la crítica especializada. Y es por eso que se convierte en referente universal.

Estos directores tienen entre sus características ser grandes líderes, en muchos casos son paradigmas de trabajo social y capacidad de interacción con el público. Como director las tareas no son sólo musicales, al lado de la interpretación musical se debe tener presente que: “La profesión de director es tarea de permanente exigencia que presta el mejor servicio a la sociedad y que plantea una oportunidad de crecimiento espiritual y estético, una mejora de la sensibilidad y del juicio, que la hacen imprescindible en nuestro entorno cultural.” (Alberto Grau 2005)

Concluimos que esta mirada global y muy general de la evolución histórica de la dirección orquestal, con la mención a los directores que fueron icónicos debido a su capacidad interpretativa, y lo que dejan como herencia en el desarrollo técnico de este aspecto, nos quedan algunas ideas que nos permiten apreciar la evolución y los vaivenes de las posturas asumidas por ellos y que al ser observadas dejan una enseñanza para seguirlas o no, con razonamientos y planteamientos justificados gracias a las bondades de sus interpretaciones musicales. Concluyendo que se mueven entre dos líneas demarcadas, una que quiere respetar la historia, lo consignado en las partituras y otra posición que se revela como creadora e intérprete de sus propias sensaciones, sin dejar la esencia de las obras.

7. Herramientas para el análisis que conducen a la interpretación musical.

Entrando en el plano práctico veamos las diferentes herramientas y sus posibles usos.

En “Análisis y (¿o?) Interpretación” de John Rink (2006), que busca explorar la dinámica que existe entre los pensamientos intuitivo y consciente que caracterizan al proceso analítico que conduce a la interpretación, presenta las discusiones entre posturas de Eugene Narmour y Wallace Barry⁶⁵(1968) frente a Janet Schmalfeldt y Edward Cone⁶⁶(1985), unos más inflexibles y otros con posiciones relativas frente al análisis e interpretación, como ejes interactuantes o subordinados el uno al otro. El autor advierte correctamente, que “las unidades analíticas pueden ser fascinantes sobre el papel, pero que son más para ver (escritas) que para escuchar y su aplicación reiterada en motivos, por ejemplo, podrían arrojar resultados absurdos. Para el estudio analítico sugiere 6 aspectos generales:

- Identificar divisiones formales.
- Representar gráficamente el tiempo.
- Representar gráficamente la dinámica.
- Analizar la línea melódica.
- Elaborar una reducción rítmica.
- Reescribir la música.

Edoardo Catemario (2001) en su “Rudimento de interpretación” expone en tres segmentos los elementos que se pueden servir para analizar y conducir hacia una interpretación musical:

⁶⁵ “Los intérpretes no pueden sondear la profundidad estética de una gran obra sin examinar detalladamente sus elementos paramétricos” Eugen Narmour. “On the Relationship of Analytical to performance and interpretation Theory. 1988

⁶⁶ Edward T. Cone. *Musical Form and Musical Performance*. New Yor. Norton, 1968, p. 4.

- *legato, staccato, marcato* Informaciones evidentes (signo expresado), Informaciones menos evidentes (signo escondido) y Distinciones intuitivas. Signo expresado:
- Sonido, Ritmo, Intensidad, *forte, piano, diminuendo, crescendo, sforzando* (el sonido será ligeramente más fuerte del contexto en el que está insertado y el ataque ligeramente retardado), *accelerando, ritardando* que es gradual en toda la sucesión de notas, en tanto que el *Ritenuto* el desarrollo de cada sonido tendrá un pequeño retraso, , acento.

Lo que él llama informaciones paramusicales:

- El título,
- El compositor,
- Fuente como versión o sea grabaciones o videos.
- Tiempo escala metronómica y el carácter de estos.
- Largo algo que toma espacio, que es calmado.
- Adagio propia comodidad.
- Andante caminando algo reflexivo y contemplativo.
- Andantino da expresividad graciosa, ligera.
- Moderato con medida con regularidad.
- Allegro sonriente, vivace lleno de vida.
- Presto sin espera.

Signo escondido: Impulso y reposo. Tensión reposo: Arsis Tesis.

La arsis y la tesis en música, heredadas de la prosodia, como la manera básica de este dirigir se nos explica a partir de la teoría del ritmo de Aristóxeno de Tarento (alrededor de 354 hasta

300 A.C.). El director parte del pie métrico, cada uno de los cuales comporta un golpe hacia arriba y otro hacia abajo.

La dirección o conducción de las fresas.

- Articulaciones.
- Retórica.
- Rubato.
- Polifonía escondida.

Existen dos clases de marcación para las articulaciones: *Staccato* y *Legato*. “El gesto rítmico breve y el gesto melódico lento”

(Rítmico o breve para el *Staccato* y preferiblemente más recogido), (y el denominado gesto melódico lento para el *Legato* y regularmente más amplio y acompañando la dinámica)

En cuanto a la relación del movimiento corporal con la interpretación, Eric Clark en dice su artículo contenido en la recopilación de John Rink, La interpretación musical.

“Entender la psicología de la interpretación” concluye que “la interpretación musical es una construcción y articulación del significado musical en la que convergen las características cerebrales, corporales sociales e históricas del intérprete.

El ámbito de las obligaciones (básicas y que se asemejan más a las funciones del Time Beater o batidor de tempo) de los directores establecidos según Swarovski serán:

- La señal para empezar (anacrusa)
- Indicación y conservación del tempo.
- Interrupción del discurso del movimiento (calderones, cesuras)

- Cambios de tempo dentro de una pieza. (siempre que esté exigido por una indicación)
- La señal para el final de la pieza. Swarovski. (Pag.84)

Otra herramienta que no debería faltar es el canto:

El lazo más vivo que puede unir entre sí, los sonidos es el canto (Scherchen 1997)

“La ejecución ideal de una obra es la que expone su natural desenvolvimiento en absoluta libertad [...] que tenga la misma naturalidad que el ritmo de la respiración” (Scherchen 1997)

El calderón, por ejemplo, según Swarovski dice que “el significado más antiguo del calderón es la duplicación del valor de la nota, después de la implantación de la redonda en lugar de las notas cuadradas”. En cambio, en Scherchen tiene tres aspectos a considerar: “el calderón puede revestir los tres aspectos siguientes: puede indicar la necesidad de sostener un valor de nota más tiempo del que corresponde a su valor métrico; puede indicar la dilatación de un valor de nota, para los fines de la articulación de la línea temática, seguido de un gesto semifinal que indica una pausa preparatoria para continuar; puede indicar una simple dilatación, sin pausa ni inciso de articulación, seguido de un gesto que delimita su duración con el carácter de golpe al aire”.

Otro elemento que puede y suele marcar diferencia en las interpretaciones tiene que ver con las repeticiones. A este respecto el maestro Grau afirma:

Para evadir la sensación repetitiva se optará, por ganar o perder intensidad o tensión, pero dándole siempre un sentido interpretativo diferente a la primera presentación de aquel fragmento, utilizando pequeños cambios dinámicos, destacando algún detalle contrapuntístico o sutiles variaciones agógicas y de color, con lo cual se logrará que la

repetición sea diferente. De esta forma se revitalizará aquel instante ya escuchado, transformándolo en otro todavía lleno de intensidad y nuevas propuestas expresivas” (Alberto Grau 2005)

Sobre el uso de la mano izquierda, dirección. Según Waltershausen “de todos los vicios de la técnica de dirigir, el que hay que rechazar con mayor vehemencia, es el que consiste en llevar permanentemente el compás con la izquierda como reflejo de la derecha”. En contravía de este concepto y de los que rechazan la dirección en espejo, la experiencia de los Drum Major para las Marching Band indica que la técnica con la que mejor pueden observar los músicos a quien dirige es precisamente la dirección con ambas manos la mayor parte del tiempo en espejo. En mi experiencia particular autor cuando he probado esta técnica los resultados han sido efectivos. Considero que también se puede dirigir sin abusar de este gesto, y que como todo en exceso puede resultar contraproducente, aun en las más sofisticadas orquestas sinfónicas y en los repertorios más exigentes eventualmente se puede dirigir en espejo.

En cuanto a la importancia de dirigir de memoria “la necesidad para liberarme de la partitura es igual que un actor de la letra”

Comenta Hermann Scherchen “se ha de dirigir de memoria al principio... es la manera que revela con seguridad absoluta el grado de intensidad que haya alcanzado la audición interna”

Según Previtali “no es necesario dirigir sin partitura, pero es indispensable conocerla de memoria”. Aquí una sentencia de varios directores que me han enseñado: “el Score (partitura general) debe estar en la cabeza del director, no la cabeza (mirando todo el tiempo) en el score”.

Para referirnos a la “interpretación objetiva”, que busca la voluntad de la propia obra, Janeth Ritterman escribe “sobre la enseñanza de la interpretación”, sugiere que una de las consecuencias perdurables del movimiento de la interpretación histórica debería ser animar a los intérpretes a adoptar un enfoque menos coercitivo y más creativo de la música que interpretan cualquiera que sea el repertorio”

Recuerda que Carl Czerny incluye un capítulo sobre el buen gusto en el empleo de los *ritardandos o accelerandos* para embellecer la lectura y aumentar el interés. En lo que sugiere interpretaciones más libres basadas en lo que ofrece la música de por sí, y no la idea cerrada de tratar de repetir lo escrito sin razonamientos.

En “La relación entre la técnica y la interpretación” de Stephen Reid, se hace la consideración de que “al preparar [y presentar digo yo] una obra, el músico debe negociar entre los procesos requeridos para formular la interpretación y los que se requieren para desarrollar la habilidad técnica adecuada” expone encuestas y fórmulas empleadas por los intérpretes para preparar estas dos premisas.

Esta es una de las grandes inquietudes que se tiene muy especialmente al presentarse (en el caso del director en particular) ya que se pretende siempre cuidar con toda pulcritud de la técnica. En los directores que logran velar por este aspecto en el podio admiro su gran inteligencia, autodominio y preparación. En los diferentes escritos también se advierte que someterse a la técnica puede llevar a una interpretación fría y carente de expresión.

Teniendo en cuenta que los directores tienen una forma de comunicación mayormente visual, la claridad de los gestos en la batuta, las manos, los hombros, la cabeza, y el rostro deben ser precisos y llevar a la agrupación a la interpretación fluida. Movimientos concentrados como lo sugiere Harold Fabern: “Si para el espacio que hay que atravesar, la muñeca no alcanza (sólo en este caso), entonces coopera el antebrazo (...) y sólo cuando todas las

posibilidades de expresión están agotadas, entonces es cuando empieza el tercer curso cíclico, mediante elevación, descenso y movimiento giratorio, a partir de la clavícula” La anterior consideración es bastante prudente y dependería también de algunas variables como la ubicación del podio, si hay podio, si la agrupación es pequeña o muy grande, si la iluminación es suficiente, entre otros.

Rink afirma que el análisis puede ser implícito en el que hacer del intérprete o puede ser abordado explícitamente. Sentencia que: “la música trasciende el análisis y cualquier otro intento de comprenderla” pp. 78.

En la mayoría de los conciertos clásicos de hoy en día, esperamos que el público permanezca callado y absorto, pero ese es un fenómeno social bastante reciente muy alejado de los eventos musicales anteriores a los comienzos del siglo XX. En el estreno de su sinfonía París en julio de 1778 Mozart estaba encantado con un público respetuoso que, sin embargo. Respondía activamente:

Hubo una tremenda ovación ... comencé el mío con dos violines solamente, tocando piano durante los primeros ocho compases, seguidos inmediatamente de un forte; el público, como yo esperaba, susurró silencio durante el suave comienzo y cuando escuchó el forte, comenzó a aplaudir inmediatamente” Interpretación a través de la historia Colin Lawson
“El análisis técnico de los sonidos y las prácticas interpretativas se han unido provechosamente al estudio antropológico” Lawson (2006)

John Rink parte de la importancia de la experiencia de la música través de la interpretación, que transforma la partitura en un evento musical único, y concluye que la partitura no es “la música” y que, aunque uno quiera, nunca se puede ser totalmente fiel a ella.

Sin ninguna objeción como lo dice Pierre Boulez “es imprescindible una técnica mínima” a la hora de dirigir agrupaciones del formato y composición que sea.

A pesar de los estudios de Juslin (2003) y Juslin y Timmers (2010) en los cuales ellos “sustentan que hay evidencia empírica suficiente recogida en las dos últimas décadas, además de argumentos racionales, para sostener la idea de que la música no es expresiva de un modo genérico, sino de un modo concreto, analizable y estudiable en función de las características acústicas de la interpretación, la interacción entre ellas y otros elementos que potencialmente influyen en la expresividad, resulta difícil creer que se pueda medir la expresividad”

Los factores que podrían influir la expresión en la interpretación musical de Juslin han de tenerse en cuenta de forma genérica en esta lista (adaptado de Juslin, 2003):

7.1. La pieza:

- 7.1.1. La propia composición musical (*Estructura forma).
- 7.1.2. Variantes en la notación de la pieza (*Gesto y marcación).
- 7.1.3. Encuentros con el compositor o comentarios escritos de este (**composición propia).
- 7.1.4. Estilo o género musical (*Estilos cercanos al conocimiento y gusto).

7.2. El instrumento:

- 7.2.1. Parámetros acústicos disponibles (*escuchar todos y cada uno de los instrumentos).

7.2.2. Aspectos específicos del instrumento en el timbre, altura de los sonidos, etc.

(*dominio de la orquestación).

7.2.3. Dificultades técnicas del instrumento (*Dominio de los términos técnicos y

conocimientos básicos, de las técnicas de cada instrumento de la agrupación).

7.3. El intérprete:

7.3.1. Interpretación estructural del intérprete.

7.3.2. Intención expresiva respecto al sentido emocional de la pieza.

7.3.3. Estilo de expresión emocional.

7.3.4. Capacidad técnica.

7.3.5. Precisión motora.

7.3.6. Su estado de ánimo mientras toca.

7.3.7. Interacción con otros intérpretes (*Conexión con la agrupación).

7.3.8. Percepción de la interacción con la audiencia (*Conexión con el público).

7.4. El oyente:

7.4.1. Preferencias musicales.

7.4.2. Conocimientos musicales.

7.4.3. Personalidad.

7.4.4. Estado de ánimo.

7.4.5. Estado atencional.

7.5. El contexto:

7.5.1. Acústica de la sala.

- 7.5.2. Tecnología de sonido.
- 7.5.3. Contexto de escucha (grabación, concierto, etc.).
- 7.5.4. Presencia de otras personas.
- 7.5.5. Visibilidad.
- 7.5.6. Entornos culturales o históricos.
- 7.5.7. Evaluación formal de la interpretación (p.ej., un examen) (**o concurso).

La partitura es realmente importante y muchas veces necesaria en forma definitiva. La interpretación de esta depende en el primer momento de la información histórica que se tiene de la música que contiene el papel:

Transformar la partitura en caso de haberla, reconociendo en todo momento que la partitura no es la música... la diferencia entre aprender las notas y aprender la música [...] técnicas de análisis [...] discutir el papel de la intuición en contraposición a un conocimiento más profundo [...] la respuesta del intérprete moderno la precedente histórico, particularmente los riesgos de la interpretación histórica desinformada.

Claro está que, La dinámica anotada en la partitura, de seguir servilmente, puede evitar que se produzcan instantes de emotividad y desborde, absolutamente necesarios para interpretación propiedad las ideas de orden superior que la música puede contener.

(Alberto Grau 2005)

La última herramienta, y tal vez la más importante a la hora de la interpretación musical desde el Director Intérprete está en el gesto, como lo describe el Dr. Gonzalo Martínez hablando

“un término metafórico: es una palabra que se utiliza para describir movimientos corporales- especialmente faciales y manuales- que a través de una proyección metafórica es aplicado a la música.”

El gesto es, desde su preparación determinante en el resultado sonoro y esto posiblemente, debido a las fases de esta acción, ampliadas por el Dr. Gonzalo Martínez:

“En este sentido, el gesto implica un principio, un medio y un final claros e inequívocos. Pero no hay que pensar que la segunda fase corresponde a un clímax, entendido este como punto de máxima tensión, ya que la progresión conduce directamente al final del gesto, señalado como punto de arribo. El gesto no es un mero ascenso seguido de un descenso: también implica un aumento constante en la tensión hasta su descarga al final del segmento.

En el artículo del Dr. Martínez referido en los párrafos anteriores, hay una profunda referencia que trata de explicar a partir de varios autores el origen y consecuencias del gesto corporal, la participación del cuerpo en el proceso de cognición, primeras experiencias corporales metafórico lingüísticas, metáforas conceptuales, la construcción pre conceptual de las experiencias que incluyen el cómo conceptualizamos la música.

“En la visión de Spitzer ciertas metáforas básicas gobernaron la conceptualización de la música en diferentes períodos estilísticos de occidente. En el barroco, la metáfora básica que gobernaba la conceptualización de la música implicaba una proyección desde la pintura hacia la armonía; en el clasicismo una proyección desde el lenguaje hacia el ritmo; y en el romanticismo, una proyección desde lo orgánico (la vida) hacia la melodía, por lo tanto, el “escuchar la música como” un proceso vital, un lenguaje o una imagen, puede ser algo voluntario, determinado culturalmente. En la concepción de Spitzer, los seres

humanos tenemos la capacidad de escuchar no sólo sonidos, sino sonidos que reciben la proyección de cualidades de otros dominios”. Martínez, (2018)

En sus conclusiones Martínez sostiene que ha estudiado el gesto desde el análisis musical, pero utilizando conceptos de cognición, (saber y conciencia) teoría de la metáfora y del gesto (símbolo - imagen), y semiótica musical. (Teoría de los signos, significados y significantes). La conexión entre los momentos del gesto (partida, tensión y arribo) y el oyente, con lo que representa visualmente el gesto y lo que espera y anticipa el oyente, según lo que está escuchando: en la música tonal la trayectoria del gesto y su desenlace pueden tener condiciones diferenciadas con respecto a la música atonal o con otras funciones armónicas en las que el desenlace puede ser circunstancial y un tanto indescifrable.

En estas líneas pueden existir algunos sustentos teóricos del origen y la construcción de los gestos que determinarán, en conjunto con la expresión corporal buena parte de lo que vinculado a la ejecución musical constituirá la interpretación.

El gesto como expresión absolutamente personal (por más que se pretenda imitar a otro) siempre será único e irrepetible y hace parte del resultado final.

La consideración del lenguaje del cuerpo durante la interpretación que hace Jane Davidson , ofrece los análisis que se han hecho en varios intérpretes de sus diferentes movimientos y las consecuencias de estos en el público y en el resultado de la interpretación musical. Los factores sociales como los protocolos, la presentación personal, el análisis de los movimientos naturales, los movimientos superficiales o programados y sus consecuencias favorables o no. Las investigaciones sobre la respuesta en la conciencia psicológica del

intérprete con la adrenalina y excitación que produce la presencia del público, y estas pueden potenciar la concentración, la creatividad y la consecuente interpretación o cómo pueden causar efectos devastadores si no se manejan adecuadamente.

Toda esta información documentada aporta a la construcción de los objetivos específicos planteados como la elaboración de los conceptos que ayudarán a construir la ruta para llegar a ser un Director Intérprete.

7.6. Posturas interpretativas

Después de la breve mirada a los directores y algunas de sus características interpretativas, anotaremos algunos conceptos sobre la interpretación desde diferentes posturas.

7.6.1. La interpretación musical desde la información histórica

Es tal vez, de forma muy común, la primera consideración que se tiene a la hora de hacer una interpretación. Para interpretar música de épocas que anteceden a la producción del sonido grabado, hay una dependencia prácticamente exclusivamente de los instrumentos que han sobrevivido, sus imágenes retratos y de la palabra escrita, ninguno de estos alcanza sustituir la grabación.

De otras épocas las guías un poco más detalladas como los tratados de Ganassi, Praetorius, Mace, Hotteterre, Geminiani, Leopold Mozart, Quantz, François Couperin, C. P. E. Bach y Altenburg, que cubren una variedad de disciplinas y ejemplos interpretativos. En ocasiones se publicaron prólogos prácticos (Caccini, Viadana, Frescobaldi, Schütz, Muffat) y, a partir del siglo XIX, algunos compositores han escrito sobre los aspectos interpretativos de su propia

música (Berlioz, Wagner, Stravinsky). La correspondencia epistolar puede ofrecer una luz sobre las prácticas musicales de una época (Monteverdi, Mozart, Beethoven), como también las crónicas de músicos viajeros (Burney, los Novellos), los periodistas (Pepys), los dramaturgos (Shakespeare), los poetas (Chaucer), los novelistas (Hardy), los críticos (Shaw) y así sucesivamente. Si bien la utilidad de estos textos es innegable, es importante tomar en cuenta que la interpretación moderna de un lenguaje de otra época corre el riesgo de desviarse de su significado original.

“Nuestra forma de ser no es idéntica a la de nuestros antepasados, y por lo tanto su música, aunque la recreamos con absoluta perfección técnica, nunca tendrá para nosotros exactamente el mismo significado que tenía para ellos [...] La conciencia histórica puede iluminar la interpretación de múltiples maneras

”

El texto criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica de José Carlos Carmona, plantea una metodología de interpretación basada en la Hermenéutica apoyado en las ideas del filósofo alemán Hans Georg Gadamer (1900 - 2002) Postula que la elección del criterio o criterios a tener en cuenta por parte del intérprete se debe basar en la libertad absoluta y propones estas líneas de interpretación:

- Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales.
- Interpretación subjetiva (búsqueda de la voluntad del compositor).
- Interpretación historicista (la reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época).
- Interpretación objetiva (búsqueda de la voluntad de la propia obra). El espíritu y la finalidad de las obras.
- Interpretación libre. Libertad interpretativa (la voluntad del intérprete).

- Interpretación adaptativa o popular. Interpretación de la obra adaptándose al gusto del público.

La interpretación musical desde el análisis de la partitura

Confundir la interpretación con la simple lectura se compara de forma sencilla:

Definir la música como el arte de combinar sonidos es confundirla con su notación. Casi lo mismo que confundir la poesía con el abecedario. Carlos vega

O según Rink:

Sin embargo, es importante no elevar el análisis por encima de la interpretación que produce una manera de subyugar y encadenar a los músicos. Debemos reconocer su utilidad al igual que sus limitaciones [...] La música trasciende el análisis y cualquier otro intento de comprenderla.

La interpretación musical desde la tradición académica

“En 1947, Stravinski condenó la interpretación y exigió un enfoque estrictamente objetivo por parte del intérprete” A pesar de esto, Richard Taruskin (1945, EEUU, musicólogo y crítico musical) , lo cita (lo redescubre) como ejemplo positivo de compositor que ha cambiado de opinión sobre diversos asuntos interpretativos a lo largo de su En contraposición aparece la indeterminación que: “...Surge cuando al intérprete se le requiere elegir (desde la partitura)elegir el orden del material o se le guía mediante algún proceso hacia un orden evidentemente aleatorio o fortuito. Influido por el budismo zen, John Cage Ofreció tales opciones a sus intérpretes en sus Variations IV (1963), “para cualquier número de intérpretes, cualquier sonido o combinaciones de sonido producidos por cualquier medio con o sin otras actividades”

“La responsabilidad de un director no es solo la de intentar reproducir al detalle cuanto está escrito en una partitura. Sobre el papel hay muchos signos que sólo son aproximaciones a las ideas que luego él, debe confrontar y aclarar a través de su propio espíritu. No se trata de irrespetar lo que está escrito; bien al contrario, la misión es traducirlo para poder entenderlo y comunicarlo. La academia ennoblece, el academicismo entorpece”. (Alberto Grau 2005)

“Muchos de los que nos hemos dedicado al ideal de la interpretación auténtica de la música, podemos remontar probablemente nuestro primer impulso para hacerlo así a una experiencia vergonzante de este tipo. Pero poco importa que utilicemos ahora los instrumentos más precisos, los afinemos más bajo o nos valgamos para leerla de la notación más original. A menos que nos pongamos a nosotros mismos a través de ese crisol, nuestras interpretaciones no poseerán nunca una autenticidad que no dé lo mismo”.

7.6.2. La interpretación musical desde la intuición del intérprete

Cuando se toman las decisiones para realizar la interpretación siempre se pone de manifiesto el temor a las críticas y en ese temor puede el Director Intérprete quedarse corto en sus intenciones de plasmar lo que le ha dado el estudio de la obra y todo su contexto, así como lo que va a enfrentar en la realidad del concierto es decir, lo que va a pasar cuando se enfrenta al público, Que entre más culto y más preparado musical y artísticamente será más duro y seguramente más incomprensivo con las decisiones novedosas que tome el intérprete.

Taruskin concluye en su artículo: “

El nuestro es un estilo interpretativo en constante evolución que, en palabras de un crítico, "requiere una gran convicción y no será del gusto de todo el mundo"

La cultura y el arte deberían siempre ennoblecer, pero tal como lo cito aquí puede ser lo contrario:

La cultura es más de lo que la definición antropológica afirma. A veces ha servido para ennoblecer, otras para empequeñecer, con la cultura se ha hecho paz o se han desatado conflictos". (Alberto Grau 2005) o como aparece en el título del primer capítulo del tratado de Boecio (480 - 520 AC) (*Musicam naturaliter nobis esse conjunctam, et mores vel honestare vel evertere*)

*Traducción libre: Por su naturaleza, la música es consustancial a nosotros, de tal modo que o bien ennoblece nuestras costumbres o bien las envilece. Enrico Fubini. "La Estética musical desde la antigüedad"

Tal y como lo queremos plantear en esta fórmula de interpretación que cuenta con la intuición musical, la rebeldía que según mi opinión debe acompañar el quehacer artístico, especialmente en los procesos creativos e interpretativos,

La presencia inevitable del gusto musical debe estar complementada por el conocimiento (comprensión teórica y práctica de la realidad pasada y presente), ya que "La conciencia histórica puede iluminar la interpretación de múltiples maneras"

Sobre la primera línea de interpretación que supone lo subjetivo sometido la voluntad del compositor, debería de cuidarse la denominada interpretación historicista por múltiples ejemplos e historias como la referida en "La interpretación histórica y el intérprete moderno" de Peter Walls (2006) "Hasta qué punto deberíamos esforzarnos para adaptar

los instrumentos a los repertorios?” y comenta la recomendación y el deseo de Haydn de utilizar un piano más moderno que había visto y no el que había empleado y para el que había hecho la composición.

Se hace presente el hecho en todo caso de la importancia del estudio profundo con la responsabilidad técnica y manejo de la parte personal - expresiva. Para resumir en palabras del maestro Alberto Grau:

Hacer música es producto de un pilar de conocimiento adquirido que, para sustentar sin flexiones, debe sostenerse con apoyo de intuición, sensibilidad, sentido estético, experiencia y madurez (Alberto Grau 2005)

El concepto propuesto por Igor Stravinski en su “Poética musical”, en el que dio grandes consideraciones al doble papel del músico, las cuales dividió entre ejecutor e intérprete: “uno solo puede pedir al ejecutor la traducción al sonido de la partitura musical, en cambio, uno si tiene el derecho de pedirle al intérprete, además de la perfección de su traducción al sonido, un cuidado amoroso – esto no significa una recomposición”.

En el mismo sentido me siento muy identificado con la idea de que toda música puede ser buena, depende de los contextos, de quien la hace y de quien la escucha:

“Merece la pena aprovechar la oportunidad para destacar el hecho de que no existe música mala, si no malos músicos, incapaces de entender el fenómeno natural de la música, la cual necesita para su buena interpretación, muy especialmente de musicalidad y capacidad de “descubrir” sus caminos, con sus interpretaciones óptimas” (Alberto Grau 2005).

Después de esta breve mirada a la historia de la interpretación desde los directores como ejecutantes de sus principios interpretativos, y en la búsqueda de realizar el objetivo

específico que plantea elaborar un panorama de los conceptos y posturas interpretativos relevantes y lo que ha significado la interpretación para los directores intérpretes desde su aparición en la escena musical hasta los más reconocidos hoy en día, podemos aproximarnos a algunas definiciones de interpretación musical como la que propone José Carlos Carmona en sus criterios de interpretación música: empleando un vocablo usual sinónimo de intérprete y es el de traductor. En este orden de ideas se diría que interprete es el traductor de ideas entre el compositor y el público llevando además su propio mensaje estético.

Ya entonces podemos hablar de dos grandes líneas para la interpretación claramente definidas.

Según lo nombra José Carlos Carmona en sus criterios de interpretación:

- Interpretación subjetiva como la búsqueda de la voluntad del autor e
- Interpretación objetiva como búsqueda de la voluntad de la propia obra.

Los criterios hermenéuticos en un interesante ejercicio que propone Carmona, enfrenta los elementos análogamente de la forma en la que se analizan en la disciplina jurídica del derecho civil, que buscan darles el sentido propio y más cuidadoso a los signos musicales.

Dos corrientes claramente demarcadas son las que han jugado papel preponderante en los estilos de interpretación desde la dirección. Dos posturas interpretativas han marcado diferentes épocas en el mundo.

Después de hacer esta reseña de ideas, definiciones, conceptos, herramientas métodos y rutas, puedo acercarme a una propia definición de lo que es la interpretación, o más directamente podemos decir que la interpretación musical un conjunto de decisiones con la cual el intérprete, en este caso el director, convierte o traduce las anotaciones o signos en un

hecho sonoro imaginado por él, a partir de su conocimiento musical, y de la construcción de su personalidad, temperamento, e idiosincrasia.

La interpretación trasciende la decodificación de los signos musicales, ofrece la posibilidad de articularlos conformando una narrativa rica en contenido semiótico, el cual a veces no puede ser traducido al lenguaje verbal o escrito, entonces apelamos al lenguaje de las emociones, sensaciones; entramos al terreno de lo subjetivo y del posible entendimiento por parte del público usando uno de los criterios más significativos de las obras de arte, la polisemia.

La polisemia (de "poli-", muchos, y el griego "sema", significado), entendiendo que es cuando una misma palabra o signo lingüístico (para nuestro caso música) tiene varias acepciones, Causadas en este caso por “Especialización en un medio social: En el lenguaje técnico de una profesión determinada o en un estrato social en concreto, la palabra puede adquirir un significado especializado”⁶⁷

La interpretación depende directamente del grado de profundidad y bagaje de la competencia musical del intérprete y del tiempo de reflexión que pueda dedicarle a la obra musical a interpretar, este tiempo no es necesario que sea lineal, sino que cada vez que visita una obra en particular, su interpretación tiende a ser enriquecida por las experiencias musicales y personales vividas entre cada interpretación de la pieza. La interpretación por lo tanto es dinámica y se enriquece con cada experiencia de vida del o los intérpretes.

Así también considero que las herramientas para el análisis deben incluir el estudio del compositor teniendo en cuenta su contexto histórico, político, artístico y humano y el estudio técnico musical y sus componentes a nivel instrumental, armónico, rítmico, melódico, formal.

⁶⁷Manuel Justo Gil (1990). Fundamentos del Análisis semántico. Universidad de Santiago de Compostela. ISBN 8471916126

Otra de mis conclusiones, en palabras de Mário Vieira de Carvalho (2009) “No hay texto musical alguno, ni tan siquiera el más minucioso (como los salidos de las manos de los compositores contemporáneos), tan inequívocamente legible que se desprenda de inmediato, o sin mediación, su interpretación adecuada”;

Y por el lado intuitivo,

— No hay determinación o principio del ejecutante (o intuición), en cuanto al abordaje del material, que baste para conferir a la interpretación “aquel carácter de verdad que, en cuanto idea, rija necesariamente cualquier realización musical”.

“Nunca y en pasaje alguno, el texto musical anotado es idéntico a la obra; al contrario, es siempre necesario captar, en la fidelidad al texto, aquello que oculta dentro de sí. Sin tal dialéctica, la fidelidad se transforma en traición». Por eso, nunca encontrará el sentido musical la interpretación que no cuide de éste, por considerar que se revelaría a partir de sí mismo, algo que todavía tiene que constituirse a sí mismo”

Y para llegar a la culminación del proceso interpretativo los elementos que he apropiado y tendré en cuenta para la construcción de mi interpretación musical, tienen que ver con las sensaciones que desde el primer momento impacten el pensamiento, el sentimiento, las emociones y las imágenes que se forman mentalmente de lo que leo o escucho con la finalidad de ser interpretado.

“Si es responsabilidad del intérprete realizar las intenciones del compositor, entonces el primer paso es, sin duda, intentar comprender plenamente la música”

Concluimos entonces que la interpretación musical se basa en la articulación de los signos existentes físicamente para producir la música con el discurso, llevado más allá del

lenguaje verbal o escrito, acudiendo al lenguaje de las emociones, sensaciones; adentrándonos en el terreno de lo subjetivo. Que está ligada directamente al grado de conocimiento, análisis y competencia musical del intérprete.

Es necesario que el DI tenga claridad sobre aspectos básicos de la partitura como: Balance, intenciones rítmico-melódicas, dirección de las frases, puntos culminantes, puntos de ruptura discursiva, ubicación de elementos extra musicales dentro de la obra, ubicación de elementos nacionalistas o regionalistas, de contexto político, espiritual, religioso, psicológico, cultural y como la jerarquización de cada uno de estos elementos, y los momentos donde uno prioriza sobre el otro permiten en primera medida ofrecer una postura interpretativa. Así mismo hemos entendido que la interpretación musical tiene límites los cuales no deben ser transgredidos por el buen intérprete, nos referimos a no realizar o proponer modificaciones a los elementos fundamentales de la obra, es decir, no alteramos un, figuración rítmica, notación melódica de algún fragmento o pieza musical (conocida o no) simplemente por capricho.

CAPÍTULO 3.

8. Encuadre metodológico.

En vista de que la obra central para el análisis y la interpretación es el Huapango de José Pablo Moncayo. aplicaremos las herramientas analíticas mencionadas en el capítulo anterior como ejercicio que pretende dar luces sobre una posible ruta metodológica que arroje resultados interpretativos, encabezadas por estudio del compositor teniendo en cuenta su contexto histórico, político, artístico y humano y el estudio técnico musical y sus

componentes a nivel instrumental, armónico, rítmico, melódico, formal. Acá seguiremos las rutas elegidas y tomadas de los referentes conceptuales tales como John Rink (Análisis y/o interpretación: identificación de esquemas formales y esquema tonal, representar gráficamente tempo dinámico, esquemas rítmicos, etc.) Edoardo Catemaro (Signo evidente, signo escondido). Y los referentes para la interpretación más cercanos a la interpretación innovadora y creativa Janeth Ritterman, John Rink, Alberto Grau, Theodor Adorno, Navarro Lara. Con los cuales he reafirmado la importancia de mantener la esencia y naturaleza de lo que está escrito, sin deformar los elementos constitutivos básicos de la música en elaboración, como su ritmo su melodía, su estructura, sus dinámicas y tempos, pero con la posibilidad de proponer diferentes opciones de ejecución, fundamentada en los elementos de análisis y en las sensaciones personales que pueda transmitir a la orquesta con claridad y seguridad de no estar atentando contra lo esencial de la música escrita.

La versión del huapango será interpretada teniendo en cuenta su origen y esencia mexicana (estudio del contexto histórico, artístico) y su aplicación instrumental, articulaciones, ataques, dinámicas criterios de ejecución rítmica y melódica basados en las piezas y en los géneros que lo originaron y sus estructuras.

Las decisiones y la aplicación de los principios interpretativos están documentados en los videos que acompañarán este escrito y que fueron tomados durante los ensayos.

En la introducción se realizará un acompañamiento evocando siempre el papel que desempeñan las jaranas ⁶⁸ como acompañantes de los sones y los huapangos. La sección

⁶⁸Las jaranas (huasteca o de son Huasteco) es un cordófono con forma de guitarra, con cinco cuerdas. Forma parte del conjunto tradicional huasteco, junto con la huapanguera y el violín, tomando el rol de acompañamiento rítmico. Este tipo de guitarra es afinada en intervalos de tercera siendo una afinación común la de las notas sol, si, re, fa sostenido y la. De la 5a cuerda a la 1ª.. Atlas Cultural de México. Música. México: Grupo Editorial Planeta. 1988. ISBN 968-406-121-8.

ejecutada a manera de guitarra (cuasi chitarra compás 5/9 2do violines) se interpretará con una uña por parte de los violines para acercarlo más al color de acompañamiento de los sones. En los diálogos melódicos ejecutados por solos y por solis, tendrán el criterio de ejecución a manera de coplas. El espíritu será siempre de la idiosincrasia y sentir mexicano. Ya que el objetivo es plasmar una sonoridad mexicana se dará prioridad a los elementos rítmicos e interpretativos que transmitan carácter festivo como contrastes dinámicos, tempos alegres, colores orquestales muy definidos y brillantes y los cuales consideramos vitales para no perder el espíritu nacionalista de esta pieza. Líneas o motivos como los diálogos solistas que hemos identificado como elementos primordiales de la pieza, por tanto hemos decidido acercar su interpretación a las tradición mexicana del mariachi (son huasteco) y una vez logremos una imitación de esa sonoridad podremos tener una interpretación más libre de los demás elementos como una propuesta en las dinámicas y articulaciones presentes en la construcción de los diálogos ya que al sentar la base mexicana, la pieza se reconoce como representación autóctona de la tradición musical y el folclor mexicano.

El concierto tendrá la característica formal de las presentaciones de la música académica en el contexto contemporáneo.

En este sentido el público apreciará un concierto con repertorio latinoamericano interpretado por una orquesta sinfónica y conducido por el Director Intérprete que, previo al concierto realizará una breve exposición sobre el proceso, la investigación y estudio de los referentes teóricos, sus conceptos y posturas actualizadas sobre interpretación musical, (leer las conclusiones en el capítulo 2) preparación llevada a cabo durante la maestría y que le permitió adquirir los conocimientos y los criterios para tomar decisiones interpretativas

basadas en lo aprendido, descritas al final del capítulo anterior y que se suman a una trayectoria y experiencia como director de varios años frente a diferentes agrupaciones con repertorios colombianos, latinoamericanos y universales en diferentes formatos.

En la exposición se comentarán momentos puntuales que serán interpretados a la luz de la investigación.

Para dar una mayor claridad y conexión al público, el concierto estará acompañado de un programa de mano con las explicaciones complementarias.

La pieza central será “El Huapango” De José Pablo Moncayo. De la cual pretendo hacer dos versiones. Una versión con la orquesta completa y con las decisiones interpretativas aplicadas sin grandes riesgos y con la mayor prudencia interpretativa. Con el objetivo de hacer una versión tradicional.

En la parte final realizare otra versión del Huapango donde la interpretación musical tendrá una variación importante que consiste en la presencia de una cantante interpretando los sonos que originaron y fueron la inspiración del Huapango y un mariachi profesional que acompaña la orquesta sinfónica y toca la misma partitura de Moncayo en algunos pasajes. Con el objetivo de resaltar los relieves instrumentales que dieron origen a la obra y Basado en la investigación y estudio profundo del origen de la obra, tal y como se aprendió a realizar a través de los escritos investigados. Y justificado en la oportunidad que representa hacer una versión única del Huapango, acompañado del argumento que representa la conexión de la obra con el espíritu campesino y ranchero de México representado por el mariachi y ejecutando desde el Huapango sus géneros más representativos.

También presentaremos dos piezas del maestro Victoriano Valencia “Gorgogeos” y “San Pelayo”, El Danzón No 2 de Arturo Márquez, con los debidos criterios interpretativos

explicados y aplicados, todo siguiendo una ruta analítica (Nombre, autor, mención de las letras o textos originales, orquesta, público objetivo), al seguir esta ruta hemos podemos notar una comprensión de la obra de manera integral y completa, se distinguen cada uno de los motivos principales y las variaciones o desarrollos de los mismos, permitiendo reflexionar sobre cuestionamientos básicos como:

¿Al repetir un motivo, lo presentamos igual o variamos alguno de sus aspectos?, ¿al desarrollar un motivo priorizamos sobre los elementos musicales que toman parte del desarrollo del mismo resaltando lo novedoso, o por el contrario resaltamos los elementos que nos permiten discernir el motivo como material musical presentado con antelación?

Esta ruta permite trazar una metodología encaminada a la toma de decisiones interpretativas justificadas plenamente más o menos similar para este repertorio.

8.1.Referencias y análisis para la interpretación final del repertorio

Los pasos o ruta analítica que vamos a tomar, las referencias interpretativas y el análisis con miras a la interpretación que proponemos a partir de los referentes teóricos que hemos estudiado tiene varios aspectos de estudio. Son ellos:

- Nombre, Título.
- El autor estudiamos la vida del autor de manera general ahondando específicamente en los años cercanos a la composición de la pieza que vamos a interpretar. Este estudio tiene como objetivo ofrecer al intérprete circunstancias de la vida o del momento de la vida del compositor que pudieron haber sido transmitidas a la partitura
- El score* y las particellas* físicas con las que se hará el montaje. Ya que se hace indispensable tener por ejemplo copias de la misma editorial en el score y las particellas

- Análisis de las versiones en audio y video. Ya que se tiene la posibilidad de este recurso y con él podemos comparar lo que estamos estudiando con lo que han planteado interpretativamente otros directores, otras agrupaciones y podemos reconocer lo que se ha transformado, deformado o mejorado según lo que hemos analizado de la partitura y de la sensación musical de la obra.
- La orquesta y posibles agrupaciones con las que se va a contar para los ensayos y para el concierto.
- El público objetivo que observará (evaluará) disfrutará de la versión. (presentaciones verbales notas al programa que incluyen aspectos de la interpretación particular de este proyecto).

8.2. Aplicación de la ruta analítica a fragmentos seleccionados de el Huapango

El autor JOSÉ PABLO MONCAYO (1912-1958) nació en Guadalajara, capital del estado de Jalisco el 29 de junio de 1912 en donde hizo sus primeros estudios de música. En 1927 su familia se traslada a la Ciudad de México donde empieza sus estudios de piano con Eduardo Hernández Moncada. En 1929 en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México. y armonía y dirección orquestal con Carlos Chávez y Candelario Huízar. En ese tiempo, Moncayo tuvo que trabajar como pianista en cafés y en estaciones de radio para ayudar a su familia y poder sufragar sus estudios hasta que ingresó como percusionista en la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez. Moncayo fue nombrado subdirector en 1945, puesto que desempeñó hasta 1947.

Estudió en 1942 con el compositor Aaron Copland gracias a una beca del Berkshire Institute.

En 1944 obtuvo el primer lugar del concurso convocado por la Orquesta Sinfónica de México con su Sinfonía. En 1949, su poema sinfónico Tierra de temporal lo hizo acreedor al

segundo premio del Concurso Chopin organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Moncayo impartió clases de armonía, dirección de coros y dirección de orquesta en el Conservatorio Nacional. Y fue director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de 1949 a 1954, y de 1955 hasta su muerte el 15 de junio de 1958.

Su obra creativa comprende:

Obras para orquesta: Tenabari, Huapango, Sinfonía, Sinfonietta, Tres piezas para orquesta:

Feria, canción y danza, Tierra de temporal, Penatori, Canciones de mar, Fantasía intocable, Danza de los maíces, Romanza de las flores de calabaza, Bosques, Homenaje a Cervantes y Cumbres.

Ópera La mulata de Córdoba (con libreto de Xavier Villaurrutia).

Obras de cámara Una sonata para violonchelo y piano (inédita), una sonata para violín y violonchelo (inédita), una sonata para viola y piano, una sonatina para piano, una sonata para violín y piano, Pequeño nocturno para piano y cuarteto, una romanza para violín, violonchelo y piano, Amatzinac (quinteto para flauta y cuerdas), Homenaje a Carlos Chávez para piano, Muros verdes para piano.

Música para películas Cuento de la potranca (música incidental para un episodio de Raíces 1954).

A este acercamiento a la biografía del autor y al contexto en el cual desarrollo su actividad compositiva, la cual fue académica y sinfónica nos lleva a plasmar esta formación en nuestra interpretación de la obra, cuidando el sonido que se mezcló en su composición, de los sonos tradicionales con el sonido de la orquesta sinfónica.

8.3.El score y las particellas físicas con las que se hará el montaje

El score empleado es el de la Primera Publicación (primera edición) realizada en 1950 por Ediciones Mexicanas de Música A. C. Avenida Juárez 18 desp 206. México D. F.

Compositor Moncayo, José Pablo I-Número de Catálogo, IJM 1, 1950

Debido al paso del tiempo esta edición está bastante desgastada y borrosa, por eso en la última etapa del montaje se ha descubierto una versión con edición nueva aparentemente hecha en el programa de escritura musical Software FINALE que estamos revisando y que se encuentra en la biblioteca virtual IMSLP catalogada como de dominio público.

8.4. Análisis de las versiones. Audios y videos

Las versiones analizadas son:

- Orquesta Sinfónica De París. Alondra de La Parra. Esta versión de la presentación hecha en París 2013 se reconoce un gran respeto por la partitura y un sonido delicado y suave especialmente en las intervenciones de la madera y la cuerda. Sus tempos son bastante estables y hay una gran fuerza interior que se manifiesta solo en los fortísimos, siempre prudentes y con sonidos muy cubiertos. Primera parte Inicia $\text{♩}=126$ aprox. El Meno Inicia $\text{♩}=$ entre 60 y 68 aprox. llega casi de súbito y su interpretación sigue escuchándose alegre, amplia y orgullosa, con dulzura y colores muy claros en las melodías, pero con un acompañamiento muy prudente. El final Inicia $\text{♩}=128$ aprox. destaca el brillo que representa un cambio de sonido que colocó en las trompetas.
- Orquesta Simón Bolívar. Gustavo Dudamel. En la presentación realizada en los proms de la BBC Londres en 2011, sus tempos son fluctuantes hacia adelante dado el ímpetu de su interpretación. Inicia $\text{♩}=128$ aprox. Aunque en el tutti del compás 47 rematan la frase $\text{♩}=134$ aprox. Las dinámicas están siempre tocando el límite de la riqueza que

ofrece el poder sonoro de los fortes contruidos desde los sonidos graves gradualmente hasta los agudos, llenándose de un gran color, con acompañamientos muy activos y dinámicos y remates de frases siempre intencionados. El meno $J.=72$ aprox. es interpretado con precisión y deja ver un color suave y delicado en el solo de oboe y un color muy brillante en la melodía imponiendo el sonido de la cuerda. El final $J.=130 - 134$ aprox. conserva el criterio de un tempo impetuoso y sus fortes son especialmente destacados en los cornos y la cuerda el color de la trompeta se destaca por su brillo .

- Orquesta nacional de México Carlos miguel Prieto. En su interpretación frente a la orquesta de la radio de Frankfurt, en 2013 Tiene un sonido en general muy cubierto con articulaciones muy delicadas. Su tempo (principio $J.=120$ fluctuando entre a 116 a 128) es marcadamente estable y un poco más lento que las otras versiones que he revisado de otros intérpretes. Su llegada al meno $J.=56$, es súbita y con alargamientos en los principios de las melodías. El final $J.=120$, es muy estable en un tempo prudente con buena sonoridad e incluye gritos de animación da los músicos de la orquesta.
- Susana Harp Misterios gozosos. En esta versión no es con orquesta sinfónica si no con una agrupación de cámara que incluye el sintetizador, un cello, violín, arpa veracruzana, guitarra, jarana y percusión; se ejecuta casi la totalidad de la partitura escrita por Moncayo con la adición en algunas partes de compases, pero lo más importante y que he tomado para construir una de mis versiones, es el uso de los textos que originaron la obra cantados por Susana Harp. Los tiempos empleados son $J.=120$ al principio y al final, en el meno $J.=68$

Comentario [1]: revisar

- Con tres mariachis juntos: Mariachi Vargas, mariachi nuevo Tecalitlan, Mariachi América. En esta interpretación, se realizan algunas adaptaciones orquestales, los tempos son los empleados por la tradición mexicana, así como el sonido es puramente tradicional, el Meno \downarrow .=120 es interpretado por violines a dos voces con la interpretación tradicional que emplea glisandos y un sonido más brillante, los diálogos finales son entre las trompetas con a octavas y con variaciones en la figuración rítmica, con incremento en la velocidad y en las dinámicas llevadas al extremo del forte.

Los análisis de estas versiones sirven para ampliar mi visión sobre los criterios de interpretación que estoy imaginando emplear. Revisando tempos, dinámicas, articulaciones, y mensajes ocultos en la partitura pero que se reflejan en el sonido y en la música hecha por estas versiones que son reconocidas y que he escogido entre muchas (casi 20 versiones) completas y de apartes, eligiendo las más cercanas a mi investigación y a mi gusto.

Nombre, Título

“Huapango es una brillante obra de juventud realizada por Moncayo a la edad de 29 años, su brillo fue tal que opacó al resto de su producción. Cuando se escuchó por primera vez tuvo un éxito inmediato. Meses después de su primera interpretación Carlos Chávez la llevó de gira por Latinoamérica y lo convirtió a finales de siglo XX en el best seller de la música clásica mexicana”,

El título inmediatamente nos remite a uno de los ritmos tradicionales más importantes de México, el Huapango entre los géneros musicales más representativos del folclor mexicano sumado a las rancheras o vals rancheros, boleros rancheros, corridos, son

jarocho, son huasteco jarana yucateca y jarabe tapatío, así como en la actualidad la música norteña en formatos de banda sinaloense** y banda norteña*** la etnomusicóloga suiza Helena Simonett explica que las primeras bandas sinaloenses se formaron por gente que desertaba de las bandas militares y las municipales y se iban a vivir a los pueblos serranos. Conaculta (2013)

**Banda Sinaloense: Es un tipo de ensamble musical de género musical tradicional y popular, el cual se estableció a principios de los años treinta en el Estado de Sinaloa, región norte occidente de México. Su composición organológica es similar a la de la fanfarria europea, tiene Sousafon o tuba estadounidense (afinada en Si \flat), dos o tres saxofones altos, denominado popularmente, 3 Clarinetes sopranos en Si \flat , 3. Trompeta en si \flat 2 Trombones tenor de pistones, émbolos o válvulas generalmente (no son tan usados los de vara) inicialmente se utilizaban dos de cada ejemplar para su uso práctico, sin embargo, se aumentó a 3 para hacer la armonía de las voces más completa, además la percusión está compuesta por . Bombo o Tambora común de medidas entre 18 a 22 pulgadas de diámetro con dos platillos de 14 a 16 pulgadas, colocados encima del bombo e interpretados por un mismo ejecutante. Caja o tarola, un tambor militar redoblante y timbal latino. (Ejemplo la banda el recodo)

**Banda Norteña: que está integrada regularmente por acordeon de botones de 12 bajos generalmente, un bajo eléctrico, una guitarra electroacústica y la batería que acompañan a los cantantes quienes llevan la línea melódica principal a dos voces. (Ejemplo los tigres del norte)

Con relación al origen etimológico de la palabra Huapango y su significado, algunos escritos anotan que proviene del Náhuatl "Cuauhpanco", que quiere decir bailar sobre el leño de madera, la tarima o el tablado.

Otras definiciones sustentan su alusión a la inflexión de los pobladores del Pango en el río Pánuco, que marca el límite entre los estados de Veracruz y Tamaulipas. Se refiere a los cantos y bailes de los huastecos del Pango. (Inflexión que contrae los dos términos en uno así: Huasteco - Pango= Huapango)

Una tercera postura sostiene que es una derivación del canto flamenco "Fandango"*

*Fandango: Antiguo baile español, ejecutado con acompañamiento de canto, guitarra, castañuelas y hasta de platillos y violín, a tres tiempos y con movimiento vivo y apasionado.

El conjunto que interpreta huapangos de forma tradicional básicamente utiliza tres instrumentos de cuerda: la quinta huapanguera, la jarana huasteca y el violín a agrupación puede presentar también el formato de los sones jarochos o sea con arpa y dos jaranas.

Guitarrón y vihuela.

El Huapango es una composición (que regularmente se escribiría) en compás binario y de división de pulso ternario (6/8) caracterizado por los rasgueos de acompañamiento de las jaranas y las introducciones, melodías e improvisaciones del violín.

Son coplas populares, en rima gemela (repite líneas, por ejemplo: aabb bbcc, ccdd, etc) dialogadas (contrapunteadas) entre dos intérpretes con temáticas que hablan de la naturaleza y el amor, de forma picaresca, en algunos casos con doble sentido en sus letras.

En sus orígenes el Huapango está ligado a los sones huasteco y jarocho.

La palabra “jarocho” era una manera despectiva de llamar a los campesinos veracruzanos antiguamente. Era el hombre del campo, una persona ruda, un arriero. Con el tiempo se convirtió en una referencia a la gente del Puerto de Veracruz, en el Golfo de México, por donde entraron los esclavos –desde Gambia, Senegal, Angola– y empezó el contacto con los europeos, encabezados por Hernán Cortés, en 1519. Por otro lado, la palabra “son”, de origen español, significa canción, músicaailable. La influencia ibérica no solo está presente en el nombre; también en la guitarra criolla que trajeron los españoles al continente y en la forma de construir las coplas.

Entre los Huapangos más reconocidos están: "Cucurrucucú paloma", "El sinaloense", "La Malagueña", de Pedro Galindo y Elpidio Ramírez; "El cascabel", de Lorenzo Barcelata; "Guadalajara", de Pepe Guízar; y uno que particularmente mencionó y que combina el huapango con Vals Ranchero y se trata de “La muerte de un gallero” en la versión que canta Vicente Fernández y grabada para Sony Discos (CDB-80388 1990) conocimiento de esta pieza que he desarrollado cuando he tenido la oportunidad de hacer el montaje e interpretarla como trompetista y como director en varios mariachis.

Algunos de sus intérpretes más sobresalientes son: Jorge Negrete, Lucha Reyes, Pedro Infante, Lola Beltrán, José Alfredo Jiménez, Tania Libertad, y Miguel Aceves Mejía, por citar algunos.

El Huapango de Moncayo es considerado por algunos mexicanos como el ‘segundo himno nacional’ por su belleza y representatividad nacional.

El estreno de la obra fue un 15 de agosto de 1941 en el teatro del Palacio de Bellas Artes. Fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de México y dirigida por el maestro Carlos Chávez quien había enviado a Moncayo a realizar una investigación a Veracruz. y al puerto de

Alvarado para encontrarse con la fiesta del Fandango, en donde encontró la inspiración y bases para el Huapango

La obra está basada en los sones veracruzanos Siqui sirí, El Balajú y Gavilancito. Aunque hago referencia a la cantante Susana Harp quien en 2009 durante la grabación con la banda santa María Clahuelteutepec para apoyar una escuela de música en la sierra Mixe Oaxaca escuchó cantar al sonero Andrés Vergara sobre el Huapango de Moncayo, y a partir de ahí ella realizó una investigación sobre los sones que hay presentes en el Huapango, encontrando, según su investigación, siete sones: El Pájaro Cu, María Chuchena, El Jarabe Loco, El Conejo, a parte de los tres siempre referidos que son El Balajú, El Siquisirí y El Gavilancito.

La versión de Susana Harp que es realizada con los cantos tradicionales presentes en el huapango y figuran en el siguiente orden:

- El Siquisirí en el compás en la trompeta 51 abriendo un espacio de 40 compases para la voz arpa y percusión.
- El Balajú en el compás 184 en la flauta y la trompeta, abriendo una serie de 5 repeticiones entre los compases 175 al 183 y continuando.
- El Pájaro Cú compás 233 en el arpa y violines 1 y 2.
- María Chuchena en el compás 256 en la madera y la cuerda abre una serie de 48 compases para la voz y acompañamiento
- El Gavilancito compás 326 en el Oboe.
- El Jarabe loco compás 380 en el trombón abriendo un espacio de 18 compases
- El Conejo compás 390 en el trombón

Las letras presentes en los cantos versan así:

- Siquisirí

Se oye bonito el huapango (Fandango en las letras más tradicionales)

Cuando el arpa le acompaña

Cuando el arpa le acompaña Se oye bonito el huapango

Bajo la sombra de un mango y al olor de flor de caña

Hay que ponerse muy chango para zapatear con maña

Ay que sí verdad de Dios Sotavento encantador

Ay que sí que sí que no

Donde solo Dios pasea ahora si mañana no

Es la cuna del amor,

Con la grande tú y con la chica yo.

Bajo un cielo que azulea

Yo le pido a Dios creador Que a mí con piedad me vea.

El Siquisirí fue compuesto por Lorenzo Barcelata Castro (*Tlalixcoyan, Veracruz, 24 de julio de 1889 - Ciudad de México, 13 de julio de 1943).

Versiones: Conjunto Jarocho Villa del Mar de Angel Valencia

Versión del trio los tres ases, versión del recoveco agrupación contemporánea mexicana

Mariachi nuevo Tecalitlan, mariachi Vargas,

- El Balajú

Balajú se fue la guerra y no me quiso llevar

Y no me quiso llevar, Balajú se fue la guerra
Le dijo a su compañera vámonos a navegar
A ver quién llega primero al otro lado del mar
Ariles y más ariles Ariles y así decía
De noche te vengo ver Porque no puedo de día
Ariles y más ariles Ariles del carrizal
Me picaron las abejas, Pero me comí el panal
Quiero decir, y no quiero Decir a quien quiero bien
Decir a quien quiero bien Quiero decir y no quiero
Porque si digo a quien quiero Ya van a saber a quien
Y eso es lo que no quiero Decir a quien quiero bien
Ése que bailó contigo Dice que te ama de veras
Dice que te ama de veras ese que bailó contigo
Yo no sé lo que consigo Recordando lo que tú eres
Ahora bailarás conmigo, Aunque quieras o no quieras
Ariles y más ariles Ariles de la cañada
La mujer es la que pierde El hombre no pierde nada
Ariles y más ariles Ariles del carrizal
Me picaron las abejas, Pero me comí el panal.

El compositor del Balajú es Pedro Galindo Galarza (16 de agosto de 1906) nacido en la Ciudad de México. Fue un compositor mexicano, autor de música ranchera y de boleros, y socio fundador de la Sociedad de Autores y Compositores de México. También fue productor, y actor de la época del cine de oro, mexicano, compartiendo escenarios con grandes

personajes como María Félix, Emilio El Indio Fernández, Pedro Infante y Pedro Armendáriz, entre otros.

La malagueña, canción que Pedro Galindo creó en coautoría con Elpidio Ramírez Burgos, ha sido uno de los temas más reconocidos mundialmente.

Su canción Viva México es otra de sus piezas más famosas.

Entre otras obras de Galindo destacan: El Herradero, La Chachalaca, El Gavilán, Mi Preferida, Cariñosa, El Castigador, Adiós, Ay Amigo, Noche Playera, Suriana, Virgencita Morena.

En coautoría con Ernesto Cortázar creó el Balajú, El Hidalguense, Soy Puro Mexicano, Charrerías, Palomita Blanca, Cuquita, Tú Dirás, Ay que Rechulo es Puebla y Mi chaparrita. Sociedad de autores y compositores de Mexico,
<http://sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08016>

Entre las versiones más reconocidas y popularizadas del balajú están la de Jorge Negrete en el final de la película “historia de un gran amor” película estrenada en 1942, la versión del trio los tres ases, grabada en cuba para el sello RCA Victor,
(<https://www.discogs.com/es/Los-Tres-Ases-Realidad-Y-Fantasia-El-Balaju/release/5856560>) una de las más recientes recientemente hecha por el cantante Mexicano Luis Miguel en el año 2017 para Warner Music México.

- El Pájaro cu:
Pajarito eres bonito y de bonito color
Y de bonito color, pajarito eres bonito.

Pero más bonito fuera si me hicieras el favor
De llevarle un papelito a la dueña de mi amor.
¡Ay! Dime cómo te llamas para quererte, para adorarte
Porque yo no puedo amarte sin conocerte.
Eres mi prenda querida, mi prenda querida eres
La perdición de los hombres la causa son las mujeres.
¿Qué pajarito es aquél que canta en aquella higuera?
¿Que canta en aquella higuera, que pajarito es aquél?

<http://www.elmariachi.com/Songs/Lyrics/el-pajaro-cu/117>

Existen múltiples grabaciones del “Pájaro Cu” entre otras han sido muy comercializadas las de los tres ases en 1959, (<http://www.los3ases.com/discografia>) el trío los calaveras, pero no aparece el autor.

En el catálogo de la página de internet peer music.com aparecen varias opciones como escritores de la letra entre los cuales se encuentra Rubén Fuentes (Mariachi Vargas), Enrique Calva, Miguel Bermejo Araujo integrante del trío los Tres Calaveras.

- **María Chuchena:**

Estaba María Chuchena sentadita en la barranca
Sentadita en la barranca, estaba María Chuchena
Con su vestido en las piernas, recogiendo flores blancas
Estaba María Chuchena sentadita en la barranca
María Chuchena se fue a bañar

Cerquita del río a orillas del agua,
María Chuchena se estaba bañando
Y el pescador que la estaba mirando,
Y le decía: María, María
No techo tu casa, no techo la mía
No techo tu casa, no techo la ajena
No techo la casa de María Chuchena
Autor: Jiménez Brenas,

Versiones: varios tríos como trio Halcon, huasteco: Primera parte del verso a una voz y la respuesta o repetición a dos voces.

Trio Amanecer Huasteco con repeticiones de los versos a tres voces,

Mariachi Vargas de Tecalitlán en un popurri de son huastecos

- Gavilancito

Dicen que gavilancito volando viene, volando va
Se pasa la mar de un vuelo volando viene volando
volando viene volando gavilancito volando va.
Dicen que en la mar se juntan gavilancito volar volar
Aguas de todos los ríos volando viene, volando va
volando viene, volando va gavilancito volar volar.
Como no se han de juntar gavilancito volar volar
Tus amores con los míos volando viene volando va
volando viene volando va gavilancito volar volar.

En la producción “pasión Jarocha” del grupo Tlen Huicani en 2006 han grabado el Gavilancito y colocan como autor a José Luis Ramos Cabrera, pero a la fecha no hemos podido certificar la veracidad de este dato.

Versiones: Trio Son y tradición en su versión del Huapango de Moncayo - develan según ellos los 4 sones jarochos ocultos con requinto jarochero en una versión cantada y que contiene el gavilancito.

- El Jarabe Loco

Para cantar el jarabe para eso me pinto yo

Para eso me pinto yo Para cantar el jarabe

Para eso me pinto yo

Para rezar el rosario mí hermano el que murió

Ese si era santulario No pícaro como yo

Autor Juan Nery Mancilla

Versión por Conjunto villa del mar de Angel Valencia

Tlen Huicani

- El Conejo

El conejo anda de noche

Anda en busca de fortuna

Búscalos aquí búscalos allá

Anda en busca de fortuna

Con la tinta del derroche

Logró pintarse en la luna

Búscalos aquí búscalos allá

Logro pintarse en la luna.

Versión campesina de los Cojolites.

La revisión de los textos sin duda afectará mi interpretación en la medida en la cual no solo vamos a ejecutar notas musicales sino textos que deben transmitir el mensaje explícito de los mismos, desde la música.

8.4. La orquesta y posibles agrupaciones con las que se va a contar para los ensayos y el concierto.

Es muy importante para la realización de cualquier montaje artístico tener presente la realidad orquestal con la cual se va a realizar el proyecto durante los ensayos y en la presentación. Es algo que muchas veces en el contexto latinoamericano y especialmente en Medellín, durante muchas experiencias ha sido motivo para modificar **y/o facilitar** las partituras y obviamente el resultado interpretativo final.

Para este fin he contado con una orquesta juvenil integrada por estudiantes de varios procesos tanto en la red de escuelas y en la Universidad de Antioquia (UdeA), como en otras agrupaciones que he dirigido.

La cuerda frotada está integrada por ex alumnos de la red de escuelas entre los cuales podemos contar con algunos que continuaron sus estudios musicales con carácter formal o con carácter no formal.

En los vientos cuento con varios ex alumnos de la red y de la UdeA entre los cuales algunos ya terminaron sus estudios de pre grado y ejercen en el campo profesional de la música como intérpretes o como docentes. Igual tenemos el caso en la percusión. Hay también varios músicos que me acompañan pero que tiene otra profesión.

En la versión o versiones que quiero proponer como parte del producto artístico final está la propuesta y el deseo particular de incorporar a la versión sinfónica un mariachi profesional en vivo, que interprete algunos pasajes del huapango y en otros momentos que acompañe el canto, el cual también me gustaría probar en la versión final y que conservará lo escrito por Moncayo en la partitura pero que agrega estos elementos en busca de enriquecer la puesta en escena y adicionar elementos musicales propios del origen de obra.

Hago la aclaración de que no pretendo hacer como suele decirse en el argot musical un “arreglo”, siempre que he escrito algo en este contexto para una obra musical prefiero usar las palabras Transcripción, adaptación, o versión ya que “arreglar” una pieza que ya es un clásico y que de por sí ya es perfecta, me parece muy pretencioso. Creer que se va a arreglar una pieza. En este sentido la partitura de Moncayo no será modificada en ningún aspecto. Y reitero que la versión que quiere presentar está sustentada en una profunda investigación sobre el origen del Huapango y los sones que le dan origen, Investigación que aplica las herramientas revisadas durante la maestría.

Con la orquesta que he contado para los ensayos no se ha contado con arpa y por consiguiente se ha sustituido esta con un teclado, lo mismo se ha hecho con el Xilófono, (Samuel Adler El estudio de la orquestación transcripción para la orquesta pág. 667)

La aspiración es que se tenga el Arpa (también por esto se está haciendo la búsqueda de un mariachi que tenga arpa), El mariachi realizará un papel de complemento y estará ejecutando la misma partitura de Moncayo,

Estas condiciones hacen que el montaje tenga que ser muy detalladamente planeado ya que no todos son músicos profesionales. Esto también podría influir en algunas decisiones interpretativas. Como el fraseo de la primera trompeta que tuvo que ser modificado con

relación al fraseo general de la melodía tradicional de las coplas del jarabe loco, ya que el intérprete no puede sostener la columna de aire de una manera satisfactoria y siempre presentaba una notoria deficiencia de afinación en las notas altas de la frase. Se analizaron las posibles soluciones y las que más viable nos pareció fue entonces anotar un súbito piano - crescendo. Llevándolo solo hasta **mezzo** forte, para iniciar la frase muy suave e incrementar el volumen y así favorecer la afinación sobre el fraseo.

8.5. El público objetivo que observará (evaluará) disfrutará de la interpretación particular de este proyecto)

El público estará integrado inicialmente por el jurado que evaluará y calificará el producto artístico. Los invitados son allegados al director y a los integrantes de la orquesta. Por consiguiente, el público será diverso entre personas con el más profundo conocimiento y que estará atento con el objetivo de evaluar un proceso y otro público que no es experto en la materia y que será informado de que aparte de ser un concierto, será también una evaluación. El objetivo es dar fe de los conocimientos y conceptos adquiridos sobre interpretación musical que al ser vinculados a la competencia del aspirante a magister permiten a un director con destrezas de preparador convertirse en intérprete y presentar un resultado artístico final justificado a la luz de una ruta analítico-interpretativa clara y anotada en tu trabajo de investigación

Versiones previas de estudio Mariachi Vargas de Tecalitlán grabación de 1989

<http://guitarron.tripod.com/discography2.html>, "En Concierto": PolyGram/Polydor 841-424-2; Canto A Latinoamérica: PolyGram 559-467-2 (23)

Album released 1998

9. Cronograma de actividades.

BITÁCORA DE ENSAYOS

Huapango (José Pablo Moncayo)

“Ya lo hemos tocado” replicaron varios de los músicos en la orquesta y creo que fue la mejor expresión que pudimos escuchar cuando anunciamos que esta era la pieza elegida para la sustentación del proceso de la maestría.

Esto nos permitió provocar una gran motivación en varios sentidos, como la posibilidad de hacer esa “misma pieza que tanto hemos tocado” con una interpretación musical nueva y diferente, con herramientas recién aprendidas que conllevan fines interpretativos y lo que esto significaba, con una enorme cantidad de conceptos y detalles para la nueva versión que se ha formado en mi cabeza como intérprete, que debo transmitir a los músicos y al público y he de plasmar en el hecho sonoro, que además artísticamente tenga un valor, que respete la idea original de la obra, pero que por otra parte incluye las sensaciones que surjan y que se puedan sustentar en los conceptos teóricos aprendidos y en lo que se ha construido a través del estudio de la partitura, el contexto de la creación de la misma y de las versiones que se escucharon y se comentaron anteriormente.

También la motivación de presentar la versión en un evento representativo para todos por ser la culminación del proceso en el que me han acompañado y que nos ha permitido ver el

aprendizaje que ellos también han experimentado con los elementos adquiridos durante los cuatro semestres de la maestría.

De esta manera terminar elaborando nuestra propia realización de la obra, en un sentido completo de principio a fin, dándole unidad a la pieza musical y a la nueva interpretación (con todos sus componentes sonoros y visuales) que transmitiremos al público y que pretendemos dejar plasmada en un documento escrito que la sustente y un documento fílmico que sea testigo para la posteridad.

La metodología de ensayos será por seccionales y luego se realizarán ensayos generales.

Debo aclarar que en este proyecto de la maestría yo realice los ensayos o talleres de fila, seccionales y ensayos generales.

9.1. Ensayo N° 1

9.1.1. Observación previa al ensayo.

Para el primer ensayo inicialmente revisé y posteriormente entregué a la orquesta la totalidad de las particellas (partituras de cada instrumento) y verifique que se entregará la versión correspondiente a la misma editorial de la cual tengo el score.

Hice una breve reseña del origen e historia de la pieza y lo que representa para la música mexicana. Destacando el ritmo de son jarocho, y el huapango Huasteco presenta en toda la primera parte hasta el compás, 58. Pidiendo a los músicos que fueran conscientes de cada uno de estos ritmos y como cada uno de ellos conforman un recorrido por las fuertes tradiciones del México popular y rural y su rico contenido folklórico.

Posteriormente se informará los detalles pertinentes a la marcación desde la dirección principalmente. Los esquemas empleados, y la marcación en detalle del ritardando para llegar al Meno del compás 311. Y del final.

Acá logramos transmitir a través de la presentación de los textos, la combinación entre interpretación cuidadosamente ejecutada y el color de la música tradicional, en el capítulo sobre la interpretación mencionamos que elecciones de dinámica, tempo, fraseo, hacen parte de los recursos a los recursos de interpretación que determinan un estilo musical. Por tanto, aplicamos este concepto en este lugar pidiendo a los músicos que tocaran de una manera brillante obteniendo un resultado más cerca a la idea preconcebida del mismo.

Pasamos ejecutar la obra.

9.1.2. Lectura general del principio al Fin.

Aproximé la orquesta a un vistazo general. Procuré suministrar a partir de la primera lectura un Armazón (Estructura global) de la pieza que permitiera en grandes rasgos reconocer los diferentes momentos con sus implicaciones desde los motivos melódicos, rítmicos, armónicos, dinámicos, tímbricos-orquestales, velocidades (tempos) Esto permitió a los músicos conocer el nombre del ritmo que estaban interpretando, y como el compositor imita los instrumentos principales de este son tradicional en la orquesta sinfónica

Describí los dos tempos presentes en la obra el tempo inicial ($J = 128$) y final ($J = 134$):

Allegro moderato (compás 1 al 310 y del 364 al 475) y el tiempo del Meno ($J = 70$), entre los compases 311 a 364, con su respectiva marcación.

9.1.3. Propuesta interpretativa de la Introducción

Comentario [2]: revisar

Hice la lectura con la propuesta interpretativa traída del texto de José Carlos Carmona que define la interpretación subjetiva como la búsqueda de la voluntad del compositor, basando la interpretación en lo que está escrito.

Para la introducción compás 1 al 62. Explicamos la gestualidad consistente en iniciar con un movimiento de mi mano muy sutil y que irá incrementándose a la par con la dinámica escrita hasta llegar al fortísimo del compás 31.

Sobre la lectura es importante recalcar que sugerimos como criterio interpretativo que la articulación fuera Stacatto en general para los acompañamientos, evocando precisamente, los acompañamientos con una articulación muy corta que hacen las agrupaciones tradicionales mexicanas que interpretan el Balajú autóctona mente.

9.1.4. Listado de aspectos a trabajar

La bitácora para hoy incluyo este listado de aspectos para trabajar:

- Preparación de la marcación y definición del tempo inicial. Breve explicación sobre la marcación, el gesto.
- Presentación de la historia de la obra y razones por las que se va a pedir una ejecución que se acerca a lo popular y tradicional de la música mexicana, y evoca en sus colores vivos la naturaleza del campo, el brillo de los plumajes en las aves y la claridad de los colores en sus tradicionales cascadas veracruzanas.
- Crescendo acumulativo de la primera parte (c. 1 – 59).
- Trabajo de la complejidad del dosillo en pulso ternario (c. 55 - 98).
- Definición y acuerdo en las articulaciones.
- Primer tema, Aspecto melódico y tímbrico (c. 59 – 86).
- Primer tema Aspecto contrapuntístico. (c. 59 – 86).

- Repetición del primer tema Aspecto melódico y tímbrico (c. 87- 127).
- Repetición del primer tema Aspecto contrapuntístico. (c. 59 – 86).
- Acompañamientos y percusión (c. 87- 127).
- Aspecto melódico y tímbrico de la Transición (c.128 - 170)
- Balances orquestales para destacar en su momento a la percusión sin que sature y tape los diferentes momentos de las otras secciones.

En los diferentes puntos que tuve que hacer repeticiones para que sonara lo que yo tenía en mi cabeza, utilicé el ensayo parcial y hasta individual como una de las herramientas sugeridas por muchos directores, por ejemplo Francisco Navarro Lara: "...Antes de acudir al ensayo grupal sería conveniente que tuvieran ensayos parciales o incluso individuales si es posible"⁶⁹ en sus diferentes escritos que hablan de la metodología aplicada de ensayos seccionales. por Mendelssohn

Ensayo N° 1 compás 1 hasta 170 Ejecución de los objetivos en los seccionales y en el ensayo general con posteriores observaciones hechas durante el mismo.

9.1.5. Seccional madera N° 1

Lectura general, articulaciones, tempos, dinámicas, digitaciones, ataques, solos, solis

Compás 15 articulación *staccato* y, 23 arpeggios en fagotes, y de allí en adelante arpeggios en toda la madera apareciendo gradualmente, con las articulaciones unificadas, empleando el triple picado o triple *stacatto*, (tukutu) preparación rítmico armónica en oboes y clarinetes, con el fagot marcando los dosillos para el primer tema presentado por la

⁶⁹ Maestro Navarro Lara. "El ensayo eficiente del director de orquesta" www.musicum.net. Consultado el 9 de junio de 2019

trompeta con sordina. Compás 91 Aparición del Clarinete requinto junto con oboe y clarinete soprano tomando la melodía en diálogo con la cuerda, hasta 102. Fagot permanece haciendo acompañamiento en arpeggios, del 105vb al 127. Destacar el solo de Piccolo en 153 aunque su dinámica propuesta sea piano. Acompañamientos rítmico armónicos en oboes y clarinetes particularmente.

9.1.6. Seccional metal N° 1

Lectura general, articulaciones, tempos, dinámicas, digitaciones, ataques, solos, *solis*.

Compás 59 solo de trompeta con sordina y 63 en unión al trombón también con sordina. 87 sin sordinas con 1er y 2do violín, unificación del criterio frente a las figuras que están acentuadas (en la madera y a las que tienen portato en la cuerda).

9.1.7. Seccional percusión N°1

Lectura general, tempos, dinámicas, texturas, tipos de baquetas, técnica para la ejecución del güiro, tambor indio. Compás 63 acompañamiento del timpani con dosillos. Entre 87 y 90 participación de güiro, tambor, Gran cassa y Xilófono. Seguimiento al gran casa desde 106 al 127 y la respuesta en 128 del güiro. Melodía en Xilófono compás 1345.

9.1.8. Seccional cuerdas N°1

Lectura general, articulaciones, tempos, arcadas, dinámicas, digitaciones. Compás 19 articulación contrabajo, marcato sempre e forte desde el compás 27 al 51 y la diferencia con la articulación en 51 forte y con un solo acento. Compás 59 Pizzicato Quasi chitarra en el segundo violín para darle muchísima sonoridad e imitando lo que hace la vihuela y las jaranas huastecas en los huapangos tocaremos con una uña o espuela utilizada por los

vihuelistas, el sonido es mucho más brillante y se acerca al color autóctono que busco en la interpretación final. Diálogo pizzicato entre viola y cello y divisi de los contrabajos con el de la voz superior tocando el dosillo. Importantísimo el Soli a tres violines del compás 167 cuidando la modulación y unificando articulaciones y duraciones.

9.1.9. Ensayo general N°1

Ensamble general, lectura, unificación de tempos, dinámicas, establecimiento de melodías, diálogos y acompañamientos.

9.1.10. Observación y Evaluación posterior. No1

Reiteración en la construcción del crescendo inicial, énfasis en las articulaciones y el estilo mexicano para la ejecución de todas las secciones.

Debo resaltar que los conocimientos adquiridos me han permitido asumir el ensayo enfocando más el trabajo en la interpretación que en lo técnico. Y he vinculado poco a poco los conceptos interpretativos que también en la práctica puedo ir empleando con mayor eficiencia y que sean oportunos como el de la construcción de frases basándome en la intención textual y en la construcción dinámica.

9.2. Ensayo N° 2 compás 314 hasta 364 el Meno

9.2.1. Observación previa al ensayo

Ya que esta sección es la única con un cambio de tempo y en la cual debe considerarse una interpretación con las dinámicas y texturas más suaves, decidí realizarle a esta sección un tratamiento a parte. En general la pieza es de carácter alegre, debido a sus tempos movidos y sus articulaciones originalmente cortas, apoyo mi afirmación en las investigaciones de P.

Juslin: “Un tempo rápido, una articulación staccato y una dinámica forte se asociaban a felicidad, mientras que todo lo contrario se relacionaba con la tristeza. Juslin (1995).

9.2.2. Lectura del Meno.

Se realizó encontrando correcciones para hacer en algunas duraciones, en este segmento las duraciones deben hacerse más completas las figuras escritas, portato (término música italiano pasado participio de portare mantener, mantenido)

9.2.3. Propuesta interpretativa del Meno

Para esta sección he propuesta articulaciones, dinámicas y duraciones en las notas que nos conduzcan a un estado de melancolía y evocación. Por ejemplo: (intervalos) destacar las 2das menores; (Volumen) Suave; (Tempo) lento= sereno, sentimental. Estas consideraciones tomadas del cuadro de la “Relación entre parámetros musicales y emociones (adaptado de Gabrielsson y Lindström, 2010. Pp. 384 - 387)

9.2.4. Listado de aspectos a trabajar ensayo N2

En la bitácora para el segundo ensayo se incluye este listado de aspectos para trabajar:

- Preparación de la marcación y definición del tempo inicial. Breve explicación sobre la marcación, el gesto para esta sección.
- Preparación con ritardando, para llegar al Meno. (c. 306 - 311)
- Trabajo de la complejidad del dosillo en pulso ternario (c. 55 - 98).
- Definición y acuerdo en las articulaciones.
- Unificar afinación, articulación, respiración entre flauta y corno. (c. 314 – 325).
- Destacar entrada de la percusión (c. 311 – 324).

- Acompañamiento cuerda con sordina (c. 326 - 338).
- Solo de Arpa y acompañamiento. (c. 339 – 350).
- Melodía ampliada en la orquestación. (c. 350- 361).
- Retoma del tempo primo (c. 361 - 364)

9.2.5. Seccional de madera N° 2

Solos de flauta y solo absoluto de Oboe, unificación de los dosillos y acentos entre la misma madera y con la cuerda. Sugerimos inicios de frase con un leve ritenuto (retención del tiempo nota por nota, diferente al ritardando en el que se retrasa toda frase gradualmente) como recurso para llamar la atención y embellecer la entrada de la melodía principal. Construyendo las frases de forma ascendente y finalizándolas con un descenso que confirme el estado melancólico de las mismas.

9.2.6. Seccional de metal N°2

Solo de corno con flauta, acompañamientos del compás 351: duraciones, jerarquía de volúmenes entre los metales para el acompañamiento, articulaciones.

9.2.7. Seccional de percusión N° 2

Sonajas, tambor indio y timpani entrada de los solos y acompañamiento, entrada del timpani en 350 volúmenes y acentos. Acelerando del 361 al tempo primo 364.

9.2.8. Seccional de cuerda N° 2

Compás 328 durante el solo del oboe, el acompañamiento de la cuerda con sordina y donde sugerimos tocar sul tasto y con pocas cerdas en las arcadas en la parte superior del arco para lograr un color más oscuro que permita un acompañamiento del oboe más prudente. En compás 350 y 54 melodía del primer y segundo violín, acompañamiento de cellos y bajos, unificar dosillo con madera, unificar y definir arcadas.

9.2.9. Ensayo General. N2

El Meno requiere una sesión de trabajo para perfeccionar y pulir con detalle la delicada intervención de los solos, la entrada de la percusión con un tiempo controlado para acompañar la flauta y el corno. Compás 328 durante el solo del oboe, el acompañamiento de la cuerda con sordina y preferiblemente tocado sul tasto y con pocas cerdas en las arcadas en la parte superior del arco. En 339 solucionar el solo de Arpa. en 351 definir los planos con la melodía duplicada en maderas y cuerdas, acompañados rítmica y armónicamente en los cornos y con acordes en notas largas en trompetas, trombones y tuba, con la marcación del bajo en fagot, timpani y contrabajo haciendo como figura rítmica las negras y configurando así en tres contra dos en el compás ternario de seis por ocho.

9.2.10. Observación y Evaluación N2

Repetición de los trabajos metodológicos (cantar, tocar con las palmas, el famoso “papa con yuca”. Rápido y lento) para entender y unificar los dosillos y los cruces de tres contra dos. Reiterar la búsqueda de un color concreto para acompañar el solo de oboe,

9.3. Ensayo N° 3 compás 171 al 310

9.3.1. Observación previa al ensayo N3

Como expectativas de trabajo el cambio de tonalidad a Re mayor, los temas tradicionales presentes Balajú, Pájaro Cú y María Chuchena. Mantener un tempo con una expresión alegre, pero sin acelerar el tempo.

9.3.2. Lectura de las tres partes de la sección.

Se lee enfatizando las partes que contrastan el 3 contra uno, especialmente cuando están respaldando o respondiendo las semi-frases.

9.3.3. Propuesta interpretativa de las partes de la sección.

Se proponen cambios dinámicos sutiles que destacan las tres negras en un compás de dos pulsos, mantenemos el criterio de interpretar las semi-frases en diálogos que simulen los copleros, preguntando y contestando con un carácter divertido y picaresco, trabajado con los elementos musicales como articulación staccato; destacando los intervalos de 8 (consonante); Volumen fuerte presente, orientar las direcciones melódicas descendentes con expresión emocional graciosa. Gabrielsson y Lindström (2010).

9.3.4. Listado de aspectos a trabajar ensayo N°3

En la bitácora para el tercer ensayo se incluyó este listado de aspectos para trabajar:

- Sucesión de los temas melódicos en Oboe solo, Flauta y Trompeta a octavas, luego Oboes y primer Corno Francés a octavas. (171 - 198)
- Acompañamientos con dinámicas en segundo relieve.

- Definición y acuerdo en las articulaciones. Temas ejecutados en las maderas agudas en unísono y a octavas en una dinámica de forte con acompañamiento de con pocos instrumentos. (c. 199 – 214)
- Destacar la articulación de la negra el tercer tiempo del compás. Y la marcación de los dosillos. (c. 214- 233)
- Tener cuidado especial con esta sección en la cual hay un diálogo complejo y que requiere determinación y concentración. (c. 269 - 287):
- Sección con múltiples modulaciones. (Fa, La, Do, Mi bemol y Re Mayor) (c. 288 - 305)
- Preparación del Meno. (c. 306- 311).

9.3.5. Seccional de madera N°3

Compases 175, 193, solos de flauta y solo absoluto de Oboe, unificación de los dosillos y acentos entre la misma madera y con el acompañamiento de la cuerda col Legno. Solis de la madera en 199 revisando la precisión de los arpegios, soli en la melodía del 215, 230, y en 250 imitando el coro de María Chuchena. y diálogo con la cuerda entre los compases 269 y 276, modulaciones desde compás 277 hasta establecer Re Mayor en 303

9.3.6. Seccional de metal N°3

Diálogos entre el solo de trompeta entre los compases 184 a 192, y en 193 ritmo, afinación y construcción de la semifrase al unísono con el corno 1, la flauta y el oboe.

Acompañamiento rítmico armónico de toda la sección en el compás 231, melodía en soli de los cornos, sumados viola cello, y primer trombón para lograr el color más oscuro de la melodía evocada que sería el Balajú como en un coro al unísono de hombres. Llamado de

los cornos I Y III en 254 y 256 muy característico y que debe resaltarse como comentario alegre del fragmento.

9.3.7. Seccional de percusión N° 3

En el compás 171 el timbal debe entrar con decisión y mezzo forte, sugerimos que en el 173 se incrementara el volumen para destacar el dos contra uno e inmediatamente cierra con un diminuendo.

Sonajas y tambor indio imitando los rasgueos de las jaranas como base rítmica.

Sincronización entre tambor, Gran cassa y sonajas en los compases 233 a 236

9.3.8. Seccional de cuerda N°3

Desplazamiento en el acento de las negras de los contrabajos para mascar a tres (léase a 3/4)

Sugerimos procurar la misma acentuación en la madera que acompaña rítmico armónicamente. Compás 175 Col Legno realizando una articulación con un golpe más vertical y mezzo forte que se oiga! Cuidar piano de arpeggios de 1er y 2do violín desde 184 a 198, y sub forte y staccato en 199. Intercambio de melodías entre violines 1 y 2 con respuesta en viola y cello de 215 a 232, imitación del Arpa en corto y piano crescendo entre 233 a 264. Diálogo con maderas entre 271 281 como canon, o campana.

Modulaciones resaltando la apoyatura presente a partir de 287 en 2dos violines y cada vez que aparece allí con un pequeño acento. Compás 305 violines piano súbito y poco disminuyendo e ritardando.

9.3.9. Ensayo General. N3

Ensamble general, lectura, unificación de tempos, dinámicas, establecimiento de melodías, diálogos y acompañamientos. Reafirmar las sugerencias trabajadas en los seccionales.

9.3.10. Observación y Evaluación N3

Tuvimos unas lecturas bastante productivas, con una ejecución de las dinámicas, el tempo y las articulaciones colocadas de acuerdo con las sugerencias. 269 al 287 se realizaron varias repeticiones por la dificultad en el acople y respuesta pronta en los diálogos.

9.4. Ensayo N° 4 compás 311 al 475

9.4.1. Observación previa al ensayo N4.

Montaje de la recapitulación, coda y repaso general

9.4.2. Lectura de la Recapitulación y Coda. Jarabe Loco. (c. 364-475)

Se realiza la lectura con los con los mismos criterios desarrollados a lo largo del proceso.

9.4.3. Propuesta interpretativa de Recapitulación y Coda.

Se propone un final triunfante, festivo y característico de las fiestas mexicanas, mostrando como protagonistas las trompetas a voces evocando la sonoridad poderosa del mariachi, con un buen color y afinación y vibrato propio del estilo mexicano. Haciendo uso de las herramientas dinámicas dentro del forte, las articulaciones y fraseos amplios y acompañamientos cortos sosteniendo los criterios interpretativos planteados y ejecutados anteriormente.

9.4.4. Listado de aspectos a trabajar ensayo N4

- Diálogo y atención a los solos de Trompeta y Trombón (c. 364-475)
- Practicar el ensamble entre los dos solistas de esta parte (c. 381 – 414) ensamblando y conectando el diálogo musical entre Trompeta y Trombón solos, exigiendo mucha precisión rítmica
- Acompañamientos con la correcta articulación y precisión rítmica.
- Cambio de tonalidad a Do Mayor, diálogo orquestal entre maderas y metales dinámicas en incremento permanente. Carácter muy festivo y conclusivo. (c. 426-475)
- Repaso general de toda la obra, Con la inclusión de los participantes externos a la orquesta sinfónica. Se debe aclarar que simultáneamente los últimos ensayos de la orquesta se realizarán ensayos aparte con la cantante y con el mariachi; además se programaron dos ensayos generales adicionales para cubrir todas las posibles necesidades.

9.4.5. Seccional de madera N° 4

Desde su entrada en 412 articulación (Marcato) con un pequeño regulador abriendo 427 a 450 en diálogo con el metal, diálogo melódico duplicado por la cuerda, 451 buscar el color de la trompeta a duo característica del mariachi mexicano. Recalcando que es un sonido brillante y alegre, no gritado ni desafinado o rasgado. Llegar al final con un crescendo a un triple forte con nota más fuerte de toda la pieza.

9.4.6. Seccional de metal N°4

Diálogo central entre la trompeta y el trombón a manera de canto en coplas, (Ejemplos en

, Compás 451 llamado triunfal alegre de las trompetas al estilo mariachi, brillante y alegre, mas no gritado o rasgado ni desafinado. Llegar al final con un crescendo a un triple forte como nota más fuerte de toda la pieza.

9.4.7. Seccional de percusión N°4

Acompañamiento con el criterio de imitar los rasgueos rítmicos de guitarras y jaranas

resaltando el tres contra dos en compás completo cuando los acentos lo indiquen.

Acompañar con prudencia, pero forte el final.

9.4.8. Seccional de cuerda N°4

Acentuación de la quinta corchea en todos los acompañamientos, imponiendo el color de la

cuerda hasta el final donde se resaltará el arpeggio de la cuerda en los últimos compases

9.4.9. Ensayo General. N4

Ensamble general, lectura, unificación de tempos, dinámicas, establecimiento de melodías, diálogos y acompañamientos.

9.4.10. Observación y Evaluación N4

El ensayo se realiza con la novedad de realizar repeticiones que condujeran a mantener un control del tempo, sin acelerar y donde se le diera prioridad al carácter festivo y triunfal del final de la obra. Se repasó la pieza completa y se logró un alto porcentaje de lo propuesto desde los criterios interpretativos, en este caso las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, especialmente para abordar el final.

Tabla de análisis para el Huapango de José Pablo Moncayo.

Nº de ensayo en el Score y	0-21+2 compases	7 + 5 al 20 +2 com.	20 +3 al 27	27 al 30	32 al 38	38 al 44 +2 compases	44 +3 al 55	55 al 56 + 11 com.
Nº de compases	compás 1 al 58	59 - 174-	175 - 232	233 al 276	277 al 314	314 al 362	363 al 450	451 al 475
Estructura Formal	Intro.	Primer tema Siquisirí	Balajú	Súper posición del Tercer y cuarto temas Pájaro Cú y María Chuchena	Serie de modulaciones	Quinto tema. Gavilancito	Re exposición y súper posición del 1er 6to y 7mo temas. El Jarabe Loco y El Conejo.	Coda
Armonía	C Tónica, dominante subdominante.	C, F, tónica y dominante. Modula a la subdominante en el compás 105 hasta el 127 donde regresa a do mayor por medio de sol7, establece Mi mayor en 163 B7 165 Mi mayor 167 soli a tres violines B7 y en 171 Modula a Re mayor a través de La7.	D	D	279 pasaje bi tonal con Re mayor y Mi mayor de 283 a 286 en 287 modulación a Fa mayor, en 291 a LA Mayor, 295 a Do mayor 299 pasa a MI Bemol mayor, en 303 regresa a Re Mayor por medio del La.	D	364 Fa Mayor, 424 sol mayor para ir en 427 a Do Mayor, hasta 461 donde modula a Ab Mayor, (Ab Eb tónica dominante) en 469 pasa a Bb mayor y termina en Do mayor. Haciendo una especie de semi cadencia frigia para finalizar.	D

	1er relieve instrumental. Melodía.	Crescendo logrado con la acumulación de instrumentos e incremento del volumen en la dinámica.	59 trompeta con sordina, se suma trombón con sordina, 1er y 2do violín, oboe cl picc, el soprano, 105 cornos cuerda alta,	175 oboe, 184 Flauta y trompeta unísono, en 193 se les suma el corno I y los Oboes, en 215 unísono en madera y cuerda alta, responden en 224 fagot cornos, trombones, violas y cellos	Arpa, violín 1 y 2. 261 Madera y cuerda.	Más que lo melódico es la combinación de colores entre los cornos, cuerda y tutti.	314 Flauta y corno, 325 Oboe solo, 339 Arpa, 350 madera y violín 1 y 2.	En la melodía al unísono. 366 violín 1, después dialogo a la manera de copleros entre trompeta y trombón. 414 el metal en unísono dialoga con la madera y la cuerda.	Madera trompeta y cuerda a tres voces. 465 madera en dominante de Ab y 468 sumada la cuerda en Bb al unísono para finalizar.
Recursos Ritmo, Armónico Instrumental.	2do relieve instrumental: Contrapunto, o acompañamientos rítmicos, melódicos o armónicos relevantes,	construcción del ritmo característico de acompañamiento del huapango simulando las jaranas mediante diálogos que inicia la percusión y continua el contrapunteando con la cuerda hasta que lo completa la madera, que seguidamente emula los arpegios del requinto de sonos o en el Arpa.	soportes rítmico armónicos dialogados entre la cuerda (59 a 89) y el metal de 82 a 90	soportes rítmico armónicos basados en arpegios y células rítmico armónicas.	233 na 240 figuración rítmico armónico en metales. 237 a 240 juego entre cello viola, bajo complemento importante del timpani destacando el pulso 3 en compás de dos pulsos. 269 a 276 pequeño diálogo fugado, en canon rítmico o en campana entre fagot, flauta oboe, clarinete, violas y cellos.	modulaciones con acumulación e integración de acordes en células rítmico armónicas.	314 a 325 percusión, 326 a 338 cuerda con sordina. 339 a 349 notas largas que hacen la armonía en flauta y clarinete 350 a 363 cornos.	368 a 378 guiro trompetas, cornos cuerda hasta 413. En 414 el segundo relieve para la percusión	cornos y trombones
	3er relieve instrumental: Acompañamientos básicos, percutidos y complementarios.	Notas en el primer pulso del compás en los graves, y la aparición del dosillo ejecutado con pizzicato y arco en el bajo.	Rítmico Armónicos y de las percusión dialogados entre las secciones, por ejemplo de 105 a 126 en la sección de metales.	Acompañamientos en el Arpa con arpegios, violín 2do y viola col legno hacen célula rítmico armónica. Cellos, bajos y percusión acompañan más simplificado.	Figuración de tres pulso en el compás de dos especialmente en los bajos para estos compases (233 a 276)	Bajos y metales graves.	314 a 325 bajos. 325 cellos, 339 a 350 fagot, 350 a 363 metal grave timpani cellos y bajos.	368 a 414 cellos, bajos, luego se suman metales graves.	Fagot, trombón 3ro, tuba, celos, bajos, percusión.

10. Conclusiones

En el camino recorrido durante la maestría, entiendo la importancia que constituye adentrarse en el mundo académico en búsqueda de los conceptos interpretativos que puedan explicar asuntos que por cotidianos muchas veces quedan en el limbo del desconocimiento, y que son necesarios para avanzar con paso firme a otros niveles del conocimiento; aunque ciertamente, avanzar se vea en un sentido como ir hacia adelante, pero en otros sentidos, este avance muestra lo mucho que hay por descubrir.

La investigación nos permitió aprender la importancia de realizar un análisis interpretativo.

Fue sólo tras este análisis que obtuvimos seguridad frente a la interpretación de pasajes específicos que anteriormente se presentaban como lugares confusos, donde simplemente no sabíamos qué hacer y que nunca pudimos articular al discurso general de la obra. Ahora hemos podido comprender el papel de estos pasajes y como son necesarios para el recorrido sonoro de la obra.

La toma de decisiones entre las versiones historicistas y conservadoras o las versiones innovadoras y creativas tienen ahora un sustento y un soporte teórico (principalmente los artículos de la interpretación musical de John Rink, necesario en todos los contextos, sumando estos al recorrido natural que también realiza su aporte.

Antes de hacer la maestría tuve la oportunidad de enfrentar retos muy trascendentales, la responsabilidad que representa dirigir una orquesta sinfónica juvenil en el exterior (dos giras a Europa interpretando repertorio sinfónico universal, latinoamericano y colombiano) dirigir musicalmente una banda en estados unidos y ganar los concursos, dirigir varios mariachis en la ciudad, dirigir la opereta de Astor Piazzolla María de Buenos Aires, dirigir

al grupo Suramérica en combinación con la orquesta sinfónica interpretando el repertorio de música latinoamericana que los ha hecho tan importantes en la vida musical de la ciudad, dirigir orquestas de salsa, merengue, cumbia, dirigir vallenatos, haber trabajado los géneros del bolero, bambuco, balada, pasillo, pasodoble, tango, entre otras experiencias, y salir con vida, ahora con estos nuevos conocimientos siento que puedo enfrentar estos retos y otros con mayor solvencia. Además de alguna forma significa certificar todos esos años de experiencia como director.

Este proceso ha generado un mayor interés, una motivación hacia el estudio, hacia la investigación y hacia la preparación más consciente y me llevará a nuevos aprendizajes, a un mayor disfrute del trabajo y a ayudar a quienes actúan conmigo. Al lado de ellos podemos entregar al público un mensaje más completo que los sorprenda, los alegre y los deje satisfechos tanto a los conocedores como a los que están aprendiendo y a los que están solo por el disfrute.

Referencias

- Adorno, T. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- Adorno, T. (1973/2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid. Akal.
- Adler, S. (2006) *El estudio de la orquestación*. Trad. y Adap., Fatás, Jaime y Fatás, Luis. Barcelona: Idea Books.
- Barenboim, D. (2002). *Mi vida en la música*. La esfera de los libros (Trad. Cast.)
- Bernstein, Leonard. (2002) *El maestro invita a un concierto*, ed. Siruela
- Boulez, P. (2002) *La Escritura del Gesto Conversaciones con Cécile Gilly*. Ed Christian Bourgois

- Boulez, P. (2009). *Pensar la música hoy*. Murcia: Colección de arquitectura.
- Carmona, J. (2006). *Criterios de interpretación musical: El debate sobre la reconstrucción histórica*. Madrid: Maestro.
- Celibidache, S. Bases teóricas de la técnica de dirección orquestal.
- Recuperado el 10 de noviembre de 2018. Disponible en:
http://www.riusfrancesc.com/article_celibidache.pdf.
- Chiantore, L. (2011). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.
- Copland, A. (1994). *Como escuchar la música*. Santa Fe de Bogotá, D.C.: Fondo de cultura económica.
- Desschauseès, M. (2002) *El Interprete y la música*. Madrid: Educiones Rielp S.A.
- Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Fuguet, A.
- Guy-kummer, E. (1989). *Algunas cualidades del buen director de coro*. Música y Educación, 2 (1), 463-464. Recuperado de:
[https://www.tabiblion.com/liber/Diccionarios/DICCIONARIO OXFORD DE LA MUSICA.pdf](https://www.tabiblion.com/liber/Diccionarios/DICCIONARIO_oxford_de_la_musica.pdf) [Accessed 3 jul. 2019].
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- Grau, A. (2005). *Dirección Coral "La Forja del Director"*. (1ra ed.). Caracas. Venezuela. GGM editores, S.C.
- Malbrán, S. R. y Silveti, R. (2005). *Tactus y Batuta como indicadores Métricos*. Universidad Nacional de la plata. Universidad de Buenos Aires. 2006.
- Matheopoulos, H. (2004) *Maestro*. ed. Robinbook, s.l., Barcelona.
- Miranda, R. (2016) "*Moncayo, José Pablo*." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

Maestro Navarro Lara. "El ensayo eficiente del director de orquesta" www.musicum.net.

Consultado el 9 de junio de 2019

Latham, a. (2008). *Interpretación*. In: *diccionario enciclopédico de la música*, 1st ed. [online]

México: fondo de cultura económica, pp.781 787. Available at:

La Rue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books S.A.

LeitersBlues.com, 25 de julio de 2012.

Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza.

Rudolf, M. Stern, M. (1995). *The grammar of conducting*. 10th ed. New York: Schirmer.

Es.wikipedia.org. (2019). *Intérprete (informática)*. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Int%C3%A9rprete_\(inform%C3%A1tica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Int%C3%A9rprete_(inform%C3%A1tica)) [Accessed 7 Jul. 2019].

Samson, J. "Historia de la Música", en Harper Scott J. P. E. y Samson J. An introduction to Music Studies, Cambridge University Press, 2009.

Scherchen, H. (1997). *El Arte de Dirigir la Orquesta*. Ed. SpanPress

Swarowsky, H. (1989) *Defensa de la Obra*. Madrid: Real Musical (Trad. Cast.)

Taruskin, R. (1984) "The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing" en *Early Music*, Vol. XII núm.

Treatise on Instrumentation por Hector Berlioz y Richard Strauss, traducido por Theodore Front, publicado por Edwin F. Kalmus, NY, NY 1948

Spitzer, J. Neal, Z. Botstein, L. Barber, C. Bowen, J. Westrup J. (2001) *Conducting (Fr. direction d'orchestre; Ger. Dirigiren; It. direzione d'orchestra)* Recuperado de:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06266> consultado abril 2018.

Spitzer, John (2016). "Conducting." *Grove Music Online*. Nueva York: Oxford: University Press.

Stavinski, I. (1882). Poética musical.

Stowell, C. L. (2009). *La interpretación histórica de la música*. (L. Gago, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.

Fuentes primarias:

Entrevistas con los directores

Juan Pablo Valencia

Wilder Corrales

Jorge Muñoz

Ruben Cova

Freddy Ortiz

Anexos

Anexo 1. Score Partitura general para orquesta sinfónica, Moncayo, José Pablo Huapango

Anexo 2. Score Partitura general para Orquesta Sinfónica, Márquez, Arturo. Danzón N° 2

Anexo 3. Score Partitura general para Orquesta Sinfónica, Valencia Victoriano, San Pelayo

(Transcripción para orquesta sinfónica de Daniel Muñoz).

Anexo 4. Score Partitura general para Orquesta Sinfónica, Valencia Victoriano, Gorgojeos

(Transcripción para orquesta sinfónica de Daniel Muñoz).

Anexo 5. Videos cortos sobre los ensayos seccionales y generales documentando la toma de decisiones.

