

*José Carmelo Calabrese*



*Guía para  
Directores  
de Orquestas  
Noveles  
en Venezuela*



**Aproximación a la técnica,  
repertorio y dinámicas de ensayo**





**Gobierno Bolivariano de Carabobo**  
**Francisco Ameliach Orta**  
Gobernador

**Emir Giménez Angarita**  
Secretaria de Cultura

Esta es una publicación de



Se prohíbe la reproducción  
parcial o total de este libro sin el  
consentimiento de sus autores.

Edición: Emir Giménez Angarita  
Diseño Editorial: Gabriel Moreno  
Impresión:  
Impreso en Valencia  
Printed in Valencia - Venezuela

*José Carmelo Calabrese*



*Guía para*  
***Directores***  
***de Orquestas***  
***Noveles***  
*en Venezuela*



**Aproximación a la técnica,  
repertorio y dinámicas de ensayo**



## *Índice*

Prólogo .....	9
Dedicatoria .....	11
Agradecimientos .....	13
Presentación .....	15
<b>La Técnica</b> .....	19
El director de orquesta .....	21
La técnica de la dirección de orquesta .....	23
Recomendaciones en relación a la técnica .....	34
<b>El Repertorio</b> .....	37
En cuanto a la sección de cuerdas .....	45
En cuanto a la sección de vientos-madera .....	46
En cuanto a la sección de vientos-metales .....	47
En cuanto a la sección de percusión .....	48
Estudio de la partitura .....	49
Recomendaciones de obras para orquestas infantiles .....	52
Recomendaciones de obras para orquestas juveniles .....	52
Recomendaciones en relación al repertorio .....	54
<b>Dinámicas de ensayos</b> .....	57
Aspectos generales de los ensayos .....	59
Talleres de fila .....	63
Recomendaciones en relación a las dinámicas de ensayo ..	64
Recomendaciones generales .....	66
Referencias .....	67





## *Prólogo*

José Carmelo Calabrese, autor del libro que hoy presentamos, inició su carrera como músico bajo la tutela de sus padres, realizó estudios de Postgrado en la Universidad Simón Bolívar, institución de la que egresó con honores como Magíster en la especialidad de dirección orquestal. Actualmente, es director titular de la Banda Sinfónica 24 de Junio, director adjunto de la Orquesta Sinfónica de Carabobo y Embajador musical de Venezuela en Brasilia nombrado por la institución MOVSINFO.

Cuando se presentan conciertos que José Carmelo dirige, tales como la interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven, el público siente como este Director proyecta su energía, pasión, dulzura y profesionalismo a músicos, corales y solistas; de manera que impregna a los ejecutantes e intérpretes la magia espiritual que proviene de la música, combinada con emociones, sentimientos y paz interna; esta actuación al frente de la orquesta va tejiendo un halo envolvente que integra el conocimiento sobre el arte de dirigir, técnica y ensayos para inundar de notas el silencio en donde los asistentes disfrutan en un escenario donde sólo la música protagoniza el momento.

En esta Guía para Directores de Orquestas Noveles en Venezuela, el autor aporta experiencias y preparación que sirvan de apoyo a los músicos que están interesados en profundizar en el arte de la conducción orquestal; finaliza su Maestría en Dirección de Orquesta, con una investigación donde da un valor agregado al estudio, dejando huella con un material de alta factura para compartir en esta difícil tarea de ser Director de Orquesta; los jóvenes directores encontrarán en esta Guía, orientaciones precisas para aprender de experiencias vicarias y enriquecer su proceso formativo.

Además, este material es de gran importancia por no tener abundante bibliografía de autores venezolanos en esta arista del conocimiento. Por la utilidad de su contenido la Secretaría de Cultura de la Gobernación Bolivariana de Carabobo a través del Fondo Editorial, la promueve como Guía para sembrar ideas que buscan cosechar nuevos directores de orquesta.

Este joven baluarte en la dirección orquestal, integra una familia de músicos y está superando con creces la bendición de ser hijo del Maestro José Calabrese, músico y director de orquesta de dilatada trayectoria, quien es su ductor en lo personal y profesional.

Es un honor y un placer prologar la obra de un hijo en los afectos y sentir que cada día su crecimiento profesional es mayor. Las sabias orientaciones contenidas en la Guía; son un asidero para él y los futuros estudiantes como base para proyectarse en escenarios nacionales y mundiales como testimonio fiel del proceso de formación y nivel académico de los profesionales en la música que con orgullo se forman en Venezuela. Gracias por la deferencia.

**Dra. Emir Giménez Angarita.**

## ***Dedicatoria***

A Dios, por dárme todo.

A mi madre, por darme toda la educación.

A mi padre, por ser ejemplo de trabajo duro y esfuerzo.

A mi hermana, por ser ejemplo de responsabilidad.

A mi tía Rosa y mi Nonna, donde quieran que estén, siempre las llevo conmigo.



## ***Reconocimientos***

A la Dra. Emir Giménez, por ser un apoyo invaluable en la realización de mi trabajo de grado y en la vida.

Al maestro José Calabrese, por caminar conmigo en los senderos de esta dura profesión.

A todos los directores que participaron en las entrevistas.

A los tutores, Diana Arismendi y Jorge Castillo, por orientar la construcción del trabajo de grado que dió como resultado este libro.

Al maestro Alfredo Rugeles, por todas sus enseñanzas durante la carrera.

A mi amigo y colega Ricardo Sousa-Castro, por su gran amistad, enseñanzas y apoyo.

A la Universidad Simón Bolívar por abrirme sus puertas y brindarme bellas horas de conocimientos y espacios para nuevas vivencias.



## *Presentación*

Es un gran gusto poder publicar y compartir este material con todos los estudiantes venezolanos de dirección orquestal, el cual representa el resultado de una amplia investigación realizada durante más de un año para la elaboración de mi trabajo de grado de maestría en música, en la especialidad de dirección orquestal en la Universidad Simón Bolívar.

Esta pequeña recopilación de experiencias de grandes autores del mundo de la dirección orquestal y de importantes directores venezolanos, sirve como una guía elemental. Es sumamente necesario durante el transcurso del estudio contar con el asesoramiento de un maestro que desarrolle y explique la materia cuando el alumno lo requiera; además que también modifique los ejercicios de la manera que considere más adecuada a las condiciones individuales de cada estudiante.

Se abarcan y desarrollan tres aspectos esenciales, los cuales son de primera importancia al momento de trabajar con orquestas noveles, los cuales son: la técnica de la dirección, el repertorio a escoger y diversas dinámicas de ensayos para lograr los objetivos planteados. El material no pretende mostrar una autoridad en cuanto a los procesos de formación de nuevos directores de orquesta, por el contrario, se busca estimular la creatividad del artista en su período de formación y brindar una herramienta que le permita obtener mejores resultados en el desarrollo de su carrera musical.

Los directores venezolanos que formaron la piedra angular para el desarrollo de la investigación que dio como resultado la presente guía fueron: Alfredo Rugeles, Tarcisio Barreto, Cesar Iván Lara, Teresa Hernández y Joshua Dos Santos.

Antes de adentrarnos en el estudio de la dirección orquestal, comparto con ustedes este pensamiento del maestro ruso Ilya Musin Kolor: “La dificultad de la dirección de orquesta radica en conseguir una unidad de pensamiento comunicada con el gesto”.

**José Carmelo Calabrese**









## *La técnica*



## *El director de orquesta*

El director de orquesta debe poseer un dominio absoluto de la representación mental de la partitura, debe ser capaz de recrear en su fantasía la imagen sonora de la obra. Solo cuando el director haya logrado lo antes expuesto puede atreverse a darle forma plástica por medio de la orquesta. Hermann Scherchen destaca lo siguiente: “Dirigir una obra quiere decir: plasmar lo que se ha oído en el espíritu con acabada perfección, verter esa forma ideal de la audición interna en moldes sonoros que reflejen con fidelidad aquella perfección”.

En palabras de Eduardo Marturet, el director en principio era el concertino o el compositor de la obra, actualmente es pieza esencial en la vida de una orquesta sinfónica. En el peor de los casos puede ser un obstinado y oxidado metrónomo que interfiere entre los instrumentistas y la música. En caso contrario, puede ser un gran artista y líder de la comunidad.

En cuanto a la preparación adecuada del director, expresa lo siguiente:

A menudo acostumbro comparar a una orquesta sinfónica con un carro de carreras. Para que el vehículo se encuentre en buenas condiciones es menester contar con un buen mecánico que además de conocer a fondo las necesidades del piloto, en la pista de carrera, posee los conocimientos necesarios para mantener en perfecto estado el motor y todas las partes mecánicas del vehículo. Este puede ser un Formula 1 pero si no está debidamente mantenido no sirve ni para una carrera de karts. El director titular de la orquesta es el mecánico que la mantiene en forma. Sus conocimientos de mecánica deben ser tan importantes como sus cualidades como piloto.

En muchas orquestas, particularmente aquellas que aún se encuentran en un evidente estado de desarrollo y en necesidad de un buen entrenador, la situación es a la inversa, el director titular resulta ser un excelente piloto pero conoce muy poco de mecánica. El resultado es fácil de imaginar, el orgánico orquestal no logra desarrollarse, ni superar sus problemas técnicos por la carencia de un entrenamiento adecuado. En estos casos, aunque parezca contradictorio, es preferible tener en el podio a un buen técnico y no a un buen artista, a un buen mecánico y no a un buen piloto.

Hans Swarowsky amplía lo anteriormente descrito, definiendo al director como un *medio intérprete*; él hace de cabeza mientras otros tocan instrumentos para él. El director tiene que desarrollar habilidades especiales para convertir en súbditos de su voluntad a artistas que saben técnicamente lo que él no sabe. Una de las principales misiones del director es llevar a una unidad sonora una multiplicidad de sonidos. El director es más dependiente de la orquesta que ésta de él. El “slogan” no hay malas orquestas, sino sólo malos directores debe ser disfrutado con precaución. Una orquesta de primera clase toca sin director o contra del director, siempre que éste amenace poner en peligro el resultado. Sin embargo, un solo mal instrumentista echa a perder toda una orquesta, lo mismo que un eslabón débil rompe toda una cadena. Contra músicos que no dominen su instrumento, el director es impotente. *Cuando trate de educar o re-educar orquestas o agrupaciones descuidadas, tiene un duro trabajo por hacer.*

## *La técnica de la dirección de orquesta*

El director de orquesta tal como hoy lo conocemos fue inventado, entre otras cosas, para dirigir grupos que ya no están en condiciones de oírse bien entre sí, también para dar las entradas a instrumentos que tienen muchos compases de espera, entre otra serie de consideraciones que se deben tener en cuenta. Por eso, en el ámbito de las obligaciones del director se resalta ante todo:

### *Obligaciones gestuales del director*

1. La señal para empezar (Levare o anacrusa).
2. Indicación y conservación del “tempo”.
3. Interrupción del discurso del movimiento (calderones y cesuras).
4. Cambios de “tempo” dentro de una pieza.
5. La señal para finalizar una pieza.

Swarowsky plantea que lo más difícil de dirigir es la música que nunca ha necesitado ser dirigida, pues aquí se ejercita una actividad que no está contenida en el asunto. Por tanto, los directores “especialistas en Mozart” reciben un epíteto de algo que no debería hacerse, pero por desgracia, las orquestas están tan deterioradas por el furor de ciertos directores, que ya no saben hacer lo que antes sabían hacer muy bien, es decir, tocar libremente sin director, conducidos por el concertino o el cembalista, en otras palabras, no ópticamente, sino por influencia directa del sonido. Cuando un director de orquesta sea capaz de dar y mantener el “tempo” impecablemente, entonces puede hacer todo lo demás, hasta los más perfectos ejercicios de Ballet.

Fernando Previtali indica que los movimientos del director nunca deberán ser rígidos, deberán provocar en la orquesta la voluntad rítmica, sin pretender determinarla al centímetro. Con un gesto rígido se podrá quizá obtener la ejecución precisa de un solo instrumento, pero se provocarán graves desequilibrios si los instrumentos son varios y pertenecen a diferentes familias. En este caso, deberá usarse siempre un gesto elástico y flexible.

El director debe preocuparse de la plasticidad y la claridad de sus gestos. Permanecerá erguido sin rigidez, sin hacer gestos que no estén determinados por la exigencia de la música. Dosificará la intensidad del gesto en relación a la intensidad de la instrumentación, así como la instrumentación estará dosificada en relación a la intensidad de los acentos expresivos de la obra. El estudio rítmico de la “gimnasia rítmica” de Dalcroze es muy útil para el director de orquesta.

Sergiu Celibidache resalta que la posición inicial del director debe ser natural, relajada y controlada. Psicológicamente debe demostrar lo que el director quiere y lo que va a hacer, además de que es la herramienta principal para concentrar la atención de la orquesta. Dicha posición debe amoldarse a la música que se va a interpretar. Por ejemplo, la posición inicial en “*Sueño de una noche de verano*” de Mendelssohn, para reflejar una música que comienza con flautas, muy agudo, el director subirá ligeramente la posición inicial. Y lo contrario en “*La Inconclusa*” de Schubert, que comienza con una melodía en violonchelos y contrabajos, la posición inicial se colocará dirigiéndose hacia las profundidades.

En este sentido, Celibidache expresa que el movimiento del director debe ser continuo. No debe parar más que cuando la música se detiene. De igual manera, todos los movimientos del gesto deben estar contenidos dentro de lo que él denominó “figuras básicas”, que marcan el camino o el recorrido de ese movimiento continuo y lo organizan. Estas figuras representan a



los distintos compases, obedecen a la naturaleza y organización de los pulsos fuertes y débiles de la música, expresados a través del gesto. Dichas “figuras básicas” provienen de la geometría, las cuales son: una cruz, un triángulo y una línea vertical; y se identifican con los compases de cuatro pulsos, tres pulsos, dos pulsos, un pulso y sus derivados. Celibidache plantea que por más raro o complicado que sea un compás siempre estará contenido en alguna de estas figuras, las cuales tienen su propia anatomía y naturaleza.

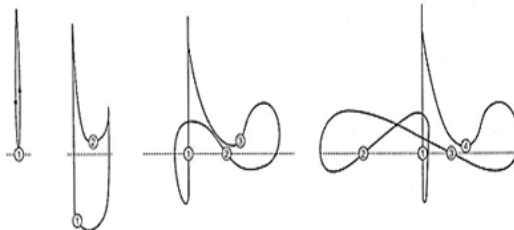


- **La cruz:** 1er tiempo fuerte, en dirección a la fuerza de la gravedad; 2do tiempo débil e introvertido; 3er tiempo fuerte y extrovertido, pero más débil que el 1ero; 4to tiempo débil, pero más débil que el segundo tiempo, en dirección contraria a la fuerza de la gravedad.
- **El triángulo:** 1er tiempo fuerte en dirección a la fuerza de la gravedad; 2do tiempo débil; 3er tiempo débil, pero más débil que el 2do tiempo, en dirección contraria a la fuerza de la gravedad.
- **La línea vertical:** 1er tiempo fuerte en dirección a la fuerza de la gravedad; 2do tiempo débil en dirección contraria a la fuerza de la gravedad.

Estas figuras se disponen sobre una línea imaginaria que denominó “*Línea de inflexiones*”, la cual es recta, horizontal, que el director se traza a la altura de la posición inicial. El director bate la línea imaginaria en unos puntos imaginarios que denominó como “*puntos esenciales*” y que están dispuestos a lo largo de la línea. Así, todos los “puntos esenciales” se golpean a la misma altura y sobre una misma línea imaginaria. Con lo cual resume que, de un punto esencial a otro, el brazo sube y baja hasta batir el siguiente punto, así hasta completar el ciclo de “puntos esenciales” que forman la “*figura básica*”.

Celibidache continúa afirmando que a cada “figura básica”, por su propia anatomía, le corresponde una organización concreta de “puntos esenciales” sobre la línea imaginaria. Así, a la *cruz* de manera natural le corresponde los compases de cuatro tiempos, luego le corresponde al *triángulo* los compases de tres tiempos que se disponen a lo largo de la línea imaginaria, y a la figura *vertical* le corresponde los compases de uno o dos tiempos sobre el mismo punto. Si todos los puntos esenciales de las figuras básicas están a la misma altura sobre una línea imaginaria, podremos trasportar esa línea imaginaria hacia arriba, hacia abajo o en profundidad, utilizándola como medio de expresión.

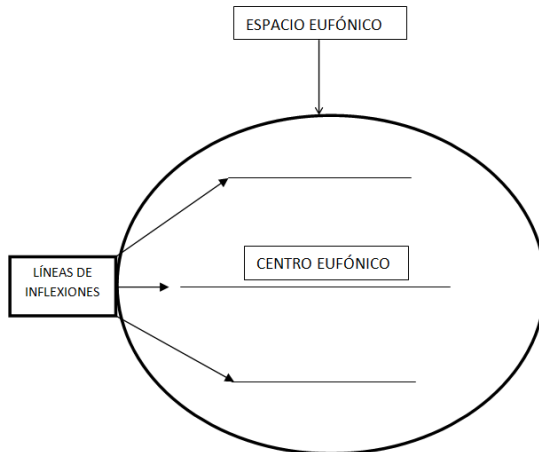
En el siguiente ejemplo se muestra la línea de inflexiones imaginaria (Línea horizontal) y los puntos esenciales de cada “bit” contenidos dentro de las figuras básicas en compases de uno, dos, tres y cuatro tiempos.



De esta manera, surge un ámbito en el cual se desarrollan todos los gestos del director, el cual es denominado **“espacio eufónico”**; es algo que cada persona posee y no es igual para todos, depende de la altura que tenga, anchura y longitud de los brazos.

Luego, cada sonido, tiene una posición concreta en ese espacio que es denominado **“centro eufónico”**. Desplazando la “línea de inflexiones” que se establece a la altura del “centro eufónico”, según la música que se esté interpretando, se puede expresar el fraseo de la misma con el gesto. En otras palabras, el “centro eufónico”, es el lugar que le corresponde a la música en ese “espacio eufónico”, y que a medida que va cambiando la música, el director lo representa o refleja con su gesto en ese espacio desplazando la “línea imaginaria”.

A continuación se representa de manera gráfica los conceptos de: **espacio eufónico**, **centro eufónico** y las **líneas de inflexiones**:



En otro orden de ideas, Previtali plantea que el brazo derecho debe bastar para marcar el tiempo, indicar los matices principales y el carácter esencial de la composición. El brazo izquierdo se usará con movimientos independientes y con una finalidad bien definida, para realizar tareas especiales, como indicar que instrumento o que voz debe destacarse, para disminuir o elevar la sonoridad de un sector de la orquesta o de un instrumento que no se atiene a un matiz escrito, para hacer callar un grupo de instrumentistas mientras los demás mantienen un sonido prolongado con un calderón, etc.

Con relación al ataque, el director debe asegurarse en primer lugar que toda la orquesta esté preparada y lo mire. No empezará antes de haber obtenido el más completo silencio. Luego dará el ataque de manera que la orquesta pueda prever y saber exactamente cuál es el momento en que debe empezar a tocar. La seguridad del ataque dependerá de la claridad y la decisión del gesto que lo preceda. El director que se prepara para “atacar” debe tener el brazo colocado a media altura, levantará el brazo “**in levare**” y luego lo dejara caer perpendicularmente delante de sí, con un gesto preciso pero elástico “**in battere**”. El gesto que precede al ataque puede hacer comprender el movimiento que se fijará en el momento del mismo.

En este mismo sentido, Celibidache, indica que antes de hacer el “levare” o “anacrusa”, es importante definir la “**la referencia óptica**”, la cual es el recorrido vertical que el brazo realiza a partir de un punto y regresar al mismo. El director da una “referencia óptica” al marcar una “anacrusa” al principio de una obra y para dar entradas claras y delicadas en el transcurso de ella. De esta manera enfatiza que hay tres elementos que deben contener la “anacrusa” o “levare”; los cuales son: **el tempo, el matiz y el carácter** de lo que se va a tocar. De esta manera, Celibidache determina que existen dos tipos esenciales de “anacrusas”, mencionadas a continuación:

- **La anacrusa normal:** Se utiliza cuando la música comienza a sonar al principio del pulso. Ésta deberá reflejar o tener implícitos: *el carácter, tempo y matiz*.
- **La anacrusa métrica:** Es la que expresa solamente el “tempo” de lo que se va a tocar. Se utiliza cuando la música comienza a contratiempo, es decir que el principio del pulso está ocupado por un silencio. Al hacerla, se refleja el “tempo” solamente; de manera que el carácter y matiz se destacarán en el “golpe efectivo”, es decir, a la caída del brazo.

De esta manera, es de suma importancia el “golpe efectivo”, el cual es el gesto que refleja el pulso donde comienza la música después de haber marcado el “levaré” o “anacrusa”. En palabras del mismo Celibidache, el arte de dirigir es: *“Un continuo marcaje de anacrusas”*.

En otro sentido, Previtali afirma que es mucho más fácil el entendimiento entre la orquesta y el director si se trata de movimientos lentos (andante, largo, etc.), debido a que el instrumentista tiene más tiempo para seguir con exactitud el gesto del director al mismo tiempo que lee las notas que debe tocar. Cuanto más rápido sea el movimiento que se debe iniciar, más neto y decidido deberá ser el gesto que precede al ataque.

Los instrumentistas de cuerda y percusión son los más rápidos para atacar porque su sonido vibra de inmediato, mientras que los instrumentos de vientos tienden a retrasarse debido a la mayor dificultad en la emisión del sonido. Pero de todas maneras el director debe lograr que la emisión del sonido en todos los instrumentos, sin excepción alguna, se produzca al mismo tiempo, en el momento en que el gesto indique el ataque del trozo.

Previtali también enfatiza la importancia en la detención de la orquesta al finalizar un trozo. Finalizada la música se detienen los movimientos del director que, por algunos instantes se mantendrá perfectamente inmóvil. Si en el acorde final hay un calderón, el director mantendrá la batuta levantada durante su duración para luego “cortar” con un gesto decidido hacia abajo. Cuando un trozo termina “piano”, el gesto final se hará a media altura, sin dureza pero de manera bien definida. El director debe dar una característica especial al gesto con el cual termine el trozo, de manera que sea decididamente conclusivo. Si alguna obra termina con muchos acordes iguales como la “5ta sinfonía” de Beethoven, o bien con varios pizzicatos como “Don Juan” de R. Strauss, el último de los acordes o de los pizzicatos debe marcarse con un gesto más incisivo, para seguridad de la ejecución orquestal y para mayor comprensión del público.

Cuando debe detenerse de pronto la ejecución, como en una brusca frenada, como por ejemplo en la obra “Don Juan” de R. Strauss, antes de los compases lentos del epílogo, debe usarse el gesto circular que parezca recoger todos los sonidos de la orquesta, gesto que terminará en forma decidida, como si se cerrara sobre el pecho del director. Por el contrario cuando un trozo es “leggero”, de virtuosismo orquestal, termina con acordes breves, como por ejemplo el “vuelo del moscardón” de Korsakoff, el gesto debe también achicarse y reducirse al mínimo indispensable. Al llegar a la última nota basta un pequeño movimiento de la cabeza o bien una ligera variante del gesto en sentido horizontal para dar la sensación de final.

En cuanto a los cambios de “tempo”, Previtali hace énfasis en los “rallentando” y “affrettando”. El director tiene la misión de indicar en qué medida debe hacerse la modificación del movimiento. Para un “rallentando” progresivo, como por ejemplo pasar de un allegro a un adagio, el director deberá aumentar gradualmente el recorrido que su brazo abarca entre un tiempo y otro, es decir,

alargar el gesto, sin acelerar el movimiento. En consecuencia los tiempos se suceden en distancias cada vez mayores hasta alcanzar la justa medida del “rallentando”. Alargando suavemente la trayectoria del gesto se llega a un punto en el cual, no siendo posible su ampliación, debe iniciarse la subdivisión de cada tiempo. Lograr un “rallentando” es técnicamente muy difícil, especialmente cuando se debe frenar un movimiento muy rápido. El director tendrá especial cuidado en que todas las secciones de la orquesta se mantengan rítmicamente ajustadas. La medida del “rallentando” debe ser sentida por la orquesta. Solamente después de una eficaz concertación y que la orquesta haya captado la graduación que se quiere dar al “ritenuto”, se podrá obtener con un gesto elástico y sin rigidez, un perfecto ajuste durante el cambio de movimiento.

Acelerar es técnicamente más fácil por cuanto basta limitarse a secundar la natural tendencia de la orquesta. Para acelerar el movimiento hay que disminuir la amplitud de los gestos, acercando gradualmente un tiempo a otro. Es necesario considerar la importancia que tiene el cálculo exacto de un “ritenuto” o de un “animando progresivo”. Es fácil caer en el defecto de agotar en pocos compases el “rallentando” o el “accelerando” que debería haberse desarrollado en un mayor número de compases. También puede suceder el caso opuesto, es decir, retrasar la ejecución de un “ritenuto” o de un “accelerando” y verse obligado a modificar bruscamente el movimiento en los últimos compases. Cuando el director comienza la variación progresiva de un “tempo” debe saber el punto terminal de este cambio, de manera de llegar a este determinado momento musical sin variaciones bruscas de movimiento, contrarias a la intención del autor.

En otro orden de ideas, la plasticidad es un elemento clave en los gestos del director que contribuye positivamente a su claridad y a su musicalidad a la hora de conducir una determinada obra ante una orquesta o cualquier agrupación. Pero esto debe

obedecer a un proceso organizado. Para comenzar a dirigir debe haber por lo menos una mediana formación en cuanto a conocimientos teóricos, donde se incluyan conocimientos de armonía, contrapunto, análisis y sobre todo, orquestación. Los conocimientos de armonía, por ejemplo, ayudan al director a corregir problemas de afinación en la sección de vientos maderas los cuales son muy habituales. El conocimiento de los instrumentos le facilita al director la manera en que se va a dirigir por ejemplo a un corno en “fa” u otro instrumento transpositor y hablarle de manera correcta, o decirles en qué posición deben tocar un determinado pasaje musical, como deben soplar el instrumento, como deben pasar el arco en la cuerda dependiendo del color que quiera conseguir, y así toda una gama de posibilidades técnicas. Los conocimientos de orquestación son una gran herramienta tanto para estudiar a profundidad la obra desde el punto de vista compositivo como para poder planificar los ensayos. Además el director debe estudiar composición, ya que la función del mismo es recrear obras ya escritas y el mayor conocimiento que se pueda tener de la partitura y de la música se va a transmitir al público.

Ser instrumentista y haber realizado práctica orquestal complementa positivamente el estudio teórico. Haber tocado en una orquesta, haber estado del lado contrario del director, es importante para saber cuáles son las necesidades que el músico ejecutante tiene a la hora de la interpretación de una obra; así cuando el instrumentista se convierte en director tiende a ser más preciso y concreto, se tiende a hablar menos, economizando el tiempo y obteniendo mejores resultados musicales.

Otro elemento sumamente importante a considerar en la fase práctica de la dirección es la relajación; elemento a través del cual se consigue un movimiento estilizado. Los movimientos deben ser serenos pero progresivos y constantes, muy similares a la disciplina oriental llamada “Tai chí”. Se debe incentivar la plasticidad donde la relajación esté constantemente vigilada;



aunque la música pida un gesto de intensidad debe estar siempre presente el elemento de la relajación. La manera más adecuada para desarrollar la estilización y relajación del gesto es practicando la articulación “*legata*” hasta hacerla natural.

Existen dos tipos de articulaciones básicas al igual que cualquier instrumento, las cuales son la articulación “*legata*” y la articulación “*staccata*”; donde el director debe saber jugar con dichas articulaciones y tenerlas muy claras en su gesto. La plasticidad obedece a un principio musical, es decir, que está ligado a lo que la música exige en su interpretación. Para esto se recomienda practicar en un compás de cuatro cuartos, marcar el “*staccato*” extremadamente corto e irlo llevando a una articulación lo más “*legata*” posible; esto daría como resultado toda una posibilidad plástica y de depuración del gesto.

En otro sentido, la dirección orquestal, más allá del bagaje del conocimiento teórico que se debe poseer, hay que tener en cuenta que es una carrera práctica. Es una actividad que va de lo individual hacia el grupo y de un grupo hacia el individuo y no hay otra forma de desarrollarla sino con la práctica. Lo ideal es que los jóvenes estudiantes busquen la oportunidad de dirigir, ya sean grupos de cámara u orquestas infantiles y juveniles de cierto nivel que permitan ir desarrollando el gesto técnico y madurarlo.

Los estudiantes de dirección o directores sin experiencia deben tener siempre la asesoría de un maestro experimentado en este trabajo, a razón de que cuando se dirigen orquestas de jóvenes muchas veces los músicos no tienen la experiencia natural requerida para que reaccionen al gesto que pueda proponer el director, haciendo que el estudiante exagere los gestos o haga algún tipo de movimiento incorrecto buscando que los jóvenes de la orquesta hagan lo que el director quiere y esto es un error. El director debe insistir con el conocimiento básico que posea, que los chicos que tocan en la orquesta reaccionen a esa solicitud

técnica, por esto es que debe haber una asesoría para el joven director.

### ***Recomendaciones en relación a la técnica***

- ✓ Es importante buscar la claridad en los gestos a través de ejercicios técnicos precisos de batidos de distintos compases, siempre imaginando una línea constante donde todos los batidos y gestos coincidan, siendo esta línea imaginaria un punto de referencia para poder tener mejor claridad.
- ✓ Otro elemento sumamente importante es la relajación; los movimientos deben ser serenos pero progresivos y constantes. La manera más adecuada para desarrollar la estilización y relajación del gesto es practicando la articulación “*legata*” hasta hacerla natural.
- ✓ La posición inicial del director debe ser natural, relajada y controlada. Psicológicamente debe demostrar lo que el director quiere y lo que va a hacer. Dicha posición debe amoldarse a la música que se va a interpretar. Un recurso que se recomienda es grabar regularmente el gesto en video, para ser autocrítico en cuanto a la forma y estilo de dirigir.
- ✓ Se recomienda practicar en un compás de cuatro cuartos, marcar el “*staccato*” extremadamente corto e irlo llevando a una articulación lo más “*legata*” posible; esto daría como resultado toda una posibilidad plástica y de depuración del gesto.
- ✓ Debe haber siempre la asesoría de un maestro experimentado en este trabajo para evitar hacer gestos incorrectos que no estén contenidos en lo que la música exige.

- ✓ Debe haber por lo menos una mediana formación en cuanto a conocimientos teóricos, donde se incluyan conocimientos de solfeo, armonía, contrapunto, diversos tipos de análisis y sobre todo, orquestación.
- ✓ El director debe tener conocimiento de las bondades y características de cada uno de los instrumentos de la orquesta para saber en qué lenguaje hablarles y como debe resolver los problemas técnico-musicales que se presenten en el ensayo.
- ✓ La práctica orquestal y tocar un instrumento complementa positivamente el estudio teórico, así cuando el instrumentista se convierte en director tiende a ser más preciso y concreto, se tiende a hablar menos, economizando el tiempo y obteniendo mejores resultados musicales.
- ✓ En cuanto a la bibliografía que todo director debe leer y aprender se recomienda: “*Dirección de orquesta, defensa de la obra*” de Hans Swarowsky, “*The grammar of conducting*” de Max Rudolf, “*Anatomía de la orquesta*” de Norman del Mar, “*El arte de dirigir la orquesta*” de Hermann Scherchen.





*El repertorio*



El repertorio a ejecutar por las orquestas es un elemento clave en su evolución, sobre todo si son orquestas jóvenes en formación. El maestro Marturet, en su artículo publicado en 1.999 titulado “*El reto de la excelencia, manual de supervivencia para el tercer milenio*”, plantea que en la medida en que los integrantes de la orquesta puedan visualizar a futuro la programación a ejecutar, podrán comprometerse moral y profesionalmente con ella, además que una buena programación debe considerar el desarrollo artístico integral de la orquesta y su evolución en el tiempo.

En el caso de orquestas noveles, tanto de niños como de jóvenes, el repertorio tiene que tener inmerso un elemento de enganche que atrape al chico y que lo motive a tocar, al igual como pudiese engancharlo un videojuego. No es suficiente considerar solo que el repertorio sea formativo, ya que igual la obra puede ser muy fastidiosa para el niño. Hay que buscar obras que sean formativas pero que a su vez lo atrape, lo enamore y lo motive a tocarla; siempre pensando que el grado de dificultad debe estar un poco por encima al nivel que él tiene, viéndose obligado a realizar un esfuerzo para consolidar ese nivel. El repertorio puede estar enmarcado en cualquier período, debe ser formativo, que le guste a la orquesta y además represente un reto. Las obras a interpretar por orquestas jóvenes deben tener además la característica de ser educativas, alegres y divertidas.

En las orquestas infantiles y juveniles tempranas, la tonalidad juega un papel muy importante. Hay que atrapar a los chicos con un elemento tonal que entiendan, y la mayor parte del repertorio debe estar enmarcado dentro de los períodos de la historia musical barroco, clásico y romántico. Además que es posible incentivar el período contemporáneo, pero muy bien escogido en cuanto a dificultad técnica, a manera de que el joven lo asimile y no lo rechace.

Se puede tocar una obra de cualquier período de la historia musical, pero a nivel más profundo es importante tener en cuenta que una obra que está en “re mayor” es más fácil para la sección de cuerdas que una obra que está en “si bemol mayor”; en este sentido, se pueden buscar obras de cualquier período que estén en tonalidades que sean cómodas para los chicos. Siendo más técnicos y más precisos, en principio estar consciente de escoger obras que no pasen de la primera posición, o uno que otro salto a tercera posición en la cuerda, específicamente en orquestas de niños. En síntesis, hay que revisar la exigencia técnica de las obras más que el estilo.

Al hablar de repertorio, es imposible no tomar en cuenta la música del período contemporáneo y la que se está escribiendo actualmente. Es totalmente adecuado incluir obras contemporáneas en el repertorio a ejecutar por orquestas juveniles. Para esto lo más adecuado es que sean obras de los últimos cincuenta años que estén enfocadas hacia lo “neorromántico” ya que es complicado incluir obras desde el punto de vista del atonalismo en primera instancia, ya que lo más seguro es que los chicos no se han instruido en los procesos históricos secuenciales como impresionismo, expresionismo, serialismo y dodecafonismo, para lograr así un total entendimiento de una obra de esta envergadura, pero puede tomarse en cuenta la música impresionista y obras adaptadas, donde estén presentes elementos que empiecen a negar la tonalidad y vaya siendo algo natural en el lenguaje del joven músico.

En otro sentido, es importante resaltar la educación musical integral que el director debe impartirle a los jóvenes pertenecientes a las orquestas noveles, enseñándoles a apreciar la música nueva y que no la rechacen de entrada, ya sea porque digan que es difícil, porque expresen que es fea o porque no les gusta. Además de lograr que el niño o joven logre enfrentarse a nuevos repertorios sin miedo y sin tabúes.



Las orquestas sinfónicas son parte de la expresión cultural del país y región donde se encuentren. Específicamente en Venezuela, donde hay gran cantidad de orquestas noveles, tanto infantiles como juveniles, siendo el semillero de las orquestas profesionales, no deben pasar por alto el repertorio latinoamericano y más específicamente, el repertorio venezolano, dentro de su educación musical orquestal.

Las orquestas venezolanas tienen una herencia musical universal, o por lo menos en cuanto a la cultura occidental se refiere; donde la música de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven nos pertenece a todos como humanos. Luego hay que considerar que los músicos de las orquestas son latinos, por ende se deben a los compositores latinoamericanos; luego se considera que los músicos son venezolanos debiéndose así a los compositores del país. Pero de manera más detallada debe tenerse en cuenta que si la orquesta se encuentra en el Estado Bolívar, la agrupación está en el deber de tocar calipso; por otra parte si la orquesta está en Barlovento, la orquesta está en el deber de tocar arreglos o algunas obras que incorporen los tambores de Barlovento, para lograr así una identificación de la cultura regional. Las orquestas noveles venezolanas deben tocar y aprender gran cantidad de música y tenerla en su repertorio obligatorio, es decir, el repertorio universal, el latinoamericano, el venezolano y el de la región donde se encuentren; y todas las obras deben ser montadas con igual seriedad y profesionalismo; de allí el trabajo del director de orquesta.

Es importante que el director de orquesta asuma el reto de promover la música latinoamericana y sobre todo la venezolana. El director debe asumir este riesgo y quitar el tabú de que la obra puede ser muy difícil o al público no le vaya a gustar; la gente también se interesa en oír otros tipos de música y de compositores, no solo Tchaikovski, Mahler o Beethoven, y la sugerencia es hacer combinaciones de diferentes obras en la elaboración de los programas.

Hay que tener un balance en el programa a escoger, tomando en cuenta siempre la orquesta que se tiene, los instrumentos que hay y las posibilidades técnicas y musicales de tocar un determinado repertorio. Lo frecuente es una obertura, concierto solista y sinfonía, pero no siempre tiene que ser así. Basado en este formato se puede colocar una nueva obra o contemporánea, luego un concierto solista y para terminar una sinfonía u obra grande. Además que la elaboración de los programas muchas veces apuntan a lo que al director le gustaría hacer, pero esto debe equilibrarse con lo que la orquesta necesita hacer, ya que muchas veces el gusto y la necesidad no coinciden; hay que tomar una decisión donde el director se conseguirá obras no tan gratas pero que a la orquesta le caería muy bien hacerlas por su carácter formativo.

En las orquestas de chicos, sobre todo las infantiles, no funcionan obras de gran envergadura, pero pueden hacerse canciones y piezas de tres o cuatro minutos que los niños alguna vez hayan cantado. Siempre está presente el elemento de los arreglos y adaptaciones para estos jóvenes, pero cuidando que hayan retos técnicos para la superación de los muchachos.

El repertorio debe escogerse en función de la orquesta que se tiene y de lo que se quiere lograr; el director debe buscar obras que hagan trabajar y estudiar a las filas más débiles. El repertorio debe escogerse bajo un plan de trabajo, creando un mapa de la orquesta donde se ubiquen las debilidades, sobre todo en articulación y afinación, los cuales son los grandes problemas de las orquestas y el repertorio debe ir en función de ese mapa que él diseñe.

Para que no hayan saltos en las dificultades técnicas de las obras y repertorios, evitando que los retos sean muy grandes hasta el punto de llegar a ser contraproducentes, es necesario que haya un repertorio secuencial en grados de dificultad, sobre todo en

orquestas noveles, tanto infantiles como juveniles. Un criterio fundamental es tomar en cuenta el **perfil del concierto**, como por ejemplo: motivo, ocasión, si es al aire libre, si es de gala, si es de cierre de temporada, además del público al que va dirigido y el efecto motivacional sobre la orquesta. Pero esto es más natural hacerlo si se ha estudiado un repertorio secuencial muy bien definido, donde estén presentes diferentes estilos de música, que vaya generando nuevos retos, evitando saltos abruptos en dificultades técnicas y musicales.

Según José Felipe Saglimbeni, el objetivo de un repertorio secuencial es la de orientar y consolidar la formación de los jóvenes integrantes de las orquestas, a través de un dinámico y eficiente modelo de enseñanza musical, a los fines de contribuir en su proceso cognoscitivo.

Además, Saglimbeni propone una serie de objetivos específicos a lograr a la hora de abordar un repertorio secuencial con orquestas noveles, los cuales se presentan a continuación:

- Propiciar el proceso cognitivo que concrete el dominio y la consolidación de la técnica media y avanzada de los instrumentos de cuerdas, vientos-maderas, vientos-metales y percusión mediante el estudio profundo del repertorio orquestal.
- Demostrar a través de la ejecución instrumental el dominio de los elementos constitutivos (aspectos rítmicos, melódicos y armónicos) que definen el lenguaje musical del repertorio seleccionado.
- Consolidar la lectura musical integral en función de la ejecución simultánea de ritmos, melodías, frases, dinámicas, matices, articulaciones, entre otros.

- Continuar con el proceso de la concientización del estudio de la afinación en todas las actividades (estudio individual, talleres de fila, ensayos seccionales y ensayos plenarios).
- Desarrollar y consolidar el pulso interno en función de la masa orquestal.
- Concientizar la importancia de la constancia y la disciplina en la búsqueda del dominio de la técnica instrumental en función del conocimiento artístico musical del repertorio secuencial.
- Cultivar los valores estéticos, históricos y artísticos del repertorio a ejecutar.
- Adquisición de competencias en la música instrumental, que le permita al joven músico plantearse metas personales, como la posibilidad de hacer estudios musicales a nivel superior y participar como futuro ejecutante en agrupaciones, orquestas sinfónicas o de cámara profesionales.

Saglimbeni plantea que al egresar el alumno del programa orquestal, enmarcado dentro de un modelo de repertorio secuencial, se debe apreciar a un joven adulto con algunas de las siguientes cualidades:

- Utiliza sus aptitudes y capacidades para comprender y manejar el lenguaje de la música en las actividades relacionadas a la ejecución instrumental.
- Aplica habilidades, destrezas y conocimientos técnicos en la ejecución del repertorio musical específico para su instrumento.

- Cultiva el valor de la disciplina como conducta fundamental para el logro de metas preestablecidas.
- Reconoce sus capacidades y limitaciones.
- Discrimina auditivamente ritmos regulares e irregulares en compases simétricos y asimétricos.
- Posee habilidades y destrezas para el solfeo y la lectura a primera vista de obras acordes con su nivel.
- Demuestra dominio del sentido del pulso.
- Coordina la motricidad necesaria para lograr la ejecución de exigencias determinadas por la dinámica, los fraseos y las articulaciones.
- Logra independencia, fuerza y flexibilidad de dedos y manos.
- Responde a la gestualidad del director y a las indicaciones de la partitura.

Para ampliar lo antes expuesto, se sugiere una serie de criterios que debe tener en cuenta el director para el desarrollo de la orquesta por secciones de familias de instrumentos.

**En cuanto a la sección de cuerdas:**

- El repertorio secuencial seleccionado debe permitir el estudio del detaché y el martelé.
- Propiciar el dominio musical de una frase, en función del dominio de la distribución del arco sobre las cuerdas.

- Incentivar la búsqueda del buen sonido, mediante la conceptualización de la belleza artística del contenido repertorial.
- Concientizar los criterios de digitación en función de los niveles de dificultad del repertorio.
- Reafirmar el proceso de consolidación de los cambios de posición en las frases musicales que requieran su aplicación.
- Ratificar la importancia del estudio y dominio de las escalas, arpeggios y sus derivados, como medios técnicos al servicio del arte musical.
- Estimular la lectura a primera vista.
- Profundizar la búsqueda y dominio del “vibrato” consciente y adecuado en la prosecución de una frase musical.
- Permitir el conocimiento de diversos estilos y sus códigos de interpretación.

#### **En cuanto a la sección de vientos-madera:**

- Permitir la continuidad en la profundización y aplicación de conceptos sobre relajación y respiración con relación a la emisión del sonido, ataque y afinación.
- Concientizar la importancia del sonido y la afinación colectiva.
- Propiciar la unificación de criterios en cuanto al manejo de dinámicas y articulaciones.

- Enfatizar la participación solística o el rol protagónico de sus partes y su equilibrio en el entorno musical.
- Permitir el desarrollo de la motricidad para el desarrollo de la técnica inicial, media y avanzada de todos los instrumentos de la sección.
- Consolidar el aprendizaje y la aplicación de los términos “oír” y “escuchar”; aspectos fundamentales en todo lo concerniente a timbre, color y afinación conjunta.

### **En cuanto a la sección vientos-metales:**

- Identificar dentro del contexto general de las obras los elementos básicos de la ejecución musical: tonalidad, características de las obras, estilos, forma, períodos históricos, unidad de compás, entre otros.
- Definir los colores de acuerdo al estilo y época a la cual pertenece la obra, a través de la aplicación de las vocales (a, e, i, o, u), en los estudios de ejercicios técnicos.
- Concientizar la emisión del sonido de acuerdo a la velocidad del aire.
- Definir los tipos de ataques, tomando en cuenta la posición de las consonantes (T, D, F, K) y sus combinaciones con las vocales.
- Desarrollar el ensamble instrumental en cuanto a balance general, balance de las dinámicas; tomando en cuenta aspectos físicos de la construcción de los instrumentos. (Organología).

- Apreciar con detenimiento el proceso de adaptación acústica mediante la aplicación de los segundos de reverberancia, tomando como elementos fundamentales la buena combinación de los puntos anteriormente expuestos.

**En cuanto a la sección de percusión:**

- Concientizar la naturaleza de la sección como responsable natural de la base rítmica de la orquesta.
- Afianzar el concepto de balance de acuerdo al estilo de obras a ejecutar.
- Desarrollar el concepto de “color orquestal” como elemento primordial en el repertorio sinfónico en función de la intensidad, estilo, carácter, idea musical y su contexto.
- Consolidar el dominio de la técnica inicial, media y avanzada en cuanto a velocidad, precisión de la articulación y fraseo.
- Permitir el dominio de la lectura a primera vista.



## *Estudio de la partitura*

Una pregunta típica que todo estudiante de dirección o director sin experiencia se hace el principio es: ¿Cómo debo estudiarme la partitura o score?

Fernando Previtali plantea que el estudio de la partitura se realiza en etapas sucesivas.

**La primera etapa** es la lectura general de la obra a estudiar (sin usar el piano), para tener un concepto de su forma y de su estructura bajo el punto de vista de la composición, del estilo, de posibles derivaciones de otras obras del mismo autor o de otros compositores y de la disposición instrumental en la orquesta dependiendo de la época a la que pertenezca la obra a interpretar. Además ubicar la tonalidad usada para los diferentes instrumentos transpositores y las diferentes dinámicas más importantes entre un tiempo y otro o entre diversos temas.

**La segunda etapa** es la lectura de la partitura al piano, estudiando con atención las notas, repitiendo los pasajes más característicos y las modulaciones más interesantes.

**La tercera etapa** es establecer en un cuidadoso análisis de la obra el principal dibujo melódico conductor del discurso musical. Dar relieve a esta línea melódica será la base de la labor de concertación del director de orquesta.

**La cuarta etapa** es el estudio interpretativo de la obra, el cual es el resultado de un estudio profundo. Desde el punto de vista técnico en cuanto a la melodía, armonía, contrapunto, forma y ritmo. Concepto general de la ejecución sobre la base de la propia intuición musical, además del estudio de posibles fuentes de inspiración, ya sea bajo el punto de vista histórico - musical o bajo el punto de vista literario.

**La quinta y última etapa** es la ejercitación de la línea melódica conductora a través del canto agregando progresivamente:

- a- Los instrumentos que se han usado para presentar el discurso musical.
- b- Las armonías que lo acompañan.
- c- Las dinámicas (matices).
- d- Las variantes y oscilaciones en cuanto al “tempo”.

Todos estos conocimientos deberán agregarse en forma gradual a la línea melódica conductora que en principio fue individualizada y recordada, hasta que toda la “ejecución de la partitura” quede completamente grabada en la memoria. Es indispensable acostumbrarse desde el comienzo a independizarse de la partitura, pues con el correr del tiempo no se logra más esa independencia. *No es necesario dirigir sin partitura, pero es indispensable conocerla de memoria.*

En otro orden de ideas, Previtali expresa que el director debe indicar inmediatamente los defectos de ejecución y la manera de corregirlos. Después de haber establecido las arcadas y matices de cada episodio, fijará en su mente el orden progresivo de las dificultades, debido a que en una primera etapa tratará solamente de superar las dificultades mayores, sin perder el tiempo corrigiendo defectos menores; haciendo de esta manera que desde el primer ensayo los instrumentistas se den cuenta de cuáles son los pasajes de mayor dificultad y que necesitan de mayor estudio para su correcta ejecución.

Finalmente, no se considerará la interpretación personal del director como algo separado del estudio técnico y profundo de la obra, por el contrario, deberá considerársele como el resultado

de ese estudio, hecho sobre la base natural de la propia intuición musical. Un adjetivo apropiado puede hacer a los integrantes de la orquesta, sobre todo las orquestas latinas, lo que el director quiere desde el punto de vista de la interpretación, siendo esto muchas veces hasta más efectivo que la reiterada repetición del pasaje a manera de estudio. En los comienzos de la carrera del director puede ser útil preparar algunas frases de este estilo, que se le pueda decir a los diferentes grupos instrumentales en determinados momentos, teniendo cuidado de no perder mucho tiempo. Algunas de estas frases o adjetivos son:

- *Toque con elegancia.*
- *Toque con gracia.*
- *Busque un sonido más espiritual.*
- *Emita un sonido más blando.*
- *Acentúe de manera más violenta.*
- *Toque más liviano.*
- *Toque más delicado.*
- *Toque más corto.*
- *Ataquen juntos.*
- *El sonido debe ser más lleno.*

## ***Recomendaciones de Obras para Orquestas Infantiles y Juveniles***

### **Obras para Orquestas Infantiles:**

- “Primeras Impresiones”. Álbum de piezas.
- “Sinfonía cero”. Gerardo Gerulewicz.
- Merengue del primer dedo. Carlos Medrano.
- Piezas Infantiles. Ana Mercedes Asuaje de Rugeles.
- Obras de Antonio Vivaldi.
- Arreglo del cuarto movimiento de la sinfonía N° 1. Johannes Brahms.
- “Estudio N° 1 Para Orquesta. Música en Escena”. José Calabrese.

### **Obras para Orquestas Juveniles:**

- Aleluya. Georg Friedrich Händel.
- Brandemburgo N° 5. Johann Sebastian Bach.
- Sinfonías N° 1, N° 2, N° 3, N° 5 y N° 7. Ludwig van Beethoven.
- Suite Peer Gynt N° 1 y N° 2. Edvard Grieg.
- Sinfonía “Inconclusa”. Franz Schubert.
- Sinfonía N° 92 “La Sorpresa”. Joseph Haydn.

- Sinfonía N° 39 “Júpiter”. Wolfgang Amadeus Mozart.
- Sinfonías N° 4 y N° 5. Piotr Ilich Tchaikovski.
- Mi madre La Oca. Maurice Ravel.
- Poema Sinfónico “Finlandia”. Jean Sibelius.
- Suite N° 1 y N° 2 para pequeña orquesta. Igor Stravinski.
- Pequeña suite para orquesta. Witold Lutoslawski.
- Suite Margariteña. Inocente Carreño.
- Toccata N° 1. Juan Carlos Núñez.
- Passacaglia para orquesta. Marlos Nobre.
- Serenata para cuerdas. Lucas Jaramillo.
- “La pasión según San Marcos”. Diana Arismendi.
- “Cantos del sur y norte”. Diana Arismendi
- “Pitangus Sulphuratus”. Adina Izarra.
- “Ocho por radio”. Silvestre Revueltas.
- “Santa cruz de Pacairigua”. Evencio Castellanos.
- “17 piezas infantiles”. Antonio Estévez.
- “La suite llanera”. Antonio Estévez.
- “Antelación e imitación fugaz”. Gonzalo Castellanos.

- “Toccatà bachiana y gran pajarillo aldemaroso”. Aldemaro Romero.
- “Periquera” para clarinete y orquesta. Rafael Osuna.
- “Zumba que zumba” para oboe y orquesta. Rafael Osuna.

### ***Recomendaciones en relación al repertorio***

- ✓ El repertorio a ejecutar por las orquestas es un elemento clave en su evolución, sobre todo si son orquestas jóvenes en formación.
- ✓ El repertorio que se escoja tiene que tener un elemento de enganche que atrape al chico y que lo motive a tocar y además las obras deben tener las características de ser educativas, alegres y divertidas.
- ✓ En las orquestas noveles venezolanas la tonalidad juega un papel muy importante. Hay que atrapar a los chicos con un elemento tonal que entiendan. La mayor parte del repertorio debe estar enmarcado dentro del período barroco, clásico y romántico por sus características formativas. Es posible incentivar el período contemporáneo, pero muy bien escogido en cuanto a dificultad técnica, a manera de que el joven lo asimile y no lo rechace.
- ✓ Se pueden buscar obras de cualquier otro período de la historia musical que estén en tonalidades que sean cómodas para los jóvenes. Hay que revisar la exigencia técnica más que el estilo.

- ✓ Siempre hay que tomar en cuenta la concordancia entre la dificultad técnica y musical de las obras y el grado de madurez técnico-musical de la agrupación.
- ✓ Evitar incluir obras desde el punto de vista del atonalismo en primera instancia, ya que lo más seguro es que los chicos no se han instruido en los procesos históricos secuenciales como impresionismo, expresionismo, serialismo y dodecafonismo, para lograr la madurez requerida antes de enfrentar una obra de dicho estilo.
- ✓ En orquestas noveles muy jóvenes puede tomarse en cuenta la música impresionista y obras adaptadas o arreglos, donde estén presentes elementos que empiecen a negar la tonalidad y vaya siendo algo natural en el lenguaje del niño.
- ✓ Es deber de los directores formar a los jóvenes para apreciar la música nueva y no rechazarla de entrada ya sea porque digan que es difícil, porque expresen que es fea o porque no les gusta.
- ✓ Debe cuidarse siempre la identidad nacional y no pasar por alto el repertorio latinoamericano y más específicamente, el repertorio venezolano, dentro de la educación musical orquestal.
- ✓ Se sugiere crear un balance en el programa a escoger, para combinar la música nueva con la tradicional, tomando en cuenta siempre la orquesta que se tiene, los instrumentos que hay y las posibilidades técnicas y musicales de tocar un determinado repertorio.
- ✓ Los criterios a considerar a la hora de escoger un repertorio son: la duración de la obra, la dificultad técnica y musical,

el aporte técnico y musical a la orquesta, el tiempo que tienen los músicos tocando juntos, el tiempo que se tiene para montar el repertorio, el perfil del concierto, el efecto motivacional sobre los integrantes de la agrupación y el impacto sobre el público.

- ✓ En las orquestas noveles, tanto infantiles como juveniles, es sumamente importante tener una planificación y un plan de trabajo, ubicando las debilidades de la orquesta para escoger un repertorio secuencial que ayude a consolidar su desarrollo y progreso.
- ✓ En cuanto al estudio de la obra por parte del director, los pasos recomendados a seguir son:
  1. Hacer un sondeo y una lectura general de la obra, analizar y fijar el “tempo”.
  2. Analizar la obra desde el punto de vista “formal” para conocer su estructura.
  3. Analizar la orquestación para poder planificar los ensayos y por último;
  4. La aproximación interpretativa. Siempre yendo de lo general a lo particular.
- ✓ Siempre es adecuado desprenderse de la partitura. No es necesario dirigir sin la partitura pero si es importante conocerla de memoria.
- ✓ Al momento de estudiar la partitura es fundamental anticiparse a los problemas que se puedan presentar en los diferentes instrumentos y tener las posibles soluciones.





## *Dinámicas de ensayo*



## *Aspectos Generales de los ensayos*

Hans Swarowsky, plantea que la meta principal de los ensayos debe ser la educación para oírse mutuamente y tener un contacto ideal entre los músicos. Sólo así se consigue una afinación pura y exactitud para tocar juntos.

De acuerdo con Alberto Grau, un director puede abordar el montaje de una obra musical sin una “planificación previa”, de hecho ocurre con mucha frecuencia, pero sin duda alguna los resultados finales serán inferiores en calidad. Por lo general el responsable de esta labor, el líder, da como excusa el bajo nivel del equipo orquestal o vocal con el que labora, o el escaso tiempo con que ha contado para la preparación del concierto, razones muchas veces válidas, pero por lo general, el director es cómplice de un mediocre resultado musical, cuando no asume responsablemente el papel de conductor y formador pleno de conciencia exigido por su trabajo. Adicionalmente añade Grau que es recomendable planificar los ensayos de antemano y escribir la fórmula ideal del desarrollo de los mismos. De esa manera, escribiendo día a día la organización del cómo debería sucederse la labor, el rendimiento de esas horas de trabajo será superior.

La planificación de cualquier montaje deberá estar siempre acorde y a la medida de la agrupación coral o instrumental con la que sabemos de antemano podremos contar. *A menor nivel del grupo, mayor número de fórmulas para resolver las dificultades.*

Ampliando lo antes expuesto, Bennis y Nanus, mencionan las opiniones acerca de la manera como ensayaba Sergiu Comissioná. Comentan: “*No nos hace perder el tiempo*”. Resultaba claro que Comissioná transmite con claridad sin límite lo que quiere de sus ejecutantes. Sabe exacta y categóricamente lo que quiere escuchar en un momento dado. *La fijación con la atención*

*tenazmente orientada hacia un resultado es únicamente posible “si se sabe lo que se busca”.*

En el caso de las orquestas noveles en Venezuela, los ensayos deben manejarse de manera dinámica, fresca, rápida y muy participativa. Además el director debe asegurarse de lograr cosas puntuales en la afinación y articulación. Se debe ser muy efectivo a la hora de abordar problemas, no se debe detener tanto en las filas como si estuviera haciendo un taller o seccional; es imprescindible entender que se está haciendo un ensayo general, de esta manera hacer que todos los niños y jóvenes toquen, prestarle atención a todas las secciones de la orquesta e ir solucionando ante todo los grandes problemas y grandes dificultades que se presenten en el ensayo.

La dinámica del ensayo varía dependiendo de la personalidad de la orquesta y muchas de las herramientas que el director aplique dependerán de la orquesta que tenga al frente. En el caso de niños y jóvenes, lo primero que hay que enseñarles es que la música es diversión; es decir, debe haber un elemento de placer a la hora de llevar a cabo esta actividad. Con respecto a la cantidad de horas de ensayo, es relativo y que va a depender de la experiencia del grupo y como se acostumbraron a trabajar desde el comienzo; pero lo principal es percibir un resultado y un progreso.

Al director de orquestas noveles debe gustarle trabajar con niños y tener una vocación para ello. Debido que a diferencia de las orquestas sinfónicas profesionales, en las orquestas de chicos el fin último no es la música; sino que la música es un medio a través del cual el director se convierte en pedagogo. A los chicos debe enseñárseles toda una serie de valores como puntualidad, disciplina, escucharse y afinar juntos, chequearles la correcta posición del instrumento, que no se tuerzan en la silla, que los instrumentistas de vientos tengan la columna

vertebral derecha, que los violinistas y violistas tengan los brazos en buena posición. Además de lograr hacer un ensayo agradable, motivador, con palabras dirigidas a su edad y propiciar un ambiente lleno de logros. Posterior a todo esto es que viene la música. En el caso de las orquestas noveles, la música es solo un medio para lograr alcanzar todos los valores antes expuestos, ya que básicamente el director está formando a personas puntuales, serias y disciplinadas.

Dentro de las competencias que un director de orquesta novel debe tener, se resalta primordialmente el conocimiento de planificación del ensayo. Todo crecimiento obedece a determinar cuáles son las debilidades y fortalezas de la agrupación. Tomando en cuenta esto, se puede hacer una planificación para tener claro hacia dónde se dirige el trabajo y poder desarrollar los proyectos que tenga. Se debe evitar “improvisar”.

El director debe tener un gesto claro, tener conocimiento de cada uno de los instrumentos aunque sea de manera muy básica en cuanto a las posiciones que usan a la hora de la ejecución, corregir la postura de cada uno de los instrumentos y ser intransigente con los problemas de afinación y ensamble. *Solo una moral artística intransigente por parte del director puede llevar a la agrupación al éxito artístico.*

En cuanto a las aptitudes del director de orquestas noveles, es importante resaltar que debe propiciar el desarrollo de los muchachos a través de valores, la consolidación de procesos personales es clave, la solidaridad, el sentido de pertenencia, crear el sentido del avance artístico y el logro de metas. En todos estos elementos dependerán del escenario en que el director se mueva, la orquesta que esté dirigiendo y las necesidades que se presenten.

Todos los encargados de orquestas infantiles y juveniles deben tener estudios serios de dirección de orquesta. Se debe evitar que sea gente improvisada, debido a que esto es algo que ocurre mucho en Venezuela. Es importante que los directores que se enfrentan a orquestas noveles tengan por lo menos una formación mínima en este arte; debido a que debe tener la misma actitud como si estuviese frente a una orquesta profesional. En este sentido, a estos chicos debe tratárseles como si fueran músicos profesionales, ya que el director se convierte también en formador de estas generaciones; por ende, no hay que hacer concesiones, sino todo lo contrario, siempre de manera muy profesional. Inclusive en la manera de dirigir, se debe evitar hacerlo con gestos muy grandes creyendo que los niños no van a entender; por el contrario, hay que acostumbrarlos a que esa es la manera y que tienen que adaptarse, siendo el director un transmisor y canalizador de conocimientos de alto nivel.

Para evitar que el director de orquesta de jóvenes caiga en el error de hacer gestos inadecuados, gestos exagerados o muy grandes en su dirección para lograr que los niños y jóvenes le entiendan, es necesario que tenga la asesoría de un maestro experimentado. El director joven o sin mucha experiencia debe insistir con el conocimiento básico que tenga, que los muchachos que toquen en la orquesta reaccionen a su solicitud técnica; es por ello que se hace imprescindible la asesoría de un maestro de mucha más experiencia.

## Talleres de fila

En las orquestas infantiles el director lo es todo, más allá de un conductor también es un tallerista que debe tener mucha paciencia y habilidad para trabajar con niños. A medida que la orquesta va creciendo también se va haciendo el reflejo de la calidad de su director; por ello, si es un líder preocupado de cómo deben ir los arcos, de cómo debe ser la interpretación eso se va a plasmar y reflejar en la orquesta; debido a esto, el director debe rodearse además de un equipo de trabajo que lo ayude a plasmar dicha información a través de talleres de filas y seccionales. Convirtiéndose además en un agente regulador de concertación de conceptos generales de emisión de sonido, formas de ataque, criterios y demás conocimientos con el que disponga.

El equipo de tallereristas debe estar sintonizado con el director en el sentido de hablar en los mismos términos, debido a que indicaciones como “staccato” o “martelé” en el caso de la cuerda, pueden tener muchas aproximaciones y pueden entenderse de diversas maneras. El director debe ser el jefe de su equipo y reunirse con ellos para expresarles que es lo que quiere y como lo quiere. Esto es de suma importancia ya que en la música se habla en términos muy subjetivos como colores, texturas, suavidad e intensidad. Es por esto que el director debe ser el ente unificador de dichos criterios.

Al involucrarse en la organización y desarrollo de los talleres de filas y seccionales, tiene que decir lo que quiere que se trabaje, mientras más específico sea, mejor. Es importante recalcar que debe reforzar en el ensayo general lo que se trabajó en el taller.

El taller debe estar al servicio de unificar el estilo, articulaciones y dinámicas; siendo una herramienta para lograr un trabajo mucho más profesional ayudando a madurar la música que se esté tocando. En el taller es donde se ve la parte más microscópica

y detallista del estudio del repertorio, contribuyendo así a una mejor ejecución; por ello, en el ensayo general tiene que saber ir a los puntos claves y trabajar las secciones que tengan mayor dificultad.

### ***Recomendaciones en relación a las Dinámicas de ensayo***

- ✓ Los ensayos deben manejarse de manera muy dinámica, fresca, rápida y participativa. Además el director debe asegurarse de lograr cosas puntuales en la afinación y articulación.
- ✓ Se debe ser muy efectivo a la hora de abordar problemas, no se debe detener tanto en las filas como si estuviera haciendo un taller o seccional; es imprescindible entender que se está haciendo un ensayo general, de esta manera hacer que todos los niños y jóvenes toquen, prestarle atención a todas las secciones de la orquesta e ir solucionando ante todo los grandes problemas y dificultades que se presenten.
- ✓ Con respecto a la cantidad de horas de ensayo, es relativo y va a depender de la experiencia del grupo y como se acostumbraron a trabajar desde el comienzo; pero lo principal es percibir un resultado y un progreso en el tiempo.
- ✓ A los chicos debe enseñársele toda una serie de valores como puntualidad, disciplina, la solidaridad, el sentido de pertenencia, el sentido del avance artístico, el logro de metas, escucharse y afinar juntos.
- ✓ En cuanto a las competencias que el director de una orquesta novel debe tener se resalta su capacidad de



planificar los ensayos con anterioridad.

- ✓ El crecimiento de la agrupación obedece a determinar cuáles son las debilidades y fortalezas de la agrupación. Se debe evitar “improvisar”.
- ✓ Los encargados de orquestas noveles deben tener formación mínima en el arte de la dirección; debido a que debe tener la misma actitud como si estuviese frente a una orquesta profesional. A estos chicos debe tratárseles como si fueran músicos profesionales y hacerlos responder a un gesto estándar.
- ✓ El líder debe rodearse además de un equipo de trabajo que lo ayude a plasmar lo que quiere a través de talleres de filas y seccionales. Involucrándose en dichas actividades y convirtiéndose además en un agente regulador de concertación de conceptos generales de emisión de sonido, formas de ataque y diversos criterios musicales.
- ✓ Los directores de orquestas noveles deben asesorarse siempre y buscar tener la solución técnica y musical a los problemas que se presenten en los ensayos. Además deben formarse de manera adecuada, ser muy curiosos e investigar mucho para poder tener respuestas válidas a las inquietudes de los niños y jóvenes, resolviendo así los problemas que se presenten.
- ✓ Asistir con partitura en mano a ensayos de directores con mayor experiencia y orquestas de mayor nivel para ir desarrollando un ojo crítico y acercarse a estos maestros para hacerles preguntas y recopilar información; consolidando así procesos personales y lograr convertirse en los maestros de las nuevas generaciones de músicos venezolanos.

## *Recomendaciones Generales*

- No des nunca el ataque antes de haber logrado el más absoluto silencio.
- No te detengas si no sabes exactamente la observación que quieres hacer. Cuando te detienes, la orquesta espera esa observación; basta un instante de duda para que la atención general esté ocupada en otra cosa.
- Antes de usar la severidad trata de alentar, de animar.
- Recuerda que cuando la orquesta no es disciplinada, la culpa es solamente tuya y eso significa que no estás suficientemente preparado.
- No detengas la orquesta cuando puedas hacer la misma observación continuando la ejecución.
- Para no perder tu control no te dejes llevar por la cólera, antes de enfurecerte, piénsalo tres veces, pero cuando es necesario demostrar tu cólera, hazlo como un buen actor.
- Habla lo menos posible, pero de manera incisiva y clara.
- Mira siempre al instrumentista a quien esté dirigido tu gesto o tu palabra de director.

## *Referencias*

Alomoto, L. (2012). *Cuatro casos de dirección musical en Venezuela: Liderazgo ante la orquesta entre 1996-2011*. Trabajo de grado de maestría. Caracas - Venezuela. Universidad Simón Bolívar.

Barreto T. (2005). *La formación del director musical en los núcleos del Estado Lara*. Tesis de grado de licenciatura. Caracas-Venezuela. Instituto Universitario de Estudios Musicales. IUDEM, en la Actualidad, Universidad Nacional Experimental de las Artes.

Celebidache, S. *La Dirección de Orquesta Según Sergiu Celebidache*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2011. Disponible en: [http://www.riusfrancesc.com/article\\_celibidache.pdf](http://www.riusfrancesc.com/article_celibidache.pdf).

Celebidache, S. *Bases teóricas de la técnica de dirección orquestal*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2011. Disponible en: [http://www.riusfrancesc.com/article\\_celibidache.pdf](http://www.riusfrancesc.com/article_celibidache.pdf).

Grau, A. (2005). *Dirección Coral "La Forja del Director"*. (1ra ed.). Caracas. Venezuela. GGM editores, S.C.

Lombardi, D. (2010). *Estrategias de enseñanza empleadas por el director de orquesta juvenil*. Tesis de Pregrado. Caracas-Venezuela. Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE.

Marturet, E. (2000). *El Reto de la Excelencia*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2011. Disponible en: [http://www.marturet.com/PDF/Reto\\_SP.pdf](http://www.marturet.com/PDF/Reto_SP.pdf).

Previtali, F. (2007). *Guía para el estudio de la dirección orquestal*. (3era ed.). Buenos Aires – Argentina. Melos. Ediciones Musicales.

Saglimbeni, J. (2000). *Organización secuencial del repertorio para las orquestas infantiles*. Caracas – Venezuela. FESNOJIV, actual FUNDAMUSICAL Simón Bolívar.

Saglimbeni, J. (2001). *Organización secuencial del repertorio para las orquestas juveniles*. Caracas – Venezuela. FESNOJIV, actual FUNDAMUSICAL Simón Bolívar.

Scherchen, H. (1992). *El arte de dirigir la orquesta*. (3era ed.). Barcelona – España. Editorial Labor, S.A.

Schonberg, H. (1990). *Los grandes directores*. (2da. Ed.). Buenos Aires – Argentina. Javier Vergara Editor S.A.

Swarowsky, H. (1989). *Dirección de orquesta*. “Defensa de la obra”. (2da ed.) Madrid – España. Real Musical.

Rudolf, M. (1994). *The grammar of conducting*. (3era ed.). New York - UUEE. Macmillan Publishing Company.



El libro como bien cultural constituye un factor de importancia primordial para la difusión masiva de las manifestaciones culturales de una sociedad. En cualquiera de sus presentaciones, en papel o en versión digital, los libros permiten la divulgación de la obra creadora de autores y, en sí mismos, configuran un espacio privilegiado para la realidad o la ficción, donde convergen escritores, diseñadores gráficos, correctores, editores, impresores, conformando un esfuerzo interdisciplinario de valor incontestable en generar patrimonio cultural para un pueblo. Es deber del Estado fomentar la producción editorial de la obra creada por el talento humano en la tarea permanente de construcción y consolidación de la cultura del pueblo.

En concordancia con las premisas señaladas, la Gobernación Bolivariana de Carabobo, a través de la Secretaría de Cultura, ha creado el Fondo Editorial Carabobo, como la instancia necesaria para fomentar, editar y difundir los libros producidos por escritores carabobeños en diferentes volúmenes que abarcan la poesía, la narrativa, la historia, el ensayo, la crónica, la dramaturgia, entre otros géneros. El Fondo Editorial Carabobo tiene por finalidad la recolección, selección, edición, traducción, edición, impresión y difusión de libros, físicos o digitales, relacionados con las diferentes manifestaciones de la cultura, con énfasis en la promoción de la literatura en general y la historia bolivariana.