



**INTRODUCCIÓN
A LA DIRECCIÓN SINFÓNICA
A TRAVÉS DE LA
MÚSICA COLOMBIANA**



Miguel Ángel Casas Barreto

INTRODUCCIÓN A LA DIRECCIÓN SINFÓNICA

A TRAVÉS DE LA
MÚSICA COLOMBIANA



Miguel Ángel Casas Barreto

Del Autor

Nació en Ibagué, Colombia. Es violinista y director de orquesta de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha sido director titular de la Orquesta Sinfónica de la Policía Nacional, Banda Sinfónica Nacional de Colombia, Orquesta de Cámara del Tolima, Banda Sinfónica de Cundinamarca, Corporación Orquesta Filarmónica de los Andes, Orquestas Juveniles del Conservatorio del Tolima, Banda Sinfónica Javeriana, Orquesta Sinfónica de la Fundación Festival Internacional de Violín y Viola, Banda de la Universidad Pedagógica Nacional, Orquesta Universidad Javeriana, Orquesta Universidad Pedagógica, entre otras agrupaciones sinfónicas.

Su formación musical y en dirección la ha recibido en el Conservatorio del Tolima, Centro Interamericano de Música CIDEM-O.E.A., Ópera Estatal de Berlín-Hospitanz-, Pontificia Universidad Javeriana, Orquesta Filarmónica de Medellín, Banda Sinfónica Nacional, Banda Sinfónica del Tolima, Orquesta Sinfónica Conservatorio del Tolima, Joven Orquesta de Valencia, España. Fue seleccionado para representar a Colombia en los cursos V, VI y VII para Jóvenes Directores de Orquesta en Venezuela 1994, 1995 y 1996. Recibió el premio Aplauso del Jurado en el concurso de composición del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá en el año 1996 con la obra Suite Colombiana para Orquesta de Cuerdas.

Fue seleccionado por la Gobernación de Cundinamarca y el Ministerio de Cultura para realizar la Residencia Artística en Dirección, con la Joven Orquesta de Valencia (España) en el año 2008.

Por su actividad artística y pedagógica ha sido condecorado por el Congreso de la República en el año 2009, recibiendo el galardón “Antonio Nariño” por su inmenso aporte a la cultura del país, condecorado por la Asamblea de Cundinamarca en el año 2017, recibiendo la medalla “Policarpa Salavarrieta”, galardonado en la ceremonia “La Noche de la Excelencia Policial” - Dirección Nacional de Escuelas - Policía Nacional de Colombia en el año 2016, homenajeado por la Fundación del Artista Colombiano con sede en Cali en el evento internacional De Regreso a mi Tierra, 2018, homenajeado en los Concursos Nacionales de Bandas



Musicales en Tocancipá 2016, y en La Vega 2018, en ese mismo año fue homenajeado en la ceremonia “Hijos Ilustres de la Ciudad Musical”, en Ibagué, y en el año 2019 fue condecorado por la Gobernación de Cundinamarca en la ceremonia “Emprendedores de Cundinamarca”. Le fue concedido el grado con honores Summa Cum Laude por la maestría en dirección de orquesta realizada en la Universidad Javeriana.

Ha recibido el premio al mejor director en: Concurso Nacional de Bandas Sinfónicas Musicales José Ignacio Camacho, Ibagué 2011, Concurso Nacional de Bandas Sinfónicas Musicales Pedro Ignacio Perilla, Anapoima, Cundinamarca, 2007, autor del libro “Introducción a la Dirección Sinfónica a través de la Música Colombiana”.

Ha sido director y fundador de la Orquesta de Cámara del Tolima, Corporación Orquesta Filarmónica de los Andes, Fundación Festival Internacional de Violín y Viola.

Creador del programa Concierto Didáctico Empresarial, desarrollado y dirigido con la Corporación Orquesta Filarmónica de los Andes, en la Escuela de Administración de Negocios EAN, creador del programa Conciertos Valores, desarrollado y dirigido con la Orquesta Sinfónica de la institución en la Policía Nacional de Colombia, creador de los programas La Banda es de Todos, La Banda entre las Bandas, desarrollados y dirigidos con la Banda Sinfónica en el departamento de Cundinamarca.

Su labor pedagógica en la cátedra de dirección sinfónica la ha desarrollado en instituciones como Universidad Pedagógica Nacional, Universidad Javeriana, asesor en el área de dirección en el Plan Nacional de Música del Ministerio de Cultura, programa Colombia Creativa, clases magistrales, conferencias y talleres de dirección en todo el país.

Actualmente es profesor de la cátedra de dirección, análisis musical, director de la Banda Sinfónica en la Universidad Pedagógica Nacional, y director de la Fundación Festival Internacional de Violín y Viola.

Ganador del “Reconocimiento para la Publicación de Materiales Pedagógicos o Musicales para Procesos de Formación -Ministerio de Cultura- Convocatoria de Estímulos 2020”, por el libro “Introducción a la Dirección Sinfónica a través de la Música Colombiana”.

 macasasb@hotmail.com

 @miguelangelcasasb

 YouTube miguelangelcasasb



La cultura
es de todos

Mincultura

PRÓLOGO

El maestro David Mackenzie, llegó a Colombia, en el año 1994, proveniente de los Estados Unidos, con un libro sobre su tesis doctoral en dirección orquestal: *Conducting Technique (Development and applications)*.

Durante ese año, bajo la conducción del autor, con práctica y estudio pude constatar la ayuda del círculo, para desarrollar una precisión gestual en la técnica de la dirección.

Esta experiencia fue la base para escribir el presente texto, el cual contiene un incremento de esta premisa en el uso del círculo, ahondando un poco más en el empleo y aplicabilidad de este recurso; no solo en lo concerniente a lo técnico gestual, sino en un sistema que nos permita profundizar en diferentes campos inherentes al oficio de director, como son la disociación de los brazos, respiración, y metodología para asumir aspectos como el control en manejo de las dinámicas y el empleo del acelerando y el ritardando.

Otro de los baluartes que dan estructura a este libro, se fundamenta en abordar de una manera sistemática y progresiva el estudio del entrenamiento auditivo; pues a partir de la experiencia docente lograda durante más de veinte años en dirección sinfónica, en diferentes instituciones musicales del país, encontré que este aspecto tan significativo en el oficio de director, entre muchos aspectos, puede ser asumido desde este texto como una herramienta esencial en la formación musical del director y sus dirigidos.

“Introducción a la Dirección Sinfónica a través de la Música Colombiana”, está dirigido a todos los músicos que quieran adentrarse en este maravilloso mundo de la dirección y a los profesores que deban dirigir a sus alumnos en sus clases. Mediante una narrativa sencilla, directa y personal, el maestro, uno de los actores principales del libro, va respondiendo y aclarando una serie de inquietudes y preguntas que se presentan en el transcurso de este continuo aprendizaje.



“Si quieres ser universal, habla de tu pueblo, de tu aldea”. Esta máxima del novelista ruso León Tolstói, incentiva el objetivo final y central de este método, el cual consiste en dirigir obras de la música colombiana, en donde dichos fragmentos, contienen los aspectos estudiados a lo largo de las ocho lecciones que componen este libro. Son pasajes cortos de diferentes ritmos del folclor colombiano que nos ofrecen una vívida expresión imaginativa, proporcionan un desempeño técnico gestual, y nos ayudan para el grado de entendimiento y musicalidad necesarios para la solución de muchos problemas y dificultades en el oficio del director.

MAC



El aeropuerto estaba más lleno que de costumbre. La gente corría de un lado para el otro, intentando no perder su vuelo, o entusiasmados por el reencuentro con sus seres queridos.

Llevaba cerca de cuatro horas en el terminal aéreo de “El Dorado” de Bogotá, esperando el arribo de un pedagogo, de los más grandes directores de orquesta nacido en Medio Oriente, quien tanto a un grupo de directores como a mí, nos embarcaría en un camino lleno de historias y experiencias a través de una novedosa técnica que nos serviría para entender y adentrarnos en el maravilloso mundo de la dirección sinfónica.

Mi ansiedad por conocer a este gran músico, fue menguada cuando en las pantallas del aeropuerto anunciaban el aterrizaje del avión en el cual venía el maestro.

No fue difícil distinguir entre la multitud al viajero; un hombre de edad avanzada y rasgos distintivos, quien a pesar de soportar la travesía de un vuelo desde el otro lado del océano, irradiaba paz, gozo y sabiduría.

El saludo fue informal como su equipaje. Solamente traía consigo una pequeña maleta de viaje con sus objetos personales. Al preguntarle por el resto de sus valijas, este menudo pero amable caballero me dijo que siempre andaba ligero de equipaje y que esta costumbre le permitía estar más atento de las personas y cosas a su alrededor, de las cuales siempre estaba aprendiendo, por lo que hacía de cada momento algo único y especial para él.

Cuando nos dirigimos al hotel, recorrimos en taxi gran parte de la ciudad y en el trayecto, pude percibir su alto grado de observación y asombro, cada vez que algo le llamaba la atención. Como esto ocurrió en varias ocasiones, opté por no cruzar palabra con él para no sustraerlo de su embeleso. Sin embargo él, con una sonrisa esporádica y un tanto tímida, dejaba ver su satisfacción de estar en este hermoso país: Colombia.

Disciplina. Con esta palabra me recibió el maestro al siguiente día, cuando fui a recogerlo al hotel donde se alojaba tras su llegada a Colombia.

Ésta es la primera, y una de las más importantes palabras que aprendí desde la infancia —dijo el maestro—.

Mientras desayunábamos, me contó que la disciplina había sido la base fundamental de su formación personal y artística, y también en su proceso de enseñanza.

—Enseñar no es difícil, —me dijo;— lo difícil es que el alumno practique todos los días con férrea disciplina hasta alcanzar la maestría y la perfección.

Es un trabajo que requiere mucho esfuerzo, concentración, y toda nuestra energía emocional, física y espiritual. Enseñar es una de mis grandes pasiones; este oficio llevo realizándolo muchos años, y una de las cosas que he aprendido durante la experiencia de enseñar, es que algo, por muy difícil que nos parezca, con la disciplina de un trabajo concentrado, se vuelve más fácil.

El recién llegado fue recibido con un nutrido aplauso por parte del grupo de directores provenientes de varios países latinoamericanos. Cada uno de estos entusiastas aprendices, contaba con conocimientos previos, adquiridos en su formación musical, y algunos ya tenían experiencias como directores de diferentes agrupaciones musicales.

El saludo del maestro fue cordial y respetuoso pronunciado en un español fluido y claro, aunque con acento; nos dijo lo feliz que se sentía de estar en Colombia. Acto seguido, sacó de su bolso una batuta, de madera la cual parecía tener bastante uso, y que en las manos del maestro, daba la impresión de querer hablar y contarnos todos sus experiencias.

Cuando llegó con la batuta a la altura de su ombligo, fue un momento que pareció durar una eternidad; luego, empezó a dibujar círculos con su brazo derecho. Eran circunferencias totalmente equilibradas y daban la sensación, no sólo de una gran perfección, sino de brindar paz que él irradiaba con el movimiento, el cual hacía con sus ojos cerrados. Después de unos segundos de este ritual, su brazo izquierdo fue llevado a la altura del ombligo y empezó un movimiento circular en sentido contrario al del brazo derecho, con modificaciones en el tempo y en la amplitud del gesto.



Sin perder la disociación del ejercicio establecido con los dos brazos, con su pie derecho empezó a marcar el pulso que tenía directa relación con el movimiento del brazo derecho. Luego de unos instantes, abrió sus ojos, y con mucha calma, empezó a hablarnos acerca de su proceso de aprendizaje y la enseñanza de la dirección sinfónica, sin dejar de ejecutar los círculos, cambiando el rol de cada brazo de manera sincronizada. Nos habló de la importancia de la técnica, el entrenamiento del oído, el manejo del instrumento, y el conocimiento de las reglas.

Mientras el maestro hablaba, el movimiento de sus brazos iba cambiando. Así, lo que hacía con un brazo, pasaba a ejecutarlo con el otro, logrando de esa manera un dominio y absoluto control de los movimientos.

Todos estábamos muy concentrados, observando la sincronía de sus movimientos y la serenidad de sus palabras.

Después de varios minutos de realizar este ejercicio, fue simplificando los movimientos: primero detuvo el movimiento del pie, seguidamente su brazo izquierdo y por último, el brazo derecho.

—Como pueden observar —nos dijo—, la técnica que desarrollaremos en este curso, está basada en el círculo. Este sistema lo aprendí con un maestro hace muchos años y ha sido el pilar de mi formación gestual, de disociación del movimiento de los brazos y también para el control y dominio de la mente.

CÍRCULO

Antes de empezar el primer ejercicio en la técnica de los círculos, quisiera hablarles de la forma de empuñar la batuta. Esta herramienta se convierte en parte de nuestro cuerpo; por lo tanto, debemos darle nuestra energía.

Para sujetarla, dejémosla que repose de forma natural en la palma de la mano. Los dedos la acarician y se mantienen tranquilos y naturales, como cuando se camina; este simple hecho, hace que estemos en armonía con el instrumento (la batuta) y que no le exijamos tensiones.

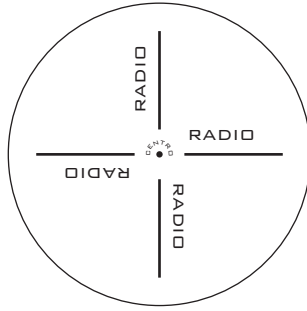
Teniendo en cuenta que es en la mano donde se concentran todos los músculos del cuerpo, ésta debe de estar lo más relajada posible para no dispersar la energía.

La batuta se convierte de esta manera en una prolongación de mi brazo, de mi cuerpo, así como de mis pensamientos y emociones.

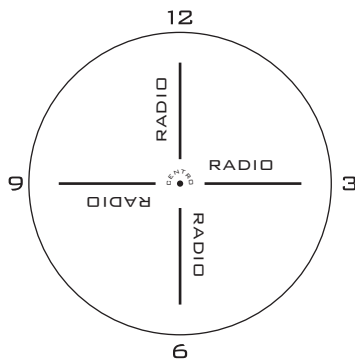
El dorso de la mano, mantiene su posición como cuando se camina, aunque también utilizamos esta parte de la mano mirando hacia abajo. Por ahora, la mantendremos en la posición de como cuando caminamos.

Una vez colocada la batuta en la palma de la mano, subimos el brazo a la altura del ombligo.

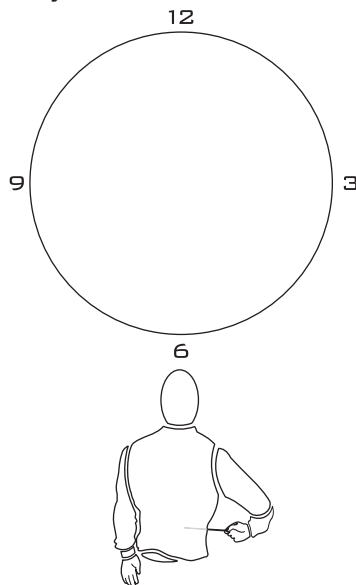
El primer ejercicio que vamos a realizar, consiste en dibujar mentalmente una circunferencia, que abarque desde el ombligo hasta la coronilla de la cabeza.



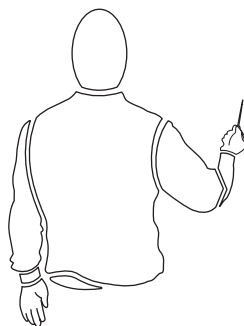
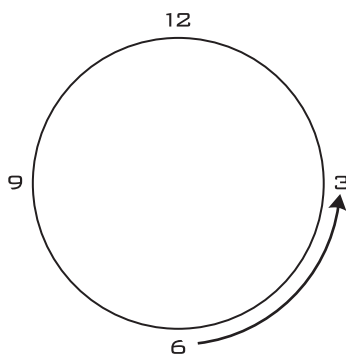
Vamos a crear la imagen de un reloj que está justo frente a nosotros. Este reloj lo vamos a dividir en 4 partes iguales, lo que nos da como resultado los números 12, 3, 6, 9, tal como aparecen en un reloj convencional.



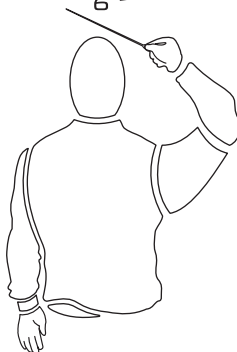
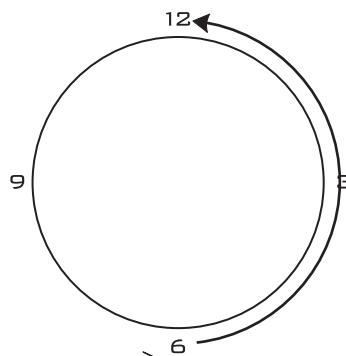
Al colocar el brazo con la batuta a la altura de nuestro ombligo, será justo en el número 6 del reloj.



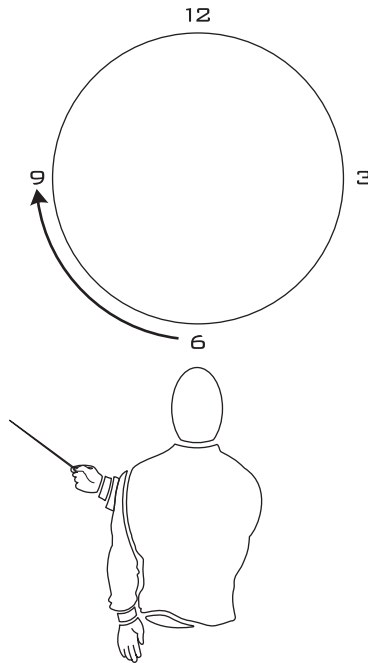
El número 3 estará ubicado a nuestra derecha.



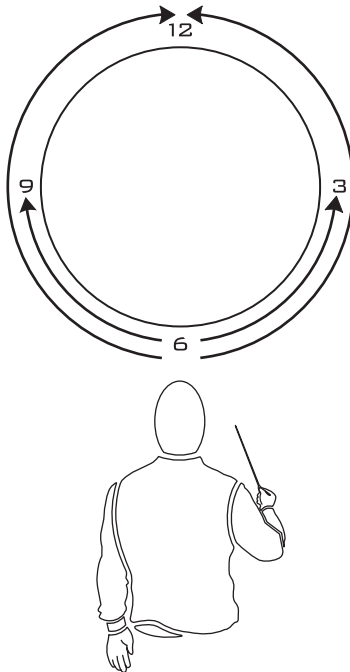
El número 12 lo encontraremos arriba.



Y el número 9 se ubicará a nuestra izquierda, justo frente al número 3.

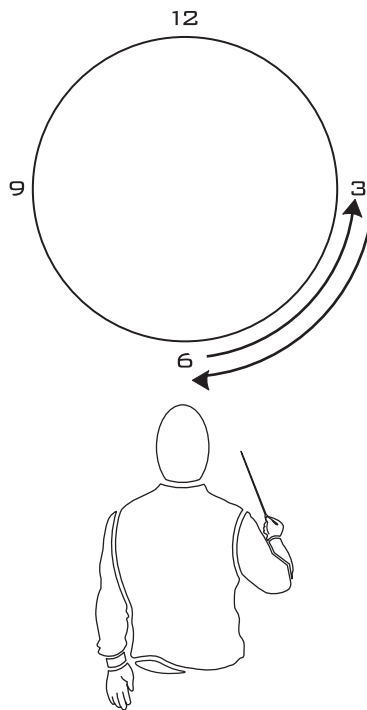


De esta forma hemos ubicado los 4 puntos en que hemos dividido la circunferencia. Una vez focalizados estos cuatro puntos en ella: 6, 3, 12, 9, realizamos diferentes recorridos para reconocer el sitio en que se encuentra cada uno, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha.

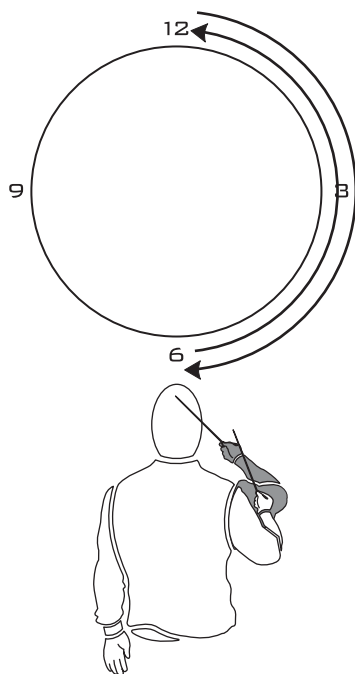


Después de que hayamos realizado este ejercicio mentalmente, visualizando los cuatro puntos en el círculo, procedemos a reconocer y establecer en nuestro círculo imaginario, cada uno de los cuatro puntos. Partiendo del número 6.

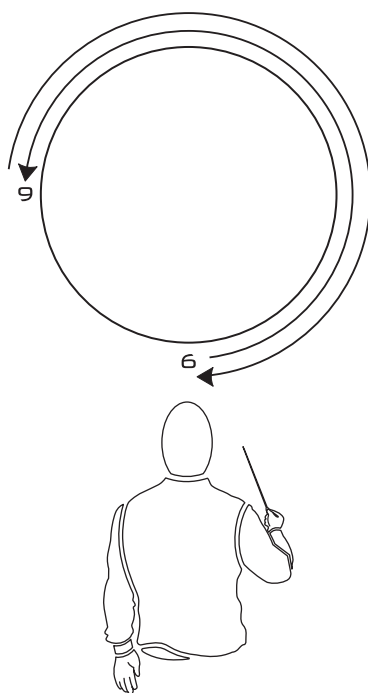
Ubicamos el brazo en el ombligo, el cual será el número 6 en nuestro círculo. Inmediatamente llevamos el brazo hacia nuestra derecha hasta ubicar el número 3 de nuestro reloj imaginario. Realizamos este ejercicio varias veces, procurando la misma velocidad en el movimiento, tanto para arriba como para abajo.



Es importante señalar que el punto 6 y el punto 3, deberán partir y llegar siempre al mismo lugar. Después de realizar este ejercicio varias veces, procedemos a situar el número 12 del reloj, siempre partiendo del mismo número 6 en el ombligo.



Luego de realizar este ejercicio varias veces, localizamos el número 9, siempre empezando desde el mismo 6.



El ejercicio número 1, consiste en dibujar círculos con el brazo derecho, manteniendo este movimiento constante. Es importante resaltar que la circunferencia debe ser igual, siempre verificando que los puntos 6, 3, 12, 9, estén en el mismo lugar en cada círculo que realicemos.

Antes de iniciar el ejercicio, debemos proveernos de un metrónomo. Esta herramienta será fundamental para realizar todos y cada uno de los ejercicios siguientes en este curso.

Establecemos el metrónomo en un tiempo cómodo y tranquilo, el cual se representa en NEGRA=60.

Una vez establecido el tiempo en el metrónomo, colocamos el brazo en el número 6 y después de unos segundos, escuchando el tempo que nos proporciona el metrónomo, dirigimos el brazo hacia el número 9 del reloj imaginario, es decir a nuestra izquierda.

Una vez hemos llegado a este punto, detenemos el movimiento y nos instalamos allí por unos segundos. A este sitio lo llamaremos "Foco de Atención"; se trata del instante, y lugar, justo antes de empezar el movimiento circular que realizaremos sin pausa.

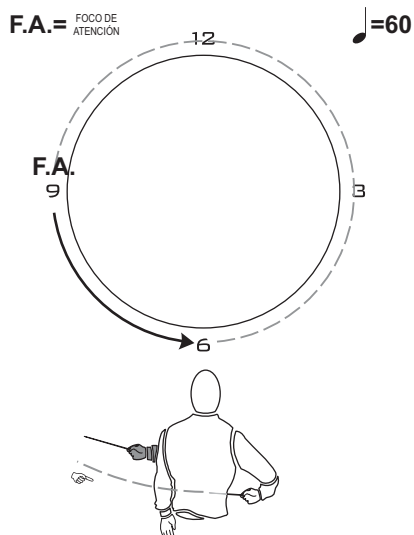
El círculo que vamos a dibujar, está comprendido entre el ombligo y la parte de la cabeza conocida como coronilla; las partes externas del círculo estarán equidistantes y han de tener la misma longitud que tienen cada uno de los radios del círculo.

El ejercicio lo debemos realizar, diciendo en voz alta cada uno de los cuatro puntos del reloj: 6, 3, 12, 9, a medida que vamos pasando por cada número.

Es fundamental resaltar la importancia de la sincronía; debemos coincidir entre realizar un círculo muy equidistante en cada una de sus partes, que cada número esté siempre en el mismo lugar y que a la vez coincida siempre con el tempo del metrónomo.

Entonces, vamos al ejercicio número 1, -concluyó el maestro-.

DIAGRAMA 4/4
Brazo derecho

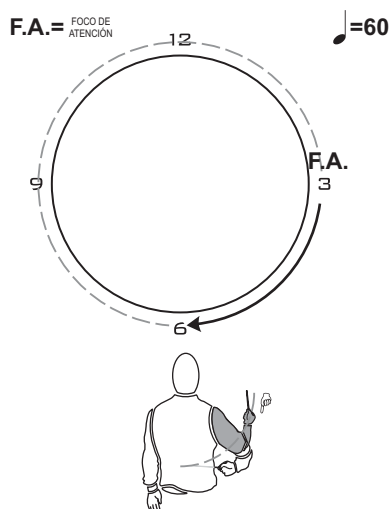


EJERCICIO
No. 1

El ejercicio número 2, presenta una variante, y es que el movimiento se hace en sentido contrario, es decir, hacia el lado izquierdo.

El brazo se instala en el número 6 del reloj, y de allí lo desplazamos al número 3. Debemos recordar que la convención F.A. = Foco de Atención, es el momento y el sitio en que el brazo se dirige a un determinado punto del círculo, y desde allí empieza el movimiento.

DIAGRAMA 4/4
Brazo derecho

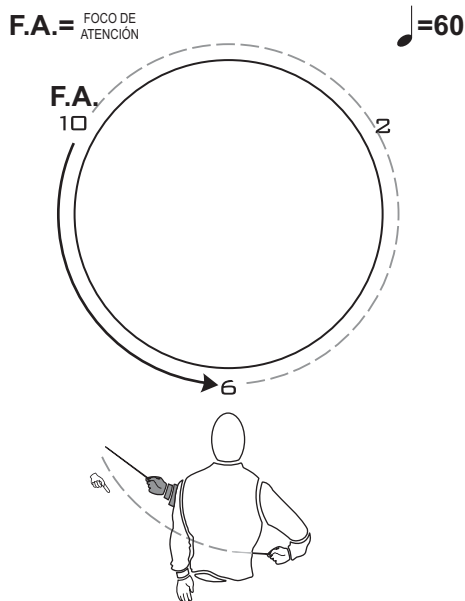


EJERCICIO
No. 2

Ahora, vamos a dividir el círculo en tres partes iguales. Tomando el número 6 del reloj como la base, y que para el director será ubicado en el ombligo, los otros dos números serán el 2 y el 10, respectivamente.

Ubicamos el brazo en el número 6, y lo dirigimos hacia la izquierda al F.A., que en este caso, es el número 10 del reloj; manteniendo la velocidad metronómica sugerida de NEGRA=60.

DIAGRAMA 3/4
Brazo derecho

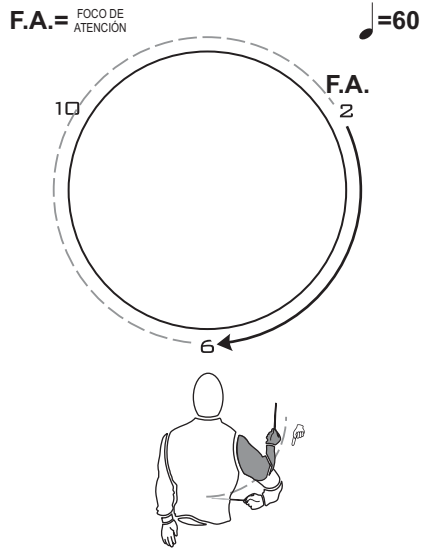


EJERCICIO
No. 3

En movimiento contrario al anterior.

Instalamos el brazo en el número 6, y lo dirigimos hacia la derecha, al F.A., que en este caso es el número 2.

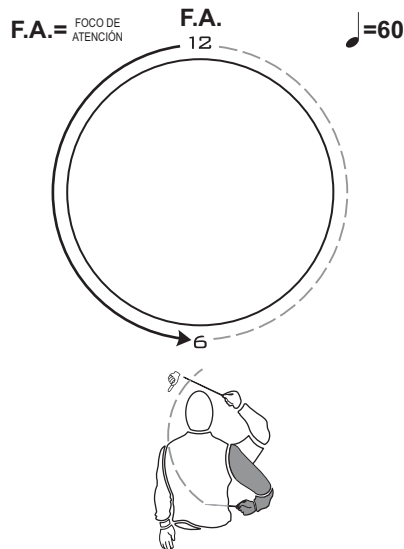
DIAGRAMA 3/4
Brazo derecho



EJERCICIO
No. 4

Para el siguiente ejercicio, vamos a dividir el círculo en dos partes iguales, lo que significa, el número 6 y el número 12 del reloj. Ubicamos el brazo en el número 6 y lo dirigimos al número 12, F.A.

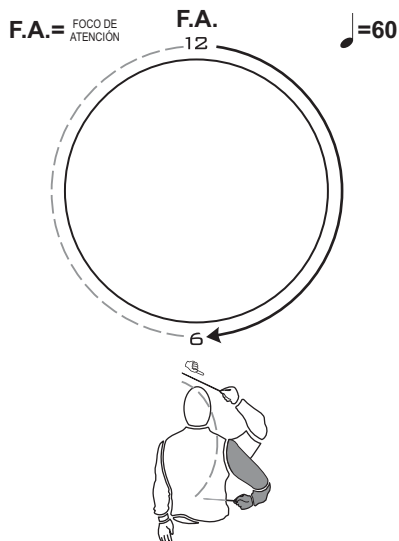
DIAGRAMA 2/4
Brazo derecho



EJERCICIO
No. 5

Invertimos el movimiento, esta vez en dirección a la izquierda.

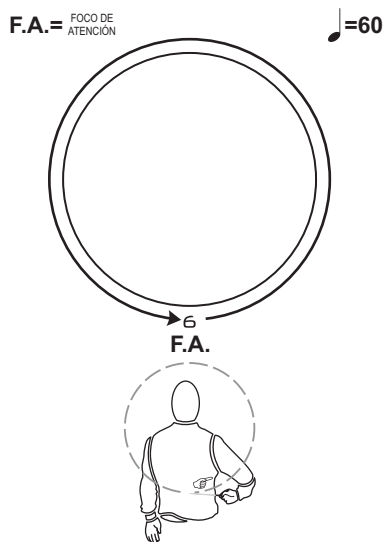
DIAGRAMA 2/4
Brazo derecho



EJERCICIO
No. 6

En este ejercicio, no hay divisiones en el círculo, el movimiento empieza en el F.A., el cual es el número 6 del reloj.

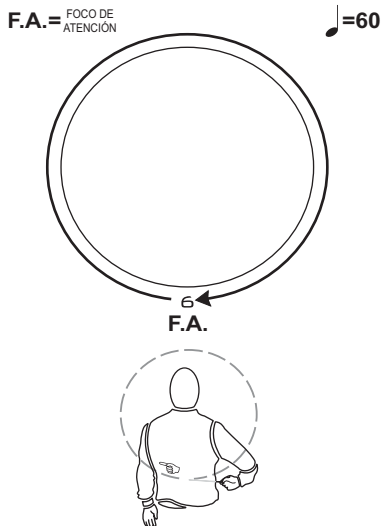
DIAGRAMA 1/4
Brazo derecho



EJERCICIO
No. 7

El ejercicio se realiza en movimiento contrario al anterior.

DIAGRAMA 1/4
Brazo derecho

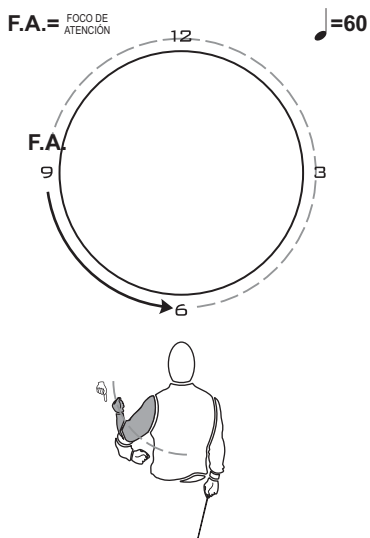


EJERCICIO
No. 8

En la siguiente sección, la práctica se realiza con el brazo izquierdo.

El círculo se divide en cuatro partes iguales, Ubicamos el brazo en el número 6, y después lo desplazamos hacia el número 9, F.A., para empezar el movimiento. La palma de la mano se mantiene como cuando se camina.

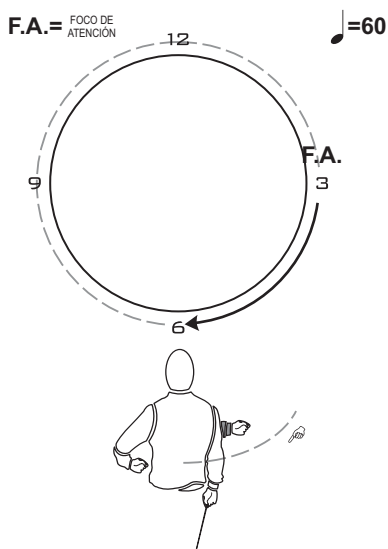
DIAGRAMA 4/4
Brazo izquierdo



EJERCICIO
No. 9

Ahora, en movimiento contrario.

DIAGRAMA 4/4
Brazo izquierdo

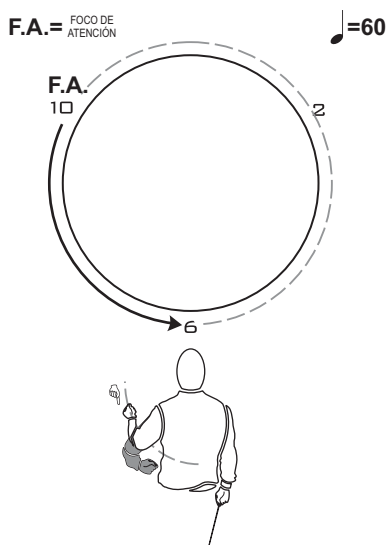


EJERCICIO
No. 10

El círculo se divide en tres partes iguales.

Empezando el movimiento hacia la derecha, el F.A. es el número 10 del reloj. El metrónomo debe estar en NEGRA=60, para empezar el movimiento

DIAGRAMA 3/4
Brazo izquierdo

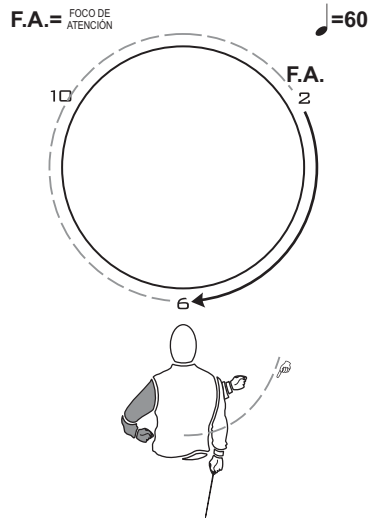


EJERCICIO
No. 11



Ubicamos el brazo en el número 6 del reloj, y luego lo dirigimos al número 2, F.A.

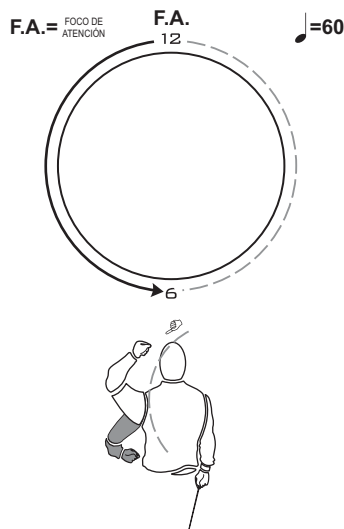
DIAGRAMA 3/4
Brazo izquierdo



EJERCICIO
No. 12

En los dos siguientes ejercicios, el círculo está dividido en dos partes iguales. Ubicamos el brazo en el número 6 del reloj, llevamos después el brazo al número 12, y empezamos el movimiento.

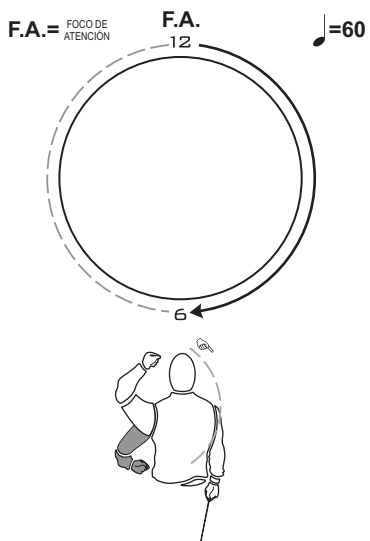
DIAGRAMA 2/4
Brazo izquierdo



EJERCICIO
No. 13

En sentido contrario.

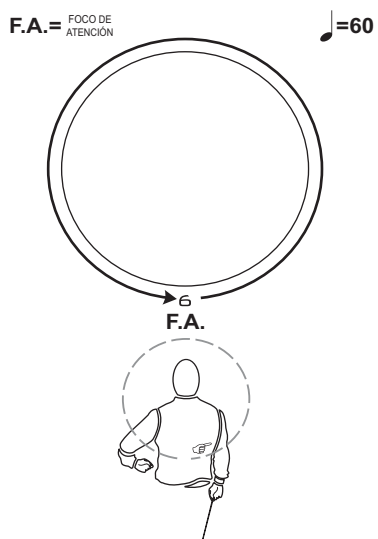
DIAGRAMA 2/4
Brazo izquierdo



EJERCICIO
No. 14

El movimiento empieza en el F.A., número 6 del reloj.

DIAGRAMA 1/4
Brazo izquierdo

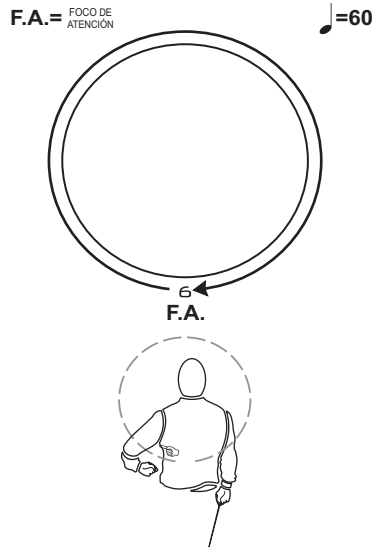


EJERCICIO
No. 15



En sentido opuesto al anterior.

DIAGRAMA 1/4
Brazo izquierdo

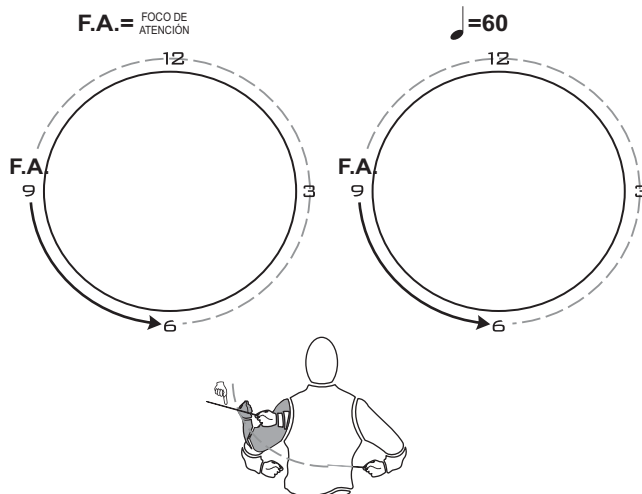


EJERCICIO
No. 16

Ejercicios con los dos brazos. Movimiento paralelo.

Este es el primer ejercicio en donde utilizamos los dos brazos. Colocamos el brazo derecho en el 6 del reloj; seguidamente hacemos lo propio con el brazo izquierdo. Inmediatamente ambos brazos se dirigen al 9 del reloj F.A. para iniciar el movimiento. Las dos palmas de las manos están una frente a la otra.

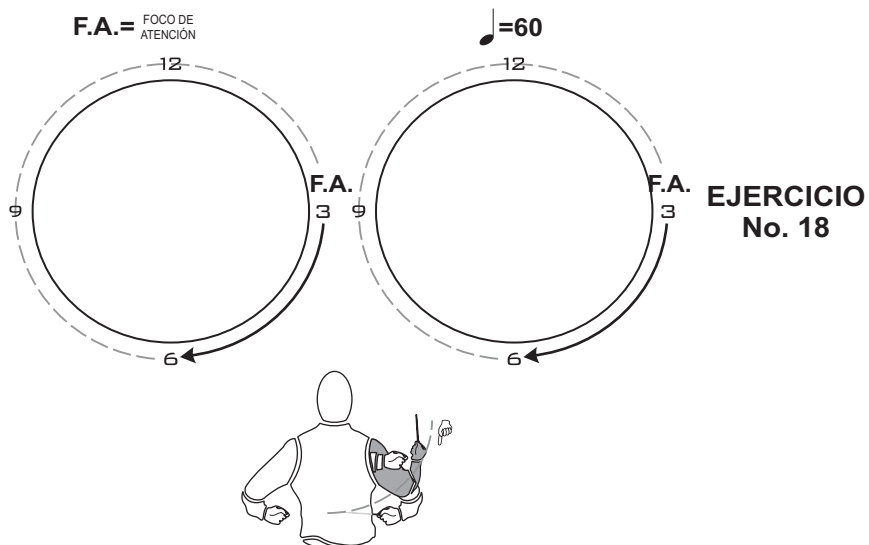
DIAGRAMA 4/4
Brazo izquierdo - Brazo derecho



EJERCICIO
No. 17

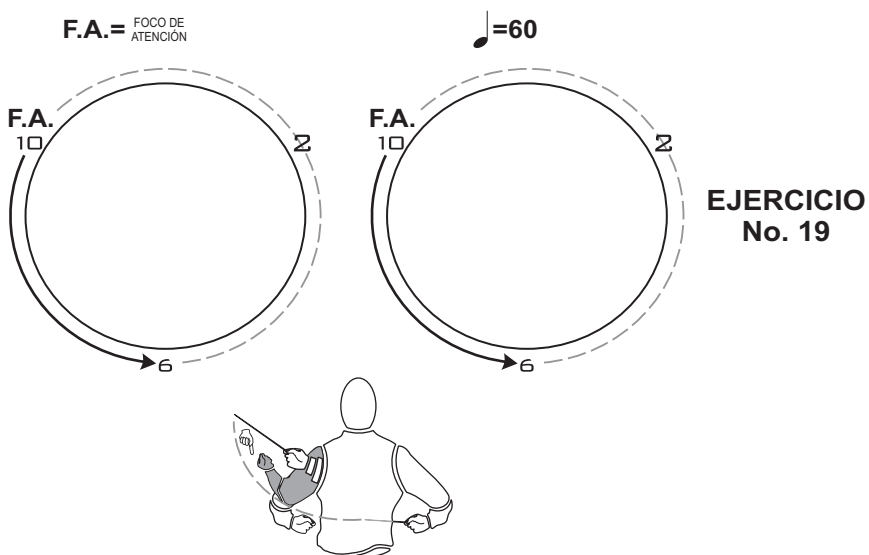
En sentido contrario.

DIAGRAMA 4/4
Brazo izquierdo - Brazo derecho



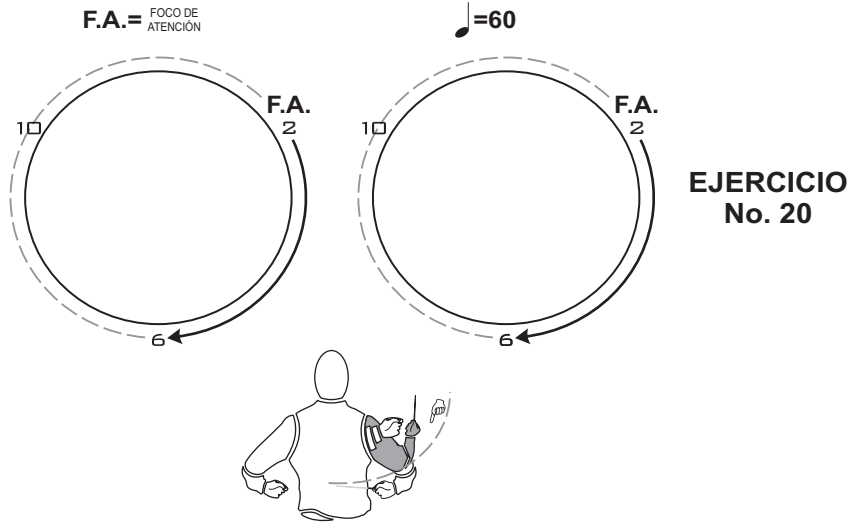
Dividimos los círculos en tres partes iguales, llevamos ambos brazos al F.A., número 10, para empezar el movimiento.

DIAGRAMA 3/4
Brazo izquierdo - Brazo derecho



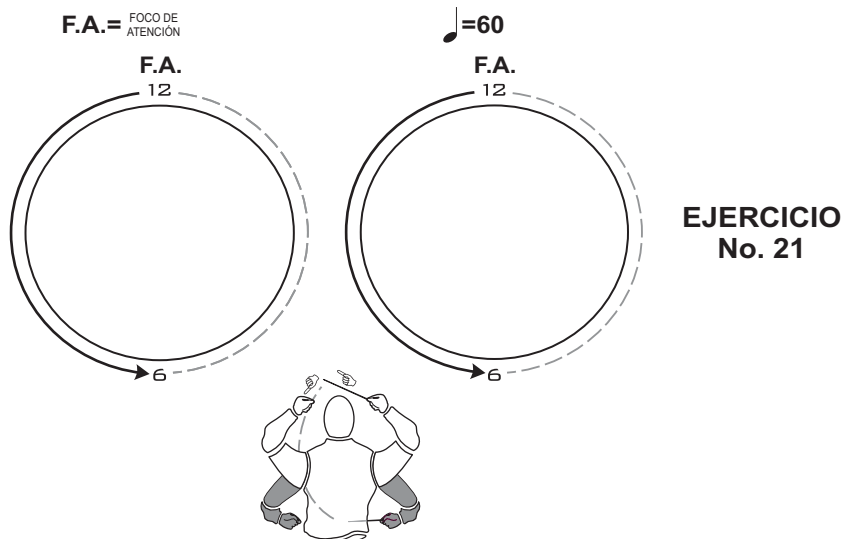
Ubicamos los dos brazos en el número 2 del reloj, para iniciar el movimiento.

DIAGRAMA 3/4
Brazo izquierdo - Brazo derecho



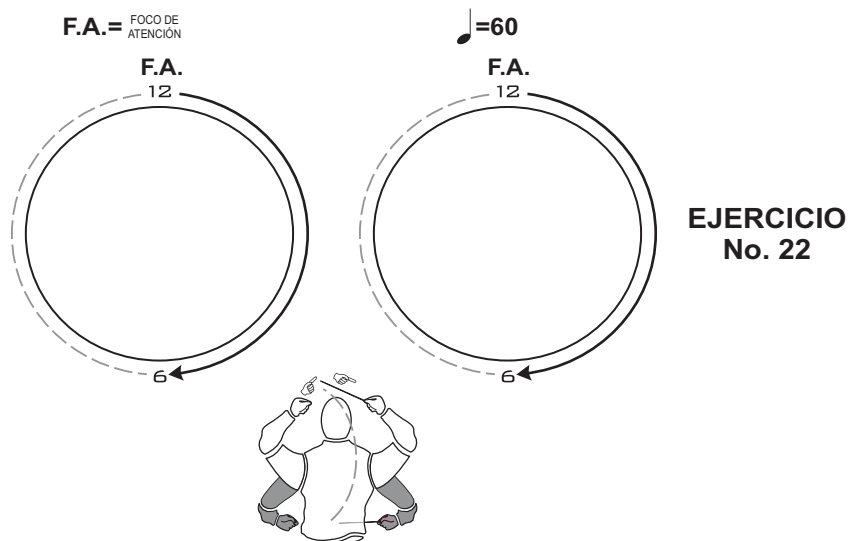
Ahora dividimos el círculo en dos partes iguales. Nos percatamos de que el movimiento sea muy sincrónico entre los dos brazos.

DIAGRAMA 2/4
Brazo izquierdo - Brazo derecho



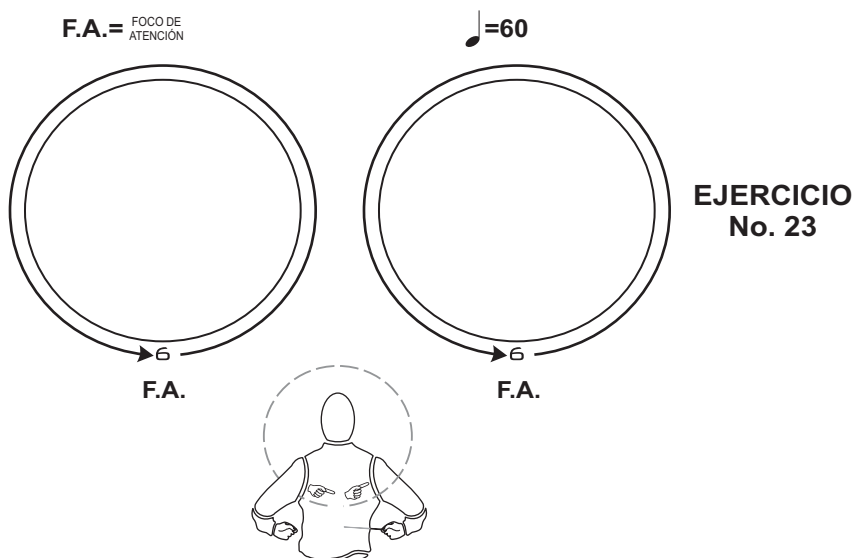
Sentido contrario al anterior ejercicio. Cuando utilizamos los dos brazos, las palmas de las manos están una frente a la otra.

DIAGRAMA 2/4
Brazo izquierdo - Brazo derecho



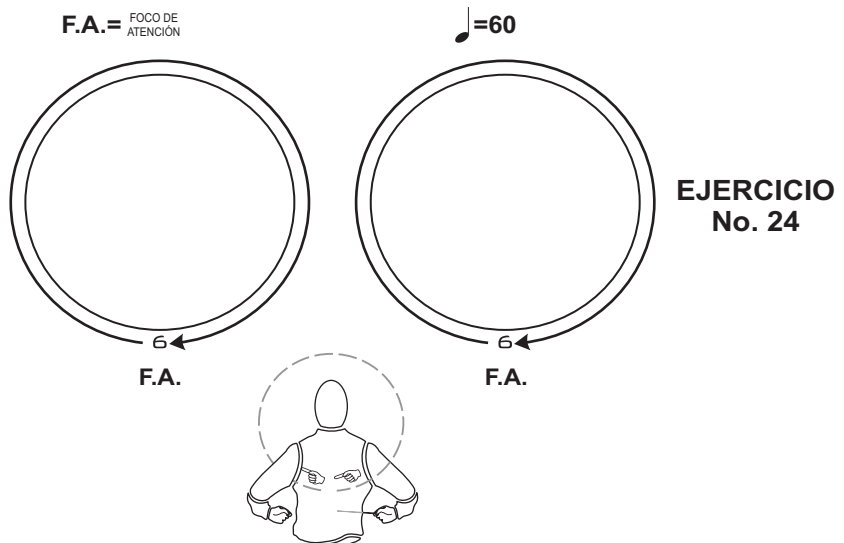
Ubicamos los dos brazos en el número 6 del reloj, y comenzamos el movimiento paralelo.

DIAGRAMA 1/4
Brazo izquierdo - Brazo derecho



Igual al anterior ejercicio, pero en sentido contrario.

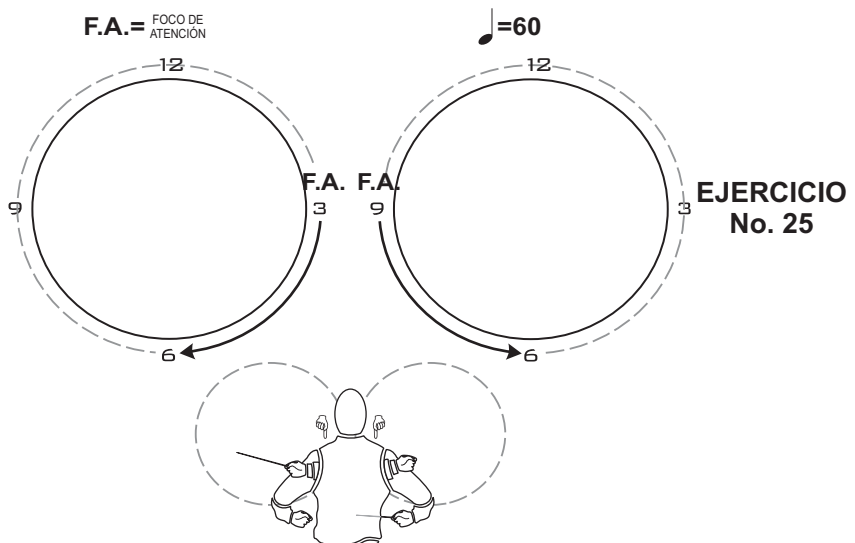
DIAGRAMA 1/4
Brazo izquierdo - Brazo derecho



Ejercicios con los dos brazos. Movimiento contrario.

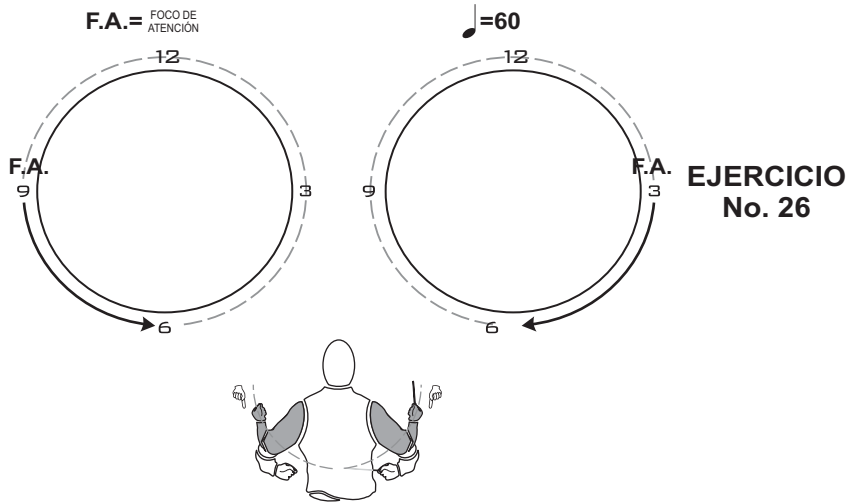
En la siguiente cadena de ejercicios, los brazos van en movimiento contrario, se ubican los dos brazos en el número 6 del reloj, e inmediatamente el brazo derecho lo dirigimos al número 9, y el brazo izquierdo al número 3, para iniciar el movimiento.

DIAGRAMA 4/4 A dos brazos
Movimiento Contrario



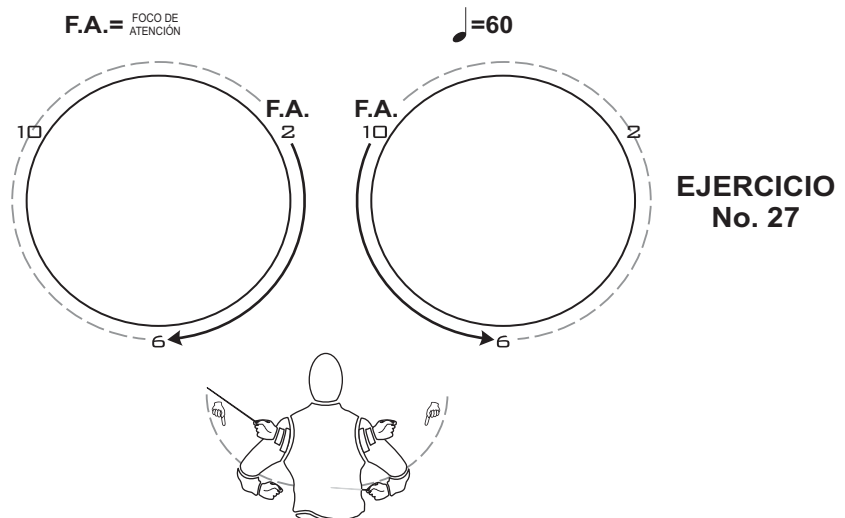
Situamos los dos brazos, como siempre, en el número 6 para iniciar el ejercicio, luego el brazo derecho lo llevamos al número 3, y el brazo izquierdo al número 9.

DIAGRAMA 4/4 A dos brazos
Movimiento Contrario



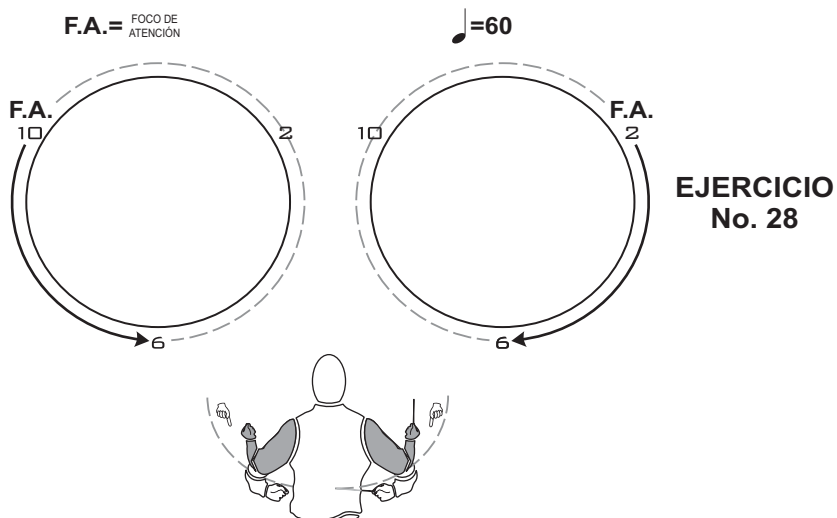
Realizamos los próximos dos ejercicios en movimiento contrario, dividiendo el círculo en tres partes iguales. Ubicamos los brazos en el número 6, luego el derecho lo dirigimos al número 10, y el izquierdo al número 2, y empezamos el movimiento.

DIAGRAMA 3/4 A dos brazos
Movimiento Contrario



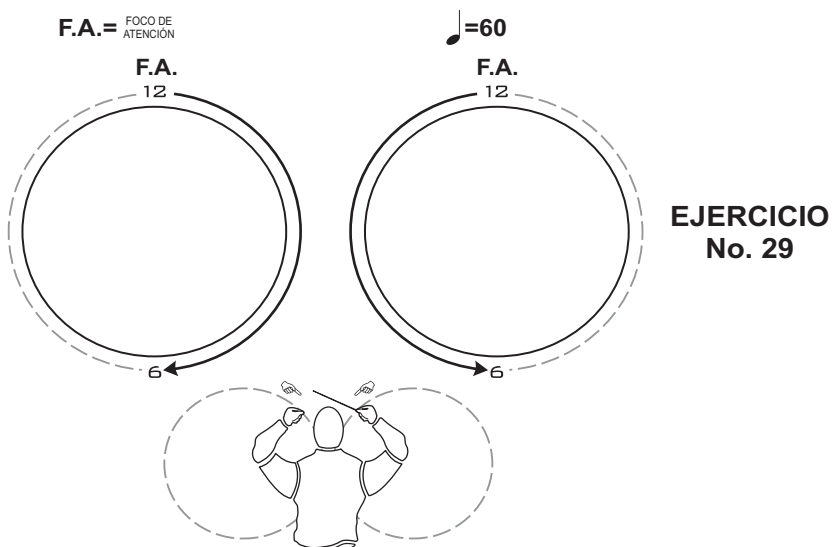
10. Ahora, instalamos el brazo derecho en el 2, y el brazo izquierdo en el 10.

DIAGRAMA 3/4 A dos brazos
Movimiento Contrario



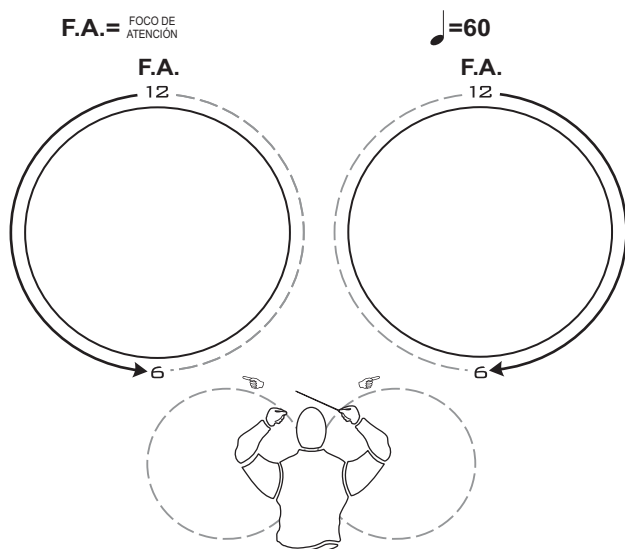
Dividimos el círculo en dos partes iguales. Localizamos los dos brazos en el 6, y después los llevamos hasta el número 12 del reloj, para empezar el movimiento contrario.

DIAGRAMA 2/4 A dos brazos
Movimiento Contrario



Llevamos los dos brazos al número 12, e inmediatamente el movimiento empieza por la parte de afuera de los círculos.

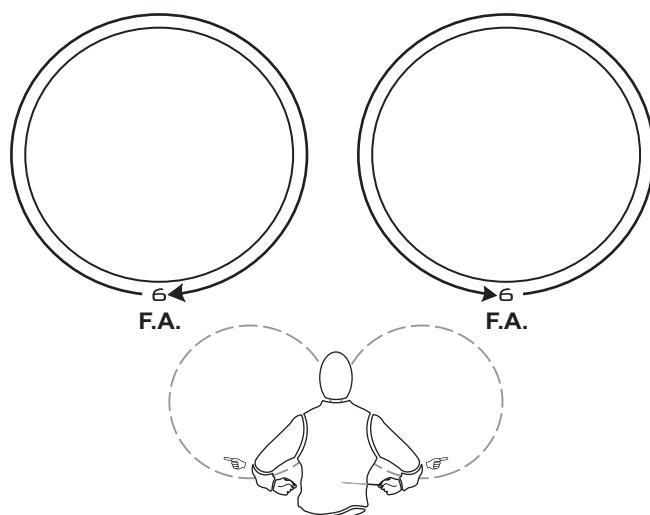
DIAGRAMA 2/4 A dos brazos
Movimiento Contrario



EJERCICIO
No. 30

En el F.A., 6 del reloj, empieza el movimiento con el brazo derecho hacia la derecha, y el brazo izquierdo hacia la izquierda.

DIAGRAMA 1/4 A dos brazos
Movimiento Contrario

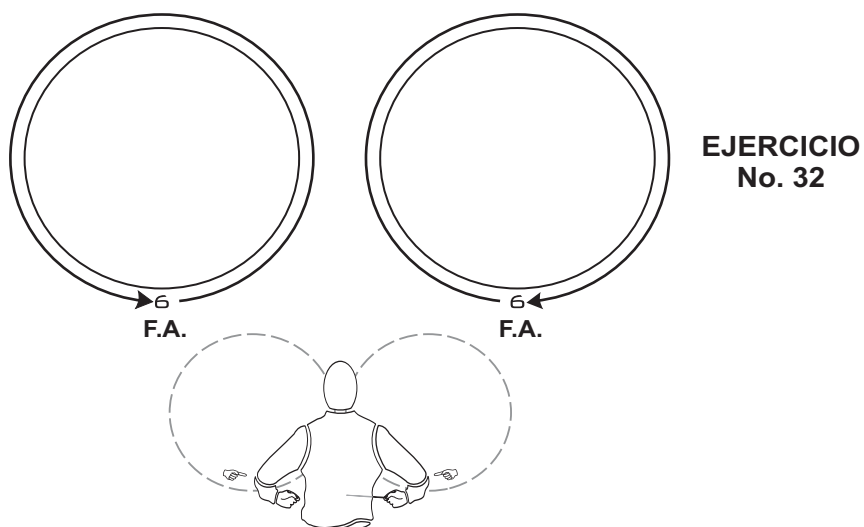


EJERCICIO
No. 31



Se realiza el ejercicio con el brazo derecho hacia la izquierda, y el brazo izquierdo hacia la derecha.

DIAGRAMA 1/4 A dos brazos
(Movimiento Contrario)



Con este ejercicio, termina la primera lección –dijo el maestro–. Es importante practicar diariamente en la mañana, a medio día y en la noche, hasta lograr que se vuelva un acto intuitivo; es decir, que después de asidua práctica, concentración, y mucho valor ya no se piensa en ellos.

El tiempo de práctica para cada ejercicio lo determina cada cual, de acuerdo a su propio ritmo de aprendizaje.

Otra herramienta muy valiosa, además del metrónomo, es el espejo. Ejecutar los ejercicios frente a un espejo, nos ayuda a visualizar y afianzar varios aspectos: el movimiento circular debe ser continuo. El diámetro siempre será igual. Cada número del reloj estará siempre en el mismo lugar y debe coincidir con el sonido que emite el metrónomo.

No olviden –concluyó el maestro–, que para empezar cada ejercicio, debemos ubicar los brazos, o el brazo (según el caso), en el ombligo, el cual se representa con el número 6 del reloj.

Tenía muchas preguntas para el maestro después de esta primera lección. Lo dejé en el hotel y quedamos de encontrarnos para la cena; tiempo suficiente en el que organizaría una serie de interrogantes.

—¿Porqué es tan importante el uso del metrónomo en estos primeros ejercicios? le pregunté.

— No sólo en esta primera parte del curso; en todas las lecciones se necesita el uso del metrónomo —me dijo—. Esta herramienta es fundamental para todo nuestro aprendizaje, especialmente cuando estamos empezando el proceso de algo. Con el metrónomo nos organizamos, nos ordenamos y ayuda a establecernos a través de un pulso determinado.

El metrónomo, que aparece en 1812, fue inventado por el holandés Dietrich Nikolaus Winkel, pero debido a que no lo registró, otro compatriota suyo, Johann Malzard, copió varias de las ideas y logró que le otorgaran la patente del metrónomo portátil en el año de 1816.

Este instrumento o herramienta nos ayuda mucho en el propósito de la disciplina; el hecho de mantenerme en un pulso establecido, el de realizar los círculos mediante este pulso y especialmente, que cada número del reloj (3, 6, 9, 12, 10, 2) coincida con el pulso del metrónomo, me proporciona el control necesario para la regularidad del movimiento en completa rigurosidad métrica. Esta rigurosidad es primordial para mantener el pulso constante en los ejercicios.

Escogemos el pulso de $NEGRA=60$ para realizar los primeros ejercicios, lo que indica que es un pulso por cada segundo (60 por minuto) y que está representado por "el andante", según las indicaciones del tempo del idioma italiano. Este "andante", es un tiempo cómodo que nos permite realizar los ejercicios de forma adecuada y sosegada.

El uso del metrónomo es fundamental en todas las etapas del proceso de aprendizaje musical.

¿Tienen algún nombre estos círculos en su proceso de aprendizaje? Sí. Los denominamos diagramas. Un diagrama es un gráfico que puede ser simple o complejo, con pocos o muchos elementos, pero que sirve para simplificar la información sobre un proceso.



Estudios científicos han comprobado que el cerebro reconoce más fácilmente los dibujos; por esta razón, antes de estudiar los esquemas que conocemos universalmente en el campo de la dirección sinfónica, nos apropiamos de este recurso gestual y pedagógico, como lo son estos diagramas.

De esta forma, un diagrama que utilizamos en estos ejercicios, está dividido en segmentos proporcionales iguales.

El diagrama dividido en cuatro partes iguales, nos servirá para estudiar y gestualizar el esquema que representa el compás de 4/4, el diagrama dividido en tres partes iguales, representa a su vez el 3/4, el diagrama dividido en dos partes iguales representa el 2/4, y el diagrama de una sola parte representa el compás de 1/4.

Todos los instrumentistas y cantantes, de cualquier género musical, de diferentes ramas instrumentales y en todos los momentos de su carrera artística, realizan ejercicios técnicos y de rutinas que necesitan para adquirir las destrezas esenciales con el fin de lograr los mejores resultados musicales; este tipo de ejercicios, además, ayudan a mejorar sus habilidades, conocer su instrumento y perfeccionarse día tras día.

El director también necesita en gran medida, realizar sus ejercicios y rutinas técnicas, las cuales hemos llamado "las escalas del director".

Para aprender a caminar, generalmente hay que primero gatear. Como directores sinfónicos, debemos conocer la técnica de nuestro instrumento; en este caso, el manejo de los brazos, el control del tempo, la disociación de los brazos, la fluidez y desenvolvimientos naturales y la coordinación motriz, con el fin de tener una claridad en el lenguaje gestual.

El gesto es la encarnación del verbo. Una acción es un pensamiento que se manifiesta. Por esta razón, debemos pensar mucho en los detalles y aprender paso a paso la técnica gestual, de tal forma que se vuelva intuitiva. Para lograr esto, debemos practicar disciplinadamente. Cada persona tiene su propio tiempo y ritmo de aprendizaje; pero para que estos movimientos se conviertan en parte de nuestro ADN, es necesario entrenarnos mucho, descansar, volvernos a entrenar, reflexionar, practicar y repetir las veces que sean necesarias.

DIAGRAMA

El salón de clase estaba lleno de círculos. Unos más amplios, otros más pequeños; algunos directores realizaban los círculos con los ojos cerrados y otros revisaban atentamente cada movimiento de sus brazos.

Había varios de ellos frente al gran espejo, ubicado en la parte de atrás del salón, controlando cada circunferencia realizada.

Algo en común en el grupo de los cuarenta directores, es que conectaron un metrónomo a los altavoces de un sofisticado equipo, de tal forma que todos podían escuchar el mismo pulso rítmico de $NEGRA=60$.

Sin que sus alumnos lo hubieran notado, el maestro observaba detalladamente a todos sus pupilos, visiblemente entusiasmado por la disciplina y el compromiso con el que realizaban los diagramas en $4/4$, $3/4$, $2/4$ y $1/4$.

Después de un corto tiempo, los directores se percataron de la llegada del maestro y tras un efusivo saludo, se ubicaron respectivamente para empezar la segunda lección.

Mientras el maestro empezó su "ritual" de los círculos, daba la sensación, que él mismo se convertía en un círculo y por unos instantes, el círculo dejaba de ser círculo; el maestro se convertía en discípulo, el comienzo en el mismo fin y el fin era la consumación de un movimiento que se mostraba hermoso e infinito.

Estos ejercicios, —dijo el maestro—, practicados diariamente durante muchos años, me han servido para encontrar un camino que me conduzca al conocimiento de mi propio "yo"; a permanecer en un estado de relajación tal que los brazos y músculos no intentan intervenir en la acción y a entender que el arte de la dirección no es sólo un efecto exterior gestual, sino un conocimiento profundo interior en el que intervienen el alma y el espíritu.



En esta segunda lección, hablaremos y trabajaremos el *diminuendo* y el *crescendo*.

Estos dos términos se toman del idioma italiano. El *crescendo* y el *diminuendo* se aplican a la música cuando se debe incrementar o reducir gradualmente la intensidad del sonido.

En un pasaje musical, en una frase y en general en una pieza o una obra de grandes proporciones, encontramos estos matices dinámicos de transición que suelen ser relativos, de acuerdo al estilo y conceptos estéticos de cada periodo de la música a través de la historia y también de las condiciones emocionales del intérprete, que están dadas por muchos factores culturales, sociales, políticos, geográficos. etc.

Las dinámicas en la música datan desde el Renacimiento, a través del compositor Giovanni Gabrieli. En el periodo Barroco, los compositores variaban las dinámicas constantemente. Juan Sebastián Bach creaba las dinámicas en sus composiciones, sin la necesidad de indicarlas a través de notaciones. Debido a que el clavicordio sólo podía interpretar fuerte o suave, se habla de las dinámicas de grados en este periodo.

Los símbolos de *crescendo* y *decrescendo*, como medios de expresión e interpretación, toman fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en el Clasicismo, y la orquesta de Mannheim aplica por primera vez estas dinámicas. En el Romanticismo se adquiere un alto grado de efectismo en el que se puede emplear un *pianísimo* a *fortísimo* en un mismo compás. Ya en el siglo XX algunos compositores emplean expresiones propias de su estilo musical.

Nosotros, en esta lección, abordaremos el *crescendo* y el *diminuendo* de una manera sistemática, empezando el ejercicio con un brazo, después con el otro brazo y haciendo las circunferencias con los dos brazos al tiempo.

Estos ejercicios hacen parte del propósito de la independencia de los brazos, la gradualidad de las dinámicas, la claridad en el gesto y el control del tempo. El manejo de estas dinámicas de manera orgánica y controlada y la aplicabilidad de estos recursos musicales por medio de los diagramas, serán elementos esenciales en esta técnica de dirección a través del círculo.

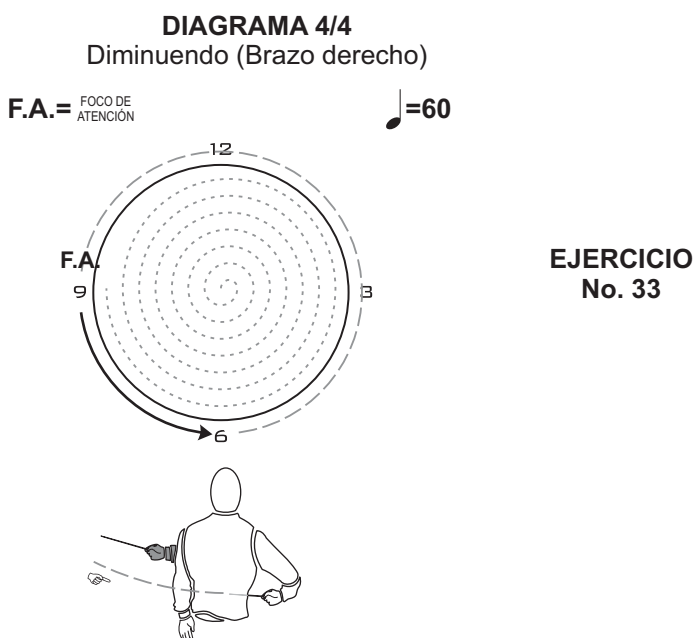
El pulso del metrónomo debe estar ajustado a NEGRA=60.

Seguimos utilizando los diagramas y tal como lo hicimos en la primera lección, siempre empezando por ubicar el brazo, o los brazos, en el centro tonal de nuestro cuerpo; número 6 del reloj. Seguidamente, los dirigimos al F.A. Vamos a realizar el círculo abarcando todo el espectro, desde el ombligo hasta la coronilla de la cabeza, y revisando que los puntos de los lados sean equidistantes con estos dos puntos.

Para ejecutar el *diminuendo* progresivo empezando en la dinámica de fuerte, empezamos realizando un círculo completo del diagrama de 4/4. Una vez hayamos completado este primer círculo, empezamos paulatinamente a reducir el tamaño. Muy lentamente.

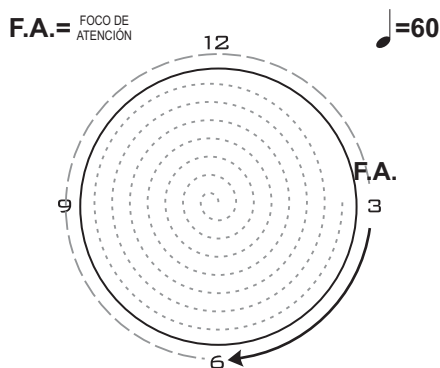
Este *diminuendo* se realiza de forma progresiva y es necesario controlar el movimiento de tal manera que se vuelva orgánico y que los puntos imaginarios del reloj (6, 3, 12, 9) siempre coincidan con el pulso del metrónomo.

Para este *diminuendo* progresivo, es muy importante que el centro tonal del cuerpo, el ombligo, se mantenga siempre en el mismo sitio; es decir, que mientras el círculo se hace cada vez más pequeño, la base, número 6, sea siempre el mismo lugar.

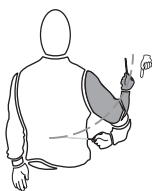


Para el próximo ejercicio, realizamos el mismo procedimiento pero en sentido contrario; empezando el movimiento en el número 3 del reloj.

DIAGRAMA 4/4
Diminuendo (Brazo derecho)

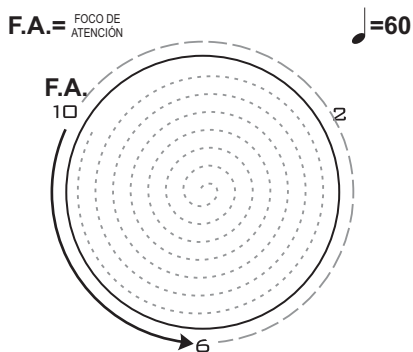


EJERCICIO
No. 34

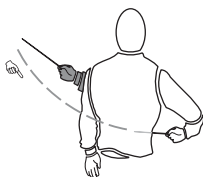


Dividimos el diagrama en tres partes iguales (6, 2, 10). Ubicamos el brazo en el número 6, inmediatamente lo llevamos al número 10, y empezamos el movimiento.

DIAGRAMA 3/4
Diminuendo (Brazo derecho)

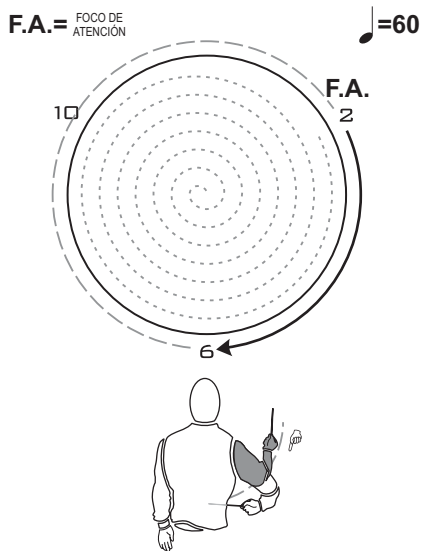


EJERCICIO
No. 35



Después de establecer el brazo en el número 6, lo llevamos al número 2 para empezar el movimiento.

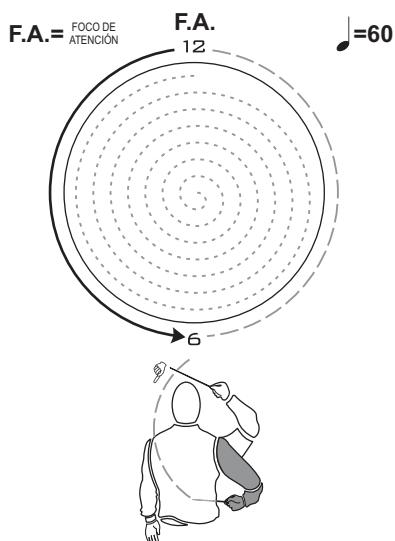
DIAGRAMA 3/4
Diminuendo (Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 36

Con el siguiente diagrama dividido en dos partes iguales, realizamos el mismo procedimiento que los anteriores. Siempre ubicando primero el brazo en el número 6, y luego lo dirigimos al número 12, para empezar el movimiento.

DIAGRAMA 2/4
Diminuendo (Brazo derecho)

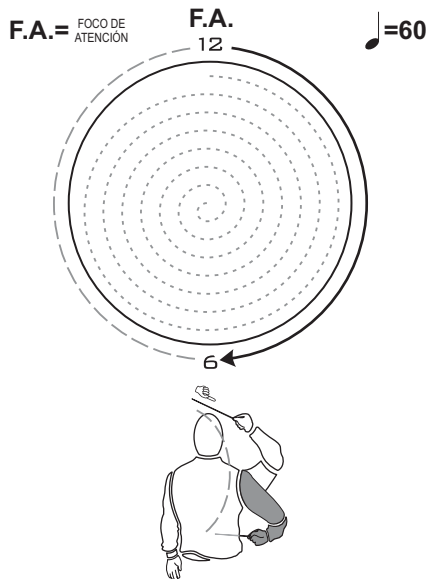


EJERCICIO
No. 37



Ahora, en sentido contrario.

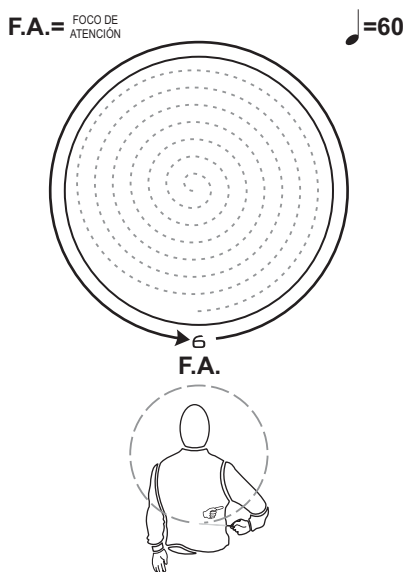
DIAGRAMA 2/4
Diminuendo (Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 38

6. En nuestro siguiente ejercicio, el movimiento empieza en el número

DIAGRAMA 1/4
Diminuendo (Brazo derecho)



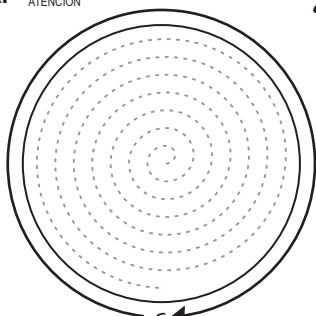
EJERCICIO
No. 39

Termina esta serie de diagramas, realizando el ejercicio en sentido contrario al anterior.

DIAGRAMA 1/4
Diminuendo (Brazo derecho)

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN

♩ = 60



EJERCICIO
No. 40

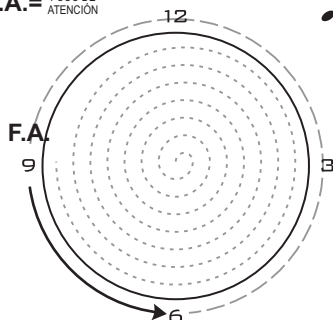


Nuestro siguiente bloque de ejercicios, los realizamos con el brazo izquierdo.

DIAGRAMA 4/4 (Brazo izquierdo)
Diminuendo Progresivo

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN

♩ = 60

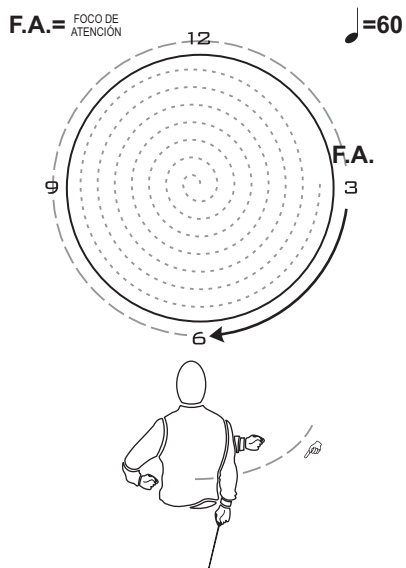


EJERCICIO
No. 41



En sentido contrario.

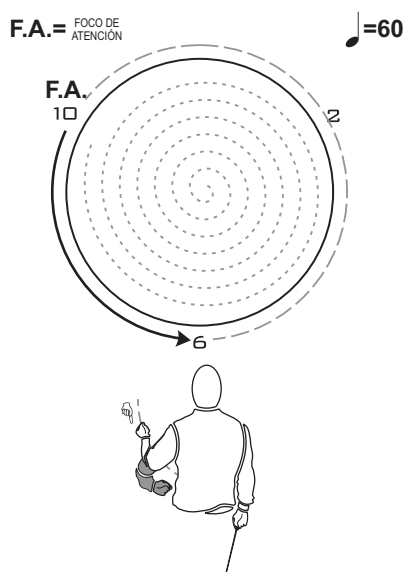
DIAGRAMA 4/4 (Brazo izquierdo)
Diminuendo Progresivo



EJERCICIO No. 42

Realizamos el diagrama dividido en tres partes iguales.

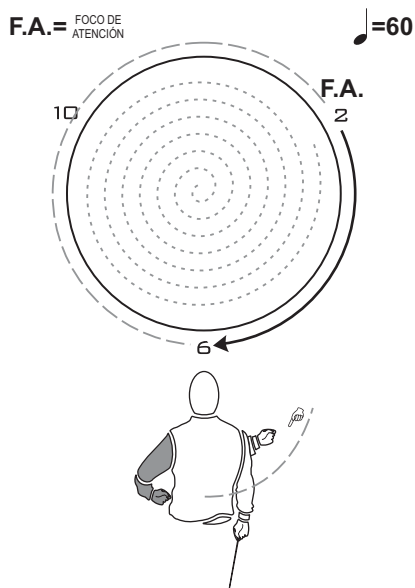
DIAGRAMA 3/4 (Brazo izquierdo)
Diminuendo Progresivo



EJERCICIO No. 43

En sentido contrario.

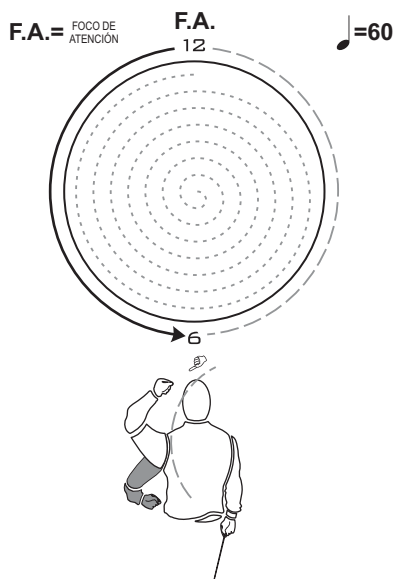
DIAGRAMA 3/4 (Brazo izquierdo)
Diminuendo Progresivo



EJERCICIO
No. 44

Para el siguiente ejercicio, el diagrama se divide en 2 partes iguales.

DIAGRAMA 2/4 (Brazo izquierdo)
Diminuendo Progresivo

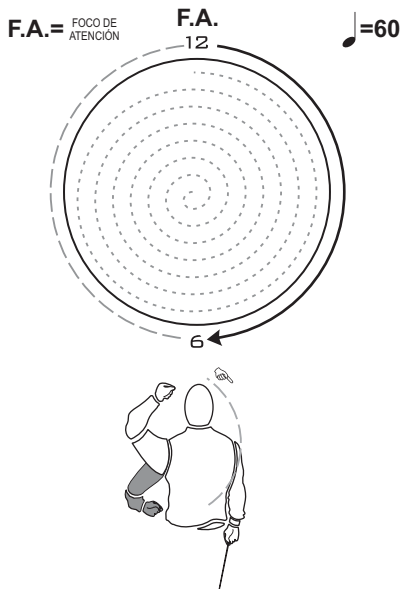


EJERCICIO
No. 45



En sentido contrario.

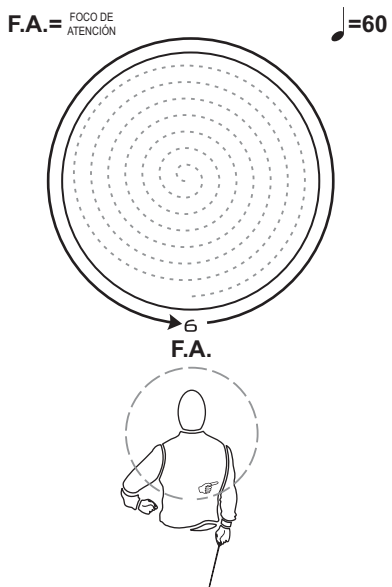
DIAGRAMA 2/4 (Brazo izquierdo)
Diminuendo Progresivo



EJERCICIO
No. 46

Y terminamos este bloque de ejercicios con el diagrama sin divisiones.

DIAGRAMA 1/4 (Brazo izquierdo)
Diminuendo Progresivo



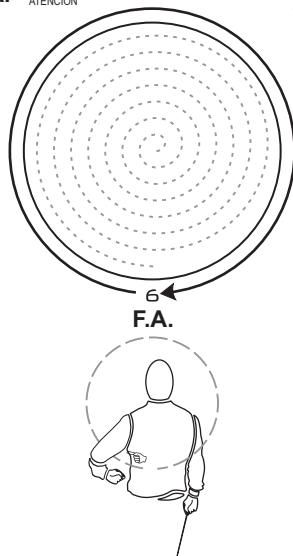
EJERCICIO
No. 47

En sentido contrario.

DIAGRAMA 1/4 (Brazo izquierdo)
Diminuendo Progresivo

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN

♩ = 60



EJERCICIO
No. 48

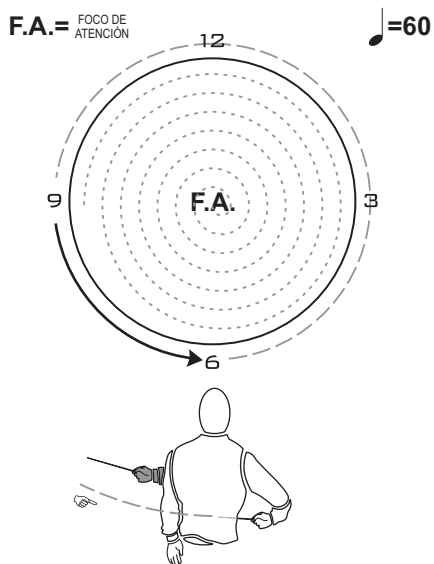
Para la siguiente serie de ejercicios, trabajaremos el *crescendo* progresivo. Con los ejercicios del *crescendo*, el movimiento se realiza en forma contraria al ejercicio del *diminuendo*.

Ambos ejercicios, el *diminuendo* y el *crescendo*, tienen un aspecto en común: el centro tonal siempre será el mismo número 6 del reloj.

Ajustamos el metrónomo a NEGRA= 60.



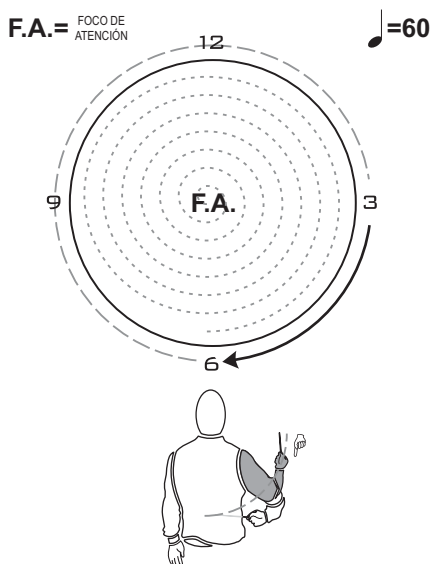
DIAGRAMA 4/4 (Brazo derecho)
Crescendo Progressivo



EJERCICIO
No. 49

En sentido contrario.

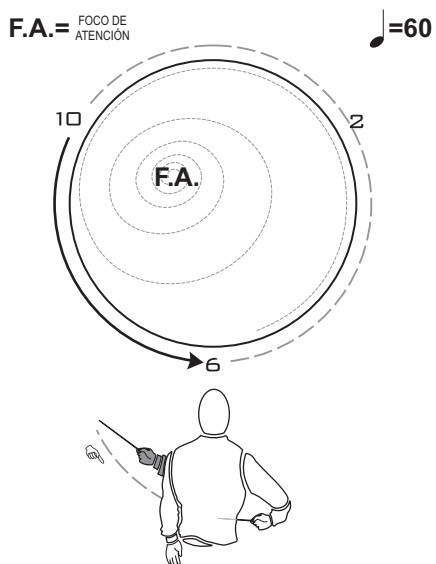
DIAGRAMA 4/4 (Brazo derecho)
Crescendo Progressivo



EJERCICIO
No. 50

Dividimos el círculo en tres partes iguales.

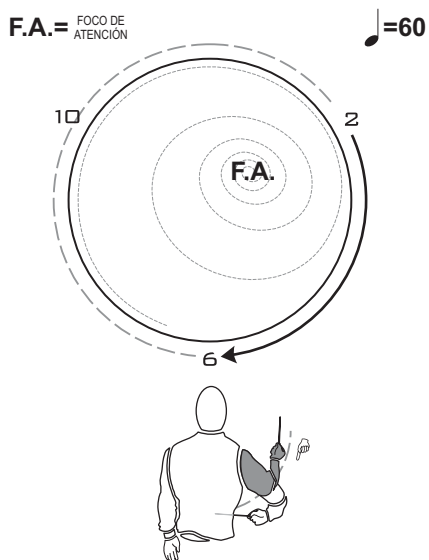
DIAGRAMA 3/4 (Brazo derecho)
Crescendo Progresivo



EJERCICIO
No. 51

Ahora, en sentido contrario.

DIAGRAMA 3/4 (Brazo derecho)
Crescendo Progresivo

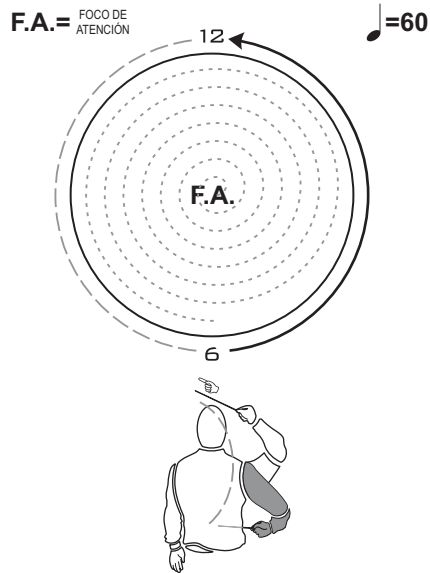


EJERCICIO
No. 52



Ahora dividimos el círculo en dos partes iguales.

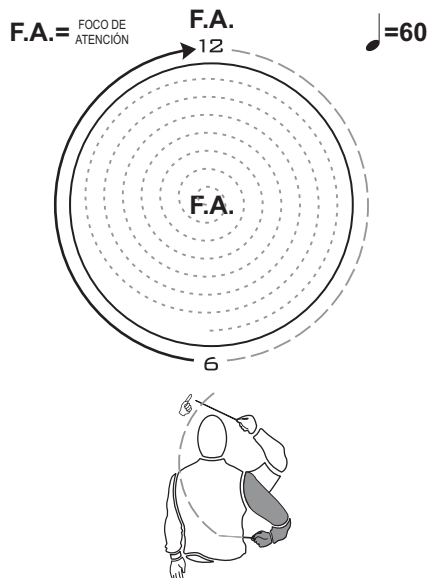
DIAGRAMA 2/4 (Brazo derecho)
Crescendo Progresivo



EJERCICIO
No. 53

Luego, en sentido contrario.

DIAGRAMA 2/4 (Brazo derecho)
Crescendo Progresivo

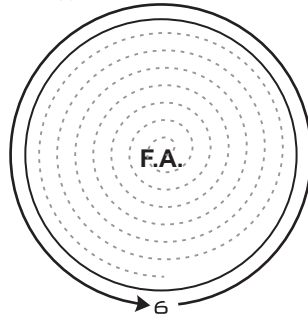


EJERCICIO
No. 54

Para los dos próximos ejercicios, el movimiento se realiza con un círculo en cada tiempo del metrónomo en NEGRA=60.

DIAGRAMA 1/4 (Brazo derecho)
Crescendo Progresivo

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN  =60



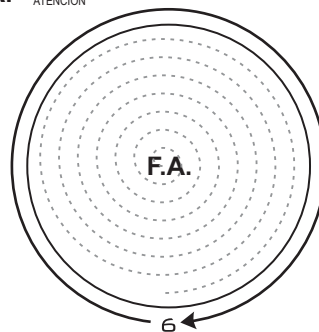
EJERCICIO
No. 55



Y su movimiento contrario.

DIAGRAMA 1/4 (Brazo derecho)
Crescendo Progresivo

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN  =60

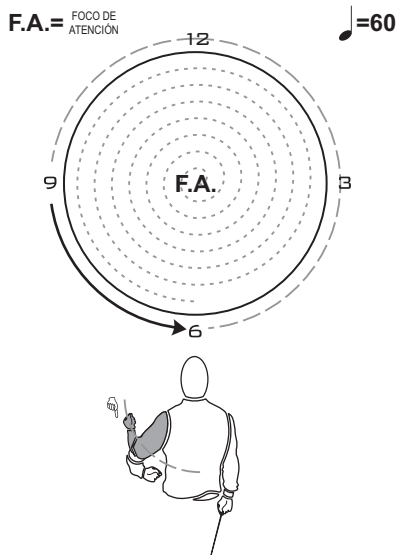


EJERCICIO
No. 56



La siguiente cadena de ejercicios obedece al *crescendo* progresivo con el brazo izquierdo. Se ejecuta de la misma manera en que hemos aplicado para el brazo derecho.

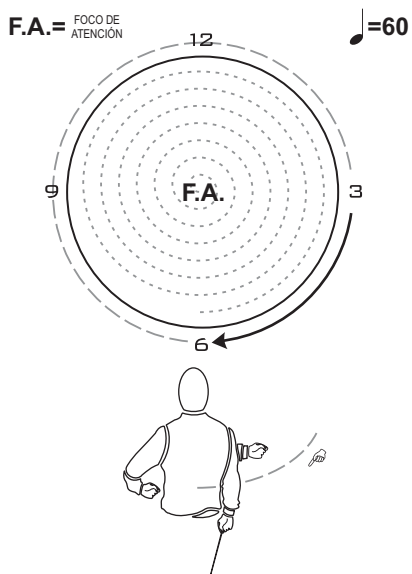
DIAGRAMA 4/4 (Brazo izquierdo)
Crescendo Progresivo



EJERCICIO
No. 57

Seguidamente, en sentido contrario.

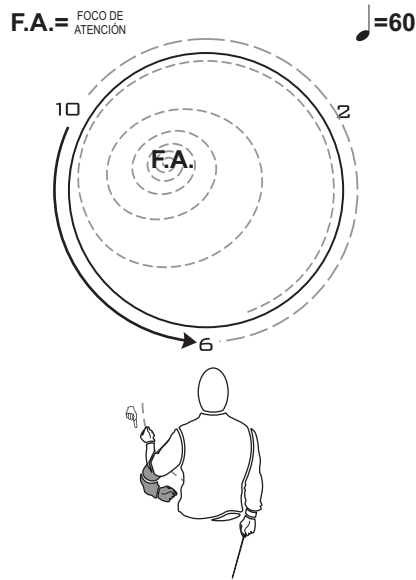
DIAGRAMA 4/4 (Brazo izquierdo)
Crescendo Progresivo



EJERCICIO
No. 58

Dividimos el círculo en tres partes iguales.

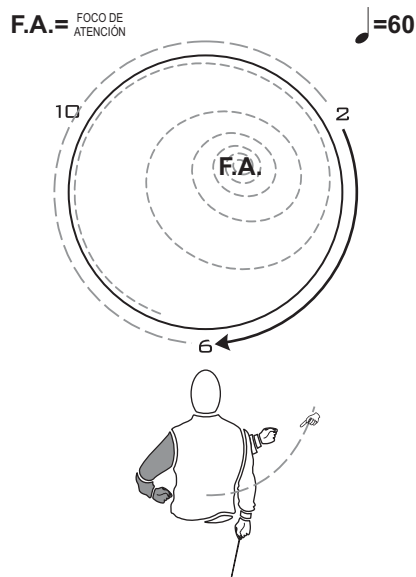
DIAGRAMA 3/4 (Brazo izquierdo)
Crescendo progresivo



EJERCICIO
No. 59

El brazo gira hacia el otro lado.

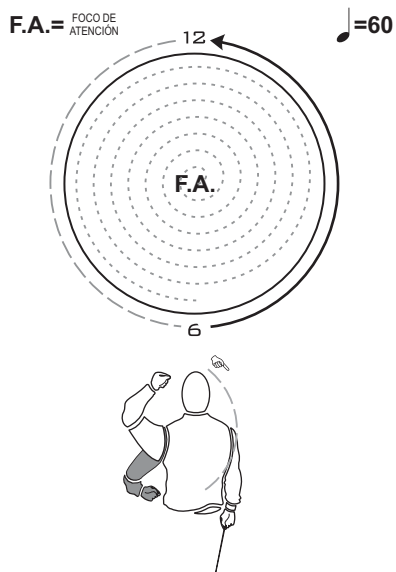
DIAGRAMA 3/4 (Brazo izquierdo)
Crescendo progresivo



EJERCICIO
No. 60

Dividimos el círculo en dos partes iguales.

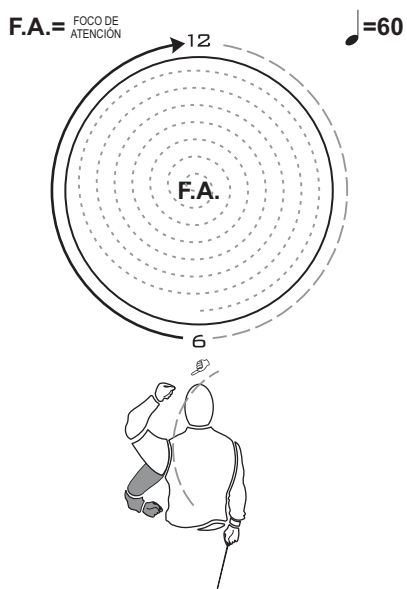
DIAGRAMA 2/4 (Brazo izquierdo)
Crescendo progresivo



EJERCICIO
No. 61

En movimiento contrario.

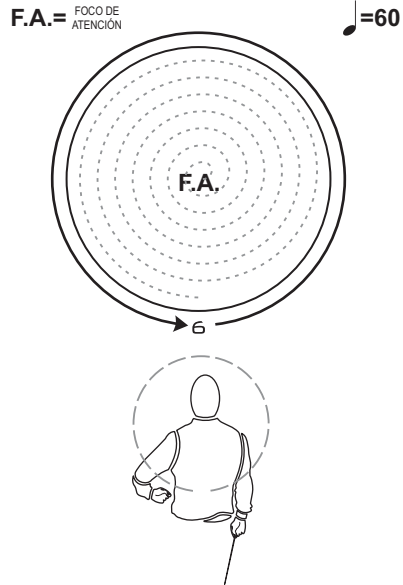
DIAGRAMA 2/4 (Brazo izquierdo)
Crescendo progresivo



EJERCICIO
No. 62

Ahora, el movimiento se realiza en un pulso de NEGRA=60 por círculo.

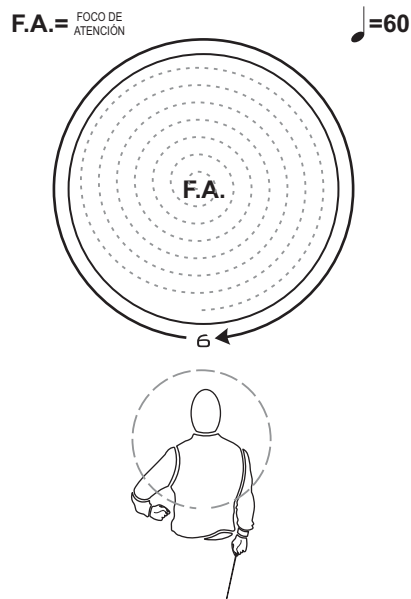
DIAGRAMA 1/4 (Brazo izquierdo)
Crescendo progresivo



EJERCICIO
No. 63

Ahora, en sentido contrario.

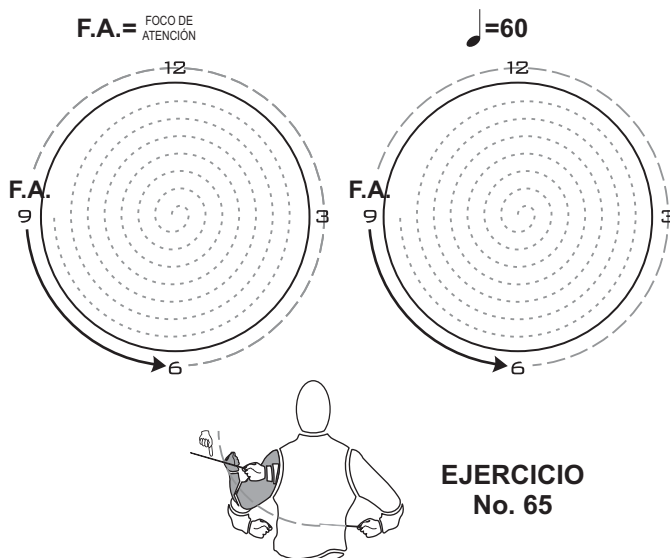
DIAGRAMA 1/4 (Brazo izquierdo)
Crescendo progresivo



EJERCICIO
No. 64

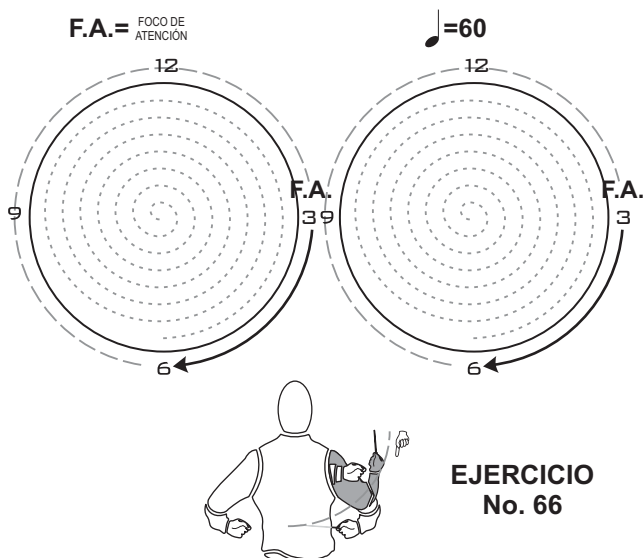
La siguiente serie de ejercicios *diminuendo* con ambos brazos en movimiento paralelo, se efectúa de la misma forma en que se ejecuta el *diminuendo* con cada brazo.

DIAGRAMA 4/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo



Ahora, lo realizamos en sentido contrario.

DIAGRAMA 4/4 (A dos brazos)
Diminuendo progresivo



Los círculos divididos en tres partes iguales.

DIAGRAMA 3/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN ♩ = 60

EJERCICIO No. 67

Ahora, en sentido contrario.

DIAGRAMA 3/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo

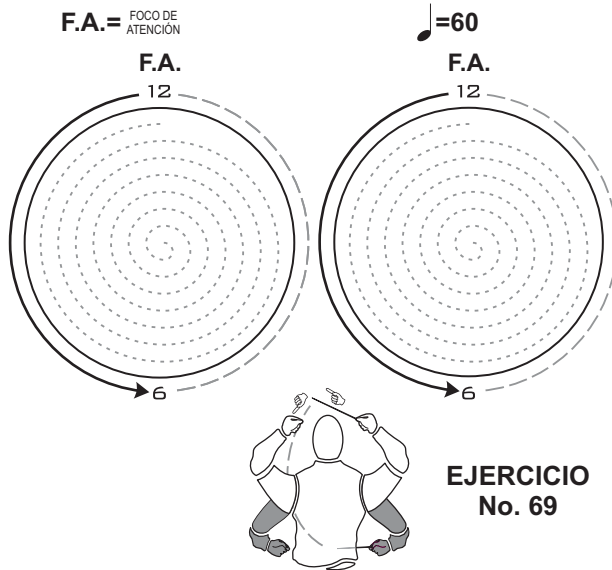
F.A. = FOCO DE ATENCIÓN ♩ = 60

EJERCICIO No. 68



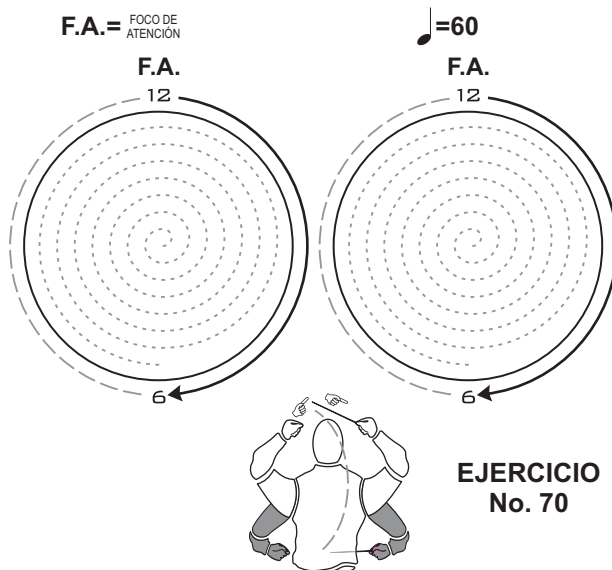
Dividimos los círculos en dos partes iguales, movimientos paralelos.

DIAGRAMA 2/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo



Y procedemos a realizarlo en sentido contrario.

DIAGRAMA 2/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo

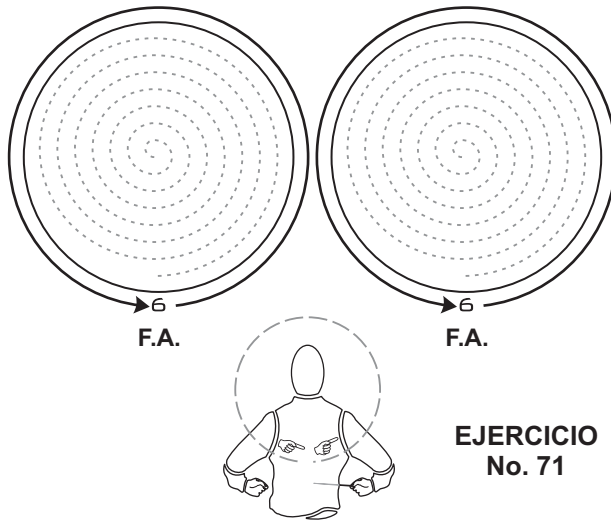


En un pulso por círculo.

DIAGRAMA 1/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN

♩=60

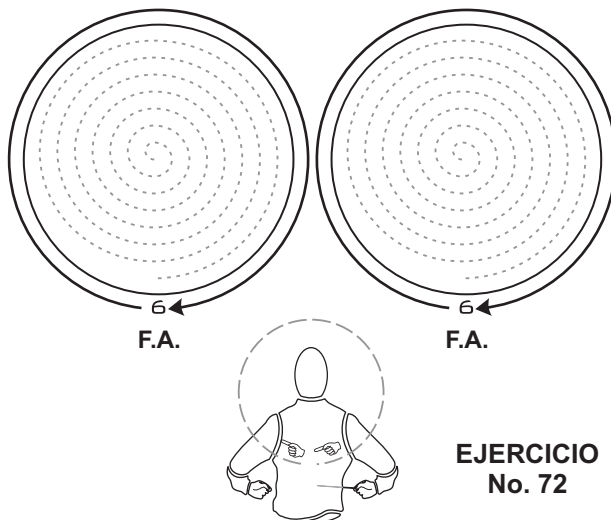


Ahora, en sentido contrario.

DIAGRAMA 1/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo

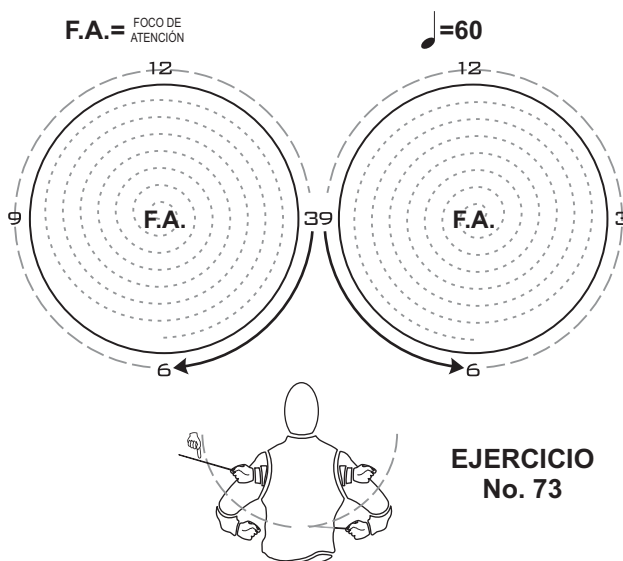
F.A.= FOCO DE ATENCIÓN

♩=60



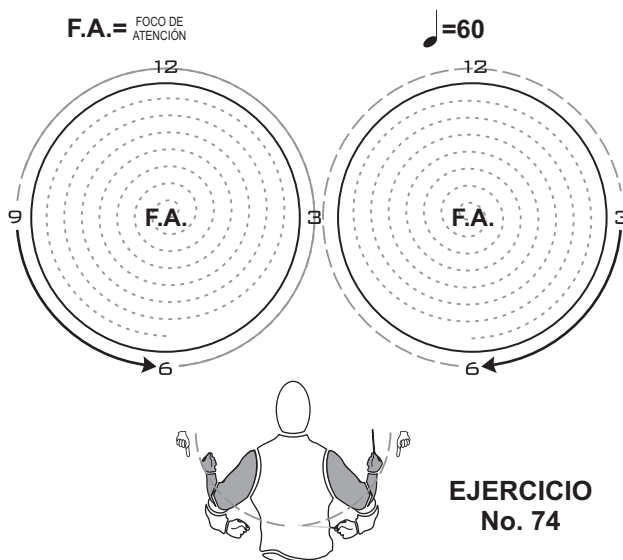
La siguiente secuencia de ejercicios, representa el *crescendo* progresivo, con ambos brazos y en movimiento contrario.

DIAGRAMA 4/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo (Movimiento contrario)



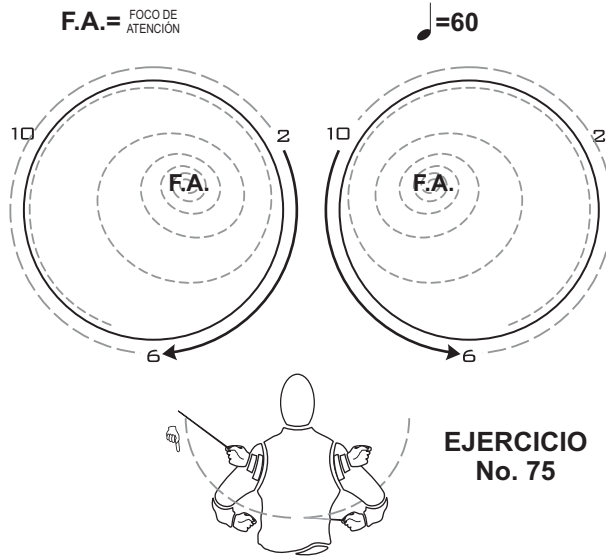
Recordar que los dos brazos se colocan en el número 6, y de ahí se desplazan a los F.A. para empezar el movimiento

DIAGRAMA 4/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo (Movimiento contrario)



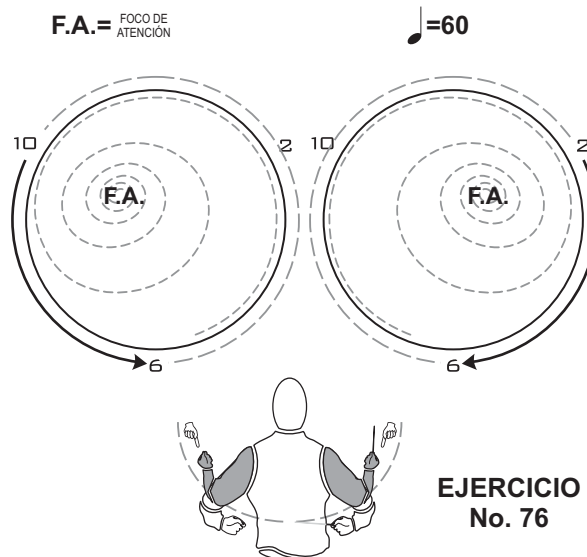
Dividimos el círculo en tres partes iguales.

DIAGRAMA 3/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo (Movimiento contrario)



No olvidar que el círculo se realiza progresivamente, exactamente igual en los dos brazos.

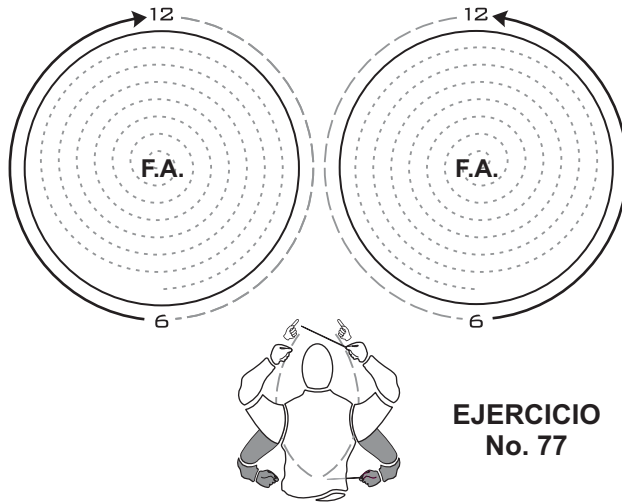
DIAGRAMA 3/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo (Movimiento contrario)



Para el siguiente ejercicio, dividimos el círculo en dos partes iguales.

DIAGRAMA 2/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo (Movimiento contrario)

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN ♩ = 60

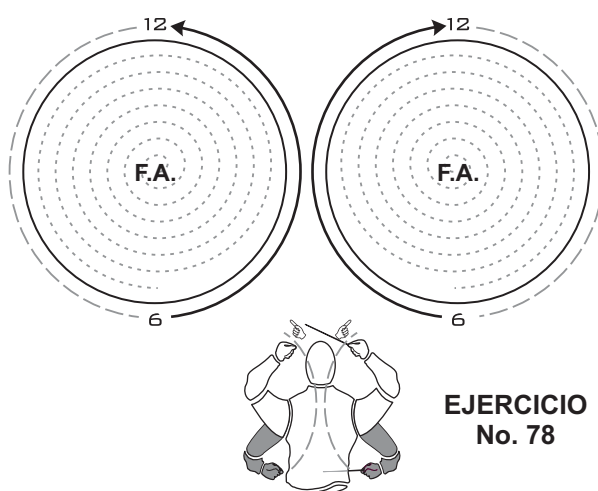


EJERCICIO No. 77

En movimiento contrario.

DIAGRAMA 2/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo (Movimiento contrario)

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN ♩ = 60



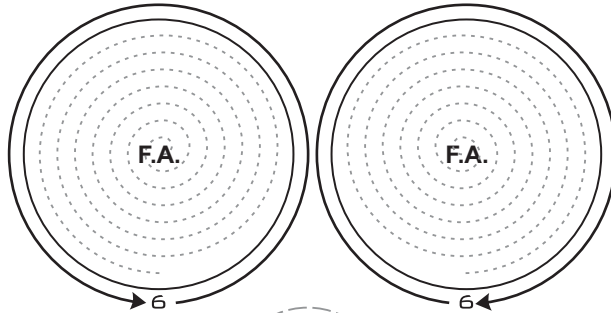
EJERCICIO No. 78

Para el siguiente ejercicio, el pulso de NEGRA=60, representa un círculo completo.

DIAGRAMA 1/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo (Movimiento contrario)

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN

♩=60



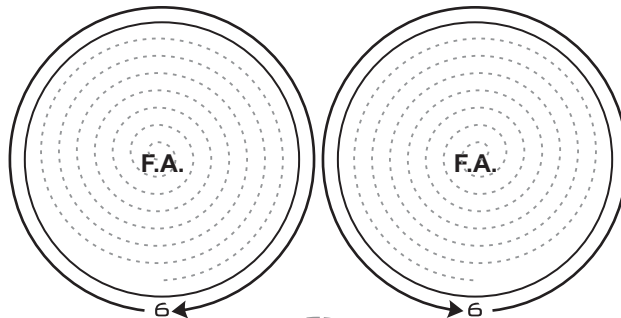
EJERCICIO
No. 79

Ahora, en movimiento contrario al anterior.

DIAGRAMA 1/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo (Movimiento contrario)

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN

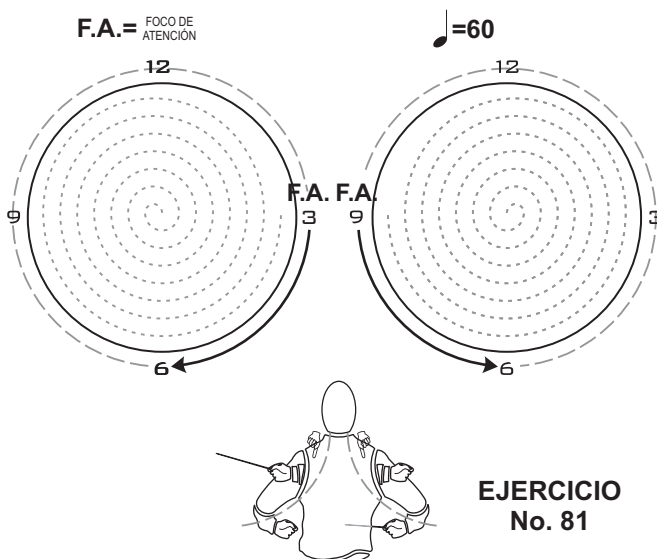
♩=60



EJERCICIO
No. 80

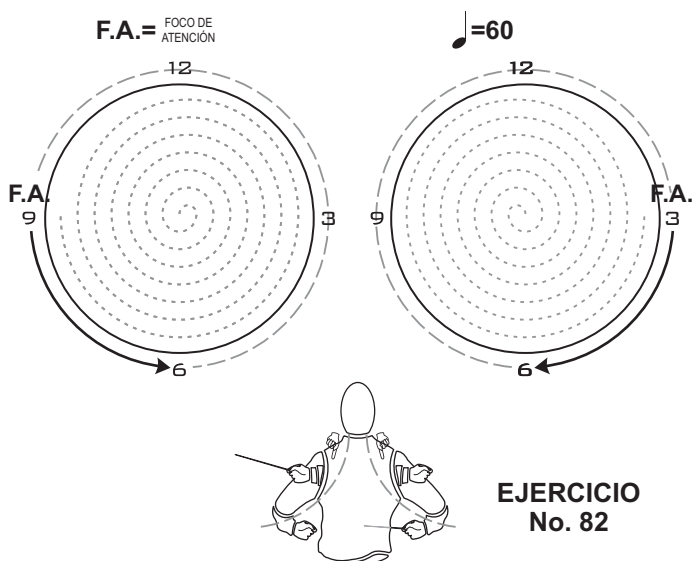
La siguiente cadena de ejercicios, representa el *diminuendo* progresivo, con ambos brazos y en movimiento contrario.

DIAGRAMA 4/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo (Movimiento contrario)



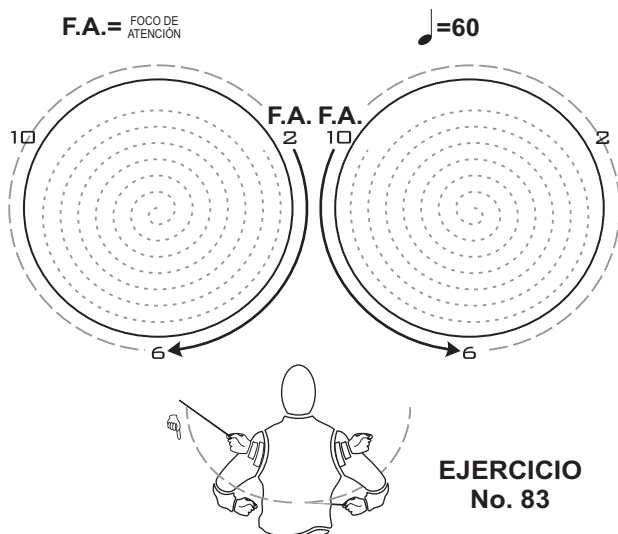
Movimiento en sentido contrario. El brazo derecho empieza en el número 3, brazo izquierdo en el número 9.

DIAGRAMA 4/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo (Movimiento contrario)



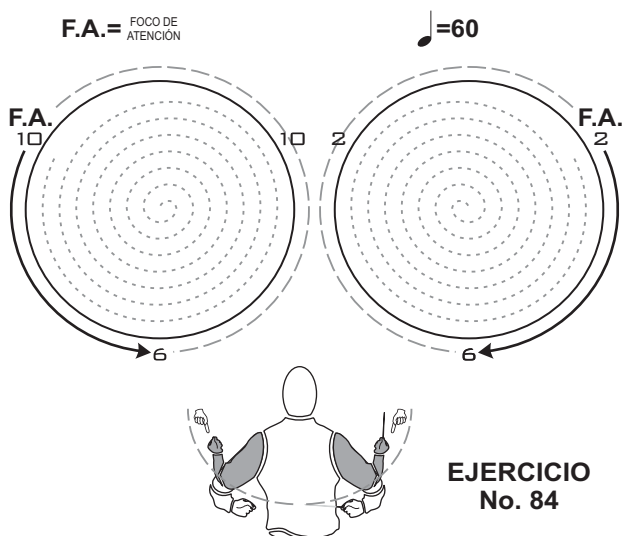
Dividimos el círculo en tres partes iguales.

DIAGRAMA 3/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo (Movimiento contrario)



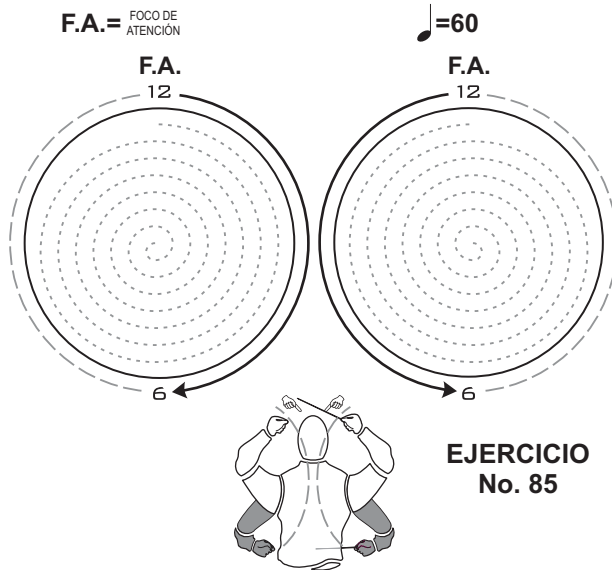
No olvidar que para realizar el ejercicio del diminuendo, ubicamos los brazos en el centro tonal del cuerpo, el 6 del reloj, y seguidamente los llevamos al número 2, y número 10 respectivamente.

DIAGRAMA 3/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo (Movimiento contrario)



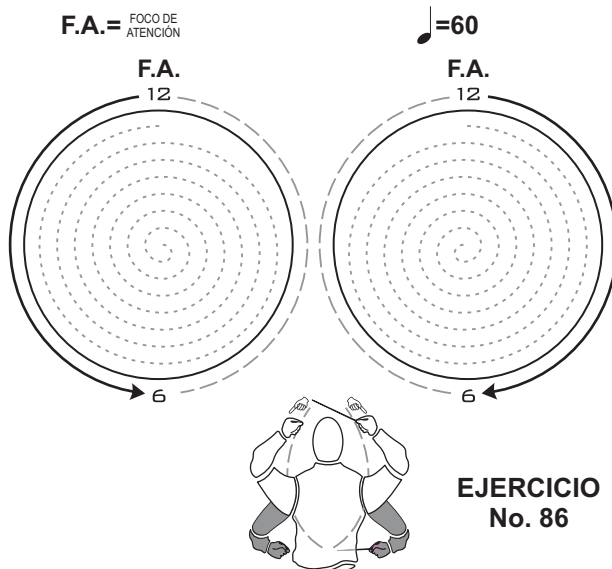
Dividimos el círculo en dos partes iguales.

DIAGRAMA 2/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo (Movimiento contrario)



Los movimientos de los círculos, deben estar en perfecta sincronía.

DIAGRAMA 2/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo (Movimiento contrario)



Un círculo representa un pulso de NEGRA=60 del metrónomo.

DIAGRAMA 1/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo (Movimiento contrario)

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN ♩=60

F.A. F.A.

EJERCICIO No. 87

En movimiento contrario al anterior.

DIAGRAMA 1/4 (A dos Brazos)
Diminuendo progresivo (Movimiento contrario)

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN ♩=60

F.A. F.A.

EJERCICIO No. 88

Esta serie de ejercicios, consiste en el *crescendo* progresivo en movimiento paralelo.

DIAGRAMA 4/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo

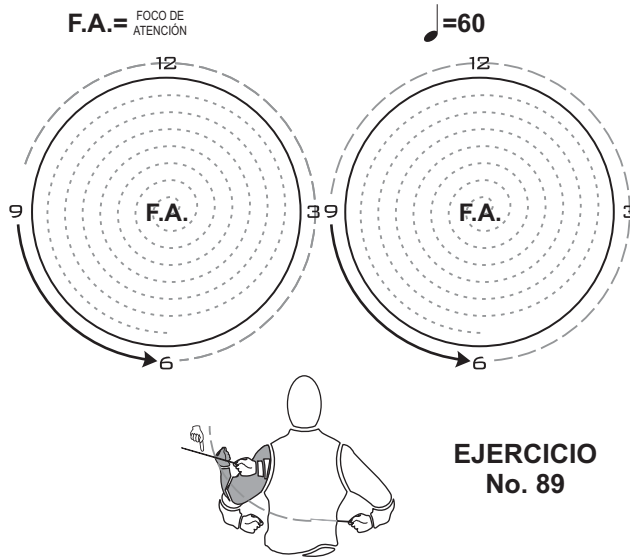


DIAGRAMA 4/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo

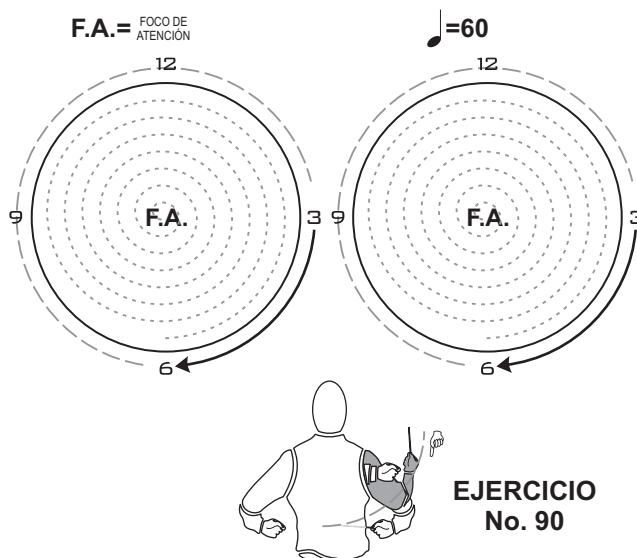
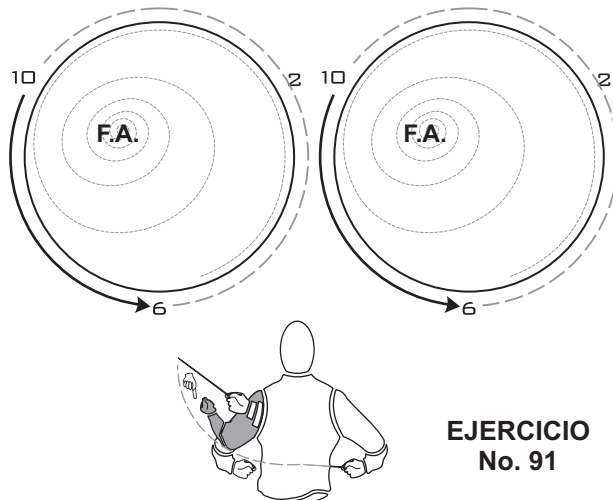


DIAGRAMA 3/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN

$\text{♩} = 60$

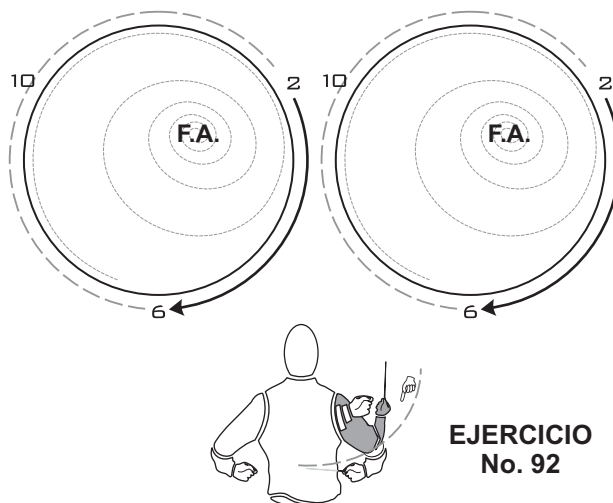


EJERCICIO No. 91

DIAGRAMA 3/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN

$\text{♩} = 60$



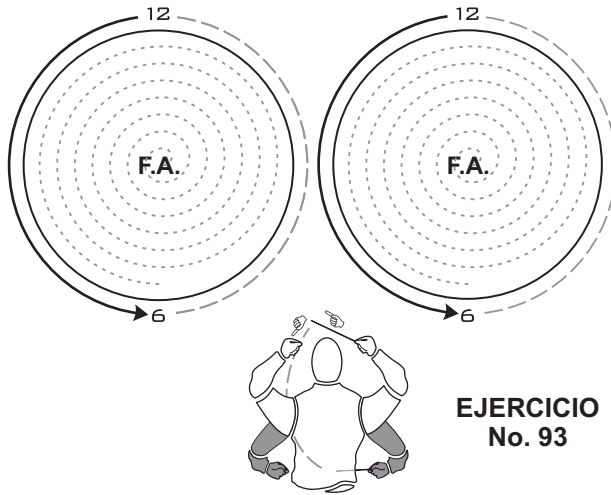
EJERCICIO No. 92



DIAGRAMA 2/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN

=60



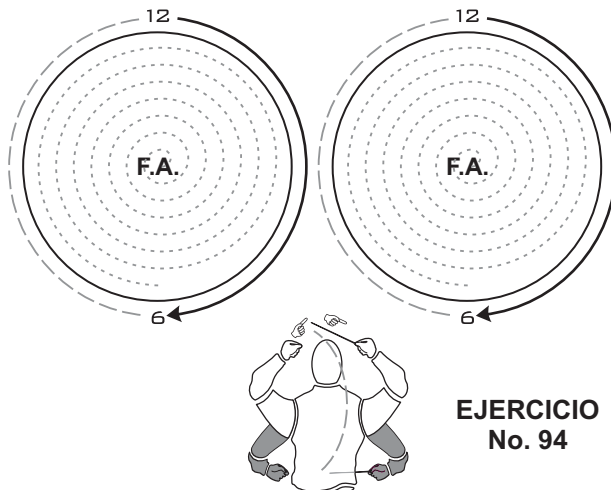
EJERCICIO
No. 93

En movimiento contrario al anterior.

DIAGRAMA 2/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN

=60

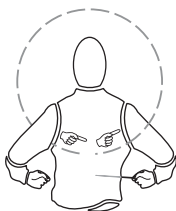
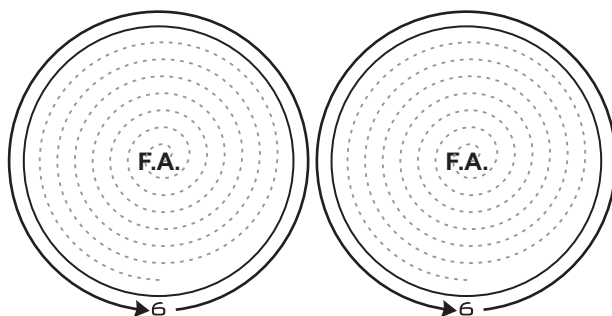


EJERCICIO
No. 94

DIAGRAMA 1/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN

$\text{♩} = 60$

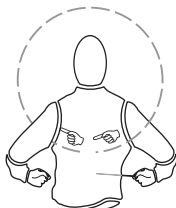
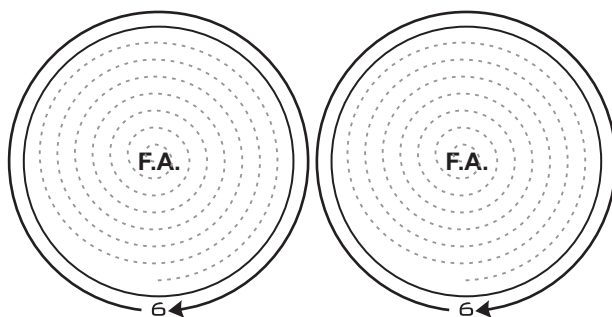


EJERCICIO
No. 95

DIAGRAMA 1/4 (A dos Brazos)
Crescendo progresivo

F.A. = FOCO DE ATENCIÓN

$\text{♩} = 60$



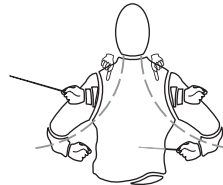
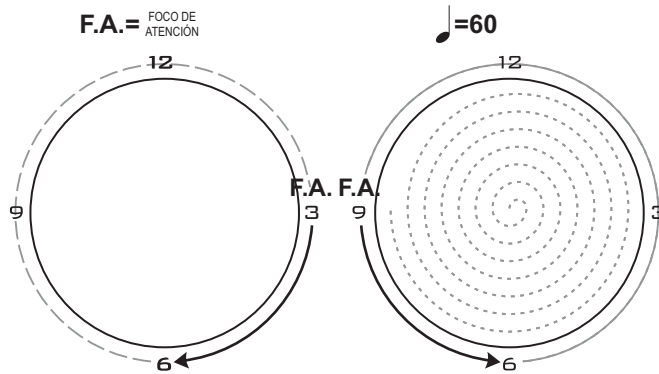
EJERCICIO
No. 96



La última sección de estos ejercicios, consiste en la independencia de las dinámicas, en donde uno de los brazos realiza el *crescendo* o *diminuendo* progresivo, y el otro se mantiene en dinámica constante.

DIAGRAMA 4/4

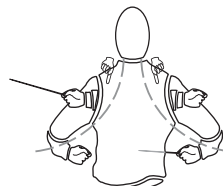
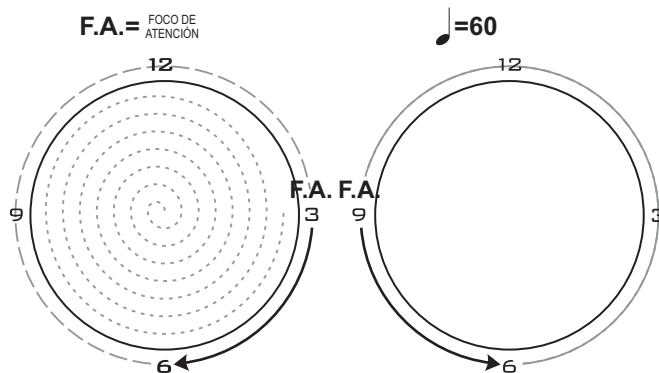
Diminuendo brazo derecho. Constante brazo izquierdo



EJERCICIO No. 97

DIAGRAMA 4/4

Diminuendo brazo izquierdo. Constante brazo derecho



EJERCICIO No. 98

DIAGRAMA 3/4

Diminuendo brazo derecho. Constante brazo izquierdo

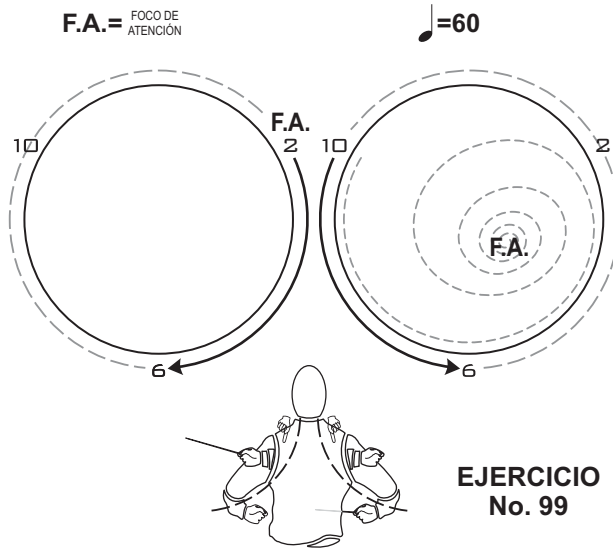


DIAGRAMA 3/4

Diminuendo brazo izquierdo. Constante brazo derecho

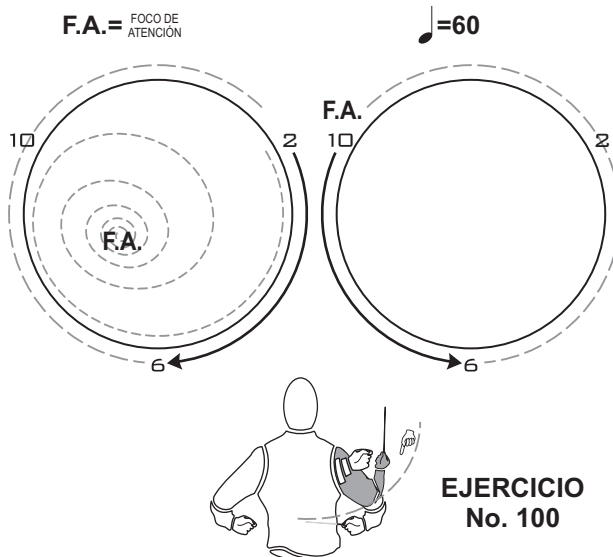


DIAGRAMA 2/4

Diminuendo brazo derecho. Constante brazo izquierdo

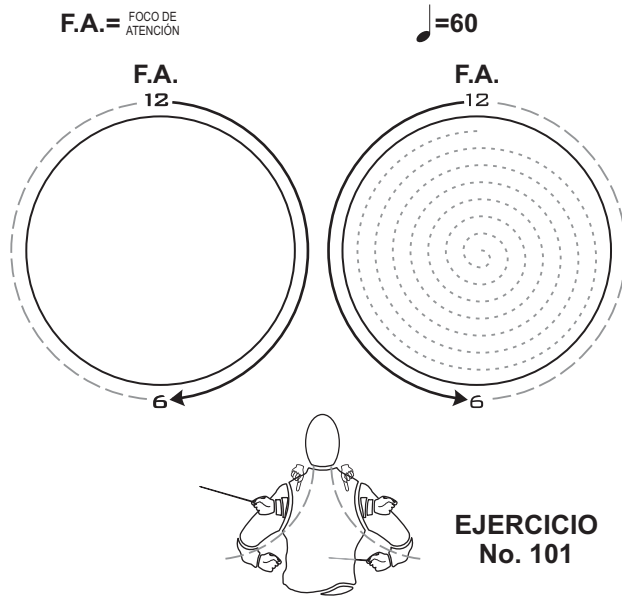


DIAGRAMA 2/4

Diminuendo brazo izquierdo. Constante brazo derecho

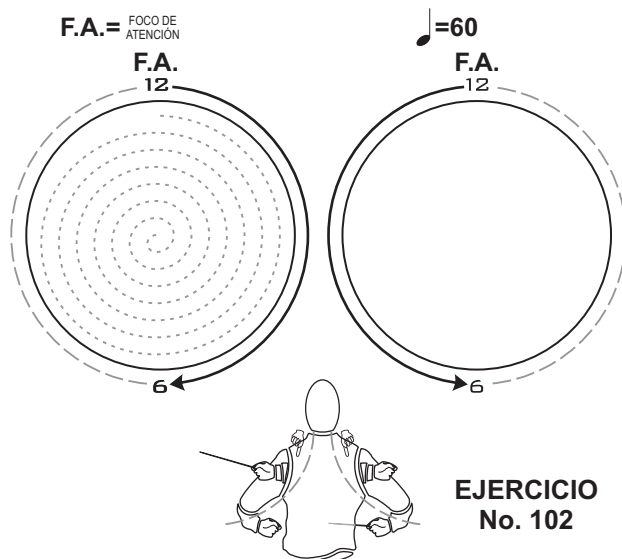


DIAGRAMA 1/4

Diminuendo brazo derecho. Constante brazo izquierdo

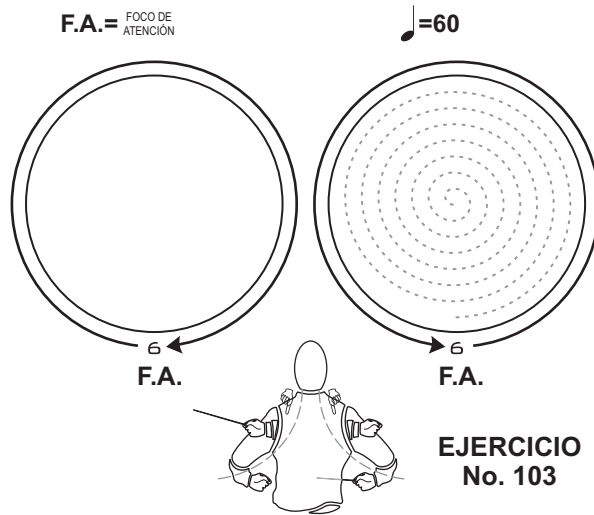


DIAGRAMA 1/4

Diminuendo brazo izquierdo. Constante brazo derecho

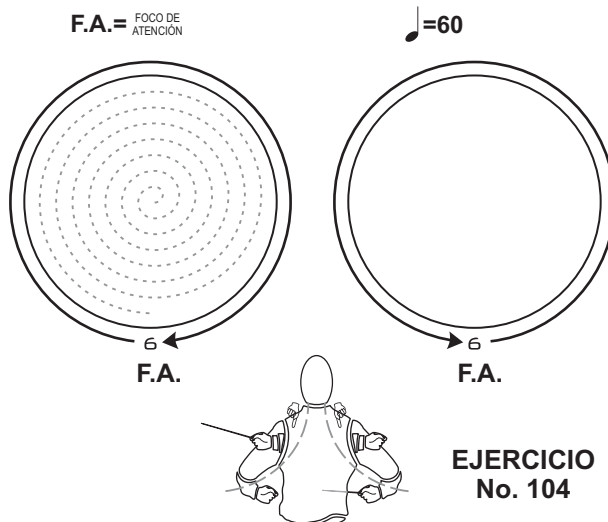
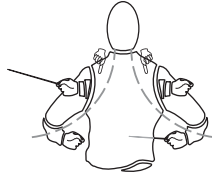
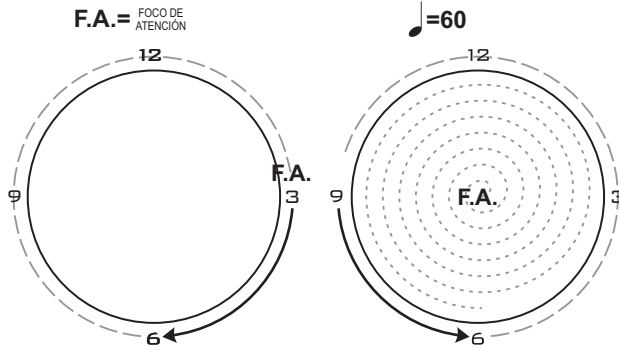


DIAGRAMA 4/4

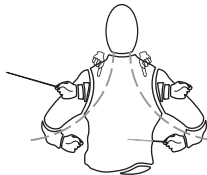
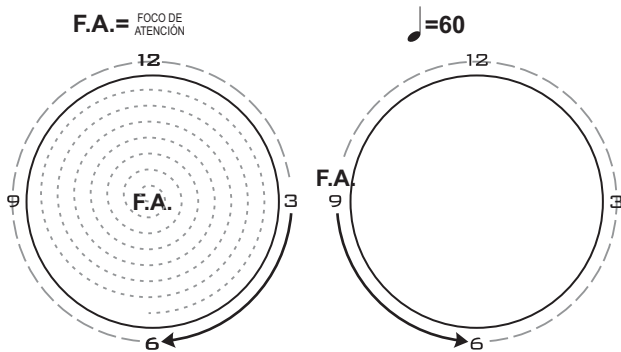
Crescendo brazo derecho. Constante brazo izquierdo



**EJERCICIO
No. 105**

DIAGRAMA 4/4

Crescendo brazo izquierdo. Constante brazo derecho



**EJERCICIO
No. 106**

DIAGRAMA 3/4

Crescendo brazo derecho. Constante brazo izquierdo

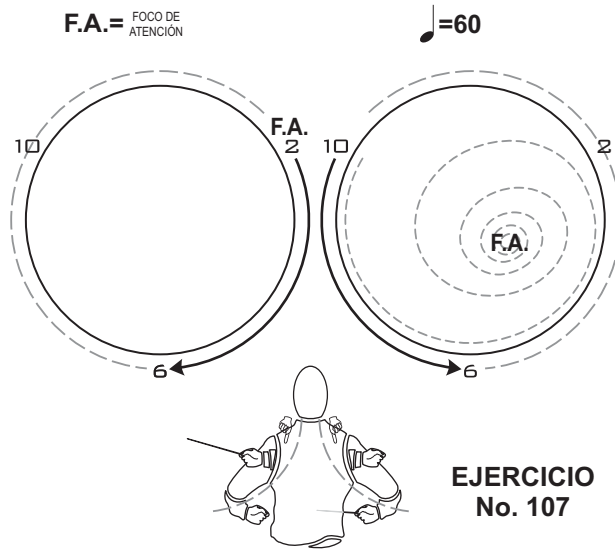


DIAGRAMA 3/4

Crescendo brazo izquierdo. Constante brazo derecho

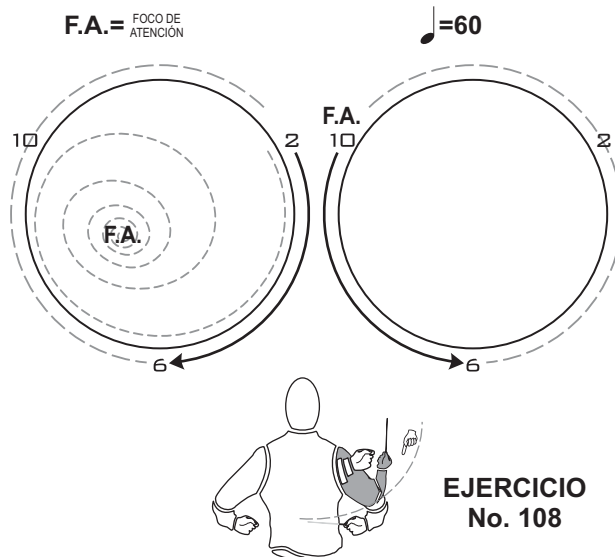


DIAGRAMA 2/4

Crescendo brazo derecho. Constante brazo izquierdo

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN

♩=60

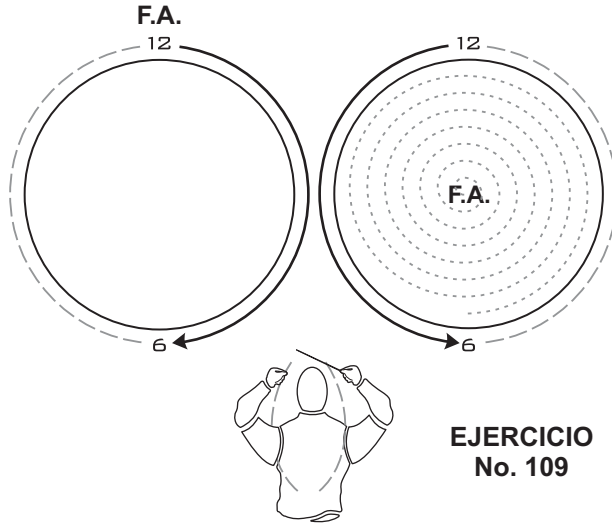


DIAGRAMA 2/4

Crescendo brazo izquierdo. Constante brazo derecho

F.A.= FOCO DE ATENCIÓN

♩=60

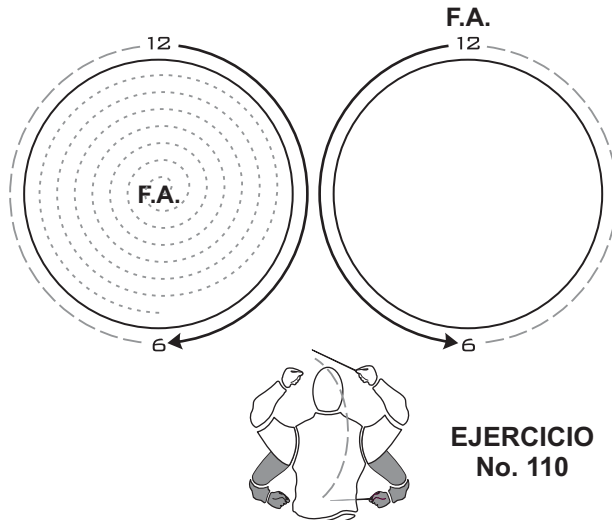


DIAGRAMA 1/4

Crescendo brazo derecho. Constante brazo izquierdo

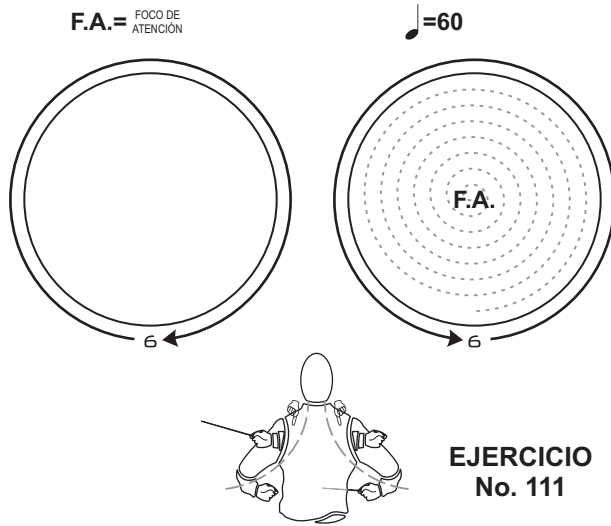
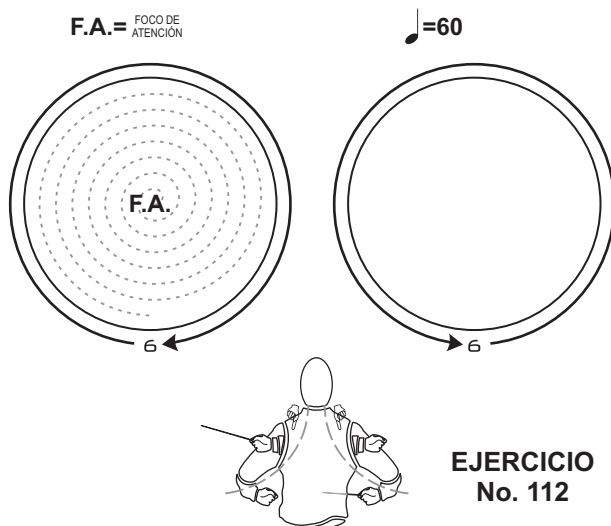


DIAGRAMA 1/4

Crescendo brazo izquierdo. Constante brazo derecho



—Con estos ejercicios termina nuestra segunda lección, —dijo el maestro—. Estos ejercicios se deben realizar con la batuta. Lo más importante es la práctica constante, diariamente.

Se pueden trabajar las series de ejercicios manteniendo su secuencia; es decir, si se va a trabajar el *diminuendo*, realizar toda la serie de ejercicios para este propósito; lo mismo con el *crescendo* y así sucesivamente.

Es muy importante no dejar de practicar los primeros ejercicios —concluyó el maestro—, pues son la base para todas las secuencias que desarrollaremos más adelante.

Camino al hotel me dijo el maestro que quería conocer el centro de la ciudad y probar el café colombiano, que es tan famoso y apetecido en todo el mundo.

Nos dirigimos a La Candelaria, un sector histórico ubicado en el centro de la capital del país y que cuenta con lugares icónicos como una catedral de la época colonial y el capitolio neoclásico que se encuentra en la Plaza de Bolívar.

Caminamos por las calles estrechas, que son empedradas y en algunos casos adoquinadas; pasamos por la tradicional iglesia de San Francisco, una edificación que data del siglo XVII y que es visitada a diario por cientos de fieles. Visitamos el Museo del Oro, el cual posee la colección de orfebrería prehispánica más grande del mundo, con más de treinta y cuatro mil piezas de oro, alrededor de veinticinco mil objetos en cerámica, piedra, concha, hueso y textiles. Este museo expone piezas de diferentes culturas indígenas que habitaban el territorio colombiano, antes de la llegada de los europeos.

El maestro, extasiado con tanta belleza cultural indígena, quería obtener la historia arqueológica de cada pieza artística, sin darnos cuenta que el tiempo de visita en el museo había terminado.

Con el firme compromiso de traerlo nuevamente a este museo, nos dirigimos al teatro Colón de Bogotá. Este majestuoso escenario fue construido por el italiano Pietro Cantini. Fue bautizado en honor a Cristóbal Colón e inaugurado el 12 de octubre de 1892 para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América. Este templo artístico y cultural es considerado la séptima maravilla de Colombia; allí se ponen en escena obras clásicas y contemporáneas, así como las más grandes producciones musicales.

Llegamos a una hermosa y apacible plaza, en donde nos ofrecieron dos grandes tazas de uno de los mejores cafés del mundo: el aromático café colombiano.

— ¿Por qué es importante hacer estos ejercicios con la batuta?, —le pregunté al maestro, sin que el tema viniera al caso.

—Sujetar la batuta es estar en contacto con su intención —me dijo—. La batuta, con su simplicidad y liviandad, puede parecer débil, pero cumple la



función de unir la intención del compositor con la fuerza que el director debe conseguir, aplicando la energía de su cuerpo, de su mente y su espíritu para transmitirla a todos los dirigidos por él.

Hay personas que prefieren dirigir sin batuta y eso es algo muy personal; encuentran el uso de esta herramienta como un obstáculo para ser más expresivos o simplemente porque les genera alguna tensión.

En nuestro proceso —continuó explicándome—, encontramos el uso de la batuta muy útil para la comunicación con los dirigidos; después, si el director quiere hacer o no uso de ella, es una elección personal.

—Usted hace mucho énfasis en la claridad del gesto —le pregunté—. ¿Por qué?

—El gesto debe ser diáfano, limpio y bien equilibrado. Cuando hablamos de bien equilibrado, nos remitimos al círculo en donde todas sus dimensiones son proporcionadas.

Un gesto claro y limpio será de gran ayuda para los músicos, quienes deben estar concentrados en las partituras y también en los movimientos que indican el desarrollo de la música. Un gesto claro será fundamental también para los músicos que están en formación y también para quienes tienen mucha experiencia en agrupaciones sinfónicas.

"Buenas tardes... ¿Los puedo interrumpir?" —Inquirió un joven de contextura delgada, ojos vivaces e inteligentes, al que reconocimos al instante: era uno de los asiduos estudiantes del curso. El maestro, con su habitual cortesía, lo invitó a que se uniera a nuestra conversación, lo cual el joven aceptó inmediatamente.

Después de disfrutar de su segunda taza de café y de una amena charla los tres, el joven se animó a formular una consulta al maestro.

—Maestro, he estado practicando todos los ejercicios que usted nos ha enseñado. Los realizo en las mañanas y en las noches, frente al espejo; pero, lamentablemente, me exigen un gran esfuerzo. No logro que el círculo mantenga la misma circunferencia, sino que después de algunos intentos, se hace más grande o más pequeño; los números del reloj imaginario, nunca llegan al mismo lugar y lo que es peor, estos números nunca coinciden con el sonido del metrónomo. Debo confesarle que la paciencia a veces se me agota y termino por abandonar la práctica.

¿Qué puedo hacer ante esto?

El maestro le pidió al joven que se pusiera de pie y realizara los ejercicios, justo en frente de él.

— ¿Aquí, en la plaza?

— ¡Claro! ¿En dónde más?

El joven director sacó del maletín la batuta con la que estudiaba y empezó todo el ritual de los círculos, desde el diagrama número uno. Al cabo de unos minutos y ante la mirada atónita de algunos transeúntes, el muchacho terminó la serie.

—No lo consigue —aclaró el maestro—, porque está muy tenso; su postura es muy rígida y no respira bien.

Una vez haya inspirado —añadió—, retenga el aliento por un instante, hasta notar que el abdomen se haya inflado como si tuviera un balón; luego espire muy lentamente y de la manera más uniforme posible. Después de un intervalo, el mismo tiempo que utilizó cuando lo retuvo, vuelva a inspirar, retener, espirar y pausar, con un ritmo que poco a poco se instalará por sí solo. Si ejercita los círculos de esta manera, sentirá que todo se torna más fácil, pues esta respiración le permitirá descubrir el origen de toda fuerza espiritual, la cual fluirá por todos sus miembros de tal manera que estará más relajado y consciente con cada respiración.

—Ahora bien —continuó el maestro—, cuando realice los ejercicios de los diagramas, debe ser muy consciente de la respiración.

Apóyese en la inspiración con el primer círculo que realice, cuatro tiempos de NEGRA=60 del metrónomo; en el segundo círculo, contenga la respiración, cuatro tiempos de NEGRA=60 del metrónomo; para el tercer círculo, espire durante los cuatro tiempos del metrónomo NEGRA=60 y para el cuarto círculo, realícelo sin aire en sus pulmones, controlando los cuatro tiempos del metrónomo.

Realice este ejercicio con todos los diagramas —resaltó el maestro— y poco a poco su cuerpo se irá relajando hasta lograr estar libre de tensiones, como si no estuviera haciendo esfuerzo alguno.

Tanto el alumno como yo escuchamos atentamente la explicación



de este nuevo ejercicio de los diagramas la respiración y las tensiones que se acumulan en nuestro cuerpo y mente, al no respirar correctamente.

Después de varias tazas de café, una charla muy amena, y la explicación de las cuatro fases de la respiración aplicada a la técnica de los círculos, nos despedimos del maestro, con la firme intención de realizar estos ejercicios, cada vez más conscientes de la utilidad de todos los elementos que tenemos a nuestro alcance y en nuestro cuerpo.

RESPIRACIÓN

Habían transcurrido varias semanas desde el día en que el maestro habló de la respiración con el joven director. Se tomó atenta nota de todos los detalles explicados para lograr una respiración consciente, sosegada, tranquila y profunda.

Este proceso se convirtió en un hábito nuevo para mí, por cuanto el proceso de respirar lo había asumido por mí mismo como algo natural desde el mismo día en que nací. En realidad, pensar en respirar en cuatro tiempos, retener en la misma cantidad de tiempos, exhalar en otros cuatro tiempos y retener sin aire otros cuatro, fue un ejercicio que cambió mi vida de una manera significativa.

Quería ser cada vez más consciente de este ciclo vital que conecta nuestro cuerpo al espíritu de una manera directa; no en vano, el maestro siempre hablaba del proceso espiritual que significa el arte de dirigir y por supuesto, la respiración juega un papel importante y determinante en este camino.

Tan pronto me despertaba en las mañanas y después de elevar mis plegarias, gratitudes y oraciones a Dios, sin levantarme de la cama empezaba mi proceso consciente del manejo del diafragma y los músculos abdominales en la respiración.

Con la inhalación, sentía cómo se inflaba el diafragma, de tal manera que las manos colocadas encima del estómago, se movían hacia arriba, percibiendo que la cavidad corporal estaba completamente llena de aire.

Cauteloso de no efectuar ningún otro movimiento con el cuerpo durante esta inhalación, retenía el aire el mismo tiempo que había usado para la inspiración. Mentalmente contaba los segundos que utilizaba en cada fase y proseguía a espirar el aire contenido; posteriormente me quedaba sin aire la misma cantidad de segundos, notando que las manos volvían al sitio inicial, para emprender de nuevo el mismo procedimiento,



procurando que estas cuatro fases de la respiración —inhalación, retención, exhalación y pausa—, surgieran de la manera más natural posible, sin prisas, sin tensiones, muy uniformes, siempre por la nariz y sin ruidos.

No sé si es la costumbre de despertarme muy temprano, antes del amanecer, o porque el grado de relajación es más alto o por la inexperiencia al desarrollar el ejercicio, pero con cada ciclo de respiración, notaba que ésta se iba retardando, disminuyendo cada vez más con el consumo del aire, y tras la monotonía de cada ciclo, iba logrando un adormecimiento que terminaba por ceder a mi voluntad y volvía a quedar dormido.

También me sucedía a menudo, que en cualquier momento del día, cuando estaba practicando conscientemente el ejercicio de la respiración, desde dentro surgían emociones, pensamientos, preocupaciones y hasta sentimientos encontrados que perturbaban este maravilloso estado de ensimismamiento en el que me encontraba, cuando lograba concentrarme y realizar este proceso.

Estos diferentes "perturbadores" llegaban sin avisar, como poniendo a prueba mi estado de relajación en el que por instantes sentía que me liberaba de mi propio yo.

Con el tiempo y tras mucha práctica, entendí que podía mantener esa sensación liberadora si permitía que esos "intrusos" siguieran su camino, tal y como habían llegado; es decir, aceptando de forma tranquila todo lo que fuera apareciendo; acostumbándome a ello, aprendiendo a no prestarles mayor atención hasta cansarme de verlos.

Estos sentimientos, deseos, ideas, pensamientos, llegaban y se iban, mientras yo trataba de concentrarme en mantener la respiración serena y profunda.

El ejercicio de la respiración lo efectuaba tres veces al día con la batuta y los diagramas; en la mañana, al medio día y en la noche.

Empecé por realizar las fases de la respiración con diagramas de cuatro pulsos por círculo; poco a poco fui acrecentando el número de pulsos por circunferencia, hasta llegar a doce, de una forma relajada y uniforme.

Estos ejercicios que cumplían con la misión de dibujar los diagramas, me ligaban a todos los centros vitales del cuerpo a través de la energía y la concentración, guiados por una respiración portadora del espíritu presente en estos círculos vacíos y en todas partes, como símbolo creador y liberador.



Tenía grandes expectativas por el importante tema del que hablaría el maestro en la tercera lección: el *ritardando* y el *accelerando* (términos italianos).

El *ritardando* es una indicación rítmica progresiva. Cada tiempo se va ejecutando ligeramente más lento que el precedente; es decir, se va reduciendo la velocidad gradualmente.

El *accelerando* es lo opuesto al *ritardando*; cada tiempo efectuado o dirigido se vuelve más rápido que el anterior, aumentando la velocidad progresivamente.

Para explicar y abordar estos nuevos ejercicios, el maestro había decidido cambiar el salón habitual de la clase.

Quiso mostrarnos la reducción y el aumento gradual de la velocidad del tiempo, a través de nuestro caminar.

Para mostrarnos el *ritardando*, con el círculo dividido en cuatro partes, dispuso de dos sitios: A y B.

La distancia entre cada uno de los puntos era de 10 metros:

A- 10 metros - B.

El objetivo era empezar nuestro caminar en el punto A, con un pulso de NEGRA=72 y llegar al punto B, terminando con un pulso de NEGRA= 60.

En el trayecto entre A y B, se deben realizar cuatro círculos —dijo el maestro—; cada paso debe ser de la misma longitud que cuando caminamos normalmente; lo que va a variar es la velocidad, tanto para el *ritardando*, como para el *accelerando*.

Para iniciar el ejercicio, el primer círculo, se mantendrá en el mismo pulso de NEGRA=72.

A partir del segundo círculo, se irá reduciendo paulatinamente la velocidad; cuando terminemos el tercer círculo, la velocidad deberá de ir en NEGRA=64 y al llegar al último tiempo del cuarto círculo, la velocidad será de NEGRA=60.

Es decir, a partir del segundo círculo, se va reduciendo la velocidad gradualmente.

Una vez instalados en el punto B, punto de llegada, nos devolvemos hacia el punto A; realizamos el mismo procedimiento, empezando en NEGRA=72 y terminando en NEGRA=60.

Debemos asegurarnos de que el círculo se realice equidistante en todos sus puntos, en dinámica fuerte; es decir, abarcando desde el ombligo hasta la coronilla de la cabeza y proporcionado con los otros puntos de la circunferencia.

Debemos realizar el ejercicio varias veces desde A hasta B y su regreso desde B hasta A.

No debemos olvidar que los números del reloj han de coincidir en los sitios que corresponden a cada círculo, de manera que los diremos en voz alta, con cada diagrama que realicemos.

El ejercicio se ejecuta primero con el brazo derecho, después con el brazo izquierdo y por último con los dos brazos, en movimiento paralelo.

Para el círculo dividido en tres partes iguales (6, 2, 10), entre el trayecto A y el trayecto B, había una distancia de siete metros:

A- 7 metros - B.

El primer círculo se mantendrá en NEGRA=72, a partir del segundo círculo se irá reduciendo la velocidad gradualmente, hasta llegar al último pulso del cuarto círculo en NEGRA=63.

Para el ejercicio del círculo dividido en dos partes iguales (6, 12), la distancia entre el sitio A y B, era de 5 metros:

A- 5 metros - B

El primer círculo se mantendrá en NEGRA=72, a partir del segundo círculo, se irá reduciendo progresivamente la velocidad hasta llegar al último tiempo del cuarto círculo en NEGRA=66.

Para el último ejercicio del círculo en un solo tiempo, la distancia establecida entre A y B era de 12 metros:



A- 12 metros - B

Desde el segundo círculo se realizará el *ritardando* progresivamente, empezando en NEGRA=72, y terminando en NEGRA=60

Para el ejercicio del *accelerando*, con el círculo dividido en cuatro partes iguales, el maestro dispuso de dos puntos : A y B respectivamente.

La distancia entre A y B era de 10 metros.

A- 10 metros - B.

El primer círculo se mantiene en NEGRA=60.

A partir del segundo círculo, empieza a aumentar gradualmente la velocidad; cuando empieza el tercer círculo , el pulso debe ir en NEGRA=65 y al llegar al último pulso del punto B, el pulso debe estar en NEGRA=72.

Una vez hayamos llegado al punto B, nos devolvemos al punto A, realizando el mismo ejercicio en voz alta, tanto de ida como de vuelta, nombrando los cuatro puntos del diagrama (6, 3, 12, 9); efectuamos el *accelerando* de manera gradual, nos cercioramos de que el diagrama sea lo más uniforme posible y los puntos caigan siempre en el mismo lugar.

Para el círculo dividido en tres partes iguales, entre el trayecto A y el B, la distancia era de 7 metros.

A- 7 metros - B

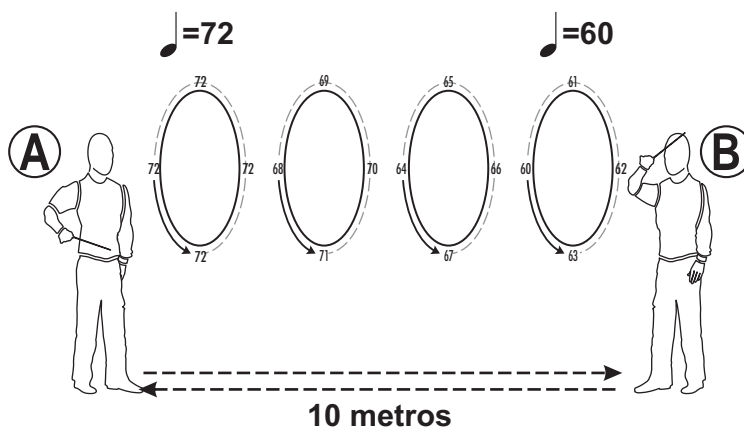
A partir del segundo círculo empieza a aumentar gradualmente la velocidad; cuando empieza el tercer círculo, el pulso debe ir en Negra=64, y para el último pulso del ejercicio, la Negra=69.

El primer círculo se mantienen en NEGRA=60.

Para el círculo dividido en dos partes, entre el trayecto A y B, era de 5 metros.

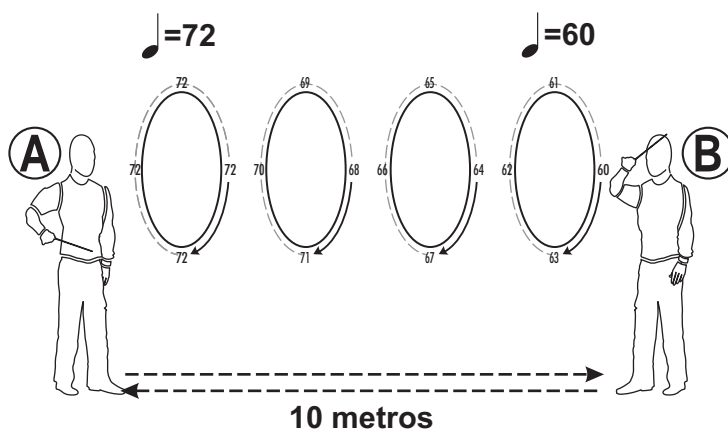
Para el último ejercicio del círculo en un sólo tiempo, la distancia entre A y B, era de 12 metros.

RITARDANDO PROGRESIVO 4/4
(Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 113

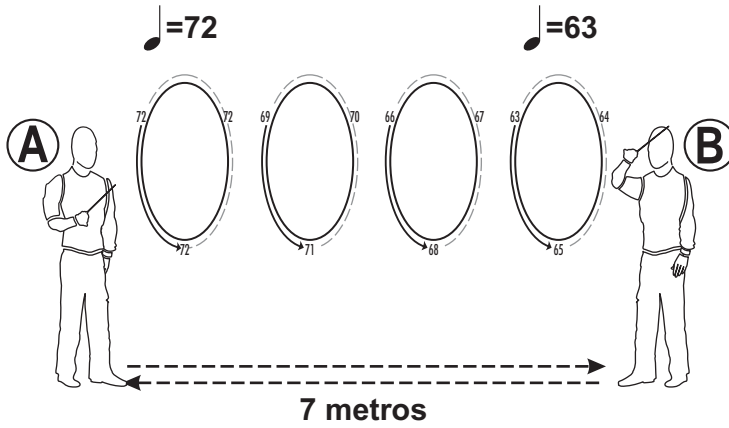
RITARDANDO PROGRESIVO 4/4
(Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 114

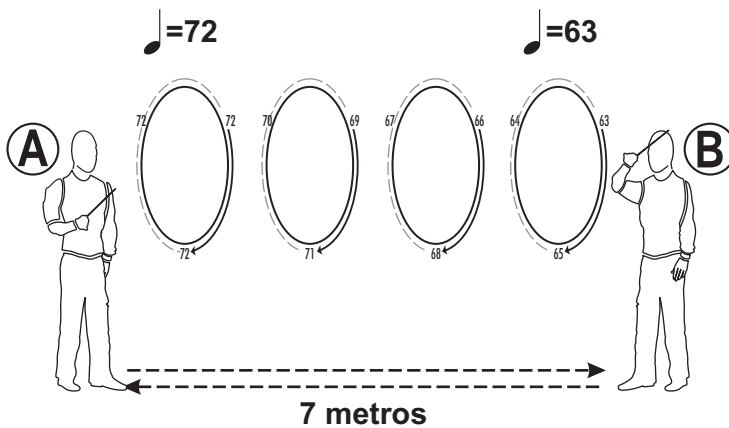


RITARDANDO PROGRESIVO 3/4
(Brazo derecho)



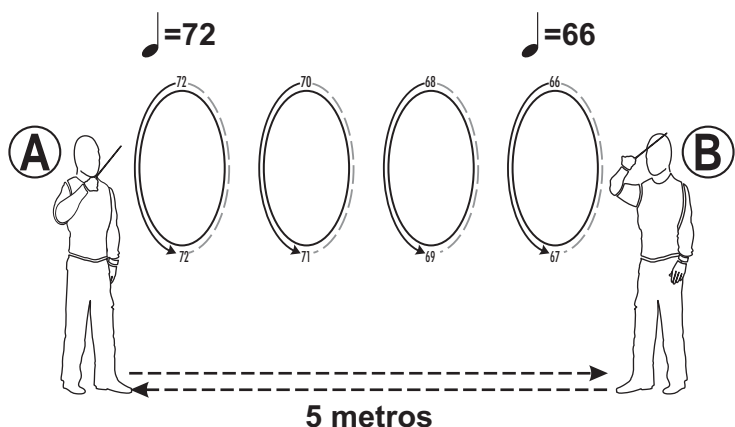
EJERCICIO
No. 115

RITARDANDO PROGRESIVO 3/4
(Brazo derecho)



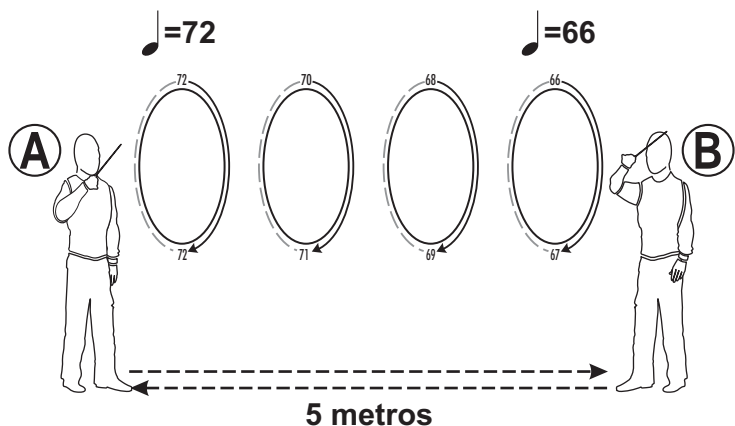
EJERCICIO
No. 116

RITARDANDO PROGRESIVO 2/4
(Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 117

RITARDANDO PROGRESIVO 2/4
(Brazo derecho)

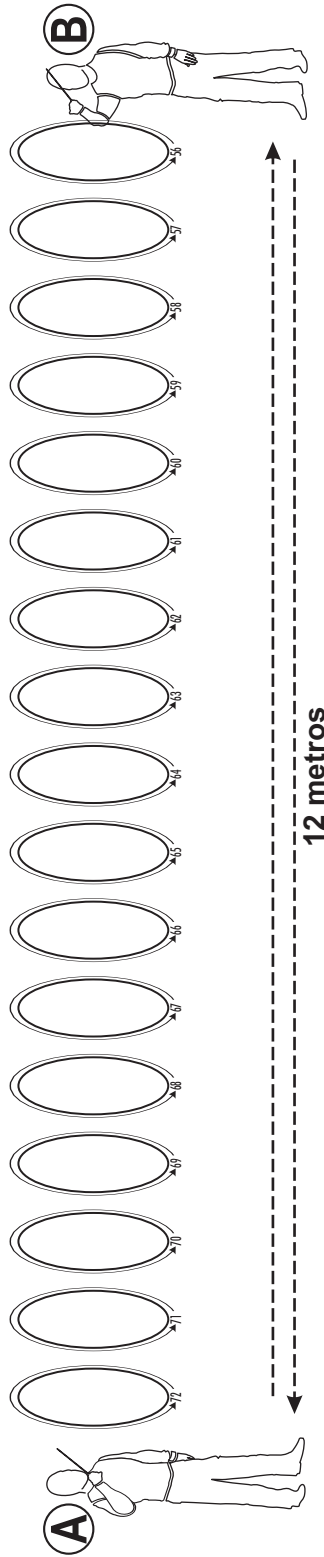


EJERCICIO
No. 118

RITARDANDO PROGRESIVO 1/4
(Brazo derecho)

 = 72

 = 56



EJERCICIO
No. 119



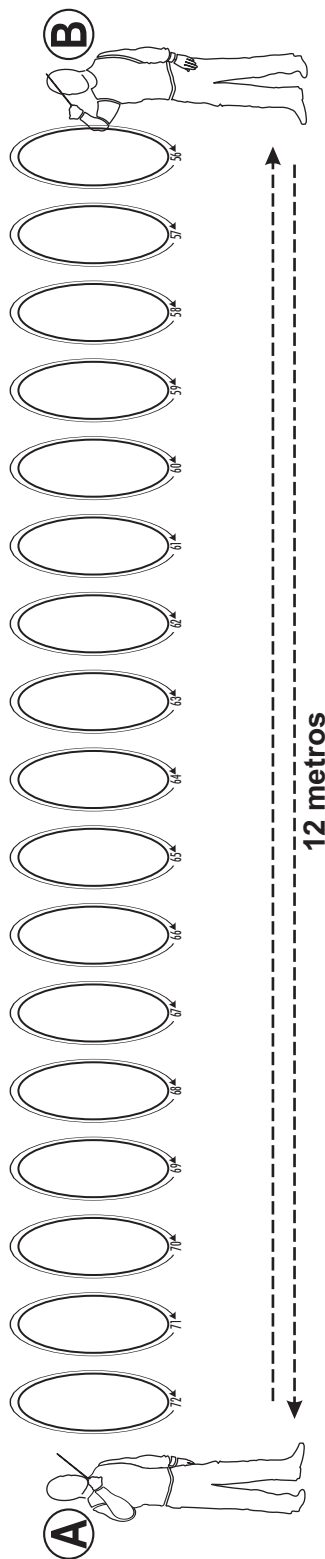


RITARDANDO PROGRESIVO 1/4

(Brazo derecho)

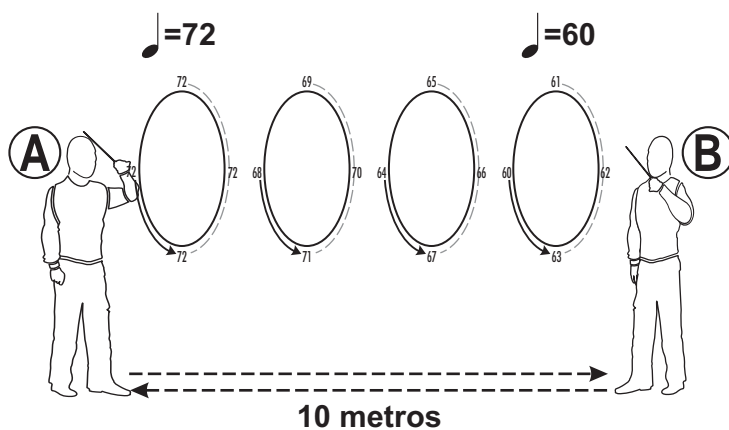
 = 72

 = 56



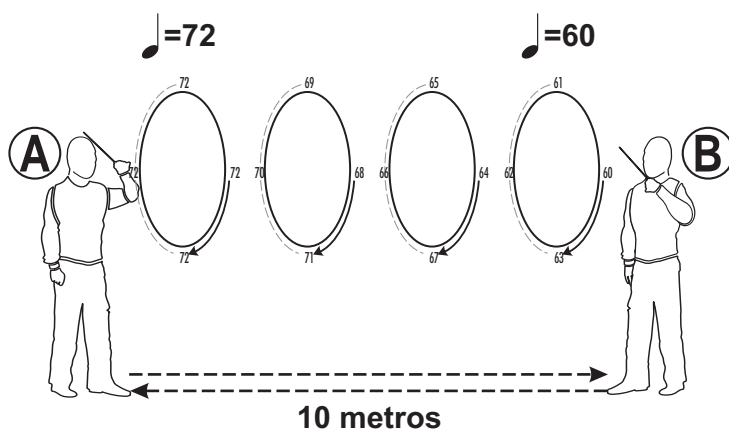
EJERCICIO
No. 120

RITARDANDO PROGRESIVO 4/4 (Brazo izquierdo)



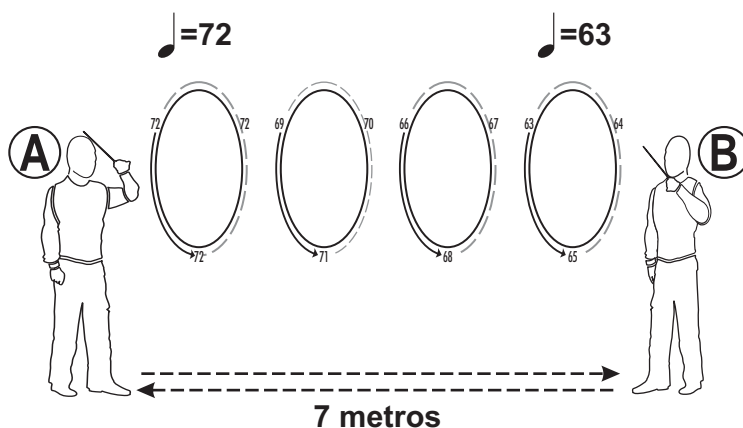
EJERCICIO No. 121

RITARDANDO PROGRESIVO 4/4 (Brazo izquierdo)



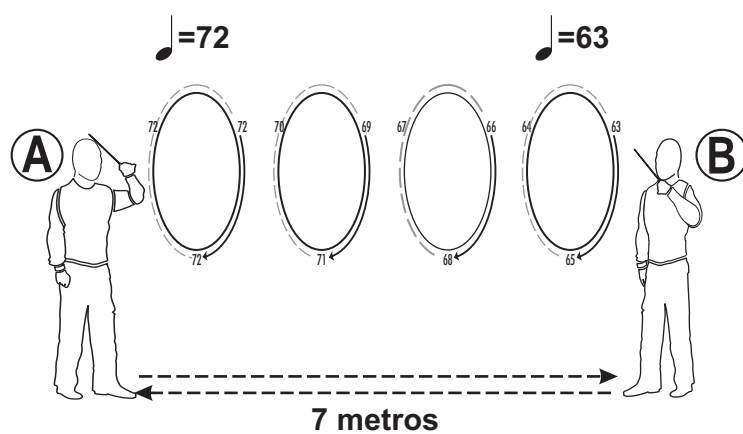
EJERCICIO No. 122

RITARDANDO PROGRESIVO 3/4 (Brazo izquierdo)



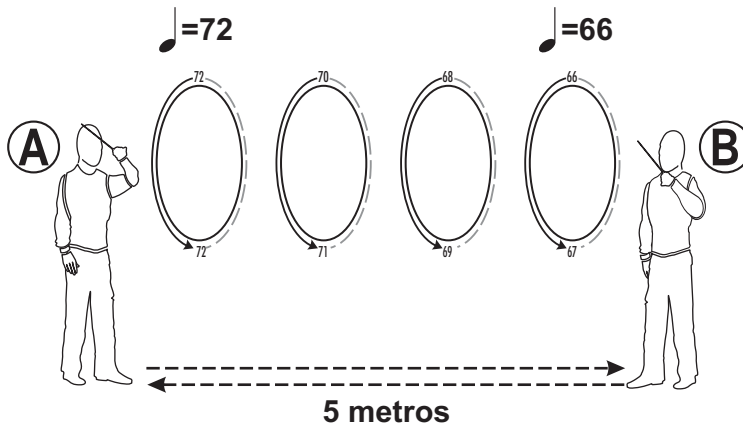
**EJERCICIO
No. 123**

RITARDANDO PROGRESIVO 3/4 (Brazo izquierdo)



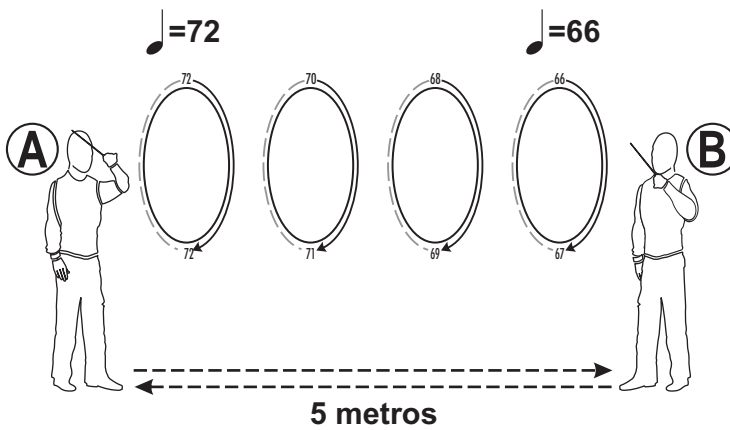
**EJERCICIO
No. 124**

RITARDANDO PROGRESIVO 2/4 (Brazo izquierdo)



EJERCICIO
No. 125

RITARDANDO PROGRESIVO 2/4 (Brazo izquierdo)



EJERCICIO
No. 126

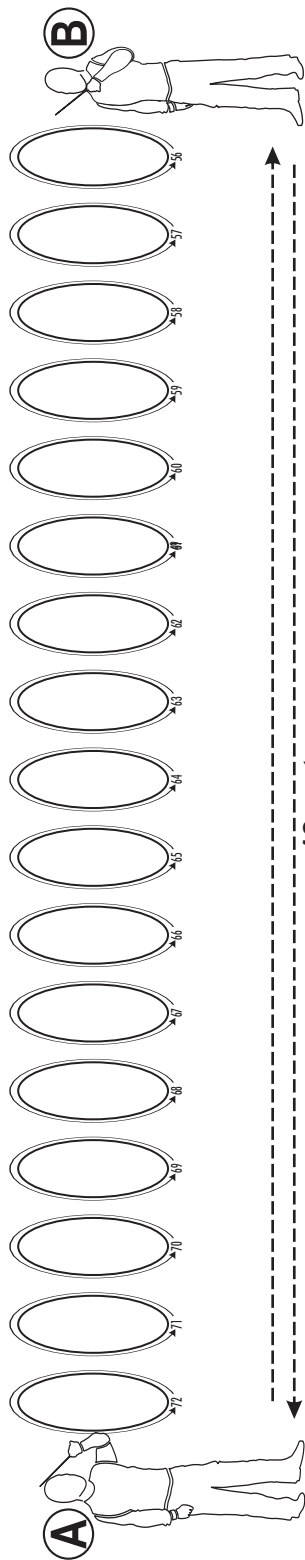


RITARDANDO PROGRESIVO 1/4

(Brazo izquierdo)

= 72

= 56



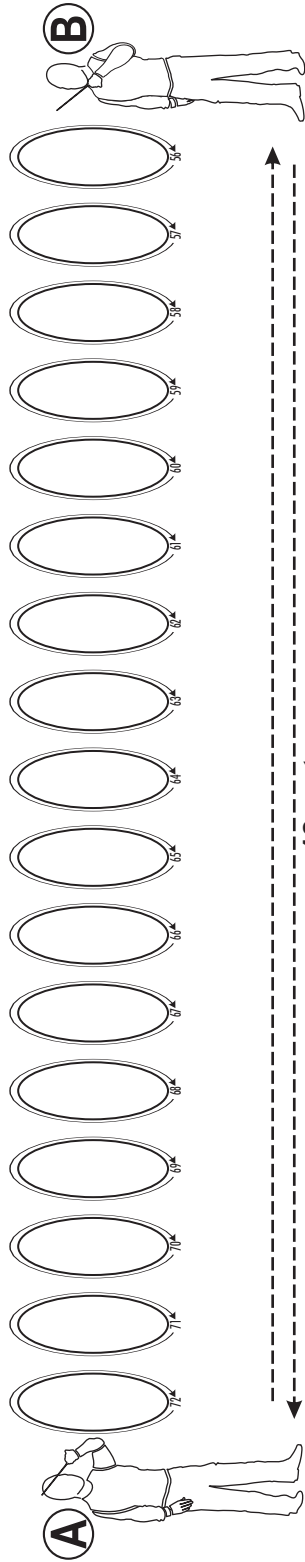
12 metros

EJERCICIO
No. 127

RITARDANDO PROGRESIVO 1/4
(Brazo izquierdo)

 = 72

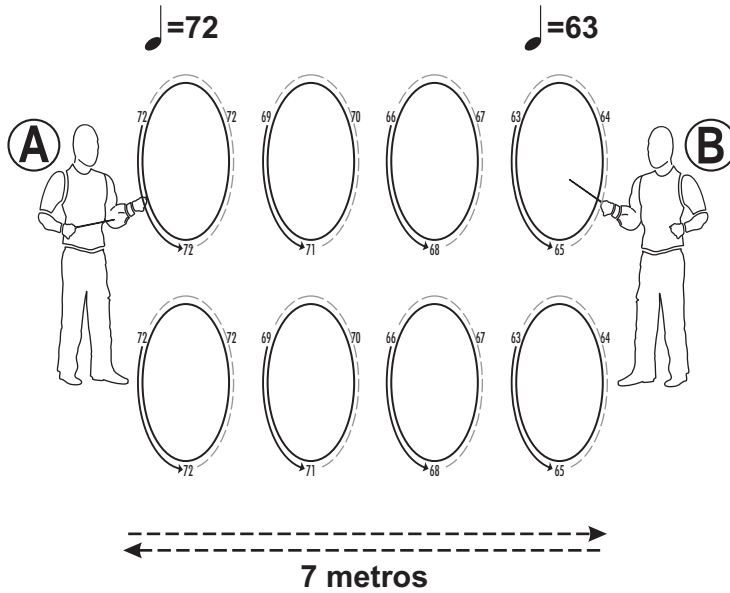
 = 56



EJERCICIO
No. 128

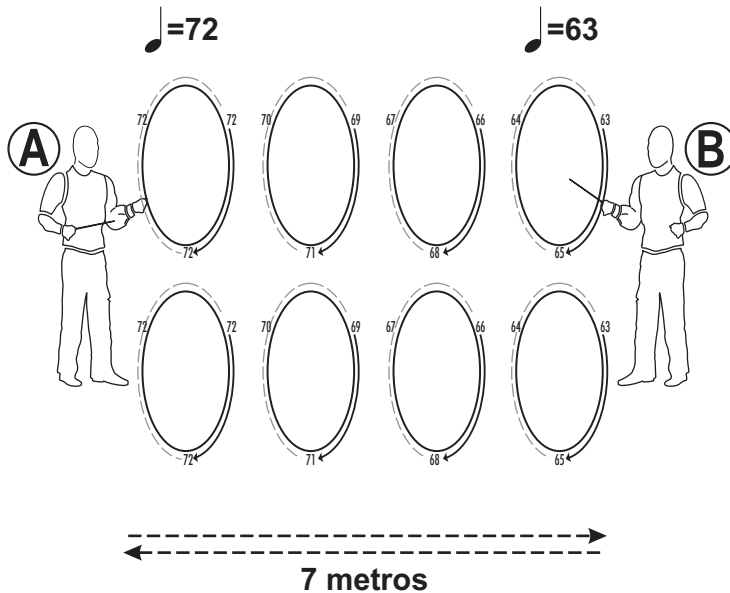


RITARDANDO PROGRESIVO 3/4
(A dos brazos)



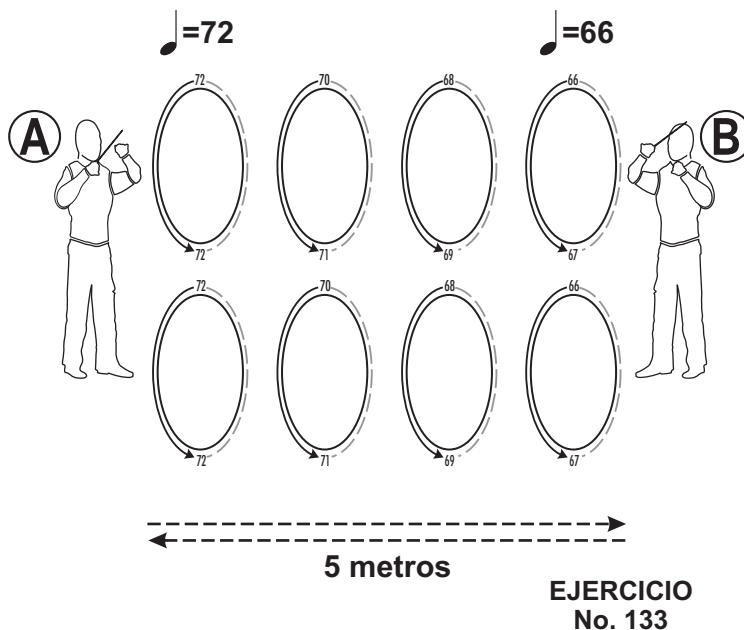
EJERCICIO
No. 131

RITARDANDO PROGRESIVO 3/4
(A dos brazos)

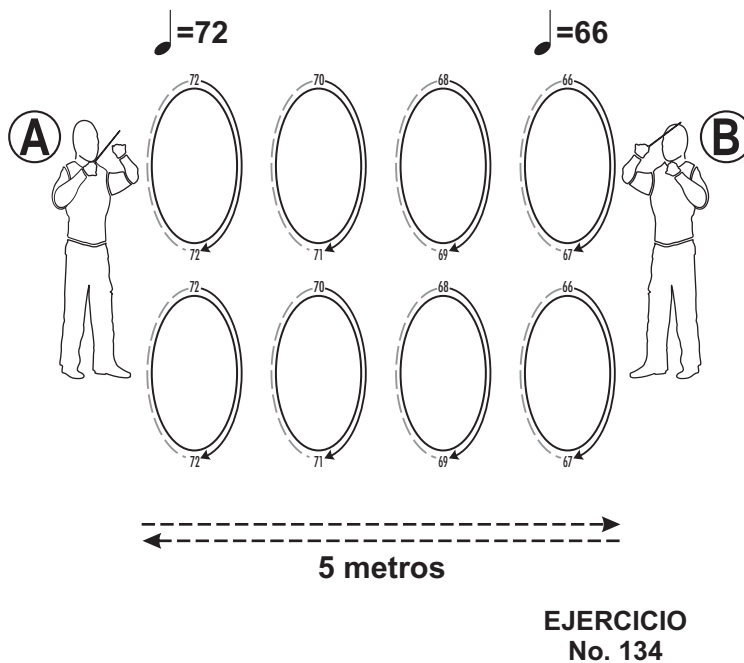


EJERCICIO
No. 132

RITARDANDO PROGRESIVO 2/4
(A dos brazos)



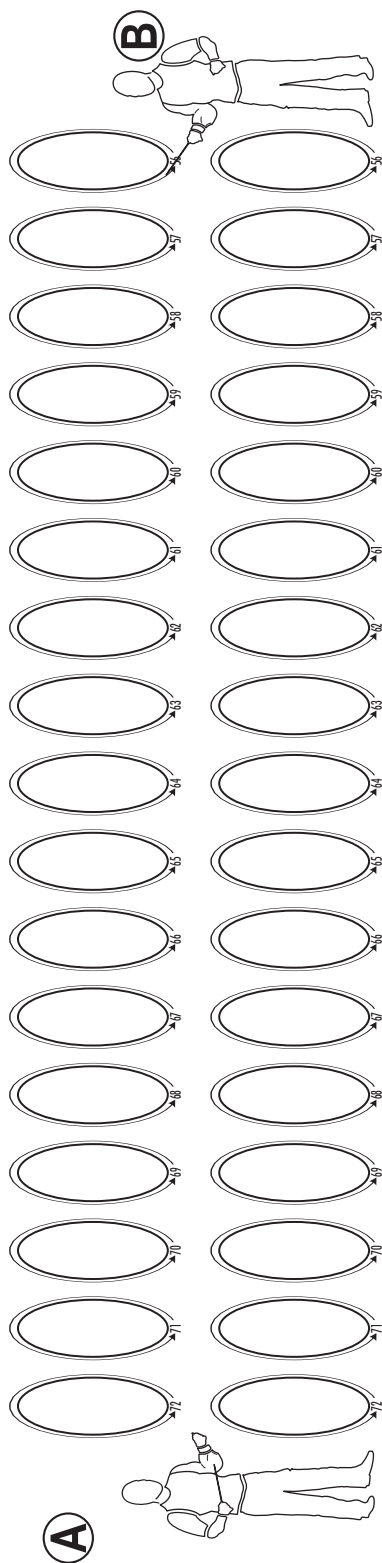
RITARDANDO PROGRESIVO 2/4
(A dos brazos)



RITARDANDO PROGRESIVO 1/4
(A dos brazos)

♩ = 72

♩ = 56



12 metros

EJERCICIO
No. 135

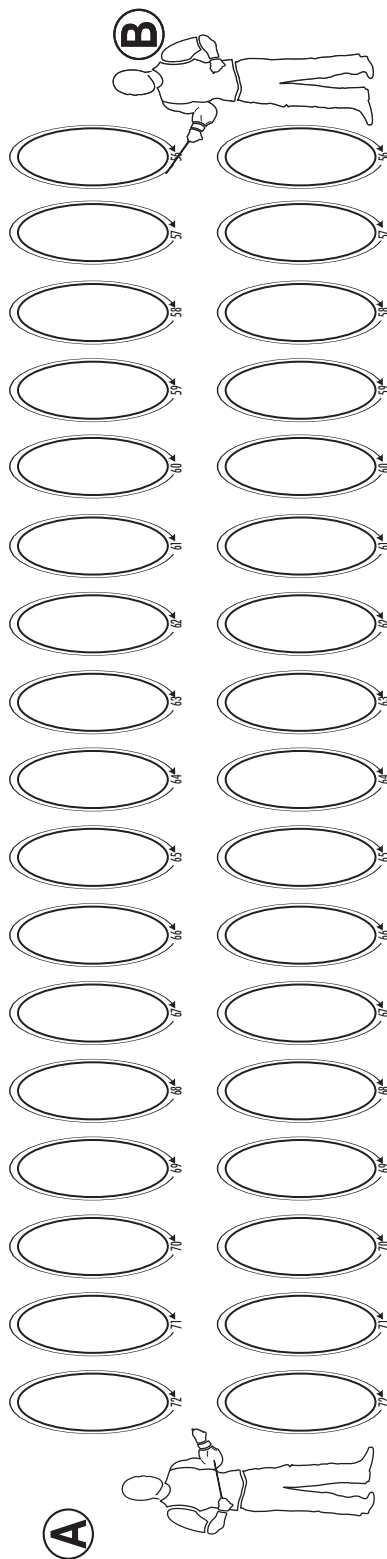




RITARDANDO PROGRESIVO 1/4 (A dos brazos)

$\text{♩} = 72$

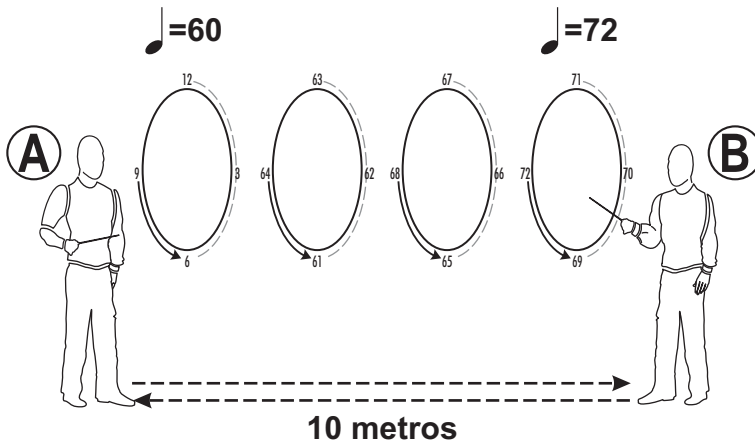
$\text{♩} = 56$



12 metros

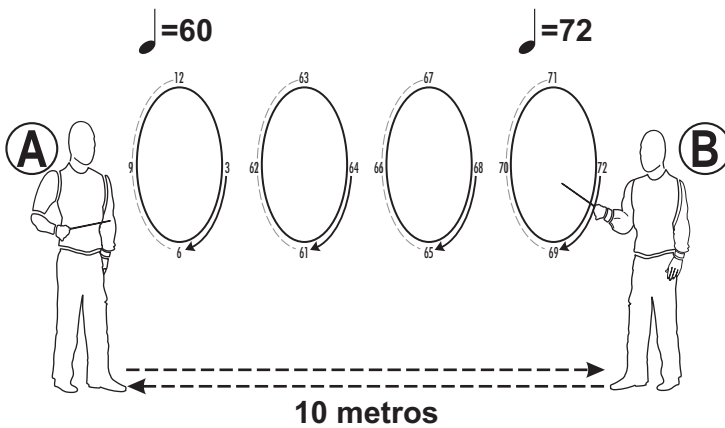
EJERCICIO
No. 136

ACCELERANDO PROGRESIVO 4/4
(Brazo derecho)



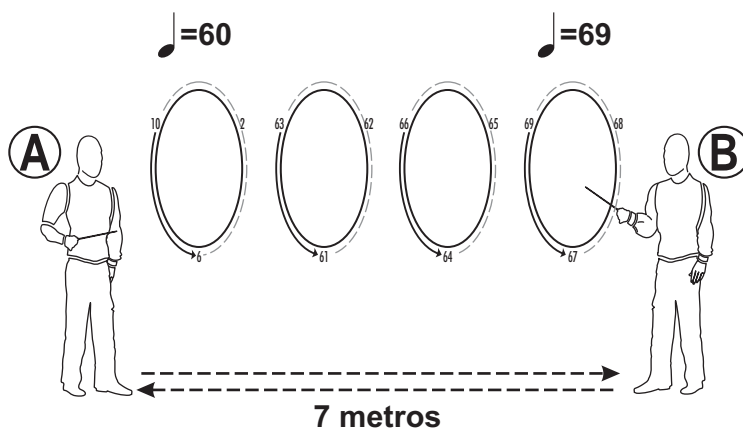
EJERCICIO
No. 137

ACCELERANDO PROGRESIVO 4/4
(Brazo derecho)



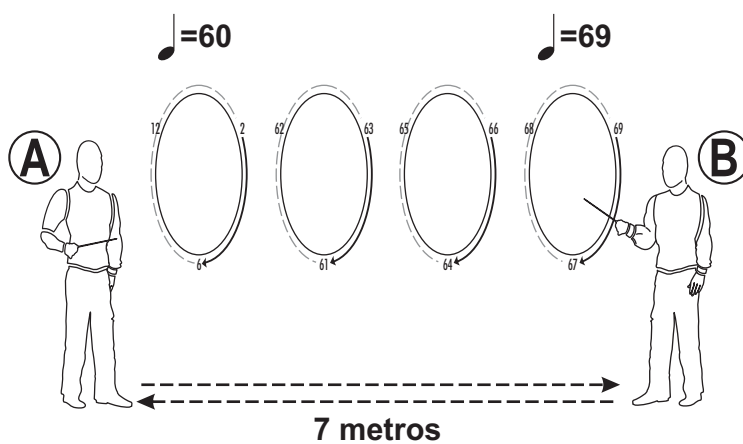
EJERCICIO
No. 138

ACCELERANDO PROGRESIVO 3/4
(Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 139

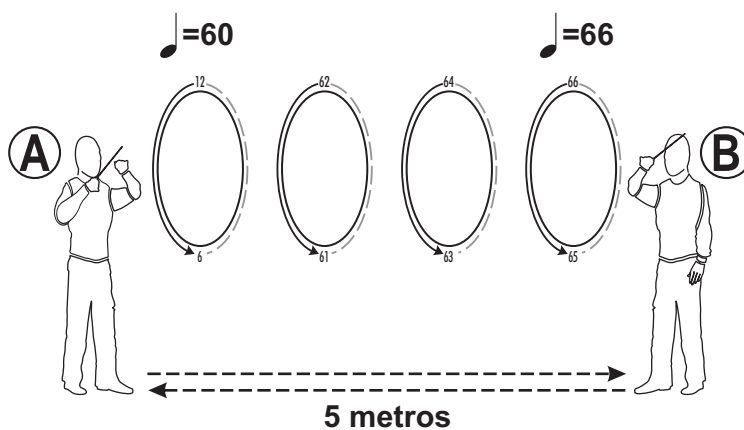
ACCELERANDO PROGRESIVO 3/4
(Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 140

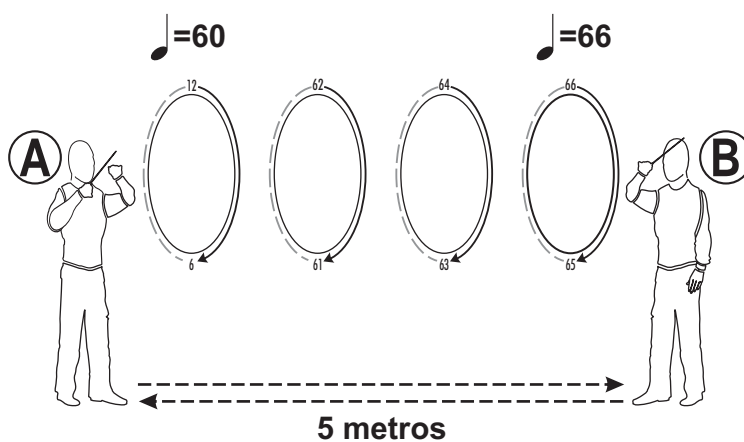


ACCELERANDO PROGRESIVO 2/4
(Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 141

ACCELERANDO PROGRESIVO 2/4
(Brazo derecho)



EJERCICIO
No. 142



ACCELERANDO PROGRESIVO 1/4 (Brazo derecho)

♩ = 60

A

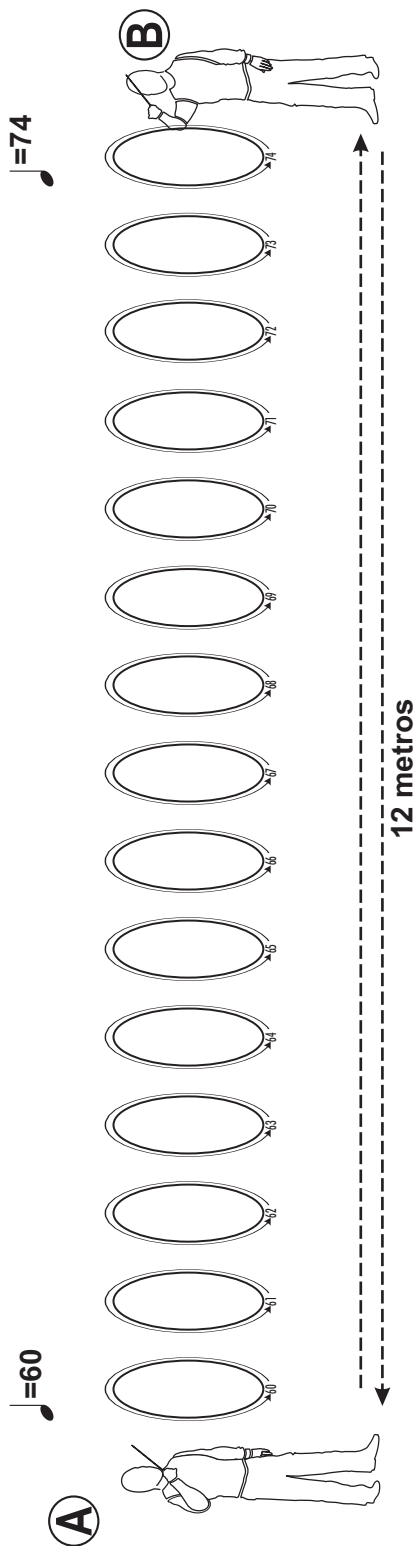
♩ = 74

B

12 metros

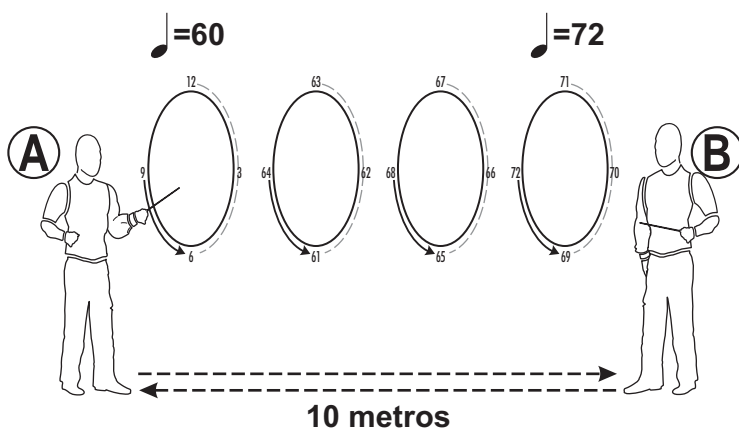
EJERCICIO
No. 143

ACCELERANDO PROGRESIVO 1/4
(Brazo derecho)



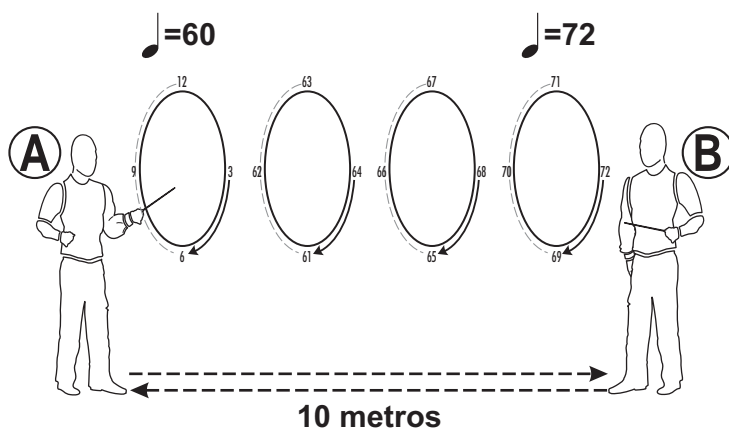
EJERCICIO
No. 144

ACCELERANDO PROGRESIVO 4/4
(Brazo izquierdo)



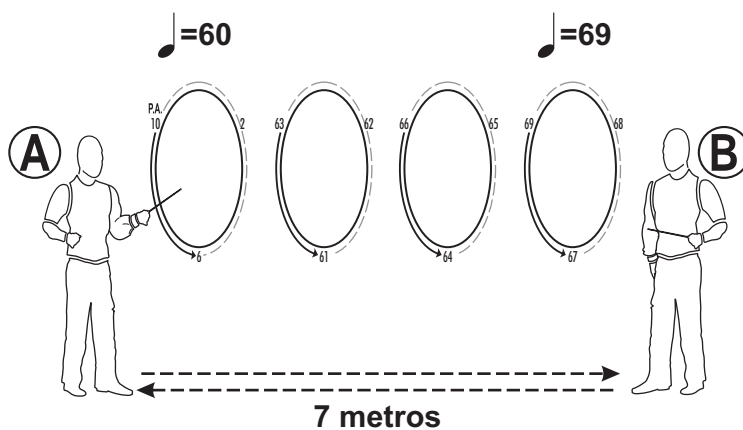
EJERCICIO
No. 145

ACCELERANDO PROGRESIVO 4/4
(Brazo izquierdo)



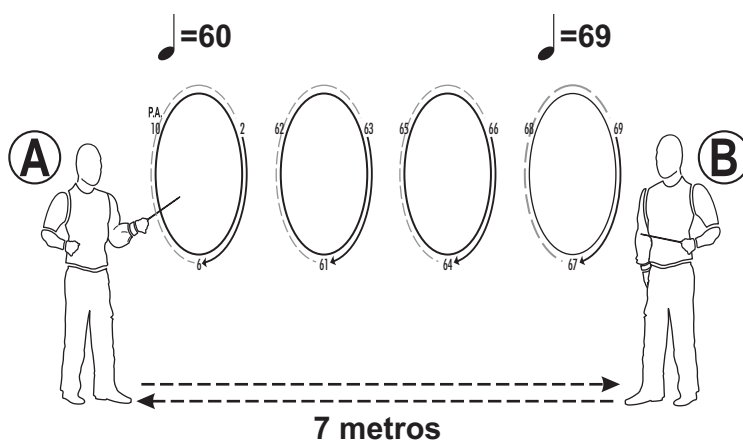
EJERCICIO
No. 146

ACCELERANDO PROGRESIVO 3/4
(Brazo izquierdo)



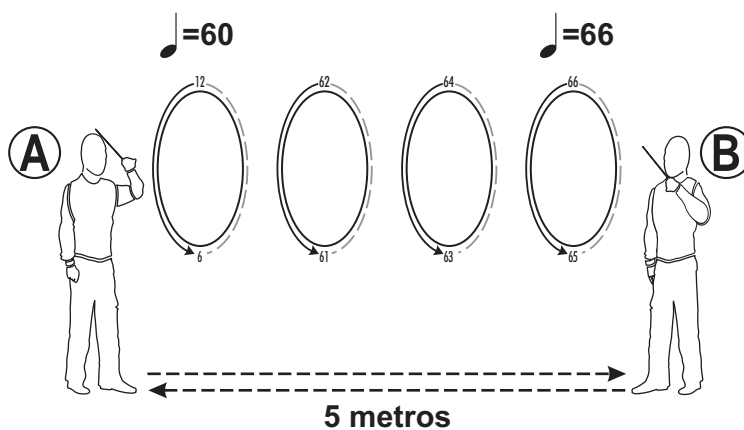
EJERCICIO
No. 147

ACCELERANDO PROGRESIVO 3/4
(Brazo izquierdo)



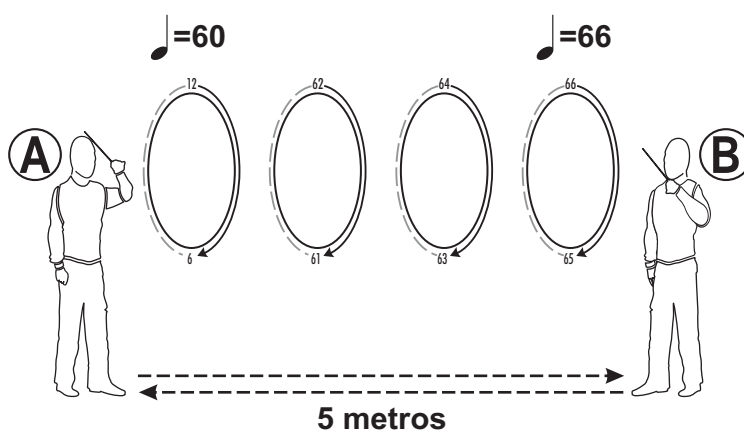
EJERCICIO
No. 148

ACCELERANDO PROGRESIVO 2/4
(Brazo izquierdo)



EJERCICIO
No. 149

ACCELERANDO PROGRESIVO 2/4
(Brazo izquierdo)

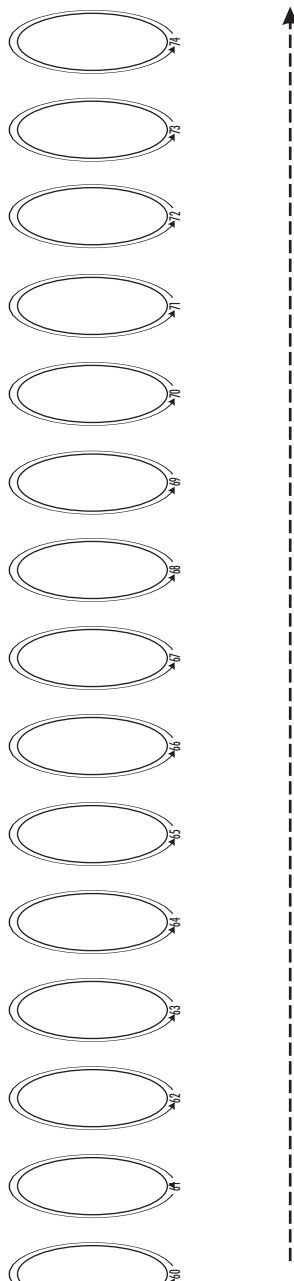
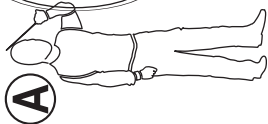


EJERCICIO
No. 150

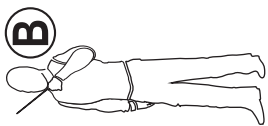


ACCELERANDO PROGRESIVO 1/4
(Brazo izquierdo)

♩=60



♩=74



12 metros

EJERCICIO
No. 151

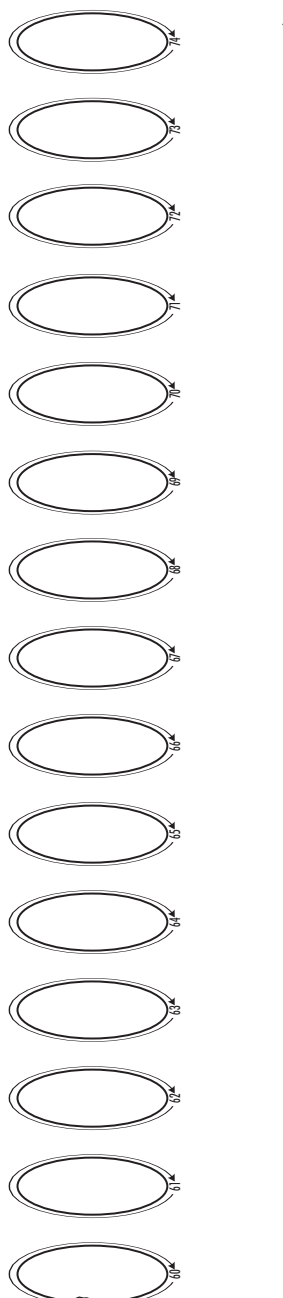
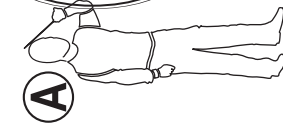




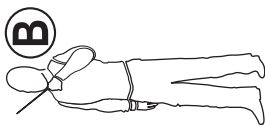
ACCELERANDO PROGRESIVO 1/4

(Brazo izquierdo)

$\text{♩} = 60$



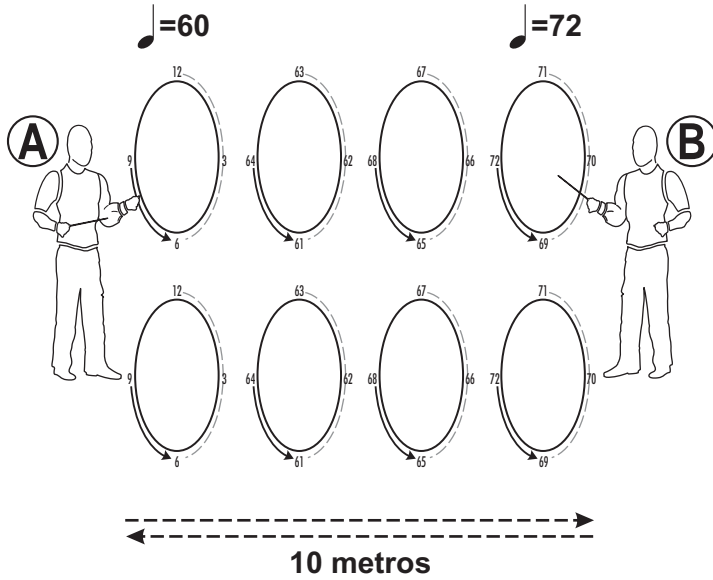
$\text{♩} = 74$



12 metros

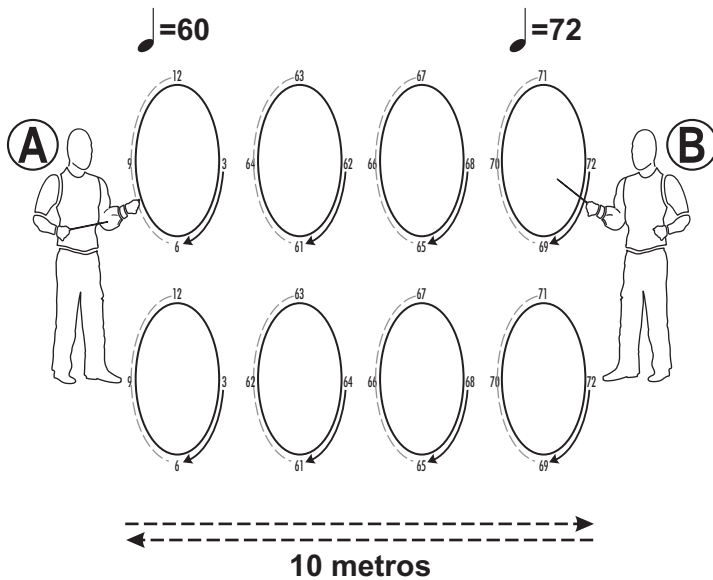
EJERCICIO
No. 152

ACCELERANDO PROGRESIVO 4/4
(A dos brazos)



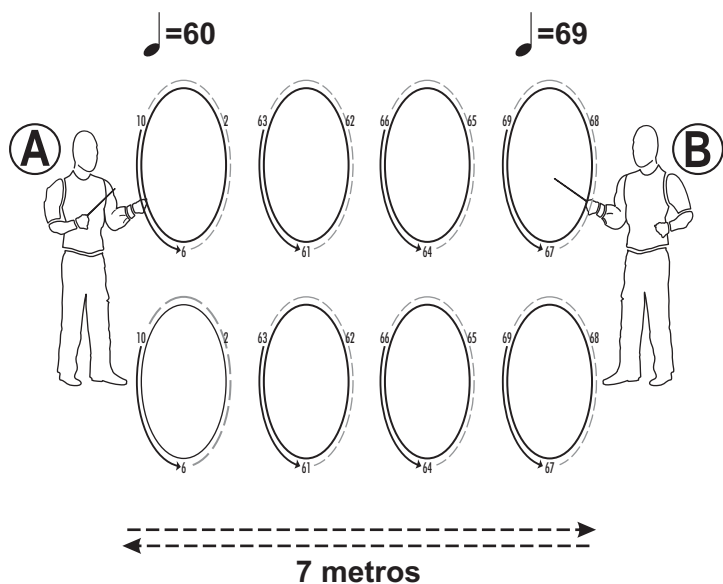
EJERCICIO
No. 153

ACCELERANDO PROGRESIVO 4/4
(A dos brazos)



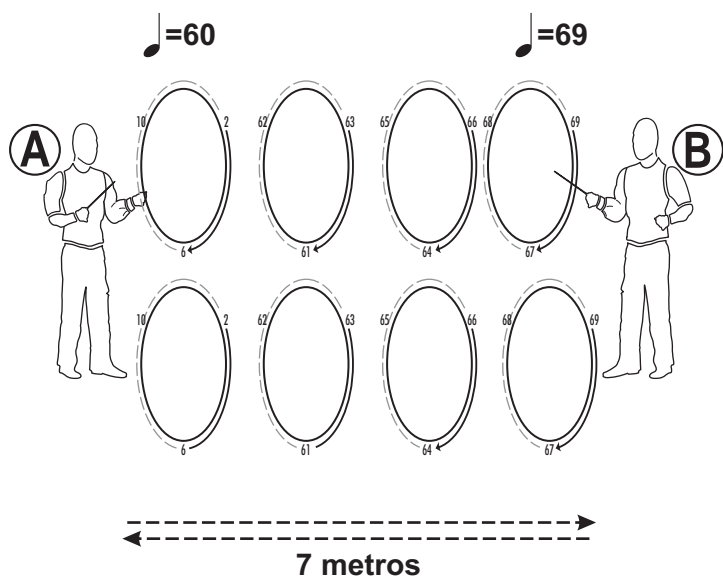
EJERCICIO
No. 154

ACCELERANDO PROGRESIVO 3/4
(A dos brazos)



EJERCICIO
No. 155

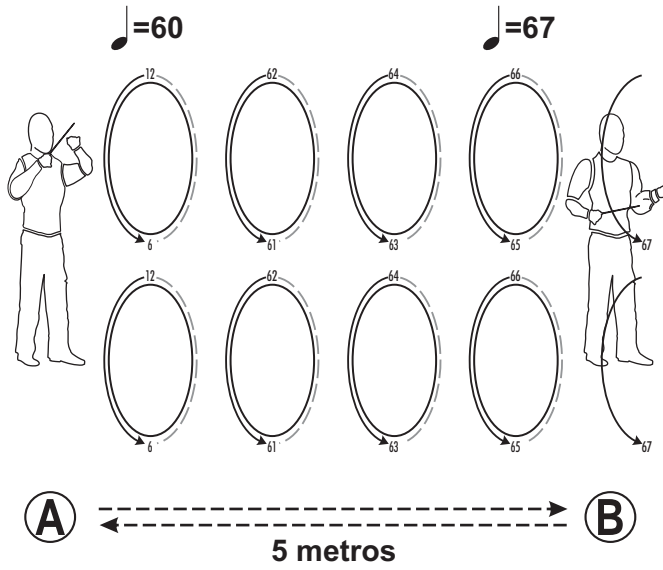
ACCELERANDO PROGRESIVO 3/4
(A dos brazos)



EJERCICIO
No. 156

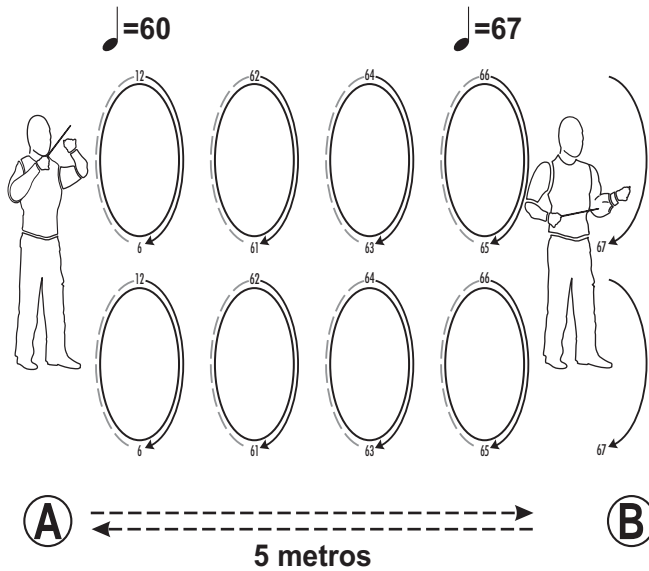


ACCELERANDO PROGRESIVO 2/4
(A dos brazos)



EJERCICIO
No. 157

ACCELERANDO PROGRESIVO 2/4
(A dos brazos)



EJERCICIO
No. 158

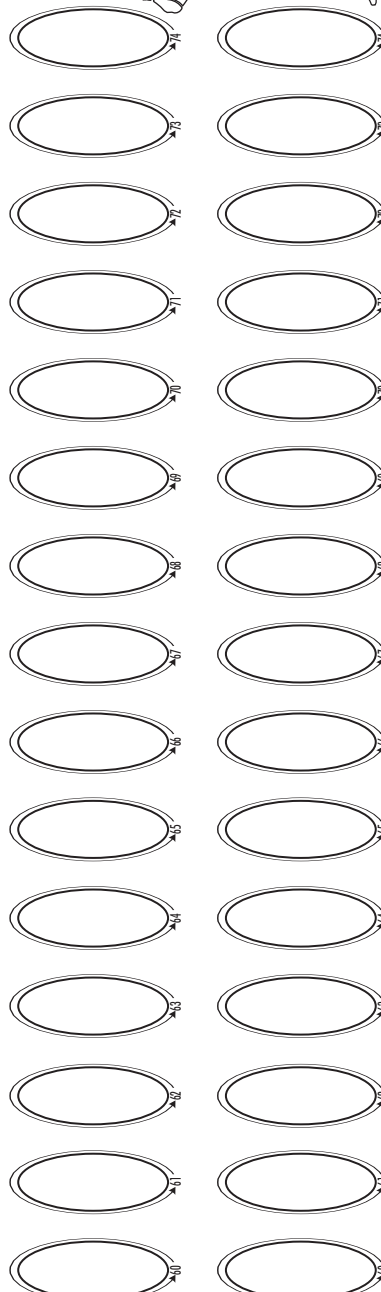


ACCELERANDO PROGRESIVO 1/4

(A dos brazos)

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 74$



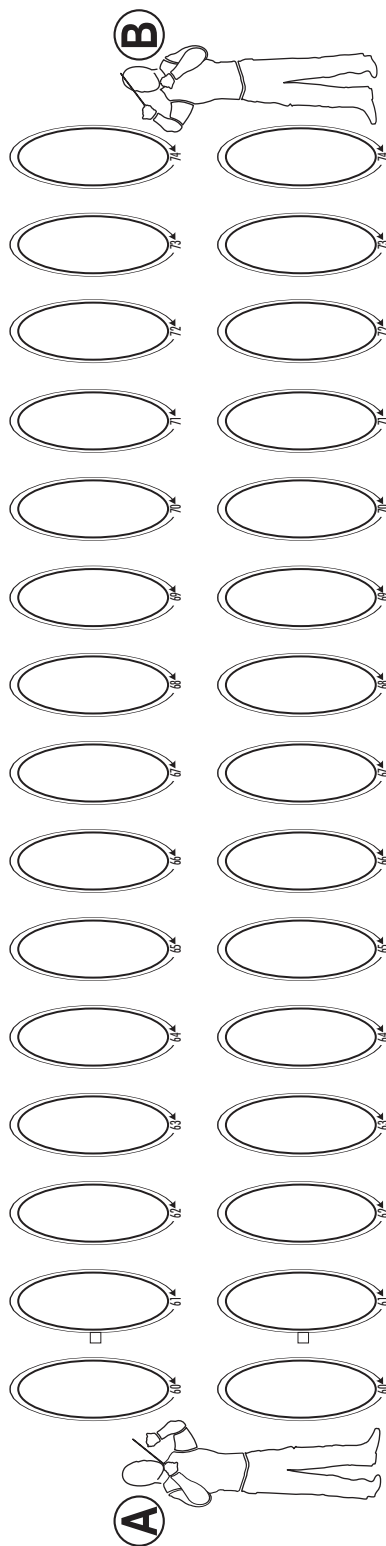
12 metros

EJERCICIO
No. 159

ACCELERANDO PROGRESIVO 1/4
(A dos brazos)

♩ = 60

♩ = 74



12 metros

EJERCICIO
No. 160



ESQUEMA

Cuatro meses llevábamos realizando diaria y asiduamente esta ceremonia de ejercitarnos con los círculos.

Los realizábamos en el salón de clase y en nuestras casas, procurando siempre las fases de la respiración, absoluta concentración, relajación corporal, sin ningún esfuerzo, y una observación consciente.

Mientras realicen los ejercicios, deben aprender a desprenderse de sí mismos – nos dijo el maestro –.

Esto se logra a través de una correcta respiración y una relajación corporal, emocional y psíquica.

La práctica diaria y constante de estos ejercicios, nos deben conducir a un estado “espiritual”; es decir, llegar a realizar los círculos sin esfuerzo, pero activamente; es esa sensación que se percibe tras una práctica constante, que nos conecta con los aspectos de nuestro ser que están fuera de nuestro cuerpo.

La música es emoción. Los *ritardandos* y *accelerandos* se realizan de manera intuitiva y emocional. Pero también la música es matemática; por esta razón hemos estudiado de manera orgánica y sistemática estos *ritardandos* y *accelerandos*.

Estos diagramas que ustedes han aprendido y practicado durante estos meses, son ejercicios preparatorios para el esquema.

Establecemos una línea imaginaria a la altura del ombligo, por donde van a transitar todos y cada uno de los tiempos correspondientes en cada esquema.

Empezaremos por el esquema de 4/4, que también lo utilizamos en 4/2, o en movimientos lentos: 2/4, 4/8.



Colocamos la mano derecha en el ombligo, (1), y la desplazamos hasta el foco de atención F.A. (4), tal como aparece en la ilustración.

Para el esquema de $3/4$, que también lo utilizamos en $3/2$, $3/8$, colocamos el brazo en el centro tonal, y lo desplazamos al F.A.

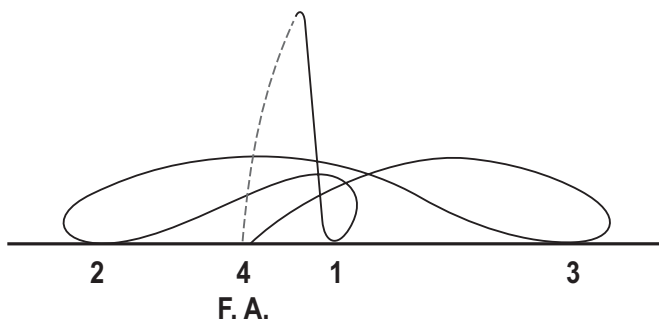
Para el esquema de $2/4$, que también lo utilizamos en $6/8$, $2/2$ y $2/8$, ubicamos el brazo en el centro tonal, y lo desplazamos al F.A.

Para el esquema de $1/4$, que también lo utilizamos en $3/8$, $2/4$, en tiempos rápidos, el centro tonal es el F.A.

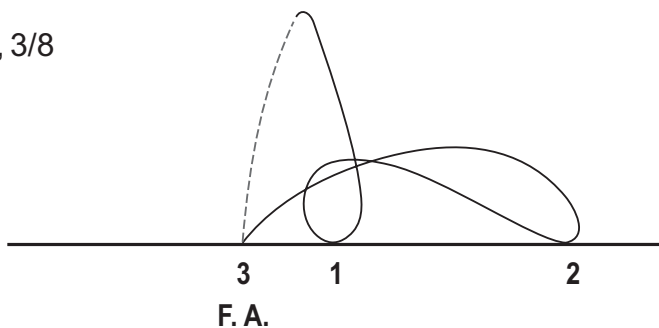
En estos esquemas, la música empieza en el primer tiempo.

Para realizar el ejercicio, el movimiento debe ser continuo y debe asegurarse de que cada beat (1, 2, 3, 4) sea efectuado siempre en el mismo lugar, aspecto importante para la claridad del esquema.

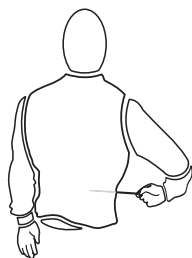
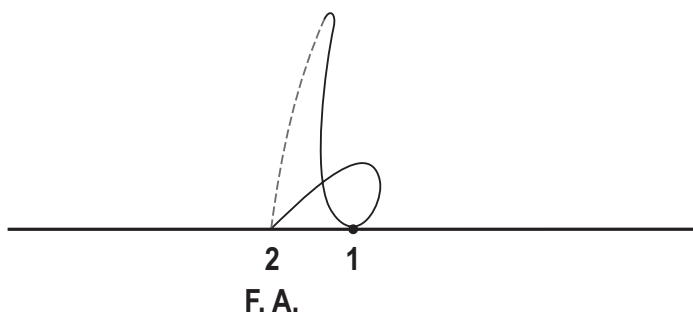
4/4 4/2 4/8



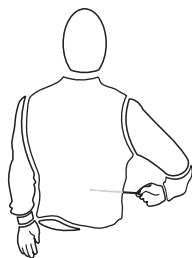
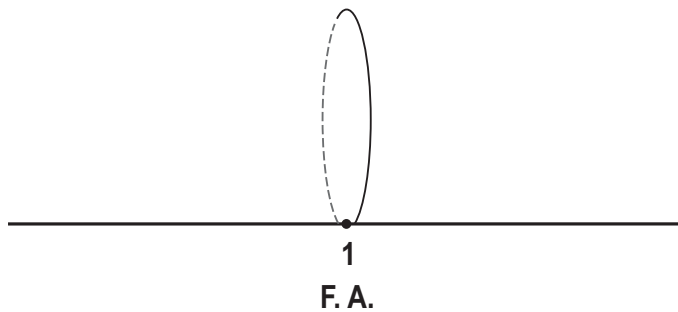
3/4, 3/2, 3/8



2/4, 6/8, 2/2, 2/8



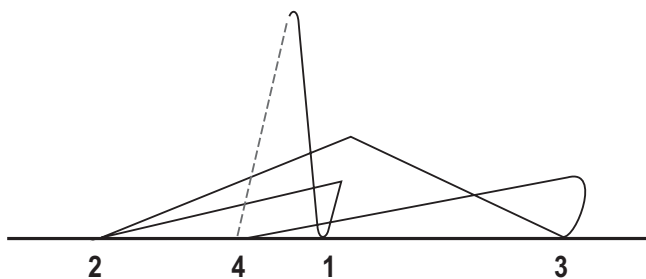
1/4, 3/8, 2/4 (Tiempos rápidos)



Los esquemas que acabamos de efectuar, se utilizan en el *legato*, *cantabile*, etc.

Ahora realizaremos los esquemas en el carácter de *stacatto*.

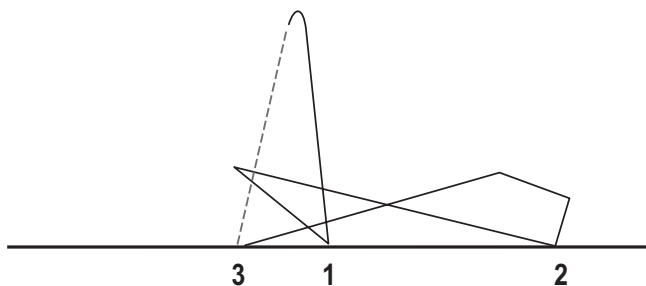
4/4, 4/2, 4/8, 2/2



F.A.



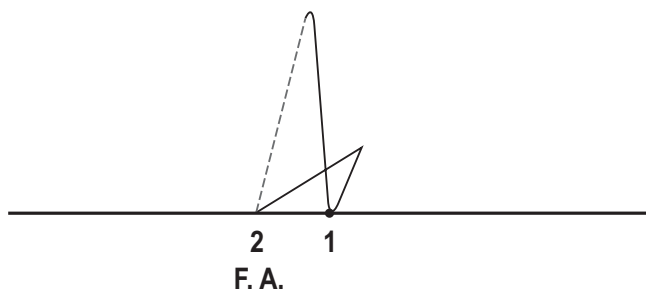
3/4, 3/2, 3/8



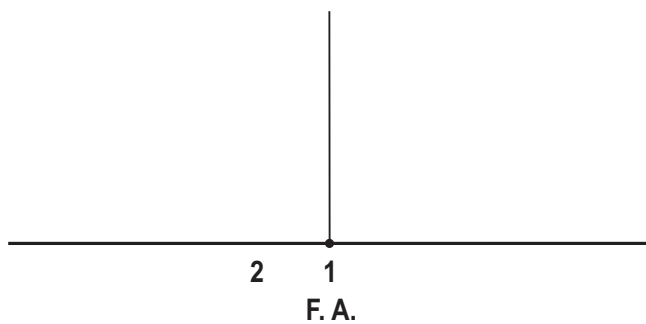
F.A.



2/4, 6/8, 2/2, 2/8

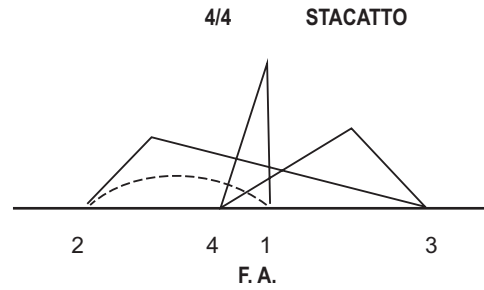
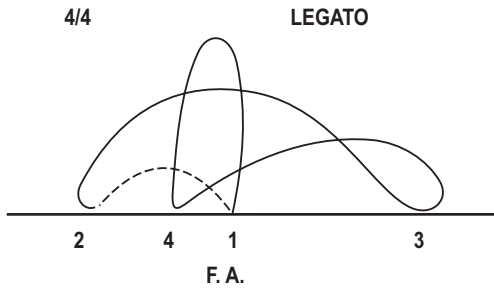


1/4, 3/8, 2/4 (tempos rápidos)



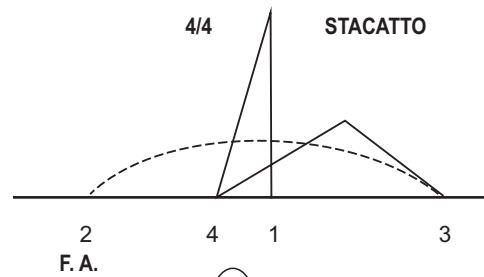
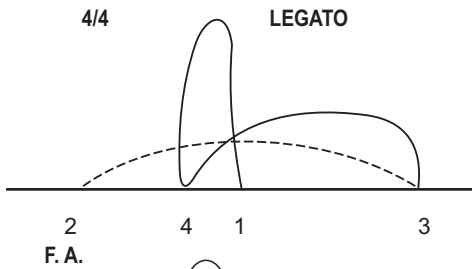
Esquemas 4/4 empezando en el segundo tiempo, *legato* y *stacatto*.

NEGRA= 60
 NEGRA= 80
 NEGRA= 120



Empezando en el tercer tiempo.

NEGRA= 60
 NEGRA= 80
 NEGRA= 120

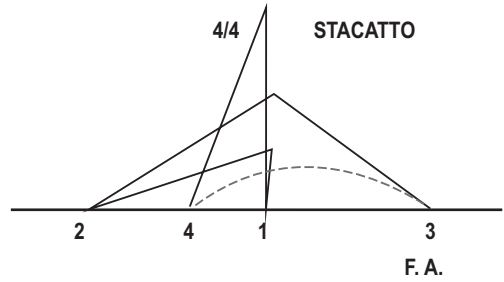
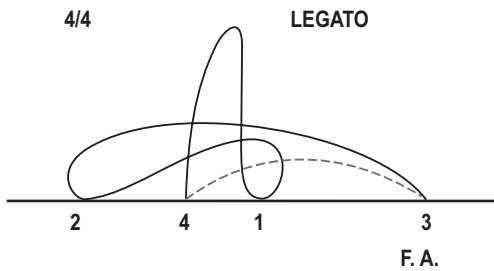


Empezando en el cuarto tiempo

NEGRA= 60

NEGRA= 80

NEGRA= 120

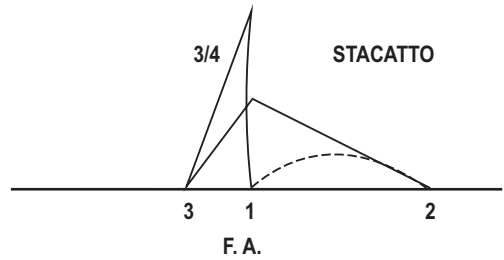
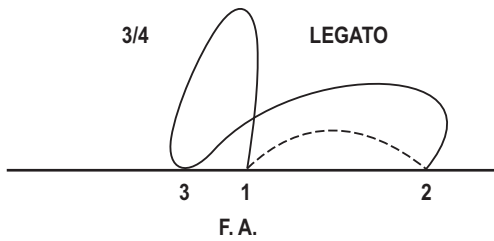


Esquemas 3/4, empezando en el segundo tiempo.

NEGRA= 60

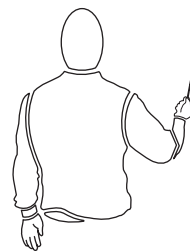
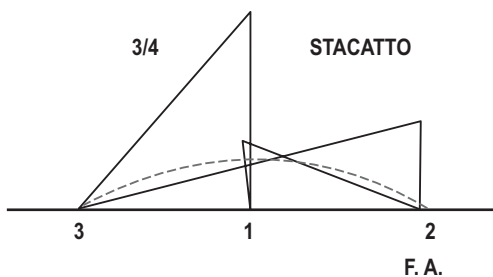
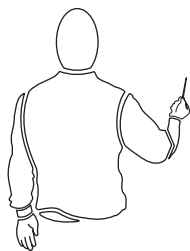
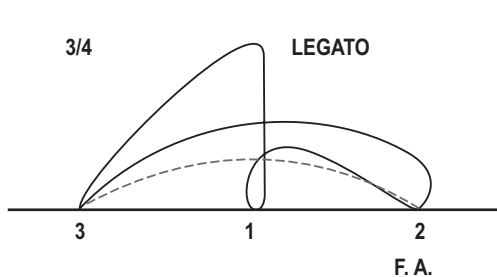
NEGRA= 80

NEGRA= 120



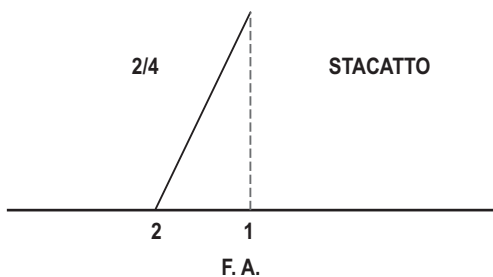
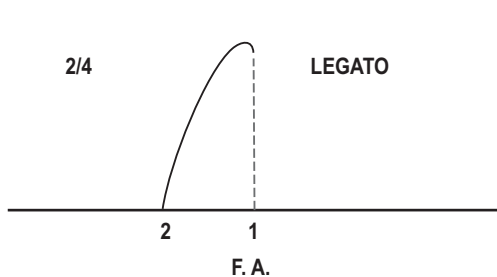
Empezando en el tercer tiempo.

NEGRA= 60
NEGRA= 80
NEGRA= 120



Esquema de 2/4, empezando en el segundo tiempo.

NEGRA= 60
NEGRA= 80
NEGRA= 120



Como pueden observar, —dijo el maestro,— todos los tiempos de estos esquemas o patrones, se encuentran en el mismo plano, lo cual es independiente de las dinámicas que se quieran representar. Y lo más importante: cada tiempo o beat tiene su sitio correspondiente en el plano, de la misma manera que en los diagramas.

El hecho de pertenecer cada tiempo a un sitio determinado, le proporciona claridad al esquema, le permite precisión y al mismo tiempo simpleza al estar los tiempos orgánicamente distribuidos tanto para arriba como para los lados.

Estos esquemas o patrones, los cuales son utilizados universalmente con algunas variantes en su estructura, sirven para conducir la agrupación, indicando el cuerpo métrico de la obra y mostrando su fuerza expresiva. A su vez, reflejan las premisas musicales que tiene el director en su mente, respecto de la ejecución e interpretación de la obra.

Estas premisas e ideas, son producto de un riguroso análisis formal, estructural, de fraseo, sonido, articulaciones, dinámicas, tempo, de la obra a dirigir, que debe estructurar e interiorizar el director previamente, y han de dar forma a la interpretación musical.

La dirección que toman estos patrones métricos, está relacionada con los diagramas, es decir, estos esquemas contienen los círculos intrínsecamente, aun cuando se realizan en carácter legato o staccato.

La velocidad, la cual establece la duración del pulso, y por ende del tempo, está determinada por la graduación de aquel.

El tamaño del esquema está determinado por la distancia que recorre la mano y, depende de la velocidad y la dinámica; este tamaño puede ser pequeño, mediano, grande, según la necesidad.

Resulta imprescindible recalcar en esta actividad la importancia del codo, el cual es el soporte de los movimientos del antebrazo, y es la articulación que más se utiliza en la marcación de esquema; de hecho, el codo siempre está anticipando los movimientos del brazo, de manera que para mantener la fluidez del movimiento, debemos prestar atención a dos cosas esenciales: en primer lugar, el codo se debe encontrar separado del cuerpo para lograr una mejor visibilidad del gesto; en segundo lugar, es importante revisar el círculo que efectúa el codo anticipándose al brazo.

Los esquemas han de practicarse todos los días, con distintas velocidades y diferentes cambios de tiempo. Estos patrones se ejecutan con la mano derecha.

Una vez está asimilado cada esquema, realizar cambios de patrones en la misma y diferentes dinámicas.

CENTRO TONAL DEL CUERPO

La respiración es uno de los lazos que une el cuerpo con el espíritu. – Nos había dicho el maestro –.

Con el transcurrir del tiempo, pude percibir que tras realizar los ejercicios de respiración y ejecutarlos en la mañana, obtenía más energía para utilizarla a lo largo del día.

Me resulta importante observar cómo los niños tienen tanta energía, por cuanto ellos respiran con mucha naturalidad, sin ningún esfuerzo.

A medida que las lecciones avanzaban, llamó poderosamente mi atención, la forma en que poco a poco iba entendiendo y asimilando este proceso energético que está ligado a los centros vitales del cuerpo. Cada vez que este acto se va haciendo consciente, como lo había expresado el maestro, iba adquiriendo más importancia; sentía el fluir de una respiración portadora de espíritu, concentración, sentimientos, y relajación mental y corporal.

El maestro me estaba esperando en el mismo sitio que nos había asignado el hotel durante todos estos meses para nuestras reuniones, el cual se había convertido en testigo y cómplice de muchas tazas de café, y de muchas preguntas, que eran respondidas reposada y serenamente por el experimentado director, que a pesar del trabajo arduo de impartir instrucciones pedagógicas como era la enseñanza de este nuevo método de estudio, además de resolver las múltiples inquietudes y dudas que eran formuladas por cada uno de los directores que tomaban el curso, irradiaba siempre una gran energía vital, que confirmaba su serenidad y amabilidad

Después del cordial saludo y de nuestra habitual charla, le pregunté al maestro sobre algo que él había mencionado antes, y que denominaba el Centro Tonal del Cuerpo.

“El Centro Tonal del Cuerpo”, es el ombligo. Este centro será nuestro eje, sobre el cual realizaremos toda la secuencia de movimientos.

El ombligo es esa pequeña cicatriz que nos queda después de cortar el cordón umbilical, y que nos recuerda de dónde venimos.

Nuestra madre nos dio alimento por medio de ese conducto cuando estábamos en la matriz. El niño en el vientre, dispone de la energía de la madre, a través del ombligo. Sólo desde ahí, el niño adquiere la vida. Es por esta razón que prestamos mucha atención a este centro energético, a este centro de vitalidad.

No podemos olvidar la gran sabiduría que habita en nuestras entrañas; le hemos dado mucha importancia al pensamiento y la razón, y por tanto, hemos perdido el centro.

El ombligo es el centro de la respiración. Habrás notado cómo ha cambiado tu respiración últimamente desde que realizas este proceso conscientemente desde el ombligo.

Debes haber percibido que mientras más profunda y relajada es la respiración, estás más cerca de tu ombligo, cada vez que respiras, ésta llega al ombligo.

Tu canal de respiración se bloquea cuando más te preocupas y te llenas de muchos pensamientos, por esta razón, es necesario ser conscientes de este proceso que nos conecta con nuestro centro vital; este flujo cambia según tu estado mental.

Las emociones las sentimos primero en el ombligo, lo has notado cuando tienes un susto, o una alegría. De la misma manera, cuando se está enamorado ya sabes donde revolotean las mariposas.

Cuando hablamos con tu compañero acerca del proceso de las cuatro fases de la respiración, con los diagramas o círculos, tiene que ver con realizar una respiración rítmica y uniforme.

A medida que realicemos los esquemas y diagramas recurriendo a esta respiración rítmica, se debe ir experimentando una respiración armoniosa y profunda.



Al ubicarnos en el ombligo, como primera medida, estamos conectados con un centro de nuestro poder personal.

Una vez conectados con este centro, procedemos a ubicar y desplazar el brazo dentro del diagrama del círculo o del esquema, según sea el caso, y de acuerdo al ejercicio que vayamos a realizar.

En cuanto al esquema, el ombligo o Centro Tonal del Cuerpo, tiene una importancia capital, ya que todos los movimientos que realicemos con el esquema, en todas sus variantes, deben pasar por él, y ellos a su vez, nos ayudan a potenciar este centro, a mantener la base fija permanente, conservar un orden gestual, y desarrollar la conexión espiritual con nuestra alma a través de estos movimientos. Es por esta razón, que en nuestra técnica, todos los pulsos del esquema, necesariamente en su recorrido, pasan por el ombligo, o Centro Tonal del Cuerpo.

En nuestro camino hacia el salón de clase, iba asimilando las enseñanzas del maestro acerca del ombligo, este centro vital, al cual nunca le había prestado mayor atención.

Ahora empezaba a cobrar sentido el esquema estudiado en esta técnica, en el cual todos los movimientos físicos tienen relación directa con el Centro Tonal del Cuerpo.

Antes de empezar con nuestra próxima lección, – dijo el maestro – alguien tiene alguna pregunta o duda respecto a este proceso?

Varios levantaron la mano en señal de querer ser escuchados, a lo que el maestro entusiasmado, concedió cada turno indiscriminadamente. Un director procedente de Uruguay, fue el primero en preguntar.

Maestro, después de realizar durante estos meses los ejercicios, me surge la duda de si se emplea la muñeca para dirigir? ya que usted no ha hablado de ella en ningún momento del proceso...

Muchas gracias por preguntar, replicó el maestro.

Normalmente, la articulación de la muñeca se mantiene inmóvil. En los ejercicios realizados, la muñeca sigue el movimiento del antebrazo, por lo cual es necesario mantener inmóvil esta articulación de la muñeca. Esto permite que se dé una sola información gestual al momento de dirigir.

La articulación de la muñeca, se usa en algunos casos en la dirección coral, permitiendo una flexibilidad de movimientos pequeños.

Un segundo estudiante, proveniente de México, preguntó acerca de cómo terminar una ejecución en la agrupación, es decir, sólo con el brazo derecho, el izquierdo, o ambos brazos?

El corte final de la obra depende de muchas variables: la dinámica con la cual termina, la instrumentación, el carácter del final, la fuerza emocional que quiere transmitir el compositor, etc. En nuestros ejercicios el corte final se prepara de la misma manera como se hace al inicio de ella. – dijo el maestro –. Ahora bien, si el cierre se realiza con un sólo brazo, preferiblemente se hace con el derecho. Se lleva a cabo el corte final con la mano izquierda, especialmente en tiempos muy lentos y en una dinámica de pianísimo.

Por lo general, el cierre se realiza con ambos brazos, en espejo, y siguiendo la metodología de este curso, se hace el corte final en forma de círculo.

Para el inicio de la ejecución musical, nos ubicamos siempre en el Centro Tonal del Cuerpo, y después dirigimos los brazos al foco de atención, el cual será la anacrusa preparatoria que al ser ejecutada, contiene la velocidad, el tamaño y la energía apropiadas para indicar el tempo, la dinámica y el carácter de la obra a dirigir.

Una tercera persona, proveniente de Panamá, hizo otra pregunta: Se necesita una agrupación sinfónica para hacer la práctica musical?

Se necesita tener unas bases muy sólidas para dirigir una agrupación de cualquier índole. Las condiciones que se deben tener, que todos conocemos y de las cuales se habla desde la academia, en los cursos, seminarios y talleres son: talento musical, conocimientos teóricos, análisis formal y estructural armónico, contrapunto, conocimiento de los estilos en la música, historia del arte, entrenamiento auditivo, etc. Además de los aspectos pedagógicos que son inherentes al oficio de director, también los conocimientos de los que estamos tratando en este curso acerca de la técnica gestual.

Como son tantos los elementos de los que debe ocuparse un director antes y durante el ensayo, el director debe dominar a fondo cada uno de estos, antes de asumir la dirección musical de una agrupación.



Ahora bien, parte importante del proceso, y para desarrollar la parte técnica gestual, se debe practicar con todos los elementos y posibilidades que estén a nuestro alcance; frente a un espejo, dirigir a una persona, un grupo pequeño de personas, ya sea cantando o tocando instrumentos; es una práctica que se debe hacer constantemente para lograr familiarizarse con el oficio, ahondando en la parte técnica gestual, ya que este proceso, es de las cosas que se pueden enseñar en este arte de la dirección.

En este punto del curso, debemos practicar el ejercicio del *crescendo* y *diminuendo*, realizándolo a partir del esquema en la mano derecha, la que mantiene el tiempo, y la mano izquierda, la que realiza las dinámicas.

Vamos a realizar el proceso con un esquema de 4/4, y un diagrama de 4/4. El ejercicio comienza ubicando los dos brazos en el Centro Tonal del Cuerpo (ombligo). En el brazo derecho será el número 1 del esquema, y en el brazo izquierdo será el número 6 del diagrama; seguidamente nos desplazamos con los dos brazos al foco de atención: en el brazo derecho será en el número 4, y en el brazo izquierdo el número 9.

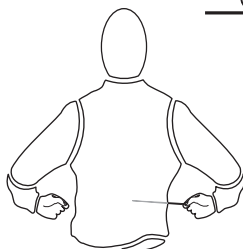
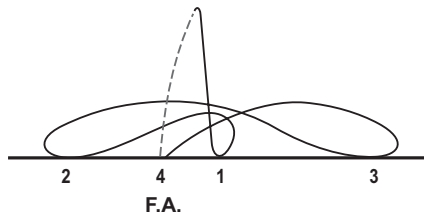
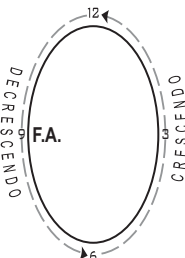
Con el brazo derecho mantenemos el esquema en dinámica de forte, y con el brazo izquierdo realizamos un *crescendo* progresivo en 4 tiempos (desde el 6 hasta el 12), y un *diminuendo* progresivo de 4 tiempos (desde 12 hasta el 6). Realizamos el ejercicio durante 4 compases seguidos. Para terminar el ejercicio, los dos brazos se encuentran en el sitio de partida; el número 1 para el brazo derecho y el número 6 para el brazo izquierdo.

Para terminar el ejercicio, los dos brazos se encuentran en el sitio de partida; el número 1 para el brazo derecho y el número 6 para el brazo izquierdo.

Brazo izquierdo

$\text{♩} = 60$

Brazo derecho

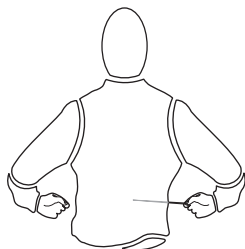
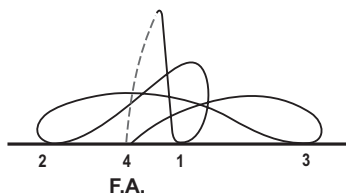
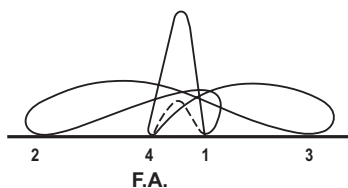
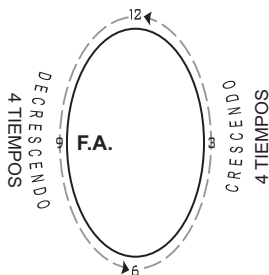


Para el siguiente ejercicio, esquema de 4 tiempos, realizamos también la dinámica de *crescendo* y *decrescendo* en el brazo derecho, es decir, ambos brazos realizan la acción de las dinámicas.

Brazo izquierdo

$\text{♩} = 60$

Brazo derecho



Este ejercicio se realiza por pares de dos compases, 1 compás *crescendo* de 4 tiempos, un compás *decrescendo* de 4 tiempos.

Se debe tener en cuenta que el ejercicio termina en el Centro Tonal del Cuerpo, número 1 para el brazo derecho, número 6 para el brazo izquierdo.



El siguiente ejercicio comprende un *crescendo* de 2 tiempos y un *decrescendo* de 2 tiempos. El brazo derecho continúa realizando el esquema de 4/4 en dinámica de fuerte.

Brazo izquierdo ♩=60 Brazo derecho

Se realiza varias veces el ejercicio, y se termina en el Centro Tonal del Cuerpo. Brazo derecho en el 1, brazo izquierdo en el mismo 6.

Para el siguiente ejercicio, realizamos las dinámicas de *crescendo* y *decrescendo* en ambos brazos.

Brazo izquierdo ♩=60 Brazo derecho

De la misma manera que los anteriores, se termina el número 1 con el esquema, y número 6 con el diagrama.

En el siguiente ejercicio, realizaremos el *crescendo* y *decrescendo* con el brazo izquierdo en 1 tiempo cada uno, (un tiempo para *crescendo*, 1 tiempo para *decrescendo*), y el brazo derecho mantiene el esquema de 4/4 en fuerte.

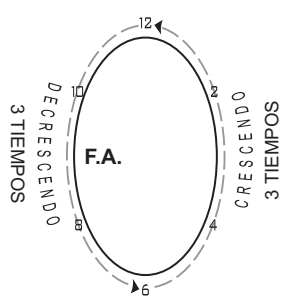
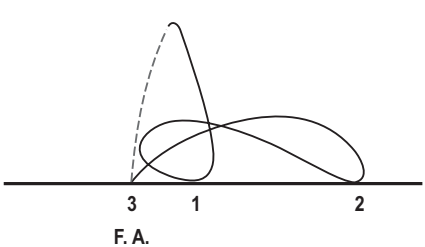
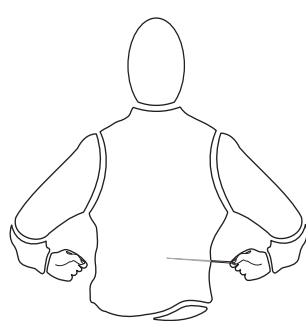
Brazo izquierdo ♩=60 Brazo derecho

Ahora, ambos brazos realizan las dinámicas.

Brazo izquierdo ♩=60 Brazo derecho

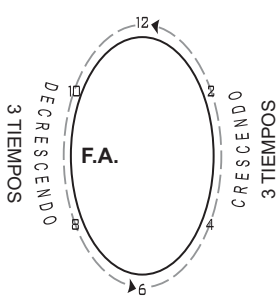
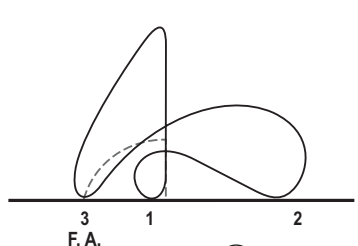
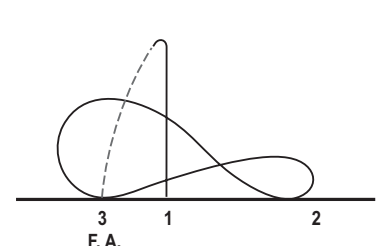
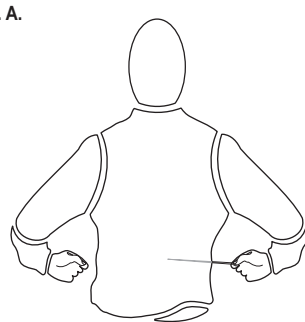
Para el patrón rítmico y el esquema de 3/4, realizamos el esquema en la mano derecha en 3 tiempos, y la mano izquierda con el diagrama realiza el *crescendo* en 3 tiempos y el *decrescendo* en 3 tiempos

Brazo izquierdo ♩=60 Brazo derecho

Ahora las dinámicas de *crescendo* y *decrescendo* en ambos brazos.

Brazo izquierdo ♩=60 Brazo derecho

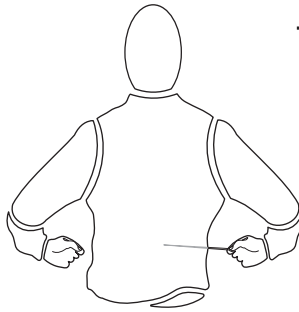
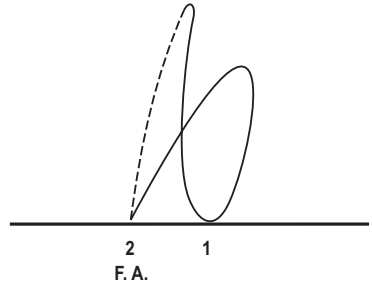
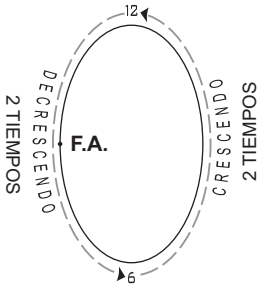





El brazo izquierdo realiza la acción de *diminuendo*, y el brazo derecho mantiene el esquema 2/4.

Brazo izquierdo

$\text{♩} = 60$

Brazo derecho

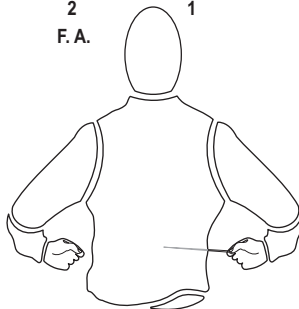
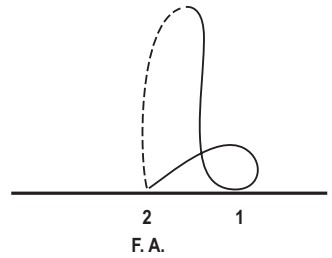
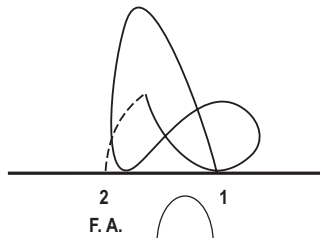
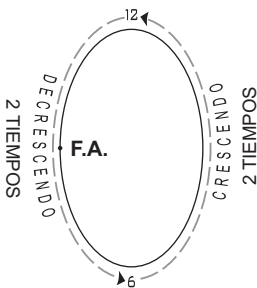


Ahora las dinámicas de *crescendo* y *decrescendo* en ambos brazos.

Brazo izquierdo

$\text{♩} = 60$

Brazo derecho



AFINACIÓN

Uno de los aspectos importantes en la formación musical, tanto del director como de sus dirigidos, es la afinación, —dijo el maestro—.

Como pueden ver, he dispuesto la ubicación de las sillas en el salón en forma circular, en concordancia con nuestra técnica gestual. Además nos sirve para una mayor comunicación visual, y por supuesto, auditiva.

Este tema lo he querido abordar con ustedes, porque resulta muy significativo y esencial para nuestros propósitos pedagógicos, artísticos y musicales.

Es muy importante que tanto el director como cada uno de los integrantes de la agrupación, adquiera y se apropie de diferentes ejercicios y pedagogías del entrenamiento auditivo y que estos conocimientos interiorizados de manera individual, sean abordados de forma conjunta.

Existen varios métodos y caminos con respecto a este importante tema; vamos a practicar la propuesta metodológica que les voy a presentar y de la cual, con el transcurso de los años y de la práctica, nos hemos beneficiado de su eficacia y aplicabilidad.

Esta primera serie de ejercicios para el entrenamiento del oído, está basada en el canto como base angular del proceso. Además, la interacción del canto con los instrumentos musicales.

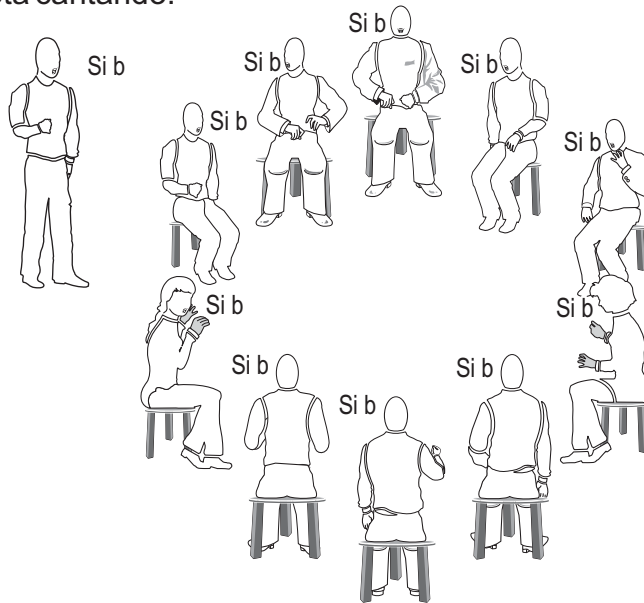
Si tomamos en cuenta que el canto es una condición natural asociada no solamente al hombre, éste cumple una función primordial, la cual consiste en conectar los sonidos entre sí, así como la de inspirar el tempo en que ha de realizarse una melodía. Podríamos decir que el canto es bastión fundacional y génesis natural de la música. Así como el ombligo es el centro vital del cuerpo, el canto es el centro vital de la música.

Empecemos pues, ahora, nuestra primera serie de ejercicios para el entrenamiento del oído.

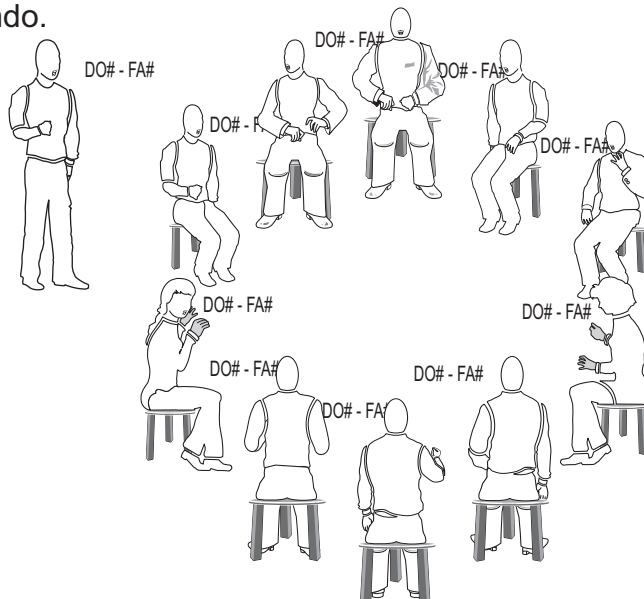
EJERCICIOS DE AFINACIÓN

Cantar - Cantar

1. a) Una persona canta una nota cualquiera, y todos repiten esa misma nota cantando.



b) Una persona canta dos notas, y todos repiten esas dos notas cantando.



c) Una persona canta tres notas, y todos repiten esas tres notas cantando. Continuar el ejercicio hasta completar ocho notas.

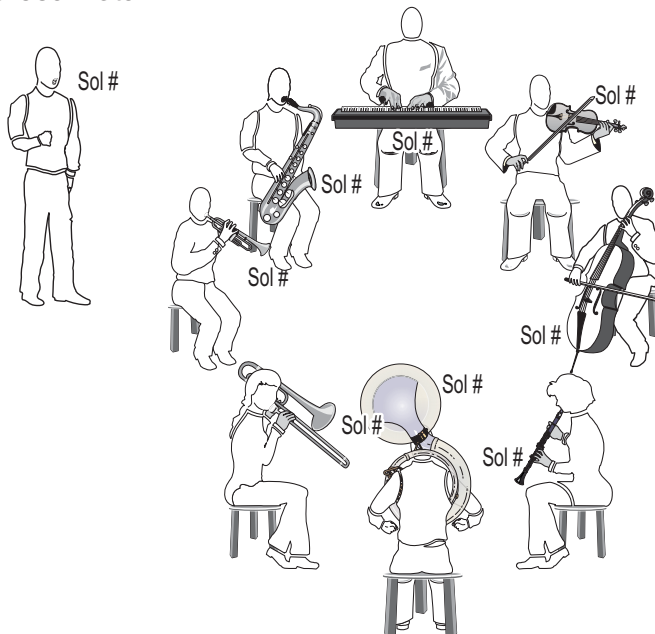
d) Una persona del grupo canta una nota y quien está a su lado canta esa misma nota... y así sucesivamente hasta que hayan cantado todos los del grupo.

e) Una persona del grupo canta dos notas y quien está a su lado canta esas mismas dos notas y continúan hasta que todos en el grupo canten las mismas dos notas.

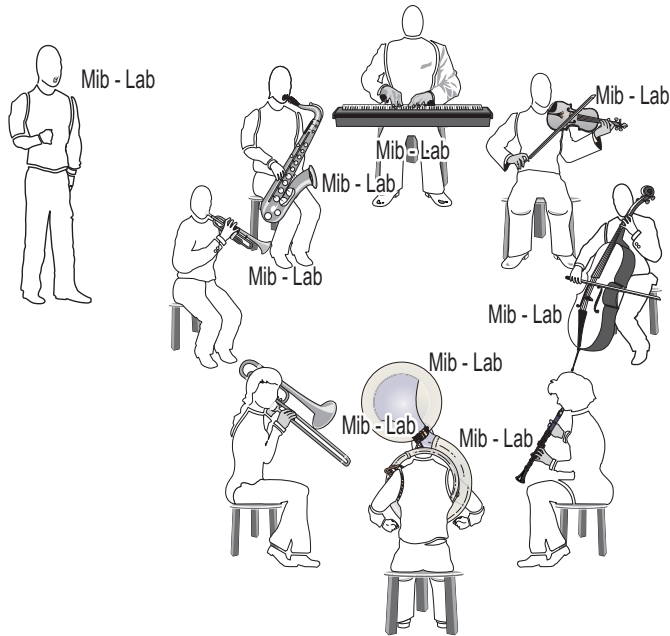
f) Una persona del grupo canta tres notas y quien está a su lado canta esas mismas tres notas y continúan así hasta que todos en el grupo canten las mismas tres notas. Seguir con el ejercicio hasta completar ocho notas.

Cantar - Tocar

2. a) Una persona canta una nota, y todo el grupo toca con el instrumento esa nota.



b) Una persona canta dos notas, y todo el grupo toca con el instrumento esas mismas dos notas.



c) Una persona canta tres notas y todo el grupo toca con el instrumento esas mismas tres notas. Continuar el ejercicio hasta completar ocho notas.

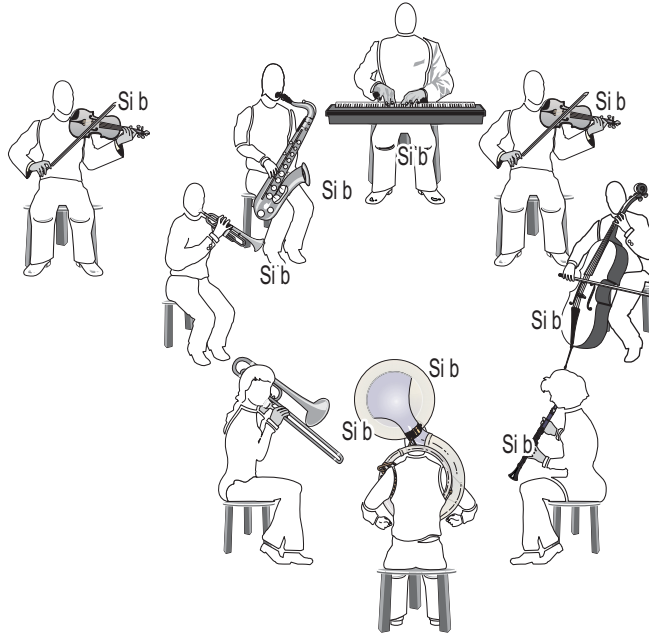
d) Una persona canta una nota y quien está enseguida toca esa misma nota y así sucesivamente, hasta que el ejercicio lo haga todo el grupo.

e) Una persona canta dos notas y quien está enseguida toca esas mismas dos notas y así sucesivamente, hasta que el ejercicio lo haga todo el grupo.

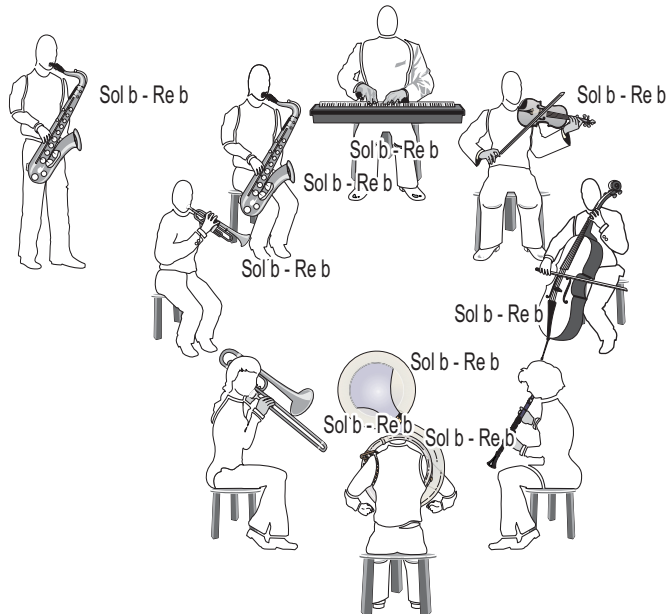
f) Una persona canta tres notas y quien está enseguida toca esas mismas tres notas y así sucesivamente, hasta que el ejercicio lo haga todo el grupo.

Tocar - Tocar

3) a) Una persona toca una nota, y todos tocan esa misma nota.



b) Una persona toca dos notas y todos en el grupo tocan esas mismas dos notas.



c) Una persona toca tres notas, y todos en el grupo tocan esas mismas tres notas.

d) Una persona toca una nota y quien está enseguida toca esa misma nota y así sucesivamente hasta hacerlo todo el grupo.

e) Una persona toca dos notas y quien está enseguida toca esas mismas dos notas y así sucesivamente hasta hacerlo todo el grupo.

f) Una persona toca tres notas y quien está enseguida toca esas mismas tres notas y así sucesivamente, hasta hacer el ejercicio todo el grupo. Seguir con el ejercicio hasta completar ocho notas.

Tocar - Tocar (Mismo grupo de instrumentos)

4. Este ejercicio lo realizan con el mismo tipo de instrumentos; violines, oboes, etc.

Una trompetista toca, otro trompetista responde.

Una violista toca, otra violista responde.

Un clarinetista toca, otro clarinetista responde.

y así sucesivamente con todos los instrumentos del grupo.

El ejercicio se ejecuta como los anteriores: primero una nota, después dos notas, así sucesivamente, hasta completar ocho notas.

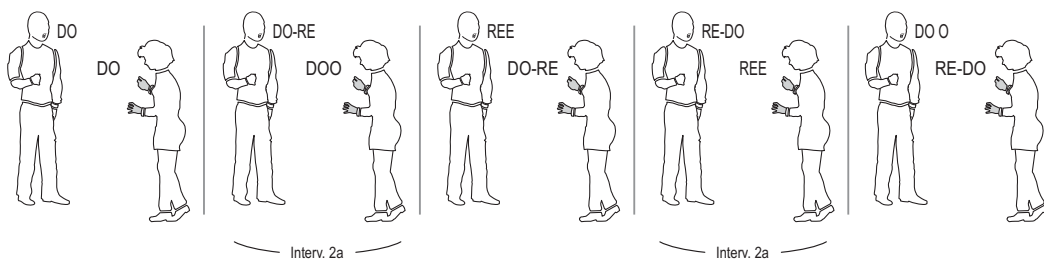


Cantar - Cantar

5. Este ejercicio lo realizan dos personas: Las dos personas cantan una nota al unísono.

Mientras una persona mantiene la nota, la otra canta un tono ascendente; de esta manera se debe escuchar un intervalo de segunda mayor; seguidamente, la persona que estaba cantando la nota de abajo, sube hasta alcanzar la nota que está cantando la otra persona; aquí se vuelve a escuchar otro unísono; después de esto, la persona que había iniciado el proceso de ascenso, baja un tono, hasta encontrar la primera nota que cantaron, aquí se vuelve a escuchar el intervalo de segunda mayor, y la persona que estaba cantando la nota de arriba, baja hasta alcanzar el unísono.

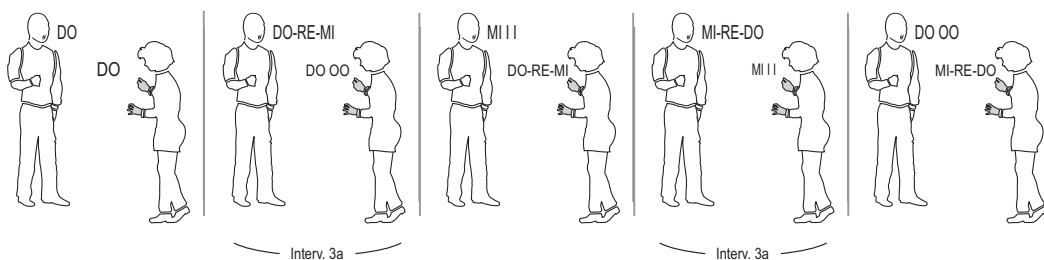
Este ejercicio se realiza en una sola respiración, de ser posible.



6. En el siguiente ejercicio, trabajaremos con un intervalo de 3a, siguiendo el tratamiento de una escala mayor:

do - re - mi

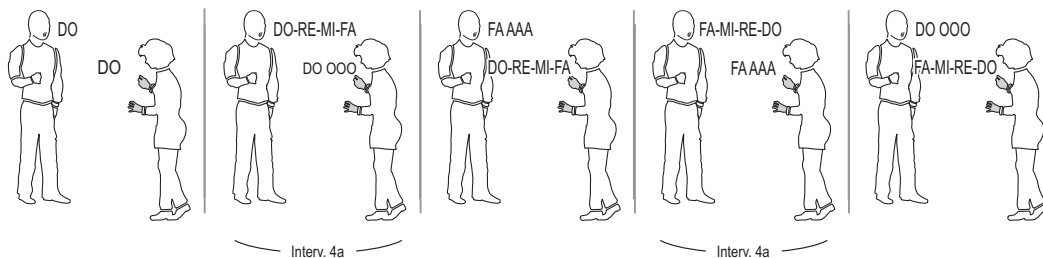
Se realiza con el mismo procedimiento del ejercicio anterior, esta vez, llegando hasta el intervalo de 3a.



7. El próximo ejercicio, lo realizamos con el intervalo de 4a, atendiendo al tratamiento de la escala mayor:

do - re - mi - fa

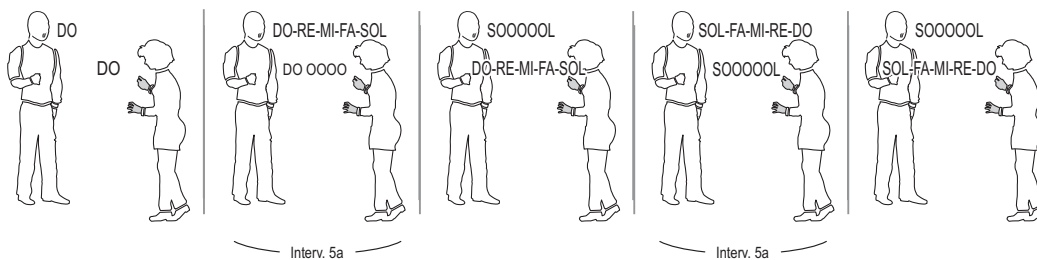
Se realiza con el mismo procedimiento del ejercicio anterior, esta vez, llegando hasta el intervalo de 4a.



8. El siguiente ejercicio, se realiza con un intervalo de 5a, siguiendo el tratamiento de una escala mayor:

do - re - mi - fa - sol

Se realiza con el mismo procedimiento del ejercicio anterior, esta vez, llegando hasta el intervalo de 5a.



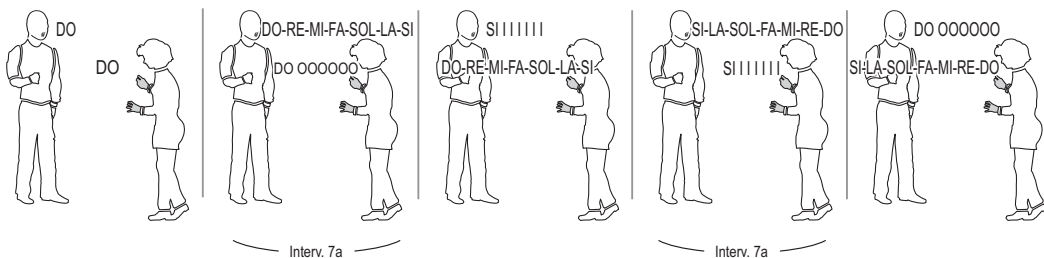
9. Para el siguiente ejercicio, llegamos hasta un intervalo de 6a mayor, siguiendo el esquema de una escala mayor:

do - re - mi - fa - sol - la



10. El siguiente ejercicio, hace referencia a un intervalo de 7a mayor:

do - re - mi - fa - sol - la - si



11. Completa esta serie de ejercicios, llegando hasta el intervalo de 8a.

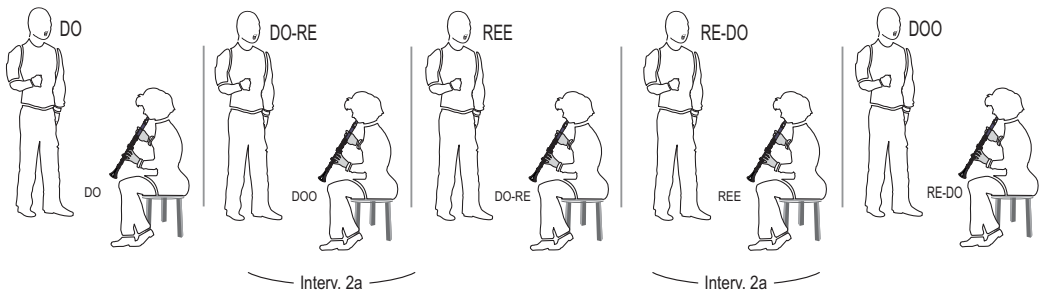
do - re - mi - fa - sol - la - si - do



Cantar - Tocar

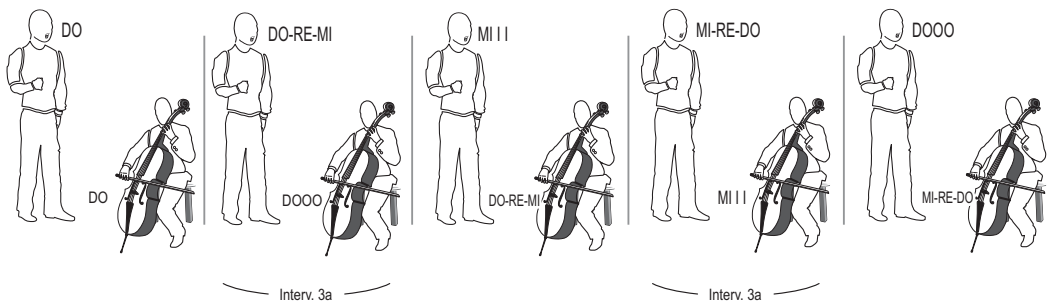
12. Una persona canta una nota y otra persona toca esa misma nota; seguidamente, la persona que canta sube un tono de la nota inicial, la persona que toca llega también a esa nota y después baja un tono. Llegando a la nota inicial, la persona que canta también baja un tono y llega a la nota inicial, oyéndose así el unísono.

do - re



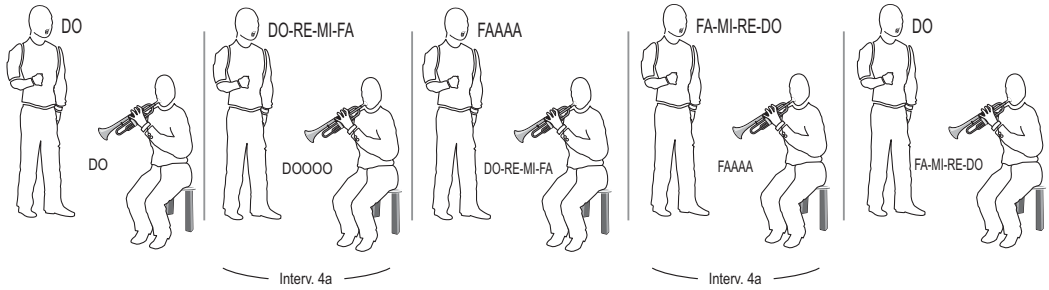
13. Una persona canta una nota y la otra toca esa misma nota; después la persona que canta sube dos tonos de la nota inicial, se debe escuchar una 3a mayor entre la que toca y la que canta; seguidamente, la persona que toca sube dos tonos y llega al unísono con la persona que canta; después, la persona que canta baja dos tonos y se escucha el intervalo de 3a mayor; después, la que toca, baja dos tonos y se escucha el unísono inicial.

do - re - mi



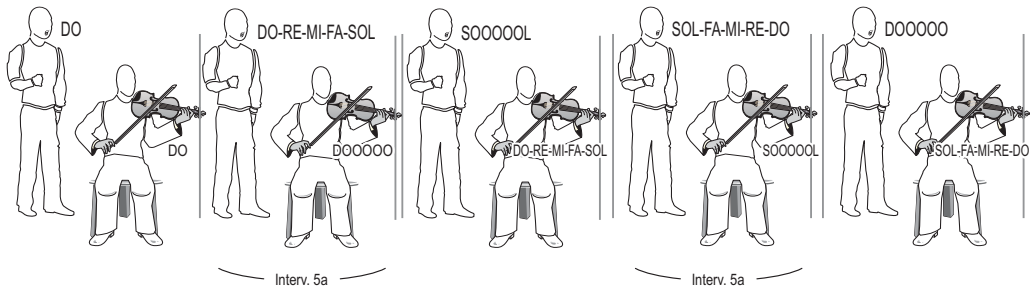
14. Se realiza el ejercicio de la misma manera, ejecutando un intervalo de 4a.

do - re - mi - fa



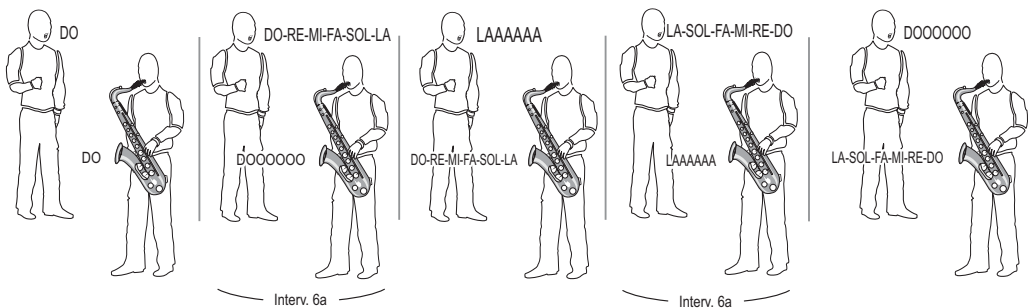
15. Se realiza el ejercicio con un intervalo de 5a.

do - re - mi - fa - sol



16. Se realiza el ejercicio con un intervalo de 6a.

do - re - mi - fa - sol - la



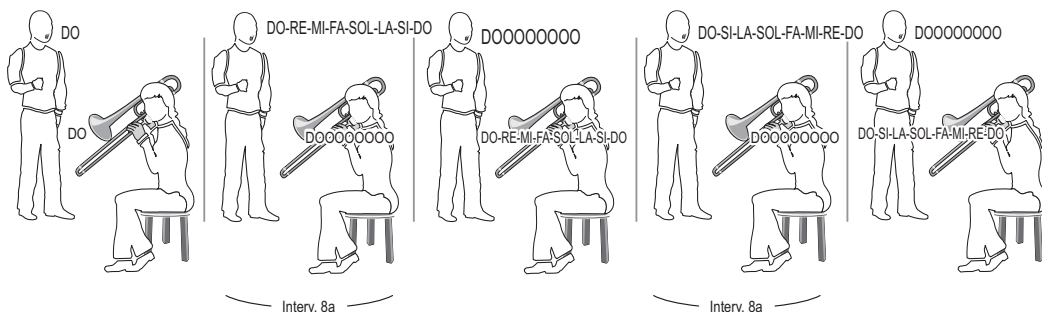
17. Se realiza el ejercicio con un intervalo de 7a.

do - re - mi - fa - sol - la - si



18. Se realiza el ejercicio con un intervalo de 8a.

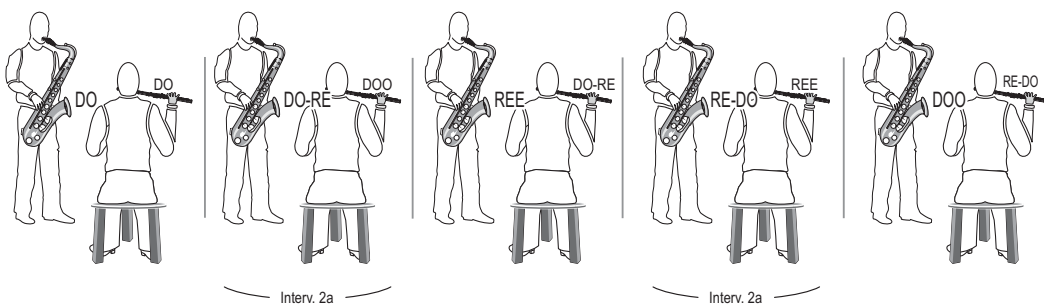
do - re - mi - fa - sol - la - si - do



Tocar - Tocar

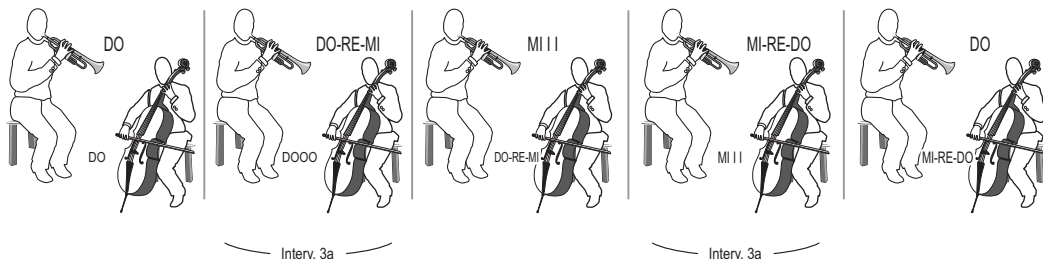
19. Se realiza este ejercicio de la misma manera que los anteriores, pero deberá ser tocado entre ambas personas.

do - re



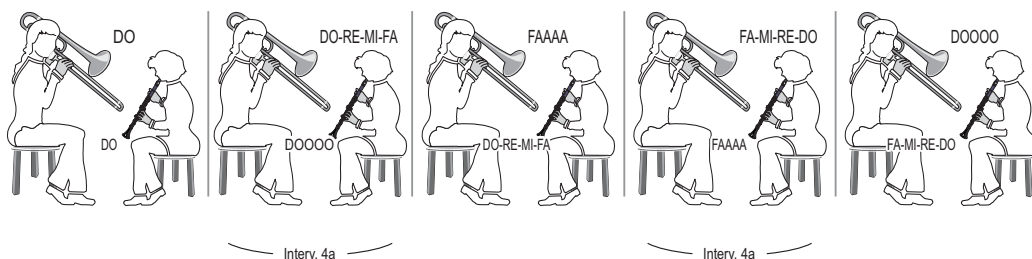
20. Con dos tonos. Intervalo de tercera.

do - re - mi



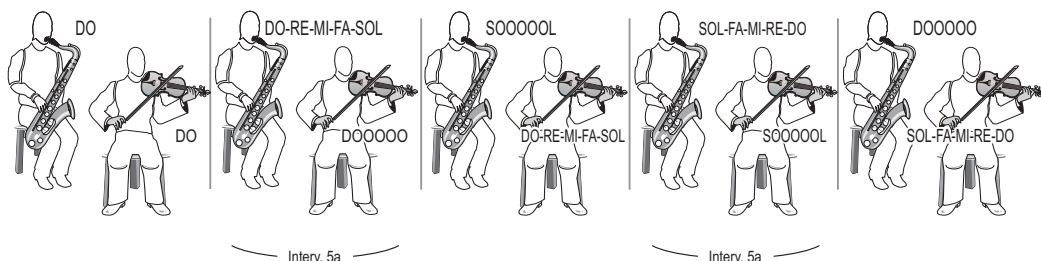
21. Con dos tonos y un semitono. Intervalo de cuarta.

do - re - mi - fa



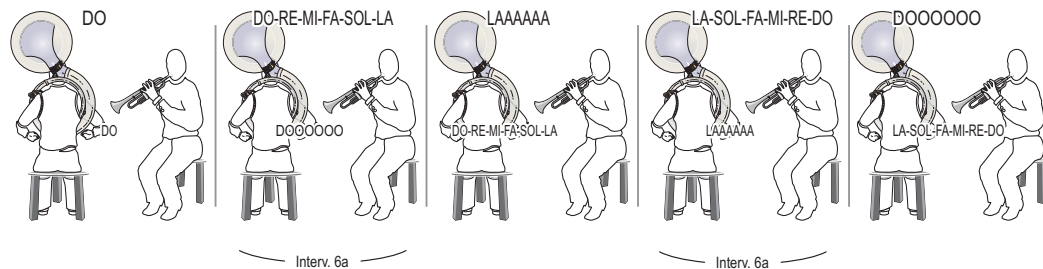
22. Con tres tonos y un semitono. Intervalo de quinta.

do - re - mi - fa - sol



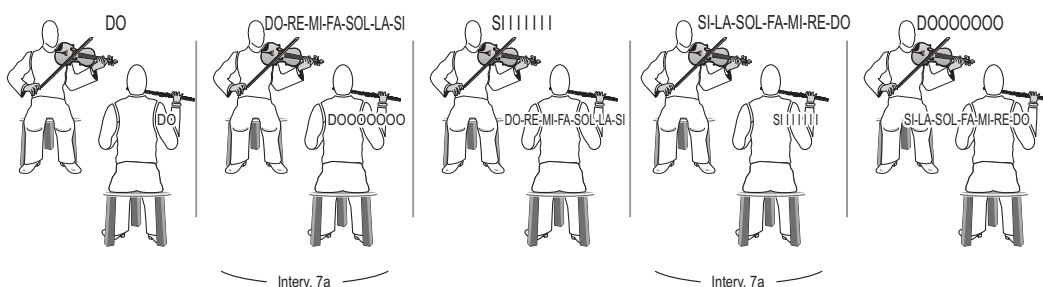
23. Con cuatro tonos y un semitono. Intervalo de sexta.

do - re - mi - fa - sol - la



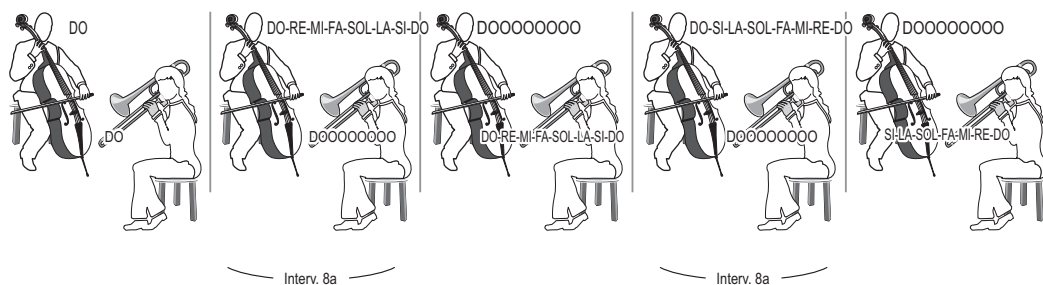
24. Con cinco tonos y un semitono. Intervalo de séptima.

do - re - mi - fa - sol - la - si



25. Con cinco tonos y dos semitonos

do - re - mi - fa - sol - la - si - do



26. Se realiza toda la serie de ejercicios desde el número 6, pero ahora realizando con una escala menor natural.

do - re - mi - fa - sol - la - si - do

Cinco tonos - dos semitonos

MÚSICA COLOMBIANA

Después de varias sesiones con el grupo, en donde realizamos asiduamente todos y cada uno de los ejercicios de entrenamiento auditivo impartidos y supervisados por el maestro; nos dispusimos a efectuar el primer ensayo y nuestra primera práctica como directores, con las distintas agrupaciones musicales que se fueron organizando con todos los estudiantes del curso. Instrumentos de cuerda frotada, maderas, metales y percusión, serían interpretados por cada uno de los directores.

Se percibía un ambiente de entusiasmo y alegría, ya que después de varios meses de continuo trabajo a través de esta técnica, íbamos a poner en práctica todos los consejos y enseñanzas impartidas por el maestro.

A este hecho se sumaba la gran expectativa generada por los fragmentos que iban a ser interpretados y dirigidos, ya que correspondían a obras de la música colombiana, en adaptaciones hechas para estos formatos, las cuales habían sido encargadas por el maestro directamente para este curso.

Debido a que en el grupo había varios directores provenientes de otros países, estaban muy ansiosos de conocer, interpretar y dirigir estos aires colombianos, que son conocidos por su gran riqueza rítmica, melódica y armónica.

Cuando el maestro hizo presencia en el salón de clase, irradiaba un júbilo especial; imagino que por el placer de abordar estas músicas que eran tan nuevas y fascinantes para él.

Después de su corto saludo y el consabido ritual de concentración, nos dijo:

—En un proceso de aprendizaje, tanto el alumno como el maestro se encuentran en el mismo nivel de aprendizaje—.



Durante estos meses aquí en Colombia y a través de las clases desarrolladas en este curso, mi aprendizaje ha sido continuo y enriquecedor; hoy, tanto algunos de ustedes como yo, vamos a asumir el reto de dirigir y ensayar obras que son muy nuevas para nosotros.

Estas obras fueron escogidas minuciosamente, y fueron compuestas en el siglo pasado. Cada una de estas piezas tiene una particularidad especial, y son parte del patrimonio musical colombiano. La Gata Golosa de Fulgencio García, Navidad Negra de José Barros, Mi Buenaventura de Petronio Álvarez, El Republicano de Luis A. Calvo, Ay si si de Luis Ariel Rey y La Múcura de Crescencio Salcedo, son joyas de la variada música colombiana que han sonado y deleitado a varias generaciones.

Mi decisión, para que ustedes dirigieran fragmentos de obras representativas de la música colombiana y dirigir una parte o trozo de estas obras, debe servir para mostrarnos qué grado de intensidad hemos alcanzado en nuestra audición interna.

Pocos compases de una obra, abordados con maestría en su nivel técnico y gestual, además, acompañados de una vívida imaginación expresiva, demostrarán el grado de entendimiento y musicalidad para la solución de muchas dificultades.

Como lo anotamos durante este curso, al ubicarnos frente a una agrupación musical, en este caso un grupo instrumental, debemos dominar completamente aspectos inherentes al oficio de director, de los cuales ya hemos hecho referencia. Los aspectos gestuales y de marcación deben ser claros, precisos y fluidos, de tal manera que ayuden a conducir la agrupación.

Estos fragmentos que ustedes van a dirigir y que ya han estudiado y asimilado con antelación, deben ser traducidos a través del gesto y de la intensidad de la imagen de que ustedes viven con su mente, corazón y su ombligo.

Hoy vamos a realizar esta labor de director, que con fragmentos cortos, debemos corregir posibles fallas, detectar problemas de afinación, equilibrar la sonoridad del grupo, y colaborar en las posibilidades de ejecución e interpretación de diferentes pasajes musicales. Es decir, esa visión imaginativa del fragmento que nace en el ombligo, pasa al corazón y llega a la mente, se convierte en realidad sonora mediante las diferentes herramientas puestas al servicio de la música.

SCORE

Danza

MIGUEL A. CASAS

$\text{♩} = 108$

FLAUTA
mf

OBOE
mf

CLARINETE EN B \flat

VIOLIN I
mf
Pizz. ARCO

VIOLIN II
mp
Pizz. ARCO

VIOLA
mp
Pizz. ARCO

VIOLONCHELO
mp
Pizz. ARCO

CONTRABAJO
mp
Pizz. ARCO

SNARE DRUM
mp

© 2020



The musical score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cbjo.), and Snare Drum (S.Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into three measures. The Flute and Oboe parts are mostly rests. The Clarinet Bb, Violin I, and Snare Drum parts have melodic lines. The Violin II, Viola, and Violoncello parts provide harmonic support. A dynamic marking of *mf* is present under the Clarinet Bb staff. A rehearsal mark '5' is located at the beginning of the Snare Drum staff.



DANZA

3

ACCEL.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl.:** Flute part, mostly silent with rests.
- Ob.:** Oboe part, starting with a triplet of eighth notes, marked *mf*.
- Cl. Bb:** Clarinet in B-flat part, mirroring the Oboe's triplet, marked *mf*.
- Vln. I:** Violin I part, starting with a whole note, then moving to eighth notes, marked *f*.
- Vln. II:** Violin II part, starting with a whole note, then moving to eighth notes, marked *mf*.
- Vla.:** Viola part, starting with a whole note, then moving to eighth notes, marked *mf*.
- Vc.:** Violoncello part, starting with a whole note, then moving to eighth notes, marked *mf*. Includes markings for *ARCO* and *PIZZ.*
- CBJO.:** Contrabasso part, starting with a whole note, then moving to eighth notes, marked *mf*.
- S. DR.:** Snare Drum part, marked with a snare drum symbol and *mf*.



DANZA

Rit.

f

3 3

3 3

Diminuendo

Diminuendo

Diminuendo

Diminuendo

12 *Diminuendo*



DANZA

5

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbjo.

S.Dr.

15

Pizz.

Arco

p

pp

V

>



SCORE

Navidad Negra

COMPOSITOR: JOSE A. BARROS
ADAPTACION: MIGUEL A. CASAS
♩=150

(CUMBIA)

♩=180 Rit.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- FLUTE
- OBOE
- CLARINETE EN B♭
- SAX. ALTO
- SAX. TENOR
- TROMPETA EN B♭
- TROMBON
- VIOLIN I
- VIOLIN II
- VIOLA
- VIOLONCHELO
- CONTRABAJO
- MARACON
- TAMBORA

The score is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo of ♩=180 and a 'Rit.' (ritardando) marking. The first five measures are marked with a fermata. The Trompeta en B♭ part has a melodic line starting in the fifth measure with a *mf* dynamic. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) plays sustained chords, starting with a *f* dynamic and transitioning to *p* in the fifth measure. The Maracaon part features a rhythmic pattern of eighth notes with a *f* dynamic and a note marked 'X = MADERA'. The Tambora part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *f* dynamic. The score concludes with a *p* dynamic marking in the final measure.

© 2020



NAVIDAD NEGRA

The musical score is written for a large ensemble. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. B♭ (Clarinet in B-flat), A. SX. (Alto Saxophone), SX. T. (Tenor Saxophone), Tpt. B♭ (Trumpet in B-flat), Tbn. (Trombone), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), Cbajo. (Double Bass), MRCN (Maracas), and TBRA. (Tambora). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) for the woodwinds and *mf* (mezzo-forte) for the strings and percussion. Performance instructions like "Pizz." are also present. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a measure rest in the first measure of each instrument part. A page number "6" is written at the bottom left of the score.



NAVIDAD NEGRA

ACCEL. Rit.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (SX. T.), Trumpet in B-flat (Tpt. Bb.), and Trombone (Tbn.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb. so.), Mridangam (MRCH), and Tabla (TBRA.). The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features dynamic markings like *mf* and *f*, and performance instructions for acceleration and deceleration. The percussion parts include a steady mridangam rhythm and tabla patterns.



NAVIDAD NEGRA

♩=150

ACCEL.

Rit.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B♭), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (Sx. T.), Trumpet in B-flat (Tpt. B♭), and Trombone (Tbn.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cbajo.), Maracas (MRCN), and Tambora (TBRA.). The score features various dynamics such as *pp* and *ppp*, and includes performance instructions like 'ACCEL.' and 'Rit.'. The percussion parts (MRCN and TBRA.) are marked with 'x' symbols indicating rhythmic patterns.



Musical score for 'NAVIDAD NEGRA', page 5. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Alto Saxophone (A. SX.), Soprano Saxophone (SX. T.), Trumpet in B-flat (TPT. B \flat), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cbajo.), Maracas (MRCN), and Tambora (Tbra.).

The woodwind and brass sections (Fl., Ob., Cl. B \flat , A. SX., SX. T., TPT. B \flat , Tbn.) are mostly silent, indicated by rests. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cbajo.) plays a melodic line in the first two measures, then rests. The percussion section (MRCN, Tbra.) provides a rhythmic accompaniment. The Maracas part features a sequence of notes with accents and dynamic markings: *pp*, *DIM.*, and *ppp*. The Tambora part features a sequence of notes with accents and dynamic markings: *pp*, *DIM.*, and *ppp*.

23 *pp* *DIM.* *ppp*

Mi Buenaventura

(CURRULAO)

COMPOSITOR: PETRONIO ALVAREZ

ADAPTACION: MIGUEL A. CASAS

$\text{♩} = 86$

FLUTE *mf*

OBOE *mf*

CLARINETE EN B \flat *mf*

SAX. ALTO *mf*

SAX. TENOR *mf*

TROMPETA EN B \flat *mf*

TROMBON *mf*

VIOLIN I *mf*

VIOLIN II *mf*

VIOLA *mf*

VIOLONCHELO *mf*

CONTRABAJO *mf*

GUASA *mf* X= Madera

TAMBORA *mf*

© 2020



ACCEL.

FL.

Ob.

Cl. B \flat

A. Sx.

Sx. T.

Trpt. B \flat

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbajo.

MRCN

TBRA.

6

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO

CRESCENDO



4

MI BUENAVENTURA

$\text{♩} = 130$

$\text{♩} = 120$

Musical score for 'Mi Buena Ventura'. The score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet Bb, Alto Saxophone, Soprano Saxophone, Trumpet Bb, and Trombone) and strings (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The second system includes MRCN (Maracas) and TBA (Tambora). The score is in 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 130$ for the first part and $\text{♩} = 120$ for the second part. The key signature has one flat (Bb). The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*. The percussion parts (MRCN and TBA) feature rhythmic patterns with accents and 'x' marks indicating specific rhythmic values.



The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of one flat. Part begins with a whole note rest, followed by a melodic line starting on a half note G4, moving to F4, E4, and D4.
- Ob. (Oboe):** Treble clef, key signature of one flat. Part consists of whole note rests.
- Cl. B. (Clarinet Bass):** Treble clef, key signature of one sharp. Part begins with a whole note rest, followed by a melodic line starting on a quarter note G4, moving to F4, E4, and D4.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Treble clef, key signature of two sharps. Part consists of whole note rests.
- Sax. T. (Saxophone Tenor):** Treble clef, key signature of one sharp. Part consists of whole note rests.
- Trp. B. (Trumpet Bass):** Treble clef, key signature of one sharp. Part begins with a whole note rest, followed by a melodic line starting on a quarter note G4, moving to F4, E4, and D4.
- Tbn. (Trombone):** Bass clef, key signature of one flat. Part consists of whole note rests.
- Vln. I (Violin I):** Treble clef, key signature of one flat. Part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vln. II (Violin II):** Treble clef, key signature of one flat. Part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vla. (Viola):** Bass clef, key signature of one flat. Part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, key signature of one flat. Part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Csso. (Contrabass):** Bass clef, key signature of one flat. Part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- MRCN (Maracas):** Percussion clef. Part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- TBRA. (Tambora):** Percussion clef. Part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents.



The musical score is arranged in a system with 14 staves. The instruments and their parts are as follows:

- FL.** Flute: Starts with a whole note chord, then rests, and enters in the final measure with a melodic line.
- Ob.** Oboe: Rests for the first two measures, then plays a melodic line.
- Cl. B.** Clarinet in B-flat: Rests for the first two measures, then plays a melodic line.
- A. SX.** Alto Saxophone: Rests for the first two measures, then plays a melodic line.
- SX. T.** Tenor Saxophone: Rests for the first two measures, then plays a melodic line.
- Trt. B.** Trumpet in B-flat: Rests for the first two measures, then plays a melodic line.
- Tbn.** Trombone: Rests for the first two measures, then plays a melodic line.
- Vln. I** and **Vln. II**: Violins I and II, playing rhythmic accompaniment.
- Vla.** Viola: Playing rhythmic accompaniment.
- Vc.** Violoncello: Playing rhythmic accompaniment.
- Cbajo.** Double Bass: Playing rhythmic accompaniment.
- MRCN** and **TBRA.** Maracas and Tambora: Playing rhythmic accompaniment.

The score includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and a repeat sign at the end of the piece. The page number 26 is located at the bottom left.



MI BUENAVENTURA

7

FL.

Ob.

Cl. B \flat

A. Sx.

Sx. T.

Trp. B \flat

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbjo.

MRCN

TBRN

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

32



SCORE

El Republicano

(BAMBUCO)

COMPOSITOR: LUIS A. CALVO

ADAPTACION: MIGUEL A. CASAS

$\text{♩} = 152$

FLUTE

OBOE

CLARINETE EN B \flat

SAX. ALTO

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

VIOLONCHELO

CONTRABAJO

CHUCO

© 2020



2

$\text{♩} = 172$

EL REPUBLICANO

The musical score is arranged in ten staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.), both starting with a *mp* dynamic. The third staff is for Clarinet in B-flat (Cl. B \flat) and the fourth for Alto Saxophone (A. SX.), both starting with a *p* dynamic. The fifth and sixth staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II), both starting with a *p* dynamic. The seventh staff is for Viola (Vla.) and the eighth for Violoncello (Vc.), both starting with a *p* dynamic. The ninth staff is for Double Bass (Cbajo.), starting with a *p* dynamic. The tenth staff is for Chuco (CHUCHO.), starting with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.



EL REPUBLICANO

3

The musical score is arranged in two systems. The first system includes:

- Fl. (Flute): Treble clef, rests in the first two measures, then plays a melodic line.
- Ob. (Oboe): Treble clef, rests in the first two measures, then plays a melodic line.
- Cl. B \flat (Clarinet in B-flat): Treble clef, key signature of one sharp (F#), rests in the first two measures, then plays a melodic line.
- A. Sx. (Alto Saxophone): Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), plays a rhythmic line.

The second system includes:

- Vln. I (Violin I): Treble clef, plays a rhythmic line with accents (v) and dynamics *f* and *mp*.
- Vln. II (Violin II): Treble clef, plays a rhythmic line with accents (v) and dynamics *mp*.
- Vla. (Viola): Alto clef, plays a rhythmic line with accents (v) and dynamics *mp*.
- Vc. (Violoncello): Bass clef, plays a rhythmic line with accents (v) and dynamics *mp*.
- Cbajo. (Contrabajo): Bass clef, plays a rhythmic line with accents and dynamics *mp*.
- CHUCHO. (Cajón): Percussion, plays a rhythmic line with accents and dynamics *mp*.

Measure numbers 11 and 12 are indicated at the bottom left of the score.



EL REPUBLICANO

Musical score for 'El Republicano' featuring the following instruments: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. B \flat (Clarinet in B-flat), A. SX. (Bassoon), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vln. (Viola), Vc. (Violoncello), Cbajo. (Contrabass), and CHUCHO. (Cuckoo). The score is divided into two systems. The first system includes Fl., Ob., Cl. B \flat , and A. SX. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vln., Vc., Cbajo., and CHUCHO. The music is in 4/4 time and features dynamic markings of *mf* and *f*. The Cuckoo part is marked with accents and dynamic markings.



SCORE

La Múcura

(PORRO)

COMPOSITOR: JOSE A. BARROS
ADAPTACION: MIGUEL A. CASAS

$\text{♩} = 110$ Rit.

CLARINETE EN B \flat

TROMPETA EN B \flat

TROMBON

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

VIOLONCHELO

CONTRABAJO

MARACON

TAMBORA

f *mf*

f *mf*

f *mf*

mf

X = MADERA

mf

© 2020



2

LA MUCURA

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Cl. Bb**: Clarinet in B-flat, treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Trp. Bb**: Trumpet in B-flat, treble clef, playing a similar melodic line.
- Tbn.**: Trombone, bass clef, playing a similar melodic line.
- Vln. I**: Violin I, treble clef, with a whole rest.
- Vln. II**: Violin II, treble clef, with a whole rest.
- Vla.**: Viola, alto clef, with a whole rest.
- Vc.**: Violoncello, bass clef, with a whole rest.
- Cbjo.**: Contrabajo, bass clef, with a whole rest.
- MRCN**: Maraca, with a rhythmic pattern of quarter notes and accents.
- TBRA.**: Tambora, with a rhythmic pattern of quarter notes and accents.

The score includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) for the woodwind parts. The percussion parts (MRCN and TBRA.) feature rhythmic notation with accents and slurs.

6



LA MUCURA

3

$\text{♩} = 80$

ACCEL.

Cl. B \flat

Tpr. B \flat

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbajo.

MRCN

Tbra.



LA MUCURA

♩ = 90

Cl. Bb

Tpt. Bb

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbajo.

MRCN

Tbra.

p

V

16



LA MUCURA

5

Musical score for 'LA MUCURA' page 5. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. Bb (Clarinet in B-flat)
- Tpt. Bb (Trumpet in B-flat)
- Tbn. (Tuba)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cbajo. (Contrabajo)
- MRCN (Máraca)
- Tbra. (Tambora)

The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *f* (forte) is present in the woodwind parts. The percussion parts include a pattern of eighth notes for the MRCN and a pattern of eighth notes with accents for the Tbra.



LA MUCURA

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top three staves are for woodwinds: Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Trumpet in B-flat (Tpt. Bb), and Trombone (Tbn.). The next four staves are for strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The bottom two staves are for percussion: Maracas (Mrcn.) and Tambora (Tbra.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and first endings indicated by a '1.' above a bracketed section. The piece concludes with a double bar line.

SCORE

La Gata Golosa

PASILLO

COMPOSITOR: FULGENCIO GARCIA

ADAPTACION: MIGUEL A. CASAS

$\text{♩} = 140$

FLUTE

CLARINET IN B \flat

ALTO SAX

TENOR SAX

TRUMPET IN B \flat

TROMBONE

TUBA

CHUCHO

© 2020



2

LA GATA GOLOSA

ACCEL.

The musical score is arranged in a system of eight staves. The instruments are: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, and Chuchos. The score begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes a crescendo hairpin. The Flute part features a melodic line with grace notes and a rapid sixteenth-note passage. The Clarinet, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Trombone and Tuba parts play a steady eighth-note accompaniment. The Chuchos part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score concludes with a dynamic marking of *p* and a decrescendo hairpin.



LA GATA GOLOSA

3

Rit. $\text{♩} = 140$

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Chuco. The Flute part begins with a 'Rit.' (Ritardando) marking and a tempo of 140 beats per minute. The Clarinet, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes. The Trumpet and Trombone parts have simpler, more rhythmic lines. The Tuba part provides a steady bass line. The Chuco part consists of a series of rhythmic pulses. The score is marked with '11' at the bottom left.

Fl.

B♭ Cl.

A. SX.

T. SX.

B♭ Tpt.

Tbn.

TUBA

CHUCO.

11



4

LA GATA GOLOSA

Musical score for LA GATA GOLOSA, measures 16-19. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), B♭ Trumpet (B♭ Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba, and Cymbals (CHUCHO.).

16



LA GATA GOLOSA

5

Musical score for 'La Gata Golosa', page 5. The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments and their parts are:

- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Part 1: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 2: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 3: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p*.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Treble clef, key signature of two sharps (D major). Part 1: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 2: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 3: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p*.
- A. SX. (Alto Saxophone):** Treble clef, key signature of two sharps (D major). Part 1: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 2: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 3: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p*.
- T. SX. (Tenor Saxophone):** Treble clef, key signature of two sharps (D major). Part 1: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 2: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 3: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p*.
- B♭ TPT. (B-flat Trumpet):** Treble clef, key signature of two sharps (D major). Part 1: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 2: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 3: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p*.
- TBN. (Trombone):** Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Part 1: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 2: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 3: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p*.
- TUBA:** Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Part 1: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 2: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 3: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p*.
- CHUCHO. (Cymbal):** Percussion clef. Part 1: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 2: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Part 3: Quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Dynamics: *p*.

20



SCORE

Bambuco

MIGUEL A. CASAS

$\text{♩} = 92$

Violin I: *f*, *mf*, *p*
Violin II: *f*, *mf*, *p*
Viola: *mf*, *p*
Violonchelo: *mf*, *p*
Contrabajo: *mf*, *p*
SEMILLA (CHUCHO): *f*, *p*

Dynamic markings: *f*, *mf*, *p*, *Pizz.*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cbjo.
PERC.

7

© 2020



La cultura es de todos

Mincultura

2

BAMBUCO

ACCEL.

Musical score for measures 11-15 of 'BAMBUCO'. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cbajo), and Percussion (PERC.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'ACCEL.' (Accelerando). The dynamic marking is 'p' (piano). The Percussion part features a steady eighth-note pattern with accents. The strings play a rhythmic accompaniment with various articulations like accents and breath marks.

Rit.

Musical score for measures 16-20 of 'BAMBUCO'. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cbajo), and Percussion (PERC.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Rit.' (Ritardando). The dynamic marking is 'p' (piano). The Percussion part continues with the eighth-note pattern. The strings play a rhythmic accompaniment with various articulations like accents and breath marks.



BAMBUCO

3

$\text{♩} = 92$

Musical score for measures 21-25. The score includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cbajo.), and Percussion (PERC.). The percussion part features a steady eighth-note pattern. The strings play a rhythmic accompaniment with accents. A dynamic hairpin is shown at the end of measure 25.

21

Musical score for measures 26-30. The score includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cbajo.), and Percussion (PERC.). The strings play a rhythmic accompaniment with accents. The Violin I part has a *rit.* marking and a *Pizz.* marking. Dynamics include *p*, *Pizz.*, and *pp*. A dynamic hairpin is shown at the end of measure 30.

26



SCORE

Ay si si

COMPOSITOR: LUIS ARIEL REY
ADAPTACION: MIGUEL A. CASAS

♩=190 (JOROPO) ACCEL.

This system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, Contrabajo, and Maracas. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩=190. Dynamics include *f* for Violin I, *mf* for Violin II and Viola, and *p* for Violonchelo and Contrabajo. The Maracas part is marked *mf*. An *ACCEL.* marking is present above the final measure of the system.

♩=220

This system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, Contrabajo, and Percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩=220. Dynamics include *pizz.* for the Contrabajo. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.

7

© 2020



2 Ay sí sí

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cbjo.
PERC.

11

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cbjo.
PERC.

16



21

Musical score for measures 21-25. The score includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cbajo.), and Percussion (PERC.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The percussion part features a steady eighth-note pattern. The string parts have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some measures contain rests.

Rit.

26

Musical score for measures 26-30. The score includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cbajo.), and Percussion (PERC.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The percussion part continues with its eighth-note pattern. The string parts feature a 'Rit.' (Ritardando) marking and a dynamic marking of *f* (forte). The strings play sustained notes with long slurs, and some measures contain rests.

4

Av si si

$\text{♩} = 190$
Pizz.

The musical score consists of six staves. The top five staves are for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (Cbajo.). The bottom staff is for Percussion (PERC.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-6. In the second system, measures 4-6, the string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Cbajo.) are marked with 'Pizz.' (pizzicato) and have a tempo marking of $\text{♩} = 190$. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in measures 1-3, and a different pattern in measures 4-6.

31



ESCALAS DEL DIRECTOR

La última clase de este curso tuvo lugar en un sitio especial, un ámbito apacible, pleno de espiritualidad y vegetación, el cual se ha convertido en uno de los atractivos turísticos más importantes de la capital de Colombia, Bogotá.

Al cerro de Monserrate se llega por un sendero peatonal de más de 1.600 escalones, pero también se puede ascender por teleférico o funicular.

Los más de cuarenta directores que integramos este curso, nos embarcamos en el funicular; un pequeño tren, el cual con su lento andar andante: $NEGRA=60$ nos permitió ir observando el verde bosque de los cerros orientales que parece arropar a la gran ciudad, difuminada a lo lejos por la bruma sabanera.

Todo indicaba que el movimiento del tren se confabulaba con las técnicas del maestro, quien nos había enseñado los diagramas representados, en círculos en este mismo andante del funicular. Este vehículo se fue ralentizando a medida que llegaba a su destino, como queriéndonos recordar el *ritardando* que durante varias sesiones habíamos practicado tanto.

La Basílica del Señor Caído de Monserrate se encuentra justo en la cima del cerro; es una estructura imponente que recibe a miles de peregrinos de todo el mundo, quienes llegan allí en busca de fortaleza y perdón divino.

Contemplamos una a una las catorce imágenes que representan La Pasión de Cristo, y las cuales se convierten en un recorrido espiritual, místico y de encuentro con el hijo de Dios, para crecer en conciencia, solidaridad y comunicación. El maestro, visiblemente emocionado, se detuvo por más tiempo en la imagen donde Jesús muere en la cruz. Al tiempo que observaba esta dolorosa y esperanzadora escena, le escuchamos elevar una sentida oración a los pies del hijo de Dios.

Después de terminar este espiritual recorrido, el maestro nos invitó a sentarnos en el prado de verdor espléndido, pidiéndonos que nos ubicáramos en círculo para una mejor comunicación. Siempre la figura del círculo.

Hoy es el último encuentro de este curso, —dijo el maestro—. Quiero agradecerles, especialmente por su hospitalidad y por todas las enseñanzas de este tiempo tan maravilloso que he compartido con ustedes.

Conocer, dirigir y disfrutar de bambucos, porros, pasillos, cumbias, joropos y una variedad de ritmos de la música colombiana, se ha convertido en una experiencia maravillosa que quiero compartir con mis colegas y alumnos de otros países.

Ahora, quiero que se pongan de pie. El esquema que vamos a realizar es el de 4/4.

Nos solicitó poner nuestros brazos en el Centro Tonal del Cuerpo. Una vez instalados allí, nos pidió llevar el pulso de Negra=60, con el pie derecho. Luego nos pidió desplazar los brazos hacia la izquierda (número 9 en el brazo izquierdo para el círculo, y número 4 en el brazo derecho para el esquema), y empezáramos una serie de cuatro círculos y esquemas ininterrumpidamente, lo más fluidos y claros posibles, en la dinámica de forte.

Después de realizar el ciclo de los cuatro círculos y esquemas, vamos a realizar el crescendo y decrescendo, acelerando y ritardando con la mano izquierda, de manera indiscriminada. El esquema de 4/4 en el brazo derecho se mantiene inamovible y en dinámica forte. Yo voy a ir pasando por donde cada uno de ustedes, e iremos entablando una pequeña charla a medida que ejecutamos el ejercicio. A mi cuenta de cuatro, empezamos el ejercicio.

Tanto peregrinos como turistas se acercaban curiosamente para observar este ritual que estábamos llevando a cabo y que les asombraba, tanto que algunos quedaban perplejos al disfrutar de esta sinfonía de movimientos y círculos que se alternaban con intermitentes conversaciones entre el maestro y sus alumnos.

Transcurridos algunos minutos, y siguiendo las instrucciones del



maestro, el último movimiento en detenerse fue el del pie, el cual llevaba el pulso.

Como pueden ver, —dijo el maestro — este ejercicio que yo realicé hace ocho meses en nuestra primera clase, y que ustedes lo encontraban como algo muy difícil, lo han logrado desarrollar sin esfuerzo alguno.

El trabajo constante y sistemático les ha demostrado que con disciplina y voluntad se pueden lograr todos los propósitos que nos imponemos.

Estos ejercicios son un trabajo técnico gestual, pero recuerden que la actividad del director se enmarca en una esfera puramente espiritual, y no olviden que es el director quien representa esta forma mística; mientras más pura y sencilla se realice esta actividad, más expresivo y conmovedor será su efecto.

Espero volver a encontrarnos en el próximo libro, en donde trabajaremos otros temas del oficio de director, como calderones, entradas, ejercicios de entrenamiento auditivo, análisis, interpretación, y más música colombiana.

No olviden realizar asiduamente estas escalas del director, tantas veces como sea posible; las mismas que nos esperan las escalas al bajar de este Cerro de Monserrate.

El aeropuerto estaba atiborrado como de costumbre; pero en esta ocasión, más de 40 directores llenos de entusiasmo y felicidad de haber conocido y compartido con un gran ser humano durante ocho meses, se daban cita allí para agradecer y despedir a quien nos hizo sentir parte de su vida, durante este tiempo de experiencias y conocimiento.

Hasta pronto maestro, dijeron al unísono los entusiastas directores.

Hasta pronto, replicó el maestro...



BIBLIOGRAFÍA

LEINSDORF, Erich . THE COMPOSER´S ADVOCATE.
Vail-Ballou Press, Binghamton. Yale University. New York.

MACKENZIE, David . CONDUCTING TECHNIQUE.
(Development and applications)

RUDOLF, Max. THE GRAMMAR OF CONDUCTING.
Schirmer Books. New York 1995

SCHERCHEN, Hermann. EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA.
Ed. Labor. Edición 2 Barcelona. España 1988

SWAROWSKY , Hans . DEFENSA DE LA OBRA .
DIRECCIÓN DE ORQUESTA.
Traducción de Miguel Ángel Gómez Martínez Ed. Real Musical.
Barcelona. España 1989



Proyecto ganador: Reconocimiento para la Publicación de Materiales Pedagógicos o Musicales para Procesos de Formación - Ministerio de Cultura - Convocatoria de Estímulos 2020 Primera Fase.



La cultura
es de todos

Mincultura