

DEPARTAMENTO
DE MÚSICA

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo Final de Grado

Licenciatura en Música orientación Dirección Orquestal

Tema:

LA PRÁCTICA DE LA DIRECCIÓN EN ORQUESTAS JUVENILES.
Reflexiones sobre las estrategias de ensayo para la interpretación
musical con orquestas juveniles.

Título:

Preparación de concierto con una orquesta juvenil.

Estudiante: Aguilar Tau Macarena

DNI 36374277

Legajo 63422/3

Tel. 2215992521

E-Mail: macuaguilartau@gmail.com

Directora: Dra. María Paula Cannova

Director externo: Prof. Leandro Valiente

FUNDAMENTACIÓN

Este trabajo propone revisar el rol de quien dirige una orquesta juvenil, revisando formas tradicionales y proponiendo estrategias alternativas de trabajo. A partir de la observación participativa, y el trabajo de campo, se busca conocer diferentes estrategias para la realización de ensayos con el fin de concretar un concierto con una orquesta juvenil.

Las orquestas juveniles son grupos de músicas/os no profesionales, que se encuentran, habitualmente, en instancias de formación técnica e interpretativa, sin que ello implique necesariamente condiciones incorrectas o deformadas de la realización musical sino simplemente en una oportunidad de aprendizaje en las labores de la ejecución musical en vivo en un grupo social. La práctica en orquestas juveniles puede acreditar prácticas profesionalizantes en carreras de formación (conservatorios y universidades) que se desarrollan en un espacio de aprendizaje colectivo, promoviendo la realización musical participativa en convivencia con múltiples niveles de aprendizaje. Si bien suele entenderse a la orquesta juvenil como un espacio y momento de transición entre la etapa de formación y la práctica profesional de la música, es cierto que, dependiendo de las instituciones que la promueva, llega a consolidarse como un cuerpo profesional en la medida en la que su repertorio no es exclusivo y el formato de presentación, difusión y performance en vivo tampoco difiere de los conciertos sinfónicos de orquestas profesionales. Respecto de la programación de conciertos puede afirmarse que suele dedicarse al repertorio sinfónico, sinfónico- coral o al recital (incluyendo cantantes). Un elemento característico del trabajo en una orquesta juvenil es que los ensayos, aún pudiendo ser obligatorios, no necesariamente deben tener asistencia completa, es decir que el número de integrantes que asiste a los ensayos puede variar en cantidad. Otro rasgo común de las orquestas juveniles es la diversidad de niveles instrumentales que existen en su interior, incluso dentro de una misma fila. De ahí, que esa práctica orquestal implique siempre una instancia de formación musical de forma integral ligada a la vida profesional de los intérpretes.

Cada orquesta juvenil difiere mucho en sí misma y con respecto a otras orquestas de esas características por ende, las estrategias que acompañan esta instancia de formación no necesariamente son transferibles de organismo a organismo ya que el nivel y las dificultades son propias a cada grupo orquestal, resultando una misma estrategia sumamente exitosa en un grupo y no necesariamente funcionar de igual forma en otro. En este trabajo se plantearon diversos cuestionamientos y problemas en torno a las formas de relación social entre músicos, director musical y agentes del campo de la música; también se articularon dichas inquietudes con el concepto de trabajo colectivo, organización colaborativa en el trabajo y roles de liderazgo o conducción. Esas dimensiones de los problemas estuvieron tamizadas por la variable de las orquestas juveniles, considerándolas como una instancia particular de la vida institucional dedicada a la realización de música de concierto, y no como una etapa transitoria entre la formación y la profesionalización.

Conducir la práctica de una orquesta juvenil implica conocer los procesos de aprendizaje, reflexionar sobre ellos y encontrar estrategias para facilitarlos. A diferencia del trabajo en una orquesta profesional, que dedica sus ensayos casi exclusivamente a la interpretación musical, la dirección de una orquesta juvenil supone el acompañamiento a los instrumentistas en la comprensión tanto de las partes como de la totalidad de la obra, la coordinación, la resolución de dificultades rítmicas, afinación y digitación, entre otras. Es por ello que, a razón de favorecer la práctica orquestal juvenil, este trabajo propone la búsqueda de estrategias alternativas como pueden ser la planificación de ensayos parciales (“talleres de fila”), la preparación y adaptación de las partes para cada instrumentista, la localización de posibles dificultades de lectura o ejecución y la búsqueda de digitaciones alternativas, la resolución de las líneas melódicas y afinación a partir de la utilización del canto y del piano, y la disposición de material adicional al repertorio en forma digital para acercar a los/las estudiantes.

LA ORQUESTA DEL CONSERVATORIO GILARDO GILARDI (OSCGG)

La orquesta Sinfónica del Conservatorio Gilardo Gilardi es una orquesta juvenil, que

se constituye como una instancia de aprendizaje de la técnica instrumental, de la práctica en conjunto, del repertorio orquestal, y de las distintas formas de interpretación. La misma funciona desde 2016 como un espacio de práctica orquestal para estudiantes de la institución. Originalmente este proyecto se crea como materia de cursada obligatoria (“Práctica de conjunto instrumental”) presente en el 3er año del plan de estudios del Profesorado y Tecnicatura en instrumentos de orquesta. Sin embargo la mayor parte de sus integrantes participa de manera “libre”, es decir, son alumnos/as de otros años como también estudiantes por fuera de la institución. Los y las músicos se acercan a la orquesta por el propio interés de participar en un cuerpo orquestal y aprender repertorio sinfónico.

El proyecto de la orquesta Sinfónica del Conservatorio Gilardo Gilardi concibe un orgánico instrumental de una orquesta sinfónica clásica, sin embargo se adapta acorde a las necesidades del repertorio y directamente a las posibilidades fácticas del momento. Este concierto cuenta con 6 violines I, 4 violines II, 2 violas, 6 violoncellos, 2 contrabajos, 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete, 1 fagot, 3 cornos en fa, 1 trompeta, 1 tuba, 1 trombón, 2 pianos y 2 percusionistas.

Actualmente la orquesta cuenta con estudiantes de una franja etaria muy amplia y múltiples niveles de aprendizaje. Algunos de sus integrantes están realizando sus primeras práctica en conjunto, y otros ocupan ese espacio para continuar con la práctica de orquesta mientras se preparan para audicionar en una orquesta profesional.

En la ciudad de La Plata las formaciones de orquesta, en su gran mayoría, se encuentran limitados a un espacio profesional de admisión a partir de una audición de gran dificultad. Es por eso que, la OSCGG es un espacio de práctica de gran concurrencia para músicos y músicas de toda la ciudad.

Quienes integran la OSCGG no logran completar el orgánico necesario ni alcanzar solos/as el nivel de dificultad técnica que exige todo el repertorio del concierto en cuestión¹. Es por eso que, para esta ocasión, fue necesario convocar a músicos y músicas externos/as a la orquesta para cubrir los roles solistas y refuerzos de cada

¹ Se hace referencia a los dos conciertos que integran las tres obras mencionadas. El primero se realizará el 25 de junio en el conservatorio Provincial Gilardo Gilardi y el 27 del mismo mes se realizará en la Facultad de Bellas Artes como parte del trabajo final para aspirar al grado académico de licenciado en música, orientación dirección orquestal.

fila. Esto también supuso nuevas estrategias de intercambio y adecuación de los músicos estables y de los invitados, pero fundamentalmente la asunción de roles de gestión institucional que sin ser ajenos a la tarea del director de orquesta, resultan adyacentes a las cuestiones técnico, gestuales e interpretativas, pero son a la vez, determinantes de estas porque posibilitan o no la realización musical.

Quien suscribe el presente trabajo inició su vínculo con la OSCGG a partir de una experiencia profesionalizante desempeñándose como asistente de dirección en la Orquesta durante tres meses (marzo, abril y mayo de 2019). Dicho trabajo supuso la colaboración con el armado de obras directamente con grupos instrumentales reducidos, la organización técnica de las obras para su ensayo (asignar tipos de arco en las partes musicales de las cuerdas frotadas, revisar partituras, aportar el material en cada ensayo, etc.) y el acompañamiento a la orquesta durante ese tiempo en ensayos y conciertos.

EL REPERTORIO DEL CONCIERTO

El repertorio fue seleccionado por el director de la OSCGG Leandro Valiente a partir de los intereses y la planificación anual de la actividad de la orquesta. La propuesta musical es de un concierto didáctico incluyendo como repertorio a las obras: *Pedro y el Lobo* de Sergei Prokofiev (1936) y el *Carnaval de los animales* de Camille Saint-Saëns (1886) que constituyen parte del repertorio sinfónico más conocido para público infantil. Asimismo se programó el *Concierto para Tuba* de Arthur Frakenpohl (1967), como propuesta de la OSCGG para promover la participación de un estudiante del Conservatorio como solista en cada concierto.

El *Carnaval de los Animales*, compuesta por el compositor francés Camille Saint-Saëns en 1886 fue originalmente concebida para un grupo de cámara, pero su uso sociocultural la considera dentro del repertorio sinfónico (cuerdas, flauta, clarinete, 2 pianos, glockenspiel y xilofón). Esta suite está formada por 14 números para distintos grupos instrumentales, algunos de cámara con solista y otros con orquesta distribuyéndose en las siguientes secciones: Introducción Marcha Real Del León (Nº1), Gallinas y Gallos (Nº2), Asnos (Nº3), Tortugas (Nº4), El Elefante (Nº5), Canguros (Nº6), Acuario (Nº7), Personajes con largas orejas (Nº8), El cucú en el

fondo del bosque (Nº9), Pajarera (Nº10), Pianistas (Nº11), Fósiles (Nº12), El Cisne (Nº13), y Final (Nº14). Se conoce que el compositor escribió esta música como “broma”, en la que cada uno de sus movimientos representan distintos animales y parodian a ciertos estereotipos de la época. Además, esta obra presenta citas de músicas populares o de compositores reconocidos como: *Can-can* de Jacques Offenbach (Nº4), *Danse des sylphes* de Héctor Berlioz (Nº5), *Danza macabra* del propio Saint-Saëns; y canciones infantiles como: *Campanita del lugar* (4to compás cifra 2), así como también el aria de *Una voce poco fa* de la ópera *El barbero de Sevilla* de Rossini.

Pedro y el Lobo (Op. 67), es un cuento sinfónico para narrador/a y orquesta, del compositor ruso Serguéi Prokófiev. Esta obra nace como encargo para acercar a niños y niñas a la música sinfónica. Con esta finalidad la narración está interrumpida por pequeños intermezzi musicales en los cuales los personajes y la acción están ilustrados por los instrumentos. Cada personaje está representado por un tema y un instrumento. Las cuerdas introducen el tema de Pedro (c. 2) que, durante el desarrollo de la obra, modula y aparece en distintas tonalidades (cifra Nº4, Nº17, Nº28). Esta característica fue utilizada como estrategia de ensayo para las cuerdas, a la hora de trabajar una misma melodía transportada. La flauta lleva el personaje del pájaro, en un registro muy agudo, hace una melodía con múltiples apoyaturas y cambios de articulación entre *legattos* y *staccatos* (cifra Nº 2). Debido a estas características, este pasaje resulta de un nivel técnico de mayor dificultad para la flauta en el tempo indicado en la partitura (valor metronómico = negra 176), es por eso que se acordó reducir la velocidad acorde a las posibilidades del instrumentista (negra =146). El pato es representado por el oboe, en un compás de $\frac{3}{4}$ y una melodía con numerosas apoyaturas (cifra Nº 6). Tres cornos en fa simbolizan al lobo (cifra 19), el fagot con una melodía con abundantes saltos de octava (cifra Nº18) representa al abuelo, el clarinete a un gato (cifra Nº 11), y la trompeta a la aparición de los cazadores (cifra Nº47).

El orgánico completo de esta música incluye orquesta de cuerdas, flauta, oboe, y un clarinete (que alterna entre Sib y La), fagot, tres cornos en fa, tres timbales,

trompeta en si bemol, trombón, triángulo, pandereta, platillos, castañuelas, tambor de caja, y gran casa.

El primer ensayo en el que se abordó *Pedro y el Lobo* se decidió hacer una lectura completa ya que, a pesar de los errores y las dificultades que puede tener una primera instancia, fue necesario que cada uno de los y las integrantes de la orquesta advierta en un primer ensayo los pasajes con mayores dificultades para dedicarle mayor estudio. Además se propuso trabajar desde un primer momento con la narración como guía para facilitar la estructuración formal de la música y la interrelación interpretativa entre narración, música, narradora y músicos.

Tanto *Pedro y el Lobo* como *El Carnaval de los animales* son obras que requieren cierto nivel técnico para los y las instrumentistas como por ejemplo en la multiplicidad de articulaciones (Nº 14, Carnaval de los animales), tempos muy rápidos (cifra 2, Pedro y el Lobo) o demasiado lentos (Nº4 y 7, Carnaval de los Animales), registros extremos (Nº10, Carnaval de los animales). Además ambas músicas presentan un nivel de fragmentación importante que implica una dificultad distinta una obra continua, ya que la presenta múltiples cambios de carácter, tempo y dinámica, en el caso del *Carnaval de los animales* en cada número como también en cada interrupción de la música con un fragmento de narración en el caso de *Pedro y el Lobo*.

El Concierto para tuba y orquesta de cuerdas fue escrito en 1967 por el compositor norteamericano Arthur Frackenpohl. El mismo forma parte del repertorio de concierto de las carreras del instrumento. Esta música contiene tres movimientos contrastantes y una duración de diez minutos. Además de la tuba, un violín, una viola y un violoncello se lucen con pequeños fragmentos solistas (Compás 28, II Mov, Concierto para tuba). A diferencia de las prácticas en una orquesta profesional, donde un solista se hace presente en un último ensayo antes del concierto, en este trabajo se optó por convocar al solista de tuba desde un segundo ensayo con la orquesta juvenil, como estrategia que acompañe y referencie durante el trabajo en conjunto.

LAS ESTRATEGIAS DE ENSAYO Y LA REALIZACIÓN MUSICAL

El tiempo de preparación de la obra consta de siete ensayos de tres horas organizados en talleres de fila, ensayos parciales con solistas, con ensambles y tutti. Una orquesta profesional dedica aproximadamente cuatro veces la duración de la música en tiempo de ensayo, en cambio en una orquesta juvenil, donde se trabajan múltiples elementos que intervienen en el ensamble de la música, nunca sobra tiempo de ensayo.

Los talleres de fila funcionan como ensayos de sección donde el trabajo está dedicado a buscar un mismo sonido en cada grupo de instrumentos. En ellos se trabaja la afinación, la articulación, el timbre, se ponen en común las digitaciones, y los arcos. Los y las guía de fila en esta orquesta, elegidos/as mediante un común acuerdo, son jóvenes que tienen más práctica en la orquesta y pueden dar seguridad en las entradas, afinación, pasajes de mayor dificultad, a los demás instrumentistas.

En la preparación de los ensayos se recurrieron a múltiples fuentes de información como lo fueron los trabajos finales de la carrera de la licenciatura en música, orientación dirección orquestal, *Las orquestas-escuela desde una mirada nuestroamericana* (2018) elaborado por Lucía Corneli y dirigido por Prof. Sergio Balderrabano, y *La dirección de Orquesta en el ámbito escénico circense* (2018) elaborado por Florencia Altieri y dirigido por Lic. Quimey Urquiaga Pichún. Además se recurrieron a los libros *La escritura del gesto* (2003) de Pierre Boulez, *La Música es más que las palabras* (2010) de Nicolaus Harnoncourt y Bases conceptuales de la Dirección orquestal (1989) de Guillermo Scarabino.

Los ensayos se asumieron desde un primer momento como un lugar de práctica colectiva, proponiéndole a los y las músicos un trabajo en equipo, escuchando sus sugerencias musicales, conociendo sus posibilidades instrumentales y sus intereses personales. Esto implicó a menudo reorganizar al interior de las filas las partes o los instrumentistas dedicados a esa tarea, repasar con atención cuestiones de afinación

segmentando las partes o reagrupando lo que suena a la vez para privilegiar que se escuchen entre sí. También se utilizaron diversos recursos para indicar fraseos, funciones de las secciones formales o de las partes individuales en la totalidad: por ejemplo, se cantaron secciones con diferentes tipo de articulación, se las acompañó con el piano, se propuso probar diferentes tipos de articulaciones para conocer cómo no deseábamos que suene, y se resaltaron formas de ejecución que se consideraron altamente logradas para la toma de conciencia y la fijación de los recursos utilizados. También la videograbación de los ensayos resultaron en una estrategia importante del trabajo dado que tanto para quien suscribe a cargo de la dirección musical como para los propios músicos jóvenes volver a escuchar y ver los ensayos permitió advertir los logros y dificultades, incluso revisando la causalidad que en el ensayo se creía originaria de un problema. Este recurso también se usó con los directores del presente trabajo como una forma de conocer el proceso y revisar la práctica. De igual forma, a los fines de preparar estrategias para el ensayo se realizaron las respectivas reducciones al piano de las obras con el objeto de tener disponible el recurso de la duplicación con ese instrumento para fijar afinación, acompañar fraseos posibles, sustituir instrumentos que eventualmente no estuvieran presentes, etc. Por último, pero no menos importante, algunas estrategias de relación socio-cultural con los y las intérpretes implican también el uso de redes sociales que permitan nuevas formas de comunicación antes y a posterior del ensayo, siempre con los temas relativos a la realización musical concreta, esto implicó anticipar asistencia o inasistencia, reprogramar tareas, adecuarse a las realidades sonoras del ensayo, intercambiar información contextual, histórica y anecdótica de las obras y compositores, incluso conocer versiones muy dispares sobre todo de Pedro y el Lobo. De esta forma, los ensayos y sus estrategias buscaron priorizar una actitud colaborativa, crítica y solidaria. Compartir a nivel sonoro tanto aspectos técnicos, interpretativos pero también socio culturales e históricos de las obras, compositores, y de las tradiciones de la música orquestal permitió ensayar en un espacio agradable donde cada uno/a de los integrantes pudo asumir el compromiso necesario.

CONCLUSIONES

LA ORQUESTA JUVENIL COMO UN ESPACIO DE CUESTIONAMIENTO A LA PRÁCTICA MUSICAL TRADICIONAL

Cualquier concierto sinfónico comienza así: una orquesta esperando, sentada, a la aparición de su director. Este entra entre aplausos y la orquesta ahora de pie lo saluda coreográficamente y espera a que le dé la orden -o la posibilidad- de volver a sus asientos.

De tal imagen es preciso desprenderse antes de asumir el rol de conducir una orquesta. ¿De qué forma es posible comenzar a abandonar poco a poco los cánones extra musicales heredados junto a la música?, ¿es posible practicar música sinfónica a partir de un trabajo divergente?, ¿cómo se reorganizan las relaciones de poder que existen en una orquesta juvenil cuando se modifican las estrategias de ensayo?, ¿qué grados de horizontalidad en la relación director/a y músicos/as son posibles en el caso de las orquestas juveniles?, ¿podrá el director/a no imponer su propia idea como única forma de interpretar la música?, la orquesta es un trabajo colectivo, ¿qué aspectos garantizan dicha condición?. Tales preguntas orientaron a quien suscribe en el conocimiento, interrelación y realización musical con el grupo de músicas y músicos que integran la OSCGG durante los tres meses previos a comenzar a conducir la orquesta. En ese tiempo, en una instancia de asistencia en la dirección musical, se acompañó en ensayos y conciertos a toda la orquesta, y se conocieron, no como fila de instrumento, ni siquiera como instrumentistas, sino como personas con objetivos e intereses en común.

En esta instancia fue posible observar participativamente los hábitos en la práctica orquestal de los jóvenes músicos, su conocimiento en términos de habilidades y/o dificultades, expectativas y voluntades respecto del repertorio, sobre los tiempos de preparación del material. Asimismo, en dicha instancia se atendió a la gestualidad del director en relación a la respuesta de los y las instrumentistas, la dependencia de la orquesta a la marcación del esquema, compás o entradas, las intervenciones verbales y las correcciones ausentes. Un caso representativo fue la adecuación de la dimensión del gesto con fines expresivos y con el objetivo de convocar la atención de los instrumentistas.

En este proceso se experimentó una nueva posibilidad, distinta a la que ocurre normalmente en una orquesta en presencia de un/a director/a invitado/a. Por lo general, el primer encuentro de quien dirige al grupo ocurre en un primer ensayo. Conocer previamente a la orquesta, como a cualquier grupo de personas, nos advierte tanto de su sonido, como de sus hábitos, costumbres, conflictos, inquietudes, deseos, niveles de ejecución instrumental y de las subjetividades individuales y colectiva.

La preparación del concierto estuvo siempre ligado a un proceso de aprendizaje colectivo, entendiendo a la orquesta juvenil en la diversidad, distinta a cada orquesta y heterogénea en sí misma. La propuesta de asumir a la dirección como un rol de “docente de práctica orquestal”, conociendo los procesos de aprendizaje de todos los integrantes de la orquesta, sus dificultades y necesidades a la hora de tocar, implica una actitud dialógica entre los músicos y su director/a. Los ensayos cuentan con un espacio de “descanso” en el cual se manifiesta en el colectivo las inquietudes que surgen de los y las músicas para favorecer al entendimiento a la hora de hacer música.

Se tomaron decisiones colectivas sobre la obra musical tradicionalmente inalterable a partir de las posibilidades de los y las músicos/as. Acordando junto a ellos/as distintos tempos, articulaciones, fraseos. Se explicaron funciones de los pasajes con dificultad en la totalidad de la obra buscando que la comprensión de la parte en el todo sonoro mejore la interpretación. Se acompañaron procesos de aprendizaje con técnicas diversas que van desde la sugerencia de digitaciones, cambios de tempo transitorios, duplicación de la parte en el piano, escucha acompañada de versiones diversas, reorganización de las partes, entre otras.

Si bien la dirección musical de un grupo grande implica un rol de conducción, liderazgo y orientación que establece jerarquías, es posible en esa situación responsabilizarse de trabajar con un grupo humano que posee expectativas, intereses e ideas musicales que resultan altamente enriquecedoras al conjunto y que pueden colaborar con la concreción técnica e interpretativa de las obras, así como con la producción musical destinada a otros. Parte de los trabajos realizados se pudieron llevar adelante con las técnicas gestuales y procedimentales de la

tradición de la dirección orquestal, sin embargo, otros aspectos nodales a la situación de las orquestas juveniles fueron logrados a partir de modificaciones o innovaciones en dichas estrategias, tal y como fueron descritas con anterioridad.

BIBLIOGRAFÍA

Boulez, P. (2003) *La escritura del Gesto. conversaciones con Cécile Gilli*. Barcelona, España: Gedisa.

Harnoncourt, N. (2010). *La Música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios*.

Scarabino, G. (1989). Bases conceptuales de la dirección orquestal, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, # 10, pp. 201-227, Buenos Aires: UCA.

Corneli, L. (2018). *Las orquestas-escuela desde una mirada nuestroamericana. Herramientas del director/a de orquesta-escuela*. Tesis de grado de la carrera Lic. en música, orientación en Dirección orquestal.

Altieri, F (2018) *La dirección de Orquesta en el ámbito escénico circense. La coordinación y ensamblado musical dentro de una obra que integra música, circo y escena*. Tesis de grado de la carrera Lic. en música, orientación en Dirección orquestal.