



Autor: **Varela, Hernando Hugo**

Artículo de revista

Adecuación, expansión y ruptura. La técnica gestual de la dirección musical en composiciones de los siglos XX y XXI

Año: 2020

Varela, H. H. (2020). Adecuación, expansión y ruptura. La técnica gestual de la dirección musical en composiciones de los siglos XX y XXI. *Revista 4'33"*, 9(19), 33-53. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/371>

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Adecuación, expansión y ruptura. La técnica gestual de la dirección musical en composiciones de los siglos XX y XXI

Hernando Varela

SeCyT – UNC / Facultad de Artes – UNC

hhvarela@artes.unc.edu.ar

Resumen

El trabajo se propone aportar a la reflexión sobre la técnica gestual en la dirección musical, analizando puntos de diálogo entre el devenir del oficio de la dirección y el de las estéticas compositivas, poniendo el foco en la actualidad. Partiendo de la hipótesis de que se dan transformaciones de la técnica a partir de las tendencias estéticas, llevamos adelante un análisis de una serie de obras de los siglos XX y XXI. El análisis sobre similitudes y diferencias entre las “nuevas exigencias” para la práctica gestual que emergen en este proceso ha posibilitado la constitución conceptual de tres categorías que las engloban. Desarrollamos entonces las nociones de *adecuación, expansión y ruptura* de la técnica de dirección musical. Nutre este trabajo, a su vez, una entrevista a un referente argentino en el campo de la dirección y la composición de música contemporánea: Santiago Santero.

Palabras clave: dirección musical; composición musical; música contemporánea; nueva música; performance

Abstract

Adequacy, Expansion and Rupture. Musical Conducting Gestural Demeanor in 20th- and 21st-Century Compositions

This work aims to contribute to the reflection on musical conducting gestural technique analyzing dialogic points between conducting and compositional aesthetics, focusing on current time. Starting from the hypothesis that there are transformations of the technique based on aesthetic trends, we carry out an analysis of a series of works from the 20th and 21st centuries. The analysis of similarities and differences between the “new demands” for gestural practice that emerge in this process have made possible the conceptual constitution of three categories that encompass them. We then develop the notions of adequacy, expansion and rupture of conducting technique. This work is also nurtured by an interview with an Argentine reference in the field of contemporary music conducting and composition: Santiago Santero.

Keywords: musical conducting; musical composition; contemporary music; new music; performance

Recibido: 28/10/2020

Aceptado: 18/12/2020

Cita recomendada: Varela, H. (2020). Adecuación, expansión y ruptura. La técnica gestual de la dirección musical en composiciones de los siglos XX y XXI. *Revista 4'33". IX (19)*, pp. 33-53.

Introducción

Algunos estudios de las últimas décadas han demostrado que existen concordancias entre el devenir de las prácticas y estéticas compositivas y el desarrollo del rol de la dirección musical. En su tesis doctoral, Carolyn Watson (2012) menciona que en el siglo XIX ocurre un importante cambio en el desarrollo de la profesión: “[R]epertorios más grandes, largos, más involucrados y complicados, necesitaron un involucramiento directorial mayor a través del cual se desarrolló el rol” (p. 2).¹ Charles Gambetta (2005) parte de la misma idea: “[C]ompositores e intérpretes dieron luz a la práctica de la dirección musical por necesidad. Grupos más numerosos de cantantes e instrumentistas que interpretaban partituras más complicadas requirieron algún tipo de dirección” (p. 3).² En ese contexto se han desarrollado esos trabajos, buscando comprender y describir “lo que ocurre” en la práctica de la dirección, aportando a la construcción teórica del “director moderno” del siglo XX en contraste con el director “mítico” del siglo XIX.

Apelando a esta idea de un diálogo entre el devenir histórico de la composición y el de la dirección, entendemos que resulta necesario extender ese análisis considerando nuevas músicas de los siglos XX y XXI y estéticas que claramente proponen una redefinición del rol de la dirección musical. Son escasos los trabajos que avanzan en el análisis de la relación de la técnica de la dirección y los repertorios contemporáneos. De este punto surge la hipótesis de que existen transformaciones en la técnica gestual de la dirección musical en relación con las nuevas estéticas compositivas.

En este trabajo nos proponemos mostrar primeros avances logrados en relación a la temática enmarcados en la tesis doctoral en proceso “La práctica de la dirección musical como hecho social, político y estético”. Frente a la multiplicidad de expresiones estéticas desde lo compositivo que se han dado desde el siglo XX hasta nuestros días, esta pareciera una tarea inabarcable. Por ello nos proponemos avanzar en la construcción de una serie de categorías que nos ayuden a proyectar recortes en ese amplio campo, para así poder avanzar luego en el análisis de casos testigos representativos de cada una de ellas. Partimos de un relevamiento bibliográfico sobre la

¹ Traducción propia. En el original: “larger, longer and more involved, complicated repertoire necessitated increased conductor involvement through which the role developed”.

² Traducción propia. En el original: “Composers and performers gave birth to the practice of musical direction out of necessity. Larger groups of singers and musicians that performed more complicated musical scores required direction of some kind...”.

dirección en música contemporánea para ponerlo en diálogo con una entrevista realizada al compositor y director argentino Santiago Santero. A la vez, incorporamos el análisis del abordaje de algunas composiciones desde la práctica gestual para ejemplificar cada categoría propuesta.

La práctica de la dirección y la nueva música

Los problemas relacionados a la dirección de música contemporánea son, como podría esperarse, tan variados e impredecibles como la música contemporánea en sí misma. Una plétora sin precedentes de escuelas de composición, técnicas, concepciones y filosofías dominan la escena actual y por ello es muy difícil generalizar tanto sobre los problemas compositivos en sí mismos como sobre la interpretación y los problemas para la dirección que de ellos surgen. Actualmente, el arte de la dirección está siendo sometido a fundamentales reevaluaciones, y en algunas instancias los nuevos enfoques compositivos han cambiado radicalmente las técnicas de dirección o, de hecho, las han eliminado totalmente. (Schuller, 1989: p. 163)³

Con esas palabras comenzó el director norteamericano Gunther Schuller (1925-2015) un breve artículo sobre la práctica de la dirección y las nuevas músicas incluido originalmente en 1965 en el libro *The Conductor's Art*, editado por Carl Bamberg, junto a textos de directores como Hector Berlioz (1803-1869), Richard Wagner (1813-1883), Richard Strauss (1864-1949), Wilhelm Furtwangler (1886-1954), Hermann Scherchen (1891-1966) y Max Rudolf (1902-1995), entre otros. Si bien luego no profundiza en cómo se dan esas transformaciones de la técnica de dirección, es uno de los pocos textos que tratan el tema, y sí ofrece algunas primeras reflexiones que nos ayudan a ver en perspectiva –casi sesenta años más tarde– y considerar sus aportes en relación a las músicas que han aparecido desde que Schuller escribió ese texto. Si bien la dificultad para generalizar sobre la transformación de la técnica sigue siendo un problema vigente en relación a la multiplicidad de manifestaciones estéticas –en nuestros días aún mayor–, consideramos que actualmente podemos determinar algunos aspectos comunes del abordaje de la dirección en relación con ciertas prácticas compositivas. A partir de ese desafío es que nos proponemos establecer tres categorías desde las cuales analizar estas transformaciones o, mejor dicho,

³ Traducción propia. En el original: “The problems relating to the conducting of contemporary music are, as might be expected, as varied and unpredictable as contemporary music itself. An unprecedented plethora of compositional schools, techniques, conceptions, and philosophies dominate the current scene, and it is, therefore, very difficult to generalize either about the compositional problems themselves or the performance and conductorial problems raised by them. The art of conducting is presently being subjected to some rather fundamental re-evaluations, and in a few instances new compositional approaches have radically changed conducting techniques or indeed eliminated them altogether” (Schuller, 1989: p. 163).

estas exigencias de la nueva música hacia la conducta gestual. Cabe aclarar que la formulación de las categorías de ninguna manera pretende enmarcar de manera fija la problemática, sino que se valoran desde una perspectiva hipotética como una herramienta de análisis, un camino posible de inserción al estudio de los desbordes de la técnica. Se trata de ensayar la puesta en marcha de un bucle epistemológico y metodológico en la generación de categorías que surgen del análisis y que sirvan para el análisis.

El mayor aporte del artículo de Schuller es argumentar que la técnica debe tener un vínculo estrecho con la música a la que sirve. Esto parece evidente en primera instancia, pero se instala como una crítica a la idea de una técnica universal y unívoca. Schuller (1989) agrega que “con respecto a ello, la música contemporánea resulta apta a hacer demandas completamente diferentes” (p. 166). En términos generales, el autor plantea que lo que cambia principalmente entre la interpretación de músicas contemporáneas en relación a otras más antiguas es el grado de intervención y participación física que exige a la persona que dirige. Por otro lado, remarca que el desconocimiento de los y las instrumentistas sobre nuevas músicas exige mayor guía desde la dirección.

Para el desarrollo del presente trabajo, hemos avanzado en el análisis de una serie de composiciones de los siglos XX y XXI como casos testigo en relación a su abordaje desde la dirección musical. Hemos considerado compositores y/o corrientes compositivas referenciales de la historia occidental de la música escrita y producciones locales de los últimos años (desde la composición y/o la interpretación). Algunos de los ejemplos han surgido de experiencias personales del autor desde la práctica de la dirección y otros han surgido del diálogo con el compositor, director y docente argentino Santiago Santero.⁴

El análisis sobre similitudes y diferencias entre las “nuevas exigencias” para la práctica gestual que han surgido en este proceso nos ha posibilitado constituir conceptualmente tres categorías

⁴ Santiago Santero es compositor, director musical y docente. Ha realizado una innumerable cantidad de conciertos en el país y en el exterior (Brasil, Uruguay, Perú, Colombia, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Francia, Alemania, España, y Suiza), como compositor y/o director especializado en música contemporánea. Algunas de sus obras han sido interpretadas por el Ensemble XXI, Ensemble Süden, Ensemble Troppi, Compañía Oblicua, Haydee Schvartz, Patricia Da Dalt, Robyn Schulkovsky, Pedro Carneiro, Piano Circus, solistas del Psaphaa Ensemble, Antidogma Música, Modelo 62, Opera Nova de Zúrich, Recherche Ensemble y Ensemble Ecoute. En nuestro país ha dirigido las orquestas Estable del Teatro Colón, Filarmónica de Buenos Aires, Sinfónica de Córdoba, Estable del Teatro Argentino de La Plata y Orquesta del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Desde el año 2009 se desempeña como director musical del Ensemble de Música Contemporánea del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Es profesor titular de Composición en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes y de Música de Cámara en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. (Recuperado de https://una.edu.ar/agenda/ciclo-altavoz-entrevista-con-santiago-santero_29371).

que las engloban. En primer lugar, analizaremos algunos ejemplos musicales que plantean una *adecuación* de la técnica como la conocemos. Se trata de casos para los que se usan las técnicas habituales de marcación de esquemas con ciertas cualidades de movimiento que muestren tempo, dinámicas, articulaciones, etc. pero que presentan una dificultad creciente desde la destreza física. En segundo lugar, analizaremos ejemplos donde esas técnicas establecidas resultan insuficientes. En muchos de estos casos, no se evidencian las formas de resolución, por lo que se apela a la creatividad para proponer nuevas formas de la práctica gestual que puedan resultar comunicables y comprensibles. En esos casos consideramos que se da una *expansión* de la técnica. Por último, analizaremos algunos casos donde el sistema de códigos gestuales es puesto en jaque. Se trata de composiciones donde se genera una *ruptura* en relación a la práctica habitual de las personas que dirigen, planteando formas completamente diferentes de accionar y presentando a directores y directoras como *performers*. A lo largo del trabajo se irá ejemplificando cada categoría con ejemplos del repertorio más canónico del siglo XX, algunas experiencias de dirección del entrevistado y algunas experiencias personales en el campo de la dirección de nueva música.

Adecuación

Las exigencias para la técnica de la dirección que introduce la música escrita desde el siglo XX, donde las transformaciones nos habilitan a pensar en una *adecuación* de la técnica, nacen a partir de un creciente contraste interno en las composiciones de comienzos del siglo. Contraste en el sentido de discontinuidad en el discurrir de los parámetros musicales: cambios de tempo, contrastes dinámicos y de articulación, estructuras métricas irregulares y cambiantes, entre otros.

Dentro de esta primera categoría, lo que se nos presenta como más evidente es la creciente discontinuidad de las estructuras métricas en las composiciones. Quizás la referencia más importante del siglo XX que inaugura un desarrollo posterior en este sentido sea la música de Igor Stravinsky (1882-1971). Los pasajes de constantes cambios métricos han exigido a los directores desarrollar una solvencia en la destreza física para la marcación cambiante de figuras de compás.

Santiago Santero se refiere a estos desafíos como de *acrobacia gestual*. “Hay partes que son acrobáticas desde el punto de vista gestual. [...] Hay que practicar la gimnasia gestual. El estudio

10

Imagen 2: Compases 66 a 68 de *Cables* (Aguilar, 2018).

Schuller consideraba que las áreas donde mayor control se requiere de la dirección tiene que ver con la marcación de entradas y las dinámicas. Sobre lo primero, planteaba que:

La escritura orquestal del siglo XX en general se caracteriza por una mayor independencia de cada parte instrumental, una concepción de música de cámara iniciada primero en las obras de Mahler y Schoenberg. Todo esto, sumado a la poca familiaridad de los instrumentistas con la nueva música, precisa mucho mayor habilidad para marcar entradas por parte de los directores. (Schuller, 1989: p. 166)⁵

De forma similar, planteaba la necesidad de marcar y ejercer control sobre los cambios contrastantes de dinámicas. En relación con músicas más antiguas, donde un director debiera cambiar gestualmente las referencias dinámicas en comienzos de frases o cambios de unidades temáticas, ahora debe hacerlo en algunos casos constantemente –y, en casos extremos, en cada batido–. Sobre estos dos últimos puntos planteados por Schuller, de todas formas, no existe un acuerdo generalizado. Si observamos la conducta gestual, por ejemplo, de Pierre Boulez (1925-2016) frente a obras de gran contraste, notaremos que opta por ofrecer una gestualidad más

⁵ Traducción propia. En el original: “orchestral writing of the twentieth century in general is characterized by a greater independence of each instrumental part, a chamber music conception first initiated in the works of Mahler and Schoenberg. All this, coupled with the players unfamiliarity with new music, necessitates a much greater cueing ability and knowledge of the score on the conductor’s part”.

contenida, más relajada y con cambios más micro en la velocidad y fuerza ejercidas en el punto de impacto. “El músico precisa de una gestualidad suficientemente simple y direccional” (Boulez, 2003: p. 121). En la entrevista realizada para este trabajo, Santiago Santero plantea el riesgo, a su vez, de “sobreproteger” a los instrumentistas.

El gesto a veces sobreprotege. Por ejemplo, los directores que se dedican a dar entradas, nomás, los salvan a los músicos. Yo creo que a veces no hay que dar entradas y que el músico tiene que saber dónde entrar, porque cuenta, porque tiene oído, etc. A veces, hay que retirarse un poco y darles la responsabilidad. En ese sentido es un equilibrio muy difícil. (Santero, comunicación personal, 16 de julio de 2020)

Otro aspecto que se potencia en las composiciones desde el siglo XX y demanda una adecuación en la técnica de la dirección tiene que ver con diferentes disposiciones en el espacio de los instrumentistas. Por ejemplo, en *Répons* (1981), de Pierre Boulez, los seis solistas se encuentran distribuidos por la sala, algunos a espaldas del director. En ese caso en particular, los solistas siguen algunas señales del director más que una marcación continua (volveremos sobre esto cuando analicemos la categoría de *expansión*). En mi tesina de grado para la Licenciatura en Composición Musical de la Facultad de Artes (UNC) trabajé sobre el desarrollo de técnicas compositivas sobre el uso consciente del espacio como un parámetro portador de forma (Varela, 2014 y 2020a). El trabajo incluyó tres obras con diferentes disposiciones, donde el director –yo mismo en ese caso– se ubica siempre en el centro de la sala. Esas obras exigían una adecuación a la técnica en cuanto los gestos debían proyectarse en diferentes direcciones para ofrecer una claridad mayor. El músico debía entender que ese gesto iba en su dirección. En particular *mutaciones* (Varela, 2014) exige la proyección de los gestos hacia adelante, atrás y en dos niveles hacia arriba.

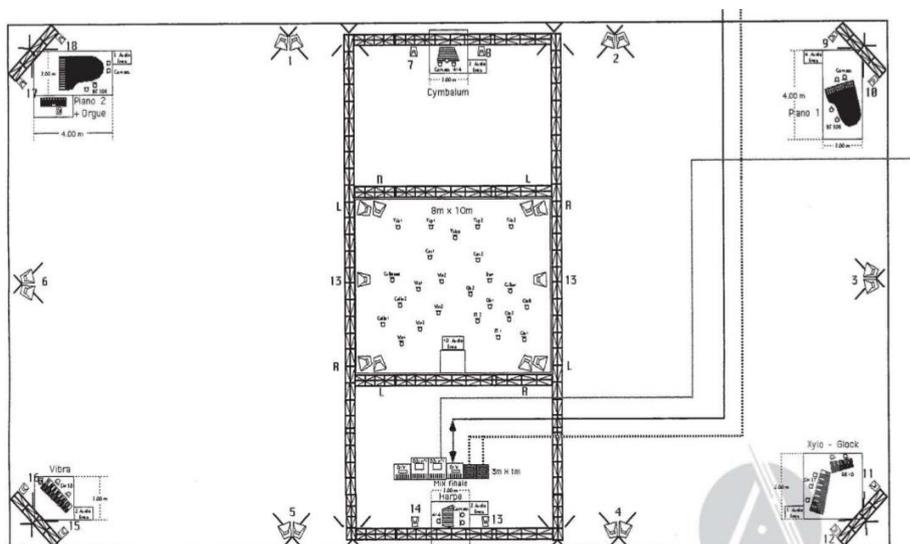


Imagen 3: Disposición de instrumentistas y parlantes en *Répons* (Boulez, 1981).

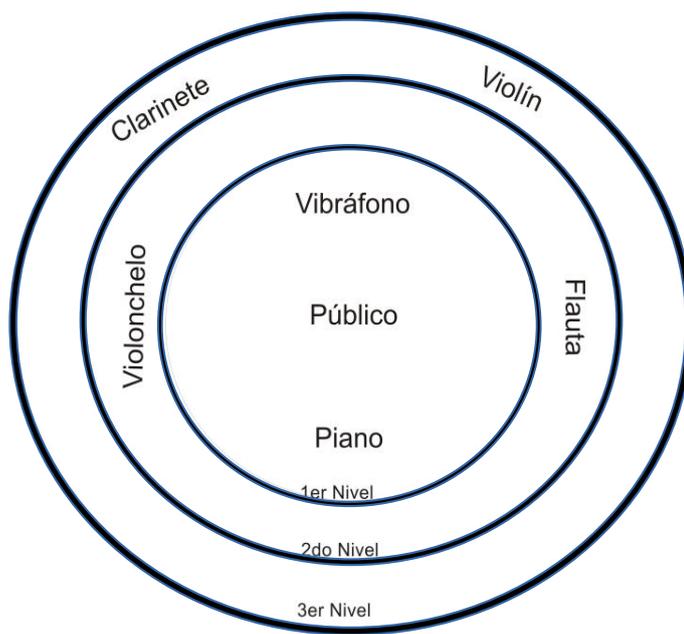


Imagen 4: Disposición de instrumentistas en *Mutaciones* (Varela, 2014).

Por último, quisiera rescatar otro escenario donde encontramos una adecuación de la técnica, que se relaciona con los casos en los que encontramos una *fuerza de arrastre externa*. En las músicas más tradicionales, esto lo vemos presente en la interpretación de obras con solistas. En estos casos, acontece un proceso de cambio de roles donde por momentos el director sigue al solista. Esta situación toma otras dimensiones con algunas experiencias a partir del siglo XX. Por ejemplo, en obras que exigen la presencia de más de un director. En la *Sinfonía n°4* (estrenada en 1965) de Charles Ives, son tantas las capas sonoras que propone el compositor que generalmente se interpreta con dos directores. Un director dirige la sinfonía completa, como director principal, pero por momentos interviene otro director para coordinar secciones específicas de la orquestación. Esas secciones proponen múltiples capas en tempos diferentes. Esto ocurre al comienzo de la obra y principalmente en el segundo movimiento: “Comedy”. Otro caso paradigmático en relación a esta problemática surgió con *Gruppen* (1955-57), de Karlheinz Stockhausen, para tres orquestas. En este caso, cada orquesta con sus partes independientes tiene su director. A diferencia de la experiencia de Ives, en este caso cada orquesta tiene la misma importancia en términos generales, lo que exige un gran trabajo de sincronización previo entre los/las directores/as.

Santiago Santero comenta su experiencia con el montaje de la ópera *Tres Hermanas* (Peter Eotvos, 1996-97), donde un director se encontraba en el escenario con una orquesta y otro director en el foso conduciendo un ensamble más pequeño y en contacto con los/las cantantes. En esa oportunidad, Santero dirigía la orquesta del escenario y debía seguir la marcación del director Christian Schumann por un monitor. Personalmente, he podido vivir una experiencia similar con el montaje de *Studi per l'intonazione del mare* (Salvatore Sciarrino, 2000) en la XVI° Edición del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (Buenos Aires, Argentina). La obra pide un ensamble de 4 flautas, 4 saxos, percusión, cantante solista, acompañados por una orquesta de 100 flautas y una orquesta de 100 saxos. En esa oportunidad, Santero estaba a cargo de la dirección musical general y del ensamble sobre el escenario. Natalia Salinas con la orquesta de flautas y yo con la orquesta de saxos nos ubicábamos en otros sectores del teatro y seguíamos la marcación de Santero a través de un monitor para lograr la sincronía.

También han surgido nuevos escenarios que involucran una fuerza externa de arrastre con la *música mixta*. Para ejemplificar nombraré dos producciones que se dieron en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la UNC. Se trata de los Trabajos Finales de la Licenciatura en Composición Musical de Federico Raggessi y Franco Pellini en los que participé como director musical. En el caso de *La frecuencia de lo irrepertible* (Raggessi, 2014), tanto instrumentistas como director forman un gran círculo rodeando al público. Aquí también se da la adecuación en relación a la disposición espacial, pero más particularmente en relación a la fuerza de arrastre de la electrónica. El director conduce la obra con auriculares donde escucha constantemente un “click” que determina las continuidades de tempo. En el caso de *La Orilla* (Pellini, 2011) el director debe seguir con la vista el reloj digital de la electrónica de un monitor.

Expansión

El pensamiento sobre una *expansión* de la técnica surgió de observar que, en algunos casos, la adecuación de la técnica llega a puntos donde los recursos habituales –tradicionales– de la práctica gestual no son suficientes. Esto se debe a que las obras presentan escenarios nuevos desde lo sonoro que implican formas de hacer nuevas desde lo operativo y habilita la emergencia de nuevos recursos técnicos. Veremos que, en algunos casos, las formas de resolución se encuentran explícitas en la partitura y en muchas otras no, lo que exige apelar a la creatividad para llegar

a un desarrollo efectivo desde lo técnico. Esta situación podemos entenderla sobre todo a partir de la inclusión en las partituras de diversas aplicaciones temporales de la *indeterminación*.

De acuerdo a Reginald Smith Brindle (1996), “quizás el primer ejemplo de indeterminación en el tiempo provenga del archi-innovador Stockhausen, en un momento en el que parecía que el énfasis que puso el serialismo integral en la duración de las notas escapaba del metro ordinario” (p. 71). Cabe aclarar que en ese pasaje el autor refiere al desarrollo en Europa, sin considerar las prácticas americanas en relación a la indeterminación. Por ejemplo, en el quinteto para vientos *Zeitmasse* (Stockhausen, 1955-56) pueden observarse métricas y tempos diferentes superpuestos, y entradas proporcionales de los instrumentos. Si bien en muchos de esos pasajes al menos uno o dos instrumentos mantienen una regularidad métrica que orienta a la persona que dirige en relación a qué marcar, por momentos las diferencias son tan marcadas entre todas las partes instrumentales que pueden –y deberían– marcarse solo algunas entradas o marcas de cambios de sección. Resulta evidente en un primer acercamiento a la problemática que, en una situación de diferentes tempos y estructuras métricas superpuestas, en general se opta por una marcación que sintetice, que siga algunas de las líneas más estructurantes o indique articulaciones –cambios formales–. De todas formas, existen ejemplos donde explícitamente se solicita a la persona que dirige que marque más de un tempo superpuesto. Este es el caso de *De la incomprensión de un silencio* (Erik Oña, 2002), estrenada en el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín bajo la dirección de Santiago Santero (Gianera Ed., 2019: p. 53). Entre los compases 28 y 30, Oña divide al ensamble en dos y el director o directora deben marcar una figura de compás y *tempos* diferentes con cada mano –mano izquierda marca un esquema de siete <negra=86> y mano derecha marca un esquema de cinco <negra=60>–. En relación a ese caso, Santero apunta que Oña tenía un gran sentido del humor y que le había dicho: “Ese pasaje lo compuse especialmente para vos, para que te luzcas” (Santero, comunicación personal, 16 de julio de 2020).

The image shows a handwritten musical score for the piece 'De la incomprensión de un silencio'. The score is written on seven staves, labeled from top to bottom: Fl. (Flute), B.s.c. (Bassoon), T.p. (Trumpet), Cond. (Conductor), Perc. (Percussion), Vl. (Violin), and Vc. (Violoncello). The conductor's part (Cond.) includes specific instructions: 'r.h. (60)' with a sequence of notes and rests, and 'l.h. (24) [beat pattern]' with a sequence of notes and rests. Above the Fl. and Vl. staves, there are handwritten cues: 'σ → R/L' and 'σ → L/R'. Below the Fl. and Vl. staves, there are handwritten notes: '(2) 6 3' and '(6) 2 3'. The score is written in a clear, legible hand.

Imagen 5: Indicación para el/la director/a en *De la incomprensión de un silencio* (Oña, 2002).

A medida que los recursos de la indeterminación, la proporcionalidad y la improvisación fueron implementándose en las composiciones del siglo XX, fue desarrollándose una técnica de dirección en diálogo con ellos. Quizás el caso más paradigmático en ese sentido haya sido el de Pierre Boulez en su doble rol de compositor y director. A partir de varias de sus experiencias como compositor, Boulez fue desarrollando técnicamente lo que llama *dirección de reunión* y *dirección de dispersión*. La primera refiere a una marcación habitual que unifica a un grupo de instrumentos bajo un esquema métrico y de tempo. La segunda, a una dirección gestual “más ligada a la mirada del músico y a la geometría del gesto que la dirección normal, métrica, en la que todo el mundo sigue el dictado de un gesto unificador” (Boulez, 2003: p. 116). En el desarrollo de esa gestualidad para la obra *Repóns*, Boulez marcaba que “todo eso me hizo pensar en cómo se podía utilizar la gestualidad del director: debe ser un gesto raro, aislado, específico, que marque el inicio, como si el músico estudiara esperando la luz verde de un semáforo” (p. 124). *Éclat* (1965) y *Sur Incises* (1996-98) son seguramente las piezas donde la composición exige de

la persona que dirige un dominio y cambio sistemático entre una dirección de reunión y una dirección de dispersión.

En *Éclat*, por ejemplo, además de una gestualidad dirigida a ciertos músicos en particular, fuera de una regularidad de batido, a su vez se incorpora la marcación de números –indicación indispensable para los y las instrumentistas–. La incorporación de la marcación de números con los dedos resulta hoy día ya algo habitual para obras donde el tiempo se estructura en segundos.

Esta cuestión da pie a quizás el caso más paradigmático dentro de lo que llamamos *expansión* de la técnica y la necesidad por parte de directores y directoras de ser creativos en la decisión de cómo mostrar gestualmente una problemática que presenta la partitura. Hablamos de la escritura que incorpora la proporcionalidad. En *Periodes* (1974) –en todo el ciclo *Espacios Acústicos*, en realidad–, Gerard Grisey propone una escritura proporcional estructurada por bloques de segundos. Aquí la persona que dirige debe decidir si traducir esos bloques de segundos a esquemas de compás tradicionales o marcar segundos de otra manera –por ejemplo, como veíamos antes la marcación de números con los dedos–. En algunos pasajes, la marcación de segundos dentro de un esquema –<negra=60>– pareciera lo más natural. En otros, sin embargo, Grisey explicita ciertos eventos “a la marca” del director. Estas marcas muchas veces también aparecen de manera proporcional en la escritura, por lo que la marcación termina construyéndose de una combinación de marcación de esquemas, de segundos, gestos articulatorios y ataques *a la marca*.

Para cerrar esta sección del artículo, sacaré a colación dos casos que dan pie a introducir la última categoría. En ambos casos vemos una *expansión* de la paleta de recursos para la técnica de la dirección, pero a la vez plantean algunos guiños de lo que veremos más adelante como *ruptura*. El primer caso tiene que ver con algunas indicaciones de tempo en *Zonen 2* (Michael Maierhof, 2006-07). Para ejemplificar haré foco sobre dos puntos de la partitura. En el compás 139, de 5 negras, podemos observar que los primeros cuatro tiempos se marcan a <negra=42> y el último tiempo a <negra=6>. Ese último tiempo del compás entonces dura 10 segundos y luego retoma el <negra=42> en el compás siguiente. Es importante que la persona que dirige no se detenga en ese quinto tiempo, sino que muestre el recorrido del *upbeat* con una duración de 10 segundos. De esta manera, el o la percusionista –único instrumentista que toca en ese momento– tendrá una referencia del cambio de velocidad. Más llama la atención el compás 168, que comienza con <negra=81>, en el segundo tiempo <negra=4>, y que continúa desde el tercer tiempo en <negra=73>. El segundo tiempo del compás dura, entonces, 15 segundos. En este caso no toca ningún

instrumento. Usualmente, frente a una situación como esta, un director o directora podría tomar la decisión de detenerse en el segundo tiempo como si se tratara de una gran pausa, contar internamente los 15 segundos y batir el levare al tercer tiempo. Sin embargo, el pedido de Maierhof es que, al igual que en c. 139, se continúe con el recorrido del esquema donde el segundo tiempo dure 15 segundos. En ese momento pareciera que la gestualidad del director por un momento tomara protagonismo como material compositivo que da continuidad formal en esa gran pausa.

El otro caso tiene que ver con el rol de la persona que dirige en el *Concierto para piano y orquesta* de John Cage (1958). Esa obra incorpora un fuerte componente de aleatoriedad, donde cada instrumentista elige, entre una serie de fragmentos escritos, en qué orden tocarlos. El director o directora en este caso toma el rol –literalmente– de un reloj. Su trabajo consiste en marcar el transcurrir del tiempo con sus brazos como si fueran las manecillas de un reloj. Cada minuto comienza con el brazo izquierdo extendido hacia arriba y descendiendo hacia la izquierda; a los 30 segundos, el brazo derecho continúa el movimiento elevándose hacia la derecha hasta llegar arriba al completar el minuto. A su vez, debe indicar cambios de velocidad ya que en esta música de Cage hay minutos más largos y minutos más cortos. La gestualidad, en este caso, da un marco de referencia de tiempo a los instrumentistas que van eligiendo diferentes fragmentos a ejecutar.

Ruptura

Vimos en los dos ejemplos anteriores que la gestualidad del/la director/a se orienta a indicar marcos de referencia temporales a través de un recorrido continuo del movimiento. De todas formas, en esos momentos –quizás sobre todo en el caso de c. 168 de la obra de Maierhof– la gestualidad de la persona que dirige excede el marco operativo –o sea, de comunicación con los instrumentistas– y se constituye como factor estructurante de la pieza. La atención se orienta necesariamente a “lo que hace” el director o directora. Por *ruptura* entendemos los casos en los que justamente el rol o la función del director se pone en jaque desde la propuesta estética de la composición. Veremos en los ejemplos que, más allá de que los gestos sean o no convencionales en relación a la práctica habitual de dirección, las demandas de las piezas se orientan a que la gestualidad ocupe en su discurso un rol estructurante.

Del año 2005 es la composición de Michael Maierhof *Splitting 12* para director solo –se suma una cinta al finalizar la obra una vez que el director acaba sus movimientos–. A lo largo de toda la obra, la persona que dirige raspa unos palitos chinos sobre unas placas de acrílico. El sonido se produce entonces a partir de ese raspado. Es decir que hay una consecuencia sonora directa del movimiento del director. Algunos de los movimientos surgen de la raíz de los esquemas tradicionales, otros no. De todas formas, la mayor dificultad de la obra radica en las exigencias de disociación que implica. En algún punto recuerda a la dificultad de la obra de Eric Oña, pero en este caso raspando los acrílicos. En la página 2 de la partitura, por ejemplo, pueden verse relaciones entre una mano y otra de 5:3, 5:4 o 4:3. Por otro lado, debemos considerar también que el intérprete debe familiarizarse con la grafía que es poco convencional. La partitura se orienta temporalmente de arriba hacia abajo y representa gráficamente los movimientos a realizar, como una partitura de acción.

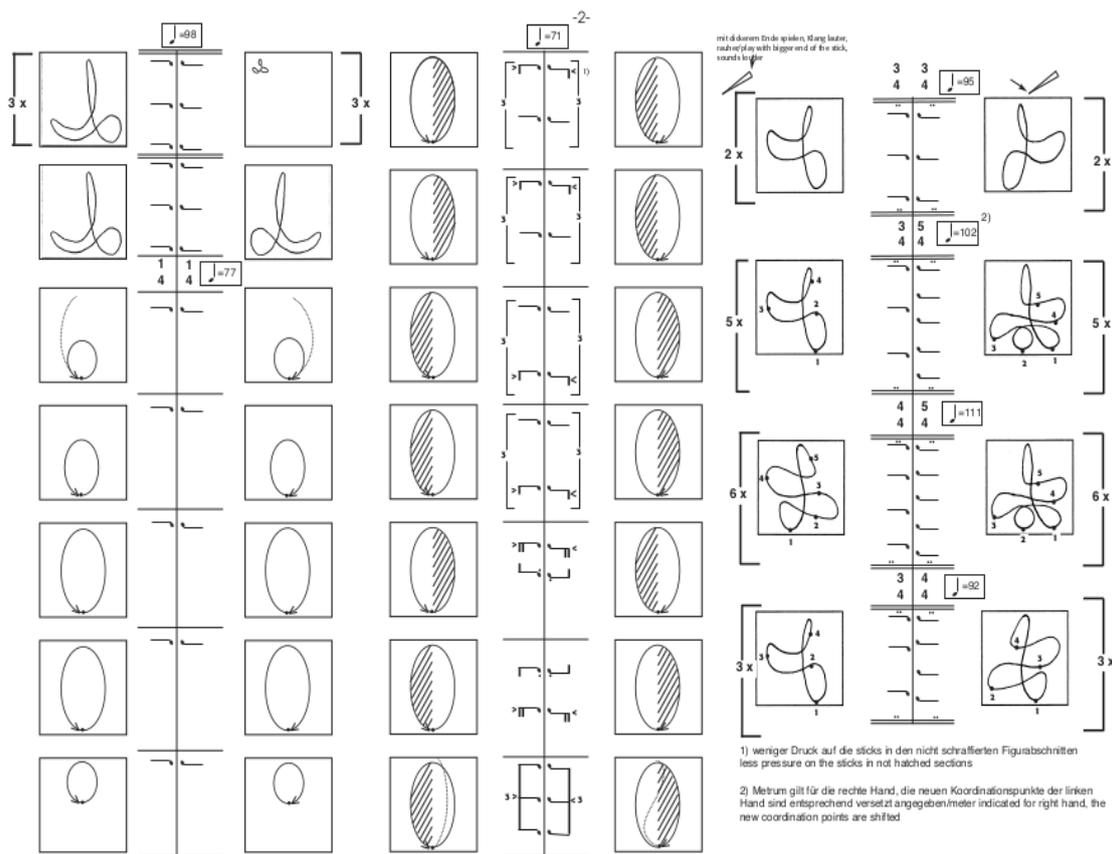


Imagen 6: Página 2 de *Splitting 12* (Maierhof, 2005).

Consideramos este caso dentro lo que planteamos como *ruptura* porque Maierhof sitúa al director de frente al público, sin músicos que dirigir y produciendo directamente la materia sonora. Argumentamos ya en un trabajo anterior que:

El cuerpo del director en la escena se nos presenta como un cuerpo fenoménico y a su vez como signo de la corporeidad; un cuerpo semiótico que nos habla de la misma presencia del cuerpo en la escena. En pocas palabras, la escena general (y casi invariable a lo largo de la obra) representa [y propone] la idea del *director musical como performer*. (Varela, 2020b)

Francis Schwartz compone, en el año 2006, el *Concerto for Solo Conductor*. Esta es claramente una pieza de teatro musical cuya partitura se compone de un texto con una serie de indicaciones. La obra constituye una especie de *collage* de interpretaciones. Se le pide a la persona que dirige que marque en el aire algunos fragmentos de obra y que lo haga a la manera de algún director en particular. Pueden leerse en el texto de Schwartz (2006) indicaciones como: “1. Opening of the BEETHOVEN FIFTH symphony. Circa 45 seconds. YOU ARE ARTURO TOSCANINI! *Con fuoco*, prego !” (p.2) o “9. NOW IT’S WAGNER’S “LIEBESTOD” CLIMAX. Give us 40 seconds of von Karajan’s most passionate baton work. OH MY, IT’S SO NICE!” (p.3).

Si bien aquí los movimientos se enmarcan en lo que podríamos llamar una práctica gestual tradicional, uno debe hacerlo a la manera de otro. Hay una clara búsqueda de una *representación* de diferentes “estilos” de dirección que uno debe poner en juego. Algunos pasajes se vuelven realmente complejos: “7. You are now performing 33 seconds of JOHN CAGE’S 4’ 33”. You are Pierre Boulez dealing with this work” (Schwartz, 2006: p. 3).

A lo largo de la pieza algunas acciones se realizan de espaldas al público y frente a una orquesta imaginaria y en algunas secciones se explicita que se enfrente a la audiencia y se la invite a participar activamente:

6. FRANCIS SCHWARTZ’S “PAPAGENO’S DREAM” the ‘Papageno-Papagena’ section. In total silence, gesture with your lips, head, arms, fingers. You are trying to get the public to say ‘PA-PA’ (silently) Make the audience PARTICIPATE with the constantly repeated PA vocal gesture that you are demanding of them. Direct all parts of the audience. INSIST ON THEIR PARTICIPATION!!!!
Duration: ad libitum but not more than 50 seconds. (Schwartz, 2006: p. 3)

En las últimas décadas se han multiplicado estas experiencias con propuestas con varios directores –sin instrumentos– como *Tlön* (Applebaum, 1995) o *Verwickelte Synästhesie* (Zhao, 2012). A su vez, han aparecido más obras alrededor de la figura de Christof Löser –director que estrenó *splitting 12*– en Alemania, para directores manipulando objetos como *schöner leben 9* (Schuettler, 2016) para director microfonado, *click-tracks*, monitores y cinta. Considerando la producción local, la única experiencia de este tipo que hemos podido relevar hasta el momento puede encontrarse en una sección de *Obertura* (2002) de Juan Carlos Tolosa.

En el final de Etapa 2, el ensamble termina su intervención un poco antes que el soporte digital, el cual se sigue escuchando detrás del escenario, mientras el director continúa dirigiendo la grabación sola; luego, el director bifurca en otro tempo (que él elige arbitrariamente), la música del soporte digital culmina y el director empieza a marcar cambios de compases, crescendi, decrescendi, articulaciones, en total silencio, con lo cual el espectador podría imaginar la música muda que él dirige; hasta les da entradas a los músicos que ya están inmóviles, los cuales no responden. (Tolosa, 2015: p. 39)

Por último, quisiera detenerme en un caso donde la problemática de la *ruptura* en la técnica de la dirección se mezcla con las categorías anteriores. En otras palabras, donde la gestualidad del director aporta a la tarea de unificar la interpretación de un ensamble ejecutante y a su vez se presenta como *performer*. En *Point Ones* (2012), Alexander Schubert escribe para un pequeño ensamble y un *director aumentado*. En esta pieza, el director lleva sensores de movimiento en cada muñeca que envían señales a una computadora. De esta manera, los movimientos buscan indicar articulaciones formales para el ensamble así como controlar directamente la electrónica. En algunas secciones se utiliza una marcación tradicional de esquemas. Esto se indica explícitamente –como por ej. en cifra 23–. De todas formas, los gestos hacia el ensamble indican principalmente un cambio de pasaje. Esos gestos de articulación a su vez van disparando diferentes sonidos de la electrónica. La partitura pide también a la persona que dirige otros gestos específicos, como abrir el brazo extendido hacia afuera, elevar el brazo en diagonal hacia arriba, realizar un movimiento tembloroso con la mano –indicando velocidad y tamaño del movimiento–, etc. Claramente, se piensa a la persona que dirige como un instrumentista más. En cifra 78, por ejemplo, aunque escribe en 4/4, se pide a los instrumentistas que no se toque en forma precisa, y se vaya aumentando las pausas entre los eventos. Al director en esta sección se le pide explícitamente:

Con fuerza, movimientos salvajes (ambos brazos) – para toda la sección hasta la entrada a 79 el movimiento controla “sonidos granulares” y golpes fuertes disparan sonidos como acordes. NO DIRIGIR AL ENSAMBLE. NO seguir las dinámicas del ensamble – actuar como un solista y rellenar las pausas del ensamble con la electrónica. (Schubert, 2012: p. 14)⁶

⁶ Traducción propia.

En los cambios internos de esa cifra, se indica que las entradas las marquen algunos de los miembros del ensamble. Lo más llamativo quizás de la pieza es que suma una sección de “sólo de director” –obviamente activando la electrónica–.

SÓLO DE DIRECTOR: aproximadamente 1 minuto. Combinación de movimientos fuertes, pequeños movimientos temblorosos, PAUSAS, elementos cómicos (si lo desea), gestos tomados de la dirección o de otra cosa. El material debería volverse disperso hacia el final del sólo. (Schubert, 2012, p. 20)⁷

Continuando con la intención cómica, al salir del solo se le pide a la persona que dirige que marque grandes levares típicos de un *tutti* orquestal y al ensamble que ataque junto pero en forma tardía, demorada. Para sincronizar esa demora se pide al violinista que marque disimuladamente. *Point Ones* es una obra que reviste un gran desafío para los directores y directoras que se decidan a llevarla a escena, donde se debe controlar al ensamble, enviar mensajes gestuales claros al mismo, mientras que a su vez debe familiarizarse con el control de la electrónica y realizar esos movimientos no solo para accionar la misma, sino también como una dramatización para el espectador. En las notas introductorias a *Point Ones*, Schubert afirma que “los movimientos del director tienen no sólo una parte técnica sino también una teatral. ¡Pensar la dirección de esta pieza como una coreografía!” (Schubert, 2012).⁸

Consideraciones finales

A partir del análisis de una serie de obras –casos testigo– de los siglos XX y XXI, hemos podido detectar una serie de “nuevas complejidades” para la técnica de la dirección musical que habilitan a pensar en una actualización de la misma en términos de adecuación, expansión y ruptura. Estas categorías conceptuales se constituyen como herramientas para el análisis y como un primer paso en el intento de sistematizar la problemática de la relación entre el devenir de la técnica y las tendencias compositivas de los últimos tiempos. Las obras abordadas en este artículo son de diversas procedencias. En este sentido, hemos intentado incorporar miradas sobre las obras canónicas del siglo XX, sumando producciones locales. Sabemos que las “nuevas exigencias” recopiladas en este escrito no contienen la totalidad de la complejidad del asunto, pero

⁷ Traducción propia.

⁸ Traducción propia.

estamos convencidos de que las categorías propuestas resultan suficientemente abarcativas para incorporar nuevos ejemplos que surjan a lo largo de esta investigación.

Bibliografía

- Boulez, P (2003). *La escritura del gesto: conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gianera, P. (Ed.). (2019). *Ciclo de conciertos de música contemporánea del Teatro San Martín, 20 años*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CEAMC
- Gambetta, C. (2005). *Conducting Outside the Box: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture Through the Principles of Laban Movement Analysis* [tesis doctoral]. Universidad de Carolina del Norte, Greensboro, Estados Unidos.
- Schuller, G. (1989). *Musings*. New York: Oxford University Press.
- Smith Brindle, R. (1996). *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Tolosa, J. C. (2015). *Uno de los otros*. En E. Spinelli (comp.), *Poéticas: en torno a suono mobile*. Córdoba: Suono Mobile Editora.
- Varela, H. (2014). *Componiendo el espacio; componiendo en el espacio*. [Trabajo Final de Licenciatura]. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/6143>.
- _____. (2020a). Componiendo [en] el espacio. Técnicas compositivas a partir de la concientización del espacio como parámetro portador de forma. *Sendas*, 3(1), 136-157.
- _____. (2020b). “El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical”. En *Ritualidades de la Performance*, Gudemos y De la Precilla (Eds.). Córdoba: SeCyT-UNC [en prensa].
- Watson, C. (2012). *Gesture as Communication: the Art of Carlos Kleiber* [tesis doctoral]. Conservatorio de música, Universidad de Sydney, Australia.

Partituras

- Aguilar, A. (2018). *Cables*. Buenos Aires: Encargo del Ensemble de Música Contemporánea del DAMus (UNA) [inedita].
- Applebaum, M. (1995). *Tlön*. Stanford: [inedita].

- Boulez, P. (1965). *Éclat*. Londres: Universal Edition.
- _____. (1981). *Répons*. Londres: Universal Edition.
- _____. (1998). *Sur Incises*. Londres: Universal Edition.
- Cage, J. (1960). *Concert for piano and orchestra*. Nueva York: Henmar Press.
- Grisey, G. (1974). *Periodes per sette strumenti*. Milán: Ricordi. ISMN M-041-32243-8
- _____. (1995). *Vortex Temporum I, II, III*. Paris: Ricordi.
- Ives, C. (1990). *Symphony No. 4; Performance Score (facsimile edition)*. Nueva York: G. Schirmer Inc.
- Maierhof, M. (2005). *Splitting 12*. Hamburgo: [inérita].
- _____. (2007). *Zonen 2*. Hamburgo: [inérita].
- Oña, E. (2002). *De la incomprensión de un silencio*. Freiburg: Thürmchen Verlag.
- Pellini, F. (2011). *La Orilla*. Córdoba: [inérita]
- Raggessi, F. (2014). *La frecuencia de lo irrepitible*. Córdoba: [inérita]
- Varela, H. (2014). *Mutaciones*. Córdoba: MAPA. Repositorio Universitario de la Facultad de Artes UNC. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/6143>.
- Schubert, A. (2012). *Point Ones*. Darmstadt: [inérita].
- Schwartz, F. (2006). *Concerto for solo conductor*. San Francisco: [inérita].
- Sciarrino, S. (2000). *Studi per l'intonazione del mare*. Milan: Casa Ricordi Editore. ISMN M-041-38622
- Stockhausen, K. (1963). *Nr. 6 Gruppen für drei Orchester*. Londres: Universal Edition.
- _____. (1956). *Zeitmasse*. Londres: Universal Edition.
- Zhao, Y. (2012). *Verwickelte synästhesie*. Stuttgart: [inérita].

HERNANDO VARELA es Licenciado en Composición Musical. Becario doctoral SeCyT-UNC. Miembro del Proyecto “Las ritualidades de las Performance. El hecho artístico y las cuatro tesis de Erika Fischer-Lichte desde una mirada local” (Secyt – UNC. 2018-2021). Profesor en Licenciatura en Dirección Coral (FA – UNC) y Licenciatura en Interpretación Musical (FAD-UPC). Director de coro y orquesta.