

FIGURAS DE COMPÁS

ESTUDIO DEL PRIMER ELEMENTO DE CUALQUIER TÉCNICA DE DIRECCIÓN MUSICAL

Pablo Fernández Rojas

Licenciado en Dirección Musical por las Reales Escuelas de Música del Reino Unido

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona

Máster en Filosofía Contemporánea por la Universidad de Granada

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja

Composición en el Real Conservatorio de Música “Victoria Eugenia” de Granada

Tesis doctoral en el programa de Patrimonio de la Universidad de Jaén

Director de la Banda Municipal de Música de Maracena

Resumen:

El presente estudio tiene como propósito principal mostrar al lector qué son las figuras de compás en cinco apartados: i) la introducción de la figura de compás como una clase de gesto musical; ii) la concepción de la figura de compás y la exposición de una serie de ejemplos-tipo: los clásicos esquemas de solfeo y las figuras de compás de Swarowsky, Celibidache (según tres receptores), McElheran, Reizábal, Farberman, Navarro, Duchesne y Saitō; iii) una reflexión sobre el uso directorial de figuras de compás; iv) la presentación de una equivalencia conceptual entre la quironimia gregoriana y las técnicas directoriales modernas; y para concluir, v) un análisis comparativo de las figuras de compás presentadas.

Palabras clave:

Figura de compás; Dirección musical; Teoría musical; Swarowsky; Celibidache; McElheran; Reizábal; Farberman; Navarro; Duchesne; Saitō; quironimia gregoriana.

BEAT PATTERNS

STUDY OF THE FIRST ELEMENT OF ANY CONDUCTING TECHNIQUE

Abstract:

The main purpose of this study is expose what are the beat patterns in five different sections: i) the introduction of the beat pattern as a kind of musical gesture; (ii) the conception of the beat patterns and the presentation of several standard examples such as: the classical music theory beat schemes and the beat patterns of Swarowsky, Celibidache (according to three receivers), McElheran, Reizábal, Farberman, Navarro, Duchesne and Saitō; iii) a reflection on the use in conducting of beat patterns; iv) exposition of a

conceptual equivalence between the Gregorian chironomy and modern conducting techniques; and to conclude, (v) a comparative analysis of those beat patterns.

Key words:

Beat pattern; Music conducting; Music theory; Swarowsky; Celibidache; McElheran; Reizábal; Farberman; Navarro; Duchesne; Saitō; Gregorian chironomy.

Rojas, Pablo Fernández. "Figuras de compás. Estudio del primer elemento de cualquier técnica de dirección musical". *Música Oral del Sur*, n. 14, pp. 69-101, 2017, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 28-6-2017 **Fecha de aceptación:** 27-10-2017

Todos están de acuerdo sin duda en empezar desde la izquierda el dibujo de un movimiento y completarlo a la derecha. Es la dirección usada en la mayor parte de las escrituras y que encuentra quizás su explicación en el movimiento aparente del sol y de los astros.¹

Dom Cardine

1. INTRODUCCIÓN: EL GESTO Y LA FIGURA DE COMPÁS

El gesto es una herramienta fundamental en el ámbito musical para dos clases de profesionales: los solfistas y los directores de conjuntos musicales. Para los directores, el gesto es uno de los tres medios básicos de comunicación con el conjunto, sumado a la mirada y a la comunicación verbal. En el presente trabajo se trata el gesto en los directores mediante la exposición de diferentes patrones de movimientos que definen el dibujo de distintos compases. Estos dibujos caracterizan algunas de las más representativas tradiciones, y los llamamos "figuras de compás". Son una de las múltiples manifestaciones gestuales, y también el elemento más básico en cualquier técnica de dirección.

Aunque las funciones generales de la dirección musical parezcan claras², hay múltiples hipótesis a propósito de qué estilos de gestualizar compases son los más apropiados para dirigir música³. Dichas hipótesis llegan a caracterizar escuelas de directores, incluso cesuras y disputas entre una misma tradición. En este trabajo se tratan las figuras de compás

¹ Cardine, Eugène: *Dirección del canto gregoriano*. La Froidfontaine. Solesmes, 2003. Pág. 6.

² Swarowsky, Hans: *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*, Madrid, Real Musical, 1989, pp. 80-88.

características de algunas escuelas representativas en el estudio y práctica de la dirección musical, y se realiza una comparativa invitando a considerarlas como posibles herramientas técnicas; se reflexiona sobre su uso y se plantea su origen.

Resulta preciso clarificar que la bibliografía disponible a propósito de ciertas técnicas de dirección resulta a menudo incompleta. En lo que atiende al objetivo de este documento, hay que comprender que son numerosos los casos de tradición oral de la enseñanza de la dirección, tanto en ámbitos formales académicos como extraacadémicos, lo cual justifica la citación de material no publicado.

2. FIGURAS DE COMPÁS⁴

El término "figura de compás" es una traducción del autor para la expresión *beat pattern*, de uso común en la bibliografía especializada. Dicha expresión refiere al gesto abstracto, plasmado en un dibujo, que estructura la marcación de los pulsos del compás en el espacio donde el director desarrolla su actividad gestual -denominado "campo eufónico" o *field of beating-*, a lo largo del tiempo en que sucede la música. La figura de compás es el contorno del gesto del director entendido como objeto y aplicado a una información muy concreta, la del compás. Las figuras son modelos que muestran la configuración del gesto en un compás: representan cierta clase de comportamiento directorial, y su uso didáctico consiste en seguirlos imitando el recorrido. Son resultado de una práctica común, pero se vuelven a enlazar con la realidad al tomarse como ejemplo.

Con el objetivo de mostrar el pulso, la ejecución de las figuras de compás se realiza con la articulación de los brazos (brazos, antebrazos, manos y dedos), y a menudo se amplía con el uso de una batuta. No es el objetivo de este apartado hablar del procedimiento de ejecución de dichas figuras, es decir, de aspectos relativos a la elección de extremidades para batir pulsos, a la cantidad de espacio eufónico, al uso o desuso de la batuta, a la elección de la batuta, etc. El objetivo concreto ahora es realizar un análisis de distintas figuras de compás que son una abstracción de gestos o movimientos directoriales, lo cual es nada más que uno de los muchos aspectos que configuran una técnica de dirección. Trátense, pues, las figuras de compás como ideogramas que ayudan a representar distintas visualizaciones de medidas de organización rítmica. Este trabajo trata específicamente sobre las figuras de compás, no pretende explicar cada una de las técnicas directoriales.

Se muestran distintos modos de figuras para compases de 2, 3, y 4 partes. Existen Maestros que usan figuras de compás en su versión más simple, es decir, *non-espressivo*, sin atender a cuestiones de dinámicas, articulaciones, etc., y otros Maestros cuya figura más simple ya

³ Bowen, José Antonio: *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 92-104; Diane Wittry, *Baton basics*, Oxford, Oxford University Press, 2014. Pág. 2.

⁴ Los dibujos de figuras de compás presentados han sido realizados gracias a la ayuda en diseño y maquetación de Cuca Vidal Márquez. Software utilizado: Tayasui Sketches para iPad 3.

está condicionada por el carácter de la música. A excepción de las figuras de Farberman y de Saitō, las demás figuras son del primer tipo. En cada figura se señala con un número el lugar donde se define el inicio de un pulso. Esta definición de ictus (*beat-point*) puede ser exacta, y con ello localizada en un punto del recorrido del gesto, o por el contrario, el recorrido en sí mismo no define un punto concreto, con lo que se muestra la zona donde se define el ictus. Incluso se dan casos de figuras de compás que contienen definiciones de ictus de punto y de zona en un mismo dibujo.

Los dibujos de figuras de compás que se presentan aquí están elaborados por el autor del trabajo. Aunque en la mayoría de los casos es posible acudir a la fuente original, en el caso de tres de ellos (Duchesne, Celibidache A, y B), no es posible una citación formal. Y en un tercer caso (Saitō), se ha acudido también a fuentes secundarias. Para evitar dificultades en la comparación objetiva de distintas figuras con respecto a otros por motivos de edición, se ha optado por la opción de dibujar en su totalidad las diferentes figuras de compases a exponer, para obtener una unidad tipográfica, una resolución equitativa, y dibujos en un mismo trazado que asemejen la naturalidad del movimiento.

De manera general, podemos clasificar las figuras de compás en función de los siguientes parámetros:

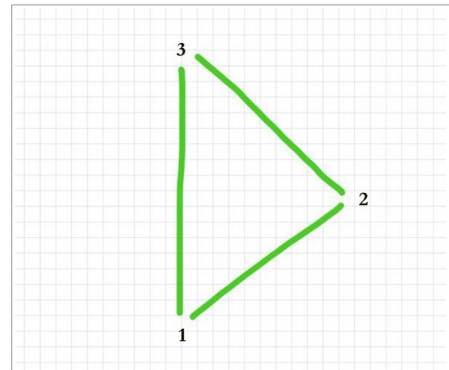
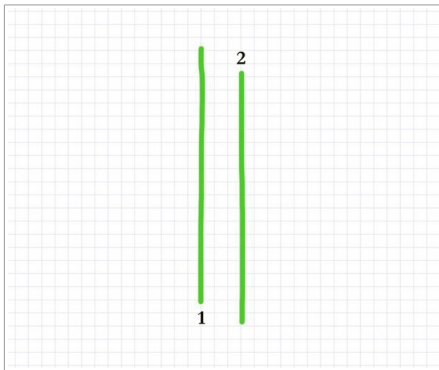
- Uso, y en su caso, tipo, de línea de las inflexiones como referencia óptica para la marcación de ictus.
- Situación y definición de ictus: presencia o ausencia de puntos geográficos que se corresponden con comienzos de partes que componen un compás.
- Modo de definir ictus: mediante cambio de dirección, en el mismo trayecto o sin definición exacta.
- Dimensión: desarrollo del movimiento en ejes de coordenadas X (horizontal), Y (vertical) o Z (profundidad).
- Tipo de trayecto entre partes de compás: recto, curvo, circular; de trazado regular o irregular.

En cada uno de los subapartados siguientes se realiza una muestra de figuras de compás en ejes de coordenadas X é Y. El primer dibujo no es propiamente una figura, sino más bien el esquema de movimiento que se atribuye a la amplia mayoría de estudios iniciales de solfeo, lenguaje musical y teoría de la música. Las siguientes son figuras que caracterizan escuelas directoriales concretas. Se han elegido estos Maestros no porque se consideren mejores o peores que otros en términos valorativos, sino por dos razones: a) por su preocupación a propósito del tratamiento teórico de la disciplina, que posibilita construir herramientas de aprendizaje; b) por las diferencias entre los mismos, que en algunos casos son sutiles, y en otros casos son muy representativas. Que las figuras explicadas representen determinadas tradiciones y se ejemplifiquen en personalidades clave no implica que hayan sido

inventados por Maestros que podamos señalar definitivamente, sino más bien que dichos directores han sabido recoger, reelaborar, teorizar y hacer propias tales técnicas directoriales para justificación de su trabajo artístico y docente, y para beneficio de las generaciones posteriores.

2.1. SOLFEO

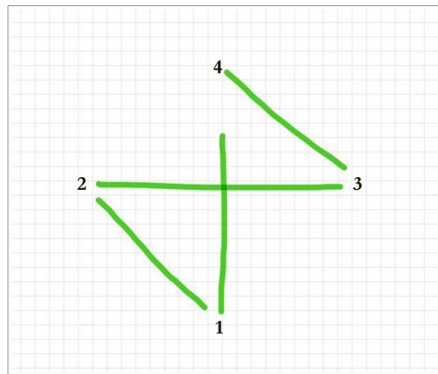
Joaquín Zamacois escribe que, a menos que se subdivida, “los compases se marcan, regularmente, con un movimiento de la mano para cada uno de sus tiempos”⁵. Sus esquemas coinciden de pleno con multitud de tratados de solfeo y teoría de la música⁶, y también los usaban los primeros directores de orquesta, como Berlioz⁷. Esta regla de equidad *1 movimiento = 1 pulso* es ampliamente suscrita por los directores de música.



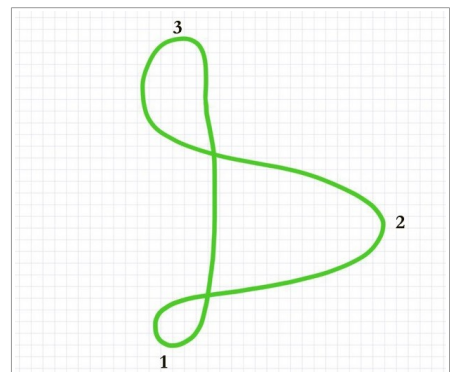
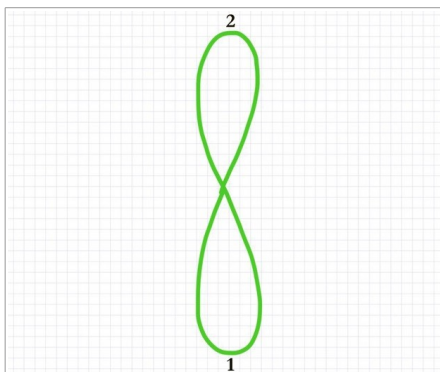
⁵ Zamacois, Joaquín: *Teoría de la música. Libro I*. Labor. Barcelona, 1982. §33 del primer curso y §8 del segundo curso.

⁶ Véase: Candela, M^a Ángeles R.; Montero, Juana: *Música. Teoría de solfeo y canciones*. Delegación Nacional de la Sección Femenina. Almena. Madrid, 1967. Pp. 17-22.; Eslava, Miguel Hilarión: *Método Completo de Solfeo sin acompañamiento*. Librería y Casa Editorial Hernando. Madrid, s. 1/2 XIX. Pp. 10, 30.; etc.

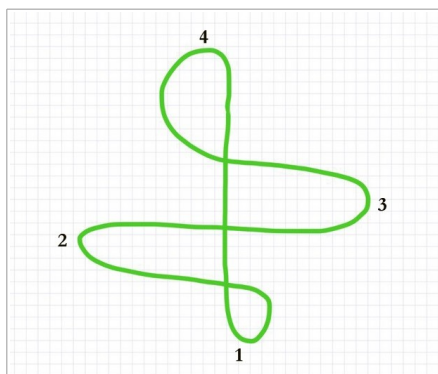
⁷ García Vidal, Ignacio: *Propuesta metodológica de una didáctica para la Dirección Musical*, Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Didácticas Especiales, 2011. Pág. 338.



Salvador Seguí⁸, además, emplea un dibujo complementario situado al lado de estos clásicos patrones para exponer la marcación del compás; es más realista en cuanto a la naturalidad del gesto.



⁸ Seguí, Salvador: *Teoría musical (I)*. Unión Musical Española. Madrid, 1987. Pp. 7-11.



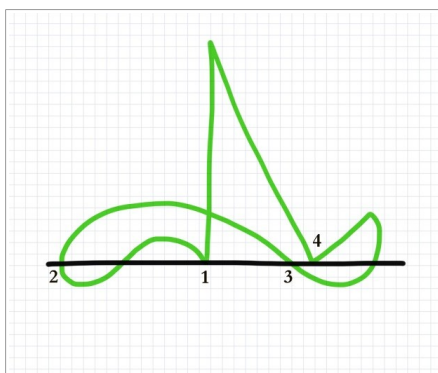
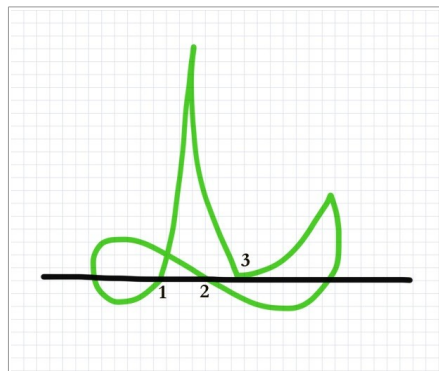
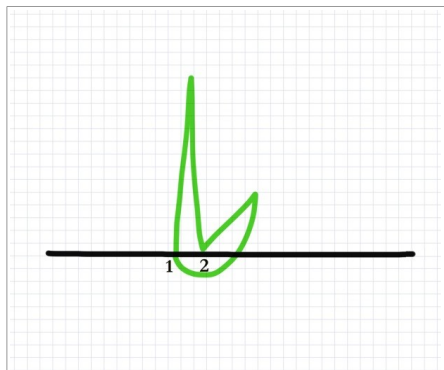
El problema que presentan estos esquemas y figuras es la definición ambigua de cada tiempo: es habitual en los alumnos principiantes que se confundan con el gesto, y que no sepan con exactitud dónde y cuándo se sincroniza la lectura de la música con la figura de compás. Sea como sea, la definición de ictus es pedagógicamente útil para entrenar la capacidad de previsión rítmica, y por ese motivo son poco apropiados. En un estudio de puro solfeo debe primar la simplicidad, la precisión, y la lectura sin dudas.

2.2. SWAROWSKY

La tradición que representa Hans Swarowsky se conoce como Escuela de Viena, aunque su alcance trasciende las fronteras de Viena y de Alemania. A España llega por Miguel Ángel Gómez Martínez. Las figuras de compás de Swarowsky se consideran una continuación de la técnica de Weingartner, y se construyen teniendo como referencia una línea imaginaria⁹, que funciona como barra de apoyo en la ejecución gestual y que es una referencia óptica para los músicos ejecutantes respecto del resto de movimientos del director. A excepción del compás de 5 pulsos, cuyo tercer pulso se sitúa en una altura más baja, todos los ictus de los demás compases los muestra Swarowsky sobre una misma línea horizontal.

El espacio en el cual se desarrolla el gesto es en torno a la referencia óptica, es decir, en el espacio superior y también en el espacio inferior a ella. Esto implica que el trayecto de un ictus a otro puede ser por encima o por debajo de dicha línea, dependiendo del caso.

⁹ Esta misma línea la vamos a encontrar en la gran mayoría de tradiciones de directores, explícitamente o no.



Aunque en las figuras que se ejemplifican en su libro¹⁰, y por ende aquí, los ictus están situados en diferentes lugares de la referencia óptica, Swarowsky nos enseña una regla, a saber: que los dos últimos ictus antes del primer pulso del compás deben marcarse en el mismo lugar.

2.3. CELIBIDACHE

La recepción de las enseñanzas de Sergiu Celibidache tiene una alta complejidad, en oposición a la unión de la escuela de Swarowsky. Solo en España hay al menos tres centros públicos que proclaman su soberanía respecto a la herencia legítima de Celibidache: la línea de Jordi Mora en la Escuela Superior de Música de Cataluña, la línea de Enrique García

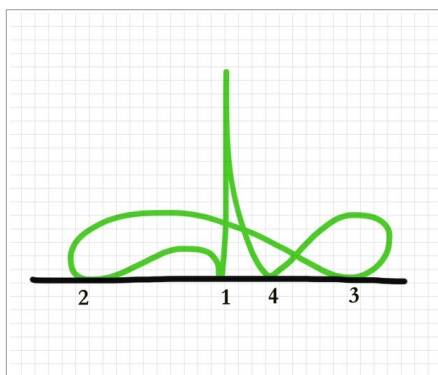
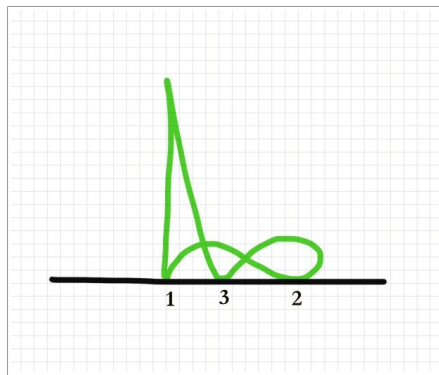
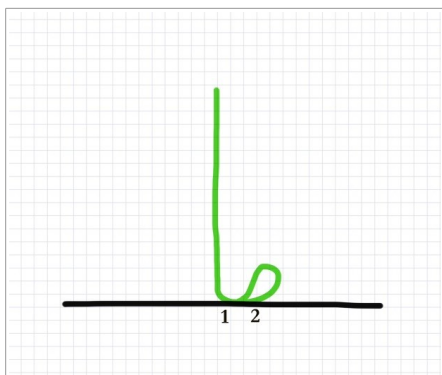
¹⁰ Swarowsky, Hans, *op. cit.* pp. 86-87.

Asensio construida desde el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y la línea de Octav Calleya Iliescu impartida en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

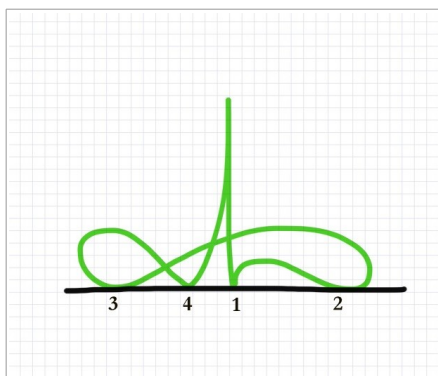
Debido a la ausencia de material autorizado y disponible públicamente del primero de ellos, tratamos la recepción de las enseñanzas de Celibidache de las dos últimas líneas mencionadas, en este caso a través del contacto directo con Elisa Gómez como una heredera del legado académico de Asensio, y del contacto con Bartolomé Pérez Botello, heredero del legado de Calleya. Como complemento, también exponemos la recepción que muestra Ignacio García Vidal en su tesis doctoral.

2.3.1. CELIBIDACHE A: ELISA GÓMEZ

El espacio en el cual se desarrolla el gesto es en torno al espacio superior de la referencia óptica. Esto implica que, en una técnica pulcra, el trayecto de un ictus a otro únicamente puede suceder por encima de dicha línea.



Celibidache ofrece una explicación¹¹ de la situación de los ictus sobre la línea imaginaria que funciona como referencia óptica: la relación entre la anatomía humana y la fisonomía dinámica de los compases. Axiomáticamente se asume que "forte" equivale a "hacia fuera", por lo que las partes fuertes de los compases (en un 4/4, las 1ª y 3ª) tienden a alejarse del cuerpo, al contrario que las débiles (en un 4/4, las 2ª y 4ª). Por ende, las figuras presentadas cobran sentido ejecutadas desde el brazo derecho; de lo contrario, sería necesario voltear todos los dibujos horizontalmente para ejecutarse con el brazo izquierdo (o con la batuta en el brazo izquierdo)¹², como el ejemplo siguiente:



2.3.2. CELIBIDACHE B: BARTOLOMÉ PÉREZ BOTELLO

Según el Maestro Bartolomé Pérez Botello, “los ictus ó puntos esenciales de las figuras básicas son los puntos donde marcamos cada tiempo del compás” y la referencia óptica o línea de las inflexiones “es una línea imaginaria [horizontal] donde se proyectan los puntos esenciales de las figuras básicas. El director debe tener la capacidad de marcar en esa línea posibilitando al músico el reconocimiento visual de un espacio predecible. Cuanto más clara y precisa sea la referencia visual trazada por el director, más homogénea y compacta será la respuesta sonora de la agrupación”¹³.

A través de las enseñanzas de Pérez Botello se entiende que la concepción de Celibidache que tiene Calleya abarca una técnica muy utilizada originalmente en el territorio germano y centro europeo, pues conjuga cualitativamente la regla de Swarowsky a propósito de

¹¹ Veremos más adelante una posible originaria justificación de este razonamiento. Sin embargo, esta explicación de Celibidache cae en contradicción con los compases de tres partes, pues el segundo tiempo (débil) se ejecuta con un gesto externo.

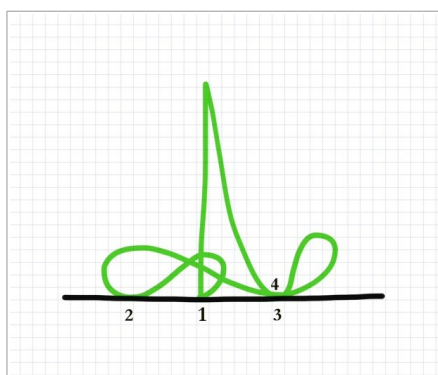
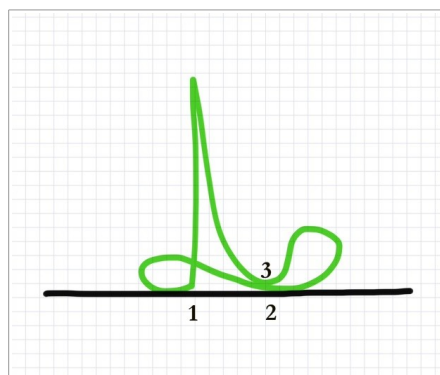
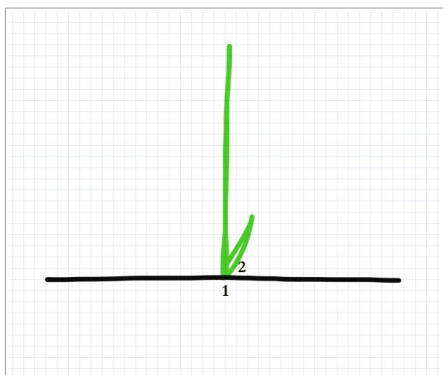
¹² Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el director y compositor Johan de Meij.

¹³ Alocución de clase magistral impartida en el V Curso-Concurso de Dirección de Banda “Amigos de la Música” de Dúrcal entre el 17 y el 22 de julio de 2016.

FIGURAS DE COMPÁS
ESTUDIO DEL PRIMER ELEMENTO DE CUALQUIER TÉCNICA DE DIRECCIÓN MUSICAL

identificar los ictus de las dos partes que antecedan al primer pulso de un compás con las figuras esenciales básicas de la tradición de la recepción que Asensio transmite sobre Celibidache.

Las tres figuras que se muestran reciben el nombre de bastón (2), triángulo (3) y cruz (4), por su número de partes y por la estética de su dibujo.

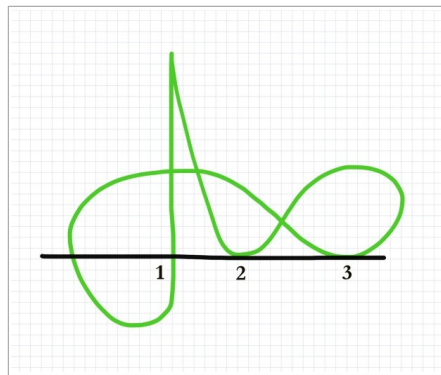
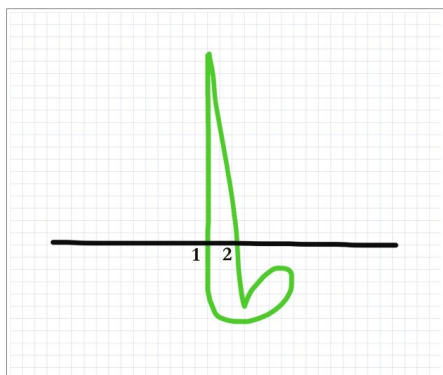


2.3.3. CELIBIDACHE C: IGNACIO GARCÍA VIDAL

Ignacio García Vidal también enseña una recepción de la técnica de Celibidache, pero sus dibujos¹⁴ difieren de Celibidache A y B: Permiten el movimiento alrededor de la línea de las inflexiones, asemejándose así, en parte, más a la estética de los dibujos de Swarowsky. Estos dibujos entrañan una contradicción, y es que se hace hincapié en la alta importancia de batir pulsos sobre la línea:

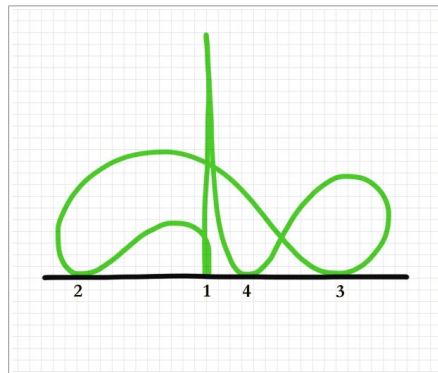
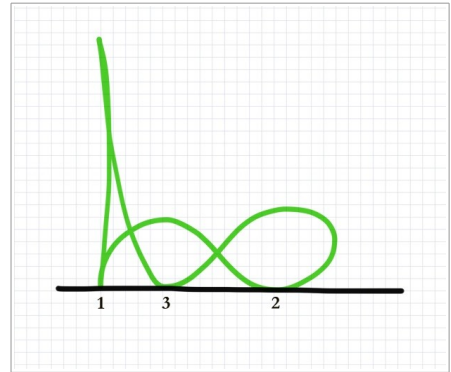
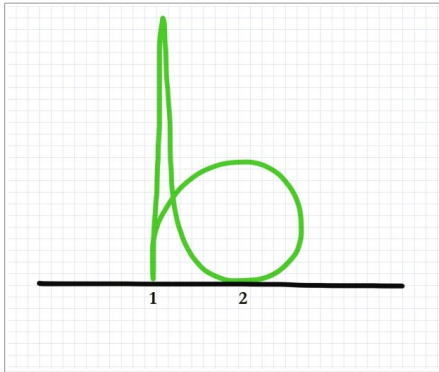
Cada uno de estos puntos esenciales de las figuras básicas se bate en una línea imaginaria, que es la línea imaginaria en la que situamos las manos cuando partimos de la posición inicial¹⁵.

Sin embargo, algunos ictus se definen por cambio de dirección en el movimiento, y otros no, lo que rompe la coherencia de la técnica de Celibidache. Además, ello genera la necesidad de interrumpir la continuidad del movimiento para definir el ictus del primer pulso, obviando uno de los principios esenciales de la técnica de Celibidache.

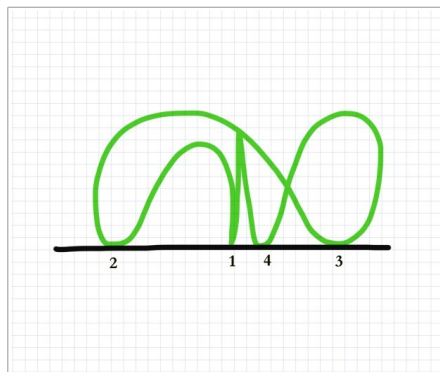
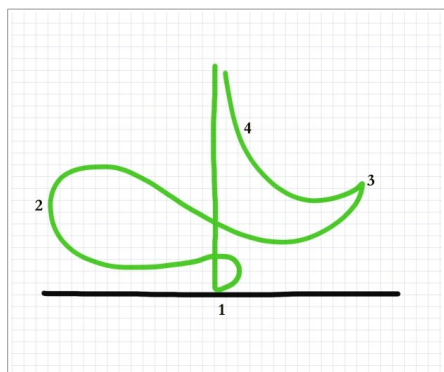


¹⁴ García Vidal, *op cit.*, pág. 336.

¹⁵ García Vidal, *op cit.*, pág. 335.

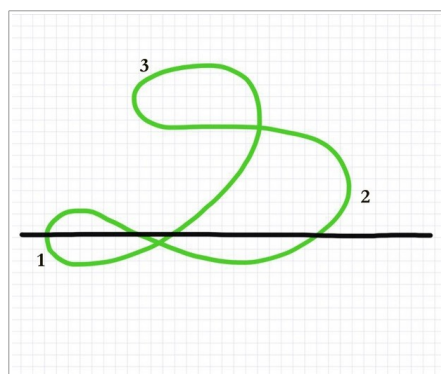
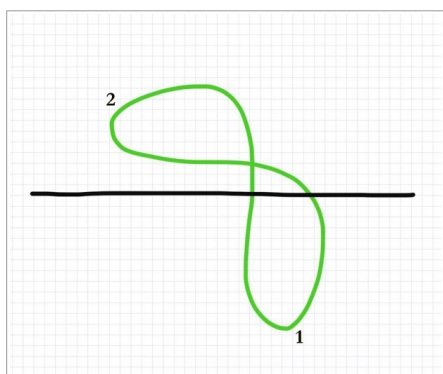


Y seguidamente, dos ejemplos de figuras de compás erróneas. El motivo por el que la primera de ellas se considera errónea es porque entra en contradicción la situación de los ictus con su posterior modificación para mostrar anacrusas y variaciones musicales, y porque los ictus de las partes débiles se quieren situar a mitad de trayecto. La segunda es errónea porque dificulta bastante la previsión de la primera parte del compás debido a la similitud de altura entre los trazados de las distintas partes del compás. Por eso las figuras de compás deben ser simples: para variarlas con la realidad de la música.

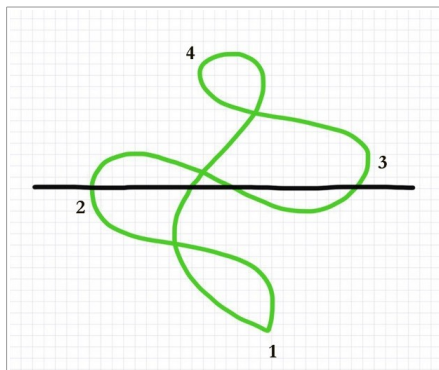


2.5. REIZÁBAL

La directora Margarita Lorenzo de Reizábal realiza una exposición comparativa de figuras de compás¹⁹. Por una parte, muestra figuras de compás con las mismas características que las de Celibidache A -aunque sin mencionar nombres. Según Reizábal, estas figuras son claras únicamente para los músicos situados enfrente del director, no para los situados a los laterales. Por eso propone otras figuras con ictus situados a distintas alturas, que defiende como claras desde cualquier ángulo de colocación de músicos en el escenario. Al desarrollarse fundamentalmente a lo largo del eje Y, sus dibujos son estéticamente muy parecidos a los esquemas de compás de solfeo que presentaba Seguí.



¹⁹ Lorenzo de Reizábal, Margarita: *En el podio*. Editorial Boileau. Barcelona, 2009. Pp. 27-48.



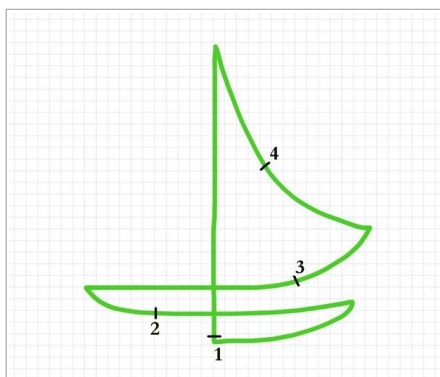
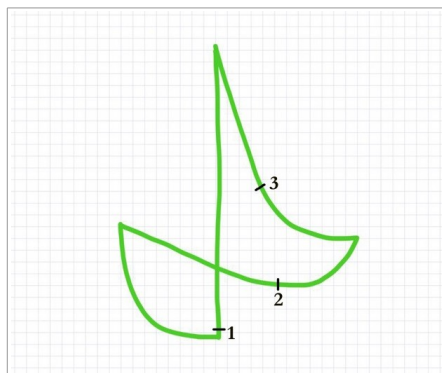
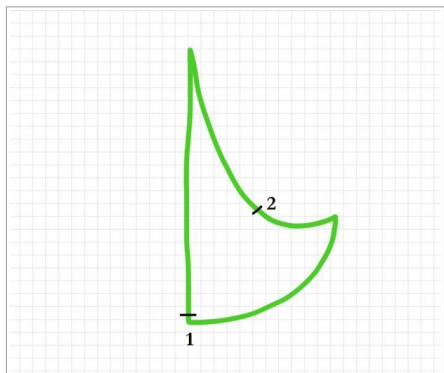
Los puntos donde se sitúan los inicios de las partes del compás en el recorrido del gesto no van y vuelven desde una línea recta imaginaria, por lo que el uso otorgado a esta línea es de muy diferente índole respecto a todas las demás líneas. La línea sirve para centrar el movimiento en el campo eufónico. Los ictus se definen, por ello, con una discontinuidad en el movimiento, no con un cambio de dirección en un movimiento continuo.

2.6. FARBERMAN

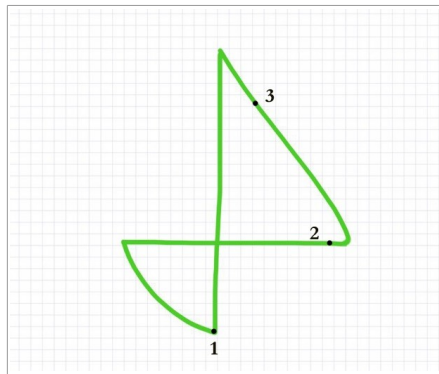
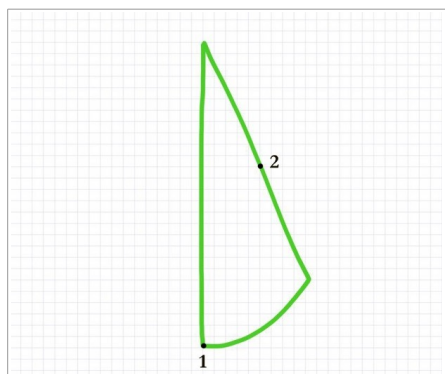
Harold Farberman es un autor que ha promovido una idea tridimensional de la anotación gestual como fin de su trabajo. Esta idea no está elaborada en forma de figura de compás, sino más bien como una tabla con indicaciones (que él denomina “PatternCubes”). Aun así, como iniciación al estudio de la dirección, comienza su tratado de dirección con figuras en dos dimensiones. Farberman expone en un primer lugar una serie de patrones en el estilo de los esquemas de solfeo de Zamacois, sin todo el trayecto definido. Las figuras básicas de compás, tal y como se entienden en el presente escrito, están ya diferenciadas en cuanto a carácter o articulación²⁰. Por eso las propias figuras ya contienen elementos extra que las diferencian entre sí: punto y raya. Ambos indican los ictus, y con ello ligeros “clicks” pero la raya no involucra parada en el movimiento, mientras que el punto sí señala una breve interrupción.

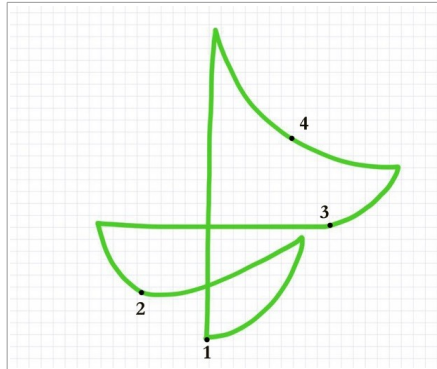
²⁰ Farberman, Harold: *The Art of Conducting Technique. A New Perspective*. Alfred Publishing Company. United States, 1997. Pp. 49-54.

En legato:



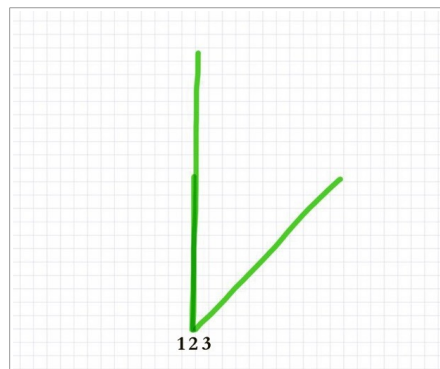
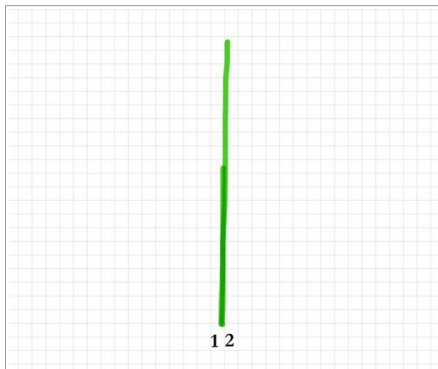
Y en staccato:



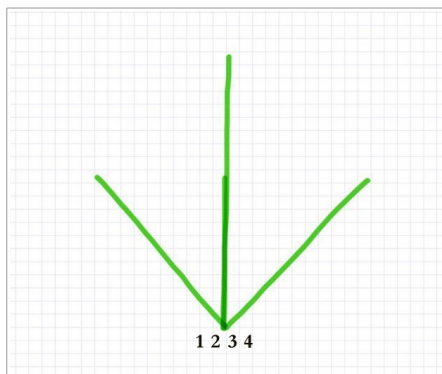


2.7. NAVARRO

Francisco Navarro Lara²¹ ha presentado en varias ediciones digitales ciertos tipos de técnica de dirección. La que se entiende aquí como suficientemente diferenciada de las demás técnicas como para su exposición en este trabajo es la denominada "Técnica Central Focal". Esta técnica carece de línea recta imaginaria como referencia óptica porque todos los ictus se concentran en el mismo lugar, y es el rebote del movimiento lo que define qué parte del compás se está mostrando.

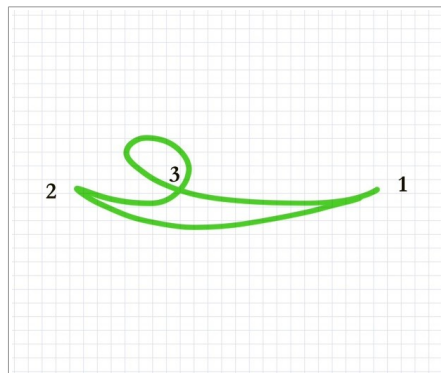
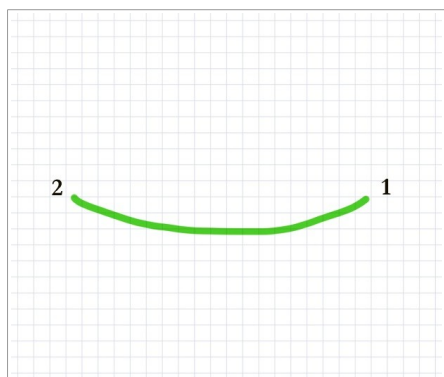


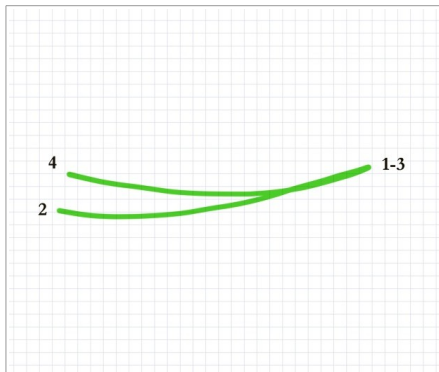
²¹ Navarro Lara, Francisco: *Los secretos del Maestro* (Versión 1.4), www.musicum.net [Descargado: 17/12/2015]. Pp. 34 ss.; Pág. 223.



2.8. DUCHESNE

Manuel Duchesne Cuzán presenta unas figuras completamente opuestas a las anteriores. Las conocemos como documentos legados desde el Instituto Superior de Arte de La Habana, cedidos como apuntes de clase por Francisco Navarro Lara, el cual los explica denominándolos "Técnica Factum Firmus" refiriéndose a una técnica fundamentalmente horizontal. Carecen de línea imaginaria como referencia óptica, así como de puntos exactos que determinen los ictus.





2.9. SAITŌ

Hideo Saitō enseña una perspectiva muy especial de la dirección musical²². Como dice el Maestro Ki Sun Lee, “Saitō divide sus figuras de compás en dos categorías: gesto “hacia el ictus” y gesto “desde el ictus”. El gesto hacia el ictus describe el movimiento anterior al ictus; los gestos *Tataki*²³, *Shakui* y *Heikin* están incluidos en tal categoría. El gesto desde el ictus describe el movimiento posterior al ictus; los gestos *Shunkan*, *Sen-nyu*²⁴, *Haneage* y *Hikkake* están incluidos en esta categoría”²⁵.

Por razones de extensión, entre otras, no expondremos todos los modelos del Maestro Saitō, sino únicamente los denominados *Heikin*²⁶. Estas figuras poseen una característica que no muestra ninguno de los demás dibujos, a saber, que la línea de inflexiones o de referencia óptica del eje X es curva. Se usan para música de carácter *legato*.

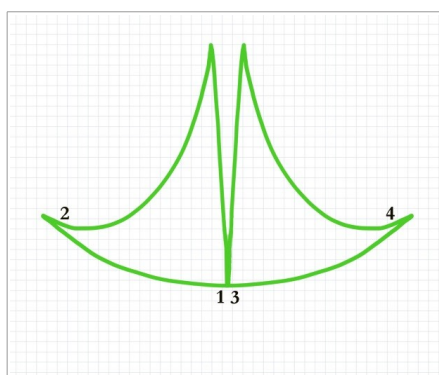
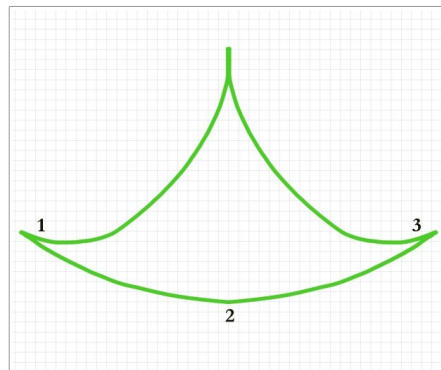
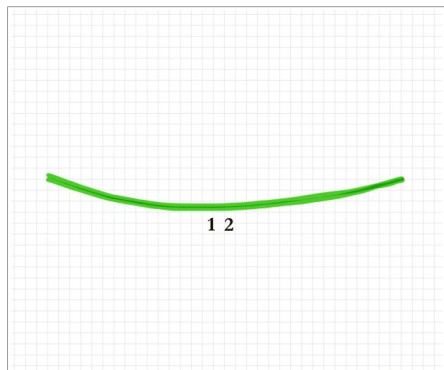
²² Se puede ver en su discípulo Seiji Ozawa una extensión de sus enseñanzas.

²³ El Maestro Wayne Toews ha dispuesto como gifs las figuras de compás *Tataki* en la siguiente URL: <http://www.conductorschool.com/animations.html>

²⁴ Las figuras de Duchesne parecen ser un caso de *Sen-nyu* dentro de la estética de Saitō.

²⁵ Lee, Ki Sun: *Towards an improved baton technique: the application and modification of conducting gestures drawn from the methods of Rudolf, Green and Saitō for enhanced performance of orchestral interpretations*. Faculty of the School of Music. University of Arizona, 2008. Pág. 32. Traducción realizada por el autor del presente trabajo.

²⁶ Saitō, Hideo: *The Saito Conducting Method*: (1956) Min-On Concert Association & Ongaku –No-Tomo-Sha Corporation. Japón 2012. Pp. 34-36.

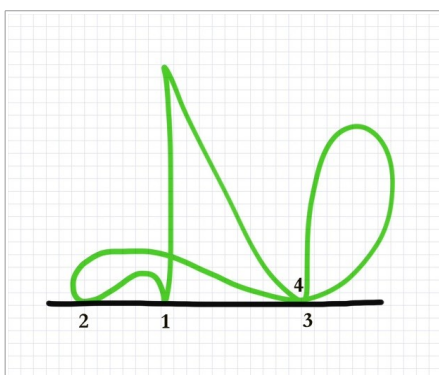


3. USO DE LAS FIGURAS DE COMPÁS

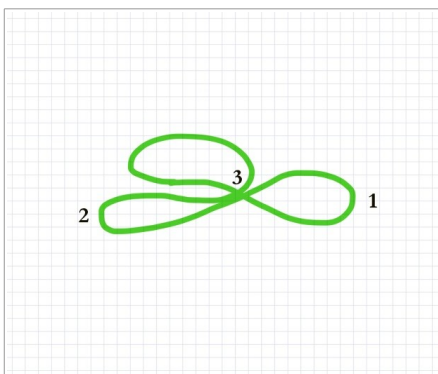
Las figuras de compás presentadas son una abstracción del uso real de las mismas. En la práctica de un director experimentado no es habitual poder identificar dibujos homogéneos porque a ellos se añaden las anacrusas a los diferentes instrumentos del conjunto a dirigir, que modifican la disposición espacial considerablemente, entre otros factores, y que en la mayoría de las técnicas consisten en anticipar un pulso la música de un instrumento o

sección instrumental. En casos de estudio de estudiante principiante, como por ejemplo dirigiendo un piano situado enfrente del alumno, y una música sin variedad de matices dinámicos ni agógicos, los gestos de marcación serían muy parecidos a las figuras presentadas.

Empero, en la técnica de Celibidache (pensando en la recepción a través de Pérez Botello), la siguiente figura de compás se puede considerar una aplicación de la técnica, con la inclusión de una anacrusa. Si imaginamos un fragmento de una música en 4/4, *Andante moderato*, instrumentado para una orquesta de cuerdas, de la cual las tres primeras partes del compás están en dinámica *piano* y están sonando violines y violas, y en la cuarta parte del compás entran violonchelos y contrabajos en dinámica *forte*, esta sería una figura de compás apropiada para marcar con las dos manos:



También el tipo de articulación modifica los dibujos. Por ejemplo, en el caso de Duchesne, aunque ya las figuras básicas invitan a la suavidad, el uso de círculos amplios acentúa dicho carácter. El siguiente sería un ejemplo de una música muy *legato* y en 3/4 según el modelo de Duchesne:



sucedan en Swarowsky, al tiempo que suben la altura de la línea horizontal de las inflexiones para un pasaje agudo. O directores que usan un procedimiento similar al de la Técnica Central Focal para agrupar con el rebote distintos compases escritos a uno, como pueda suceder en *El Aprendiz de Brujo*, de P. Dukas. Ello suele ser así porque el perfil de un director en su período de madurez consiste en desarrollar un estilo personal a partir de herramientas adquiridas a lo largo de una formación muy amplia²⁷.

4. QUIRONIMIA GREGORIANA Y GESTO DIRECTORIAL MODERNO ²⁸

El canto gregoriano consiste en música intrínsecamente vinculada con un texto con lenguaje proposicional de naturaleza religiosa que rítmicamente se caracteriza por la ausencia de compás. Se trata de un género con ritmo libre cuyo propósito fundamental es la alabanza desinteresada dirigida al Dios de la tradición católica. Sumamente importante es el texto, no únicamente por su significado literal o metafórico, sino porque la acentuación y la fonética determinarán cuestiones formales y rítmicas. La textura del canto gregoriano es monodía, que es el tratamiento compositivo más adecuado para que un conjunto interprete música sincronizadamente prescindiendo de barra de compás, tanto en su aspecto de convencionalismo grafológico como en su aspecto gestual para dividir el pulso de una obra musical.

Ahora, en un trabajo cuyo objeto es arrojar luz sobre las distintas figuras de compás y sobre el concepto en sí de figura de compás, ¿por qué hablar de música en la que no se emplea la figura de compás? He aquí la razón: porque la raíz ontogenética de la dirección musical está en el primer director de conjuntos musicales de nuestra historia, es decir, en el Maestro de canto gregoriano. No se trata de evolución de un director a otro, porque este trabajo no investiga el proceso histórico. El objetivo de este apartado es establecer una relación entre técnicas directoriales modernas y la técnica directorial primigenia gregoriana en el elemento más básico de la técnica gestual: la situación quironímica de lo fuerte y lo débil, o respectivamente, del gesto exterior y el interior. Así las cosas, aspectos aparentemente arbitrarios habituales en los dibujos expuestos (trayectos gestuales hacia la izquierda o hacia la derecha, por ejemplo) podrían encontrar aquí su justificación o posible origen. Se trata, pues, de presentar una equivalencia conceptual.

Existe una escuela de interpretación de canto gregoriano denominada Escuela de Solesmes, datada de comienzos del siglo XX, que divide los elementos musicales gregorianos en

²⁷ Un buen ejemplo de ello es el trabajo del Maestro Ki Sun Lee Lee, *Towards an improved baton technique: the application and modification of conducting gestures drawn from the methods of Rudolf, Green and Saitō for enhanced performance of orchestral interpretations*, citado anteriormente, en el que combina tres técnicas directoriales distintas y crea unas nuevas figuras de compás según su propio criterio.

²⁸ Los términos e ideas empleadas aquí son fruto de lecciones ofrecidas al autor de este trabajo entre los meses de febrero y abril de 2017 por el Maestro Francisco Javier Lara, discípulo de Dom Eugène Cardine.

términos de *arsis* y *thesis*, entendiendo *arsis* como gesto ascendente y *thesis* como gesto descendente. El significado original de *arsis* y *thesis*²⁹, de la Grecia antigua, proviene de movimientos corporales tales como la elevación (*arsis*) y el descenso (*thesis*) del pie en la danza. Ello conlleva la falta de acento, o un acento débil, como analogía del ascenso, y un acento claro, de comienzo, como analogía del descenso. Plantear este concepto en el ámbito del movimiento del brazo resulta sencillo, con lo que, a priori, no debería dar problemas serios para hablar de *arsis* y *thesis* en la dirección musical. La cuestión viene de *arsis* y *thesis* en el canto, pues muchas veces se ha visto cambiado el sentido de dichos términos, lo que modifica a su vez la dirección musical. Y este cambio en el canto se ha visto reflejado en concepciones de métrica musical en autores franceses. Ello supone una contradicción en el gesto, pues genera tipos de acento, desvirtúa el significado original de *arsis* y *thesis*, y supone ideas distintas dependiendo de la tradición musical.

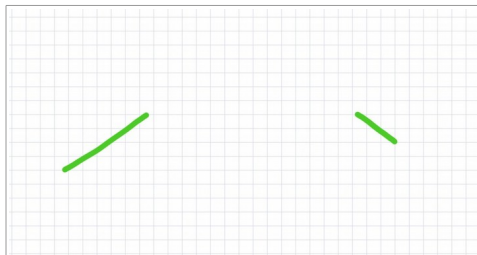
La Escuela de Solesmes se inicia con el método ideado por Dom Mocquereau, sistematizado por su discípulo Dom Joseph Gajard³⁰. Este procedimiento consiste en reducir injustificadamente a estos dos elementos una multitud de aspectos musicales con tal de cuadrarlos o acompañarlos y facilitar su lectura. A su vez, divide las notas musicales en grupos binarios o ternarios, a los cuales les corresponde ser *arsis* o *thesis*. Ello puede caer en contradicciones tales como que en un momento determinado del discurso musical, en un gesto ascendente esté lo fuerte, lo que no se corresponde con la definición de *arsis*, ni con la auténtica naturaleza del canto gregoriano, ni tiene una traducción clara en el gesto, lo que desencadena de suyo una interpretación artificial. Por ende, no se emplearán más aquí los términos *arsis* ni *thesis*, sino que atenderemos a neumas específicos que simbolizen las *notas eje* de la música.

La tradición de interpretación de canto gregoriano en la cual se apoya la presente reflexión es la tradición semiológica, teniendo como figura clave a Dom Eugène Cardine. Esta tradición se basa en el siguiente razonamiento lógico: 1) la quironimia original fue transcrita en los neumas; 2) no poseemos más información sobre la comunicación gestual original gregoriana que la que podemos obtener a través del concienzudo estudio de los neumas; 3) la quironimia que se realice en la actualidad deberá fundamentarse en el neuma, pues es el único vehículo informativo disponible. Esta tradición no busca la división en la interpretación, sino la síntesis en las cadencias de las palabras, un discurso musical libre a la par que fiel.

²⁹ Reflexión realizada a partir del resumen de la problemática expuesto en el diccionario Harvard de Música.

³⁰ Gajard, Joseph: *Canto gregoriano. Nociones sobre el ritmo y el método de Solesmes*. Ediciones “Liturgia”. Abadía de Silos (Burgos). 1963.

Tras esta justificación, procedemos a exponer los neumas más básicos³¹. El desarrollo del canto gregoriano se da en función de dos tipos de acentos: acento agudo y acento grave:



Musicalmente, los acentos agudo y grave concuerdan en otorgar un mayor valor a las notas, tanto en significado como en términos de duración temporal, y también en términos de volumen dinámico. En el plano de profundidad gestual o eje de coordenadas Z en el espacio eufónico, ambos acentos también tienen en común el realizarse con gestos hacia fuera. Empero, es en el plano vertical o eje de coordenadas Y donde se diferencian, pues el acento agudo se realiza con un gesto ascendente, mientras que el acento grave procede con un gesto descendente. La música que no se identifica con ninguno de estos dos acentos es porque su texto posee poca relevancia semántica, consecuentemente porque los valores de tales notas son más breves, y con ello, porque su volumen dinámico es más suave. Ello se muestra con gestos hacia dentro en el eje de coordenadas Z. Por ende, es el texto sagrado el origen de la relación entre gesto exterior y el valor otorgado a las notas musicales.

Considerando que la amplia mayoría de los gestos, y principalmente los más básicos, están pensados para transmitirse con la articulación del brazo derecho, existe también una obvia relación entre gesto exterior y movimiento hacia la derecha del cuerpo del director, y gesto interior y movimiento hacia la izquierda. Esta relación es sumamente importante en este trabajo, pues las figuras de compás presentadas representativas de las más relevantes escuelas de dirección se presentan en los ejes de coordenadas X e Y, y con ello, en conceptos de izquierda y derecha. También existe una relación entre gesto exterior y definición de ictus, y entre gesto interior y rebote, esta vez en el eje de coordenadas Z, puesto que en la gran mayoría de los casos, el rebote está situado más cerca del tronco del director que el ictus definido.

Una vez establecida esta relación primigenia entre texto y gesto, procedemos a mostrar una propuesta de dibujo. Como no podemos, o no debemos, mostrar una figura de compás con un caso de música gregoriana, optamos por unir en un mismo trazado varios neumas para una misma palabra, tomando así la palabra, y no el compás, como símil de unidad métrica completa.

³¹ Cardine, Eugène: *Semiología gregoriana*. Abadía de Silos. 2005.

Nota: el valor de la nota no tiene relación proporcional con el tamaño del neuma.

La palabra que tomamos es “Dóminum”³²:

HEBDOMADA QUARTA

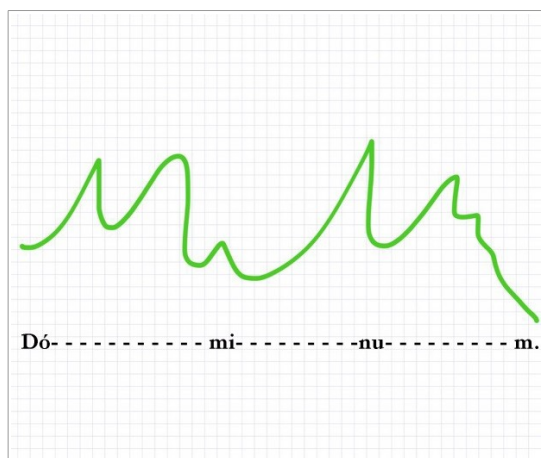
Ps. 104, 3. 4 et 1

L 73
E 157

IN. II
BCKS

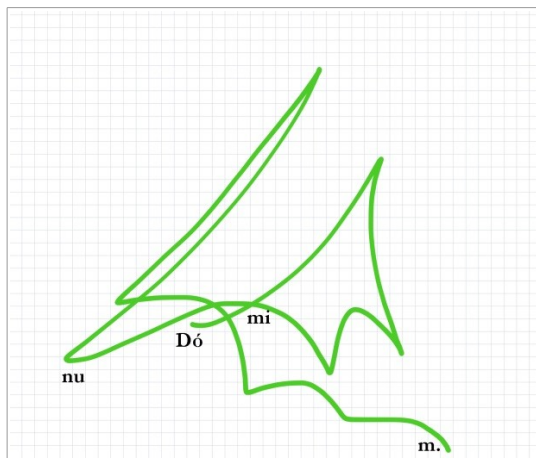
A musical score for the 'Dóminum' section of the 'Hebdomada Quarta'. The score is written on three staves. The first staff contains a large initial 'L' and the text 'Aetér tur cor * quaerén-ti- um Dómi- num :'. The second staff contains the text 'quaéri- te Dó- mi-num, et con- fir- má- mi- ni :'. The third staff contains the text 'ni :'. A green box highlights the 'Dó- mi-num,' syllables in the second staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten annotations in red and black ink.

En una sola dimensión, como unión de neumas, “Dóminum” resultaría de este modo:



Y a continuación en el estilo de las figuras de compás:

³² Graduale triplex. Abadía de Solesmes. Desclée & Socii. Sablé sur Sarthe, France. 1973. Pág. 268.



Dada la similitud entre los gestos exteriores gregorianos y los tiempos fuertes en las figuras de compás, y teniendo como referencia adicional la vinculación derecha-fuera e izquierda-dentro (y también ictus-fuera y rebote-dentro), podemos decir que existen razones suficientes para defender que aspectos muy básicos y comunes en las técnicas modernas de dirección de conjuntos musicales están presentes en la quironimia gregoriana.

5. CONCLUSIONES

Las figuras de compás son una herramienta pedagógica primaria usada en la enseñanza de la dirección musical en cualquier técnica moderna. Cada tradición, y a veces cada recepción, proclama las suyas propias, y por su uso y mantención puede descubrirse el purismo de un director respecto a una técnica en concreto.

A continuación, se expone un listado de las coincidencias principales entre los diferentes tipos de figuras de compás mostradas, y seguidamente se resume todo ello con una tabla.

- La tradición de Swarowsky y Celibidache B coinciden en la regla a propósito de situar en una misma localización los dos ictus previos al primer pulso del compás.
- A su vez, las figuras de Navarro (todas), las de Swarowsky y las de Celibidache B (por aplicación de la regla de Swarowsky), y las de Saitō (compás de dos tiempos de Heikin) coinciden en contener puntos en los que se define más de un ictus.
- Prácticamente todas las figuras de compás se diferencian de los esquemas en que un trazado curvo puede ir de ictus a ictus tanto por encima como por debajo del trayecto más corto que haya entre los mismos.

- La tradición Celibidache A y Celibidache B coinciden en todos los aspectos menos en la aplicación de la regla de Swarowsky.
- A primera vista, las figuras de McElheran son casi idénticas a las figuras de Celibidache A, y coinciden en los principios esenciales. La diferencia fundamental (que no pertenece a los objetivos de este trabajo, pero ayuda al entendimiento de las diferencias) modifica la ejecución del dibujo, puesto que en McElheran se permite el uso de la muñeca, en particular su giro, como también se permite en Swarowsky. Este elemento técnico queda terminantemente descartado en toda recepción de Celibidache, donde se defiende que el movimiento nazca del brazo y la palma de la mano esté siempre paralela al suelo. Como adición al argumento, en el caso de los compases de dos tiempos, McElheran explica la posibilidad de situar los dos ictus en el mismo lugar y que se varíe la altura del rebote, lo que coincide con los compases de dos tiempos de Celibidache B, y de Navarro.
- Las figuras de Navarro y la tradición de Duchesne, los esquemas de solfeo y los dibujos de Farberman, carecen todos de línea como referencia óptica.
- La figura de dos tiempos de Duchesne es casi idéntica en trazado a la de dos tiempos de Saitō, diferenciándose en que en Saitō los ictus están en el centro del movimiento, mientras que en Duchesne están en los extremos, lo que se traduce en una aceleración diferente.
- Las figuras de Navarro coinciden con Swarowsky, Celibidache y McElheran en definir el ictus mediante cambio de dirección en el movimiento, aunque solo haya un punto para todo ictus, y en que el rebote interviene en la definición de la parte del compás.
- Las figuras de Reizábal coinciden con Swarowsky, Celibidache y McElheran en usar línea recta como referencia óptica, aunque ésta no tenga una función similar ni como barra de apoyo ni como espacio para situar los ictus, es decir, aunque no sea una línea de las inflexiones.
- Farberman da un paso más que Reizábal al anotar y explicar las discontinuidades del movimiento mediante los elementos de punto y raya. Ambos siempre tienen que usar discontinuidades para mostrar el pulso
- Las figuras de Swarowsky, las de Reizábal, y las de Celibidache C coinciden en desarrollar movimientos alrededor de una línea recta horizontal como referencia óptica, no solo como límite.
- Las figuras de Saitō coinciden con Swarowsky, Celibidache, McElheran y Reizábal en emplear la línea de referencia óptica, pero en su caso especial, la línea es curva y no recta.
- La figura de compás de 4 partes de Saitō incurre en un error según McElheran al alcanzar el rebote del primer y del cuarto tiempo la misma altura.

- La más neutra y ausente de contradicciones de las posturas expuestas es la de McElheran, seguida de cerca por Celibidache. Es la más unificada por estar centrada en un solo libro, lo cual es una ventaja respecto a la técnica de Celibidache. Junto a Celibidache A, es la única que es homogénea respecto a la definición y posicionamiento de los ictus, dando a cada uno un lugar y definiéndolos del mismo modo.

- Todos los compases de cuatro partes coinciden en situar el segundo tiempo a la izquierda del primero, así como que los rebotes están más cerca del tronco del director que los ictus. Características similares o extrapolables relacionadas con gestos exteriores e interiores están presentes en la quironimia gregoriana varios siglos antes.

Figura \ Elemento técnico	Línea recta como única referencia óptica (línea de las inflexiones)	Definición de ictus por cambio de dirección del movimiento	Definición de ictus a lo largo de varias alturas	Fuera $\cong f$ Dentro $\cong P$	Línea horizontal/ ref. óptica como límite	Definición de ictus desigual	Movimiento o alrededor de la línea/ ref. óptica	Ictus en un mismo punto geográfico	Ausencia de figuras neutras
Solfeggio			X	X					
Swarowsky	X		(X)	X		X	X	X	
Celibidache A	X	X		X	X				
Celibidache B	X	X		X	X			X	
Celibidache C	X			X			X		
McElheran	X	X		X	X				
Reizábal			X	X		X	X		
Farberman			X	X					X
Navarro		X		X				X	
Duchesne				X		X			
Saitō [Heikin]				X	X	X			X
Gregoriano				X					X

6. REFERENCES / REFERENCIAS

6.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

Bowen, José Antonio: *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Candela, M^a Ángeles R.; Montero, Juana: *Música. Teoría de solfeo y canciones*. Delegación Nacional de la Sección Femenina. Almena. Madrid, 1967.

Cardine, Eugène: *Dirección del canto gregoriano*. La Froidfontaine. Solesmes, 2003. Pág. 6.

Cardine, Eugène: *Semiología gregoriana*. Abadía de Silos. 2005.

Eslava, Miguel Hilarión: *Método Completo de Solfeo sin acompañamiento*. Librería y Casa Editorial Hernando. Madrid, s. 1/2 XIX.

Farberman, Harold: *The Art of Conducting Technique. A New Perspective*. Alfred Publishing Company. United States, 1997.

Gajard, Joseph: *Canto gregoriano. Nociones sobre el ritmo y el método de Solesmes*. Ediciones "Liturgia". Abadía de Silos (Burgos). 1963.

García Vidal, Ignacio: *Propuesta metodológica de una didáctica para la Dirección Musical*, Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Didácticas Especiales, 2011.

Graduale triplex. Abadía de Solesmes. Desclée & Socii. Sablé sur Sarthe, France. 1973

Gustems Carnicer, Josep; Elgström Misol, Edmon: *Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales*, Barcelona, GRAÓ (Biblioteca de Eufonia), 2008.

Lee, Ki Sun: *Towards an improved baton technique: the application and modification of conducting gestures drawn from the methods of Rudolf, Green and Saitō for enhanced performance of orchestral interpretations*. Faculty of the School of Music. University of Arizona, 2008.

Lorenzo de Reizábal, Margarita: *En el podio*. Editorial Boileau. Barcelona, 2009.

Navarro Lara, Francisco: *Los secretos del Maestro* (Versión 1.4), www.musicum.net [Descargado: 17/12/2015].

Palomares Moral, José: "Apuntes para la impartición de clases redactados por el profesor", Asignatura: "Agrupaciones vocales e instrumentales", Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Granada, 2005.

Saitō, Hideo: *The Saito Conducting Method*: (1956) Min-On Concert Association & Ongaku –No-Tomo-Sha Corporation. Tokyo 2012.

Seguí, Salvador: *Teoría musical (I)*. Unión Musical Española. Madrid, 1987.

Swarowsky, Hans: *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*, Madrid, Real Musical, 1989.

Wittry, Diane: *Baton basics*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Zamacois, Joaquín: *Teoría de la música. Libro I*. Labor. Barcelona, 1982.

6.2. REFERENCIAS TRANSMITIDAS ORALMENTE

Antonio Sendra Cebolla, lecciones de dirección recibidas desde abril de 2016 hasta la actualidad.

ARS II *Curso de Dirección de Coro y Técnica Vocal basado en la técnica del Maestro Celibidache*, organizado por Grupo Vocal Kromátika, impartido por Elisa Gómez los días 14 al 18 de julio de 2015 con un total de 37 horas.

Francisco Javier Lara Lara, lecciones de comprensión de dirección de canto gregoriano recibidas por el autor entre los meses de febrero y mayo de 2017.

V *Curso-concurso de Dirección de Banda "Amigos de la Música"* de Dúrcal impartido por Bartolomé Pérez Botello los días 17 al 22 de junio de 2016, con una duración total de 32 horas.

RCSMVE Asignatura de 4 ECTS *Fundamentos de dirección instrumental y vocal I* y asignatura de 4 ECTS *Fundamentos de dirección instrumental y vocal II* impartidas por Bartolomé Pérez Botello en el curso académico 2015-2016.

PABLO FERNÁNDEZ ROJAS