

---

## LA ANACRUSA, FUNDAMENTO DE LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN

---

Francisco HIGUERAS MUÑOZ

Este estudio analiza los movimientos gestuales de la dirección musical, despejando sus claves esenciales para facilitar su aprendizaje mediante la comprensión racional de los mismos. Esto no sólo puede ser útil para los directores profesionales, sino para todo músico que en cualquier momento pueda verse abocado a dirigir un grupo o simplemente a expresar gestualmente su concepción de determinada obra. Incluso la música de cámara precisa en ciertos momentos de gestos directrices de los que depende la conjunción del grupo.

Partimos de la presunción de que exista cierto código gestual de validez universal, ya que, en la práctica mundial, directores y agrupaciones se interrelacionan continuamente sin necesidad de establecer un nuevo lenguaje gestual a cada encuentro, ni nada por el estilo.

Los principales tratados de dirección del siglo XX (Scherchen, Waltershausen, Swarowsky, Russo y Rudolf) coinciden en señalar que el director debe anticipar, con su gesto y pulsación a pulsación, el acontecer de la música y su interpretación de la misma. Algunos de estos tratados incluso hablan de anacrusas, pero ninguno de ellos llega a explicar técnicamente el proceso necesario para llevar a cabo este control, todo lo más intuyen su existencia o declaran abiertamente su desconocimiento. Incluso trabajos más recientes pasan igualmente por el tema sin entrar a analizarlo (Marrin, Bowen, Holden). Se ve que estas técnicas se han aprendido siempre de forma intuitiva, y para encontrar una pista objetiva de lo que buscamos tendremos que remontarnos a los teóricos del renacimiento, cuando la Música estaba en las universidades y los propios

músicos contaban con cierto apoyo para cultivar los aspectos científicos de su arte.

Tomás de Santa María, Domingo Cerone y Francisco de Montanos coinciden en explicar cómo se marca la pulsación musical o unidad principal de tiempo: Con un movimiento oscilatorio en vertical, cuyo límite inferior señala las sucesivas pulsaciones, y cuyo límite superior señala cada vez la última unidad de subdivisión o anacrusa, ya sea esta binaria o ternaria.

Posteriormente no se encuentran otros análisis en esta línea hasta que, actualmente, Enrique García Asensio basa la enseñanza de la dirección en aquel mismo principio, ampliándolo para establecer las diferentes relaciones que expresan la proporción entre el tiempo de ascenso y descenso del gesto dentro de cada pulsación en función de su respectivo contenido rítmico. Así, se marca un contenido de subdivisión binaria con la relación 1 a 1 en ligado y 3 a 1 en picado, y de subdivisión ternaria con la relación 2 a 1 en ligado y 5 a 1 en picado, reservándose la relación 4 a 1 para un contenido de cinquillo. Obsérvese que, para un mismo tipo de contenido rítmico, tanto en la subdivisión binaria como en la ternaria, el picado hace un efecto similar a doblar supuestamente la subdivisión con respecto al ligado.

Tenemos aquí que los gestos de pulsación y cénit, como inflexiones abajo y arriba sucesivas, delimitan entre sí una medida de tiempo perceptible, que al ser inmediatamente reproducida, ya sea íntegramente o en la proporción correspondiente, permite a todos prever exactamente y unificar el momento de ataque de la siguiente pulsación. Esto permite explicar cómo se unifica el comienzo de una pieza marcando al aire una sola pulsación previa a la música, contando también con la continuidad del movimiento y la referencia óptica (La pulsación se produce unificadamente cuando el gesto, después de ascender y descender en tiempos proporcionados, regresa prácticamente al punto de partida).

Lo que este procedimiento no permitiría es explicar cómo se controla el tiempo a lo largo de una obra, ya que la música puede contener y de hecho frecuentemente contiene valores rítmicos menores que el valor de pulsación. En consecuencia, los músicos necesitan saber la duración que

va a tener cada pulsación ya desde su mismo comienzo, no a la mediación de su trascurso, para poder unificar dichos valores.

Sin embargo, y contando con los mismos elementos, se trasluce otra explicación más factible y generalizable, simplemente invirtiendo los términos anteriores: Los gestos de cénit y pulsación, como inflexiones arriba y abajo sucesivas, delimitan entre sí una medida de tiempo perceptible que, al ser inmediatamente reproducida, permite a todos prever y unificar el valor de las sucesivas subdivisiones de dicha pulsación, y por tanto también la duración completa de la misma e incluso el momento justo de ataque de la pulsación que a su vez le sigue. Esto implica que, más generalmente, la última unidad de subdivisión marcada por el cénit no debe guardar proporción con la pulsación en que acontece sino con la pulsación que le sigue. Por lo tanto, las relaciones realmente factibles serán generalmente  $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/5$  y  $1/6$ , expresando cada fracción la proporción entre la duración de la anacrusa como tramo descendente y la duración completa de la pulsación siguiente. Esto no quita que, mientras el valor de pulsación se mantenga a velocidad constante, como ocurre al marcar los comienzos y generalmente en la música anterior al romanticismo, también se cumplan las proporciones expuestas anteriormente, cuyo valor didáctico queda así fuera de toda duda.

¿Corresponde esto a la realidad? ¿Es éste el fundamento inconsciente de la técnica de dirección? Todo indica que sí, pues este principio, por sí mismo, consigue explicar satisfactoriamente el funcionamiento de los principales gestos directrices, como cualquiera los puede observar, y tal como son descritos intuitivamente en los tratados de dirección:

- Todas las pulsaciones de todos los compases se marcan como inflexiones hacia abajo, independientemente de cualquier otro desplazamiento lateral que las acompañe, ya sea este desplazamiento arbitrario o convencional, como en los tiempos intermedios de los compases de tres o más tiempos, en los que el movimiento se desplaza también lateralmente, como convención. Lo realmente esencial sigue siendo la dimensión vertical del movimiento, que además es lo único que permanece idéntico desde cualquier ángulo de observación y para todos los tiempos de todos los compases.

- El director queda esclavizado, como un músico más, para marcar cada pulsación en el momento indicado por su propio gesto en la anacrusa que a su vez precedía a la pulsación precedente.
- Los comienzos se marcan mediante una pulsación gestual previa al inicio de la música, para no inducir a error dando demasiada información o demasiada poca.
- Si la música comienza a tiempo con la pulsación, el gesto inicial comienza generalmente marcando hacia abajo una pulsación anterior, quedando así marcada la primera anacrusa desde el reposo a la pulsación inmediata, previa al inicio de la música. Excepcionalmente, en un tiempo muy lento, puede bastar un simple ascenso y descenso en proporción 1 a 1.
- Si, por el contrario, la música comienza a contratiempo, el gesto inicial comienza generalmente ascendiendo, como preaviso, hasta marcar la primera anacrusa con el descenso siguiente, desde el cénit alcanzado hasta la primera pulsación. Excepcionalmente, si la anacrusa musical es muy breve, en la práctica se puede considerar como un comienzo a tiempo para este efecto.
- Como los comienzos, todo cambio o evento que ocurra en la música ocurre una pulsación antes en el gesto directriz, para dar lugar a su justa respuesta, ni con demasiada anticipación ni con retraso. Quedan exceptuados los calderones y finales, que resultaría muy extraño anticiparlos y ver como la música continúa moviéndose un tiempo después con el gesto del director inmóvil.
- La aceleración del pulso, el cambio de ligado a picado, o el cambio a una unidad de subdivisión menor, se marcan con el tramo ascendente del gesto cada vez más alargado en el tiempo, para llegar más tarde al cénit y dejar así la anacrusa cada vez más corta.
- Por el contrario, la retardación del pulso, el cambio de picado a ligado, o el cambio a una unidad de subdivisión mayor, se marcan con el tramo ascendente del gesto cada vez más breve y rápido, para así llegar antes al cénit, haciendo la anacrusa cada vez más larga.

- La intensidad sonora de cada pulsación se expresa mediante el tamaño proporcional del gesto anacrúsico que la precede, pero aquí son pertinentes dos observaciones: El gesto anacrúsico al final de cada compás se hace convencionalmente más elevado que el resto, sin que esto implique una acentuación del tiempo fuerte siguiente. Todos los músicos del mundo entienden este convencionalismo sin problema. Por otra parte, y por naturalidad, el tamaño del gesto suele ser a la vez inversamente proporcional a la velocidad de la pulsación. A nadie debe extrañar que, para un mismo matiz dinámico, cuanto más rápido sea el pulso más pequeño se vuelve el gesto. Hay una explicación física para este fenómeno si equiparamos intensidad a potencia, ya que para un mismo trabajo (el gesto) con la misma fuerza y en el mismo espacio, la potencia es inversamente proporcional al tiempo. Consecuentemente, para una misma potencia y fuerza, el espacio ( el tamaño del gesto) es proporcional al tiempo.
- En los calderones, el gesto se detiene para después volver a arrancar con un gesto similar al inicial, según la música continúe a tiempo o a contratiempo.

Podemos ver que el principio de la anacrusa se cumple generalmente en el gesto de los directores –cuando éstos realmente dirigen, claro- y hay una forma de comprobarlo objetivamente, analizando la grabación videográfica de alguien dirigiendo –dirigiendo realmente-. Sólo es necesario contar si el número de fotogramas entre dos inflexiones abajo sucesivas es múltiplo de su movimiento descendente previo. Esta medición puede realizarse cuantas veces se quiera con cualquier lector de DVD doméstico, pero, habiendo ya suficiente evidencia de la generalidad de este principio, nos limitaremos a analizar un solo ejemplo, los 21 compases iniciales del segundo acto de “Lohengrin”, de Wagner, dirigidos por el joven Lorin Maazel en el DVD “20 Great Conductors”, un breve pasaje orquestal interpretado con gran flexibilidad rítmica, por ello idóneo para este propósito. Ya a simple vista se percibe que en algunas pulsaciones el gesto se adelanta a la música, pero después de contar los sucesivos ascensos y descensos del gesto directriz, y como era de esperar, el principio se cumple mayoritariamente en los puntos de la partitura donde se precisa

coordinación rítmica, no así en los puntos “vacíos” rítmicamente, que no precisan dirección. El margen de imprecisión es de sólo 2 fotogramas, lo que se puede considerar despreciable, teniendo en cuenta que numerosas grabaciones en celuloide repiten constantemente un fotograma de cada 24 al pasar a digital, sin que esto se perciba en absoluto. Como curiosidad, en varios de los ataques conjuntados, este maestro empleaba sólo un ascenso y descenso previo en relación 1 a 1, tal como explicaron los teóricos renacentistas y el maestro Asensio.

Llegados a este punto, merece la pena detenerse a reflexionar, pues a poco que se razone se ve que el procedimiento aquí explicado puede no ser el único utilizable para dirigir un grupo, pero sí es el más eficaz posible y el único realmente capaz de controlar el ritmo en todo momento. El director puede limitarse a marcar simplemente unas pulsaciones, sin marcar las anacrusas, y así puede, advirtiéndolo, solucionar los comienzos marcando al menos un compás completo previo, “de clavo”, para asegurarse una inercia rítmica. Puede así ser seguido mientras no fluctúe la velocidad, porque el pulso se le ve, pero el problema es que no se le prevé con la necesaria anticipación para acompañarle con precisión cuando fluctúa la velocidad de pulsación, quedando el grupo a expensas de sí mismo o de cualquier líder espontáneo que surja oportunamente de sus filas. Todo músico de orquesta conoce recursos de emergencia para salvar en lo posible la situación cuando el director no es claro: Avisos en voz baja, mirar al arco del concertino, entrar con un leve retraso tras oír al primero de la cuerda, etc.

En un estadio más avanzado, un director puede marcar las anacrusas propias de cada pulsación sin más anticipación, usando la simple relación 1 a 1 entre ascenso y descenso del gesto. Esto le servirá para solucionar los comienzos sin recurrir al bochornoso compás “de clavo”, pero deja sin resolver todo lo demás, como ya se ha explicado. La única hipótesis restante, usada por Marrin Nakra en su rudimentaria batuta virtual, sería basarse en la perceptible desaceleración del movimiento gestual que precede a sus cambios de dirección, pero volveríamos a chocar con la imprevisibilidad... Vemos que también por eliminación llegamos a la necesidad y suficiencia de la proporción entre las duraciones y potencias de la ana-

crusa gestual y su pulsación sucesiva, como fundamento técnico de la dirección musical.

Resumiendo, tenemos la certeza de que existe un cierto código de gesto universal, una constancia en numerosos tratados de que pulso y anacrusa son las claves de este código, una explicación racional coherente tanto con la lógica como con la observación natural y con las explicaciones intuitivas de los tratados, y finalmente una comprobación objetiva sobre una muestra elegida al azar. Sobre estas evidencias, el autor de este trabajo sostiene la veracidad del principio expuesto, que además, ya ha aplicado consciente y satisfactoriamente durante años en la dirección de diversas agrupaciones orquestales y corales, tanto de estudiantes como de aficionados y profesionales. Por todo esto, este autor también sugiere la difusión e incorporación a la cultura musical de dicho principio, que hasta la fecha no parece que nadie haya explicado en un trabajo científico. Pasamos ya a ordenar metódicamente las dificultades que pueda entrañar su aplicación práctica, para facilitar al máximo el aprendizaje de la técnica de dirección. En este sentido, terminaremos con unos consejos para aquellos interesados en aprender a dirigir eficazmente y que no tengan la oportunidad de recibir una enseñanza directa:

- Comenzar practicando por separado cada una de las relaciones explicadas sobre música adecuada a cada una de ellas a un ritmo constante y pasando sucesivamente por diferentes velocidades, compases y matices dinámicos. Mover los brazos por su articulación que más se acomode a cada velocidad, hasta hacerlo siempre con soltura, relajación y seguridad. Resulta más natural el movimiento de la muñeca para los tiempos más rápidos, del hombro para los tiempos más lentos, y del codo para los tiempos moderados, sin descartar su combinación simultánea, en pos siempre de una mayor naturalidad. Una guía inestimable pueden ser grabaciones de suites barrocas, que contienen bastante variedad de velocidades, compases, matices y articulaciones, con un ritmo bastante estable en cada pieza.
- Practicar cuidadosamente los gestos iniciales como se han explicado, también a diferentes velocidades y en cada tiempo de los dife-

rentes compases, con diferentes matices y articulaciones.

- Finalmente, jugar al tiempo flexible, improvisando aceleraciones y retardaciones caprichosas para poner muy a prueba la técnica adquirida. Sería idóneo practicar estos ejercicios al mando de un grupo, aunque sea éste pequeño, pero también se puede comprobar la eficacia del gesto grabándolo y contando los fotogramas. Todo irá bien mientras la duración de cada pulsación sea el producto de la de su anacrusa gestual previa por su tipo de subdivisión o contenido rítmico.

Una última observación: La técnica de dirección puede ser muy educativa para cualquier músico, no solo por su utilidad práctica más inmediata, sino también para desarrollar sus propias ideas musicales e interpretativas. El hecho de que la anacrusa sea utilizada inconscientemente por los directores nos da a entender que no es sólo un fenómeno óptico, sino que tiene una dimensión cognitiva de mayor calado. Quién dirige no piensa constantemente en medir anacrusas, sino que se deja llevar por una idea musical que trasciende y condiciona la técnica del gesto. Igualmente: ¿No necesita cualquier músico darse internamente anacrusas a sí mismo para coordinar rítmicamente su cuerpo y su instrumento a las órdenes de una idea musical? ¿Y no es la educación el desarrollo al máximo de las potencialidades de cada individuo? El principio de la anacrusa nos lleva así al borde de un abismo, el límite mismo de lo desconocido, o como reza un título del maestro Ansermet: “Los fundamentos de la música en la conciencia humana”.

## FUENTES

- BOWEN, José Antonio: *The Cambridge Companion to Conducting*. CUP, 2003.
- GARCÍA ASENSIO, Enrique: Apuntes de sus clases inéditos y recopilados por Francisco Higuera Muñoz. Buñol (Valencia) 1988.
- GARCÍA ASENSIO, Enrique, e HIGUERAS MUÑOZ, Francisco. Entrevista en profundidad realizada en Madrid el 7 de julio de 2005.
- HIGUERAS MUÑOZ, Francisco: *Técnica de dirección*. Tesina inédita. Conservatorio Superior de Sevilla, 1993.
- MARRIN NAKRA, Teresa: *Inside the Conductor's Jacket: Analysis, Interpretation and Musical Síntesis of Expressive Gestures*. Tesis doctoral inédita. Massachusetts Institute of Technology, 2000.
- RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*. El Escorial (Madrid). Biblioteca "La ciudad de Dios", 1956 .
- RUDOLF, Max: *The grammar of conducting*. Nueva York. Schirmer, 1950.
- RUSSO, Antonio: *El director de coro*. Buenos Aires. Ricordi, 1979.
- SCHERCHEN, Hermann: *El arte de dirigir la orquesta*. Barcelona. Labor, 1988.
- SWAROWSKY, Hans: *Dirección de orquesta*. Madrid. Real Musical, 1988.
- WALTERSHAUSEN, Hermann: *El arte de la dirección orquestal*. México. UTEHA, 1966.

