

LA TÉCNICA EN LA DIRECCIÓN MUSICAL

Mariano Fuertes Fernández¹

Resumen

Las diversas técnicas de dirección musical hace pocas décadas que se afianzaron y pasaron a formar parte de los estudios reglados. Antes, cada director tenía que solventar sus problemas con grandes dosis de ingenio, muchas horas de trabajo y no pocos sacrificios que sus músicos o cantores también tenían que compartir. Hoy con una buena técnica podemos interpretar cualquier obra musical economizando mucho tiempo, gastos y energías y consiguiendo unos resultados artísticos altamente satisfactorios. La técnica, con ligeros matices, es común para todo tipo de música y para todo tipo de agrupación musical, basta con aplicarla correctamente.

Abstract

The various techniques of musical direction were consolidated a few decades ago. Since then they have become a part of the curricular studies. Prior to this consolidation, each conductor had to solve his problems using a great deal of wit, working a really long time and undergoing many sacrifices, which were often shared by his own singers, as well. We can currently interpret any piece by means of a good technique in order to spare a lot of time, efforts and energy, so that the results will be highly positive. The technique, with slight differences, is the same for all kinds of music and groups. It just requires a suitable application.

INTRODUCCIÓN

Los estudios de las diferentes técnicas empleadas en la dirección musical oficialmente son relativamente recientes y la bibliografía sobre el tema es todavía reducida. No cabe duda que a dirigir se aprende dirigiendo, a componer componiendo y a orquestar orquestando, pero aquél o aquella que disponga de las nociones necesarias, y si es de una técnica elaborada y depurada mucho mejor, tendrá mucho camino recorrido.

En la mayoría de los tratados, libros, folletos o revistas que abordan este tema en sus dos vertientes: la dirección orquestal o la dirección coral, casi siempre hay una desproporción significativa entre lo dedicado a la orquesta, al coro, a la formación vocal o musical, a la persona del director, a la organización, a los consejos... y lo destinado a los procedimientos y desarrollos técnicos y analíticos.

No nos es posible dar aquí una exhaustiva visión teórica de la técnica que más conocemos, me limitaré a esbozar algunos conceptos y contenidos, valorarlos, hacer un pequeño análisis y sobre todo a sembrar inquietudes. Han pasado los tiempos en los que cada director desarrollaba su propia técnica y suplía las carencias y las dificultades que podía encontrar con grandes dosis de trabajo y buena voluntad, exigiendo a músicos o cantores sacrificios innecesarios.

El director de orquesta o coro surgió a raíz de la problemática interpretativa que suponía la necesidad de aunar los criterios de los diferentes instrumentistas o cantores cuando las agrupaciones instrumentales o corales fueron creciendo en número. Mientras estos grupos fueron reducidos, el clavecinista o uno de los músicos era el encargado de dar las entradas generalmente con simples indicaciones de la cabeza.

¹ Profesor Superior de Dirección de Orquesta – Coro. Profesor Superior de Composición. Profesor Superior de Pedagogía Musical. Consultor de Oregón C. Press, Portland, EE. UU. y otras editoriales. Profesor del CES D. Bosco.

Los primeros directores, si los podemos llamar así, se limitaban a marcar la pulsación dando golpes con la mano sobre el facistol. Más adelante lo hicieron golpeando con un bastón o una caña sobre el suelo, pero, como escuchar esos golpes era sumamente molesto, se optó por enrollar una hoja de papel y teniéndola asida por el centro, con simples balanceos se marcaba el tiempo. Más tarde estos procedimientos se sustituyeron por los brazos del director y para que éstos fueran más visibles ante las grandes masas orquestales, se prolongó uno de los brazos con la ayuda de la batuta.



Fig. 1



Fig. 2

Desde el nacimiento de la figura del director hasta hace unas pocas décadas la persona que desarrollaba la función de dirigir era uno de los componentes de la orquesta o grupo coral, casi nunca se acudía a músicos ajenos a ella. Hoy, en cambio, se elige a personas altamente cualificadas que se hacen cargo de las agrupaciones musicales durante un periodo de tiempo más o menos largo; a éstos los llamamos directores titulares, y para series de conciertos específicos se cuenta con la figura de los directores invitados.

Dado el elevadísimo coste monetario, de tiempo y de personal que implican los montajes de los diferentes conciertos o espectáculos musicales, hoy se necesitan directores que con una técnica depurada sean capaces de hacer funcionar a cualquier tipo de orquesta o coro empleando un reducidísimo número de ensayos. Esto también es aplicable a la enseñanza musical, un maestro con unas nociones básicas sobre la dirección musical tiene la posibilidad de conseguir buenos resultados sin emplear más tiempo y esfuerzo que el necesario, y sin necesidad de ampliar el número de ensayos.

El director es un músico con grandes conocimientos al cual se le ha encargado tocar un instrumento muy especial: la orquesta, los coros o ambos. Hoy los hemos convertido en unos divos. Algunos explotan esta posición muy bien y a su favor, y no pocas veces en detrimento del arte musical; otros viven su vocación al servicio de la música auténtica con grandes dosis de humildad y autenticidad; también encontramos a quienes adoptan ciertas posturas incompresibles y extravagantes que poco tienen que ver con el verdadero artista, y por último, tampoco faltan los atrevidos e ignorantes que se creen que lo saben todo, pero de éstos es mejor no hablar.

Hay otra figura que es la del compositor-director. El compositor es la persona que mejor conoce su obra, pero si no es buen director es difícil que consiga los resultados apetecidos, existen abundantes ejemplos que corroboran esta afirmación.

Los consejos, observaciones, comentarios sobre el director y su misión podrían ser bastante extensos, seré parco en este tema.

En estas páginas nos referimos con preferencia a una sola técnica y prácticamente a una sola escuela, por supuesto que existen otras muy definidas, apreciadas y cuya labor es altamente significativa.

1. TÉCNICA DE DIRECCIÓN

Algunos grandes maestros han creado su propia técnica y a su sombra han surgido seguidores y escuelas que han perdurado con más o menos acierto. Este trabajo lo desarrollaremos sobre las enseñanzas recibidas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en las especialidades de Dirección de Orquesta y Dirección de Coros, con maestros formados en la escuela del gran director Sergiu Celibidache, de lo aprendido con algunos directores de escuelas francesas y del centro y norte de Europa y de lo que nos han transmitido un buen número de maestros españoles. Algunos *requisitos esenciales* son:

- *Relajación y tensión mínima.* Para desarrollar con ciertas garantías de éxito las técnicas de dirección necesitamos ser capaces de adquirir una buena “relajación”, empleando en cada momento la “tensión mínima” necesaria que requiera la interpretación de la obra musical.

- *Continuidad de movimiento.* Los ejercicios de “continuidad de movimiento” son esenciales para dominar esta técnica con corrección. Hemos de ser capaces de mover nuestros brazos en cierto número de tiempos, cambiando de dirección cuando se nos indique sin interrumpir el movimiento y sin doblarlos (romperlos) en las articulaciones naturales (codos y muñecas), y sin perder la flexibilidad, la elegancia y musicalidad de nuestros gestos. Esto debemos practicarlo tanto en “legato” como en “staccato”.

Lo primero que vamos a ver es lo que entendemos por dirigir, con ello evitaremos falsas interpretaciones y muchas de las controversias que surgen entre gentes de buena voluntad y, con demasiada frecuencia, con muy poca formación en este campo.

2. DIRIGIR.

“Dirigir es re-crear, conducir y representar con el gesto, sobre unas figuras básicas, la música que vamos a interpretar”

Esta definición breve, concisa y más o menos acertada la damos por válida partiendo del principio de que todo es mejorable. Desglosémosla en sus distintos componentes:

- “*Re-crear*”. Añadimos esta palabra a la definición original, entendiéndola en el sentido de volver a nacer, surgir o crear. La música, arte nuevo por excelencia, siempre que se interpreta nace de nuevo.
- “*Conducir*”. En la definición original tampoco aparece la palabra “conducir”, muy bien se puede sustituir por “guiar” o por “ejecutar”. Parece más precisa la palabra ejecutar pero, la hemos evitado para que no distraiga la atención con asuntos relacionados con otros menesteres que nada tienen que ver con el arte.
- “*Representar con el gesto*”. Es obvio que el director y sus gestos han de encarnarse en la música que están interpretando, intentando en cada instante ser fieles al pensamiento del autor, interiorizando e impregnándose de su espíritu para transmitir lo que él pensó. Una persona que dirija una música religiosa contemplativa y no emplee un gesto plenamente identificado con el espíritu de esa música y con el recogimiento que requiere no dirige técnicamente; por muy bien que mueva sus brazos, su música no dejará de ser un engaño. No se puede transmitir lo que no se cree, se siente, se respeta, se ama y se vive.
- - Las “*figuras básicas*” son las trayectorias que describen los brazos del director durante la dirección de una obra, con o sin la ayuda de la batuta. Se pueden representar gráficamente con sencillos diagramas.
- “*La música*”. Como es lógico, esta palabra comprende todos los tipos de obras o montajes musicales que podamos dirigir.
- “*Interpretar*”. Es una palabra clave, tan sencilla y a la vez tan generosa que es difícil de abarcar todos los contenidos y significados que puede encerrar: respeto al compositor, respeto a su pensamiento e intención, respeto a la obra, estudio y análisis de las circunstancias que rodearon su creación, encarnarse en ella, hacerla vida propia y transmitirla en su auténtica dimensión.

3. MISIÓN DEL DIRECTOR.

En el *orden técnico*, “Dirigir” físicamente es un constante marcar anacrusas. Por este principio, todo cambio que se verifique en la música, bien sea de tiempo, ritmo o intensidad, tendrá reflejo en el director una unidad de pulso antes que en el coro o en la orquesta. El

director que no da las anacrusas necesarias no dirige, simplemente se limita a llevar el compás. Dirigir no es marcar el compás, aunque para dirigir es imprescindible saber llevarlo con toda exactitud. Más adelante se precisa lo que entendemos por anacrusas.

En el *orden musical*, la misión del director consiste en unificar, bajo su propio criterio artístico los criterios de todos los profesores de la orquesta o componentes del coro. Si los músicos o cantores se detienen para hacer un calderón, signo musical de duración cuya interpretación es un tanto aleatoria, será prácticamente imposible que se reanude la ejecución de la obra con exactitud si cada interprete sigue su propio criterio. En este caso, y en muchos más, se necesita la ayuda de un director para poner a todos los ejecutantes de acuerdo. Lo mismo sucederá si tenemos que hacer un “ritardando” o un “acelerando”. El director sólomente debe intervenir cuando sea necesario.

Antes de que salga el director a escena, los músicos o cantores ya habrán ocupado sus lugares y afinado sus instrumentos, cuando esté todo a punto, hará su entrada y ocupará su lugar.

4. COMPRENSIÓN DE CONCEPTOS BÁSICOS

Para una mejor comprensión de todo lo que vamos a exponer, necesitamos conocer algunos conceptos como los siguientes:

- *Tiempo de concentración o preparación.* El director, situado en su lugar, dará un pequeño tiempo para que todos los interpretes se concentren y adopten la postura adecuada; él, mientras, permanecerá quieto, en una postura elegante, sobria, digna, cómoda y relajada. Por último comprobará con una simple mirada que todo está dispuesto e inmediatamente pondrá la postura inicial para dar la entrada.
- *Posición inicial:* Es la postura que adopta el director instantes antes de batir la anacrusa (entrada) inicial. Consiste en poner el cuerpo erguido, sin más tensión de la necesaria, la cabeza levantada mirando al grupo que va a dirigir, las piernas ligeramente separadas para mantener un buen equilibrio, los brazos ligeramente adelantados, los antebrazos paralelos al suelo y entre sí, las manos siguiendo el paralelismo de los brazos evitando que queden colgando, y los dedos ligeramente curvados en su posición natural. La batuta, cuando se use, será una prolongación del brazo, tiene su propia técnica de apoyo y sujeción. Como es natural, cada director según su constitución, tendrá que buscar su propia *posición inicial*.



Fig. 3



Fig. 4



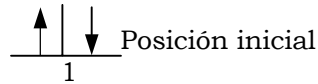
Fig. 5

Una vez que el director ha adoptado esta postura y ha conseguido la atención de todos los intérpretes debe de iniciar la interpretación de la obra. Es impropio poner la posición inicial nada más salir o permanecer en ella más tiempo del absolutamente necesario. El director que permanece en la posición inicial más tiempo del requerido favorecerá el que los músicos o cantores pierdan su concentración. Hay directores que sin motivo adoptan la posición inicial y luego la retiran, con esto lo único que consiguen es confundir a los músicos pues no van a saber cuál es la postura definitiva. Si tenemos que hacer alguna observación imprescindible se debe hacer antes de colocar nuestros brazos.

En algunos coros se acostumbra a abrir las carpetas de las partituras a una señal del director poco antes de iniciar el concierto.

Durante el tiempo de concentración o parte de él y de la postura inicial, el director tiene que interiorizar el ritmo de la música que va a interpretar, ésta ya tiene que estar sonando en su interior para que las características de la anacrusa inicial que va a batir para dar la entrada, vayan llenas de contenido.

- *Referencia óptica.* Llamamos referencia óptica al espacio que recorren los brazos (o al tiempo que tardan en recorrer ese espacio) desde que salen de la posición inicial hasta que regresan a ella. Coincide con la anacrusa inicial.



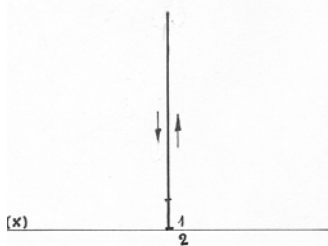
Los brazos salen de la posición 1 y vuelven a ella siguiendo la misma trayectoria.

- *Tiempo de visualización.* Es el tiempo mínimo que necesitamos para captar y reaccionar ante las diferentes anacrusas e indicaciones que realiza el director. El ser humano necesita un tiempo mínimo para percibir la información a través de sus ojos y otro pequeño espacio de tiempo para procesarla y reaccionar. El director que da la entrada sin tener presente el tiempo mínimo de visualización se encontrará con la desagradable sorpresa de las “entradas falsas”.
- *Centro o campo eufónico* es el espacio que puede abarcar el director con sus brazos al dirigir. Dependerá de la anatomía de cada persona. Es importante saber hasta dónde llegan nuestros límites, no sea que iniciemos la interpretación de una obra con un gesto demasiado grande y cuando queramos aumentar la intensidad ampliando nuestros gestos no tengamos ya más posibilidades.
- *Anacrusas.* Son las unidades de pulso que bate el director para dar las diversas entradas o para señalar los cambios de tiempo o de matiz. Como se puede apreciar, su sentido es diferente a lo estudiado en lectura musical que llamábamos anacrusa a las notas de los comienzos acéfalos o al alzar. En la técnica de dirección las anacrusas son gestos.

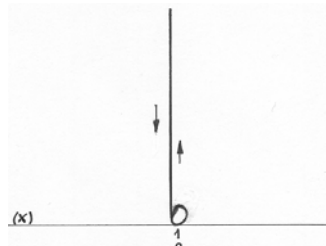
5. FIGURAS BÁSICAS

5.1. Las figuras Básicas son los gestos que utilizamos para dirigir cualquier tipo de música. Son tres las figuras básicas:

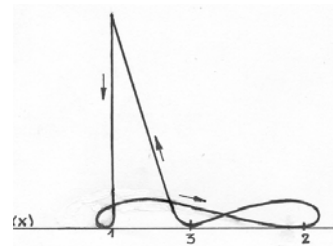
- LA PLOMADA O VERTICAL (Dos formas)



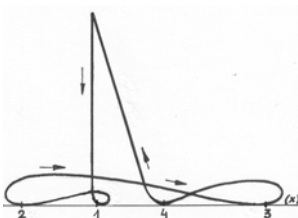
(x) Línea de inflexión.



- EL TRIÁNGULO



- y - LA CRUZ



(1 - 2 - 3 - 4 Puntos esenciales de las figuras básicas)

- Puntos esenciales de las figuras básicas son los puntos donde marcamos cada tiempo del compás. Para representar gráficamente de una manera simplificada los puntos esenciales de las figuras básicas nos servimos de unas rayas verticales. Si queremos reflejar los contenidos rítmicos añadimos puntos a su derecha, para indicar que rebatimos el pulso se usan rayas más cortas.

- Para representar la cruz, que tiene cuatro puntos esenciales, nos serviremos de cuatro rayas. Representación oficiosa (+)

/ / / /

- Para representar el triángulo usaremos tres rayas. Representación oficiosa. (Δ)

/ / /

- Para representar la plomada o vertical pondremos dos rayas.

/ /

Para representar los contenidos rítmicos de cada figura utilizamos los puntos. Se usan sólo para evitar posibles confusiones especialmente en las obras en que se mezclan las subdivisiones

- "Rebatir un pulso" es ejecutarlo de nuevo con un gesto más pequeño. Se representa con una raya más corta.

/ - / - / - / - (la raya pequeña indica "rebatir el pulso"

Si se trata de compases dispares el procedimiento es el mismo.

5/8 - Se puede representar de varias maneras, pero teniendo siempre presente la grafía musical que haya empleado el compositor.

/ . / . / (sin subdividir) / - / - / (subdividido)

En este caso el compositor ha escrito un 2 + 2 + 1, o sea, un ritmo compuesto por dos corcheas + dos corcheas + una corchea.

- Línea de inflexión es una línea imaginaria sobre la cual se baten todos los puntos esenciales de las figuras básicas. Puede ocupar diferentes alturas dentro del "campo eufónico": posición central, alta o baja, dependerá de la tesitura de los instrumentos o voces que actúan en cada momento.

El director, sirviéndose de estas tres sencillas figuras, tendrá que ser capaz de dirigir cualquier tipo de música por complicada que ésta sea o por complicado que sea el compás o compases que lleve.

5.2. Forma de marcar los compases con las figuras básicas.

Nuestra técnica, como se ha dicho, se basa en la continuidad del movimiento. La música, arte siempre nuevo que nace en el tiempo y desaparece con él, es un constante caminar, un constante avanzar y, aunque haya pausas, mientras dure la interpretación su espíritu rítmico siempre está latente.

El movimiento básico de los brazos al dirigir debe ejecutarse en la unión de éstos con los hombros. El punto de partida de todo movimiento que realiza el ser humano es el cerebro. Éste transmitirá el impulso motor primero a los hombros, después pasará a los brazos y éstos, formando un todo armónico, flexible, sin romper su postura en las articulaciones, lo llevarán hasta nuestras manos o hasta la batuta para transmitirlo a los intérpretes.

- El compás de cuatro partes se marcará sobre la cruz. (+)

- El compás de tres partes se marcará sobre el triángulo. (Δ)

- El compás de dos partes se marcará sobre la plomada o vertical. Las dos partes se baten en el mismo punto. (|)

- Estas formas de marcar incluyen tantos los compases normales de subdivisión binaria como los de subdivisión ternaria.

Todas las partes de los compases se baten hacia abajo, nunca horizontalmente. Al marcar las figuras básicas no se debe rebasar la línea de inflexión.

- Los compases a un tiempo se marcarán sobre la plomada o vertical.

5.3. Subdivisiones

Las subdivisiones se marcan rebatiendo los puntos esenciales de las figuras básicas. En primer lugar se da la primera parte y partiendo de ella elevamos ligeramente el brazo y con un gesto más pequeño rebatimos la subdivisión, y así procederemos con cada parte, exceptuando la última parte de los compases de 9/8 y 12/8, que introducen una pequeña modificación. Para las explicaciones tomamos los compases más comunes que tienen como unidad la corchea (8). Esta excepción sirve para todos los compases de la misma gama: 9/16, 9/32... 12/4, 12/16...

- La cruz – subdividida - se marca así:

/ - / - / - / -

Las rayas largas corresponden a los puntos esenciales y las pequeñas a las subdivisiones.

- El triángulo – subdividido – se marca así:

/ - / - / -

- La plomada o vertical – subdividida – la marcamos así:

/ / / /

Obsérvese que al pasar a marcar la plomada o vertical subdividida lo hacemos a cuatro partes, como la cruz.

Los compases a una parte, subdivididos, los marcaremos a dos.

Los compases binarios y ternarios, subdivididos, que se marcaban a un tiempo, pasan a marcarse en dos y tres partes respectivamente.

5.4. Formas de marcar - subdivididos - los compases normales de subdivisión ternaria

Para marcar cualquier tipo de compás siempre utilizaremos las tres figuras básicas.

- El 6/8, al subdividirlo, se saca de la cruz subdividida a la cuál le suprimiremos dos gestos pequeños.

/ - / / - /

Es posible marcarlo de otras formas, pero sin desfigurar la esencia de este compás binario de subdivisión ternaria. El primer apoyo importante recae sobre el primer pulso, primera raya larga, y el segundo recae sobre la cuarta raya, que debe ser siempre larga, gesto hacia el exterior, en circunstancias normales nunca puede ser un gesto rebatido.

- El 9/8, al subdividirlo, se hace sobre el triángulo, con una variante, las tres rayas correspondientes a la última parte se marcarán dibujando con el gesto un triángulo pequeño. (La mano hará el primer gesto, perteneciente al triangulito, hacia el interior, como si diésemos el tercer tiempo, los otros dos pequeños gestos se hacen siguiendo las direcciones del triángulo normal: gesto hacia fuera y el último hacia arriba).

/ - - / - - / / / En representaciones prácticas, oficiosas, a veces se hace así: / - - / - - Δ

A estas tres últimas rayas, según nuestra opinión, para evitar confusiones, sería práctico o hacerlas un poquito más cortas o añadirles algún pequeño elemento diferenciador.

/ - - / - - ... / - - / - - [[[

El 12/8, al subdividirlo, seguimos los procedimientos anteriores.

/ - - / - - / - - / / / Representaciones oficiosas: / - - / - - / - - Δ Valen las sugerencias hechas para el 9/8.

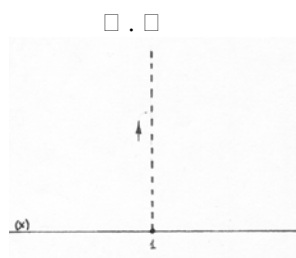
Limito hasta este punto estos breves comentarios sobre los compases, lo mucho que falta por tratar queda para otra ocasión.

6. LAS ANACRUSAS

Llamamos *anacrusa* a una unidad de pulso que el director da antes de comenzar la interpretación de la música, o antes de efectuar un cambio de movimiento o de matiz.

Esta definición tiene un contenido mucho más amplio que los que se dan en diferentes tratados al “ataque inicial”, “golpe inicial”, “pulso inicial”, “entrada”...

La anacrusa la representamos con una raya entre paréntesis:



(La anacrusa inicial parte de la línea de inflexión y vuelve a ella).

Cuando dibujamos la anacrusa inicial, □ . □ este signo se pone antes de que comience la escritura musical, cuando anticipa algún acontecimiento reseñable, se escribirá inmediatamente antes que éste suceda.

^ TIPOS DE ANACRUSAS

- Hay tres tipos de anacrusas: NORMAL, MÉTRICA Y VIRTUOSÍSTICA.
- ANACRUSA NORMAL. Es la que más se usa. Al ejecutarla lleva implícitas tres cualidades: medida (metro o tiempo), carácter (legato, staccato, picado...) y matiz (fuerte o piano...).
- ANACRUSA MÉTRICA. Como nos indica el enunciado, es aquélla que sólo tiene como contenido la medida, el metro de la música.
- ANACRUSA VIRTUOSÍSTICA. No lleva ninguno de los contenidos de las anacrusas anteriores, ni el carácter ni el metro ni el matiz. Es un gesto artístico de atención que consiste en mover lentamente los brazos partiendo de la posición inicial, para atacar directamente la entrada de la música. Previene entradas muy veloces o complicadas.

^ EMPLEO DE LA ANACRUSAS.

- NORMAL. Se emplea esta anacrusa al comienzo de la obra y siempre que haya un cambio de matiz o de tiempo. También después de una detención del compás (calderones) o algunas pausas para reiniciar la marcha del “tempo” y siempre que, al ejecutarla, no le cree problemas al director, en este caso deberá emplear la métrica o la virtuosística.
- MÉTRICA. Se emplea preferentemente cuando una obra comienza en fuerte y tiene un silencio en la primera mitad de la unidad de pulso, música a contratiempo. Si en este caso hacemos una anacrusa normal correremos el riesgo de que algún intérprete anticipe la entrada. Se puede utilizar esta anacrusa en cualquier momento de la dirección que nos parezca más oportuno.
- VIRTUOSÍSTICA. Es parecida a la métrica y se hace cuando hay problemas de ejecución más grandes. Por ejemplo: En una obra que comienza en “vivace”. Al atacar la entrada con

una anacrusa normal, el tiempo de visualización sería tan corto que no daría tiempo a los intérpretes a reaccionar, mientras que dando la entrada con una anacrusa virtuosística, cuyo gesto consiste en tirar de los brazos lentamente y atacar luego el primer pulso, no les crearía tantas dificultades.

A las anacrusas métricas y virtuosísticas se las denomina también anacrusas excepcionales.

^ ANACRUSAS DE LAS COMPASES DISPARES.

- Las anacrusas en los compases dispares deberán ser igual a la unidad de pulso más breve que exista en el compás.

10/8 – Configuración 3 + 2 + 3 + 2 – corcheas; la anacrusa inicial tendrá un contenido musical de dos corcheas.

Existen excepciones, debido a que a veces el tiempo de visualización sería insuficiente, entonces optamos por otro tipo de unidad de pulso más amplia.

^ CÓMO BATIR LAS ANACRUSAS INICIALES.

Cuando la música comienza en el primer tiempo, no ofrece dificultad, partimos de la posición inicial y volvemos a ella. La anacrusa debe reflejar los contenidos musicales ya reseñados. Si la música comienza en el segundo pulso, no batimos el primero, hacemos la anacrusa con un gesto hacia el exterior (si se trata de una música de cuatro tiempos o de dos) y atacamos el segundo pulso. Si la música es de tres tiempos el gesto lo hacemos hacia el interior. Evitamos dar el primer pulso porque sería muy fácil que algún músico se adelantase por la costumbre de entrar tantas veces con el primer tiempo.

Cuando la música entra en el tercer o cuarto tiempo batimos el tiempo anterior.

7. RELACIONES

Llamamos *relaciones* a las distintas formas de marcar los cambios de dirección de las figuras básicas, según el contenido rítmico de cada unidad de pulso.

Las relaciones pueden ser de: uno - a - uno (el brazo emplea media parte en subir y media en bajar) (1:1) Tardamos lo mismo en subir que en bajar. Dos - a - uno (2:1), el brazo tarda el doble en subir que en bajar. Tres - a - uno (3:1) (tres subir, una en bajar). Cuatro - a - uno (4:1). (Subo en cuatro y bajo en uno). (5:1) ...

Para el “legato” normal emplearemos generalmente la relación “uno - a - uno”, y para el “staccato” la relación “tres - a - uno”. El estudio de la música y del autor nos indicará la relación más adecuada.

8. CORTE FINAL. GESTO CONCLUSIVO

Hay quien dice que no consiste en comenzar bien si no en terminar bien. En el arte debemos comenzar bien y terminarla mejor. El corte final ha de ser tan sobrio, elegante, sencillo, digno y musical como cualquier indicación. Como muchos de los gestos debe reflejar los contenidos de matiz, de metro, de carácter y musicalidad correspondientes a la obra cuya interpretación concluye. Se puede ejecutar de varias formas:

- Primera. Hacer un pequeño gesto circular con los brazos hacia el interior. Se le acostumbra a añadir un pequeño cierre de brazos, manos y dedos.
- Segunda. Hacer el mismo gesto hacia el exterior.
- Tercera. Si la música termina en pianísimo, “diminuendo”, bastará con recoger un poquito los brazos cerrando suavemente los dedos.

Existen otras formas para concluir la ejecución de la obra pero siempre tenemos que recordar la concordancia que debe existir entre la música y el gesto final. No parece muy

elegante adelantar los brazos y cerrar las manos bruscamente como si agarrásemos algo, tampoco precipitar el gesto conclusivo como si tuviésemos prisa por terminar.



Fig. 6

9. CONCLUSIÓN

Hemos visto someramente algunos puntos sobre la técnica de la dirección, casi lo imprescindible. Todavía nos faltaría completarlo en muchos apartados y tratar temas tan necesarios como los siguientes: - El gesto contrario - Análisis de obras, acotaciones y rayados - Independencia de manos, la expresión, el fraseo, los brazos y la línea melódica, la articulación, traslados de la línea de inflexión - La tensión melódica, armónica y rítmica - Volumen, intensidad de la música - Los calderones, casos, ejecución, ejercicios para continuar la música - Las pausas y la reanudación de la música - Cambios graduales del tempo, dinámica, desdoblamiento, acelerando, ritardando - Ritmo, compases normales y dispares (asimétricos), regulares e irregulares, anticipaciones, golpes derivados, subdivisión sobre la marcha, falsas relaciones - Análisis, el compositor, época... - Equilibrio orquestal y coral, acentos, apoyos (ictus) - Diferentes diagramas de las figuras básicas - Obras con notaciones especiales, obras o fragmentos sin compás, con indicación de segundos, unidad de pulso elegible. Fenomenología musical, punto culminante, puntos culminantes parciales, punto cero, tonalidad madre - La masa sonora, manejo - Relatividad de las indicaciones, afinación, cambios de expresión - La agógica - Las condiciones acústicas de las salas, mucho eco, muy poca resonancia...

Nos damos por satisfechos si después de leer estas páginas, el maestro especialista en música o simplemente aficionado, siente la necesidad de adquirir los conocimientos técnicos necesarios para que su labor sea más fructífera y gratificante para él y para sus educandos.

BIBLIOGRAFÍA

- BUSCH, B. (1995). *El director de coro*. Madrid: Real Musical.
- FENTON - JONSON. (1990). *Choral Musicianship: A Director's Guide to better singing*. Houston: Lebanon.
- GALLO, J. A. (1979). *El director de coro*. Buenos Aires: Ricordi.
- JORDÁ, E. (1969). *El director de orquesta ante la partitura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- McRAE, S. W. (1991). *Directing the children's choir*. New York: Schirmer Books.
- SCHERCHEN, H. (1988). *El arte de dirigir la orquesta*. Barcelona: Labor.
- SWAROWSKY, H. (1988). *Dirección de orquesta*. Madrid: Real Musical.
- HANS-KLAUS; GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (1991). *Los grandes directores de orquesta. La dirección de orquesta en España*. Madrid: Alianza Música.
- GIOVANNI ALESSANDRO. (1997). *Manuale del direttore di coro*. Torino - Italia: ELLE DI CI.
- MORALES, A. A. (1984). *Guía para la dirección coral*. R. Dominicana - Santiago: I. Central.
- PREVITALI, F. (1969). *Guía para el estudio de la dirección orquestal*. Buenos Aires: Ricordi.

Biblioweb:

- www.marianofuertes.com
- www.ocp.org/music.html (Sección artistas).