

# Curso Iniciación a la Dirección -Javier Fajardo-

## BLOQUE I.- 1.- Introducción a la dirección: roles y responsabilidades del director.

### CUADRO EL DIRECTOR COMPLETO

Podríamos agrupar en un cuadro aquellos aspectos a tener en cuenta en nuestra preparación como músicos/directores/docentes en desempeñar la labor de director. Podemos dividirlo en cuatro bloques:

#### Cuestiones emocionales

El Guía-referente-lider —> Se muestran con la personalidad. ¿Qué tipo de valores quiero primar como profesor/director/maestro...?

#### Cuestiones intelectuales

El Sabio. Cuestiones intelectuales —> Se desarrollan con el estudio y la capacidad analítica.

#### Cuestiones corporales

El habilidoso. Cuestiones corporales. —> Se estructuran en 3 bloques técnicos.

#### Cuestiones creativas

Emprendedor. Cuestiones creativas. —> Sus posibilidades son infinitas. Tantas como las ideas que disponga uno.

## 1. Cuestiones emocionales

Cada uno debe observarse a si mismo y valorar qué aspectos debe potenciar en su labor en la música y qué debe corregir para lograr gestionar grupos humanos.

## 2. Cuestiones intelectuales

Relativas al análisis musical.

1º realizo una lectura inmersiva del tipo de repertorio que voy a preparar.

2º analizo musicalmente con las siguientes preguntas:

**The 5 W (who, why, when, what, where...)**

¿Quién la escribe? ¿Por qué? ¿Cuándo? ¿Qué es...? ¿Cómo o donde se canta...?

- 1. Contexto Histórico** (enmarcar la situación social / musical del compositor)
  - a. Hacer una idea del paisaje sonoro general de la época (agrupaciones de aquel entonces)
  - b. Analizar las circunstancias en las que compuso el autor la obra
  - c. Formas interpretativas
  - d. Para qué/quien está compuesta
  
- 2. Ver el origen / motivos del texto y traducirlo**
  - a. Texto Religiosos
  - b. Popular
  - c. Uso del idioma
  
- 3. Consultar las distintas ediciones** de la partitura
  
- 4. Análisis formal**
  - a. Códigos\* [Sistema de elementos que permite formular y comprender un mensaje]
  - b. Estructuras (z1,z2,z3)
  - c. Textura\* [Disposición de las partes de un cuerpo]
    - i. Homofónica
    - ii. Polifónica
    - iii. Mixta
    - iv. Melodía acompañada
    - v. Melodía enriquecida
    - vi. Motete
    - vii. Coral
  - d. Análisis Armónico
  
- e. Interpretación / Retórica\* / Fraseo / Construcción interpretación**

### 3. Cuestiones CORPORALES. Técnicas de batuta y gesto: compás, indicaciones de tempo y expresión musical.

Será importante construir nuestro gesto sobre 3 pilares fundamentales:

- a. **Uso de la Energía Corporal.** La **gravedad** es fundamental a la hora de aplicar correctamente los movimientos de mis brazos. A través de la Propiocepción debemos tener un dominio control muscular y la gravedad. Nos pueden ayudar técnicas de autocontrol como: yoga, Alexander, etc... Busco a través de ello la **POSICIÓN INICIAL. = centro eufónico\***
- b. **Coherencia. Musicalidad.** Cada movimiento tiene que estar directamente relacionado con el análisis de la música en cuestión y debe describir el sonido que se presenta en la partitura. Los brazos deben bajar solos **proporcionados** por la batida de subida.
- c. **Universalidad.** Una gestualidad capaz de describir la idea musical concreta que queremos sin necesidad de hablar. "En cualquier lugar del mundo."  
**Dirigimos la esencia de lo que queremos que suene.**

Para empezar, dividiremos los distintos recursos técnicos en bloques que afectarán a los aspectos globales de la música. En primer lugar, tenemos el primer bloque.

## Bloques técnicos

### Bloque I

En el primer bloque de recursos el primero de ellos es el **dibujo orgánico**. En él estarán enfocados todos los recursos complementarios que tenemos; dibujo de diseños, amalgama horizontal, relaciones, combinatoria, dirección en esquema y evolución de la energía (6). Sólo uno que veremos más adelante, la posición afectiva, no parte del dibujo para realizar su objetivo. **El dibujo orgánico** dibuja las líneas con las que construimos el gesto básico. El gesto transmite a la agrupación musical tres parámetros musicales imprescindibles:

- **Tempo** (agógica)
- **Matiz** (dinámica)
- **Articulación** (carácter)

En esta Unidad didáctica se trabajará muy especialmente los conceptos de **Brazo Pequeño / Brazo Grande**, atendiendo a las diferentes formas de comunicar con la agrupación (coro/orquesta/banda) dependiendo de la densidad y energía que la música demande.

1. Brazo pequeño: el codo está inmóvil y toda la movilidad del brazo se reduce al antebrazo y la muñeca.
2. Brazo grande se considera cualquier movimiento del brazo que involucra desplazamiento del codo. Este tipo de dimensión del brazo es idónea para transmitir entradas, anacrusas y cambios dentro del discurso.

¿Cuándo usamos este recurso?

- En momentos de crisis. Cuando una formación no consigue mantener y establecer un *tempi* constante.
- Cambios de tempo, Acell/Rall, calderones... Es el momento en el que todos los músicos centran su atención en el director y éste les guía para que la indicación se ejecute de una manera unificada.
- Sistemas de referencia sobre una base rítmica compleja.

El inicio de toda pieza musical es de los puntos más importantes a la hora de crear nuestro sonido. Desde el inicio, tratamos de establecer la referencia de todo el discurso y por ello, haremos especial hincapié en las entradas/anacrusas. 3 elementos:

- Gesto Pasivo-Gesto Activo
- Respiración
- Sobredimensión

Denominamos **relaciones** al movimiento interno de la música y se representa en el gesto del director por medio de la velocidad con la que llegamos al extremo de cada parte. El primer punto de estudio de las relaciones tiene que ir directamente relacionado con las Anacrusas. Es habitual que la respuesta de la agrupación que dirijamos sea diferente a la que tenemos en mente. En la mayoría de los casos será por no sobredimensionar y establecer claramente el *tempi* en la anacrusa. Por eso es imprescindible tener claro los 3 elementos que forman una anacrusa, es algo primordial durante el comienzo del estudio personal. Tienen que quedar claros estos tres elementos:

1. **Gesto Pasivo (GP) / Gesto Activo (GA)** El GP es aquel que sale de un punto (nunca hacia abajo) y ataca directamente el sonido. El GA es aquel que incluye una respiración y que debemos sobredimensionar para ofrecer una mayor claridad.
2. **Sobredimensión**. Es el espacio necesario previo que realizamos para comenzar juntos en un mismo punto. Debemos establecer con claridad el punto de salida y el punto de retorno, ambos puntos deben ser coincidentes.
3. **Respiración**. Es el elemento fundamental para que la conexión ejecutante director sea elevada, especialmente cuando se focaliza con los instrumentos de viento o en un coro.

Existen tantas relaciones como posibles subdivisiones de la música pueda haber pero normalmente estarán comprendidas entre relación de 1 y relación de 4.

## Bloque II

El siguiente bloque de elementos técnicos que trataremos va estrechamente relacionado con la **relación directa** entre el gesto y el objetivo sonoro. Lo conforman cuatro recursos que nos ayudarán a describir el sonido que queremos enfatizar sin la necesidad de hablar para conseguir el mismo resultado.

Para ello es importante recordar que para poder recibir una buena respuesta y tener buen *feedback*, es importante e indispensable adoptar una posición corporal que transmita confianza y liderazgo. El primer recurso que nos encontramos es:

### El dibujo de diseños/motivos

El dibujo de diseños o motivos es un gesto que cuenta el contenido de la música en un determinado momento.

- Se usa para enfatizar un motivo que no está con el relieve suficiente y necesitamos potenciarlo.
- Suele utilizarse sobre bases rítmicas estables, pero no es un requisito indispensable.
- Sirve para resaltar comentarios anecdóticos; por tanto, nuestra indicación no tiene que trascender más allá de la relevancia que tiene en sí dicho elemento.

### La dirección en esquema

La principal diferencia con el anterior es que éste está estrechamente conectado con el estudio del fraseo. Aplicando puntos en el espacio de forma esquemática podemos también sintetizar de una forma directa cómo entendemos una dirección melódica. Será habitual también usar este recurso en zonas de transición o, por ejemplo, si la esencia de un momento es un *diminuendo*, por tanto sólo marco el *diminuendo*; si son acentos, marco acentos... En definitiva cuenta algo que, a priori, puede parecer obvio pero queremos resaltar.

### La amalgama horizontal

La Amalgama horizontal es el recurso que nos ayuda a hacer explícito un fraseo a través de señalar, sobre un eje horizontal, diferentes puntos de referencia. Es decir, nos cuenta la evolución del sonido y el relieve sobre un eje horizontal.

- Sirve para dar conducción, fluidez y variedad al lenguaje gestual.
- Hacer explicitar el fraseo.

El último recurso que entra dentro de este II bloque es la posición afectiva

## **La posición afectiva**

Ésta nos cuenta un determinado sonido en su forma más pura y consiste en adoptar una posición corporal que nos provoque una reacción y produzca un aliciente en el ejecutante que le lleve a producir el mismo significado de la posición que estás adoptando.

Es habitual incluso ver a directores bailar, o representar danzas folclóricas utilizando este recurso pero, en nuestro trabajo diferenciaremos dos formas esenciales de su utilización.

1. En secciones que represente la actitud del sonido en ese momento.
2. La utilizaremos en un punto culminante, siempre, que esta llegada esté bien preparada y construida.

**Saber escoger el recurso adecuando a la esencia de la música es poder dominar la dirección de una forma solvente.**

## **III Bloque**

### **Evolución de la energía**

Quedaría pues, el bloque más complejo y el que define si eres un director de comentarios, de anécdotas o capaz de conducir grandes estructuras. Lo denominaremos la Evolución de la energía. Como tal, no podríamos referirnos como un recurso técnico *per se*. Tampoco podríamos descifrar de una manera objetiva en qué momentos o cuándo es necesario hacer uso de uno u otro recurso. La capacidad de adaptación a la agrupación, la experiencia en ensayos, el absoluto conocimiento de las obras, el dominio de la ejecución técnica por parte de los músicos y de cómo ella evoluciona en base a la psicología del trabajo en grupo; o en definitiva, saber cuándo y de que manera debemos participar para que la música cumpla su función no forma parte de ningún estudio que se pueda enumerar en los pasos a seguir para llegar al equilibrio necesario. En el estudio previo al trabajo del director podemos premeditar qué recurso elegir en cada momento pero, sin duda, en una buena cantidad de ocasiones debemos adaptarnos a la respuesta que nos ofrece la agrupación. El porcentaje que no podemos elegir juega en función de nuestra habilidad para saber elegir el mecanismo que es necesario para obtener el resultado y, sin lugar a dudas, es uno de los principales elementos que no se puede adquirir si no es con práctica.

## 4. Técnicas de ensayo.

Como hemos comentado, el modo de dirigir debe estar **orientado** hacia el **¿Para qué?** de cada obra, cada estructura porque mi gesto tiene que contar lo que la obra nos cuenta ya sea en términos de color, la profundidad, ligereza o amplitud...

Trataremos de elaborar un plan de trabajo que principalmente tenga siempre la siguiente estructura y atienda a las siguientes cuestiones:

- **Modo lectura o modo montaje.** Se corresponde con la primera toma de contacto con la agrupación y deben quedar muy claros los siguientes aspectos:

1. Lectura de la pieza centrándonos en notas, ritmo y texto.
2. Corregir errores rítmicos, afinación...
3. Asegurar los puntos conflictivos (calderones, texturas de rítmicas complejas, giros técnicos delicados, etc...)

- **Modo trabajo.** Se corresponde con el segundo nivel del proceso y atiende principalmente a aquellos niveles musicales que afectan directamente a los aspectos sonoros, retóricos e interpretativos. El objetivo, al margen de la pieza en cuestión, es educar en la consciencia del sonido estructurado\* que debe seguir siempre unas mismas pautas para que finalmente podamos obtener un resultado "ideal" no sólo en la obra en cuestión si no también en la sonoridad general de la agrupación. Éste debe ocupar un espacio clave en el transcurso del ensayo que como directores debemos intuir y **nunca** corresponderá con **el final del mismo**.

- **Modo "cosecha" o "recopilación".** Es el último modo y en él se prestará especial atención a todos los aspectos trabajados durante esa sesión y todas las anteriores. Nuestro oído debe prestar atención a la sonoridad global pero también a todos los niveles internos estructurales. Es el momento en el que todo cobra sentido y nuestro gesto es consecuencia de todo lo analizado, trabajado y premeditado. Lo llamaremos evolución de la energía y con él se hará evidente si somos directores de comentarios, abre-cierra ventana, de comentarios o capaz de comunicar los mensajes musicales de una forma clara y directa, sin mayor pretensión que construir un sonido de una belleza y darle sentido.