

# En el podio

MANUAL DE DIRECCIÓN  
DE ORQUESTA, BANDA, CORO Y OTROS CONJUNTOS

- I. TÉCNICA BÁSICA
- II. ESTUDIO Y PREPARACIÓN DEL REPERTORIO
- III. LOS ENSAYOS
- IV. EL CONCIERTO
- V. EN EL PODIO: UN CASO PRÁCTICO
- VI. GLOSARIO DE TÉRMINOS

MARGARITA LORENZO DE REIZÁBAL

Reg: B.3559

EDITORIAL DE MÚSICA  
**BOILEAU**

Provenza, 287

Tels. (+34) 934 877 456 · 932 155 334 - Fax (+34) 934 872 080  
08037 BARCELONA (Spain)

www.boileau-music.com · boileau@boileau-music.com



**CONTIENE  
DVD INTERACTIVO  
EN VARIOS IDIOMAS**

(español, catalán, euskera,  
inglés, francés y alemán)

# ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>4</b>
<b>LISTADO DE GRÁFICOS</b> .....	<b>10</b>
<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>11</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>12</b>
<b>CÓMO NAVEGAR POR EL DVD</b> .....	<b>15</b>
<b>I. TÉCNICA BÁSICA DE DIRECCIÓN</b> .....	<b>17</b>
1. LA FIGURA DEL DIRECTOR .....	17
1.1 Perfil académico y personal .....	17
1.2 Tareas básicas del director .....	17
1.3 El trabajo en grupo .....	18
1.4 El director de formaciones musicales de estudiantes .....	18
1.5 Formación del profesor-director .....	19
1.6 El director de formaciones amateurs .....	20
2. POSICIÓN CORPORAL .....	21
2.1 En el podio. Posición inicial del cuerpo. -VIDEO ESCENA 1-	21
2.2 Piernas y tronco. -VIDEO ESCENA 2-	21
2.3 Brazos y manos. -VIDEO ESCENA 3-	22
2.3.1 Brazo derecho. Marcación de compás. -VIDEO ESCENA 4-	22
2.3.2 Dirigir con el brazo, antebrazo y muñeca. -VIDEO ESCENA 5-	22
2.3.3 Ejercicios de independencia de articulaciones. -VIDEO ESCENA 6-	23
2.4 Cabeza .....	23
3. LA BATUTA .....	24
3.1 Un poco de historia .....	24
3.2 La batuta como prolongación del brazo .....	25
3.3 Dirigir con o sin batuta .....	25
3.4 Tipos de batutas .....	26
3.5 Sujeción de la batuta. -VIDEO ESCENA 7-	26
4. MARCACIÓN DE COMPASES: FIGURAS BÁSICAS .....	27
4.1 Formas de batir pulsos. Compases simples. -VIDEO ESCENA 8-	28
4.1.1 Compás de 2 tiempos. -VIDEO ESCENA 9-	29
4.1.2 Compás de 3 tiempos. -VIDEO ESCENA 10-	31
4.1.3 Compás de 4 tiempos. -VIDEO ESCENA 11-	32
4.1.4 Compás de 1 tiempo. -VIDEO ESCENA 12-	34
4.2 Compases de más de 4 tiempos .....	34
4.2.1 Compás de 5 tiempos. -VIDEO ESCENA 13-	35
4.2.1.1 Otros tipos de marcación a 5 tiempos. -VIDEO ESCENA 14-	36
4.2.2 Compás de 6 tiempos. -VIDEO ESCENA 15-	38
4.2.3 Compás de 7 tiempos. -VIDEO ESCENA 16-	40
4.2.4 Compás de 8 tiempos. -VIDEO ESCENA 17-	42
4.3 La subdivisión .....	43
4.3.1 Subdivisión binaria de compases simples. -VIDEO ESCENA 18-	43
4.3.2 Subdivisión ternaria de compases simples. -VIDEO ESCENA 19-	45

4.3.3 Ejemplos de subdivisión. -VIDEO ESCENA 20-	46
4.3.3.1 Cuándo emplear la subdivisión	46
4.3.3.2 Cuándo abandonar la subdivisión	46
4.3.4 Algunas reflexiones sobre la subdivisión.	47
<b>5. EL GESTO</b>	<b>48</b>
5.1 La anacrusa.	48
5.1.1 Anacrusa de comienzo en diferentes tiempos. -VIDEO ESCENA 21-	49
5.1.1.1 Comienzo tético. -EJEMPLO ANALÍTICO 1-	49
5.1.1.2 Comienzo acéfalo. -EJEMPLO ANALÍTICO 2-	50
5.1.1.3 Comienzo anacrúsico. -EJEMPLO ANALÍTICO 3-	51
5.1.2 Punto de referencia inicial y final. -VIDEO ESCENA 22-	53
5.1.3 Tempo y matiz en la anacrusa. -VIDEO ESCENA 23-	55
5.1.3.1 Marcar un tempo lento y en matiz pianísimo	56
5.1.3.2 Marcar un tempo rápido y fortísimo	56
5.1.3.3 Relación espacio-tiempo en la anacrusa. -EJEMPLOS MUSICALES 1 (pág. 57) Y 2 (pág. 57)-	56
5.1.4 El carácter en la anacrusa. -VIDEO ESCENA 24 - EJEMPLOS MUSICALES 3 (pág. 63), 4 (pág. 65) y 5 (pág. 66)-	62
5.1.5 Otros tipos de anacrusa	67
5.1.5.1 Anacrusa normal o básica	67
5.1.5.2 Anacrusa métrica	68
5.1.5.3 Anacrusa virtuosística.	68
5.2 Relaciones.	68
5.3 Los matices y cambios de dinámica	69
5.4 El brazo izquierdo: carácter, dinámicas y fraseo. -VIDEO ESCENA 25 - EJEMPLO MUSICAL 6-	69
5.5 Carácter y expresión. -VIDEO ESCENA 26 - EJEMPLOS MUSICALES 7 (pág. 71) Y 8 (pág. 73)-	71
5.6 Articulaciones: Legato y Staccato. -VIDEO ESCENA 27 - EJEMPLOS MUSICALES 9 (pág. 75) Y 10 (pág. 76)-	75
5.7 Cambios de velocidad (de tempo y agógicos) -VIDEO ESCENA 28-	78
5.7.1 Accelerando	78
5.7.2 Ritardando	79
5.7.3 Cambios de tempo	79
5.7.3.1 Paso a un tempo más rápido.	80
5.7.3.2 Paso a un tempo más lento.	80
5.8 Acentos. -VIDEO ESCENA 29-	80
5.9 Texturas. -VIDEO ESCENA 30 - EJEMPLOS MUSICALES 11 (pág. 81) Y 12 (pág. 82)-	80
5.10 Cesuras, calderones e interrupciones del movimiento. -VIDEO ESCENA 31-	84
5.11 Entradas. -VIDEO ESCENA 32-	85
5.12 Gestos de corte y cierre. -VIDEO ESCENA 33-	87

## II. ESTUDIO Y PREPARACIÓN DEL REPERTORIO ..... 89

I. EL ANÁLISIS DE LA PARTITURA	90
1.1 Visión global	90
1.2 Análisis de aspectos generales	91
1.2.1 Análisis formal general y de cada movimiento (si los tuviera)	91
1.2.2 Análisis estructural de las secciones y sus funciones	92
1.2.3 Estructura rítmica y métrica general. Motivos rítmicos principales.	
Cambios rítmicos y métricos importantes	92
1.2.4 Análisis de la armonía.	94
1.2.4.1 Cadencias	94
1.2.4.2 Modulaciones	95
1.2.4.3 Progresiones armónicas.	96
1.2.4.4 Acordes y enlaces acordales significativos	96
1.2.4.5 Textura armónica.	97
1.2.4.6 Ritmo armónico.	97
1.2.5 Análisis de la melodía.	98

1.2.5.1 Perfil e interválica .....	98
1.2.5.2 Dirección melódica: inflexiones y punto culminante .....	99
1.2.5.3 Estructura .....	99
1.2.5.4 Textura melódica .....	100
1.2.5.5 Tema principal y secundarios .....	100
1.3 Análisis pormenorizado .....	101
1.3.1 Frases y semifrases .....	101
1.3.2 Fraseos, reposos y respiraciones .....	102
1.3.3 Articulaciones .....	104
1.3.4 Estudio del rango de dinámicas de la obra y su secuenciación .....	105
1.3.5 Cambios agógicos .....	107
1.3.6 Textura tímbrica .....	109
1.3.7 Entradas importantes por su contenido musical o complejidad .....	110
1.4 Relación de las partes con el todo .....	110
2. ESTUDIO DEL REPERTORIO: .....	111
2.1 Herramientas de estudio .....	111
2.2 Anotaciones en la partitura .....	113
2.2.1 Compás. Figuras básicas. Cambios de compás. -EJEMPLO ANALÍTICO 4 (pág. 115)- .....	114
2.2.2 Entradas. -EJEMPLO ANALÍTICO 5- .....	117
2.2.3 Estructura formal y fraseológica .....	119
2.2.4 Carácter .....	120
2.2.5 Cambios de tempo y cambios agógicos .....	120
2.2.6 Dinámicas y reguladores .....	121
2.2.7 Respiraciones .....	121
2.2.8 Planos orquestales .....	121
2.2.9 Vuelta rápida e indicaciones de precaución en el paso de hoja .....	122
2.2.10 Arcos y articulaciones .....	122
2.2.11 Números o letras de ensayo. -EJEMPLO ANALÍTICO 6 (pág. 123)- .....	122
3. MÉTODO DE ESTUDIO .....	125
3.1 Ambiente de estudio apropiado .....	125
3.2 Herramientas de trabajo .....	125
3.2.1 Herramientas básicas .....	125
3.2.2 Herramientas complementarias .....	125
3.3 Análisis de la partitura .....	126
3.4 Anotaciones en la partitura .....	126
3.5 Reducción al piano .....	126
3.6 Contextualización .....	126
3.7 Toma de decisiones sobre la dirección y trabajo de aspectos técnicos .....	127
3.8 Audición de grabaciones y estudio comparativo .....	127
3.9 Recopilación de información adicional .....	128
3.10 Planificación del trabajo .....	128
4. DIRIGIR CON O SIN PARTITURA .....	128
5. REPARACIÓN DE LAS PARTICELLAS .....	130
<b>III. LOS ENSAYOS .....</b>	<b>131</b>
1. EL PRIMER ENSAYO .....	131
2. ORGANIZACIÓN DE LOS ENSAYOS .....	133
3. PERIODICIDAD Y DURACIÓN DE LOS ENSAYOS .....	134

4. ESPACIO DE ENSAYO Y ESCENARIO .....	135
5. POSIBLES UBICACIONES EN EL ESCENARIO .....	137
5.1 Coro .....	137
5.2 Orquesta .....	138
5.2.1 Variantes en la colocación de la cuerda .....	140
5.2.2 Variantes en la colocación del viento .....	141
5.3 Coros y orquesta .....	143
5.4 Banda .....	145
6. QUÉ ENSAYAR .....	146
6.1 La afinación .....	146
6.2 La interpretación .....	147
7. ENSAYOS PREGENERAL Y GENERAL .....	148
8. OTROS ASPECTOS RELEVANTES .....	149
8.1 Las relaciones personales .....	149
8.2 Elección de la plantilla .....	150
8.3 Ensayos de orquesta y coro .....	152
8.4 Tratamiento de los “solos” .....	153
8.5 Acompañamiento a solistas .....	154
8.6 Puntualidad .....	155
8.7 Cómo dirigirse al grupo .....	155
9. LO QUE NO DEBE HACERSE NUNCA EN UN ENSAYO .....	157
<b>IV. EL CONCIERTO .....</b>	<b>159</b>
1. ELECCIÓN DEL REPERTORIO .....	159
1.1 Posibilidades técnicas y musicales del conjunto .....	159
1.2 Diversidad de estilos .....	160
2. EL CONCIERTO: MÚSICA Y ESPECTÁCULO .....	162
3. PROTOCOLO EN EL ESCENARIO .....	164
3.1 Sobre la indumentaria .....	165
3.2 Entradas, salidas y saludos .....	167
4. ALGUNOS CONSEJOS ADICIONALES .....	169
<b>V. EN EL PODIO: UN CASO PRÁCTICO ALELUYA DE EL MESÍAS DE G. F. HAENDEL .....</b>	<b>175</b>
1. ESTUDIO Y PREPARACIÓN DE LA OBRA. VIDEO ESCENA 34- .....	181
1.1 Contextualización .....	181
1.1.1 Notas biográficas del autor .....	181
1.1.2 Sobre el oratorio .....	182
1.1.3 El coro en los oratorios de Haendel .....	183
1.1.4 En cuanto al estilo .....	184
1.1.5 Sobre <i>El Mesías</i> de Haendel .....	184
1.1.5.1 La partitura original .....	184
1.1.5.2 El número de efectivos .....	184
1.1.5.3 El libreto .....	185
1.1.5.4 El texto del <i>Aleluya</i> .....	186
1.1.6 Bibliografía .....	186

1.2 Análisis de la obra . . . . .	186
1.2.1 Visión global o primera aproximación analítica . . . . .	186
1.2.2 Análisis estructural, melódico, rítmico, armónico y textural . . . . .	187
1.2.3 Resumen de los aspectos analíticos más relevantes . . . . .	189
1.3 Técnica aplicada . . . . .	190
1.3.1 Marcación general del compás: "a 4" . . . . .	190
1.3.2 Dinámicas en función de las texturas . . . . .	190
1.3.3 Las entradas temáticas vocales e instrumentales . . . . .	191
1.3.4 Estructuración formal: dirección y punto culminante . . . . .	191
1.3.5 Planificación de la cadencia final . . . . .	192
1.4 Anotaciones en la partitura . . . . .	193
2. CÓMO Y QUÉ ENSAYAR . . . . .	199
2.1 El coro . . . . .	199
2.2 La orquesta . . . . .	200
2.3 Respecto al continuo . . . . .	200
2.4 El conjunto . . . . .	201
3. DE CARA AL CONCIERTO . . . . .	201
3.1 El número de efectivos vocales e instrumentales . . . . .	201
3.2 Ubicación del viento en el escenario . . . . .	202
3.3 En el podio . . . . .	202
<b>VI. GLOSARIO DE TÉRMINOS . . . . .</b>	<b>205</b>
1. A 2 . . . . .	205
2. ACENTUACIÓN . . . . .	205
3. AGÓGICA Y DINÁMICA . . . . .	206
4. ALLA BREVE . . . . .	211
5. ARTICULACIÓN . . . . .	211
6. BANDA . . . . .	212
7. BATUTA Y DIRECTOR . . . . .	213
8. CADENCIAS . . . . .	216
9. CADENZA . . . . .	216
10. CALDERÓN . . . . .	217
11. CARÁCTER . . . . .	217
12. CORO, CORAL O AGRUPACIÓN VOCAL . . . . .	219
13. NOMENCLATOR DE INSTRUMENTOS . . . . .	221
14. SIGNOS DE RESPIRACIÓN O SEPARACIÓN . . . . .	222
15. TESITURAS DE LOS INSTRUMENTOS Y EFECTO REAL DE LOS INSTRUMENTOS TRANSPOSITORES . . . . .	222
16. TUBA WAGNERIANA . . . . .	230
<b>VII. APÉNDICE . . . . .</b>	<b>233</b>
1. REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE ANÁLISIS Y GESTO . . . . .	233
2. DIFERENTES MÉTODOS ANALÍTICOS APLICADOS A LA DIRECCIÓN . . . . .	235
<b>BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA . . . . .</b>	<b>239</b>
<b>CONTENIDOS DEL DVD . . . . .</b>	<b>242</b>
<b>CURRÍCULUM . . . . .</b>	<b>247</b>

Las batutas con mangos pequeños se sujetan entre los dedos pulgar e índice y el mango sirve de “tope” para esta sujeción. En este tipo de batutas el mango no mantiene contacto con la palma de la mano y fluctúa de manera flexible entre los dedos. Las batutas sin mango, es decir, las que sólo presentan el palo o stick, se sujetan con los dedos índice y pulgar desde el extremo más grueso.

En cualquiera de estos tipos de batuta, los dedos índice y pulgar deben estar apoyados directamente en el palo y el resto están libres (en el caso de las batutas sin mango o mango pequeño) o bien recogidos sobre el mango cuando éste se encuentra apoyado en la palma de la mano debido a sus dimensiones y/o forma.

La batuta se debe sujetar siempre con firmeza pero de manera flexible, con los dedos de la mano muy relajados, de modo que a través de la articulación de la muñeca y del movimiento de los dedos se puedan transmitir en forma de pequeños movimientos los pequeños y precisos impulsos de los pasajes muy articulados, por ejemplo. Si se sujeta demasiado fuerte el resultado suele ser el agarrotamiento de la muñeca y, como consecuencia, la batuta solo transmitirá un movimiento de prolongación del antebrazo o del brazo, perdiendo así la posibilidad de marcar los movimientos más finos y específicos que surgen de la muñeca y los dedos (por ejemplo, el legato, el cantabile, la articulación picada, algunos tipos de acento, etc.).

Por otro lado, dependiendo también del tipo de técnica de dirección que se adopte, la mano que sujeta la batuta puede estar ladeada (como cuando se da la mano en un saludo) o bien con la palma de la mano mirando hacia el suelo. En ambas posiciones lo importante es no perder el contacto con la batuta y mantener la flexibilidad de muñeca y dedos para utilizarlos cuando sean necesarios.

La punta de la batuta es, en último término, el foco de atención de los músicos y donde se deben concentrar las indicaciones que surgen de los movimientos de brazo, antebrazo, muñeca y dedos. Por eso, el director debe sentir que la punta de la batuta es la punta de un dedo a través del cual se canalizan todas las órdenes. Es importante sentir cierto peso en la punta de la batuta con el fin de que ésta no oscile de manera incontrolada dando mensajes equívocos a los músicos.

Los movimientos amplios de brazo y antebrazo se traducen en círculos amplios dibujados imaginariamente con la punta de la batuta; los movimientos más pequeños y precisos de los giros de muñeca y toques de los dedos en la batuta se traducen principalmente en pequeños y concretos movimientos focalizados en la punta de la batuta.

#### 4. MARCACIÓN DE COMPASES: FIGURAS BÁSICAS

Como ya hemos dicho anteriormente, los compases se marcan con la batuta (brazo derecho). Aunque existen diferentes técnicas de marcación de los compases, todas ellas responden a la premisa básica de que el primer tiempo de los compases se marca hacia abajo y el último tiempo, hacia arriba.

La finalidad de batir los tiempos del compás es servir de guía a los músicos de modo que en cualquier momento todos puedan saber en qué parte o pulso del compás están. Esto es particularmente importante para ayudar a quien se haya podido “perder” momentáneamente a reincorporarse al conjunto en el lugar preciso del compás y es especialmente valiosa una marcación clara de tiempos cuando la obra presenta muchos cambios métricos (cambios de compás) de manera continuada.

Los músicos agradecen siempre tener delante a un director que marque de manera clara y precisa los tiem-

pos de los compases. Hay que decir que la claridad y precisión al batir los tiempos del compás no está reñida con una dirección expresiva y meticulosa en el resto de los detalles. Es una cuestión de buena técnica de dirección el poder enviar todo tipo de indicaciones musicales sin perder la conciencia rítmica y métrica en el movimiento de la batuta.

Puede parecer, a priori, que la marcación de los pulsos convierte el movimiento de la mano derecha en algo muy mecánico y automático. Esto es particularmente cierto en los pasajes muy rítmicos, donde los músicos necesitan de una gran precisión en los movimientos de la batuta; pero existen momentos en los que el componente melódico o armónico toman mayor preponderancia en la música y la marcación de los pulsos debe responder al carácter del pasaje. En estos casos, se desdibuja el componente rítmico diluyéndolo en movimientos de la batuta más redondos y con menos "aristas". Aún en estos pasajes, el director debe poder mantener intacta la referencia del compás y sus movimientos expresivos deben estar imbricados dentro del devenir del movimiento continuo de cada uno de los tiempos del compás. Por ejemplo, en una frase larga con carácter legato los movimientos de la mano derecha serán, de acuerdo con el carácter de la música, continuos y redondeados y no se marcarán con impulsos rítmicos cada uno de los tiempos del compás porque la respuesta de los ejecutantes sería inevitablemente impulsar cada una de las partes fragmentando de este modo el fraseo. No obstante, la situación del antebrazo debe recordar en su posición espacial respecto del eje central del director el lugar en el que transcurre la música dentro de cada compás.

Como puede observarse, disponer de una técnica básica de dirección es indispensable y la marcación de los compases constituye la base o fundamento sobre el que organizar posteriormente todas las demás indicaciones musicales de la partitura. Conviene, por tanto, que esta base esté claramente definida y automatizada, de manera que el batido de los pulsos no sea una preocupación para el director, sino un movimiento continuo casi inconsciente.

Dirigir no es marcar el compás, aunque para dirigir es imprescindible saber hacerlo con exactitud y naturalidad.

#### 4.1. FORMAS DE BATIR PULSOS. COMPASES SIMPLES

▶ VIDEO ESCENA 8 (verde)

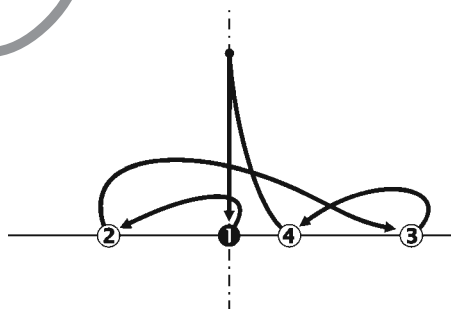


Vamos a describir aquí las figuras básicas para el batido de los compases simples de dos, tres y cuatro tiempos. Pero antes, conviene aclarar que las diferentes escuelas o técnicas de dirección realizan las marcaciones de modos diferentes y se pueden resumir en dos grandes corrientes:

a) Todos los batidos de los pulsos se realizan sobre una línea imaginaria horizontal, llamada **línea de inflexión** o **línea de referencia óptica**. Todos los tiempos parten de esta línea de inflexión y vuelven a ella.

Este tipo de marcación resulta muy clara para los músicos colocados enfrente del director, pero no tanto para aquellos que se colocan a derecha e izquierda del podio: ven todas las batidas en el mismo punto, pero vistas desde los costados no es posible distinguir cuál de los 4 pulsos está observando.

GRÁFICO 1 Batido de pulsos sobre la línea de inflexión o de referencia óptica

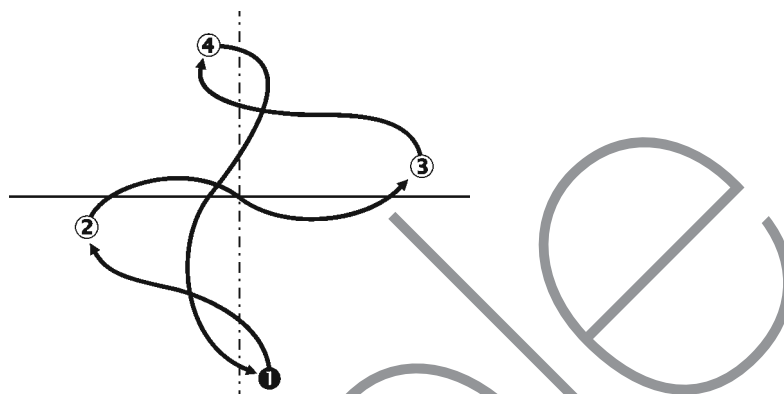




b) Los batidos de los pulsos se realizan en alturas distintas para diferenciar cada pulso en el espacio. Aquí las líneas de referencia son dos: una horizontal y otra vertical que se cruzan en el eje central del cuerpo del director.

Con este tipo de marcación es posible distinguir los diferentes tiempos según su ubicación en el espacio tanto para los músicos situados frente el director como para los que se sientan a ambos lados del podio y lo observan de costado.

**GRÁFICO 2** Batido de pulsos a diferentes alturas



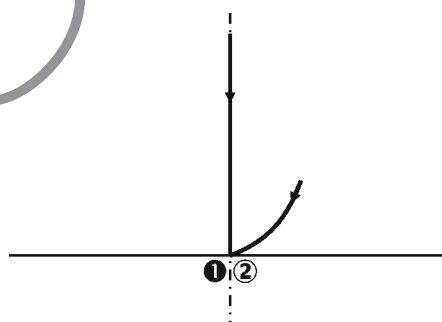
Cualquiera de estas técnicas resulta útil en la práctica, pero, aunque la primera está muy extendida, la segunda resulta más sencilla de llevar a cabo y más clara visualmente para los músicos desde cualquier ángulo de colocación.

#### 4.1.1. COMPÁS DE 2 TIEMPOS

Veamos la marcación del compás de 2 tiempos según las dos técnicas citadas:

a) Se marca mediante una figura llamada **plumada vertical o bastón** y consiste en batir los dos tiempos desde la línea de inflexión básica. El movimiento es rectilíneo y vertical a la línea de inflexión. Ambos pulsos se batan en el mismo punto, pero la salida del pulso 2 hacia el 1 recorre más espacio. (Ver pág. 34, Esc. 12, gr. 15).

**GRÁFICO 3**

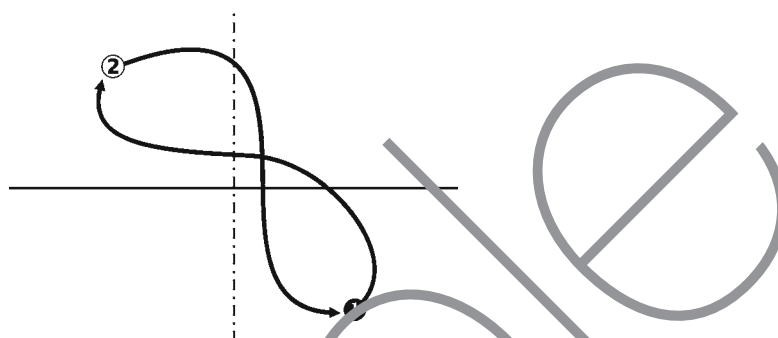


► **VIDEO ESCENA 9** (verde)



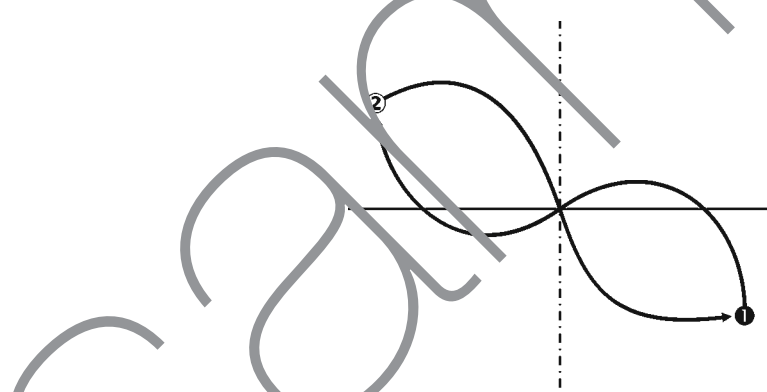
b) La primera parte se marca abajo y a la derecha de los ejes centrales y la segunda parte, arriba y a la izquierda, cruzando el eje central del cuerpo del director. El movimiento entre ambos tiempos es de carácter ondulado y siempre debe ser continuo. Este tipo de marcación es el que vamos a adoptar en este manual como compás básico de 2 tiempos.

**GRÁFICO 4** Compás básico de 2 tiempos



Cuanto más lento sea el tempo o velocidad de la música, más acusado será el dibujo ondulado de la trayectoria del brazo entre el primer y segundo tiempos, llegando incluso a perfilar una figura semejante a un 8 “tumbado”.

**GRÁFICO 5** Compás de 2 tiempos en tempo lento



Por el contrario, en los tiempos rápidos el dibujo se reduce notablemente llegando a ser prácticamente dos pequeños movimientos de la muñeca (pequeños “clicks”) en pasajes muy rítmicos. Estos pequeños movimientos de muñeca son mucho más precisos en estos pasajes que los realizados con el brazo o antebrazo.