



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Facultad de Bellas Artes

DIRECCIÓN CORAL Y ORQUESTAL

TESINA

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL.

Presenta:

PARRA SÁNCHEZ ERIC RENÉ

Director de Tesina:

JESÚS ALMANZA CASTILLO

C.U. Santiago de Querétaro, Qro., Agosto 2009

No. Adq. H73624

No. Título _____

Clas. IS

784.2092

P258d.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO

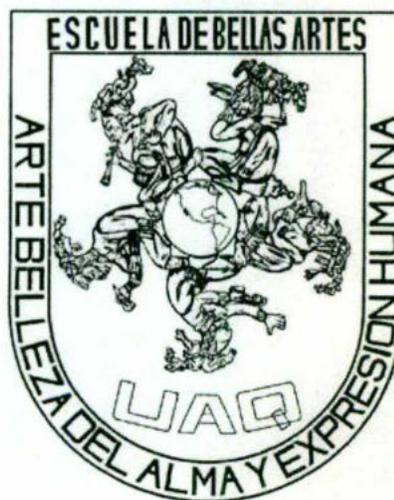
FACULTAD DE BELLAS ARTES

AREA DE MUSICA

PRESENTACIÓN DEL TRABAJO REALIZADO DURANTE EL DESARROLLO DEL CURSO EN DIRECCIÓN CORAL Y ORQUESTAL IMPARTIDO POR EL MTRO. JESUS ALMANZA CASTILLO CON OPCIÓN A TITULACIÓN PARA LA LIC, EN EDUCACIÓN MUSICAL POR PARTE DEL ALUMNO:

ERIC RENE PARRA SANCHEZ.

EXPEDIENTE: 138177



Santiago de Querétaro, Qro., Agosto de 2009

BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

ÍNDICE

1.- Explicación Metodológica	
1.1.- Historia de la Orquesta.....	1
1.1.1.- La Orquesta Barroca.....	2
1.1.2.- La Orquesta Clásica.....	4
1.1.3.- La Orquesta de Beethoven.....	6
1.1.4.- La Orquesta Posterior a Beethoven.....	7
1.1.5.- La Orquesta Contemporánea.....	9
1.1.6.- Estructura de la Orquesta.....	13
1.2.- Instrumentos de la Orquesta.....	14
1.2.1.- Instrumentos de Cuerda.....	14
1.2.2.- Instrumentos de Viento-Metal.....	20
1.2.3.- Instrumentos de Viento-Madera.....	25
1.2.4.- Instrumentos de Percusión.....	30
1.2.5.- Instrumentos Solistas.....	31
1.3.- El Director de Orquesta.....	35
1.4.- Directores de Orquesta.....	36
2.- Metodología de Estudio	
2.1.- Técnica.....	37
2.2.- Misión del Director.....	38
2.3.- Centro Eufónico.....	40
2.4.- Figuras Básicas.....	41
2.5.- Formas de marcar compases con figuras básicas.....	43
2.6.- Subdivisiones.....	43
2.7.- Los Compases Díspares.....	45
2.8.- Cambios de Figuras Básicas.....	46
2.9.- Las Anacruzas.....	47
2.10.- Proporciones.....	50
3.- Análisis de la Obra	
3.1.- Franz Schubert.....	51
3.1.1.- Biografía	
3.1.2.- Obra: Sinfonía Inconclusa	
3.2.- Mozart.....	53
3.2.1.- Biografía	
3.2.2.- Obra: Pequeña Serenata	
3.3.- Beethoven.....	55
3.3.1.- Biografía	
3.3.2.- Obra: Novena Sinfonía	
3.4.- Vivaldi.....	57
3.4.1.- Biografía	
3.4.2.- Obra: Las Cuatro Estaciones	
4.- CONCLUSIONES.....	59
5.- BIBLIOGRAFÍA.....	60

JUSTIFICACIÓN

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.

Aplicar los conocimientos sobre Dirección Orquestal y Coral adquiridos durante el desarrollo del Curso, nos ampliará los horizontes como Educadores Musicales y abrirá un Mundo de posibilidades para llevar a cabo de una manera más productiva y exitosa la Educación de nuestros alumnos, brindándoles bases y conocimientos sólidos en el aprendizaje de la música, contribuyendo así a su desarrollo como futuros profesionales, y aportando a su vida una actitud crítica de afrontar la realidad social actual y de encontrar soluciones para una mejor sociedad.

OBJETIVO

Adquirir conocimientos básicos sobre el arte de dirigir, formar poco a poco nuestro carácter como directores, mediante el aprendizaje de técnicas, características y ejercicios con obras instrumentales de diversa complejidad como de diverso genero, logrando gradualmente potenciar nuestra sensibilidad artística, adquiriendo capacidades musicales especiales para la Dirección de Orquestas y Coros.

No se pretende formar Directores de Orquesta ya que es técnicamente imposible abarcar semejantes conocimientos en tan poco tiempo, sin embargo si la formación de bases sólidas que nos permitan comprender la dirección, logrando con ello la obtención de un estilo propio de dirección, la cual también nos ayudan en el desarrollo de nuestras labores como Educadores Musicales, contribuyendo a tener un manejo mas eficiente de nuestras Orquestas o Coros e incluso pequeñas agrupaciones musicales, así mismo potenciar las cualidades musicales de nuestros alumnos originando en ellos conocimientos sólidos que les permitan desenvolverse como músicos exitosos, y que así mismo obtengan un pensamiento critico para la colaboración del Desarrollo Musical en México.

Dentro de los Conocimientos que se formarán en el desarrollo del curso se encuentran los siguientes:

- ✚ Que es Dirigir
- ✚ Cinestesia o Posición del Director
- ✚ La Cinematica Braquial o Movimiento de los Brazos
- ✚ La Cinesfera o Centro de Acción (Centro Eufónico)
- ✚ El gesto del Director
- ✚ La Anacruza
- ✚ El Compás
- ✚ Introducción a la Fonometría
- ✚ Introducción al Acelerando y el Retardando (Dísparis)
- ✚ Introducción a la Ritmología
- ✚ El tempo

- ✚ El Calderón
- ✚ El Análisis de la Partitura
- ✚ La Fraseología de la Dirección
- ✚ Control de la Ansiedad Escénica

INTRODUCCIÓN

Los estudios de las diferentes técnicas empleadas en la dirección musical a nivel oficial 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 los temas dedicados a la orquesta, al coro, a la formación vocal o musical, a la persona del director, a la organización, a los consejos... y los temas destinados a los procedimientos y desarrollos técnicos y analíticos.

No me es posible dar aquí una exhaustiva visión teórica de la técnica que más conozco, 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.

Los primeros directores, si los podemos llamar así, se limitaban a marcar la pulsación dando golpes con la mano sobre el taciturno, 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.



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 período de tiempo más o menos largo, los llamamos directores titulares, y para muchas series de conciertos específicos se cuenta con la figura de los directores invitados.

HISTORIA DE LA ORQUESTA

La palabra orquesta procede del griego y significa "lugar para danzar". Esto nos retrotrae alrededor del siglo Vº a. J. cuando las representaciones se efectuaban en teatros al aire libre (anfiteatros).

Al frente del área principal de actuación había un espacio para los cantantes, danzarines e instrumentos. Este espacio era llamado orquesta. Hoy en día, orquesta se refiere a un grupo numeroso de músicos tocando juntos, el número exacto depende del tipo de música.

La historia de la orquesta en tanto que conjunto de instrumentistas se remonta al principio del siglo xvi. Aunque en realidad este grupo "organizado" realmente tomó forma a principios del siglo XVIII. Antes de esto, los conjuntos eran muy variables, una colección de intérpretes al azar, a menudo formados por los músicos disponibles en la localidad.

En nuestros días distinguimos:

1. las orquestas de cuerda, que están compuestas de 1.1 y 2.0 violines, violas, violonchelos y contrabajos.
2. las orquestas sinfónicas, compuestas por numerosos instrumentos de viento en madera y en metal, instrumentos de percusión y un grupo de cuerda.
3. las bandas de música, compuestas de instrumentos de viento en metal, saxofones e instrumentos de percusión y con frecuencia un contrabajo.
4. las orquestas de armonía, compuestas de los citados instrumentos por grupos de tres, más instrumentos de madera, sobre todo clarinetes,
5. orquestas de cámara, compuestas de instrumentos de cuerda, aumentadas por algunos instrumentos de viento madera y metal.
6. las orquestas de uso especial, cuya composición es variable: orquesta de jazz, de salón, de mandolinas, de balalaicas, etc.

Hasta 1750 aproximadamente, las orquestas estaban compuestas, sobre todo, de instrumentos de cuerda. de madera (flautas, oboes, fagots), de trompas, trompetas, dos timbales y un bajo continuo (clavecín con viola da gamba o violonchelo). La Escuela de Mannheim incorporó el clarinete a la orquesta y desapareció el clavecín. El creador de

la orquesta bajo la forma en que la conocemos actualmente fue Haydn: cuerda. 2 flautas, oboes y (o) clarinetes, fagots, trompas trompetas, 2 o 3 trombones y 2 timbales. Beethoven dio un papel más importante a los instrumentos de viento en metal y a los timbales. El creciente individualismo del romanticismo, la búsqueda de una descripción realista en la música de programa y en el drama musical, impusieron numerosos nuevos instrumentos a la orquesta clásica (sobre todo, entre los instrumentos de viento en metal y los de percusión, apareciendo igualmente el arpa).

El gran renovador de la orquesta romántica fue Berlioz. El aumento del grupo de instrumentos de viento en madera y en metal hizo necesario el aumento del grupo de cuerda e hizo que la sonoridad de la orquesta fuera más rica e imponente (Wagner, Bruckner). Esta sonoridad masiva de la orquesta posromántica de un R. Strauss o de un Mahler, dejó lugar en Debussy a una diferenciación de la paleta orquestal en el sentido de la sobriedad y del refinamiento. La búsqueda de cierta objetividad, unida a causas de tipo económico, hizo que el volumen de la orquesta se redujera considerablemente después de la Primera Guerra Mundial (Stravinsky, Schoenberg, Webern, Milhaud, Hindemith). El grupo de cuerda, al que había sido confiada generalmente la melodía, cedieron paso a la batería (ritmo), a los instrumentos de viento en metal, en tanto que los instrumentos de música electrónica y eléctricos (vibráfono, Ondas Martenot, Theremine y otros), hicieron su aparición en la orquesta.

La Orquesta Barroca

En la época de Claudio Monteverdi (1567-1643) la orquesta era un conjunto variable de instrumentos cuya selección dependía de la cantidad de músicos disponibles en un determinado momento y lugar. En la primera página de la partitura impresa de su Orfeo, Monteverdi deja constancia de los instrumentos requeridos *-que serán los del estreno de esta obra en la corte de Mantua-*, aunque, como solía ocurrir en aquel tiempo, se trataba de indicaciones generales que podrían ser modificadas según las circunstancias. Para esta ocasión la orquesta estaba compuesta de la siguiente manera: *duoi gravicembali* (dos instrumentos de teclado cuyas cuerdas responden al ser pulsadas por plectros; clave o espineta), *duoi contrabassi de viola* (contrabajo de la familia de las violas, también denominado *violone*), *dieci viole da braccio* (de la familia de las violas), *un arpa doppia* (arpa de doble encordadura), *duoi violini piccoli alla francese* (afinados una cuarta o una tercera menor por encima del violín normal), *duoi*

chitaron! (miembro grave de la familia del laúd, con cuerdas de metal), *duoi organi di legno* (órganos con tubos de madera), *tre bassi da gamba*, *quattro trombón!*, *un regale* (órgano pequeño de una sola hilera de tubos de lengüeta), *duoi cornetti* (instrumento recto o un poco curvado, sin pabellón y con orificios para los dedos al modo de la flauta dulce), *un flautino alla vigésima secunda* (pequeña flauta de tres octavas), *un clarino con tre trombe sordina* (trompeta de ocho pies, en *do*, y tres trompetas con sordina).

De todo lo dicho se deduce que la orquesta en la música de Johann Sebastián Bach (1685-1750), a pesar de evidentes y reales progresos, no había alcanzado aún un grado de uniformidad, ni delimitado suficientemente la constitución de una plantilla básica. No obstante, puede hablarse de un instrumental más o menos fijo en las obras orquestales de Bach y de sus contemporáneos: dos flautas traveseras, dos oboes, uno o dos fagots, dos cornos da caccia, dos trompetas, timbales, cuerdas (violines primeros y segundos; violas) y continuo: violoncelo, contrabajo e instrumento de teclado (órgano o clave), con la participación del fagot. La plantilla instrumental del Magnificat incluye tres partes de trompeta, suprime los cornos y hace uso, además, del oboe d'amore.

Muchos de los instrumentos citados, a excepción de los que forman el continuo, que se hallan casi siempre presentes, están reservados a momentos concretos de la obra que resaltan aspectos expresivos o simbólicos determinados. Algunas partes de la composición están confinadas, en la música de Bach, a sonoridades como las del oboe d'amore, el oboe da caccia o la viola d'amore, que no están incluidas en la lista que hemos dado más arriba, y que sirven de base a momentos de significado lirismo y cantabilidad con una correspondencia particular en las formas de aria y de recitativo acompañado. Los oboes da caccia y d'amore fueron ampliamente utilizados por Bach. En la Pasión según San Mateo pueden encontrarse bellísimos ejemplos. El oboe da caccia, cuya altura se sitúa por debajo de la del oboe normal, cayó en desuso después de la época de Bach. El oboe d'amore, instrumento situado entre el oboe propiamente dicho y el corno inglés, de timbre muy característico, es fácil de identificar por la forma de campana de su pabellón. Ha sido usado de manera infrecuente en algunas partituras modernas (Ravel, Strauss). La viola d'amore es un instrumento de singular sonido debido, en parte, a las «cuerdas simpáticas» tendidas bajo el diapasón. Bach la utiliza en la Pasión según San Juan y en algunas otras de sus obras. Otro tipo de oboe es el

denominado *taille*, que, de hecho, es un oboe tenor en *fa*. Muchas de las cantatas de Bach requieren este instrumento.

La Orquesta Clásica

A mediados del siglo XVIII se inicia lo que podríamos llamar proceso de «estandarización» de la orquesta. De manera paulatina, los instrumentos van siendo anotados explícitamente en la partitura, con lo que se deja de lado, cada vez en mayor medida, la tendencia a la accidentalidad de las épocas anteriores. Aproximadamente entre 1750 y 1800 se asiste a la consolidación de la orquesta sinfónica; a partir de entonces este conjunto, con bases específicas en cuanto a su constitución, se desarrollará tanto cuantitativa como cualitativamente (mejoras técnicas y, por lo tanto, cambios relevantes en el sonido de los instrumentos), proporcionando la total variedad de giros orquestales conocidos en el siglo XIX y en el XX.

Dos fueron los centros de producción musical más importantes de aquella época, catalizadores del «nuevo estilo» y forjadores de la sonoridad del nuevo concepto sinfónico de la orquesta: Mannheim y Viena. En estas ciudades, más que en cualquier otro sitio, se fraguó la realidad de la forma sinfonía. Mannheim disponía de unos excelentes medios materiales para experimentar en este campo: una orquesta disciplinada y estable cuya calidad pudo apreciar Mozart. La orquesta fue conocida por la utilización de unos recursos, como el llamado *crescendo Mannheim*, que en realidad no fue invención de los miembros de este grupo. Uno de sus principales directores fue Johann Stamitz (1717-57), también fructífero compositor que introdujo notables cambios tanto en el arte de la instrumentación como en los motivos musicales básicos del material sinfónico. En Viena destacaron una serie de compositores a los que, por lo general, no se ha tenido demasiado en cuenta, como Matthias Georg Monn (1717-50), considerado el más importante por sus aportaciones al concepto estructural de la sinfonía. Pero fue con Haydn y Mozart con quienes esta forma alcanzó el desarrollo que llevó directamente a las realizaciones beethovenianas.

A principios del período clásico, la orquesta estaba compuesta por dos oboes, dos trompas y el grupo de cuerdas. Poco a poco se fueron incorporando otros instrumentos de viento, como las flautas traveseras -por estas fechas la flauta y el oboe eran tocados por un mismo instrumentista- y las trompetas. Como elemento de precisión rítmica se

hizo uso de los timbales. Los trombones, en cambio, no tuvieron lugar en la orquesta sinfónica; su utilización quedó relegada a la música sacra -en la que doblaban las partes de contralto, tenor y bajo- y a la ópera. El fagot, que no siempre estaba escrito en la partitura fue utilizado regularmente y adquirió a finales del clasicismo, cierta autonomía, alejándose así de la simple función de duplicar la línea del bajo que se le había encomendado en un principio.

Las trompas y las trompetas pasaron a ocupar el papel de «pedales de la orquesta», con lo que el bajo continuo vio disminuido su papel. De hecho, la desaparición del continuo comenzó hacia 1760, aunque no fue totalmente abolido en la práctica musical hasta finales del siglo XVIII. El órgano y el clave, como sustentadores del desarrollo armónico, cumplieron, aún durante algún tiempo, un significativo papel en la música sacra y en la realización del recitativo seco. El clave se sobreentendía en la ejecución de la música sinfónica, sobre todo en la fase temprana del clasicismo, cuando los instrumentos de la orquesta no asumían la totalidad de las relaciones armónicas. El compositor actuaba como director desde el clave, concertando a los distintos grupos instrumentales. No era otra cosa lo que Haydn hacía cuando dirigía a la orquesta de los Esterházy. Y desde el clave dirigió sus últimas obras cuando, en 1791, se presentó en Londres. Sólo la participación activa de los instrumentos de la orquesta hará comprensible el discurso armónico, lo cual, unido a la nueva concepción del lenguaje musical, acabará desterrando definitivamente el uso del bajo continuo.

Uno de los instrumentos que tendrán una prodigiosa evolución a través de los diferentes usos que de él se han hecho a lo largo de su historia, va a hacer su aparición gradual a partir de 1750. Este instrumento fue el clarinete. Al parecer, la ascendencia del clarinete se encuentra en la familia del chalumeau, grupo que cuenta con varios instrumentos de diversos tipos y tamaños. El clarinete fue empleado de manera intermitente en la primera mitad del siglo XVIII -se dice que la primera mención de este instrumento en una partitura, concretamente en una misa de Faber, data de 1720-. Sin embargo, compositores como Haendel y Rameau lo incluyeron en muy pocas obras. En cambio la renombrada Orquesta de Mannheim lo convirtió en instrumento fijo, incorporando dos al conjunto hacia 1758. Pero fue Mozart quien, a finales de siglo, abrió el camino a este instrumento.

La Orquesta de Beethoven

Beethoven ya no fue un compositor del Antiguo Régimen, maestro de capilla al servicio de un gran señor, sino un compositor independiente que conquistó al público con la fuerza de su personalidad. En el siglo XIX el acto público del concierto tomó otra significación. El compositor dejó de ser un funcionario de corte para convertirse en un bohemio independiente (Schubert, Berlioz) que vivía -y moría- por y para su arte. Este cambio de actitud crea nuevos planteamientos que van a incidir en una nueva música orquestal.

Un hecho considerable, y que no siempre se ha tenido muy en cuenta, fue la mayor dimensión de la nueva sala de conciertos. De ahí se desprende un aspecto funcional del hecho acústico que dará lugar a nuevas potencialidades sonoras y en donde el campo de intensidades, los forte y los piano, aumentarán su ímpetu y suavidad, así como su poética de contraste.

Lógicamente, la orquesta había de contribuir con sus timbres y su estructura evolutiva a afianzar este estado de cosas. Así pues, la presencia del clarinete como instrumento de reciente adopción -que empezó a afianzarse en las obras de Mozart- tomó cuerpo sustancial en la obra orquestal de Beethoven y fue a partir de este momento un timbre imprescindible en la orquesta.

Sin embargo, la envergadura de la nueva orquesta hizo sentir cada vez más la limitación de los instrumentos de embocadura como la trompa o la trompeta, que obligaban a hacer mil equilibrios al compositor. La función que desempeñaron en el nuevo organismo siguió siendo la del tradicional sostenimiento de la armonía y la de potenciar, en lo posible, la sonoridad plena. Pero estos instrumentos, incluida la tuba, rudimentarios aún en esa época, deberán esperar hasta mediados de siglo para encontrar su principal desarrollo con la invención de los pistones, mecanismo que permitirá la unificación general de la escala. Aunque Beethoven tuvo que luchar contra todos estos escollos técnicos, sus aportaciones en el campo de la orquestación fueron extraordinarias. Si bien su plantilla instrumental es bastante similar a la utilizada por Mozart en su última época, aun cuando añadió trombones, flautín o contrafagot en alguna de sus sinfonías y en la Novena amplió el grupo de la percusión, su tratamiento de la orquesta, más enérgico e impetuoso, tiene otra dimensión. Así mismo dará también a los instrumentos solistas del

grupo de la madera (flauta, oboe, clarinete o fagot) un valor expresivo todavía inédito; las cuerdas adquirirán una fuerza dramática, un vigor de sonoridad insospechada hasta entonces, oponiendo a este grupo el de la madera y el del metal hasta alcanzar una intensidad de colorido y una acentuación rítmica completamente originales. Ciertamente, como dice Boucocrechiiev, «uno de los signos más evidentes de una nueva concepción de la orquesta, donde todos los instrumentos son llamados de pleno derecho a asumir funciones especiales, es la extralimitación de la supremacía de las cuerdas, de los violines en particular», pero también de los contrabajos (como aquel magnífico efecto de la tempestad en la Sinfonía «Pastoral» en el que los contrabajos descienden, para simular el rugido de los elementos desencadenados, a unas tesituras graves nunca conseguidas). Beethoven alcanzó los límites de las posibilidades instrumentales; de su arrolladora necesidad de expresión se desprende una fuerza que rebasa los cánones establecidos y da paso a una nueva exigencia instrumental que pone a prueba las verdaderas capacidades del intérprete. En su orquesta los violines aumentan en el agudo la extensión de su escala y la utilización de los instrumentos de viento es progresivamente más efectiva. Poco a poco se hace sentir la necesidad de un nuevo equilibrio y de una mayor cantidad de unidades en las cuerdas para compensar la progresiva importancia de los instrumentos de viento.

La Orquesta Posterior a Beethoven

Berlioz amplió el papel y la extensión de la orquesta. Desde sus primeras obras hizo uso del contrafagot, del corno inglés, de cuatro trompetas, de tres o cuatro timbales (Benvenuto Cellini, Sinfonía fantástica), del clarinete bajo, de cuatro arpas e incluso del piano tocado a cuatro manos. Ciertamente, todas las obras de Berlioz abundan en efectos originales, pintorescos o graciosos, como aquel sarcástico del clarinete «requinto» en la Sinfonía fantástica o la utilización de cuatro pianos -caso único- en La tempestad. Subrayemos todavía algunos curiosos procedimientos, como el uso, más ligero, de las baquetas de esponja en los timbales, el ataque en los instrumentos de cuerdas con la madera del arco (col tegno), el uso extendido de la sordina para los instrumentos de viento o la función que desempeña la mano al tapar el pabellón de las trompas para producir un sonido velado y corregir ligeramente la afinación. Todo ello Berlioz lo trata exhaustivamente en su famoso Tratado de instrumentación, obra

magistral escrita en 1844 y que es un verdadero compendio de estética musical aplicada que aún hoy tiene autoridad.

Contemporáneo de Berlioz, aunque 10 años menor que él, Wagner entendió la orquesta dramática imbricada dentro de este nuevo concepto. En realidad Wagner perfeccionó las principales aportaciones del músico francés acomodándolas a su verbo en una textura más tupida y un aliento dramático más conforme a su naturaleza germánica.

La gran evolución experimentada por ciertos instrumentos va a permitir nuevas aventuras y especulaciones tímbricas; casi podría decirse que las nuevas potencialidades de la orquesta nos sitúan ante un instrumento colosal, de registros sutiles, que muy poco tiene que ver ya con la plantilla clásica del siglo anterior. Los principales protagonistas de estos cambios van a ser los instrumentos de metal y su proliferación dentro de este organismo sonoro servirá para cumplir no una función subsidiaria, como en la orquesta de Haydn, sino un papel esencial. Estos instrumentos van a permitir, gracias al mecanismo de los pistones, obtener todos los sonidos de la escala cromática y participar de pleno derecho en la textura orquestal. Éste es, sin lugar a dudas, el progreso técnico más considerable que aportó el Romanticismo a la orquesta. A partir de aquí, al sentirse progresivamente liberada, la orquesta aumentó su potencia y su registro. La suma de instrumentos diversos añadió mayor complejidad a la partitura, que, si en una etapa anterior podía contar con un número discreto de pautas -alrededor de unas doce- que debían leerse verticalmente, en la orquesta moderna puede dar cabida a un número extraordinario que puede llegar a 40 pentagramas simultáneos. La nueva potencia del metal exigió, pues, un nuevo equilibrio de toda la masa instrumental, de modo que el número de las cuerdas pudiera llegar a compensar el peso del viento.

Pero aquí surge una pregunta lógica: si Wagner escribió para la voz y ésta debía fusionarse con la orquesta, ¿cómo podía prevalecer por encima de un aparato sonoro como, por ejemplo, el de la Tetralogía? El trato de la voz en la obra de Wagner es de una tensión y envergadura muy superiores a las de la ópera convencional; su melodía, sus giros, la extensión de sus saltos se ajustan al contenido del lenguaje tanto armónico como orquestal. Wagner entendió la orquesta como un cuerpo unitario y él mismo -al preocuparse por la construcción de nuevos instrumentos de metal para intensificar la magnitud de sus dioses- calculó la sonoridad algo tamizada de la orquesta en el foso del teatro. En el drama wagneriano la orquesta no sólo comenta, sino que interviene en la

acción; la técnica del leitmotiv permite reconocer por un juego de símbolos no sólo la presencia de los personajes en la textura instrumental, sino incluso sus sentimientos, sus intenciones, sus pensamientos secretos, de modo que la orquesta se convierte en un hilo conductor del drama a un nivel subconsciente para el espectador. Por esto su lugar es el foso, y es desde el foso desde donde el director -coordinador de todos los elementos- planifica el difícil diálogo voz-orquesta.

La Orquesta Contemporánea

Con Mahler y Strauss asistimos al apogeo de la gran orquesta, un apogeo que representó la culminación de un proceso y la abertura conceptual -particularmente en Mahler- hacia el futuro. Ambos músicos sintetizaron en su obra todas las innovaciones de la música europea del siglo XIX apoyándose en argumentos literarios que permitían integrar el sensitivo y maravilloso timbre de la voz en la orquesta. Sobre la base de los desdoblamientos por familias instrumentales y un acrecentamiento del grupo de metales que se correspondía con una gran profusión de instrumentos de percusión, ambos compositores abordaron enormes orquestas que parecían realizar al fin el sueño de Berlioz.

El importante fenómeno nacionalista que surgió a mediados del siglo XIX y que encontró en Rusia, con el Grupo de los Cinco, una vitalidad dio a la música de aquel país una proyección capaz de extenderse hasta la brillante orquesta rusa del siglo XX.

El famoso Grupo de los Cinco, integrado por Balakirev, César Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov y Borodin, va a insuflar una nueva savia a la música culta a partir de la popular las melodías orientales, que favorecen un colorido tímbrico nítido y recortado en su arabesco, van a poner de relieve una manera nueva de orquestar a partir de los timbres puros e individualizados de la orquesta. Esta coloración orquestal de la música rusa, tan distinta a las mixturas occidentales, será un factor decisivo que, en cierta manera, influirá en el concepto instrumental del impresionismo francés. Ambos países han tenido siempre un agudo sentido de la valoración del timbre, unos trazos lumínicos inconfundibles que están muy lejos de la ampulosidad germánica. No es por azar por lo que la mejor orquestación de los Cuadros de una exposición de Musorgski fue realizada por el más exquisito orquestador que ha tenido Francia: Maurice Ravel. Como tampoco

es casual que el *Pelléas et Mélisande* de Debussy naciera a la sombra del Borís Godunov.

Quizá no debiera separarse de manera disyuntiva la orquestación propiamente dicha del concepto de composición. A medida que avanza el siglo, a través de las intuiciones colorísticas rusas y en la medida en que nos acercamos al impresionismo musical, las combinaciones instrumentales inéditas quedan cada vez más integradas dentro del pensamiento global que combina la estructura con el color. Así como en el impresionismo pictórico la matización cromática llega a imponerse a veces al propio sujeto del cuadro, en la música se multiplican los matices, se precisa si los violines deben tocar a *punta d'arco*, *sulla tastiera* o *sul ponticello*, se enriquece con toda clase de observaciones la manera como debe ser atacada una nota o una frase, o sea, el pentagrama se puebla con una selva de imágenes poéticas que pretenden crear un estado de espíritu.

La música del siglo XX se caracteriza por un estricto revisionismo en todos los órdenes establecidos, por un cuestionar la tradición, por investigar hechos subjetivos y objetivos, físicos y estéticos, hasta llegar a las mismas fuentes que les dieron origen. La música, como las demás ramas del saber, ha sido objeto de un estudio empírico y teórico que la ha llevado al descubrimiento de nuevos aspectos en la constitución misma del sonido y a cambios de importante repercusión estética.

El siglo XX se ha permitido el lujo, después de la fastuosidad posromántica, de investigar y profundizar en la esencia misma del timbre; su especulación le ha llevado a descubrir aspectos inhabituales en la manera de tratar los instrumentos de siempre: el compositor ha descubierto que las cuerdas del violín pueden ser frotadas -y hasta percutidas- con la madera del arco (col legno) produciendo una sonoridad distorsionada; que se las puede frotar normalmente en un extremo, casi encima del puente (sul ponticello), lugar donde la cuerda no vibra en toda su amplitud, dando como resultado un sonido metálico y penetrante; que puede usar del trémolo labial en los instrumentos de viento (frullato o Flatterzunge), etc. Poco a poco se ha conseguido una sonoridad siglo xx con una cantidad importante de recursos que amplifica y prolonga los medios tradicionales. Una partitura de Schönberg o de Berg suele estar vestida con tal lujo de detalles, poblada de tal cantidad de matices, que su lectura resulta en extremo ardua y compleja.

El espectro tímbrico de la música de nuestro siglo es de tal riqueza que ha llegado incluso a desbancar a otros elementos musicales, como la melodía o la medida del ritmo, que parecían de primer orden. Una composición musical, desde hace tiempo, puede justificarse fundamentalmente por el color. Así, la transmutación tímbrica de un acorde fijo que pasa por distintos instrumentos irisándose paulatinamente -como sucede en la tercera de las Cinco piezas para orquesta, Op. 16 de Schönberg, que ostenta el título de «Colores», o como en la «melodía de timbres» la famosa Klang farbenmetodie de la Escuela de Viena, que consiste en un cambio de instrumento a cada nota de una melodía- da por resultado una secuencia de multicolores puntos en sucesión. Quizá por paralelismo con la pintura pueda hablarse de «puntillismo musical», como sucede en muchas obras de Webern, particularmente en la Sinfonía Opus 21, cuyos sonidos rodeados de silencios quedan aislados entre sí, aunque unidos por un inaudible y misterioso hilo conductor. La orquesta queda aquí, sin embargo, reducida a su mínima expresión.

El fenómeno del jazz, por ejemplo, ha sido uno de los más revolucionarios; una trompeta o un trombón en labios de un virtuoso del jazz nada tiene que ver con la utilización que el pasado había hecho de estos instrumentos. El modo en que en Nueva Orleans -sin duda por desconocimiento- se emplearon estos instrumentos abrió un campo insospechado de posibilidades que revirtieron en la música de concierto. Stravinski supo aprovechar estas nuevas perspectivas, las hizo suyas y las incorporó a sus siempre revolucionarias producciones. La aportación que la improvisación jazzística ha hecho con los instrumentos clásicos ha permitido descubrir aspectos completamente desconocidos de virtuosismo en la ejecución, ampliando extraordinariamente los recursos habituales. Ya hemos hablado de la brillantez orquestal de la escuela rusa. Stravinski, por ejemplo, utilizará una escritura orquestal siempre efectiva en su trazo virtuosista. Citemos, a título de ejemplo, Petrushka, La consagración de la primavera y El pájaro de fuego o, dentro del género menor, la reducida elección instrumental de La historia del soldado, en la que intervienen un instrumento agudo y uno grave de cada familia: un violín y un contrabajo, un cornetín y un trombón, un clarinete y un fagot, todo ello acompañado de un rico despliegue de la percusión.

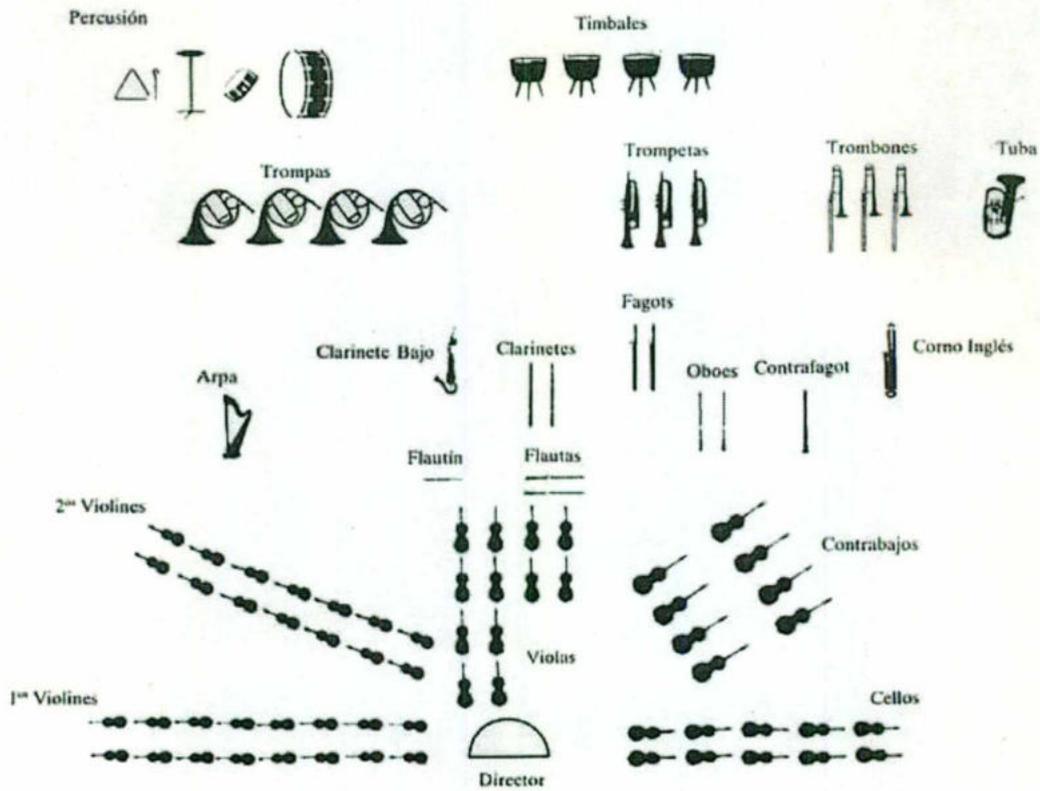
En sus obras Bartók explícito siempre hasta los más insignificantes detalles, como la distribución de los ejecutantes, la colocación de los instrumentos de percusión, etcétera. De aquí al concepto de sonido estereofónico o relieve espacial sólo hay un paso.

En la mayor parte de las obras de este siglo -como ya habrá podido observarse- se ha concedido una atención cada vez más importante al grupo de la percusión, el cual, al ampliar las relaciones disonantes y la indeterminación sonora, ha ido encontrando un mundo cada vez más a su medida, un mundo que le ha permitido, a su vez, amplificar extraordinariamente su gama de timbres como una prolongación necesaria y lógica de la creciente evolución tímbrica de la orquesta. Así encontramos familias enteras dentro del sonido indeterminado de címbalos, de exóticos instrumentos de membranas (bongos, tam-tams, tumbas), escalas completas de temple blocks chinos, cencerros, variedades de litófonos, etc. Es, desde luego, un campo abierto a todas las posibilidades que se ha convertido en uno de los grupos predilectos (combinado con instrumentos percusivos de entonación fija como el xilófono, la marimba o el vibráfono, a los que podría añadirse también la celesta) de la especulación contemporánea.

Aunque parcial y entrecortadamente enunciado, con lo expuesto queda claro, sin embargo, que el siglo XX tiene una manifiesta preocupación por el hecho tímbrico. Podríamos todavía continuar esta relación dejando testimonio del piano preparado de John Cage, de la invención de las ondas Martenot tan oportunamente utilizadas por Messiaen-, de la significación que ha tenido para la historia del timbre contemporáneo la música electrónica, la música concreta de Schaeffer o el estudio acústico que el laboratorio ha permitido hacer sobre el sonido en cuanto hecho físico. La visualización de las ondas, la manipulación directa en la cinta magnética del espectro tímbrico y la posible descomposición de la superposición de ondas en curvas simples sinusoidales ha abierto un campo de conocimiento que permite realizar una nueva química con el sonido y jugar -la creación siempre será juego- a componer con un mejor conocimiento de los elementos base. De este modo, las obras escritas después de esta experiencia con los instrumentos tradicionales de la orquesta, como sucede con *Atmósferas*, de Ligeti, crean la sugestión de una sonoridad de carácter futurista.

Hoy existen posturas muy diversas y una información instantánea a nivel mundial que multiplica sobremanera las investigaciones técnicas y estéticas sobre el arte y la música en particular. Tanto Oriente como Occidente han recibido mutuas influencias (desde la

sonoridad de los gamelans de la isla de Bali, hábilmente sugeridos en Amores, de John Cage, hasta la incidencia de la música americana al otro lado del planeta), que pueden ser observadas en los mas nimios detalles de las músicas de la posguerra.



1.1 Imagen de las diferentes familias instrumentales y su orden dentro de la Orquesta contemporánea.

LOS INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA

INSTRUMENTOS DE CUERDA

EL ARPA



En italiano: **Arpa**. En francés: **Harpe**. En alemán: **Harpe**. En inglés: **Harp**.

Los instrumentos de Cuerdas punteadas de mayor importancia en la Orquesta, son dos:
el arpa y la guitarra

El arpa es un instrumento muy antiguo, cuyo origen se remonta al año 1200 a. de C. El Arpa de mecanismo de doble movimiento, o de concierto, de 7 pedales y 43 cuerdas, se inventó en 1810. La figura corresponde a uno de los primeros modelos, pero el arpa ha sufrido muy pocos cambios desde su creación. Es habitual en las "Orquestas Sinfónicas y de Ópera". A veces, se utiliza con excelentes resultados en su música de cámara.

Su predecesora, el arpa de bastidor, de los que existe un dibujo fechado entre los siglos VIII y X, fue utilizada hasta mediados del siglo XV por los trovadores de toda Europa. La actual data aproximadamente de 1810.

Está provista de cuarenta y seis cuerdas cuya afinación es la de la escala no cromática de Do bemol Mayor.

Extensión: Seis octavas y media.

Material : Madera, cuerdas de tripa.

Tamaño : 1.7m. de altura.

La tensión que ejerce sobre el bestidor las cuerdas del arpa de concierto puede alcanzar los 680 Kg.

EL VIOLIN

El violín



Italiano: violino. Francés: violón. Alemán: violine. Ingés: violin. Portugués: violino

Es el más pequeño de los instrumentos de cuerda. Tiene cuatro cuerdas afinadas por quintas del agudo al grave. Se escribe en clave de Sol

No es posible establecer con exactitud de qué instrumento (entre los de la mas remota antigüedad que conocemos) proviene el violín y si es de origen europeo u Oriental, dado que las distintas teorías que tratan este tópico se fundan en simples hipótesis.

Si observamos un violín como el actual, puede inferirse, a simple vista, que el primitivo instrumento de forma compuesta, es decir, con tapas planas como la guitarra, derive lógicamente de un prototipo de forma simple con dorso corvado igual que la mandolina. En efecto una caña, la mitad de un coco vacío y la caparazón de una tortuga pueden ser los mas aptos que natura ofrece para construir facilmente los primitivos instrumentos que consideramos los mas lejanos antecesores del violín, a saber: el Nefer egipcio, el Ravanastron indio, la Lira griega, etc.

En la segunda mitad del siglo XVI el violín aparece con las mismas características que tiene actualmente, su paternidad fue atribuída a Giovanni Kerlino, Testori el viejo, Dardell, Corna Linaroli y Duiffoproucart, respectivamente Bolonienses; y recientemente por Strocchi, Antonio Bolgnesi (1485-1562) y por Oreste Foffa, a Pellegrino de Montichiari (1520.160X). El archivo histórico cremonense, en una de sus memorias aparecidas en ocasión de celebrarse el bicentenario Stradivariano redacta con acopio de documentos por Bonetti, Calvalcabó y Gualazzini, demuestra a su vez, que Andrea

Amati nació entre 1510 y 1580 y que en Cremona en el siglo XVI florecía una escuela de violería.

LA VIOLA



Viola Italiano: Viola (s) Francés: Alto (S) Alemán: Bratsche (n) Inglés: Viola (s)
Longitud: 70 Cms

Este es el alto de la familia de las cuerdas. Tal como hemos indicado arriba, la palabra francesa para viola es "alto". Al igual que el violín tiene cuatro cuerdas afinadas en quintas.

La viola que actualmente conocemos nace entre los siglos XVI y XVII. Su tamaño es algo mayor que el violín. Sirve de puente sonoro entre éste y el violoncello, lo mismo en el cuarteto de cuerda que en toda formación orquestal. Su timbre es muy bello aunque con tinte dulcemente opaco. Su tesitura central es la mejor y la que conserva además su verdadero carácter. Se sostiene con el brazo izquierdo en posición horizontal, al igual que el violín y se apoya su caja armónica de la misma manera que éste, o sea debajo de la barbilla.

Las cuatro cuerdas se afinan en las notas do-sol-re-la (de grave a agudo subiendo en intervalos de quinta). Para su lectura musical emplea las claves de do en tercera línea y sol en segunda (ésta sólo cuando las notas están situadas a bastante altura).

EL VIOLONCELLO



Este instrumento, que representa el bajo de la familia del violín, apareció poco después de éste, alrededor de 1560. En efecto, los bajos de la viola da braccio, construidos por los Amati, Gasparo da Saló y Maggini en las últimas décadas del siglo XVI son verdaderos violonchelos, cuya forma, derivada del violín, los distingue de los bajos de las otras familias de instrumentos de arco.

Aunque su aparición es casi contemporánea a la del violín, el violonchelo tardó mucho más en imponerse ya que tuvo que soportar durante mucho tiempo la tenaz competencia del bajo de viola da gamba.

La primera música dedicada específicamente al violonchelo solista fue escrita en Italia alrededor de 1689 (*Ricercari e canzoni*, de Domenico Gabrielli, y *Sonare*, de Jacchini). Hay que llegar hasta Beethoven para que este instrumento sea apreciado en su justo mérito en la orquesta

El Cello o Violoncello es en esencia un violín bajo que se toca manteniéndolo de pie. Su tono es rico y sonoro, y sus cuerdas altas tiene una cualidad melódica inconfundible. El cello se adapta perfectamente tanto a la intimidad de un cuarteto de cuerdas como a una orquesta.

Extensión Sonora: Tres octavas y media.

Material: Su cuerpo mide 75 cm. de longitud.

Origen: a mediados del siglo XVI, el cello apareció en Europa en forma de un violín de gran tamaño.

Clasificación: Cordófono: es un instrumento que produce el sonido por la vibración de las cuerdas.

EL CONTRABAJO



Italiano: Contrabasso - Francés: Contrebasse - Alemán: K(C) Contrabass (básse) - Inglés: Double Bass

Tamaño 190 cms. de alto

El contrabajo, el mayor y más profundo miembro de la familia del violín, fué desarrollado en el siglo XVI procedente del violone, la viola contrabajo

La viola, el contrabajo y el arco

Dos características de la familia de las violas se encuentran en el diseño del contrabajo 1, los hombros son más caídos y 2, la parte posterior del instrumento es más plana. Esto permite al músico, que debe estar de pié o sentado en un taburete alto, alcanzar todo el instrumento y, en particular, poder tocar las notas al final de la tastiera, cerca del puente. Hacia finales del siglo XVIII el contrabajo tenía tres cuerdas generalmente afinadas en: La, Re, SOL.

El contrabajo es un instrumento transpositor y todas las notas escritas suenan una octava más baja.

El escribir una octava más alta que el sonido real, es claramente necesario para evitarse líneas adicionales debajo de los pentagramas.

Algunos contrabajos tienen hoy en día cinco cuerdas. Esta cuerda extra baja hasta Do, una tercera mayor debajo del Mi inferior.

Es el instrumento más grave de la familia de la cuerda desde finales del siglo XVI. El término se asoció antiguamente a la tesitura de la voz humana, indicando la voz más baja del hombre.

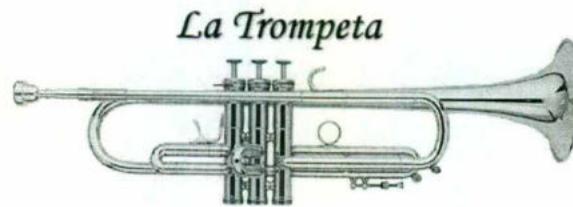
En un sentido más divulgativo el término alude a los contrabajos de cuerda de la familia de las violas y violines, esto es, unos instrumentos de arco creados para reforzar la base de la estructura armónica y ser el fundamento de toda la construcción polifónica. Su función en la labor del bajo continuo fue esencial. Tempranamente, Martín Agricola (1529) hizo referencia a un contrabasso di viola de seis cuerdas, que devendrá un instrumento híbrido, puesto que el contrabajo conocido hoy presenta aún los rasgos propios de los violines y las violas.

En realidad hubo contrabajos de diferentes tamaños denominados genéricamente violones. En el siglo XVII se presenta un ejemplar con cinco cuerdas, hombros estrechos y voluminosa panza. En aquella época predominan dos tipos de contrabajos: uno sin trastes, con cinco cuerdas y voluta (familia de los violines) y otro de seis cuerdas (familia de las violas), con diapasón trasteado, oídos generalmente en forma de C, espalda plana y cabeza tallada. En 1722 se presenta un contrabajo de la familia del lirone al que llaman accordo.

Su uso no se generalizó en la orquesta hasta principios de siglo XVII, cuya función era sonar a la octava inferior del violonchelo ya que su sonido es potente y se oye mejor que otros instrumentos de la época, por ejemplo el clave.

INSTRUMENTOS VIENTO-METAL

LA TROMPETA



La trompeta es un instrumento de boquilla en forma de taza, con un tubo de diámetro reducido, cilíndrico en los tres primeros cuartos de su longitud aproximadamente, que se abre luego para terminar en un pabellón de dimensiones medianas.

Consecuencia directa de la diferencia de longitud del tubo es el registro más agudo de la trompeta moderna, así como su sonido más brillante y más resonante se debe a la forma del tubo, del pabellón y de la boquilla.

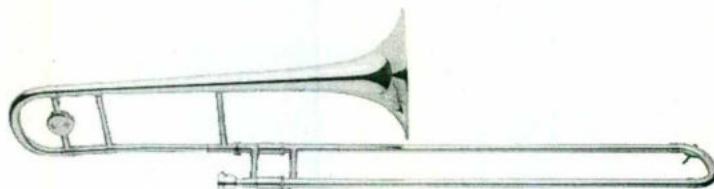
Tanto en la trompeta como en el caso del corno, puede usarse un tapón en forma de pera llamado sordina que se inserta en el pabellón para disminuir su sonido, o bien para producir, mediante una mayor presión del soplo, sonidos ásperos y estridentes de un timbre muy particular.

Las articulaciones doble o triple pueden conseguirse en la trompeta, y son de mayor efecto en ella que en ningún otro instrumento de viento.

La historia de la trompeta se remonta a los orígenes de la historia de la humanidad. La Biblia ofrece el testimonio de su importancia en las ceremonias religiosas primitivas; Homero, el de su uso en la batalla. De una época anterior a la de Homero datan las trompetas que se encontraron en la tumba del faraón egipcio Tutankamón (reinó de 1358 a 1353 a. C.). Su buen estado de conservación permitió transmitir por radiotelefonía el sonido de esos instrumentos. Cuatro siglos antes de la era cristiana, los griegos incluían certámenes de trompeteros en el programa de los Juegos Olímpicos. En la escultura romana se puede observar que las trompetas aparecían en todas las procesiones. En la Edad Media este instrumento presentaba dos formas bien diferenciadas, una de las cuales (claro) es el origen de la moderna familia de las

trompetas , y la otra (bucina) de la familia de trombones; aunque puede considerársela también como un antecesor de la trompeta.

EL TROMBÓN



Trombón tenor	Trombón Bajo
Italiano: Trombone Tenore	Trombone Basso
Francés: Trombone	Trombone Base
Alemán: Posaune	Bass Posaune
Inglés: Tenor Trombone	Bass Trombone
Longitud: 114 cms.	116 cms.

Desde la época clásica los fabricantes de instrumentos de cobre construyeron trombones de diferentes tonalidades y desde Mozart a Berlioz todos los compositores utilizaron para sus obras de orquesta los trombones alto, tenor y bajo.

El trombón alto, más corto que el tenor es más alto en una tercera menor y da en la primera posición Re B y sus armónicos : Hoy día está más o menos abandonado, su sonoridad es muy grácil y las partes escritas para este instrumento pueden ser perfectamente ejecutadas por el tenor con una sonoridad mucho más homogénea.

La denominación de "trombón bajo" para las partituras de orquestas, en aquella época , fue sólo un medio distinguirlo de los otros dos. Por lo general, esa parte no sobrepasaba en lo grave el límite del trombón tenor.

Sin embargo, ensayos más o menos felices fueron intentados antes, pues Mozart en la "Flauta Encantada" y en el "Don Juan", lo mismo que Weber en la Obertura de "Eurganthe" escribieron notas que solo pueden usarse para tocar con trombón bajo.

Resultados mucho más halagüeños fueron obtenidos más tarde, pues H. Berlioz saluda con entusiasmo la aparición de este instrumento en sus críticas "A través de los Campos", originados por una representación de "Alceste" que contiene una fanfarria impresionante, a fines del II Acto con el que sostiene un coro admirable que surraya la generosidad del sacrificio de Alceste.

LA TROMPA



También llamada **Corno Francés**, probablemente debido a su temprano desarrollo en Francia, nos referimos usualmente a ella como Trompa

Italiano: Corno (i)

Francés: Cor (s)

Alemán: Horn (Hórner)

Inglés: Horn (s)

Tamaño: 40 cm. de alto. La longitud total del tubo desenrollado oscila entre 2.8 y 3.6 m.

Extensión: Tres octavas y media (F-B)

Material : Metal.

La tompa o corno se desarrolló a partir del cuerno de caza, con la adición de tonos en el siglo XVIII y válvulas a principios del siglo XIX.

Las Trompas primitivas, como su nombre implica, estaban hechas de cuernos vaciados de animales. Más tarde estos instrumentos fueron hechos de metal y debido a su

potencia fueron usados como señales en campo abierto, especialmente en las batallas y en las llamadas de caza.

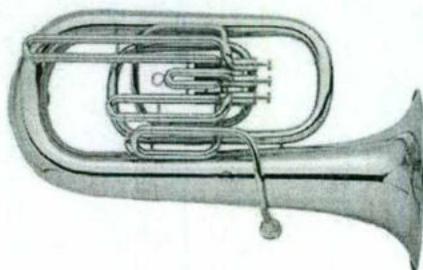
Las trompas de caza se convirtieron en circulares pues así eran más fáciles de portar por el intérprete sobre su hombro, o sobre su cabeza y debajo del brazo. En sus inicios como instrumento de la orquesta, la trompa sólo podía tocar las notas de su serie armónica. Si la música cambiaba de tonalidad, el músico debía, en teoría, de cambiar a una trompa adecuada. Pronto fue constatado que variando la longitud del tubo sería una solución. Así, fueron usando tubos extras llamados "codos".

Pero no importaba cuantos "CODOS" se usaran, el músico aún disponía solamente de las series de armónicos de la longitud total. Cuando escribían su música, los compositores tenían que dar tiempo a los músicos para cambiar los tubos extras.

Una cierta ayuda a los intérpretes llegó cuando a mediados del siglo XVIII, se descubrió que se podían obtener diferentes notas colocando la mano derecha dentro de la campana.

Pero el sonido de estas notas extras era diferente en calidad al de las notas principales. Entonces, sobre 1815, la invención del sistema de válvulas eliminó los "CODOS". Esto significaba que con tubos extra permanentemente fijados a la trompa, las tres válvulas, usadas en combinación, podían acortar o alargar el tubo y producir así una amplia extensión de notas.

LA TUBA



Los antecesores de la tuba se situarían en el serpentón, este instrumento fue desplazado rápidamente por la tuba, que fue creada el 1830. No podemos considerar la tuba una evolución del serpentón ya que son instrumentos muy diferentes

Es un instrumento que no ha experimentado pocas modificaciones, pero en el siglo XX se creó una variante que es muy utilizada en las bandas de música, el sousafon (helicón).

La tuba es el instrumento más grave de su familia (viento metal). Consta de un tubo cónico de unos cinco metros y medio que se va haciendo grande a medida que se acerca a la campana o pabellón.

La boquilla de la tuba se coloca al principio del tubo y es en semiesfera igual que la de la trompeta y el trombón. Igual que otros instrumentos de viento metal, contiene un sistema de válvulas que alarga o acorta el tubo.

Es un instrumento de sonido potente pero poco ágil en el registro grave donde el músico ha de respirar frecuentemente porque se necesitan grandes cantidades de aire.

Aunque hay diferentes tamaños de tubas, la tuba no es un instrumento transpositor pero existen variantes como el bombardino que esta afinado en si b que es una tuba de tamaño reducido y sonido más agudo que es utilizada en las bandas. Los primeros instrumentos de metal bajos de válvulas se fabricaron en Alemania y Australia en la década de 1820. Gracias a la mejoras, en la segunda mitad del siglo era ya habitual en bandas y orquestas.

INSTRUMENTOS DE VIENTO-MADERA

EL CLARINETE

El Clarinete



Clarinete (s)	Clarinete Bajo	Clarinete Contrabajo
Italiano: Clarinetto	Clarinetto basso	Clarinetto Contrabasso
Francés: Clarinette (s)	Clarinete basse	Clarinete contrebasse
Alemán K(C)larinette(n)	Bass K(c)larinette	K(c)ontrabass K(c)larinette
Inglés. Clarinet(s)	Bass Clarinet	DoublebassClarinet

El clarinete es un instrumento de una sola caña. El sonido es causado por la vibración de la caña contra la boquilla, cuando el aire pasa a su través. Esto hace, a su vez, que la columna de aire en el tubo vibre.

La parte inferior del instrumento (llamada "chalu?" por afinidad sonora con un antiguo instrumento antecesor del clarinete) produce un oscuro, dramático y rico sonido. El registro medio es bastante claro, mientras que las notas altas son brillantes y penetrantes. El clarinete posee una variación dinámica mayor a la de otros instrumentos de madera. Puede casi rivalizar con la flauta en agilidad, en rápidos arpeggios y escala,

Extensión de los clarinetes:

Los clarinetes son de varios tamaños, pero el Sib y el La son los más usados en la actualidad. Como todos los clarinetes tienen la misma digitación, diferentes tamaños producen diferentes notas. Así, por ejemplo, el Do central en un clarinete en Do sonará como está escrito, pero en un clarinete en Sib un Do central escrito suena Sib. Por tanto la música para clarinete en Sib tiene que ser escrita una segunda mayor más alta (un tono) de lo que suene y, para un clarinete en La, tiene que ser escrita una tercera menor más alta que su sonido.

El tipo de clarinete (Sib ó La) es seleccionado por el compositor y depende en cual clarinete, utilizará menos sostenidos o bemoles.

EL FAGOT

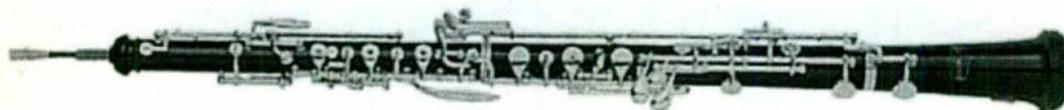


El fagot tiene un tubo de unos 2 1/2 mts. de largo, el cual está doblado sobre si mismo para hacerlo manejable.

Es un instrumento de doble caña como el oboe, y es el bajo natural de la familia de las maderas. A menudo se le llama "el payaso de la orquesta", debido a los cómicos efectos que puede realizar. También produce sonidos solemnes y gentiles.

Es particularmente efectivo en notas cortas y picadas (staccato). Otra cualidad del fagot es su habilidad para "empastar" con otros instrumentos, particularmente con otras maderas y con las trompas.

EL OBOE



Oboe	Corno Ingles	Oboe d'amore
Longitud: 63 cms	89 cms.	70 cms.
Italiano: Oboe (i)	Corno Inglese	Oboe d'amore
Frances: Hautbois	Cor Anglais	Hautbois d'amour
Alemán: Hoboe (n)	Oboe (n) English Horn(es)	Oboe Warnore

La flauta no usa caña. Al igual que todos los instrumentos de madera, las diferentes notas se obtienen abriendo y cerrando los agujeros por medio de los dedos y teclas. La flauta es extremadamente ágil a lo todo largo de su extensión y su música contiene a menudo rápidas escalas y grandes saltos o intervalos. Las notas más altas son de sonido brillante, pero las más bajas son cálidas y aterciopeladas.

2. La tesitura de los instrumentos dada aquí, se refiere a una actuación normal. Sin embargo, algunos virtuosos pueden alcanzar notas más altas en algunos instrumentos y aún notas más bajas (por ejemplo, las notas pedal bajo en metales). En todos los ejemplos las tesituras muestran sonidos reales.

Flautín/Piccolo

El flautín tiene la mitad del tamaño de una flauta y tiene el timbre más alto de todos los instrumentos orquestales. El sonido, especialmente el de las notas más altas es muy penetrante y puede oírse aun cuando toda la orquesta esté tocando. Sin embargo, como la mayoría de instrumentos, el flautín es capaz de interpretar sonidos delicados y tranquilos. El flautín, pequeña flauta, también es conocido por nombre italiano de piccolo. Para evitar el uso de líneas adicionales, cuando se escriben notas altas la música para flautín se escribe una octava más baja que su sonido real.

Flauta Alto

Este instrumento suena una cuarta justa más baja que la flauta en Do, y esta afinada en Sol (G). Erróneamente llamada a menudo Flauta Bajo en Sol, la Flauta Alto en Sol es un instrumento transpositor con la música escrita una cuarta más alta que su sonido real. La más efectiva y personal parte de su extensión reposa en la octava y media más baja que produce un rico y suave sonido.

Flauta Bajo

El tubo de esta Flauta, inventada el siglo veinte, es tan largo, que ha sido doblado en forma de "U" para que pueda tocarse como las otras flautas. La música está escrita una octava más alta que el sonido real y escrita en clave de sol:

Este instrumento precisa de un potente soplido. Es normalmente más usado en música para films y en música "pop", donde a menudo debido a su suave sonido, debe tocarse muy cerca de un micrófono.

La familia de los oboes se toca a través de una doble caña. Esta está hecha de dos piezas de una delgada caña, confinadas juntas alrededor de un pequeño tubo de metal. Se deja un pequeño espacio entre las dos piezas, así, al pasar el aire a través de ellas produce su vibración.

Oboe, Corno Inglés y Oboe d'amore.

El Oboe, con su estable afinación y su distintivo sonido de lengüeta, da el La al iniciar el concierto, para que los otros instrumentos puedan afinar con él.

El Corno Inglés está afinado a una quinta justa por debajo del oboe. En cuanto a la digitación, ambos instrumentos tienen básicamente la misma, la digitación para Sol en el oboe, producirá un Do (una quinta justa inferior) en el corno inglés. Así, la notación para el corno inglés está escrita una quinta justa más alta que el sonido real.

Este Corno Inglés, ni es Inglés, ni es cuerno. No está claro como se llegó a formar este nombre. Una teoría es la de que el nombre es una corrupción de "cor anglé", que significa "cuerno curvado" (si se observa detalladamente el extremo superior del instrumento, se verá el tubo de metal curvado). El sonido de este instrumento no es tan penetrante como el del Oboe, pero es igual de ágil, el Corno Inglés es especialmente bello cuando toca una melodía suave y sostenida.



Oboe, Corno Inglés y Oboe d'amore.

LA FLAUTA



flauta del primer tercio de siglo, asociada a solistas célebres como Drouet Tolou y Nicholson, es designada bajo el término genérico de "Flauta de ocho llaves" (aunque algunos intérpretes prefieran siete, nueve o más). Esta flauta conservaba la perforación clásica, con cabeza cilíndrica y cuerpo cónico, y como en el origen, con seis agujeros para los dedos. Todas las llaves, salvo las más bajas, eran llaves "cerradas", es decir, llaves que permanecían normalmente cerradas por sus resortes. Las obras y los métodos de la época son testimonio del virtuosismo prodigioso de los intérpretes que las utilizaban; el vasto "repertorio para ocho llaves" nos parece actualmente de una trivialidad extremada. La flauta de ocho llaves y sus variantes subsisten en las fabricaciones a bajo precio que sirven para conjuntos de flautas y de tambore.

La innovación de Theobald Böhm, en 1832 fue dotar al instrumento de un "agujero abierto", es decir, de un agujero que, normalmente, no se tapa jamás para cada semitono de la escala. Gracias a los "anillos móviles" (anillos montados sobre ejes y accionados por el dedo), Böhm logró que los agujeros se cerrasen sin desplazar los dedos de su posición normal. En el antiguo sistema, tres o cuatro dedos tenían que desplazarse a fin de accionar las llaves cerradas. El mecanismo en 1832 fue conservado sin modificación importante, y actualmente sigue siendo el mejor mecanismo de la madera, el único que puede considerarse próximo a la perfección, incluso a pesar de la ligera alteración aportada por la adopción universal del modelo con el "Sol sostenido cerrado", debida a que los intérpretes demasiado conservadores rehúsan adoptar la inversión, preconizada por Böhm, del movimiento del sol sostenido. Böhm no estaba satisfecho de la acústica de su flauta de 1832 y, finalmente en 1847, introdujo la perforación con cuerpo cilíndrico y cabeza parabólica, todavía usada actualmente.

Flauta

El intérprete de flauta o flautista, sostiene el instrumento horizontalmente y hacia la derecha. Sopla a través del agujero situado cercano el extremo superior.

INSTRUMENTOS DE PERCUSION

LOS TIMBALES



Los timbales son instrumentos de forma semiesférica, recubiertos de una piel adaptable golpeada por una baqueta. Según el grado de tensión de la piel, se obtienen sonidos graves, medianos o agudos. Los primeros timbales utilizados, sin duda alguna, los que se usaban en el ejército. El caldero estaba generalmente cubierto por una piel de asno, a veces de cordero, cabra o vaca. Estas dos últimas son las más usadas.

Después de muchos años algunos constructores de instrumentos recubren los timbales con membranas de materia plástica. Estas pieles no se resienten de la influencia de la temperatura como las pieles de los animales.

Hacia el final del siglo XVI los fabricantes europeos de timbales introdujeron un cambio importante para reemplazar el sistema oriental de tensión por cordones de piel o de cuero ; en lo alto de la caja fijaron un número de tuercas que variaba de 6,7,8 a 10, según su dimensión, quedando la piel tendida por un círculo de hierro fijado por un número parecido de tornillos, los cuales se aprietan o aflojan a voluntad de subir o bajar el tono.

Después de muchos años, la escuela moderna ha reconocido el valor de este precioso instrumento, y generalmente se le asigna un rango elevado en la orquesta, digno de su sonoridad particular y de sus propiedades rítmicas.

LOS INSTRUMENTOS SOLISTAS

LA GUITARRA



La forma de la guitarra ha variado a través de los siglos. Aparte del número de cuerdas, el instrumento en sí ha ido progresivamente adaptándose a las necesidades del intérprete hasta llegar a la forma actual.

Las maderas empleadas en su fabricación son las de palosanto de la India o de Río, abeto, cedro del Canadá, pino, ciprés y ébano principalmente, dependiendo del tipo de guitarra (clásica o flamenca).

La guitarra se compone esencialmente de la caja de resonancia, el mástil, el puente, el diapasón, los trastes y el clavijero.

La caja de resonancia está constituida por el fondo, la tapa armónica y los aros. El fondo y la tapa armónica son planos. El fondo es de palosanto mientras que la tapa puede ser de pino, abeto, cedro o incluso ciprés. La tapa armónica se halla perforada en su parte intermedia por un agujero llamado boca o tarraja, está reforzada por siete (más o menos depende del constructor) delgadas barras de madera llamadas varetas dispuestas en la parte interior y con forma de abanico. Los aros son dos largas y estrechas piezas de palosanto curvadas a fuego y que se unen en los extremos superior e inferior de la caja. La unión de los aros se asegura en el interior con dos tacos de madera colocados uno en la base del mango y otro en la parte opuesta.

Además los aros se refuerzan a lo largo de su parte interna con dos tiras de madera llamadas tapajuntas.

El mango será de madera de palosanto o cedro y está compuesto por el clavijero, el mástil y la quilla o zoque. Antiguamente las clavijas eran insertadas directamente en la madera del clavijero pero actualmente todos los constructores utilizan clavijeros mecánicos. Estos clavijeros que tienen dos cortes verticales, están preparados para recibir los huesos, pequeñas piezas en las que se enrollan las cuerdas. Las clavijas metálicas quedan fuera y sirven para tensar las cuerdas y así afinar el instrumento. El mástil, la parte más larga del mango, se cubre con el diapasón, trozo de madera sobre el que pisan con los dedos las cuerdas de la guitarra. La quilla o zoque es la base del mango que se fija a la caja de resonancia.

Una vez encolados todos los elementos que componen la caja de resonancia, se unen ésta y el mango y se colocan los refuerzos a lo largo del contorno de las dos tapas, en el centro del fondo y en las uniones inferiores y superiores de los aros. Después se coloca el diapasón que suele ser de palosanto o ébano. Entre el mástil y el clavijero se coloca la cejuela para apoyo y separación de las cuerdas, suele ser de marfil, de hueso o de plástico o incluso de metal, dependiendo de la calidad de la guitarra. Al tener todos los elementos ensamblados está lista para el barnizado.

Existen dos formas de barnizado, una que se da con goma laca a mano y que es más costosa y tiene mucho más trabajo, y la otra que es dando el barniz simplemente con una pistola a base de poliuretano que seca rápidamente; esta última tiene el inconveniente que el barniz se coloca como una placa a la caja de resonancia restándole sonido.

La última operación y quizás la más delicada consiste en el aplanado del diapasón y la colocación de los trastes, los cuales suelen ser de alpaca o latón. Un perfecto trasteado es de importancia fundamental ya que de él depende la justeza en la afinación. Finalmente se coloca el puente en la parte inferior de la tapa armónica, suele éste ser de palosanto y es donde va encordada la guitarra en este extremo. Posteriormente se colocan las clavijas y se procede al encordado del instrumento. Antiguamente las cuerdas eran de tripa, actualmente son de nylon.

La afinación de las seis cuerdas es la siguiente

Primera Mi - Segunda Si - Tercera Sol - Cuarta Re - Quinta La - Sexta Mi

EL PIANO



El piano es un instrumento de cuerdas percutidas por martillos activados por teclas. La producción del sonido tiene lugar por medio del martillo que el mecanismo del teclado lanza contra las cuerdas. Originalmente se llamó Pianoforte (suave-fuerte), porque podía contrastar el volumen del sonido, lo que no podía hacer su antecesor, el clavicémbalo.

Hacia 1709, Cristofori desarrolló en Florencia el primer mecanismo de este instrumento, que dio en llamarse Hammerklavier. A este mecanismo le siguió el Alemán (de rebote) y el inglés de percusión. En el año 1821, Erara perfeccionó este último mediante su mecanismo de repetición, de ese modo se posibilitó una rápida sucesión de ataques y por ende, la ejecución pianística virtuosa de los siglos XIX y XX.

En la actualidad existen mecanismos muy diversos, para intensificar el sonido se utilizaron cuerdas más gruesas y una tensión mayor (hasta 18 toneladas), lo cual dio por resultado el procedimiento de construcción masiva de piano con marcos de hierros de fundición (EE.UU., 1824), posee además 2 pedales , el derecho para levantar los apagadores y el izquierdo para la ejecución en sordine, lo cual en el piano vertical se logra acortando el mecanismo percutor y en el piano de cola, desplazando los martillos hacia la derecha de modo que sólo golpeen una o dos cuerdas, dispuestas en números de dos o tres por nota, respectivamente. Además algunos pianos cuentan con un tercer pedal ubicado en el centro de dos habituales llamado "pedal sostenido", que opera para sostener únicamente aquellos tonos cuyos apagadores están ya elevados por el mecanismo de las teclas. Además, El teclado está compuesto de 52 teclas blancas y 36 negras, con un total de 88 teclas.

La técnica del piano abarca el toque figurativo y el toque de acordes y arpegios. Igual que el órgano es un instrumento polífono. Su sonoridad es variada en intensidad y efectos especiales. En los siglos XVIII y XIX se construyeron modelos como el piano de cola (en alemán Flügel, ola), imitación del Kieflügel ; el piano cuadrado es horizontal (Tafelklevier), imitación de la espineta o del clavicordio ; el piano piramidal, en forma de piano de cola vertical y a partir del año 1800 aproximadamente, el pianino (forma de piano vertical habitual). En el año 1855, la constructora de piano "Steinway and sons" presentó en Nueva York, un piano de cola con la máxima exigencia en precisión destacándolo como la mejor máquina construida hasta la fecha.

a partir de las décadas de los 50s y los 60s. Alternativamente, “director de música” solía aparecer en los créditos de las películas para referirse al profesional contratado para supervisar y dirigir la música seleccionada para una película o un documental musical, pero hoy en día el término empleado es supervisor musical. La expresión “director de música” para una producción teatral o un musical de Broadway sirve usualmente para referirse tanto al pianista como al director.



DIRECTORES DE ORQUESTA

Algunos directores de orquesta famosos son: Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Georg Solti, Gustavo Dudamel, Eduardo Marturet, Enrique Gimeno, Sergiu Celibidache, Ramón Torrelledó, John Williams, Leopold Stokovsky, Gregorio Ivan Portillo Favela.

TECNICA

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 desarrollaré sobre las enseñanzas recibidas en el Curso de Titulación sobre Dirección Coral y Orquestal impartido por el Mtro. Jesús Almanza Castillo..

- 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.

- "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 emplea un gesto plenamente identificado con el espíritu de esa música y con el recogimiento que requiere no dirige técnicamente correcto, por muy bien que mueva sus brazos, su música no dejará de ser una mentira. 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.

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 solamente debe intervenir cuando sea necesario.

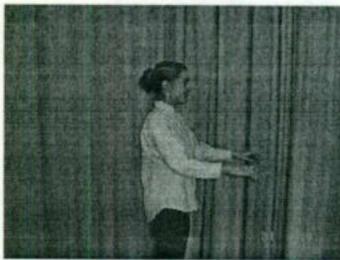
Antes de que salga el director a escena, los músicos o cantores ya habrán ocupado sus lugares y afinado sus instrumentos, cuando esté todo a punto, hará su entrada y ocupará su lugar.

Para una mejor comprensión de todo lo que vamos a exponer, necesitamos conocer algunos conceptos básicos.

- 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.



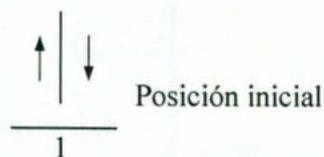
Una vez que el director ha adoptado esta postura y que ha conseguido la atención de todos los intérpretes debe de iniciar la interpretación de la obra. Es impropio poner la posición inicial nada más salir o permanecer en ella más tiempo del absolutamente necesario. El director que permanece en la posición inicial más tiempo del requerido favorecerá la pérdida de concentración de algunos de sus músicos o cantores. 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”.

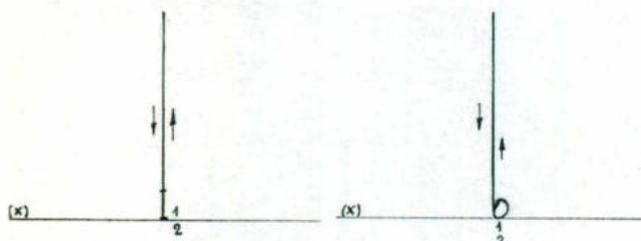
- **Centro o campo eufónico** es el espacio que puede abarcar el director con sus brazos al dirigir. Dependerá de la anatomía de cada persona. Es importante saber hasta donde llegan nuestros límites, no sea que iniciemos la interpretación de una obra con un gesto demasiado grande y cuando queramos aumentar 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 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.

❖ **FIGURAS BÁSICAS.**

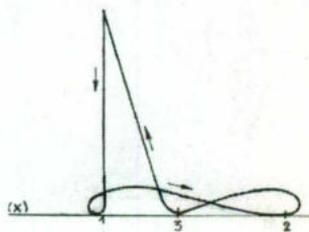
Son los gestos que utilizamos para dirigir cualquier tipo de música. Son tres las figuras básicas:

- **LA PLOMADA O VERTICAL** (Dos formas)

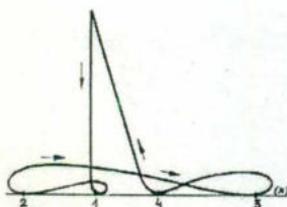


(x) Línea de inflexión.

- **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 les 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. Estos sólo se usan para evitar posibles confusiones especialmente en las obras en que se mezclan las subdivisiones; generalmente se omiten.

/ . / . / . / .

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

/ - / - / - / -

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.

/ . / . / (5/8 sin subdividirlo)

/ - / - / (5/8 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 batan todos los puntos esenciales de las figuras básicas. Puede ocupar diferentes alturas dentro del "campo efónico": 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.

❖ **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 estos 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 estos, 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 interpretes.

- 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.

❖ **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 tomo 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 - la 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.

❖ FORMAS DE MARCAR - SUBDIVIDIDOS - LOS COMPASES NORMALES DE SUBDIVISIÓN Y 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. Queda así:

/ - / / - /

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 segundo 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 mi opinión, para evitar confusiones, sería práctico o hacerlas un poquito más cortas (1) o añadirles algún pequeño elemento diferenciador (2).

/ - - / - - ... (1) / - - / - - [[[(2)

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

/ - - / - - / - - / / / Representaciones oficiosas: / - - / - - / - - Δ.

Valen las sugerencias hechas para el 9/8.

/ - - / - - / - - ... (1) / - - / - - / - -

[[[(2)

Hacemos un pequeño triángulo en el último tiempo de estas dos subdivisiones ternarias para aclarar donde termina el compás y para evitar confusiones a los interpretes.

❖ LOS COMPASES DISPARES O ASIMÉTRICOS

Los compases dispares son aquellos que con igual unidad de pulso tienen diferente metro o distinta duración en los pulsos que bate el director. Algunos los llaman compases de amalgama y también compases asimétricos.

Para marcar los compases dispares seguimos los procedimientos expuestos, teniendo en muy en cuenta su configuración rítmica.

El 5/8, con la configuración rítmica 1 + 2 + 2 (una corchea + dos corcheas + más dos corcheas), por tener tres grupos definidos de notas, lo marcaríamos sobre el triángulo. Veamos el rayado, sin subdividir, con los puntos, y el rayado subdividido con los pulsos rebatidos.

/ / . / . / / - / -

El mismo compás con la configuración 2 + 3, que tiene dos agrupaciones de notas, dos acentos, lo marcaremos sobre la vertical, así:

/ . / .. / - / - -

Lo que nunca haremos será convertirlo en dos compases, uno de 2 partes y otro de 3, empleando dos figuras básicas, con lo cuál tendríamos dos subidas y dos bajadas originando mucha confusión y además creando un cambio de acentos que desfigurarían la música.

Siguiendo el mismo procedimiento marcaríamos todo tipo de compases dispares: 7/8 – 7/16 - 10/8 – 11/8 – 5½/8..., originales y creados.

- **Disparidad provocada.** Existe la posibilidad de hacer como dispar cualquier compás normal. Basta que el compositor quiera cambiarle los acentos a la música. Ejemplo: 3/4, el compositor desea una configuración rítmica de 2 + 3 + 1 corcheas. Lo sacaríamos del triángulo con los contenidos rítmicos siguientes:

/ . / .. /

❖ CAMBIO DE FIGURAS BÁSICAS.

Cuando en un mismo compás nos aparezcan valoraciones metronómicas diferentes (más lento o más rápido), deberá elegirse la figura básica más apropiada.

Si estamos marcando con la cruz (a 4 tiempos) un tiempo de negra = 120 y pasa a otro tiempo de negra = 240, este segundo tiempo lo pasaremos a marcar con la plomada o vertical (a 2 tiempos).

Mientras entre los cambios de tiempo exista una relación más o menos sencilla no encontraremos muchas dificultades en su ejecución, cuando esa relación no exista tendremos que aproximarnos a lo que nos indica el compositor lo mejor posible.

En los “acelerando” o “ritardando” también debemos cambiar de figura básica cuando no debamos o podamos seguir con garantías la velocidad o lentitud que requiera la música.

Si estamos marcando un triángulo (tres tiempos) y la música acelera lo suficiente, pasaremos a marcar una plomada o vertical (marcaremos a un tiempo).

/ / / (tres pulsos) / . . (un pulso)

▪ **Algunas observaciones.**

- Todos los compases tienen en común que la primera parte es hacia abajo y la última hacia arriba.
- Todas las partes se batían hacia abajo.
- **No batiremos o rebatiremos más de tres veces el mismo pulso.** Aunque en la música actual nos podemos encontrar con necesidades insospechadas.
- El gesto del director debe reflejar de tal manera la música, que sin que suene la orquesta, solamente observándole, seamos capaces de identificar entre varias partituras cuál de ellas está interpretando.
- Los compases dispaes los sacaremos siempre de una sola figura básica.

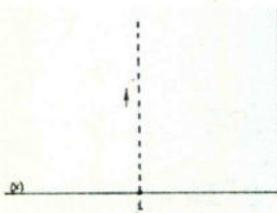
Límite hasta este punto estos breves comentarios sobre los compases, lo mucho que falta por tratar queda para otra ocasión.

❖ **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.

- 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 aquella 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 LAS 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 corremos 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 interpretes 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 O ASIMÉTRICOS.**

▪ **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.

❖ **COMO 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.

❖ PROPORCIONES.

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

Las proporciones 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.

❖ CORTE FINAL. CONCLUSIÓN 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.



ANALISIS DE LA OBRA

BIOGRAFÍA

FRANZ SCHUBERT

Franz Peter Schubert (Viena, 31 de enero de 1797 - Viena, 19 de noviembre de 1828) fue un compositor austriaco, considerado como uno de los continuadores del Romanticismo musical iniciado por Beethoven. Gran compositor de *Lieder* (breves composiciones para voz y piano, antecesor de la moderna canción), así como de música para piano, de cámara y orquestal.

Uno de los principales músicos austriacos que vivió a comienzos del siglo XIX; fue el único nacido en la que fue capital musical europea a fines del siglo XVIII y principios del XIX: Viena. Vivió apenas treinta y un años, tiempo durante el cual consiguió componer una obra musical excelente por su gran belleza e inspiración. Su talento creció a la sombra de Beethoven, a quien admiraba; murió un año después que su ídolo. No fue reconocido en vida: después de su muerte su arte comenzó a conquistar admiradores.

Infancia

Hijo de una familia humilde, fue el duodécimo de trece hermanos. Residían en el barrio de Liechtental. Su padre era un profesor de escasos ingresos económicos.

Su profesor de música se percató pronto de su talento y llegó a decirle: "No tengo nada más que enseñarle, el conocimiento lo ha recibido del buen Dios". A los once años entró como cantor en la Capilla Imperial, consiguiendo una beca que le sufragó los estudios en la escuela municipal de Stadtkonvikt. Donde fue alumno de Antonio Salieri y gracias a la orquesta de la escuela, para la que escribió sus primeras sinfonías, se familiarizó con la obra de Franz Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven.

Juventud

A los catorce años comenzó a crear sus primeros *Lieder*, poemas musicados para voz y piano, y antes de los dieciocho ya había creado una obra maestra, *Gretchen am Spinrade*, el primero de los muchos *Lieder* inspirados en poemas de Goethe. A los diecinueve años había escrito ya más de doscientos cincuenta *Lieder*.

Pese a sus talentos, su padre pretendía que heredara su profesión, lo que motivó el enfrentamiento entre ambos y el abandono de la casa paterna.

Madurez

Fuera del hogar y decidido a ganarse la vida con la música, Schubert se refugió en la casa de Franz von Schober. Así comenzó el peregrinaje. Nunca logró mantenerse sólo con sus composiciones y necesitó de la generosidad de amigos, que lo acogían en sus respectivas casas. Schubert tampoco mantuvo una relación duradera ni tuvo hijos. Pero se adscribió a un círculo íntimo de amigos que le brindó muchas satisfacciones personales, además de constituir un público fiel y sensible a su arte.

Schubert no consiguió estrenar ni publicar ninguna de sus obras operísticas u orquestales. A lo sumo se interpretaron algunas composiciones vocales o pianísticas en las célebres *schubertiadas*.

En estos años Schubert contrajo sífilis. Habitualmente pasó estrechez económica. Se volvió inseparable de sus gafas, que conformaron parte indisoluble de su apariencia, acentuando su fisonomía tímida.

Últimos años

Durante sus últimos años escribió piezas magistrales, fruto y reflejo de sus experiencias personales y siempre con el sello inconfundible de una inagotable inspiración melódica. Por ejemplo, una tensa profundidad marca la *Wanderer-Fantasie* D 760 para piano solo (1822) o el ciclo de *Lieder La bella molinera (Die schöne Müllerin)* (1823), estos últimos inspirados en poemas de Wilhelm Müller. En 1824 escribiría *La muerte y la doncella*, uno de sus cuartetos más conocidos, y ya hacia el final de su vida, el intenso dolor y el aislamiento dejaron su impronta en el *Winterreise, D.911 Op.89* (1827), también con textos de Müller.

Por aquel entonces, Schubert tenía solamente treinta y un años y acababa de matricularse para estudiar fuga. Pero una sífilis, complicada finalmente con una fiebre tifoidea, lo condujeron a la muerte el 19 de noviembre de 1828.

El treinta de octubre de 1822 comenzó su Sinfonía en si menor: pero tras dos movimientos en una partitura de orquesta cuidadosamente pasada a limpio, y de comenzar el tercero, la abandonó. El manuscrito con ambos movimientos completos pasó a manos de su amigo, An. Hüttenbrenner, quien los conservó en un cajón durante más de cuarenta años. En 1865 se los entregó al director de orquesta Johann von Herbeck, quien en diciembre de ese mismo año dirigió en Viena el estreno de la obra incompleta.

No hay una conclusión a la cuestión sobre si los motivos que condujeron a Schubert a dejarla inconclusa; una posibilidad sugiere que parte del manuscrito se perdiera. También se ha sugerido que el poderoso *Entreacto en si menor de la música de Escena para Rosamunda*, de 1823, fuera en realidad el último movimiento sinfónico. A favor de esta tesis se comprueba que, las coincidencias en orquestación con ambos movimientos existentes, incluido el añadido de los tres trombones incorporados a la orquesta clásica convencional, así como la tonalidad. A pesar de todo, la explicación más verosímil para la crítica es la que cuestiona la madurez autorial para completar dos movimientos más con la misma altura y calidad expresiva de los previos. Así la obra queda tal como la conocemos hoy: un díptico asimétrico, pero equilibrado: Primero un *allegro moderato* en el que se contraponen la tensión dramática inicial y la naturalidad lírica. Seguido de *un andante con moto en mi mayor*, pleno de un agitado y tumultuoso vagabundeo, alcanza al final el descanso en una coda cuya serenidad parece trascender el mundo.

BIOGRAFIA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart, con nombre de nacimiento Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (Salzburgo, en la actual Austria, 27 de enero de 1756 - Viena, 5 de diciembre de 1791), fue un compositor clásico y ha sido considerado por muchos uno de los más grandes en su género.

A pesar de que murió muy joven (apenas a los 35 años), dejó una obra extensa que abarca todos los géneros musicales de su época. Compuso más de 600 obras, muchas de ellas reconocidas como las obras cumbre de la música sinfónica, concertante, de

cámara, para piano, para ópera y coral. Es uno de los compositores clásicos más populares.

Mozart mostró una capacidad prodigiosa en su niñez más temprana en Salzburgo. Cuando ya tocaba el teclado y el violín, compuso obras a la edad de cinco años y realizó interpretaciones para la realeza europea. A los diecisiete fue contratado como músico en la corte de Salzburgo, pero debido a su inquietud viajó en busca de una mejor posición, siempre componiendo de forma prolífica. Durante su visita a Viena en 1781 fue despedido de su puesto en la corte de Salzburgo y decidió quedarse en la ciudad, donde alcanzó la fama durante el resto de su vida, pero tuvo poca seguridad financiera. En sus años finales en Viena realizó muchas de sus sinfonías, conciertos y óperas más conocidas, y el *Réquiem*. Las circunstancias de su temprana muerte a los 35 años han sido muy mitificadas.

Mozart siempre aprendía vorazmente de otros músicos y desarrolló un esplendor y una madurez de estilo que rodeó la luz y elegancia con la oscuridad y pasión -todo bien informado por una visión de humanidad "redimido por el arte, perdonado y reconciliado con la naturaleza y el absoluto". Su influencia en toda la música occidental posterior es profunda. Ludwig van Beethoven escribió sus primeras composiciones a la sombra de Mozart, de quien Joseph Haydn escribió que "la posteridad no verá tal talento otra vez en 100 años".

Producción musical

Estilo y valoración musical

Mozart aparece hoy como uno de los más grandes genios musicales de la historia. Era capaz de concebir mentalmente obras enteras hasta en sus más mínimos detalles para escribirlas después tranquilamente en medio de la conversación y el bullicio. Fue excelente pianista, organista, violinista y director y destacaba por sus improvisaciones, que solía realizar en sus conciertos y recitales.

La música de Mozart, al igual que la de Joseph Haydn, es presentada como un ejemplo arquetípico del estilo clásico. En la época en la que comenzó a componer, el estilo dominante en la música europea era el estilo galante: una reacción contra la complejidad sumamente desarrollada de la música del Barroco. Pero cada vez más, y en gran parte

en las manos del propio Mozart, las complejidades del contrapunto del Barroco tardío surgieron una vez más, moderado y disciplinado por nuevas formas y adaptado a un nuevo entorno estético y social. Mozart fue un compositor versátil y compuso en cada género principal, incluyendo la sinfonía, la ópera, el concierto para solistas y la música de cámara. Dentro de éste último género, realizó composiciones para diversas agrupaciones de instrumentos, incluyendo el cuarteto y el quinteto de cuerda y la sonata para piano. Estas formas no eran nuevas, pero Mozart realizó avances en la sofisticación técnica y el alcance emocional de todas ellas. Casi sin ayuda de nadie desarrolló y popularizó el concierto para piano clásico. Compuso numerosas obras de música religiosa, incluyendo una gran cantidad de misas; pero también muchas danzas, divertimentos, serenatas y otras formas musicales ligeras de entretenimiento. También compuso para cualquier tipo de instrumento.

Los rasgos centrales del estilo clásico están todos presentes en la música de Mozart. La claridad, el equilibrio y la transparencia son los sellos de su trabajo, pero cualquier noción simplista de su delicadeza enmascara el poder excepcional de sus obras maestras más finas, como el *Concierto para piano n.º 24 en do menor* K. 491, la *Sinfonía n.º 40 en sol menor* K. 550 y la ópera *Don Giovanni*.

BIOGRAFIA

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven (Bonn, 16 de diciembre de 1770 — Viena, 26 de marzo de 1827) fue un compositor, director de orquesta y pianista alemán. Su legado musical se extendió, cronológicamente, desde el período clásico hasta inicios del romanticismo musical.

Considerado el último gran representante del clasicismo vienés (después de Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart), Beethoven consiguió hacer trascender a la música del romanticismo, motivando a la influencia de la misma en una diversidad de obras musicales a lo largo del siglo XIX. Su arte se expresó en numerosos géneros y aunque las sinfonías fueron la fuente principal de su popularidad

internacional, su impacto resultó ser mayormente significativo en sus obras para piano y música de cámara.

Su producción incluye los géneros pianísticos (32 sonatas para piano), de cámara (16 cuartetos de cuerda, 7 tríos, 10 sonatas para violín y piano), vocal (*lieder* y una ópera: *Fidelio*), concertante (5 conciertos para piano y orquesta, uno para violín y orquesta) y orquestal (9 sinfonías, oberturas, etc.), así como el ciclo de las *Nueve Sinfonías*, entre ellas la *Tercera Sinfonía*, también llamada *Eroica*, en *mi* mayor, la *Quinta Sinfonía*, en *do* menor y la *Novena Sinfonía*, en *re* menor (cuya música del cuarto movimiento, está basada en la *Oda a la Alegría* de Friedrich von Schiller y fue elegida como Himno de la Unión Europea).

Producción musical

Beethoven es reconocido como uno de los más grandes compositores de la historia. Ocasionalmente, es mencionado como parte de "Las tres bes" (junto con Bach y Brahms), quienes personalizan esta tradición. También es la figura central de la transición entre el Clasicismo musical del siglo XVIII y el Romanticismo del siglo XIX la profunda influencia que ejerció sobre las futuras generaciones de músicos.

Visión general

Beethoven compuso obras en una amplia variedad de géneros musicales y para una amplia gama de combinaciones entre instrumentos musicales. Sus obras para orquesta sinfónica incluyen nueve sinfonías (la *Novena Sinfonía* incluye un coro) y alrededor de una docena de piezas de música "ocasional". Compuso nueve conciertos para uno o más instrumentos solistas y orquesta, así como cuatro obras cortas que incluyen a solistas acompañados de orquesta. *Fidelio* es la única ópera que compuso y entre las obras vocales que compuso con acompañamiento orquestal se incluyen dos misas y una serie de obras cortas.

Compuso un amplio repertorio de obras para piano, como 32 sonatas para piano y numerosas obras cortas, incluidos los arreglos (para piano solo o dúo de piano), de algunas de sus otras obras. Las obras que usan al piano como instrumento de

acompañamiento incluyen 10 sonatas para violín, 5 sonatas para violonchelo y una sonata para corno francés, así como numerosos *lieder*.

La cantidad de música de cámara que produjo Beethoven fue notable. Además de los 16 cuartetos para cuerdas, escribió cinco obras para quintetos para cuerdas, siete para trío de piano, cinco para trío de cuerdas y más de una docena de obras para una variedad de combinaciones de instrumentos de viento.

BIOGRAFIA

ANTONIO VIVALDI

Antonio Lucio Vivaldi (Venecia, 4 de marzo de 1678 - Viena, 28 de julio de 1741). Compositor y músico del Barroco tardío, uno de los pináculos del Barroco, de la música occidental y de la música universal, su maestría se refleja en haber cimentado el género del concierto como el más importante de su época. Era apodado *il prete rosso* ("el cura rojo") por ser sacerdote (católico) y pelirrojo. Compuso unas 770 obras, entre las cuales se cuentan 477 conciertos y 46 óperas. Es especialmente conocido a nivel popular por ser el autor de la serie de conciertos para violín y orquesta *Las cuatro estaciones*. Esta obra, originalmente llamada por Vivaldi "*Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*", tiene una importancia capital por suponer la ruptura del paradigma del *Concerto Solli*, establecido por el mismo Vivaldi. Hasta entonces, el *Concerto Solli* era un concierto en el que el instrumento solista llevaba todo el peso de la melodía y la composición, y el resto de la orquesta se limitaba a ejercer el acompañamiento según las reglas de la armonía.

Sin embargo, *Las cuatro estaciones* son un concierto para violín en el que la orquesta no actúa como mero fondo de acompañamiento, sino como un relieve: no se limita a acompañar al solista, sino que ayuda al desarrollo de la obra. Esto influirá posteriormente en los conciertos de Handel y, sobre todo, de Bach, ya que Bach estudiaría asiduamente los conciertos de Vivaldi, y sería a partir de las innovaciones originales de Vivaldi que Bach perfeccionaría el concepto de concierto. De esta manera, con la forma musical de los *Concerto Solli* se lograría definir de manera definitiva lo que podría llamarse el concierto para instrumento solista moderno, estableciéndose un equilibrio perfecto entre solista y orquesta, sin que el concierto llegue al extremo de

tener que ser considerado un *Concerto Grosso*, en el se establece un diálogo entre orquesta y solistas de manera que los papeles de solista y acompañante se intercambian entre un pequeño grupo de instrumentos (el *concertino*, a veces un único instrumento) que actúa usualmente de solista, y la orquesta (el *ripieno*). Así, *Las cuatro estaciones* representan el Concerto Solli perfecto, a tal grado que influye notablemente la música de Johann Sebastian Bach, y ésta inexorablemente en Haydn; y Haydn, a su vez, al convertirse en maestro de, entre otros, Mozart y Beethoven, extiende la influencia de Vivaldi a más músicos sin que, probablemente, hubieran conocido la obra de Vivaldi.

CONCLUSIONES

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.

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 esos que 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 estos 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.

BIBLIOGRAFIA

- BUSCH, B. **EL DIRECTOR DE CORO**. Real musical. Madrid (1995).
- FENTON – JONSON. **CHORAL MUSICIANSHIP: A DIRECTOR'S TO BETTER SINGING**. Lebanon. Houston(1990).
- GALLO, J. A. **EL DIRECTOR DE CORO**. Ricordi. Buenos Aires (1979).
- JORDÁ, E. **EL DIRECTOR DE ORQUESTA ANTE LA PARTITURA**. Espasa-Calpe. Madrid (1969)
- McRAE, S. W. **DIRECTING THE CHILDREN'S CHOIR**. Schirmer Books. New York (1991).
- SCHERCHEN, H. **EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA**. Labor. Barcelona (1988).
- SWAROWSKY, H. **DIRECCION DE ORQUESTA**. Real Musical. Madrid (1988).
- HANS-KLAUS; GARCÍA DEL BUSTO, J. L. **LOS GRANDES DIRECTORES DE ORQUESTA. LA DIRECCION DE ORQUESTA EN ESPAÑA**. Alianza Música. Madrid (1991)
- GIOVANNI ALESSANDRO. **MANUALE DEL DIRETTORE DI CORO**. ELLE DI CI. Torino – Italia (1997).
- MORALES, A. A. **GUIA PARA LA DIRECCION CORAL**. I. Central. R. Dominicana – Santiago (1984).
- PREVITALI, F. **GUIA PARA EL ESTUDIO DE LA DIRECCION ORQUESTAL**. Ricordi. Buenos Aires (1969).
- Robbins Landon, H. C. *1791: EL ULTIMO AÑO DE MOZART*, TRADUCCION DE BEATRIZ DEL CASTILLO Y GABRIELA BUSTELO, Siruela, pp. 288. Madrid(2005).
- Deutsch, Otto Erich. **MOZART: A DOCUMENTARY BIOGRAPHY**. Stanford University Press. (1966).
- Till, Nicholas. **MOZART AND THE ENLIGHTENMENT: TRUNT, VIRTUE AND BEAUTY IN MOZART'S OPERAS**. W. W. Norton & Company. U.S.A. (1994).

Solomon, Maynard. **MOZART: A LIFE**. Harper Perennial. U.S.A. (1996).

Sollers, Philippe. **MISTERIOSO MOZART, TRADUCCION DE ANNE-HELENE SUAREZ**, Alba editorial, pp. 216. Barcelona (1997)

Mozart, Wolfgang Amadeus. **CARTAS, TRADUCCION DE MIGUEL SAENZ**, El Aleph, pp. 296. Barcelona (1997).

Massin, Jean; Massin, Brigitte .**WOLFGANG AMADEUS MOZART, TRADUCCION DE ISABEL DE ASUMENDI**, Turner, pp. 1538. Madrid (1987).

Blom, Eric .**MOZART (MASTER MUSICIANS SERIES)**. J. M. Dent. Londres (1935).

Sadie, Stanley.**MOZART: THE EARLY YEARS, 1756-1781**. W.W. Norton & Co. Nueva York (2006).

Halliwell, Ruth. **THE MOZART FAMILY: FOUR LIVES IN A SOCIAL CONTEX**. Oxford University Press. Oxford (1998).

Abert, Hermann. **W. A. MOZART, TRADUCCION AL INGLES DE STEWART SPENCER CON ANOTACIONES DE CLIFF EISEN**, Yale University Press. New Haven (2007).

Rushton, Julian. **NEW GROVE DICTIONARY OF OPERA**. Grove Publications. Londres (1998).

Sadie, Stanley .**NEW GROVE DICTINARY OF MUSIC AND MUSICIANS**. Macmillan. Londres (1980).

Step toe, Andrew.**THE MOZART- DA PONTE OPERAS**. Oxford University Press .Oxford (1990).