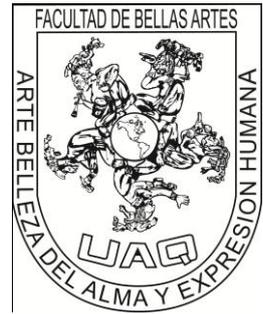


UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO



FACULTAD DE BELLAS ARTES
DIRECCION CORAL Y ORQUESTAL



TESINA

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN COMPOSICION

PRESENTADA POR

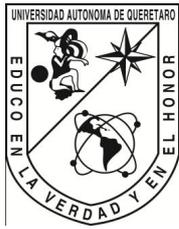
ORTIZ HERNANDEZ RUDICEL

DIRECTOR DE TESINA:

LIC. JESUS ALMANZA CASTILLO

C.U. SANTIAGO DE QUERETARO

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO



FACULTAD DE BELLAS ARTES



AREA DE MUSICA

La presentación de este material realizado durante un curso de Dirección Coral y Orquestal.

En un periodo de un semestre impartido por Lic. Jesús Almanza Castillo por esta opción da el derecho a Titularse en la línea de Composición por el alumno

RUDICEL ORTIZ HERNANDEZ

EXPEDIENTE

Santiago de Querétaro, Qro. A 28 de Enero de 2011.

Dedicatorias

Este material se lo debo a mis padres que ellos vieron desde mis primeros pasos en una educación para mi formación, ya que pasaron meses tras meses para yo poder plasmar estas pequeñas letras con esta tinta para que fuera muy dolorosa para la familia ya que parte de sus ingresos económicos fueron depositados en mí.

Pensé que mis sueños no tendrían fin por que hoy que escribo la última pagina se que he terminado.

Gracias a Dios por la Vida de mis Padres.

INDICE

1.- Explicación Metodologica

1.1.- Historia de la Orquesta

1.2.- Historia del Director

2.- Método de Estudio

2.1.- Técnica de la Dirección

2.2.- Centro Eufónico

2.3.- Compases Principales

2.4.- Compases Compuestos

2.5.- Compases Dis pares

2.6.- Compases de Amalgama

2.7.- Proporciones

2.8.- La Anacrusa

3.- Análisis de la Obra

3.1.- Silvestre Revueltas

3.1.2.- Sensemaya

3.2.- Vivaldi

3.2.1.- Invierno

4.- Conclusiones

5.- Biografía

JUSTIFICACION

Con este Curso de Dirección Orquestal todas mis perspectivas como estudiante que yo tenía de un Director ya sea de Coro ó Orquesta se han fragmentado, ser un Director va más allá de ser un solo instrumentista es buscar nuevas herramientas para poder interpretar una obra y sensibilizar a un grupo con su propuesta.

Puede entenderse que un buen Director también puede ser un buen Compositor, pero también Director puede ser un mal Compositor.

El buen desenvolvimiento de un Director es tener en nuestra mente todo un acervo cultural que poniendo su conocimiento se hace sensible al momento de dirigir.

Desempeñarme dentro del círculo cultural que es parte de la formación de este curso donde mi línea Terminal es de Composición.

Parte de mi desempeño será analizar Obras, hacer Ensamblés de Coros e Instrumentales. Se me hará más fácil dirigir algún grupo de Coro.

OBJETIVO.

El motivo de tomar este curso es con el adjetivo de adquirir conocimiento.

Buscar las herramientas necesarias, las habilidades y actividades que pondré en práctica, al dirigir un grupo de coro o de ensamble instrumental.

Tener conciencia como estudiante que es lo que puedo hacer y cuales serán mis limitantes.

Un semestre que es lo que dura el curso de dirección orquestal, es casi nada con todo lo que tiene que prepararse un director.

También unos de los el beneficio del curso, es que me dará el derecho a poder titularme en un tiempo muy prolongado.

No descartar la idea de que al terminar el curso podre dirigir algunas obras muy sencillas, saber que mi cuerpo puede responder algunos movimientos corporales que se usa al momento de dirigir.

INTRODUCCION

La figura de un director dentro de una orquesta como lo conocemos en la actualidad, tomo forma aproximadamente en el siglo XIX.

Los compositores dirigían sus obras, eran buenos en lo que hacían; no había alguien que conociera su obra mejor que el.

También era común que el clavecinista o el primer violín tomaran la batuta de la obra, podía dirigir con la cabeza o con el arco del violín.

Al transcurrir el tiempo surgieron malos interprete, las obras cada vez eran mas complejas, se requería de alguien que tomara la batuta y se parara enfrente de un grupo de instrumentista.

Que tuviera el conocimiento de la obra a ejecutar.

Un ejemplo claro seria la opera de Beethoven muy complejas para su ejecución. Obras impregnadas de toques revolucionarios.

Con el transcurso del tiempo la figura del director en una orquesta ha venido siendo muy importante.

A imagen del director; hasta tomar en cuenta que sean formados orquestas muy famosas algunas orquestas han fracasado porque los instrumentista no se hayan con el director.

Parte del empobrecimiento del repertorio musical dentro de una orquesta podría ser por el director.

En si hoy en día la figura más importante dentro de una orquesta viene a ser el director.

Historia de la orquesta.

La palabra orquesta procede del griego *orcheisthai*, significa danzar, espacio destinado en la antigua Grecia.

En su acepción moderna esta voz no obtendrá su significado actual hasta el siglo XVII, cuando el término vino a designar un conjunto instrumental más o menos numeroso. A finales del renacimiento la documentación conservada nos permiten comprobar que este apelativo se aplica por igual a los pequeños grupos que incluían miembros de una misma familia. Como los conjuntos de violas, las agrupaciones formadas por voces instrumentales.

Renacimiento.

En si la orquestación viene de mano con la opera.

Por ejemplo: Francesco Corteccia (1502-1571).

Compositor italiano. Francesco en 1539 ya había participado en algunos intermedio destinado a *IL Cómmodo*, de Antonio landi, obra representada durante los festejos matrimoniales de Cosimo I, duque de Florencia y Eleonora de Toledo.

Fueron cinco los intermedios de cortesía. El ensamble orquestal que utilizo fue: cuatro claves, cuatro violas de gamba, dos trombones o sacabuches, dos flautas de pico tenores, dos cornetas, cuatro flautas traveseras, dos laudes, un contrabajo de viola, cinco orlos, dulzian, lirones y tambores.

Claudio Monteverdi (1567-1643).

Compositor de madrigales, asentó las bases para que otros compositores pudieran escribir madrigales para solista y dúos con acompañamiento.

Monteverdi publicó algunos libros los primeros sobre los madrigales con técnica polifónica.

Pero lo más sobresaliente fue con la obra de Orfeo (1607) que pudo dar mayor textura al drama, con recitativos, ya no puramente declaratorios y nuevos ingredientes musicales, señaló una diferencia entre aria y recitativo, adoptó la forma estrófica, amplió los coros madrigalista. Proporcionalmente fueron 36 músicos en su orquestación.

Barroco.

Musicalmente los compositores en este periodo sin darse cuenta ya estaban haciendo algunas modificaciones en todas las artes, musicalmente hablando en esta época todo era muy ornamental.

Jean Baptiste Lully italiano (1632-1682).

Lully dio una gran aportación al ensamble orquestal. Su ensamble fue de seis violines soprano, afinados como los violines actuales, doce violines altos y tenor, de varios tamaños, afinados como la actual viola, aunque tocaban tres partes distintas, seis violines bajos afinados como cello moderno pero un tono más bajo.

Las maderas que apoyaban las cuerdas: dos oboes y fagot. las maderas mencionadas tocaban en tríos solistas pasajes contrastantes a lo que ejecutaban las violines.

Un compositor violinista italiano que también aportó algo al ensamble orquestal fue Antonio Vivaldi (1678-1741).

Durante su trayectoria Vivaldi compuso oratorios y música eclesiástica, las otras obras que se conservan son más de 500 conciertos y sinfonías, 90 sonatas solistas o tríos, 49 operas, muchas cantatas, motetes y oratorios.

Vivaldi fue el primero en utilizar los solistas en la orquesta.

Alrededor de las dos terceras partes de los conciertos de Vivaldi están escritos para un solista con orquesta, casi siempre para violín; aunque también escribió para otros instrumentos.

Las piezas de clavecín en conciertos (1741), de Jean Philippe Rameau (1683-1764), una especie de suites para clave, flauta o violín y viola de gamba, en el norte de Italia empezó a identificarse como una obra orquestal.

Por lo general escrito en tres movimientos allegro, adagio, allegro, con la estructura del primero marcada por la influencia del área operística.

Clásico.

Mozart (1756-1791), pianista y compositor, nació en Salzburgo, heredó el oficio de su padre Leopold Mozart.

Mozart niño prodigio que comenzó a tocar en público el clave a los 6 años.

Fue organista y violinista muy reconocido. Durante uno de sus viajes de Mozart, se interesó por la música de Johann Schobert.

Compositor que había desarrollado un estilo propio para el clavicémbalo que imitaba el efecto de una orquesta mediante rápidos y briosos arpeggios, contrastados con pasajes tranquilos de ligeras texturas.

Repertorio musical de Mozart: sonata para piano, ópera buffa, óperas italianas, óperas serias, sinfonías, sonatas para piano y violín, misas, motetes, cuartetos para cuerdas, conciertos para piano y orquestas y el réquiem obra incompleta.

Siendo Mozart un gran concertista y compositor; orquestalmente fue el primero en ensamblar el clarinete en sus obras ya que ese instrumento no tenía todas las llaves como el actual clarinete.

También usaba la flauta piccolo por que la flauta travesera era muy difícil de afinar.

Ludwig van Beethoven (1770-1827), holandés, organista, violinista, compositor y director de orquesta.

Sus obras son: nueve sinfonía, once oberturas, música para obras teatrales, un concierto de violín, y cinco para piano, dieciséis cuartetos de cuerdas, nueve tríos con pianos, diez sonatas para violín, cinco sonatas para violonchelo, un oratorio, una ópera, dos misas, arias y canciones.

La aportación que Beethoven hizo a la orquesta fue que ensamblo la voz humana dentro de la orquesta, utilizo intervalos muy abiertos en las voces de los coros ya que no era aceptado.

Ensambló por primera vez en algunas de sus obras, estableció las familias de las maderas y los metales deberían estar dentro de la orquestas, también duplico los instrumentos de maderas y metales dentro de una obra.

Romántico.

Después de las aportaciones decisiva en el terreno sinfónico debido a Mozart, sobre todo Haydn y Beethoven y a principio del siglo XIX ya la orquesta quedaba constituida como hoy la conocemos: cuerdas violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos.

Las maderas: dos flautas, dos oboes, dos fagotes y dos clarinetes. Los metales: cuatro trompas, dos trompetas, dos trombones, una tuba y percusiones.

Mayormente todos los compositores de la época se fueron más por la técnica musical que orquestal.

Posromántico.

Gustav Mahler (1860-1911) austriaco.

Excelente director de orquesta y compositor. Sus obras son: diez sinfonías en su sinfonía de los mil (utiliza a mil integrantes) formados de músicos y cantantes.

En 1930 en Leipzig fue estrenada la versión operística llamada mahagonny de weill.

La orquestación que uso en un foso fue: dos saxofones, un piano, un banjo y una guitarra bajo, instrumento de viento y timbales.

En la orquesta del escenario utilizo: tres saxofones, una citara, un bandoneón, cuerdas y metales. Algo novedoso para las orquestas de su época.

Orquesta contemporánea.

Mundo de la música que el empleo de los sonidos electrónicos. La música posterior a Webern mesclo un inmenso número de sonidos poco habituales.

En la década de 1920, el piano preparado de John Cage.

Por estas mismas fechas nuevos instrumentos como el vibráfono y las ondas martenot, hicieron aparición en la orquesta y una gran expansión en el grupo de las percusiones.

Posteriormente en 1950 no hubo medio que atrajese mayor atención pública en el

Karlheinz Stockhausen(1928-2007) profundizo en cinco parámetros del sonido: el tono, la intensidad, la duración, el timbre y la posición en el espacio.

Apartar de sus teorías ha trabajado en composiciones tanto puramente electroacústicas como mixtas; que combinaban cintas y diversos medios electroacústicos con instrumentos tradicionales.

Gruppen 1557, elaborada para tres orquestas.

Su obra más reciente fue para cuarteto de cuerda, distribuido en cuatro helicópteros en vuelo.

Milton Babbitt.

Elaboro una obra llamada Philomel en (1964) para soprano solista, con una cinta que incorporo una grabación alterada junto a sonidos electrónicos

Jacob Bruckman. Produjo una serie de diálogos dramáticos con intérpretes en vivos y música electrónica grabada titulada animus I.

Historia del director

Primero tenemos que saber sobre la figura del director que es muy reciente, ya sea orquesta de cámara, coro u orquesta.

Esa figura se fue reconociendo en el siglo XX.

En el renacimiento, barroco, clásico y gran parte del romanticismo desconocían al director, de alguna manera en estos periodos siempre existió un responsable coral u orquestal.

Algunos documentos babilónicos, persas, monumento egipcio, griegos y romanos hacen referencia a una figura primitiva del director.

El cantante gregoriano o como el mozárabe, que la medida que se usaban (sin medida exacta), era el arsis y tesis llamada dirección quironimica.

Luego aparecen las descripciones y miniaturas en lo que se describe uno de los cantores, marcando con golpe de la mano sobre el facistol.

Aunque todavía no se conocían los compases que conocemos.

En el siglo XVII, en la opera surgieron ciertas variantes.

Empezaban hacer más amplio los ensambles de coro, instrumentos y solistas; había que dirigir más lejos.

Los compositores dirigían sus obras, todavía en 1800 recurrían al Aston o caña con que golpeaban el suelo.

Cuando eran ensambles pequeños el que dirigía podría ser el clavecinista, o el organista, violinista o algún otro que tomaba la dirección.

Dirigía con la cabeza o arco del violín (antecedente de la batuta), pero era muy incomodo esa técnica, algo más silencioso era servirse de un papel enrollado y sostenían en la mano por la mitad y dibujaban un arco de circulo de izquierda a derecha.

El directo aparece cuando la música se vuelve más difícil de ejecutar.

Obras tan complejas requerían de alguien que la dirigiera, como las sinfonías de Beethoven, Schumann, Mendelssohn o Brahms.

Hoy en día, la unión personal del director y el compositor, es más bien excepción que regla.

La mayor parte de los directores importantes también componen y son lo suficiente discreto para no hacer mostrar sus obras al público.

La motivación para llegar hacer director resulta, no en último lugar, el anhelo de apropiarse de toda la música y dominarla.

Ya para el siglo XX ya se hacia énfasis de un director a un compositor.

En centro Europa, hasta bien entrado el siglo XX, fue el foco de una salida en tradición de directoras.

La carrera de los mejores directores de esta escuela comenzó en los teatros de ópera que en los países de lengua alemana, eran por fortuna abundante.

Dos ejemplos de directores:

Furtwangler wilhelm, Berlin 1886-1954.compositor, director y autor.

Prototipo del director de orquesta alemán, surgido del espíritu de la filosofía idealista y del romanticismo.

Furtwangler se puso bajo la tutoría de compositores generalmente apreciados, como Joseph Rheinber y Max von Schillingso.

En 1908 a 1909, estuvo bajo mandato de wagneriano Felix Mottl, se convertiría en correpetidor y director en Estrasburgo (Alemania en aquel entonces).

En 1919 y 1924 a Furtwangler le ofrecieron un puesto importante la tonkustleror orquesta de Viena, de 1920 a 1922, los conciertos de la asociación de amigos de la música en Viena.

Al morir Arthur Nikisch en 1922 Furtwangler quedo a cargo de la orquesta del Gewandhaus de Leipzig y la filarmónica de Berlín.

En 1933 al tomar el poder los nacionalistas, Furtwangler ya se encontraba en la sima internacional.

Mientras que otros directores dieron la espalda a los nacionalistas y emigraron.

Furtwangler se quedo y al tomar el poder los nacionalsocialista, lo nombraron director de la opera de Berlín, vicepresidente de la cámara de música del Reich y conde del estado prusiano.

Un año des pues renunciaba a los cargos citados, pues que se vio expuesto a fuertes ataques oficiales a consecuencia de su apoyo al no grato paúl Hindemith.

Pero no renuncio y en 1955 dirigió la filarmónica de Berlín, en el

Periodo siguiente no pudo evitar que en el extranjero se le encasillase como representante artístico del nacionalsocialismo de Alemania.

Furtwangler se daba la esperanza de poder permanecer alejado de la funesta política nazi, pero en la práctica esto no podía lograr porque vacilaba entre colaborar o negarse.

Furtwangler era un alemán archiconservador, su elemento era la música alemana, y lo que no fuera alemán pasaba a ser muy rudimentario.

A finales de los años 20 abogaba para que las grandes instituciones concertísticas, como la filarmónica de Berlín tuviese en primer lugar las obras maestras del romanticismo, lo contemporáneo, obra como Schönberg lo paso al segundo plano.

Los éxitos directos de Furtwangler, pertenecen a un periodo en que los medios técnicos de reproducción radio difusión y discográfica poseían ya una gran importancia.

Pero para Furtwangler su dominio real no era el estudio, la conserva sonora, sino la representación viva en ópera y conciertos.

Furtwangler tenía un estilo propio de la representación enfática de la música. Le gustaba permanecer en una postura de aspecto meditabundo, especialmente durante las primeras entradas, mientras que los brazos estirados palpaban en líneas serpenteantes al aire, y de esta tensión recogida se desprendía el primer acorde.

Los músicos y espectadores siempre podían esperar alguna sorpresa porque Furtwangler estudiaba el espacio de la sala, sobre eso modificaba el tiempo, dinamismo y colorido de una pieza, no presentaba algo que no hubieran ensayado.

En 1945 se le prohibió dirigir en Alemania porque tomó parte de la formación cultural durante el movimiento nazista.

Furtwangler volvió a poner al frente de la filarmónica de Berlín en mayo de 1947 siendo nombrado subdirector vitalicio.

En 1952.

Ya envejecido sufría perturbaciones del equilibrio, finalmente le falló el oído y el 30 de noviembre de 1954 muere.

Sergiu Celibidache. Rumano (1912-1996) se nacionalizo en Alemania.

Estudio matemática y filosofía en su patria, trabajo como pianista para una academia de baile.

Estudio composición, dirección y un doctorado en filosofía.

Al final de la segunda guerra mundial, Celibidache se encontraba en Berlín, hacia algunas apariciones en la radio y en la universidad.

Ya había adquirido un gran nombre en la ciudad.

En febrero de 1946 fue elegido jefe principal de la filarmónica de Berlín. El contrato incluía una clausula que Celibidache solo podía desenseñar su cargo durante el tiempo que Furtwangler estuviera suspendido.

En 1954 que muere Furtwangler no elijen a Celibidache sino a Herbert von Karajan, desilusionado Celibidache emigra a otro país.

Las grabaciones que realizo Celibidache se pueden contar con los dedos, para él la representación música solo tenia sentido cuando se presentaban en vivo.

En 1950 Celibidache trabajo como director invitado en todo el mundo; en 1961 acepto un puesto fijo y llego hacer director de la orquesta sinfónica de la radio sueca en Escoltomo; por el año de 1972 fue de nuevo Alemania, convirtiéndose en director permanente de la orquesta sinfónica de la radio de Stuttgart.

Fue muy desconocido, también evitaba el trabajo en colaboración con las orquestas de elite, se rehusó grabar discos.

En 1979 se puso al frente de la filarmónica de Múnich, causo sensación por decirlo así, dos directores en una misma persona, un chef de orquesta cerio y experto.

Celibidache convertía en joyas centelleantes las piezas del repertorio aparente mente mas gastados, al mismo tiempo entiende la interpretación de forma tan radical y excesiva.

Bajo su dirección, la orquesta recibió de nuevo un impulso poderoso, hoy la mejor de Alemania.

No logro esto por las medidas de educación orquestal, aspiro mediante la seguridad económicos de los músicos y que estos abandonaran las ocupaciones secundarias, para poder concentrarse totalmente en su trabajo en la orquesta.

En 1984 Celibidache renunció a muchos conciertos con sus orquestas debido a una enfermedad, algunos directores notables sintieron ganas de sustituirle otros estaban disgustados con Celibidache.

El repertorio sinfónico de Celibidache no es muy extenso, algunas obras como: Beethoven, Brahms, Stravinski, Debussy, Ravel y Sibelius. La música moderna no ocupó en sus programas un lugar muy privilegiado.

Técnica de la dirección

Al transcurrir el tiempo cada director ha adoptado la técnica con la que mejor se acomoda.

Cada director tiene su propio estilo, aunque en Alemania se empezó a enseñar la dirección orquestal, la técnica se ha ido depurando según las necesidades de las obras que aborda cada director.

En la figura de un director recae todo el éxito de una orquesta, un buen director puede dar un buen espectáculo a sus espectadores. También un mal director puede dar un mal espectáculo, alejara a su público y arruinara a los instrumentistas.

Al momento de dirigir, una buena posición dará un mejor rendimiento delante de la orquesta.

Cuando se está batiendo las manos en el aire para que un grupo determinado responda, el cuerpo estará sostenido por las piernas con una separación aproximada como lo ancho de los hombros y el pie izquierdo estará un poco más adelante que el derecho.

En las manos del director recae toda la atención de los instrumentistas. La mano derecha sostiene la batuta y es la que va a marcar los diferentes compases y la mano izquierda va acentuando algunos matices de X instrumentista que se requiere que sobre salga en la obra.

Los codos al dirigir también influye mucho, los músicos serán sensible y responderán según la posición que el director vaya tomando durante la ejecución de la obra.

La relajación es muy importante parte de eso los instrumentista podrán saber si estarán seguro con el director y el cuerpo te responderá cuando desees hacer cualquier movimiento corporal.

La tención es buena cuando quieres enfatizar que la obra ha llegado al clímax, pero no puede permanecer en ella porque la obra se puede volver un caos.

Lo más importante es que todos los ataques que el director marque con la batuta durante la ejecución de la obra, sean proyectados en el centro eufónico.

Si es así toda esa energía quedara en el plano imaginario, como resultado cautivara la atención de los músico y ellos responderán de manera automática a todo los gestos que el director proyecte.

Al momento que el director marca la anacrusa ya pierde todo el control, puede parar hasta que aparezca un silencio o hasta concluir la obra.

Centro eufónico.

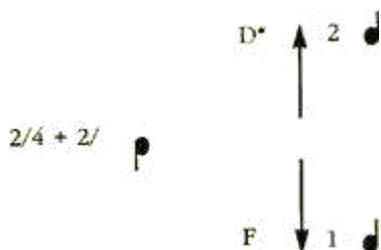
Es la energía que se encuentra aproximada mente en la altura del ombligo. Al momento que el director toca la barra imaginaria con una anacrusa en ese instante se libera toda la anergia que el director almaceno.

Todos los diferentes compases que puedan existir, el director lo proyectara en la barra imaginaria.

Figuras Básicas de la dirección.

Existen tres figuras básicas en las cuales se puede manifestar cualquier tipo de compas (simples, compuestos o amalgama).

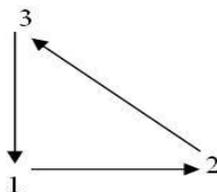
La figura de a la breve:



Este es un compás de dos tiempo, donde en el primer tiempo hay se encuentra mas energía a comparación del segundo que el gesto es meno tenso, los dos gestos tienen que rebotar sobre la barra.

Con este compás también podría marcarse un compás compuesto de 6/8.

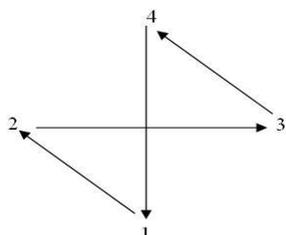
La figura de triangulo:



Es un compás que se marca entres tiempo, donde el primer tiempo es donde se encuentra la mayor energía que se manifiesta al tocar la barra imaginaria; los tres gestos tienen que darse sobre la barra imaginaria.

Otro compás que se puede marcar con un compás de $\frac{3}{4}$, es un compás compuesto de $\frac{6}{8}$.

La figura de cruz:



Este compás de cuatro cuarto los cuatro gestos rebotaran sobre la barra imaginaria don de el primero es donde se delibera mayor energía los otros tres el gesto es de un carácter meno expresivo.

Otro compás que se puede ejecutar con esta figura es el compás compuesto de $\frac{12}{8}$.

Los compases de amalgama para marcarse se combinan dos de las figuras básicas mencionadas.

Compases simples.

Son compases simples cuyos tiempos son divisibles en mitades son: el 2/4, 3/4 y el 4/4.

El compas de 2/4 figura conocida como de plomada.

El primer tiempo tocara la barra en un punto imaginario donde el gesto es fuerte y el segundo tiempo el gesto es relajado, también se proyecta en la barra y el rebote es más alto que el primero.

El compas de 3/4 esta figura forma un triangulo.

El primer tiempo fuerte se proyecta en la barra, el segundo tiempo rebota en la barra hacia el lado derecho y es suave, el tercer tiempo rebota en la barra el gesto es más relajado y se prolonga hacia arriba.

El compas de 4/4 figura de cruz.

El primer tiempo el gesto es fuerte se proyectara en la barra, el segundo tiempo se proyectara en la barra y el rebote será hacia el lado izquierdo, el gesto suave, el tercer tiempo el gesto es fuerte y el rebote en al la barra imaginaria será hacia la derecha, el cuarto tiempo tocara la barra y la prolongación será más alta que el primer tiempo, el gasto será suave.

COMPASES COMPUESTO.

En cuanto a los **compases compuestos**, tienen una estructura más compleja; se caracterizan por tener **como numerador 6, 9 o 12**. Si escogemos un

compás simple y multiplicamos por dos el numerador y el denominador nos quedará uno compuesto.

Ejemplo.

Lo más usuales 6/8,9/8,12/8.

El compas de 6/8 figura de plomada, los tres primeros ataques una tendrá un gesto más fuerte los otros débiles, en el segundo tiempo el primero será con un gesto fuerte los otros con un gesto suave. los 6 ataque se proyectara en la barra

Este compas en tiempo lento puede tocarse en la figura de cruz quedando de esta manera el primer tiempo tendrá dos batidas en la barra el segundo tiempo una batida el tercer tiempo dos batidas y el cuarto una batida en la barra.

Compas de 9/8 figura de triangulo.

En el primer tiempo los tres ataques tocan en la barra el primer ataque el gesto es mas marcados, en el segundo tiempo los tres ataque golpean en la barra el gesto igual que el anterior.

El compas de 12/8 figura de cruz.

En cada uno de los cuatro tiempos siempre uno de los tres ataques el primero será más marcado y el ataque 12 del cuarto tiempo siempre rebotara más que los otros.

Compas dispares.

Los compases dispares son aquellos que con igual unidad de impulso, tienen diferente métrica y los impulsos serán diferentes.

Un compas de $3/4$, se puede marcar a 1.

Si nos encontramos en $3/4$, se marcaría una **negra** y unas **blanca** para marcar el compas de 1.

Para regresar se marca una **blanca** y después una **negra**.

El compas de $4/4$ se puede marcar a 2 tiempos.

Compases de amalgama.

Son compases que están formado de dos compases simple. Regular e irregular.

Los regulares: son compases de 2, 3 y 4 tiempo simples y compuestos, por la regularidad de su asentó.

$$5/4=3+2.$$

Compas irregulares: son los compases que están formado de la unión de uno solo, de dos o más compases regulares de diferente numerador, pero el mismo denominador.

$$5/4=3+2 \text{ o } 2+3.$$

Proporciones.

Se le llama proporción a las distintas formas de marcar los diferentes compases.

La velocidad con que se abandona la barra en el momento de batir un compas es lo que define las distintas proporciones, las cuales se manifiestan por medio del gesto.

Proporción 1 a 1. (Corchea a corchea) Por ejemplo:

Esta obra llamada **reverie** para string orchestra de James Corigliano.

The image displays four systems of musical notation for a string orchestra, likely from the piece 'reverie' by James Corigliano. Each system includes staves for Violins (Vln. 1 and 2), Violas (Vla. and C. Vla.), Cellos (Cello), and Basses (Bass). The notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key markings include 'Tempo I' at the beginning, 'Meno mosso' in the third system, and 'Coda' at the end of the third system. Dynamic markings such as 'mf' and 'f' are also present throughout the score.

Proporción 1 a 2 (tresillos):

Esta es un ejemplo de la obra de sensemaya de silvestre revueltas.

The image shows a musical score for a string ensemble in 3/8 time. It consists of four systems of staves for Violins I, Violins II, Viola, Cello, and Bass. The first system is marked 'tempo 1' and includes dynamics like 'mf' and 'pizz. mf'. The second system includes 'dim.' and 'mf' markings. The third system is marked 'Meno mosso' and 'Coda', with dynamics 'mf' and 'rit.'. The fourth system includes 'ritard.' and 'fin.' markings.

Proporción 1 a 3 (dieciseisavo) el ataque en la barra es muy rápido, sería un allegro. Un ejemplo de el invierno de vivaldi.

La anacrusa.

Este termino fue ideado por G. Hrmann (1772-1848) quien lo emplea por primera vez en su *elementa doctrinae metricae* (Leipzig 1816)

En la teoría de riemann juega un importante papel; toda melodía comporta, según él, una anacrusa, real o imaginaria.

Anacrusa: Es un impulso anticipado al hecho musical, donde la energía acumulada es deliberada en dicha acción y se puede sentir como si fuera una

respiración anticipada para ejecutar la primera nota con la que comienza la obra musical.

Uno de los secretos de la dirección es aprender a dar anacrusas ya que lo que el director dirige son impulsos y resoluciones.

Análisis de las obras.

Silvestre Revueltas Sánchez, de 1899 - , de 1940) compositor mexicano modernista de la primera mitad del siglo XX de música sinfónica, violinista y director de orquesta. Es el más grande compositor mexicano. A Revueltas se le ha considerado el embajador musical de México en el mundo.

Sensemaya (1938) se estreno en 1962, en el teatro Jiménez rueda (México).

Sensemaya es un poema de escritor cubano Nicolás Guillén publicado en 1934.

Revueltas en un viaje a España se encontró al cubano y escucho el poema y le agrado por la rítmica que tenia.

Por esa fecha en España, había estallado una dictadura provocando que muchos artistas emigraran a México.

La obra musical describe al poema ya que es todo un ritual para matar a una culebra.

Es una obra orquestal, duración de 7 minutos, es poli tonal, el compas es de 7/8, aunque ase énfasis que se puede hacer en 2/4 + 3/8 aunque durante la obra utiliza otros compases.

Todo comienza con un ambiente ondulante, misterioso, como adentrándose al mismo ritual para darle muerte a la serpiente. La tuba se alza vigorosa con la melodía central en una rítmica de 7/8.

Más adelante las trompetas con sordina y algunos vientos de madera retoman el discurso de la tuba y la van transportando a diversos rangos de expresión dinámica y rítmica, los violines asen énfasis en la parte que dice mayombe, bombe, mayonbe. El gran clímax de la obra, fuerte y decidido, presenta el Sensemayá se murió.

Las primeras paginas de la obra fueron escaneadas del libro de partituras de silvestre revueltas, **sensemaya'** obra para orquesta.

Editorial Hal Leonard. Fecha de publicación 1949.

SENSEMAYÁ

Silvestre Revueltas

$\text{♩} = 100$

Bass Cl. pp

Gong pp sf *arco*

2 Tom-Toms pp *arco*

Bass Dr. pp

1

Bass Cl. pp

Tom. 1 pp

Claves pp

Tom-Toms pp

Bass Dr. pp

2

Bass Cl. pp

Tom. 2 pp

Tuba pp *arco*

Tom-Toms pp *arco*

Claves pp

Tom-Toms pp

Bass Dr. pp

3

Bass Cl. pp

Tom. 3 pp

Tuba pp *arco*

Claves pp

Tom-Toms pp

Bass Dr. pp

Bass pp

4

Ensemble score for measures 4-7. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in D-flat (Cl. Db), Bassoon 1 (Bass. 1), Bassoon 2 (Bass. 2), Horn 1 (Hr. 1), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trombone (Tuba), Clarinet (Clarin.), Bassoon (Bass.), and Bass. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A handwritten note "con Sordina" is present above the Horn 1 part in measure 5.

5

5 *104.29*

Ensemble score for measures 8-11. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in D-flat (Cl. Db), Bassoon 1 (Bass. 1), Bassoon 2 (Bass. 2), Horn 1 (Hr. 1), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trombone (Tuba), Clarinet (Clarin.), Bassoon (Bass.), and Bass. The music continues with complex rhythmic patterns. Handwritten annotations include "ppp" in the Horn 1 and Trombone parts, and "ppp" in the Bassoon 2 part. A handwritten note "con Sordina" is present above the Horn 1 part in measure 9. The Flute part has the handwritten text "pppp" and "mf esp. e misterioso" above it in measure 9.

This image shows a page of a musical score for a large ensemble, likely a symphony or concert band. The score is divided into two systems, each containing ten staves. The instruments listed on the left side of each system are:

- Flg. No. (Flute)
- Cl. E♭ (Clarinet in E-flat)
- Co. 2nd (Cornet 2nd)
- Bas. C. (Bass Clarinet)
- Bas. 1 (Bassoon 1)
- Bas. 2 (Bassoon 2)
- Trp. 1 (Trumpet 1)
- Tuba
- Cornet 1st (Cornet 1st)
- Eup. Horn (Euphonium)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Bas. (Bass)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large number '7' is prominently displayed above the first staff of the second system. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature.

The image shows a page of a musical score, likely a concerto or opera, with a page number '9' at the top and bottom. The score is written for a large ensemble, including:

- Voice (Voz)
- Flute I (Fl. I)
- Flute II (Fl. II)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Trumpet I (Tromp. I)
- Trumpet II (Tromp. II)
- Drum (Tamb.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vcl.)
- Bass (Bass)

The score is written in a Baroque style, with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The page is numbered '9' at the top and bottom.

Antonio Lucio Vivaldi de (1678 de 1741) fue un 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, el más importante de su época.

El invierno

1º - Allegro, non molto, 4/4, en Fa menor.

2º - Largo, 4/4, en Re bemol Mayor.

3º - Allegro, 3/8, en Fa menor.

El primer movimiento, no es de carácter melodioso propiamente dicho. Vivaldi impone a su música todo el dramatismo de sus versos que pintan al hombre en pugna con los elementos. Fríos acordes de corcheas interpretan esta frase:

Temblar, aterido, entre álgidas nieves;

En el episodio titulado “Horrido Viento” el solista imita su silbido. Dice el soneto:

Mientras sopla impío el viento helado.

La orquesta y el solista alternan los temas del “Frío” y del “Viento” hasta que el tutti, en rápidas notas repetidas anuncia otro episodio: “Correr y golpear los pies a causa del frío”. Aquí el solista interpreta la carrera mientras el tutti va marcando cada paso. Vivaldi denomina “Ruidos que hace el Viento” a los trémolos de la orquesta al final de esta sección. Su relación con el soneto está en las palabras siguientes:

Correr golpeando los pies a cada instante;

La sección concluye con breves reexposiciones de los motivos del “Frío” y del “Viento”.

En el episodio siguiente el violín solista imita el castañetear de los dientes al interpretar esta parte del soneto:

Y sobre el hielo espeso, entrechocar los dientes.

Nuevas citas de los episodios precedentes dan fin al movimiento sobre una nota temblorosa.

En el segundo movimiento Vivaldi explota el sentimiento placentero, compartido por todos, de saberse cobijados al calor del hogar mientras, fuera de la casa, el frío y la lluvia hacen estragos.

Pasar los días junto al fuego, calmos y alegres,

Mientras, fuera, la lluvia todo lo humedece.

La única parte de carácter distinto de este arioso corresponde al episodio "Lluvia" y aparece anotada sobre la sección destinada a los violines. Estos sostienen un pizzicato que se extiende hasta el final, representando la lluvia interminable que suele suceder a los períodos de frío en el invierno de Italia.

El fínale comienza con "Caminando sobre el Hielo". La música imita los cortos y rápidos pasos que se dan cuando se anda sobre un elemento tan resbaladizo como el hielo o la nieve. En el momento en que al andar se hace verdaderamente peligroso, el caminante acorta el paso y tiente el suelo. La orquesta interpreta sus movimientos cambiando de improviso las semicorcheas. Esta parte ha sido titulada "Caminar lento y con temor" y su correspondencia con el soneto está determinada en estas frases:

Caminar sobre hielo a pasos lentos,

Y por miedo de caer, estar atentos.

Pero, a veces, el caminante se impacienta por tanta lentitud y abandona la cautela. Esto no es aconsejable y Vivaldi lo dice en su soneto:

Andar con firmeza, deslizarse, caer al suelo;

La orquesta interpreta este trance con toda exactitud, por medio de escalas descendentes y grupos variables de fusas. Vivaldi denomina al episodio “Caer al suelo”, y el soneto continúa:

De nuevo ir corriendo sobre hielo

En esta parte el violín parece señalar el camino. A continuación, el verso dice:

Hasta que éste se rompa o se deshaga.

La música pinta esta escena con cortos pasajes seguidos de una pausa para dar la impresión del ruido que hace el hielo al rajarse.

El episodio siguiente es “Siroco”, ese desagradable viento cargado de humedad que Vivaldi describe de este modo:

Tras las puertas cerradas oír el ulular

De Siroco, de Bóreas y demás vientos en guerra.

Para interpretar esta sección denominada “Boreas y demás Vientos”, la música disminuye su velocidad hasta llegar al lento, al que suceden rápidos pasajes de fusas a cargo del solista.

El soneto concluye de este modo:

Así es el invierno y estos son los goces que nos trae.

Esto nos recuerda que, después de todo, el invierno tiene también sus compensaciones, si bien muchas de ellas se dan al abrigo del hogar.

Estas partituras en pdf. Fueron toma de la pagina de Internet la dirección es www.atril.com.mx que solo es el movimiento de invierno de Antonio Vivaldi.

L'Inverno / Winter

Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto IV

ANTONIO VIVALDI

ALLEGRO NON MOLTO

Aggiacciato tremar trà nevi argenti

Violino Principale
Allegro non molto

Violino Primo
Allegro non molto

Violino Secondo
Allegro non molto

Alto Viola
Allegro non molto

Organo e Violoncello
Allegro non molto

6
4
2

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The first staff of the first system contains a series of sixteenth-note chords, with the first two measures being rests. The second and third staves of the first system feature eighth-note patterns with slurs. The fourth and fifth staves of the first system contain eighth-note patterns with slurs. A forte (f) dynamic marking is placed above the fifth staff of the first system. The second system begins with a forte (f) dynamic marking. The first staff of the second system contains a series of sixteenth-note chords. The second and third staves of the second system feature eighth-note patterns with slurs. The fourth and fifth staves of the second system contain eighth-note patterns with slurs. A forte (f) dynamic marking is placed above the fifth staff of the second system. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, slurs, and dynamic markings.

Musical score for a string quartet, measures 1-4. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with various articulations such as accents and slurs. The Cello/Double Bass staff includes fingering numbers: 64, 15, 7, 6, 34, 4, and 34.

Al Severo Spirar d'orrido Vento,

Musical score for a string quartet, measures 5-8. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first staff (Violin I) features a rapid, sixteenth-note passage starting at measure 5, with the instruction "Solo" written below it. The other staves (Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) are mostly silent, with some rhythmic patterns appearing in measures 6-8. The word "Vento" is written above the first staff at the beginning of the passage, and "tr" is written above the final note of the passage.

14

This system contains five staves of music. The top staff (treble clef) features a complex, dense melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The second and third staves (treble clef) have a simple, rhythmic accompaniment of quarter notes. The fourth staff (alto clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

15

This system contains five staves of music. The top staff (treble clef) starts with a whole note rest, followed by a trill (tr) and then a complex, dense melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves (treble clef) have a simple, rhythmic accompaniment of quarter notes. The fourth staff (alto clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

18

Tutti

20

22

Correr battendo i piedi ogni momento,
Correre, e Batter li Piedi per il freddo

Correre e batter li piedi ogni momento

Correre e batter piedi per il freddo

Correr e Batter di piedi ogni momento

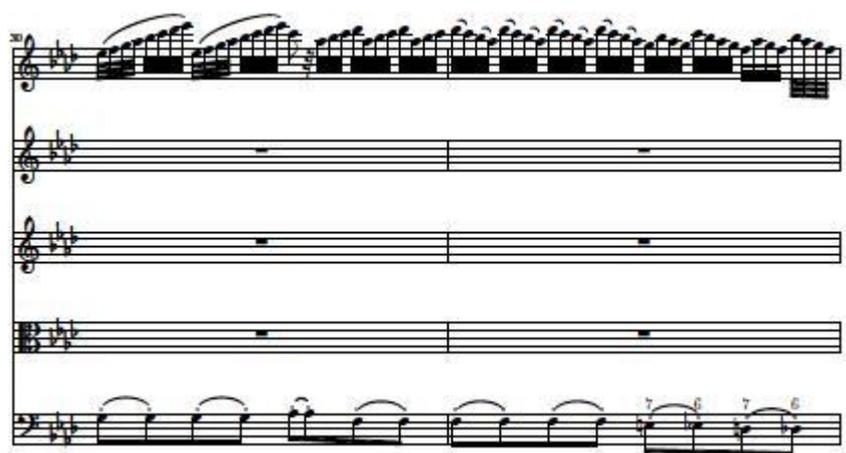
Batter di piedi per il freddo

24

20

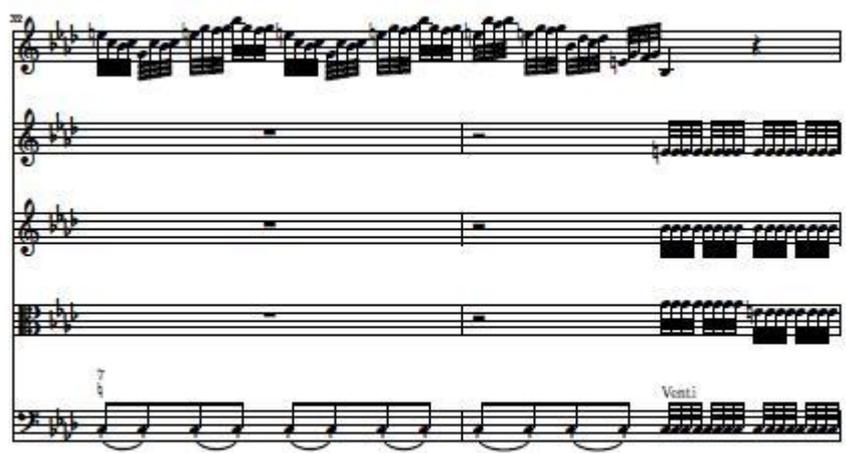
Solo

30



System 1: Five staves. The top staff contains a complex melodic line with many slurs and ties. The second, third, and fourth staves are empty. The bottom staff contains a bass line with notes and slurs, including a 7/6 fingering.

31

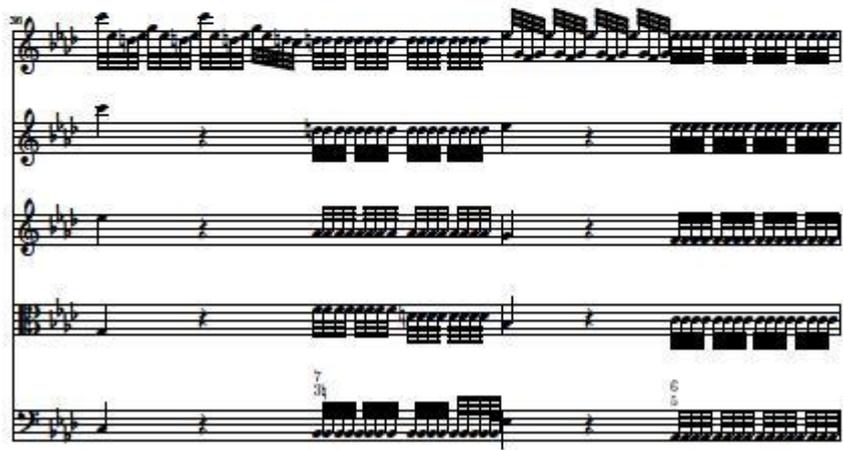


System 2: Five staves. The top staff continues the melodic line. The second, third, and fourth staves contain dense rhythmic patterns. The bottom staff contains a bass line with notes and slurs, including a 7/6 fingering and a section labeled "Venti".

24



System 1: Five staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves have a similar rhythmic pattern. The fourth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment, including two instances of a 7/32 chord marking.



System 2: Five staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The top staff continues the melodic line with more sixteenth-note patterns. The second and third staves maintain the rhythmic accompaniment. The fourth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment, including a 7/32 chord marking and a 6/32 chord marking.

32

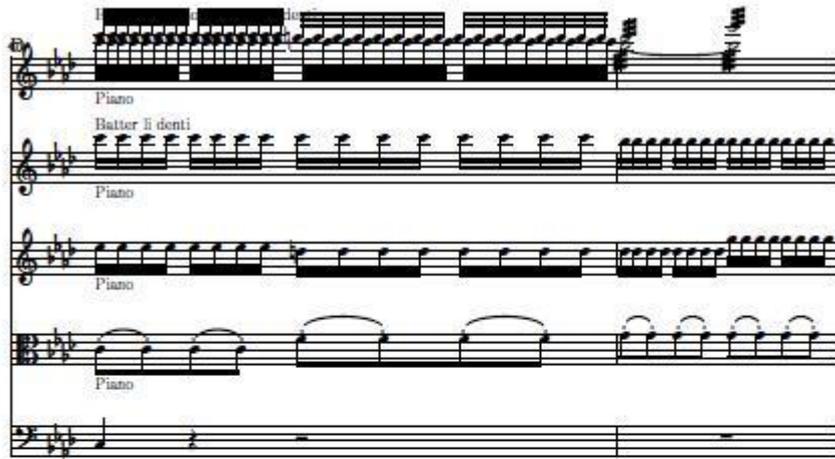


System 1: Five staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music features dense sixteenth-note patterns in the upper staves and more rhythmic accompaniment in the lower staves. Fingering numbers 5, 4, 6, 5, and 7 are visible above the bass staff.

33



System 2: Five staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns. Fingering numbers 6 and 7 are visible above the bass staff.



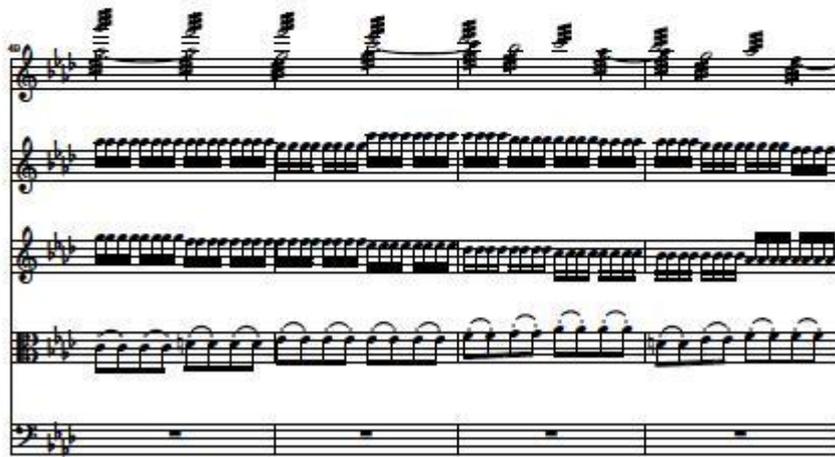
Piano
Batter li denti

Piano

Piano

Piano

This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a complex, dense texture of notes. The second staff is a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes, labeled 'Piano' and 'Batter li denti'. The third staff is a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes, labeled 'Piano'. The fourth staff is an alto clef with a rhythmic pattern of eighth notes, labeled 'Piano'. The fifth staff is a bass clef with a simple rhythmic pattern.



This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is an alto clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is a bass clef with a simple rhythmic pattern.

23

Musical score for measures 23-27. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second and third staves are treble clefs with dense sixteenth-note patterns. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a simple accompaniment line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

28

Musical score for measures 28-32. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second and third staves are treble clefs with dense sixteenth-note patterns. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a simple accompaniment line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The word "Tutti" is written below the first staff at measure 28, and "Forte" is written below the second, third, and fourth staves at measure 28.

50

Musical score for measures 50-55. The score consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 50 starts with a rest. Measure 51 has a 7/32 note. Measure 52 has a 6/32 note. Measure 53 has a 6/32 note. Measure 54 has a 6/32 note. Measure 55 has a 6/32 note.

51

Musical score for measures 56-61. The score consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 56 has a 34 note. Measure 57 has a 6/32 note. Measure 58 has a 6/32 note. Measure 59 has a 6/32 note. Measure 60 has a 6/32 note. Measure 61 has a 6/32 note.

LARGO

Passar al foco i di quieti e contenti Mentre la pioggia fuor bagna ben cento;

Violino Principale
Largo - Solo

Violino Primo
La Pioggia
Largo e Pizzicati forte

Violino Secondo
La Pioggia
Largo Pizzicati forte

Alto Viola
Pianissimo con l'arco

Violino Principale
Largo - Sopra Piano



System 1 of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second and third staves are piano accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern. The fourth staff is a bass line with a simple rhythmic pattern. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clef) with a simple accompaniment.



System 2 of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second and third staves are piano accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern. The fourth staff is a bass line with a simple rhythmic pattern. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clef) with a simple accompaniment.



Musical score system 1, measures 1-4. It features five staves: three treble clefs and two bass clefs. The top staff has a melodic line with a trill in measure 4. The second and third staves contain dense sixteenth-note patterns. The fourth staff is a grand staff with a whole note chord. The fifth staff is a bass line with fingerings 4, 7, 5, and 3.



Musical score system 2, measures 5-8. It features five staves: three treble clefs and two bass clefs. The top staff has a melodic line with a trill in measure 6. The second and third staves contain dense sixteenth-note patterns. The fourth staff is a grand staff with a whole note chord. The fifth staff is a bass line with fingerings 7, 6, and 6.

13

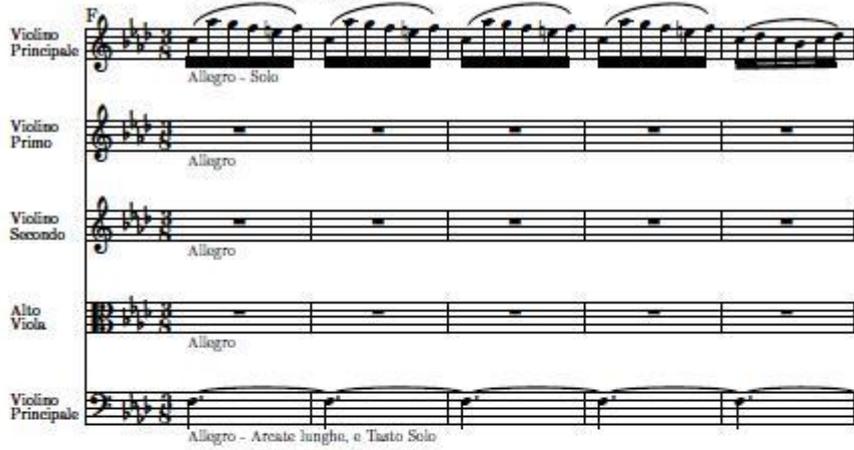
Musical score for measures 13-15. The score is written for five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The middle three staves are for piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 13 starts with a vocal line containing a slur over a quarter note and an eighth note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand. Measure 14 continues the vocal line with a slur over a quarter note and an eighth note. The piano accompaniment remains consistent. Measure 15 concludes the vocal line with a slur over a quarter note and an eighth note. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

14

Musical score for measures 16-18. The score is written for five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The middle three staves are for piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 16 starts with a vocal line containing a slur over a quarter note and an eighth note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand. Measure 17 continues the vocal line with a slur over a quarter note and an eighth note. The piano accompaniment remains consistent. Measure 18 concludes the vocal line with a slur over a quarter note and an eighth note. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

ALLEGRO

Caminar Sopra'l giaccio,



Violino Principale *F* *Allegro - Solo*

Violino Primo *Allegro*

Violino Secondo *Allegro*

Alto Viola *Allegro*

Violino Principale *Allegro - Arcate lunghi, e Tasto Solo*



Violino Primo

Violino Secondo

Alto Viola

Violino Principale

12

Musical score for measures 12-17. The first staff contains a continuous eighth-note pattern. The second, third, and fourth staves are empty. The fifth staff contains a simple bass line.

18

Musical score for measures 18-23. The first staff contains a complex eighth-note pattern. The second and third staves have eighth-note patterns starting in measure 19. The fourth staff contains a simple bass line. The fifth staff contains a simple bass line.

Tutti Solo

e à passo lento Per timor di cader girsene intenti;
Caminar piano, e non tinoru

24

Tutti

31

Gir forte Sdruzzioiar, caier à terra,

Musical score for the first system, measures 30-35. The score is written for five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a double bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff begins with a measure rest followed by a half note 'H'. The second staff has a 'Solo' marking above it. The music consists of rhythmic patterns with slurs and accents.

Musical score for the second system, measures 36-41. The score continues with five staves. The first staff has a 'Cader à terra' marking above it. The second staff has a 'Tutti' marking above it. The third staff has a 'Cader à terra' marking above it. The fourth staff has a 'Cader à terra' marking above it. The fifth staff has a 'Tutti' marking below it. The music continues with rhythmic patterns and slurs.

Di nuovo in Sopra 'l ghiaccio e correr forte

Correr forte

Solo

Ghiaccio

17

Piano

Piano

Tasto Solo



Musical score system 1, measures 1-6. The system consists of five staves. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff (treble clef) has a simpler melody with quarter notes. The third staff (treble clef) contains a bass line with quarter notes. The fourth staff (bass clef) is mostly empty with some rests. The fifth staff (bass clef) has a simple bass line with quarter notes.



Musical score system 2, measures 7-12. The system consists of five staves. The top staff (treble clef) continues the complex melodic line. The second staff (treble clef) has a melody with quarter notes and some eighth notes. The third staff (treble clef) has a bass line with quarter notes. The fourth staff (bass clef) has a bass line with quarter notes. The fifth staff (bass clef) has a simple bass line with quarter notes. The text "Tanto Solo" is written below the fifth staff at the end of the system.

79

Musical score for measures 79-84. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second and third staves are also treble clef, with a simple rhythmic accompaniment of quarter notes. The fourth staff is an alto clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment of quarter notes. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a simple melodic line of quarter notes.

81

Musical score for measures 81-85. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second and third staves are also treble clef, with a simple rhythmic accompaniment of quarter notes. The fourth staff is an alto clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a simple melodic line of quarter notes. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a simple melodic line of quarter notes. A "Tutti" marking is present above the second staff in measure 85.

Sin ch'il giaccio Si rompe, e Si diasseru;

Musical score for the first system, measures 18-21. The score is written for five staves: three treble clefs and two bass clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff has a dynamic marking of *L* (piano) at the beginning. The music consists of a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score for the second system, measures 22-25. The score is written for five staves: three treble clefs and two bass clefs. The key signature remains three flats. The first staff has a dynamic marking of *Solo*. The melody in the first staff is more sparse, featuring eighth and sixteenth notes with rests. The other staves continue with accompaniment, with the bass line showing a rhythmic pattern of eighth notes.

58

Sentir uscir dalle ferrate porte
Il Vento Strucco
Lento Tutti

M

Vento Strucco

Vento Strucco

60

Vento Strucco

204

Musical score for measures 204-205. The score consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. Measures 204 and 205 feature melodic lines in the upper staves with long horizontal slurs, and a bass line with a few notes in measure 204 and rests in measure 205.

206

Musical score for measures 206-207. The score consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. Measures 206 and 207 feature melodic lines in the upper staves with notes and rests, and a bass line with notes and rests.

128

Musical score for measures 128-130. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. The bass line is mostly silent, with a few notes in measure 129.

130

Musical score for measures 130-132. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. The bass line is mostly silent, with a few notes in measure 131.

112

Musical score for measures 112-113. The score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Measures 112 and 113 are shown. In measure 112, the first four staves have a quarter note followed by a half note. In measure 113, the first four staves have a half note followed by a quarter note, with a slur over the two notes. The fifth staff is empty in both measures.

114

Musical score for measures 114-115. The score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Measures 114 and 115 are shown. In measure 114, the first four staves have a quarter note followed by a half note. In measure 115, the first four staves have a half note followed by a quarter note, with a slur over the two notes. The fifth staff is empty in both measures.

116

Musical score for measures 116-117. The score consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. In measure 116, the top four staves have a quarter rest followed by a half note with a slur. In measure 117, the top four staves have a half note with a slur. The bottom staff is empty in both measures.

118

Musical score for measures 118-119. The score consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. In measure 118, the top four staves have a quarter note with a slur, followed by a quarter rest. In measure 119, the top four staves have a quarter rest followed by a quarter note with a slur. The bottom staff is empty in both measures.

Sirocco, Borea, e tutti i Venti in guerra

Il Vento Borea e tutti i Venti

Solo

Musical score for the first system, measures 118-121. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The word 'Solo' is written below the first measure. The other four staves (alto, tenor, and bass clefs) contain rests, indicating they are silent during this passage.

Musical score for the second system, measures 122-125. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The other four staves (alto, tenor, and bass clefs) contain rests, indicating they are silent during this passage.

124

Musical score for measures 124-126. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a fermata over the final note. The second and third staves are for the right hand of a piano, with a treble clef and a key signature of two flats. The fourth and fifth staves are for the left hand of a piano, with a bass clef and a key signature of two flats. The word "Veni" is written above the first measure of the left hand.

127

Musical score for measures 127-130. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a fermata over the final note. The second and third staves are for the right hand of a piano, with a treble clef and a key signature of two flats. The fourth and fifth staves are for the left hand of a piano, with a bass clef and a key signature of two flats. A fermata is placed over the final note of the left hand in measure 130.

121

Musical score for measures 121-124. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves are also treble clefs, with the second staff having a key signature of one flat and the third staff having a key signature of two flats. Both contain dense rhythmic patterns. The fourth staff is an alto clef with a key signature of one flat, also containing dense rhythmic patterns. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern with some rests. There are two '6' markings above the staff, indicating fingerings.

122

Musical score for measures 125-128. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves are also treble clefs, with the second staff having a key signature of one flat and the third staff having a key signature of two flats. Both contain dense rhythmic patterns. The fourth staff is an alto clef with a key signature of one flat, also containing dense rhythmic patterns. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern with some rests. There is a '7' marking above the staff, indicating a fingering. The word 'Tutti' is written below the second staff.

132

Musical score for measures 132-135. The score is written for five staves: three treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measures 132-134 feature a melodic line in the upper treble staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 135 shows a continuation of the rhythmic accompaniment.

142

Musical score for measures 142-145. The score is written for five staves: three treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measures 142-144 feature a melodic line in the upper treble staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 145 shows a continuation of the rhythmic accompaniment.

140

Quest'è 'l verno, mà tal, che gioja apporta.

140

Conclusión.

Hablar hoy en día de una orquesta es referir no al director, porque ya no se puede presentar una orquesta delante del público sin reconocer la labor que hace para presentar unos buenos conciertos.

Las diversas técnicas de dirección orquestal se terminaron de pulir en el siglo XX.

Un director de orquesta para poder sensibilizar sus sentidos, interpretar mejor las obras, conoce todas las otras artes, la filosofía y la historia universal.

Tanto es el amor de un buen director por dirigir que se apasiona y se adueña de las obras orquestales.

Así como hay directores que levantan a las orquestas y son reconocidas a un nivel internacional, otros no son tan populares.

Todos los compositores a través del tiempo han tratado de mejorar la técnica de dirección orquestal.

BIBLIOGRAFIA

SADIE, STANELY. NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUICIANS. LONDRES. MACMILLAN.1998

F. HERZFELD. LA MAGIA DE LA BATUTA. BARCELONA. 1957

HANS-KLAUS JUNGHEINRICH. LOS GRANDES DIRECTORES DE LA ORQUESTA. ALIANZA MUSICA. ESPAÑA. 1986

DONALD J. GROUT Y CLAUDE V. PALISCA. HISTORIA DE LA MUSICA OCCIDENTAL VOL. 1 Y 2. ALIANZA MUSICA. MADRID. 2000

CARLOS GISPERT. EL MUNDO DE LA MUSICA, GRANDES AUTORES Y GRANDES OBRAS. OCEANO. ESPAÑA.2000

PEDRO AIZPURUA. TEORIA DEL CONJUNTO CORAL. REAL MUSICA. MADRID.1981

FRANCISCO MONCADA GARCIA.- TEORIA DE LA MUSICA

FRAMONG, MEXICO,1966.

CLEMENS KUHN. TRATADO DE LA FORMA MUSICAL.

SPAN PRESS, ESPAÑA, 1998.

PAUL HINDEMITH. ARMONIA TRADICIONAL .

RICORDI AMERICANA, 1943.

SILVESTRE REVUELTAS. HAL LEONARD.

NEW YORK, 1949.