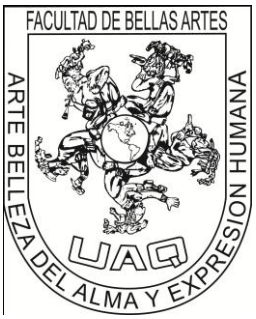
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO

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 fín 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 Dispares

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 tenia de un Director ya sea de Coro ó Orquesta se han fragmentado, ser un Director va más allá de se 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 a 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 Ensambles 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 moteverdi (1567-1643).

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

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

Pero lo mas 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, señalo una diferencia entre aria y recitativo, adopto la forma estrófica, amplio 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 paro 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 aporto 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, heredo 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 unos de sus viajes de Mozart, se intereso por la música de Johann Schobert.

Compositor que avía desarrollado un estilo propio para el clavicémbalo que imitaba el efecto de una orquesta mediante rápidos y briosas figuras de arpegios, contrastados con pasajes tranquilos de ligeras texturas.

Repertorio musical de Mozart: sonata para piano, opera buffa, operas italianas, operas 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 y compositor; orquestalmente fue el primero en ensamblar el clarinete en sus obras ya que ese instrumento no tenia todas las llaves como el actual clarinete.

También usaba la flauta picolo 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 opera, dos misas, arias y canciones.

La aportación que Beethoven hiso ala 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.

Ensamblo 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: cuatros trompas, dos trompetas, dos trombones, una tuba y percusiones.

Mayor mente 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 1950no 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 manara 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 espirito 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 tonkunstleror orquesta de Viena, de 1920 a 1922, los conciertos de la asociación de amigos de la másica 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 Beich y conejero 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 hacer muy rudimentario.

Afínales de los años 20 abogaba para que los grandes instituciones concertista, como la filarmónica de Berlín tuviese en primer lugar las obras maestras del romanticismo, lo contemporáneo, obra como Schonberg 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 importancias.

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

Furtwangler tenía un estilo propio de la representación enfática de la música

Le gustaba permanecer en una postura de aspectos meditabundo, especialmente durante las primeras entradas, mientras que los brazos estirados palpaban en líneas serpenteantes al aire, y de esta tención 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 tomo parte de la formación cultural durante el movimiento nazistas.

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 renuncio a muchos conciertos con su 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 ocupo en sus programas un lugar muy privilegiado.

Técnica de la dirección

Al transcurrir el tiempo cada director a adoptado la técnica con la que mejor se a acomodo.

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. Las manos 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.

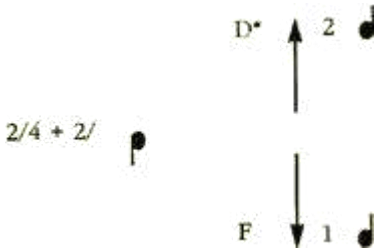
Es la energía que se encuentra aproximada mente en la altura del ombligo. Al momento que el director toca la barra imaginaria con una anacrusa en ese instante se libera toda la anergia que el director almaceno.

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).

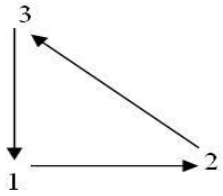
La figura de a la breve:



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.

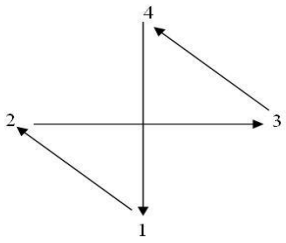
La figura de triangulo:



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 ¾, es un compás compuesto de 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 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 6/8fugura 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 9/8figura 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 marcaria una **negra** y unas **blanca** para marca el compas de 1.

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

El compa 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 o 2+3.

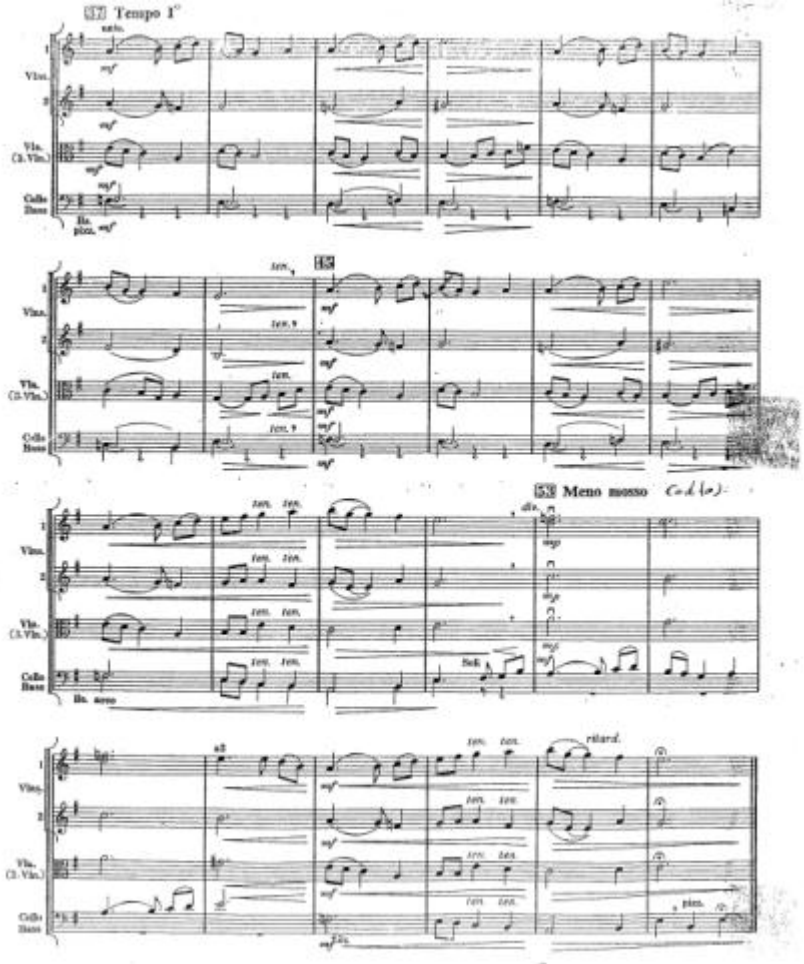
Proporciones.

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.

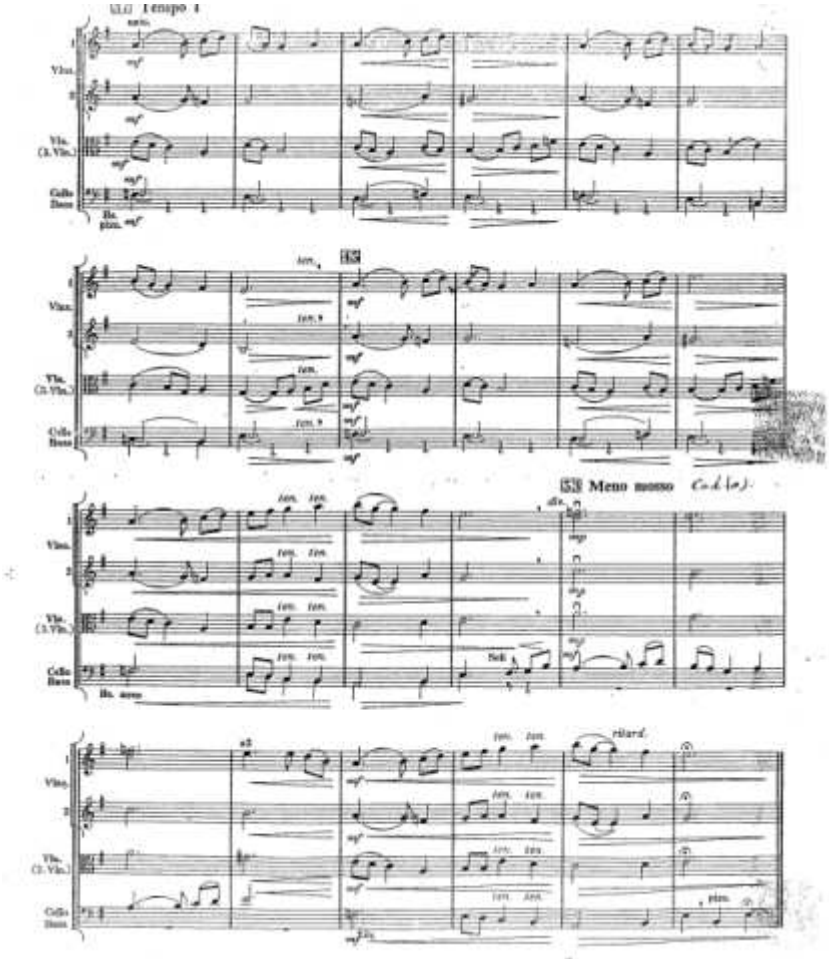
Proporción 1 a 1. (Corchea a corchea) Por ejemplo:

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

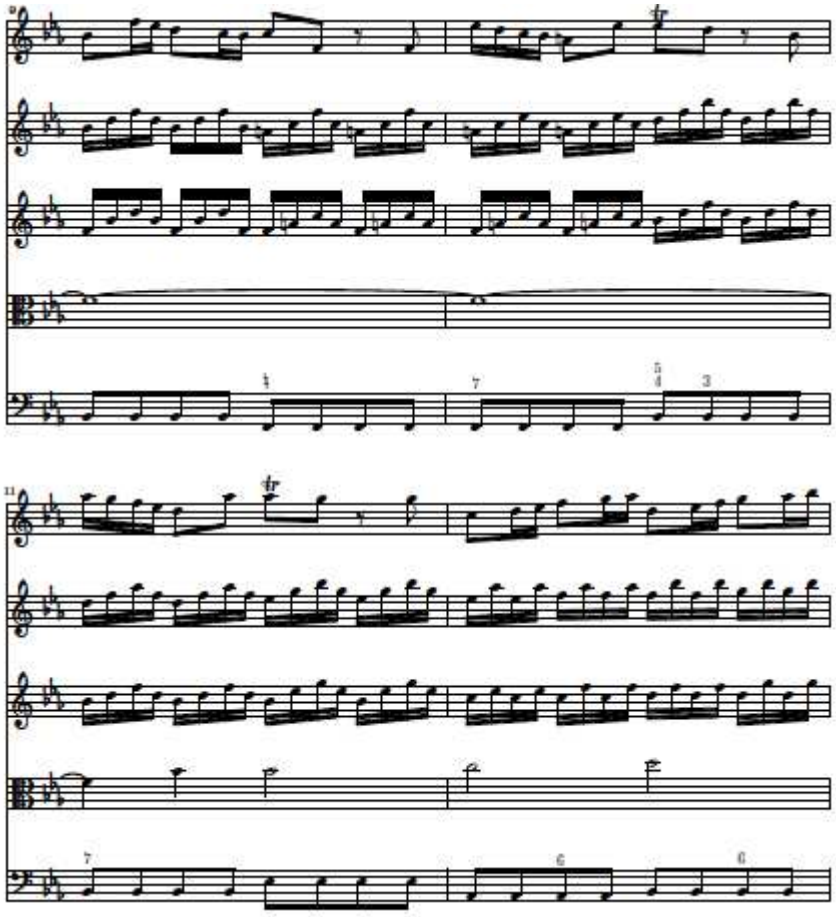


Proporción 1 a 2 (tresillos):

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



Proporción 1 a 3 (dieciseisavo) el ataque en la barra es muy rápido, sería un alegro. 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 guillen 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.

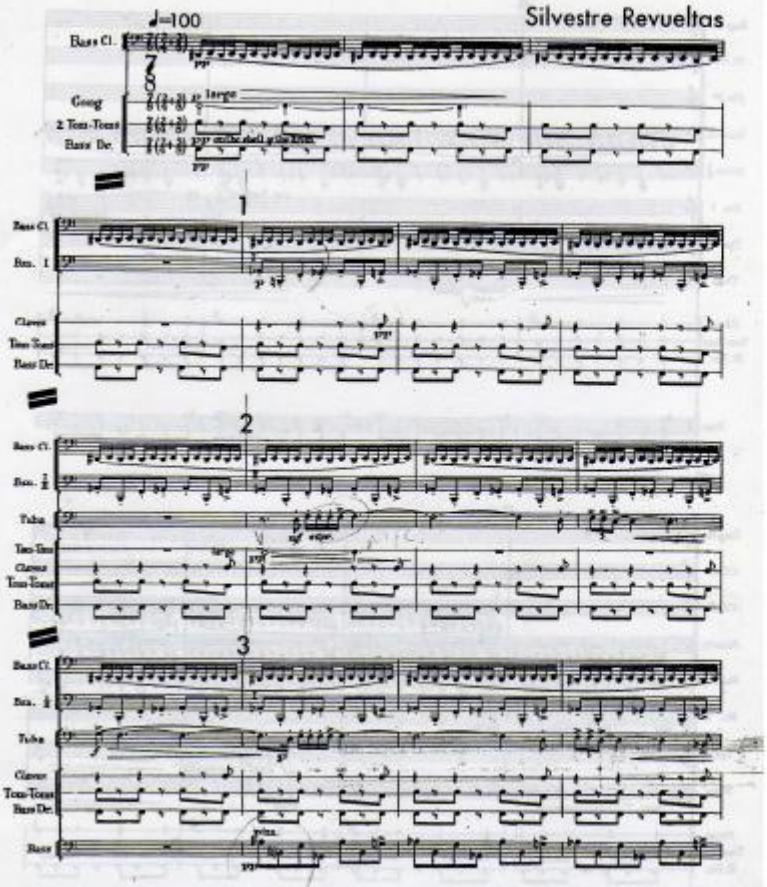
Todo comienza con un ambiente ondulante, misterioso, como adentrándose al mismo ritual para darle muerte a la serpiente. La tuba se alza vigorosa con la melodía central en una rítmica de 7/8.

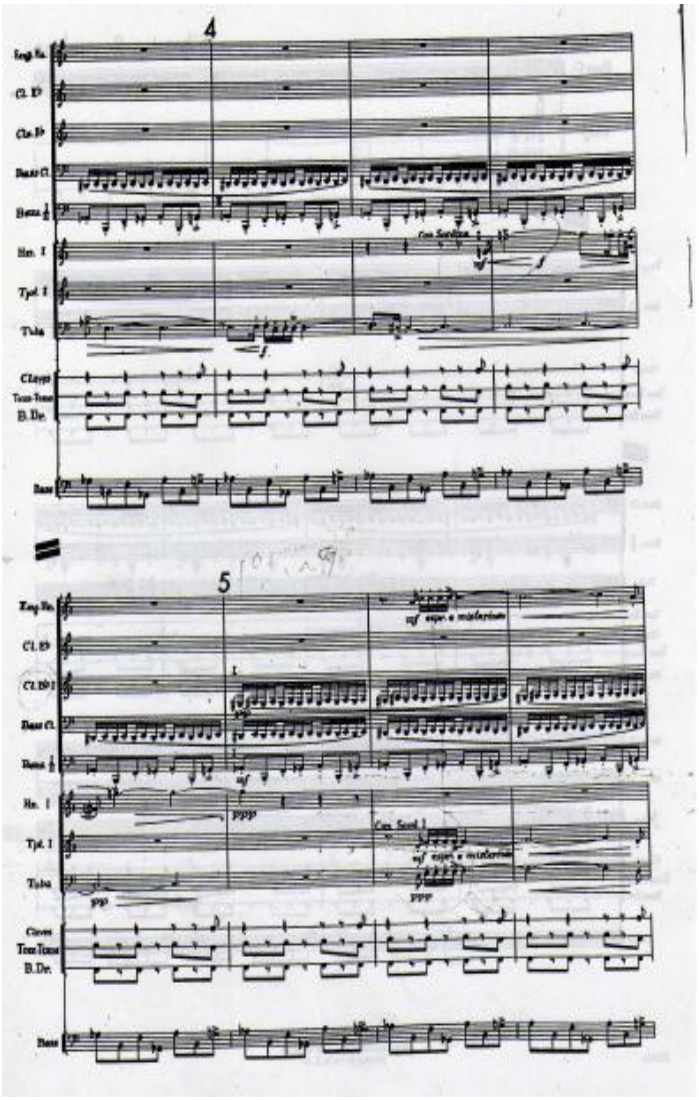
Más adelante las trompetas con sordina y algunos vientos de madera retoman el discurso de la tuba y la van transportando a diversos rangos de expresión dinámica y rítmica, los violines asen énfasis en la parte que dice mayombe, bombe, mayonbe. El gran clímax de la obra, fuerte y decidido, presenta el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

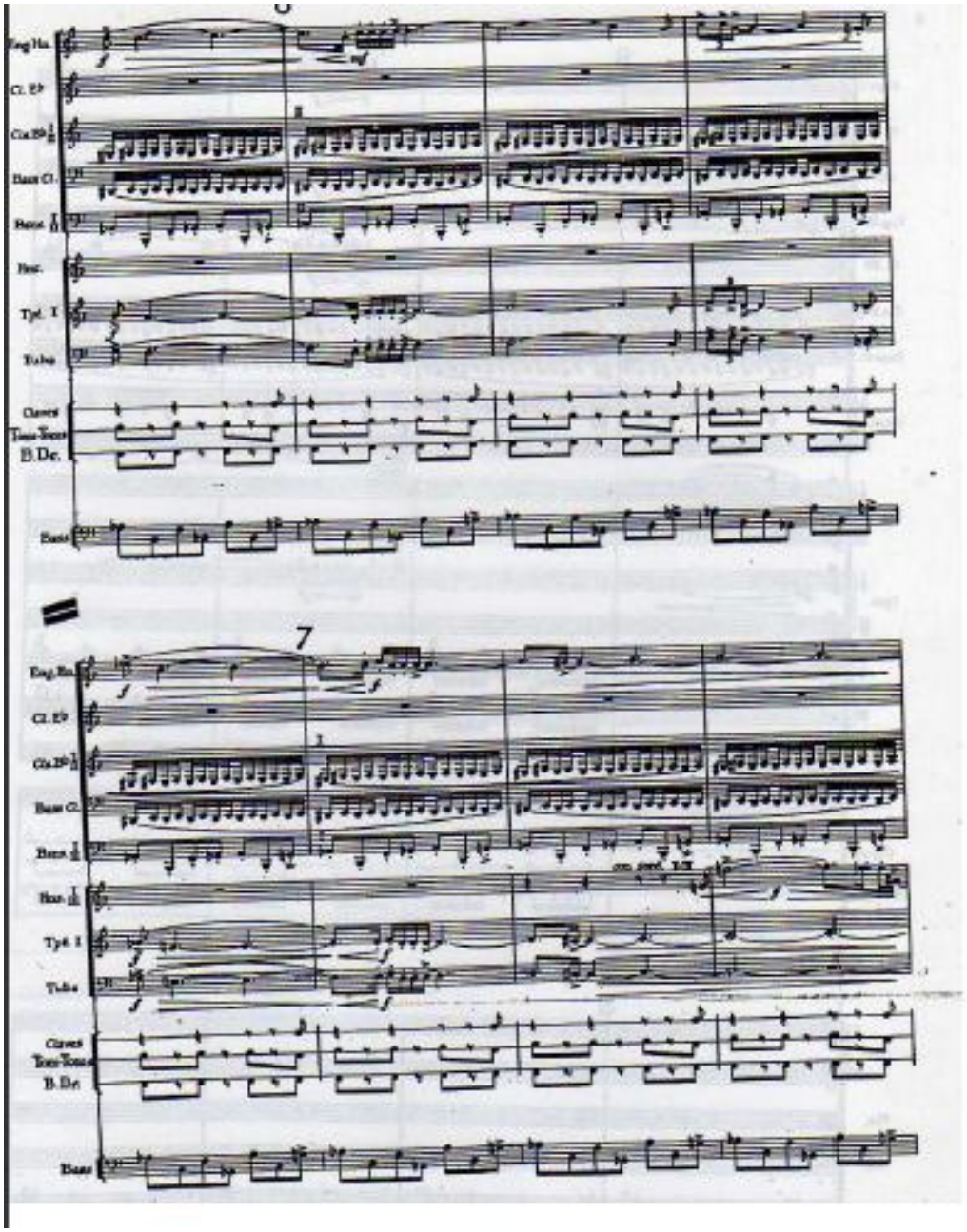
Las primeras paginas de la obra fueron escaneadas del libro de partituras de silvestre revueltas, **sensemaya'** obra para orquesta.
Editorial Hal Leonard. Fecha de publicación 1949.

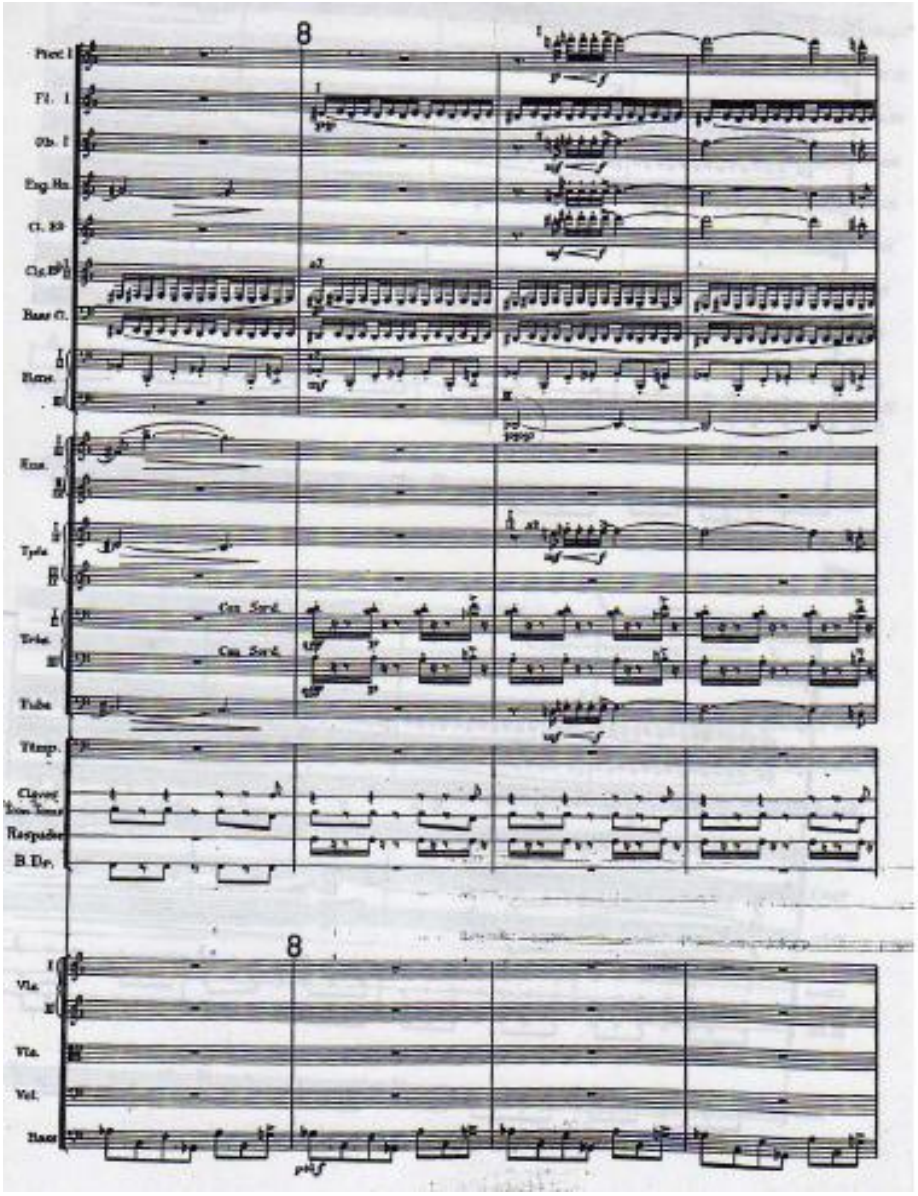
SENSEMAYÁ

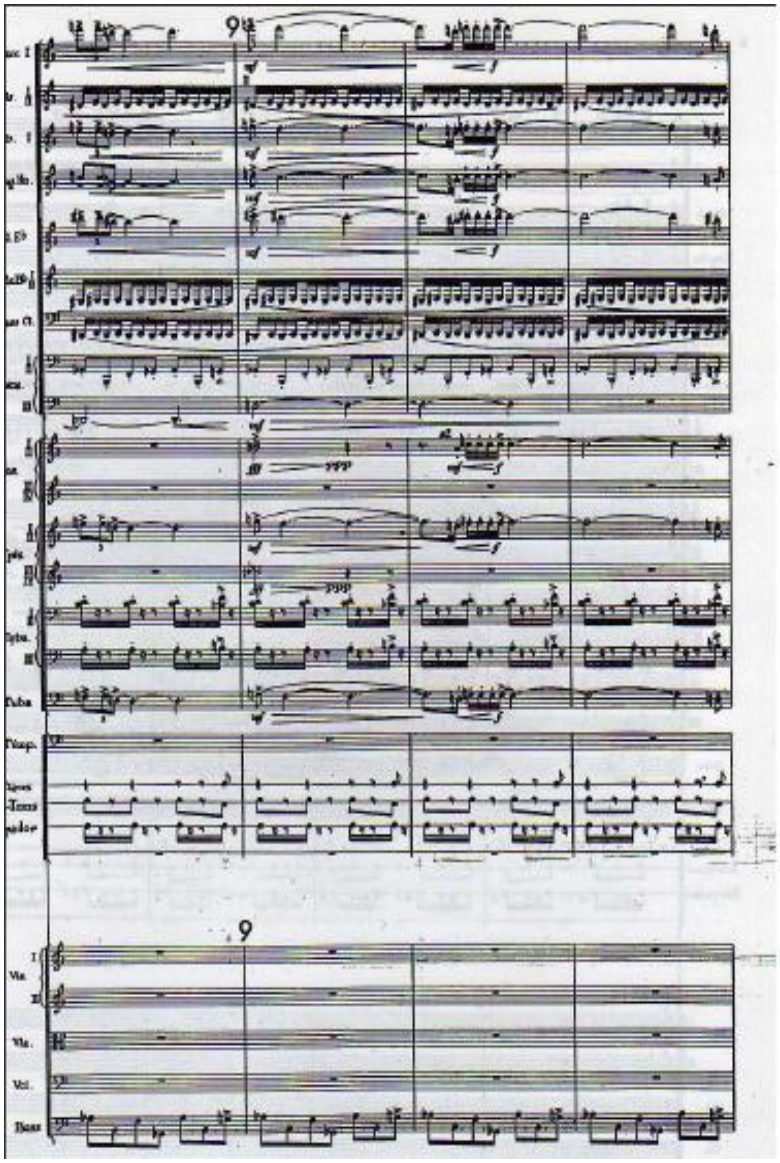
Silvestre Revueltas




4
Eng. Hn.
Cl. E♭
Cl. B♭
Bass Cl.
Bass. 1/2
Hn. I
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Tom
B. Dr.
Bass
Con Sordina
5
Eng. Hn.
Cl. E♭
Cl. B♭ I
Bass Cl.
Bass. 1/2
Hn. I
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Tom
B. Dr.
Bass
Con Sord. I


6
Eng.Hn.
Cl. Eb
Cls.Eb
Bass Cl.
Bass
Bsn.
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Toms
B.Dr.
Bass
7
Eng.Hn.
Cl. Eb
Cls.Eb
Bass Cl.
Bass
Bsn. I
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Toms
B.Dr.
Bass


8
Fl. I
Ob. I
Eng. Hn.
Cl. Eb
Bass Cl.
Hns.
Tyda
Tuba
Tmp.
Claves
Raspador
B. Dr.
Vla.
Vla.
Vcl.
Bass
Con Sord.
Con Sord.



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 tienta 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.

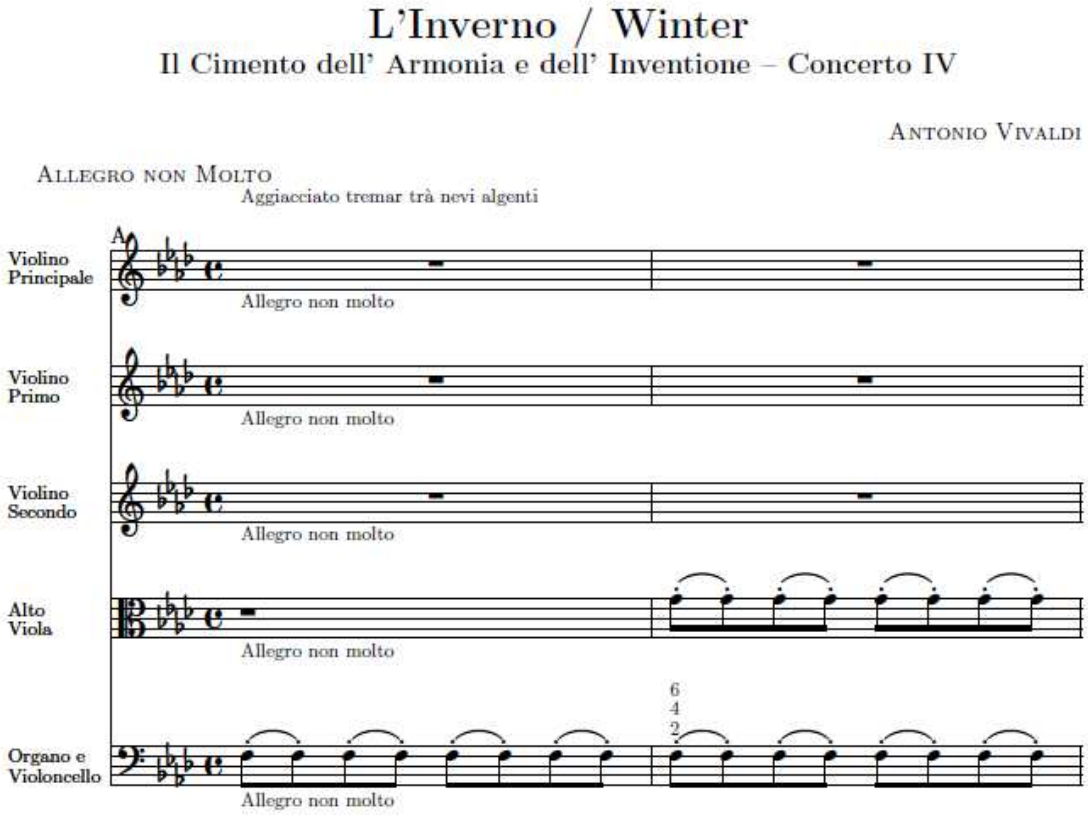
Para interpretar esta sección denominada “Boreas y demás Vientos”, la música disminuye su velocidad hasta llegar al lento, al que suceden rápidos pasajes de fusas a cargo del solista.

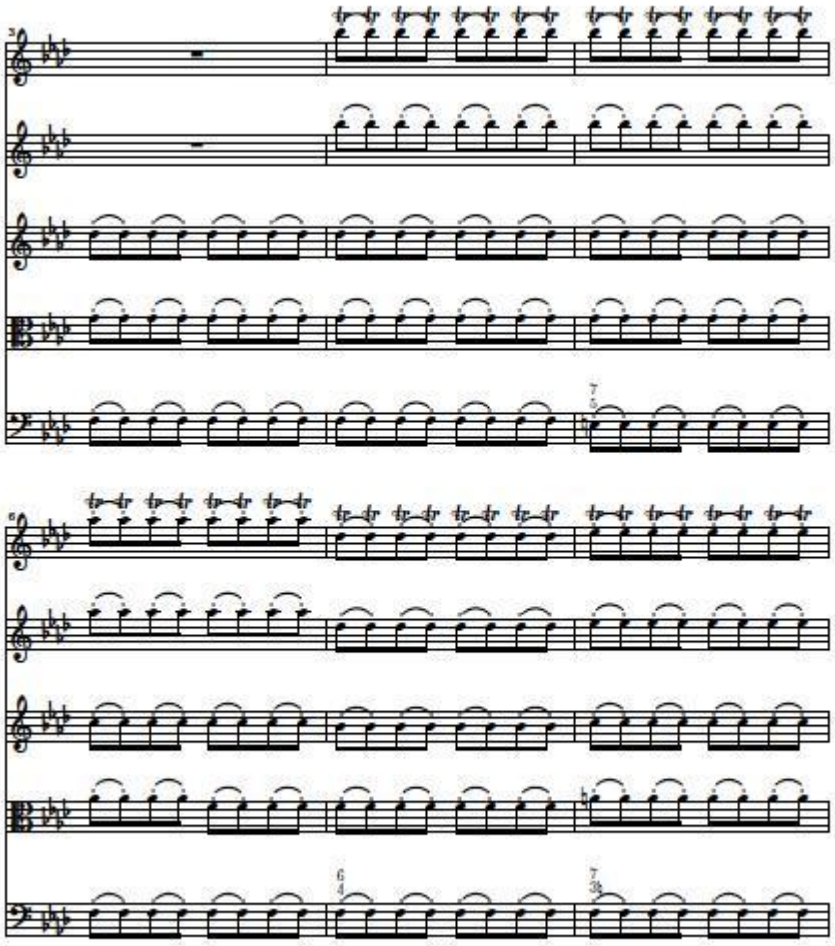
El soneto concluye de este modo:

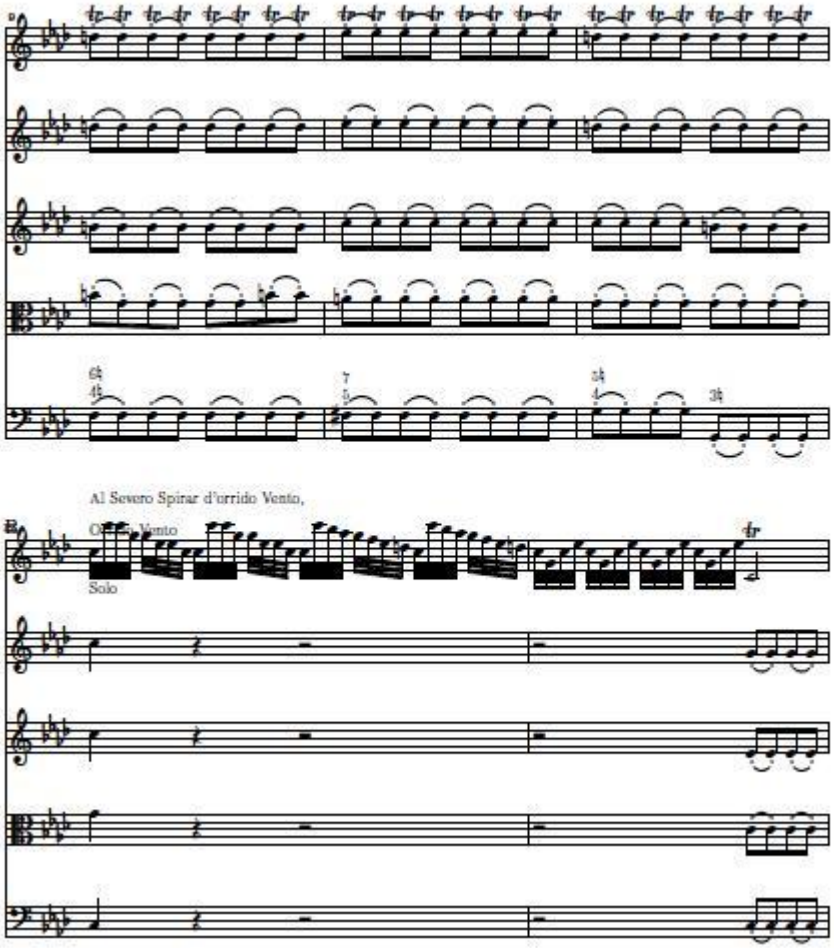
Así es el invierno y estos son los goces que nos trae.

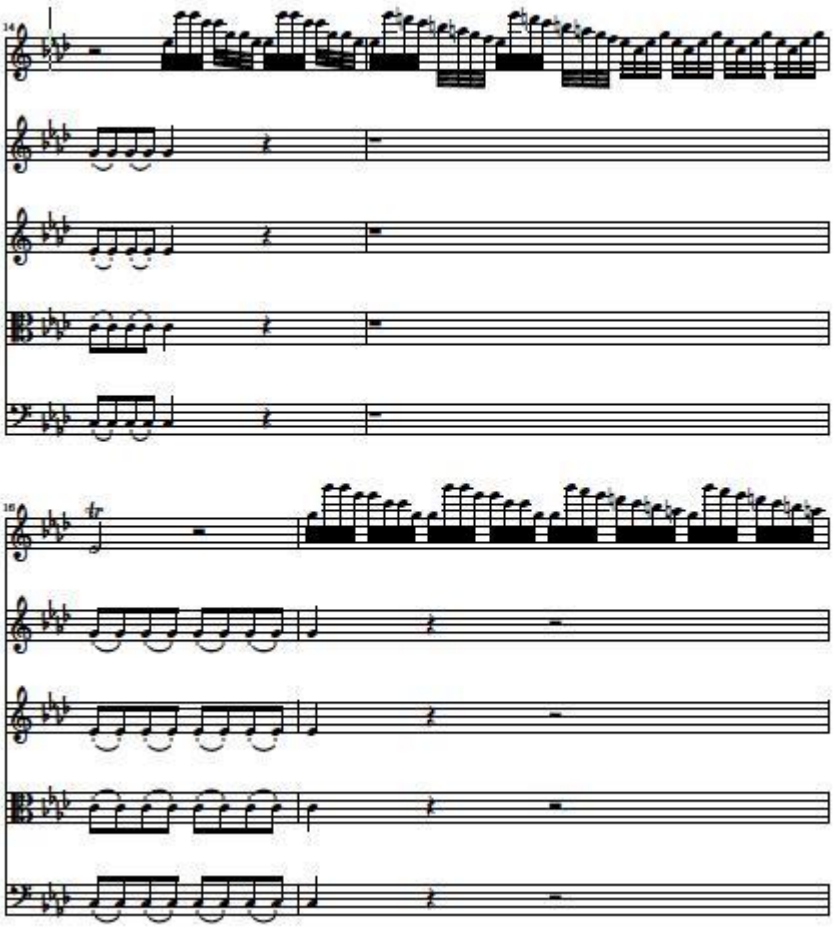
Esto nos recuerda que, después de todo, el invierno tiene también sus compensaciones, si bien muchas de ellas se dan al abrigo del hogar.

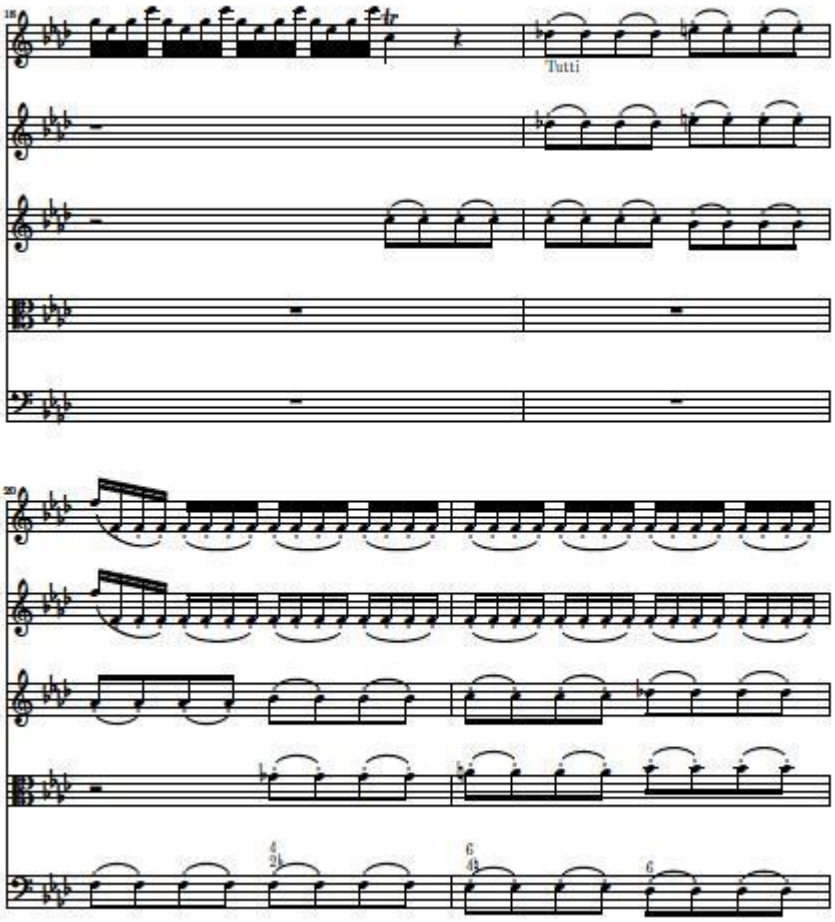
Estas partituras en pdf. Fueron toma de la pagina de Internet la dirección es www.atril.com.mx que solo es el movimiento de invierno de Antonio Vivaldi.

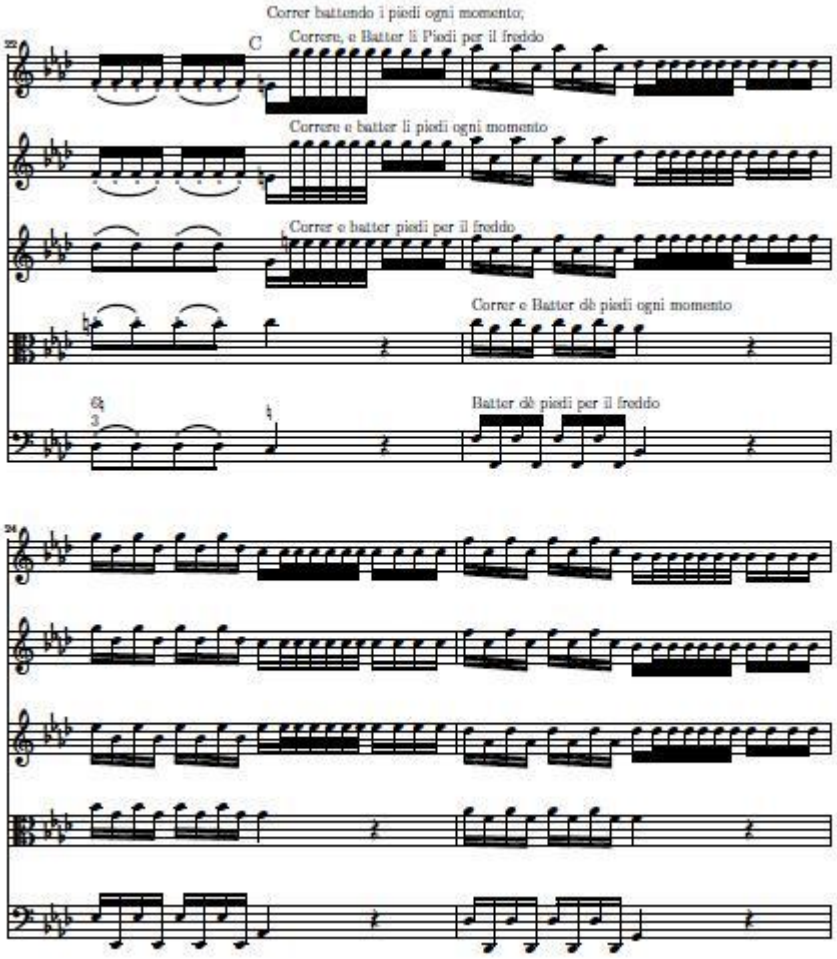


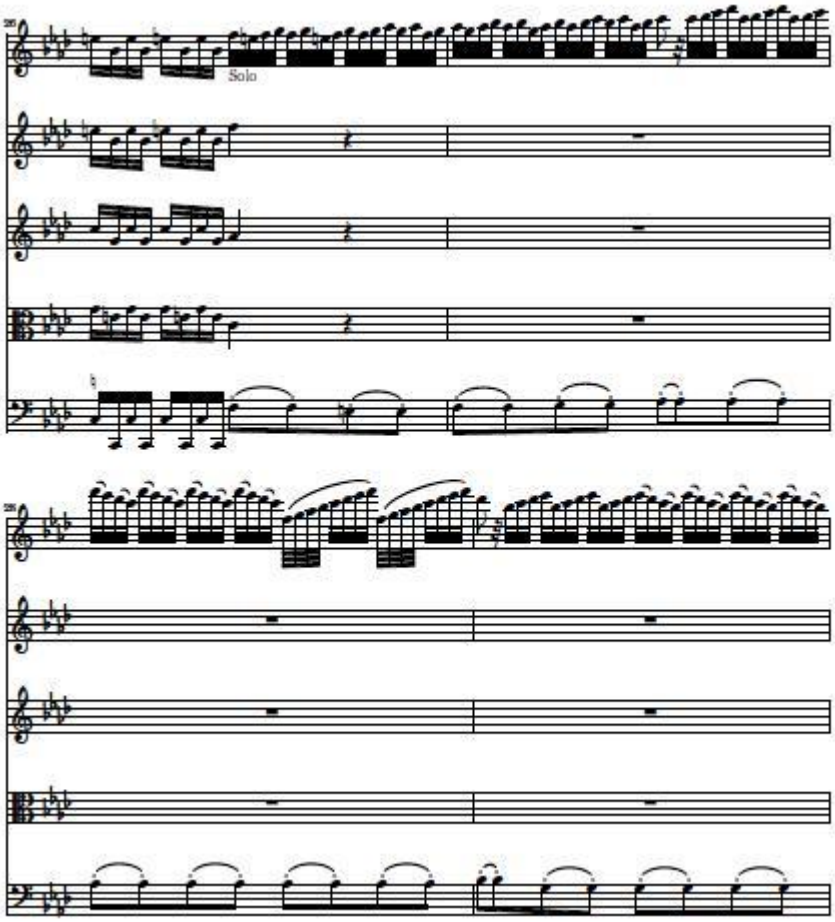


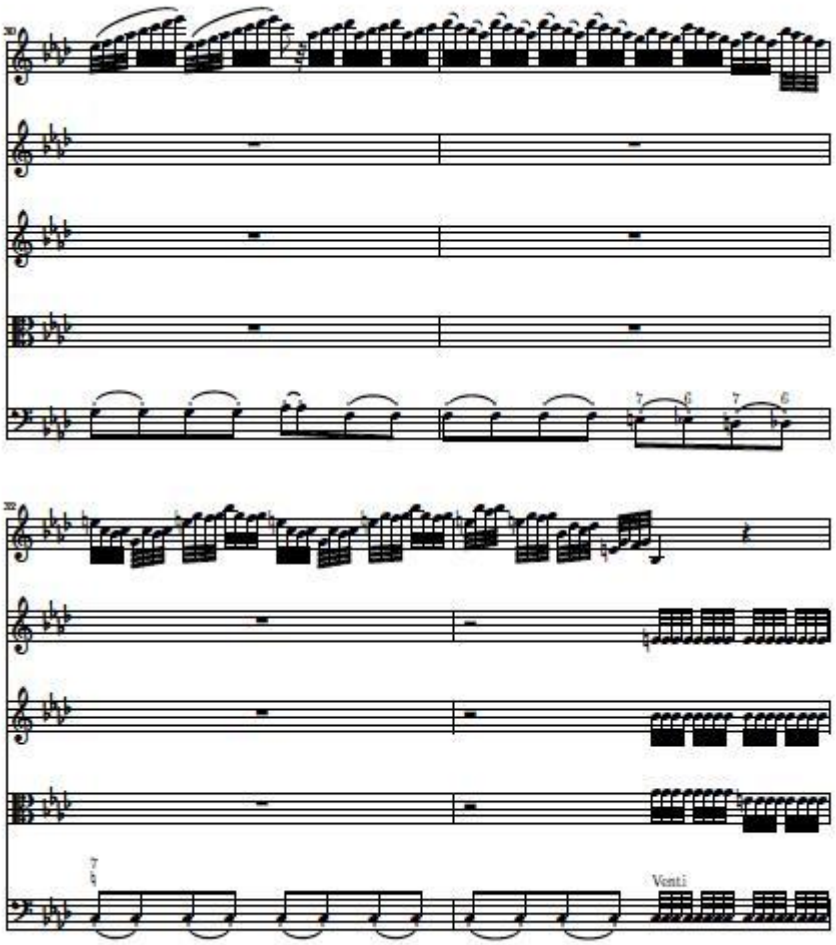

Al Severo Spirar d'orrido Vento,
Solo

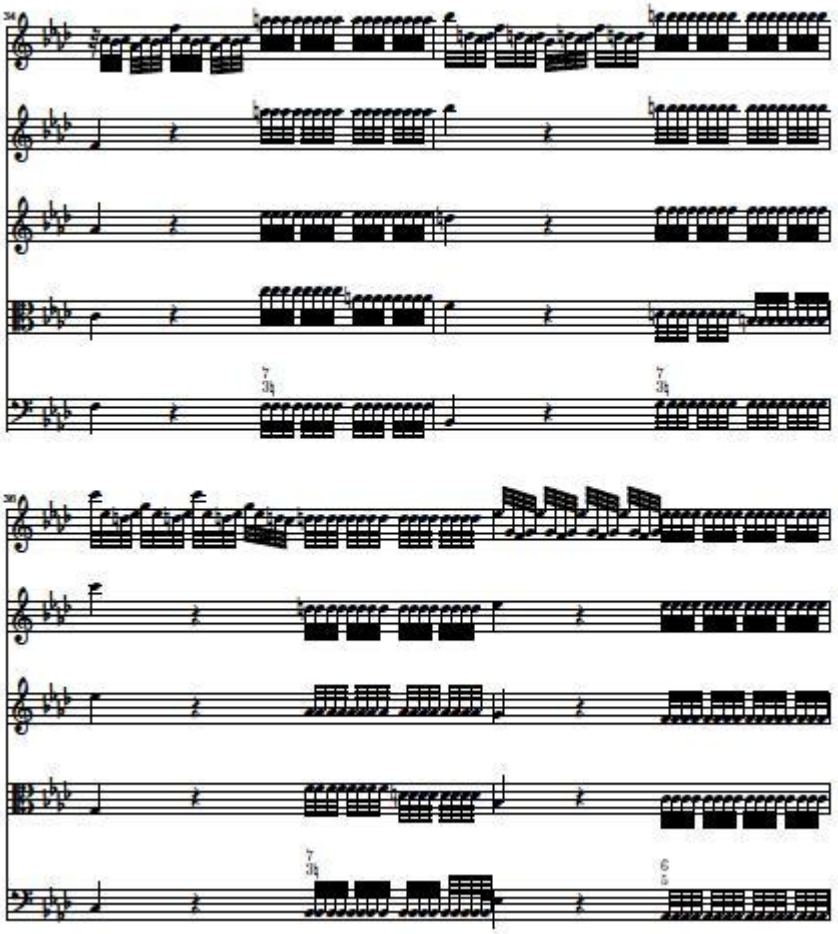


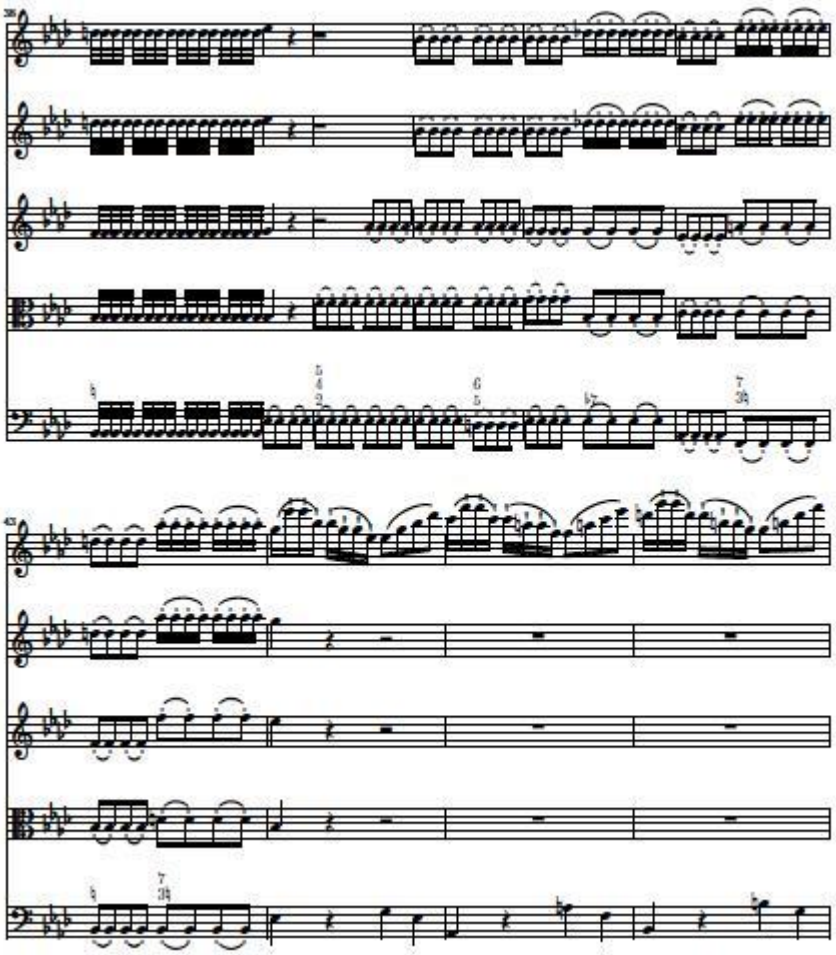

18
Tutti
20

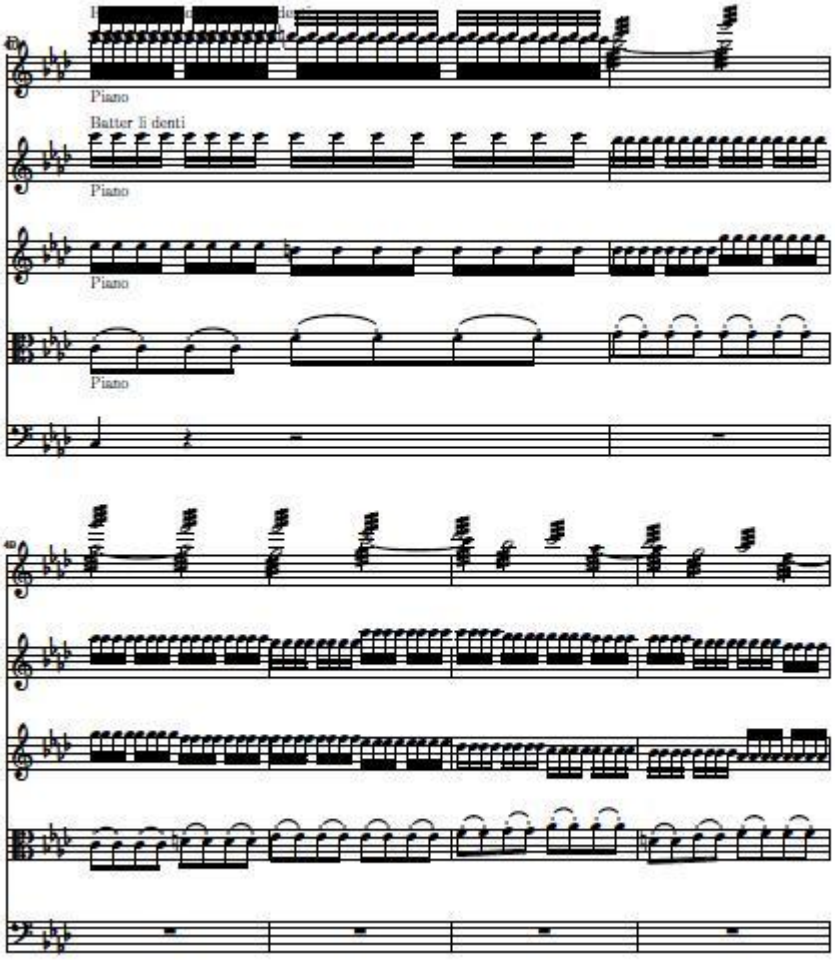

Correr battendo i piedi ogni momento;
Correre, e Batter li Piedi per il freddo
Correre e batter li piedi ogni momento
Correr e batter piedi per il freddo
Correr e Batter dè piedi ogni momento
Batter dè piedi per il freddo

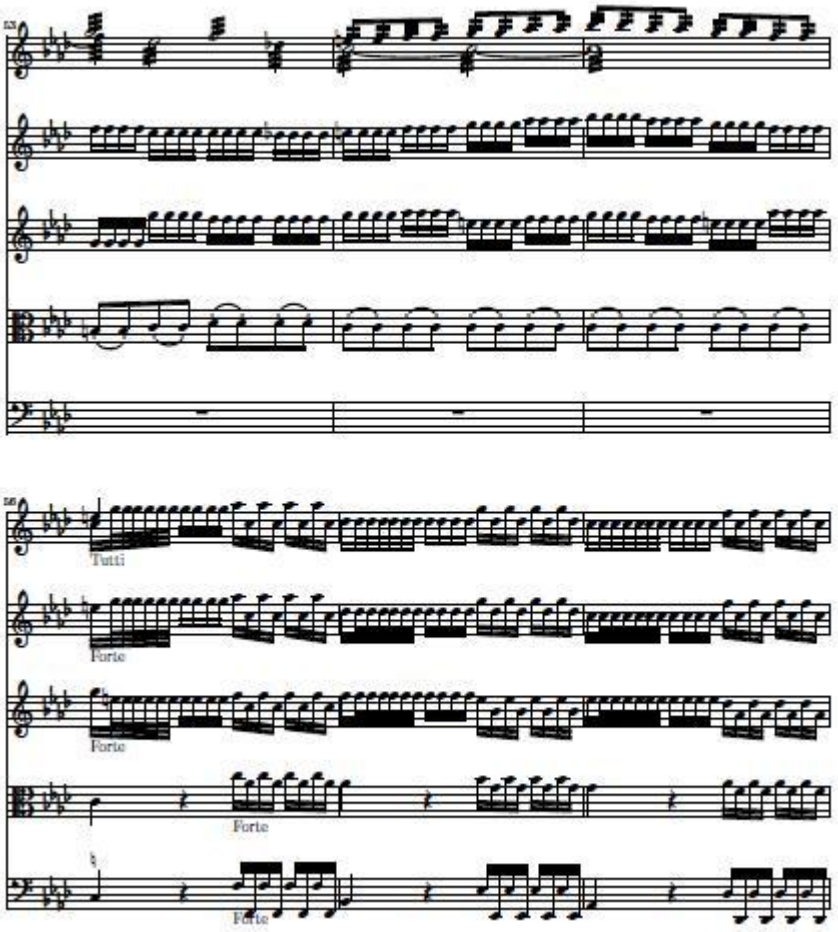

Solo

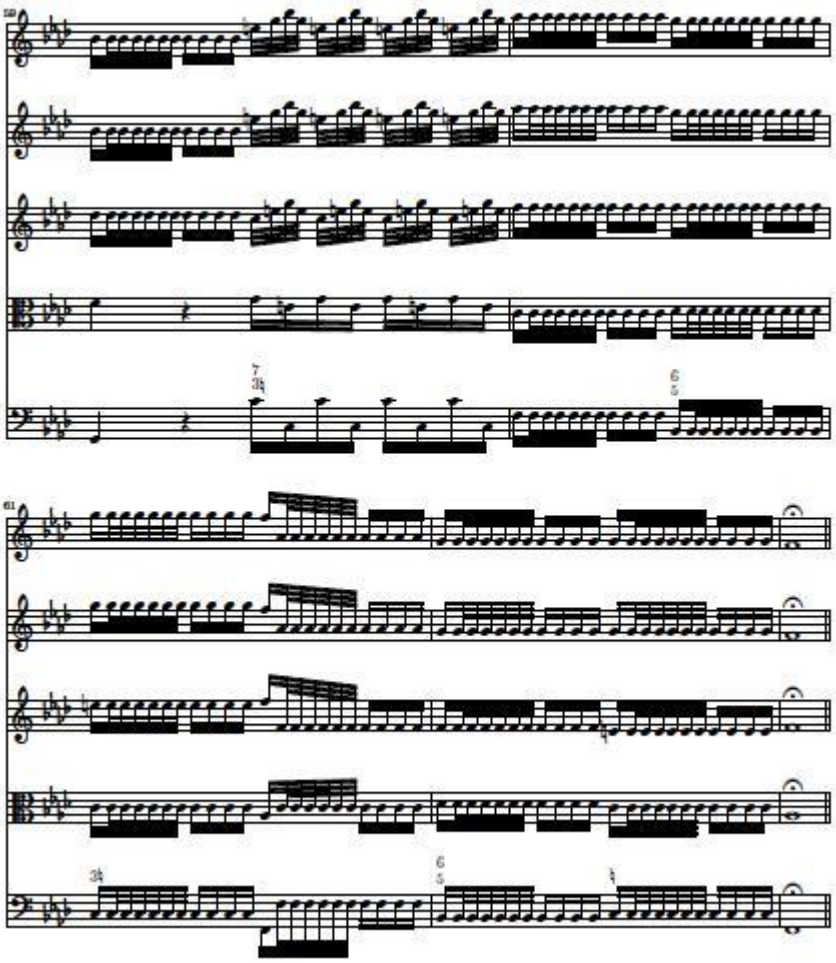

Venti





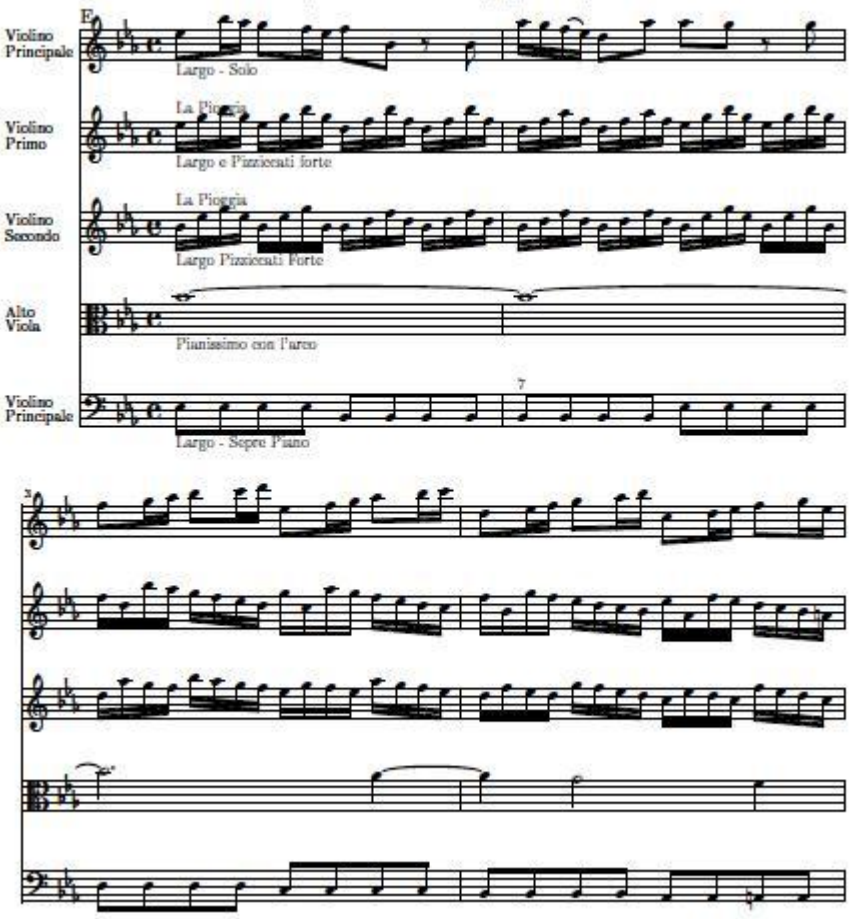

Piano
Batter li denti
Piano
Piano
Piano

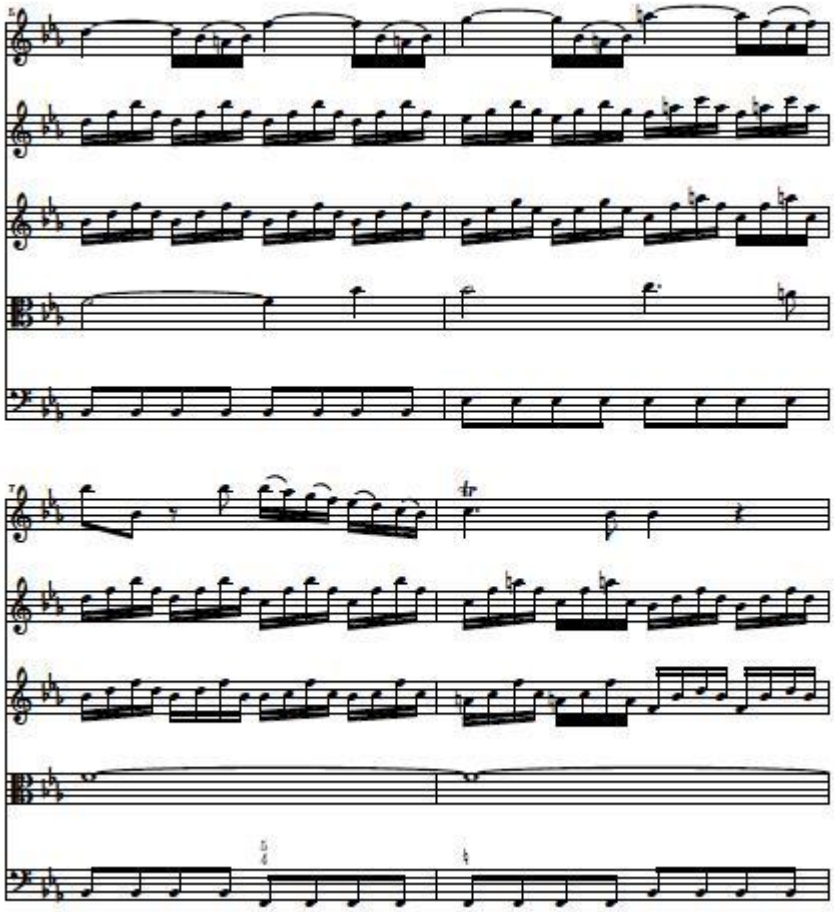

53
56
Tutti
Forte
Forte
Forte
Forte

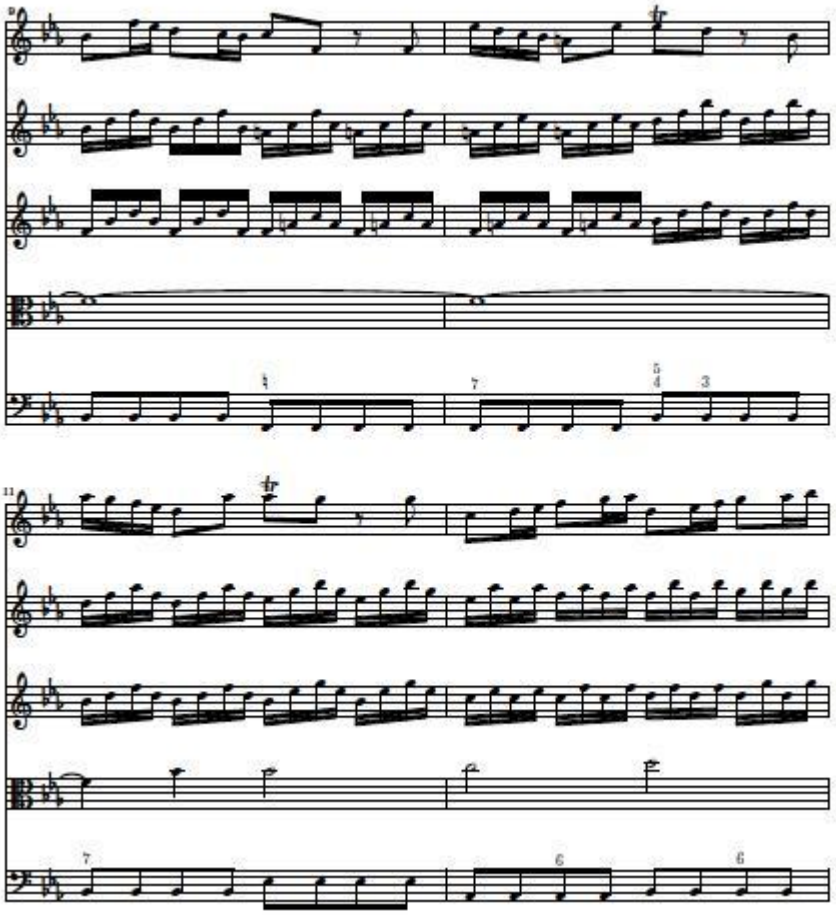


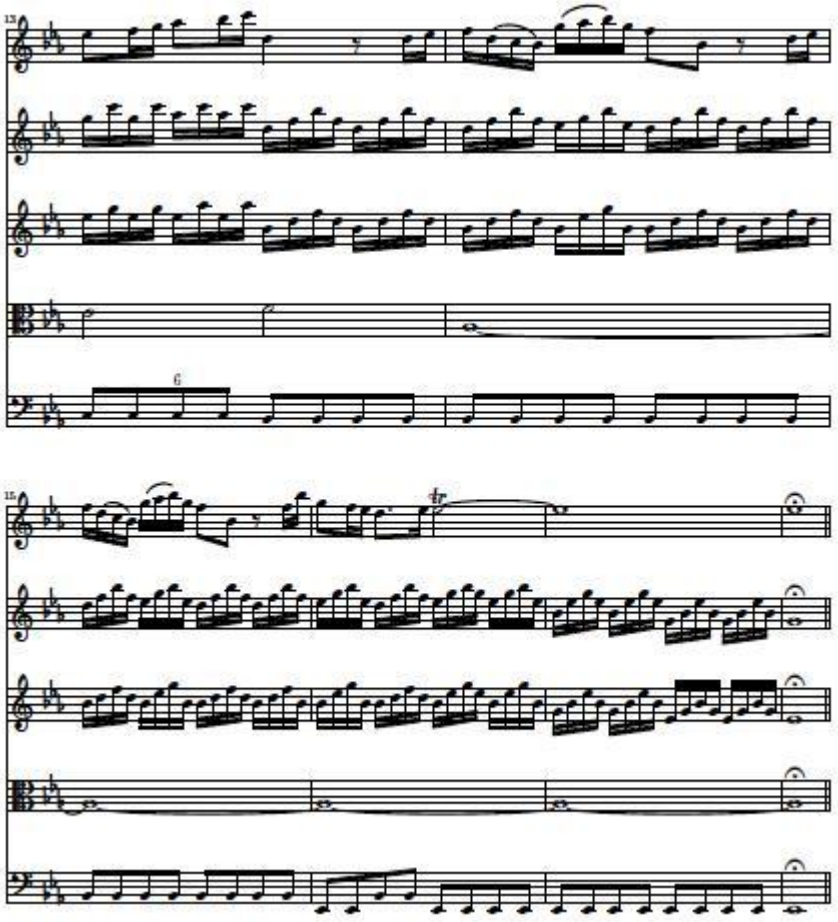
LARGO

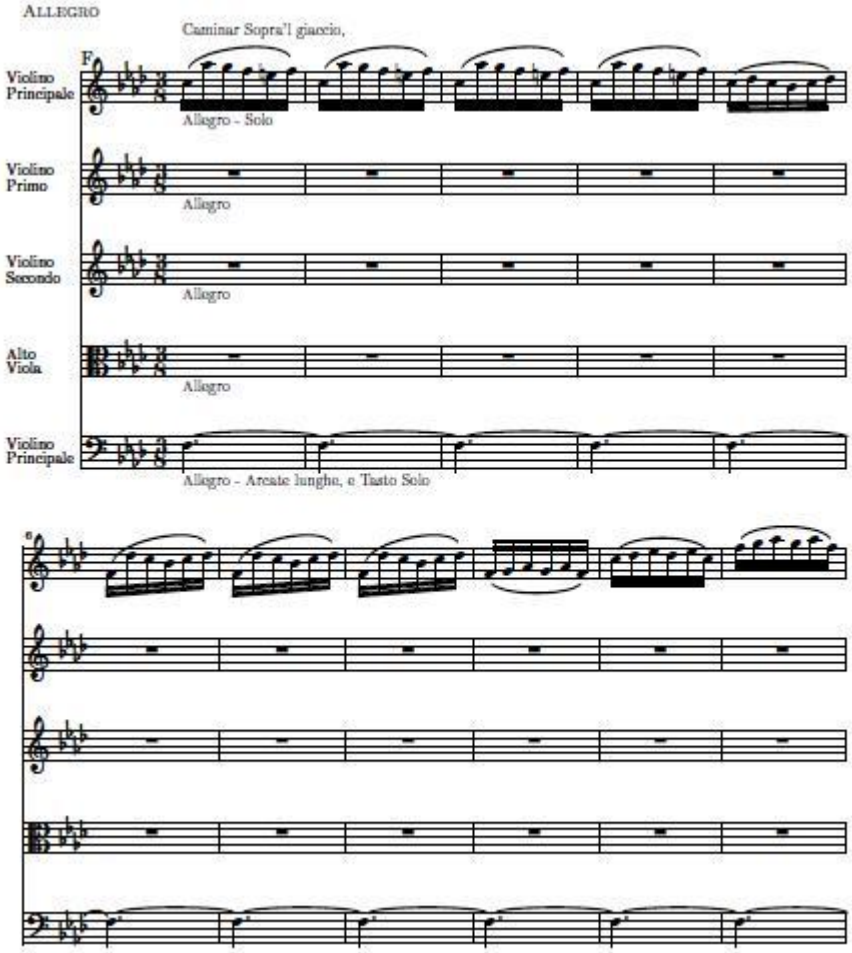
Passar al foco i di quieti e contenti Mentre la pioggio fuor bagna ben cento;

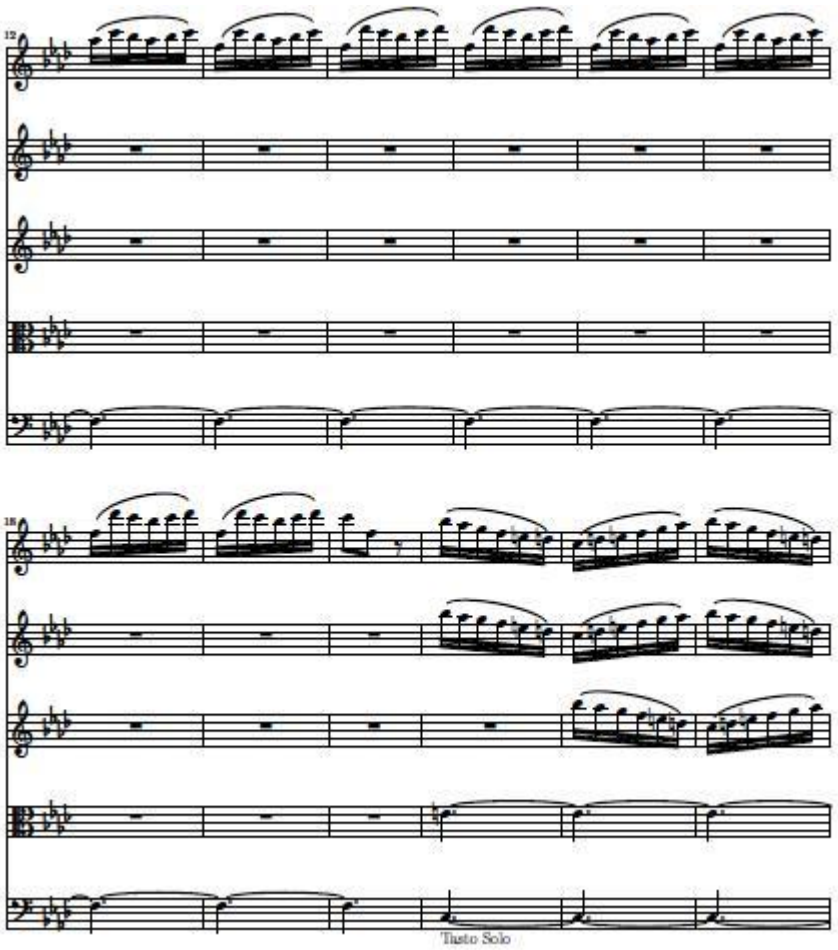


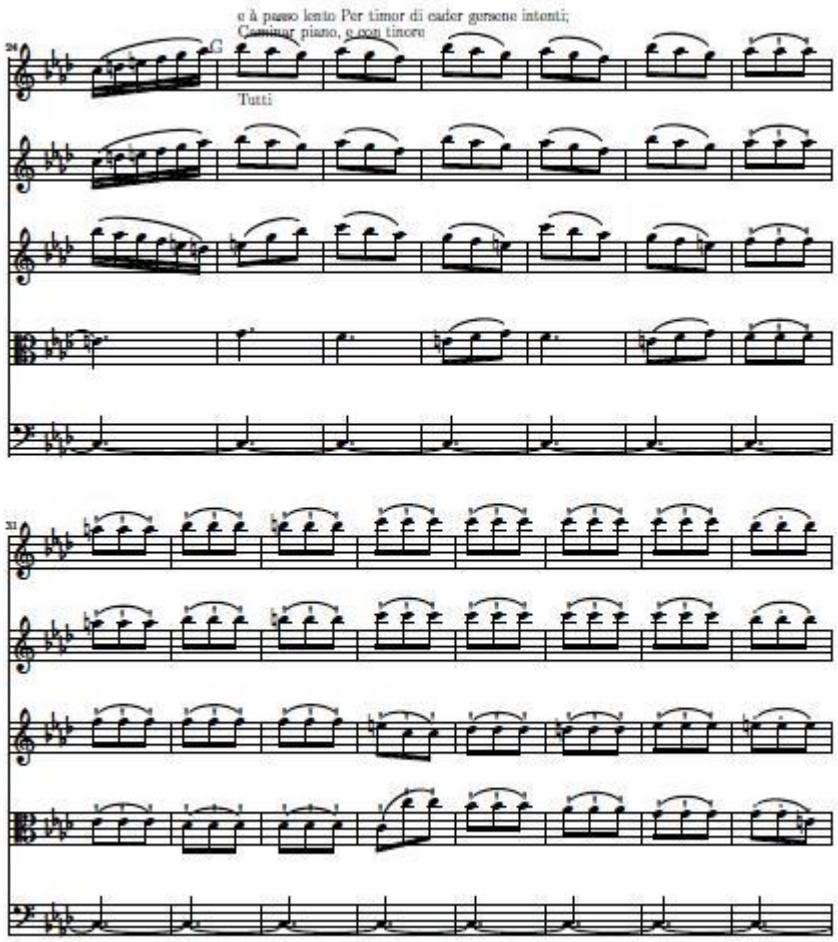


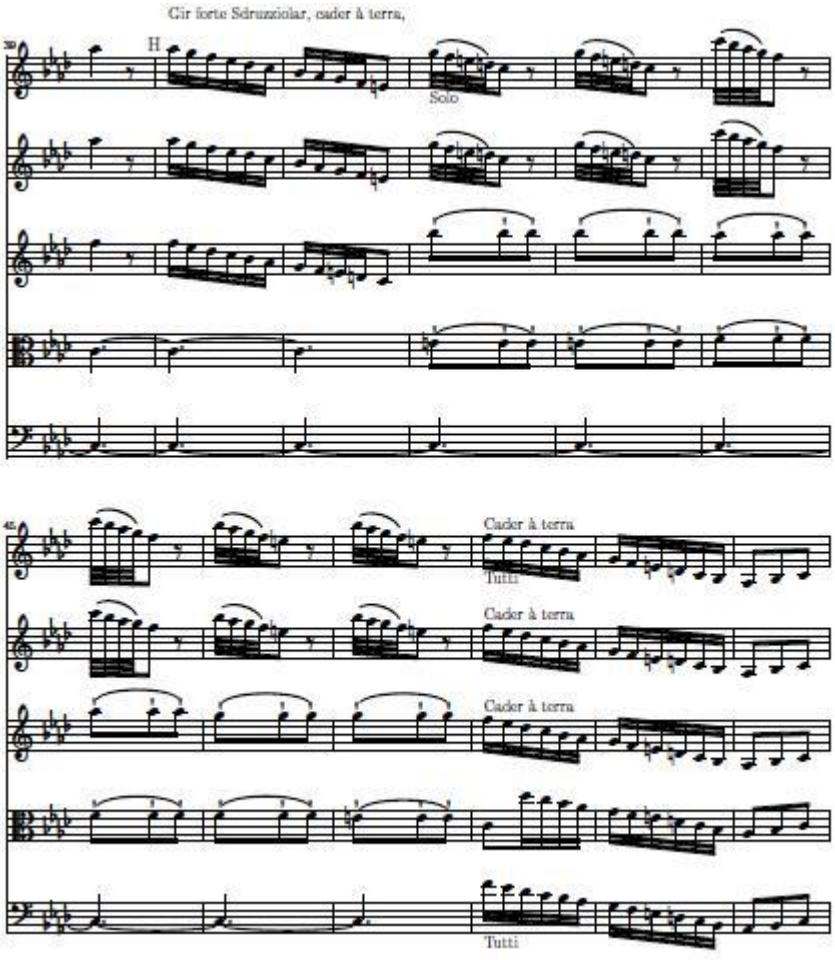


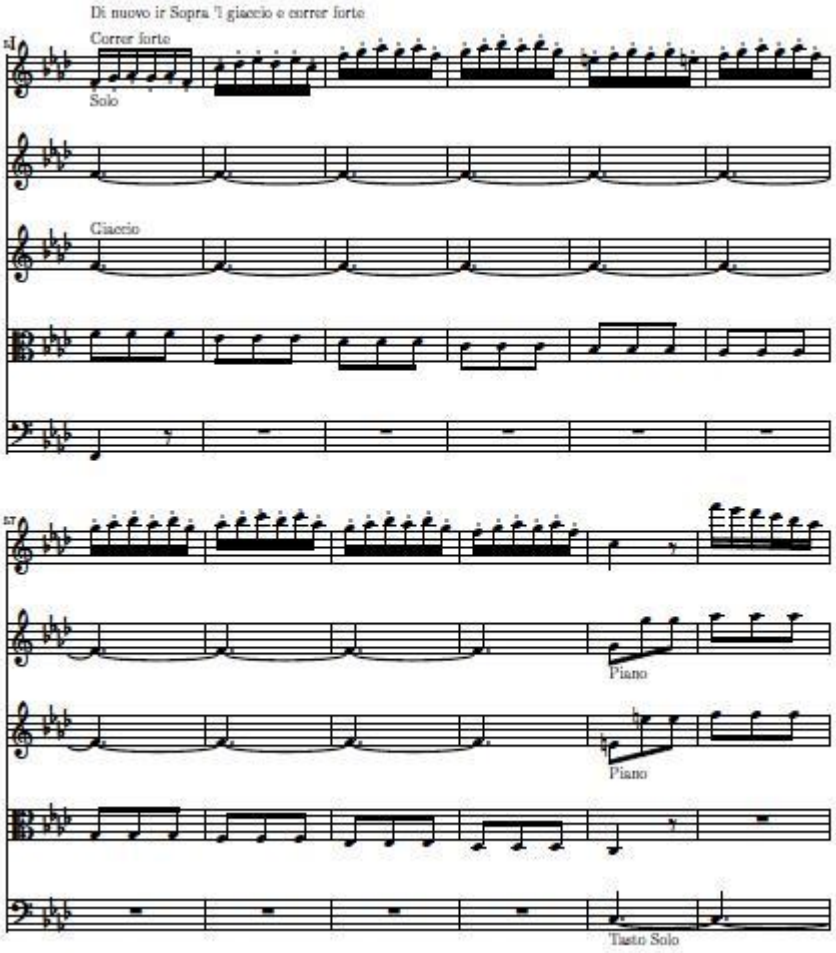


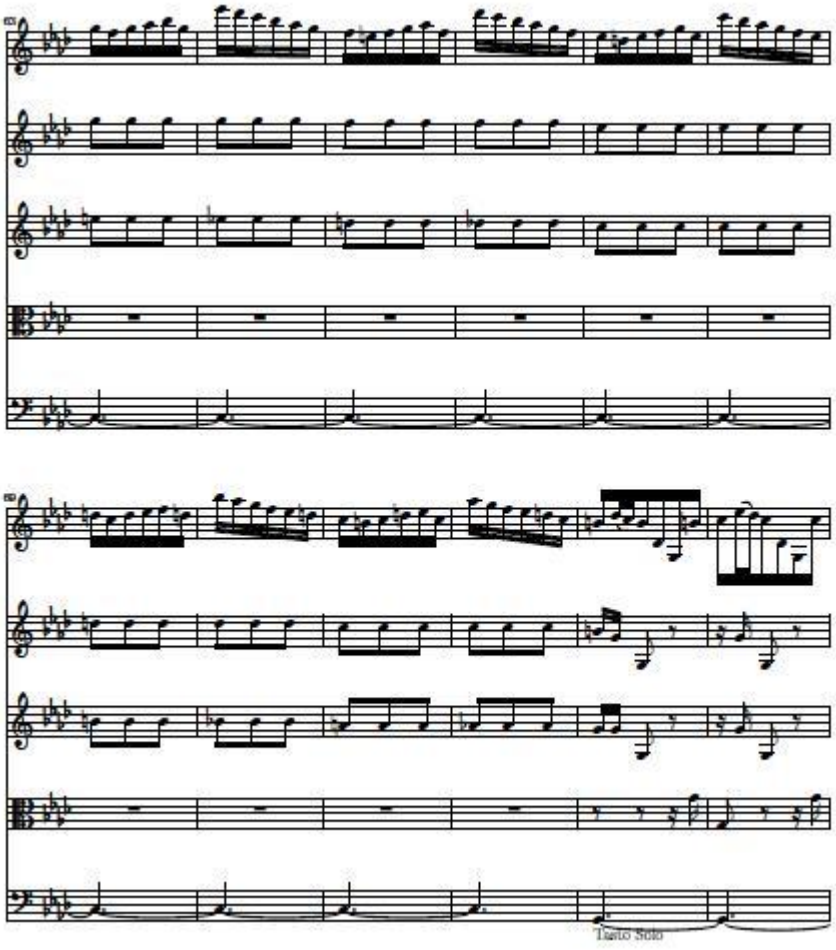

ALLEGRO
Caminar Sopra'l giaccio,
F
Violino Principale
Allegro - Solo
Violino Primo
Allegro
Violino Secondo
Allegro
Alto Viola
Allegro
Violino Principale
Allegro - Arcate lunghe, e Tasto Solo

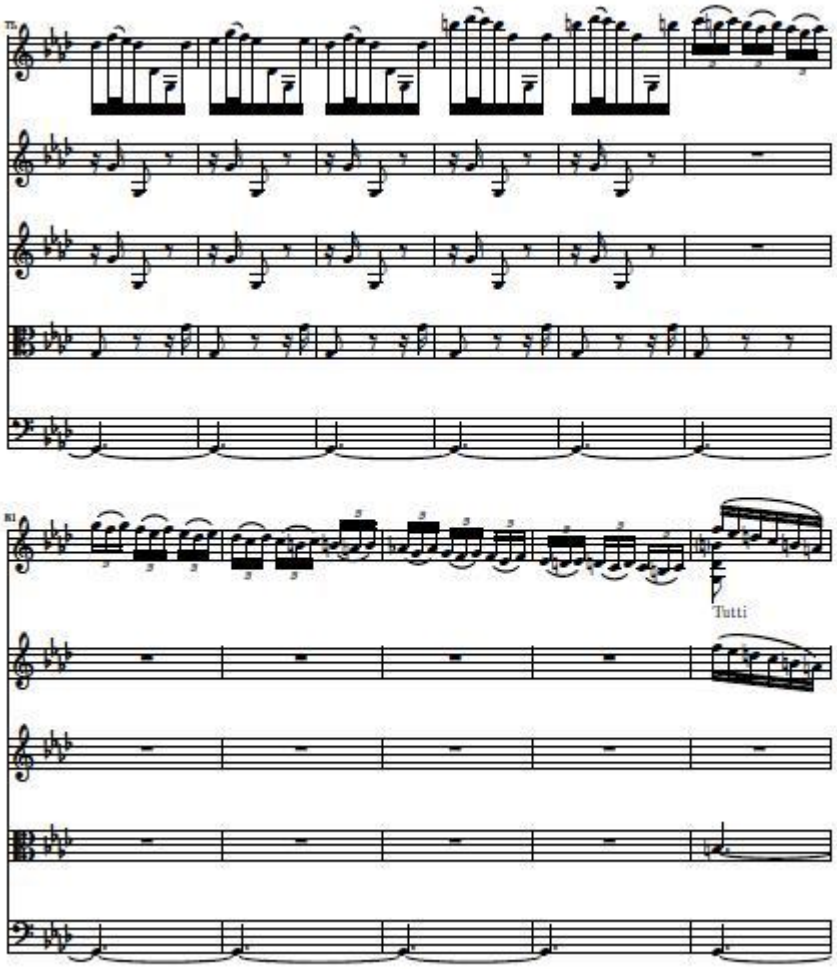

12
18
Tasto Solo

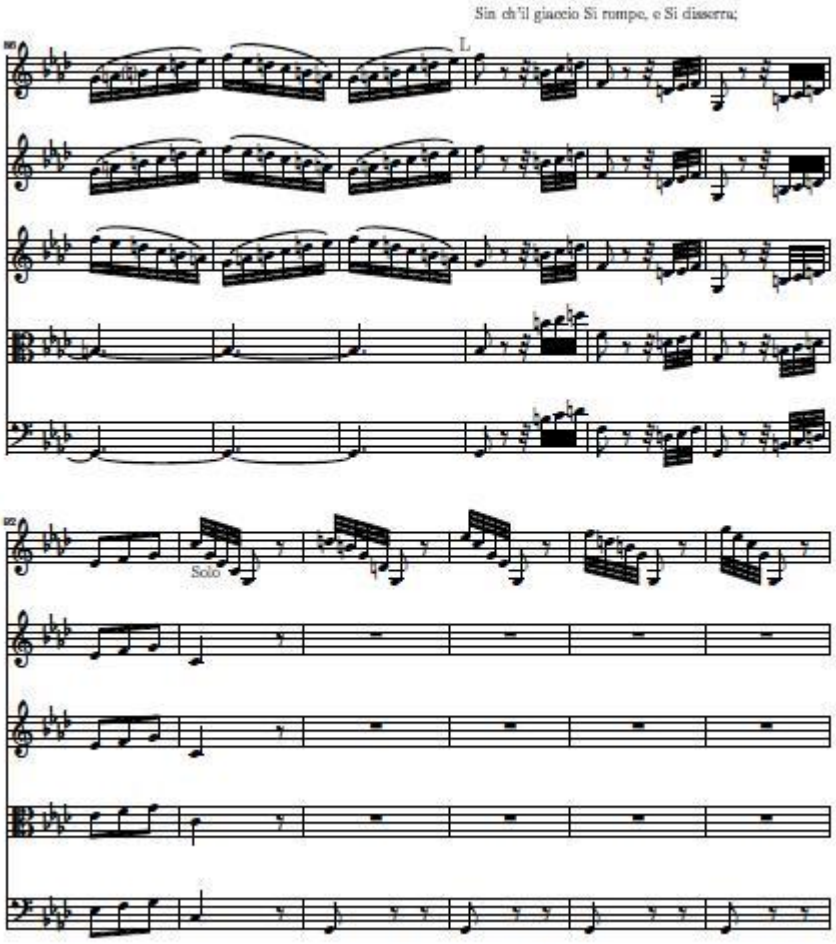

e à passo lento Per timor di cader genente intenti;
Camminar piano, e con timore
Tutti

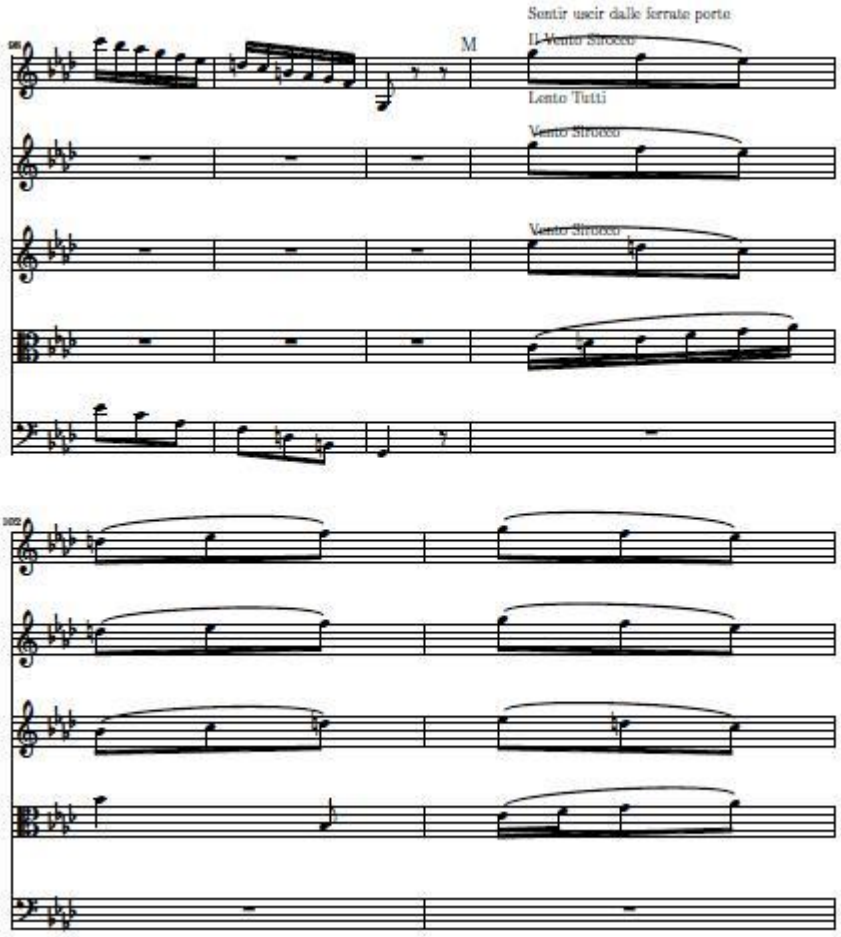

Cir forte Sdruzziolar, cader à terra,
32
H
Solo
42
Cader à terra
Tutti
Cader à terra
Cader à terra
Tutti

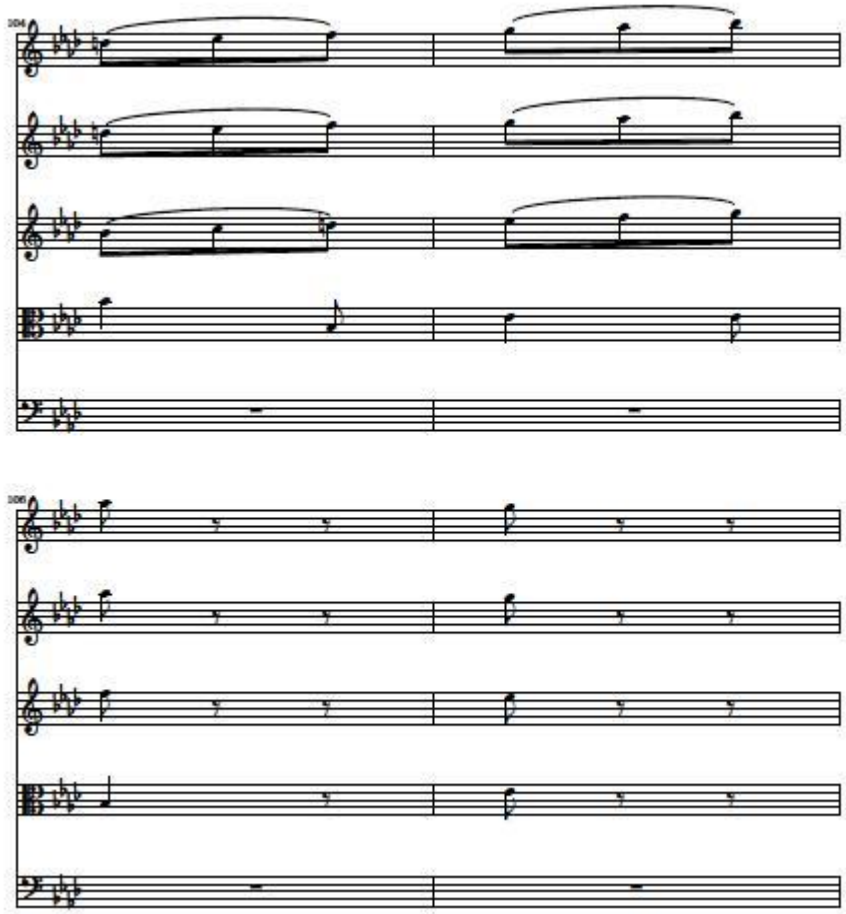

Di nuovo ir Sopra 'l giaccio o correr forte
Correr forte
Solo
Giaccio
Piano
Piano
Tasto Solo

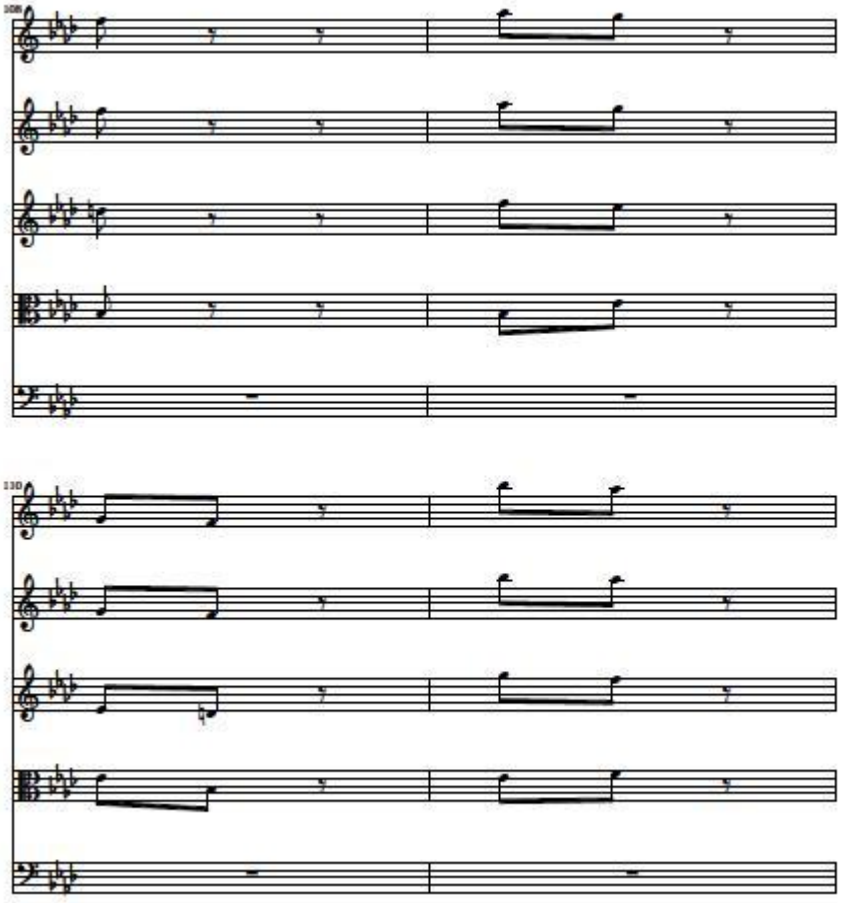

Tasto Solo

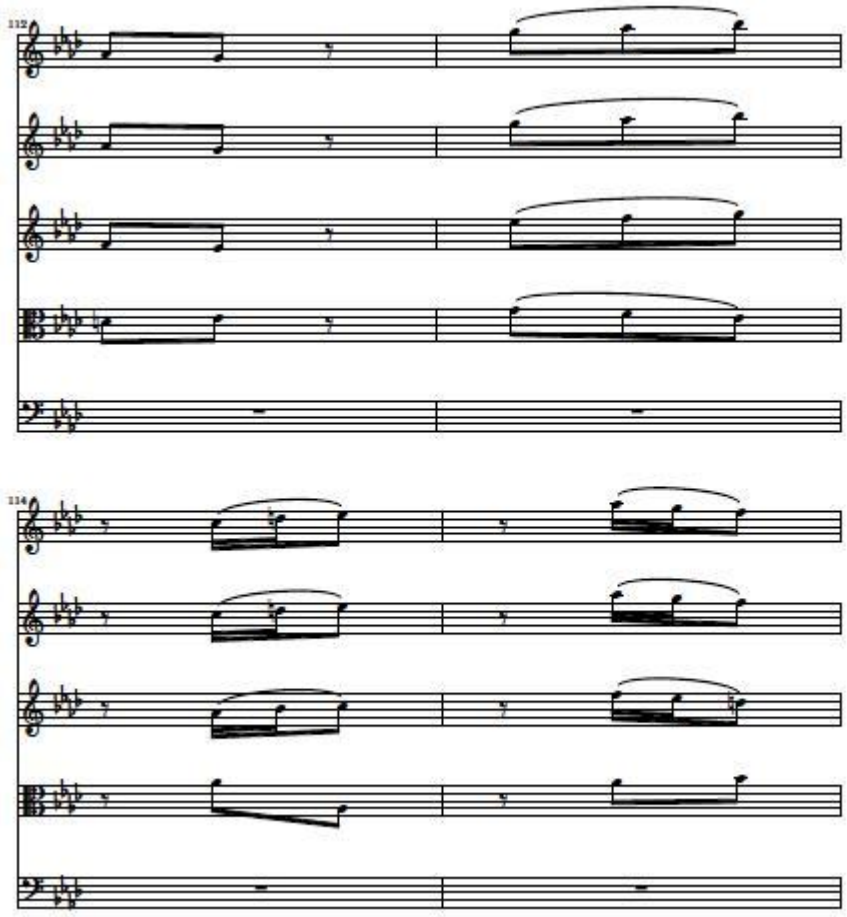

Tutti

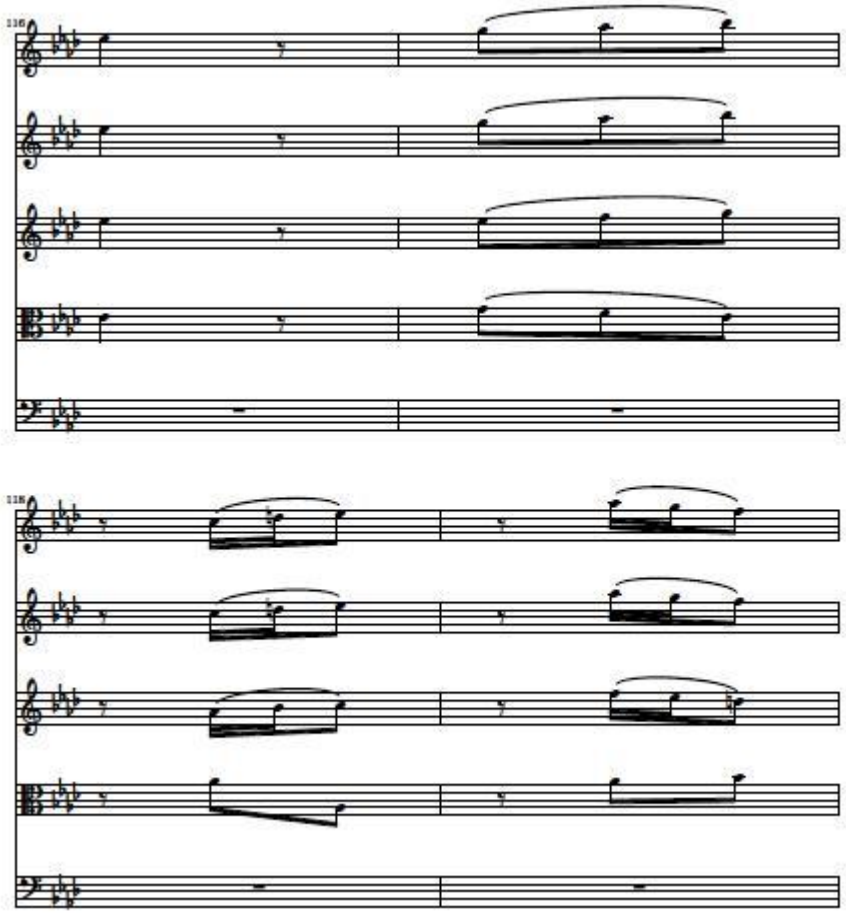

Sin ch'il giaccio Si rompe, e Si disserra;
L
Solo

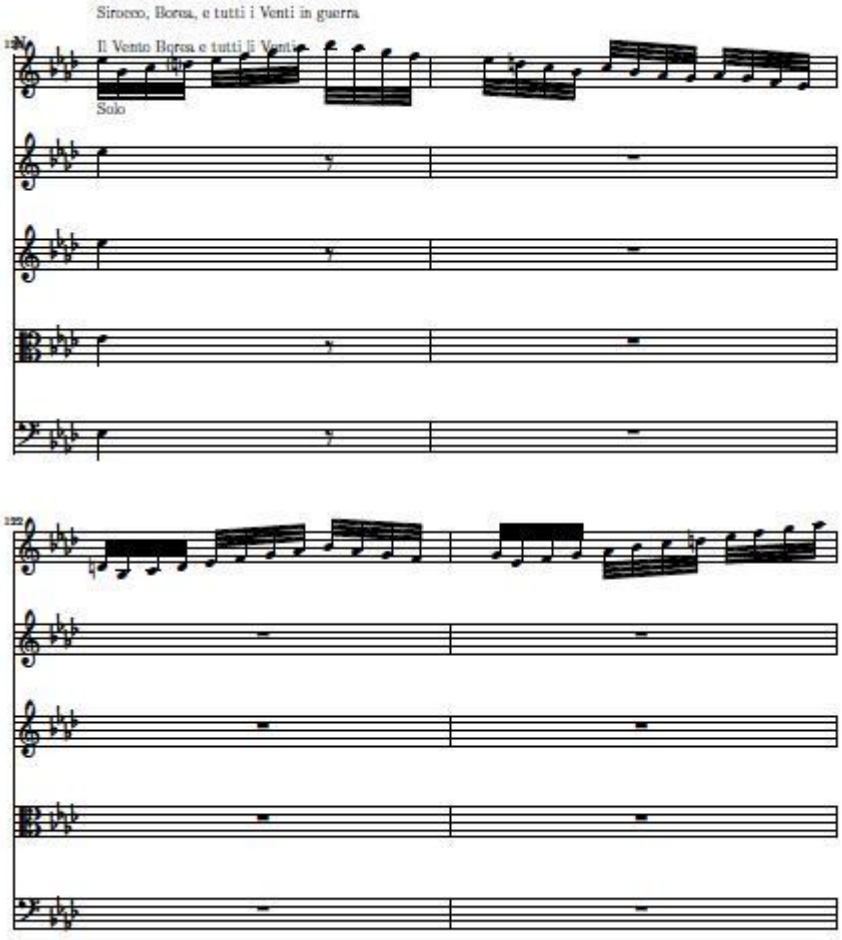

Sentir uscir dalle ferrate porte
Il Vento Sirocco
M
Lento Tutti
Vento Sirocco
Vento Sirocco

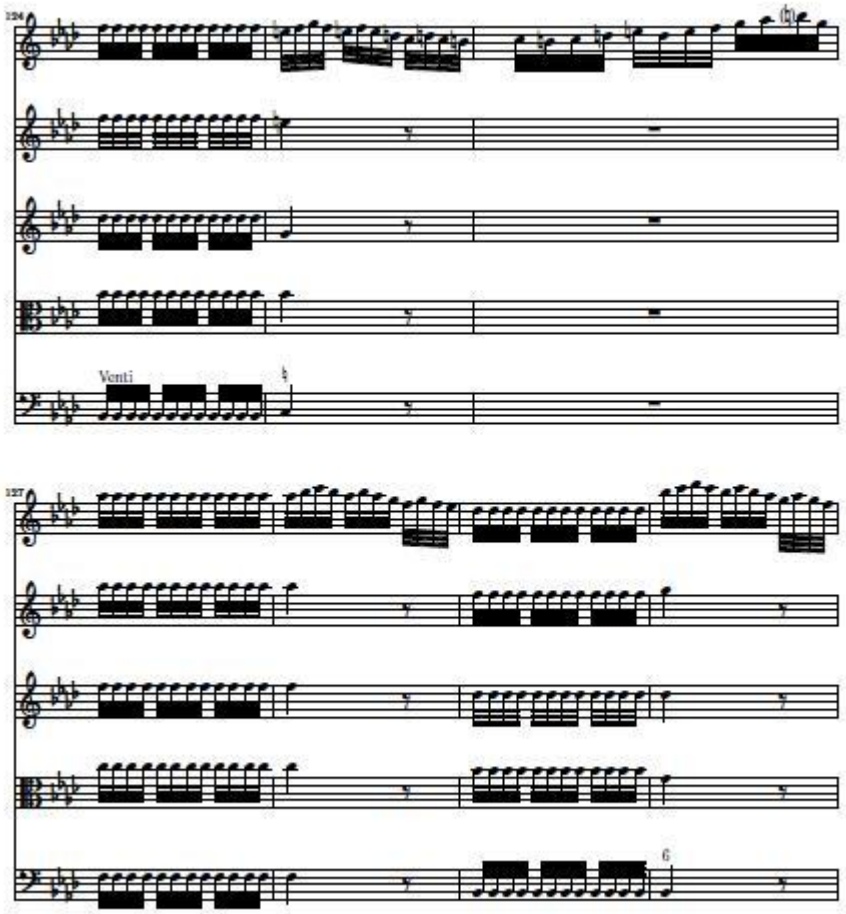


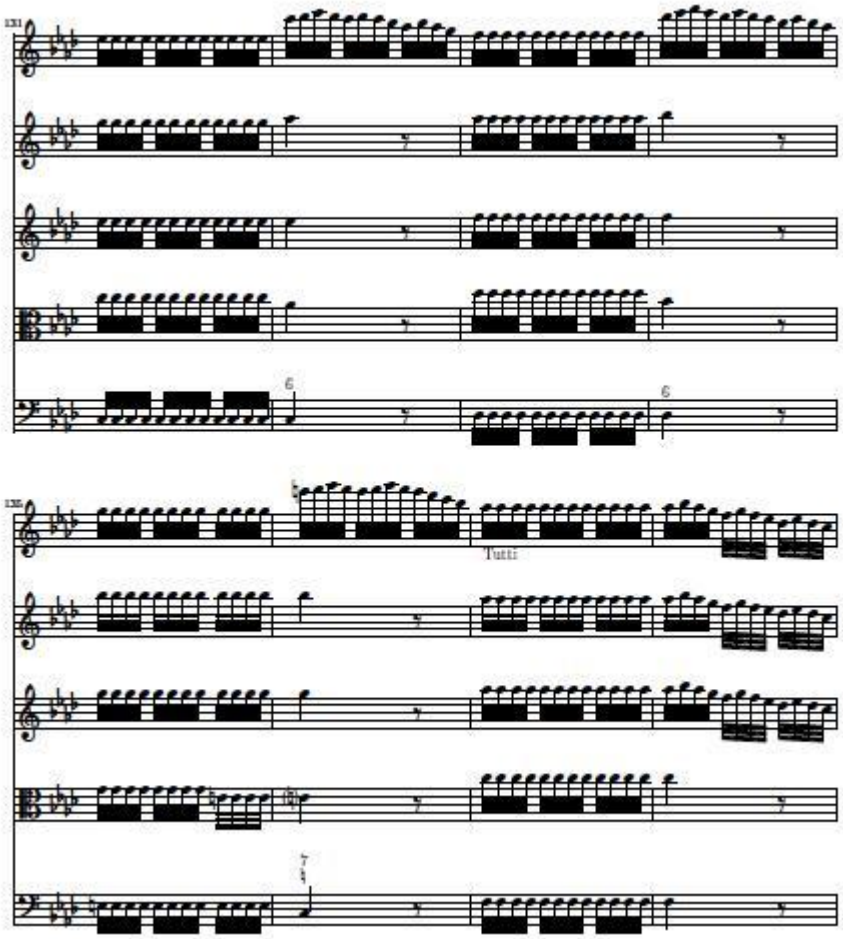


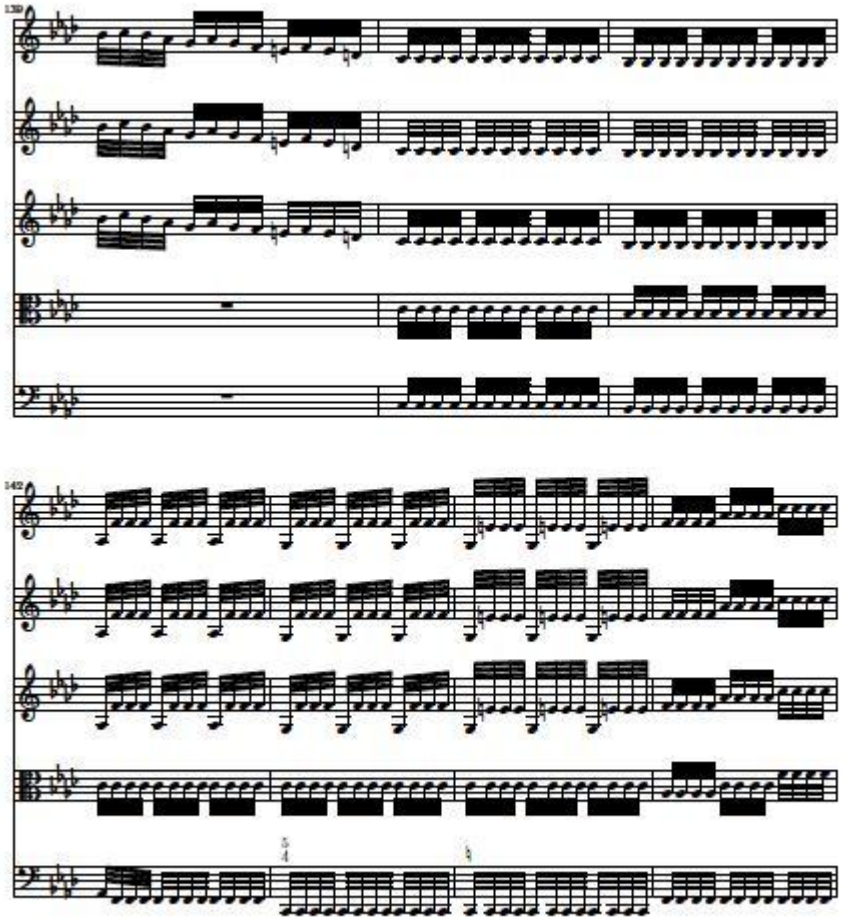


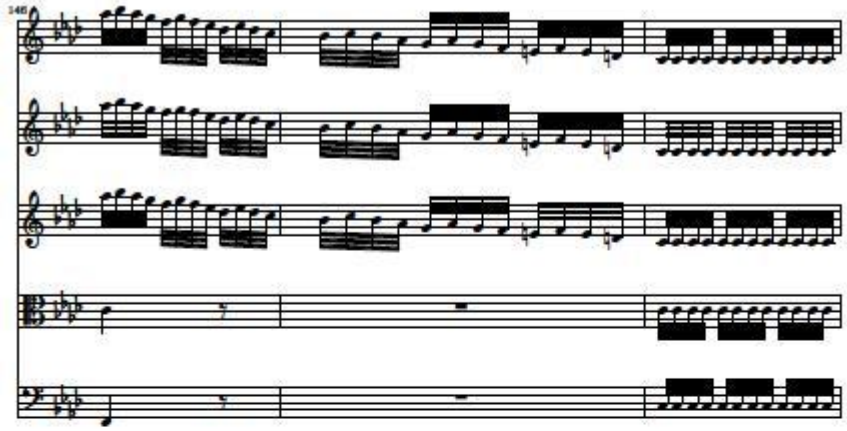



Sirocco, Borea, e tutti i Venti in guerra
Il Vento Borea e tutti li Venti
Solo


124
Venti
127
6


131
6
6
130
Tutti
7





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

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 mejoras 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.