

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALENCIA

“SAN VICENTE MÁRTIR”



**LA INVESTIGACIÓN A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA DOCENTE
COMO ELEMENTO GENERADOR DE RECURSOS
METODOLÓGICOS PARA EL AULA. LA ENSEÑANZA DE
ORQUESTA EN LOS CONSERVATORIOS PROFESIONALES**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

D. Manuel Real Tresgallo

DIRIGIDA POR

Dr. D. Francisco Carlos Bueno Camejo

Dra. D^a Concepción Ros Ros

AÑO DE DEFENSA 2017

Dr. D. Francisco Carlos Bueno Camejo

Director de Tesis, Universidad de Valencia

Dra. D^a. Concepción Ros Ros

Directora de Tesis, Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir”

CERTIFICAN:

Que la presente tesis doctoral titulada “La investigación a través de la práctica docente como elemento generador de recursos metodológicos para el aula. La enseñanza de orquesta en los conservatorios profesionales”, ha sido realizada por D. Manuel Real Tregallo, bajo nuestra dirección, en el Programa de Doctorado Los retos de las ciencias sociales y humanas en la sociedad del Siglo XXI, para la obtención del título de Doctorado por la Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir”.

Para que así conste a los efectos legales oportunos, se presenta esta tesis doctoral y se extiende la presente certificación en Valencia a 28 de noviembre de 2016.

Fdo. Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Fdo. Dra. Concepción Ros Ros

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALENCIA

“SAN VICENTE MÁRTIR”



**LA INVESTIGACIÓN A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA DOCENTE
COMO ELEMENTO GENERADOR DE RECURSOS
METODOLÓGICOS PARA EL AULA. LA ENSEÑANZA DE
ORQUESTA EN LOS CONSERVATORIOS PROFESIONALES**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

D. Manuel Real Tresgallo

DIRIGIDA POR

Dr. D. Francisco Carlos Bueno Camejo

Dra. D^a Concepción Ros Ros

AÑO DE DEFENSA 2017

ÍNDICE

Agradecimientos.....	13
Resumen.....	15
Abstract.....	16
1.- INTRODUCCIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	19
2.- OBJETIVOS.....	25
2.1.- Objetivo principal.....	25
2.2.- Objetivos específicos.....	25
3.- LA LEGISLACIÓN EN EL ÁMBITO DE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES.....	29
3.1.- Legislación y realidad en el aula.....	31
3.2.- El currículo y la coordinación interdepartamental.....	35
4.- METODOLOGÍA DE LA TESIS DOCTORAL.....	39
4.1.- Fases de la investigación.....	39
5.- LAS ENCUESTAS Y FICHAS TÉCNICAS.....	51
5.1.- Centro.....	51
5.2.- Profesorado.....	51
5.3.- Organización de la asignatura.....	51
5.4.- Aula.....	52
5.4.1.- Repertorio aula.....	52
5.4.2.- Cuáles son las necesidades más comunes para organizar las clases.....	52
5.5.- Cursos de formación del profesorado.....	53
5.5.1.- Propuestas del profesorado.....	53
6.- EL PROFESORADO, EN LAS ENCUESTAS.....	57
6.1.- Formación académica y el aula.....	57
6.2.- El “intrusismo profesional” o la poca experiencia del docente.....	59
6.3.- Gráficos.....	62
6.4.- Grupos de trabajo y la investigación.....	68
6.4.1.- Alumnos.....	68
6.4.2.- Profesores.....	69
6.4.3.- Futuros profesores.....	70
6.5.- Deficiencias pedagógicas en la actividad docente.....	73

7.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DEL LENGUAJE DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA: VIOLÍN, VIOLA, VIOLONCHELO Y CONTRABAJO.....	81
7.1.- Metodologías para el estudio del Violín: Arias, Creuenko, Soja y Garlitsky.....	82
7.1.1.- Antonio Arias: <i>Antología de Estudios para Violín</i>	82
7.1.2.- B. Creuenko: <i>Repertorio de Estudios de las Escuelas Musicales</i>	84
7.1.3.- Zbigniew Soja: <i>Szkola Gry Na Skrzypcach</i>	87
7.1.4.- M. Garlitsky: <i>Manual Metodológico para jóvenes violinistas</i>	89
7.2.- Metodologías para el estudio de la Viola: Volmer, Classen, Do Minh y Tivadar.....	90
7.2.1.- Berta Volmer: <i>Bratschenschule</i>	90
7.2.2.- Henri Classens: <i>L'Alto Classique</i>	92
7.2.3.- Thuan Do Minh: <i>El Joven Violista</i>	93
7.2.4.- Országh Tivadar: <i>Brácsaiskola Bratschenschule</i>	97
7.3.- Metodologías para el estudio del Violonchelo: Bunting, Chakalov y Antal.....	100
7.3.1.- Christopher Bunting. <i>El arte de tocar el Violonchelo</i>	100
7.3.2.- Nikola Chakalov: <i>La digitación en el Violonchelo (Tesis Doctoral)</i>	102
7.3.3.- Friss Antal: <i>Gordonka Iskola</i>	103
7.4.- Metodologías para el estudio del Contrabajo: Streicher, Gadzinski, Möchel y Sankey.....	105
7.4.1.- Ludwig Streicher: <i>Mein Musizieren auf dem Kontrabaß</i>	105
7.4.2.- Wiktor Gadzinski. <i>Wybór etiud na Kontrabas</i>	107
7.4.3.- Kurt B. Möchel. <i>Zweck-Etüden für Kontrabaß</i>	109
7.4.4.- Stuart Sankey. <i>New Method for String Bas</i>	110
8.- LA TÉCNICA DEL ARCO COMO BASE DE LA INTERPRETACIÓN ORQUESTAL.....	115
8.1.- Los golpes de arco.....	116
8.1.1.- Estudios para el empleo de todo el arco.....	118
8.1.2.- Estudios para el empleo de la mitad superior del arco.....	124
8.1.3.- Estudios para el empleo de la mitad inferior del arco.....	132
8.1.4.- Estudios para el empleo de la punta, medio y talón del arco.....	136
8.1.5.- Combinaciones de arco irregulares.....	146
8.1.6.- Estudios con múltiples combinaciones de arco.....	149
8.1.7.- Representación gráfica de los golpes de arco.....	153
8.1.8.- Colocación y distribución del arco.....	156

8.1.9.- Grafía, golpe y distribución de arco en los pasajes instrumentales.....	158
9.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA MUSICAL: LA ARMONÍA, EL CONTRAPUNTO, EL ANÁLISIS Y LAS FORMAS MUSICALES.....	163
9.1.- Schoenberg, A.: <i>Funciones Estructurales de la Armonía</i>	164
9.2.- Pedro Sáenz: <i>Armonía. Método teórico-práctico</i>	167
9.3.- Francisco Calés Otero: <i>Tratado de Contrapunto</i>	169
9.4.- Diether de la Motte. <i>Contrapunto</i>	173
9.5.- Alicia Santos-Rafael Eguílaz: <i>Introducción al análisis musical</i>	174
9.6.- Katalin Szekely. <i>Análisis 1º - Pequeñas Formas Barrocas y Clásicas</i>	176
9.7.- Francisco Llácer Pla. <i>Guía analítica de Formas Musicales para Estudiantes</i>	177
9.8.- Dionisio de Pedro Cursá. <i>Manual de Formas Musicales</i>	179
9.9.- Sanz Arribas, J.: <i>Beethoven. Sinfonías. Esquemas estructurales</i>	181
9.10.- Schenker, H.: <i>Five Graphic Music Analyses</i>	187
9.11.- Cadwallader, A. y D. Gagné: <i>Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach</i>	194
9.12.- Salzer. F.: <i>Audición Estructural. Coherencia tonal en la música</i>	195
10.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA.....	205
10.1.- Hermann Scherchen. <i>El arte de dirigir la orquesta</i>	207
10.2.- F. Previtali. <i>Guía para el estudio de la dirección orquestal</i>	208
10.3.- Hans Swarowsky. <i>Dirección de orquesta. Defensa de la obra</i>	208
10.4.- Pierre Boulez. <i>La escritura del gesto: conversaciones con Cécili Gilby</i>	209
10.5.- A. Sardó i Parals. <i>El gesto en la dirección de orquesta</i>	210
10.6.- Robert Delcroix. <i>Le langage du geste. La direction d'orchestre: guide et réflexion</i>	210
10.7.- José Antonio Bowen. <i>The Cambridge Companion to Conducting</i>	211
10.8.- Myer Fredman. <i>Maestro, Conductor or Metro-Gnome? Reflections from the Rostrum</i>	212
10.9.- Sergiu Celebidache. <i>La técnica del gesto directorial</i>	212
10.10.- Helena Matheopoulos: <i>Maestro</i>	216
10.11.- David Daniels. <i>Orchestral Music: A Handbook</i>	216
10.12.- Paul Rolland's. <i>Young Strings Action</i>	217
10.13.- Biget y otros. <i>10 ans avec l' orchestre</i>	219
10.14.- François-René Tranchefort. <i>Guía de la música sinfónica</i>	219

11.- LA FORMACIÓN DEL PROFESOR EN LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN DE ORQUESTA.....	223
11.1.- Lenguaje del gesto.....	223
11.1.1.- Línea de referencia óptica.....	223
11.1.2.- Espacios gestuales de referencia.....	224
11.1.3.- Figuras básicas y los dibujos artísticos.....	226
11.1.3.1.- Cambios de la figura básica y el <i>pulso</i>	228
11.1.3.2.- Cambio de compás y figura.....	229
11.2.- Compases y su subdivisión.....	231
11.2.1.- Compases de subdivisión binaria.....	231
11.2.2.- Compases de subdivisión ternaria.....	232
11.2.3.- Compases subdivididos y el empleo de otras figuras básicas.....	234
11.2.4.- Subdivisiones en otros casos: “sobre la marcha” y penultimo compás.....	235
11.2.5.- Compás de cinco partes.....	237
11.2.6.- Compases dispares.....	237
11.2.6.1.- Compás de 5/8.....	238
11.2.6.2.- Compás de 7/8 sin subdividir.....	239
11.2.6.3.- Compás de 7/8 subdividido.....	240
11.2.6.4.- Compás de 10/8 y el <i>tempo</i>	240
11.2.6.5.- Compases dispares “provocados” como herramienta técnica.....	242
11.2.7.- Igor Stravinsky: <i>Petrushka</i>	243
11.3.- Las anacrusas.....	254
11.3.1.- Anacrusas en los compases dispares.....	255
11.3.2.- Representación gráfica de las anacrusas.....	255
11.3.3.- El gesto y las anacrusas.....	258
11.3.4.- Marcar anacrusas desde la posición inicial.....	259
11.3.5.- Consideraciones técnicas sobre las anacrusas y los compases.....	262
11.4.- Calderones.....	263
11.5.- Relaciones y el contenido rítmico del pulso.....	267
11.5.1.- Marcar según el contenido rítmico de la música.....	267
11.5.2.- Realización técnica de las “relaciones”	268
11.5.3.- Gráficos de las relaciones y el pulso.....	269

11.6.- Marcar entradas a la orquesta.....	271
11.7.- Introducción de la respiración en la técnica de dirección.....	272
11.7.1.- Ejercicios de respiración.....	273
12.-EL PROFESOR Y LA PREPARACIÓN DE LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN.....	279
12.1.- Propuestas de repertorio pianístico	282
12.1.1.- Aplicación práctica de la técnica de dirección.....	283
13.- LA OBRA SINFÓNICA Y SINFÓNICO-CORAL Y LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN APLICADA.....	307
14.- LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN EN LA OBRA DE L.V. BEETHOVEN.....	361
14.1.- Las Nueve Sinfonías de L.V. Beethoven	361
15.- PLANIFICAR EL AULA SEGÚN LA REALIDAD DE CADA CENTRO.....	423
15.1.- Planificar los grupos en un Conservatorio de tamaño medio. Ejemplo.....	424
15. 2.- Asignaturas que se imparten en las enseñanzas profesionales.....	428
15. 3.- La incorporación de las secciones de viento y percusión a la orquesta.....	429
15. 3.1.- Ejemplos de Orquestación.....	431
16.- PROPUESTAS DE PROGRAMAS DE CONCIERTO.....	435
17.- EL CONTROL DEL PROCESO DE APRENDIZAJE EN EL AULA.....	451
17. 1.- Test para evaluar diferentes parámetros de la práctica orquestal.....	452
17. 1.1.- Afinación.....	452
17.1.2.- Sobre la continuidad sinfónica.....	455
17.1.3.- Sobre el control de la respiración, el instrumento y el escenario.....	456
17.1.4.- El “precalentamiento”	458
17.1.5.- Sobre el estudio y la selección de las obras.....	458
17.1.6.- Sobre conceptos de la técnica de dirección.....	459
18.- EL PROFESOR. FORMACIÓN Y AUTOEVALUACIÓN.....	465
18.1.- Del canto gregoriano al teatro lírico. La evolución de una escritura.....	468
18.1.1.- Canto Gregoriano.....	468
18.1.2.- El Teatro lírico.....	471
18.1.2.1.- El personaje y el control de los recursos vocales.....	474
18.1.2.2.- Más allá del sonido.....	475
18.1.2.3.- Síntesis de la obra.....	476
18.2.- El Coro. Análisis comparativo entre el original y diferentes ediciones.....	477
18.3.- La Orquesta. Estudio de la obra y la revisión de los materiales a dirigir.....	478

19.- LA COORDINACIÓN INTERDEPARTAMENTAL.....	481
19.1.- Informe técnico-artístico. Lenguaje Musical y Orquesta.....	485
19.2.- Informe técnico-artístico. Instrumentos de Cuerda-Arco y Orquesta.....	487
19.3.- Informe técnico-artístico. Instrumentos de Viento y Orquesta.....	489
19.4.- Informe técnico-artístico. Coro y Orquesta.....	491
19.5.- La evaluación en el ejercicio de la función docente.....	493
20.- INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA Y LA CREACIÓN DE UN REPERTORIO PARA EL AULA.....	497
20.1.- <i>Las Sei Sinfonie a otto stromenti</i> : Graun, Richter, Chalon, Zebro e Spangenberg...	501
20.2.- <i>Six Symphonies, Op. 10</i> de C. F. Abel.....	503
20.3.- <i>Four Symphonies</i> de F. Benda.....	506
20.4.- <i>Six Symphonies, Op.9</i> C. Stamitz.....	507
20.5.- <i>Six Symphonies, Op. 3</i> de J. C. Bach.....	512
20.5.1.- De la edición facsímile a la edición práctica.....	515
20.5.2.- Ejemplos de diseños musicales revisados.....	538
20.5.3.- Ejemplos tipo y la incorporación de articulaciones.....	546
20.5.4.- Cuadros comparativos. Facsímile-Transcripción.....	550
21.- REPERTORIO ORQUESTAL PARA EL AULA.....	555
21.1.- Del Barroco a la actualidad.....	555
21.2.- La Música de Cine. Cien bandas sonoras.....	592
22.- CONCLUSIONES	597
23.- BIBLIOGRAFÍA	605

AGRADECIMIENTOS

La realización de una tesis doctoral es un proceso largo, complejo y que a veces genera incertidumbre al doctorando sobre cuál es el camino correcto para la realización de su investigación. Son numerosas las personas e instituciones que han prestado apoyo al doctorando para que este proyecto sea una realidad, especialmente los directores de la tesis como, la Dra. D^a Concepción Ros Ros y el Dr. D. Francisco Carlos Bueno Camejo, ya que sin sus aportaciones y experiencia no hubiese sido posible conseguir dicho objetivo.

A los directores de orquesta y catedráticos en esta materia D. Enrique García Asensio, D. Octav Calleya o D. Miguel Ángel Gómez Martínez que han aportado su experiencia y facilitado los textos técnico-pedagógicos de sus clases, incluidos los de sus maestros, especialmente la de los directores D. Sergiu Celibidache y Hans Swarowsky, referencias de ámbito internacional en el campo de la dirección de orquesta.

A D. Santiago Sánchez, del Servicio de inspección educativa de la Dirección de Área territorial Madrid-Sur, por sus aportaciones y consejos sobre la *Evaluación positiva de la actividad docente*. A D^a Ana Melero Herreras profesora especialista en *Lenguaje Musical* del centro oficial de enseñanzas profesionales de música “*Katarina Gurska*”, por sus aportaciones en esta materia con respecto a la formación del alumnado y la dificultad de aplicar estos elementos en la practica instrumental.

Al alumnado de las Cátedras de Dirección de Orquesta y Pedagogía Musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, así como, a los de las especialidades de Coro y Dirección de Coro pertenecientes al Departamento de Ópera y Oratorio de la Escuela Superior de Canto de Madrid, partícipes estos últimos en la puesta en escena de numerosas Óperas y Zarzuelas. A los alumnos y alumnas de los Conservatorios profesionales de música de Getafe, el “Victoria de los Ángeles” de Madrid y el Conservatorio profesional de Danza “Carmen Amaya”, quienes han participado en el trabajo en el aula y en los conciertos. Todos estos centros pertenecientes a la Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad de Madrid.

Al profesorado que amablemente colaboró en la *Encuesta*, y de manera muy especial, al claustro de profesores del Conservatorio Profesional de Música de La Rioja, centro dependiente de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de dicha Comunidad Autónoma, que durante varios meses trabajaron con el autor de esta tesis aportando propuestas fruto de su formación académica y de su experiencia docente.

A Patrimonio Nacional, especialmente a D^a Inmaculada Candil García, Jefa de Servicio de Gestión Administrativa de la Dirección de Conservación de Bienes Histórico-Artísticos de Patrimonio Nacional, y a D^a Fátima Díaz Martín de la Sección de Reproducción de Documentos del Archivo General de Palacio de la Dirección de Conservación de Bienes Histórico-Artísticos del Palacio Real, por facilitar las copias de determinadas obras musicales empleadas en esta investigación, así como la autorización para su publicación, materiales que pasarán a formar parte del Archivo General del Palacio Real de Madrid.

RESUMEN

La práctica orquestal como materia de estudio dentro del sistema educativo español, y más concretamente en los Conservatorios Profesionales de Música, no se normalizó hasta la publicación por parte del Ministerio de Educación y Ciencia de la Orden de 28 de agosto de 1992, por la que se establecía el currículo de Grado Elemental y Medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. Hasta ese momento en España era una asignatura de carácter residual dentro del plan de estudios vigente. Este planteamiento formativo estaba en contraposición con lo que ocurría en los países de nuestro entorno, donde la práctica de orquesta dentro del ámbito académico se realiza desde los niveles elementales hasta los estudios superiores de forma normalizada, extendiéndose su práctica fuera del ámbito académico y formando parte de la cultura de la propia sociedad.

La investigación a través de la práctica docente como elemento generador de recursos metodológicos para el aula, trabajo de esta tesis, ha requerido explorar diversos parámetros relacionados con la formación del profesorado que imparte su docencia en el aula de orquesta, el alumnado y su diversidad formativa e intelectual que forman parte de cada grupo instrumental, los recursos para el aula que den cobertura a esta diversidad a través de *Repertorios* basados en las obras escritas por los grandes compositores de cada época de la historia de la música, para llegar finalmente a la investigación como elemento de cohesión para generar recursos a través de la función docente. El hilo conductor de la investigación se centra en realizar un diseño pedagógico, sustentado sobre una base musicológica, de carácter metodológico que de respuesta a las necesidades del profesorado y alumnado en el aula.

A través de la investigación se pretende dotar al profesorado de los medios pedagógicos que le permitan diseñar de manera autónoma recursos para el aula. Aquí, el docente aplicará la investigación como elemento generador de herramientas para el aula, atendiendo a las características propias de cada centro y sus grupos orquestales. Se presta especial atención a la diversidad formativa del responsable del aula que se encuentra en los centros españoles: instrumentistas, compositores o directores de orquesta, lo que ha requerido diseñar recursos *ad hoc* para estos casos, incluidos aquellos donde la materia es impartida por un músico no especialista o con poca experiencia docente.

Para facilitar la labor del docente se ha seleccionado un amplio catálogo de obras orquestales con fines pedagógicos que recogen la evolución de la escritura orquestal, así como la técnica de los propios instrumentos que conforman la orquesta en cada época. Se aborda de manera sistemática la formación técnica, artística e intelectual del alumnado que le permitirá entender estructuralmente la partitura y saber cuál debe ser su papel como instrumentista en cada momento de la interpretación de una obra.

Finalmente se presta especial atención al diseño de recursos para el estudio del alumno, dotándole de medios de manera progresiva hasta conseguir que controle de manera autónoma su formación académica y los resultados artísticos; el control de los resultados a través del diseño de fichas permitan al docente saber cuáles son las dificultades a evaluar y sus posibles soluciones, hasta conseguir la excelencia académica.

ABSTRACT

No official norms for the teaching of orchestral music in music conservatories existed prior to the Ministry of Education and Science's Order of the 28th of August 1992, which established the basic music curricula for Spanish elementary and middle schools and evaluation and grading criteria for these programmes. Until that moment, it played only a residual role in study plans at these levels of education. This approach differed greatly those embraced by neighbouring countries, in which orchestral studies form a regular part of curricula from elementary school through institutions of higher education, there are many more non-academic opportunities for participating in orchestral ensembles and orchestral music is considered an integral part of the country's culture.

This thesis, which focuses on *research carried out in the context of teaching as a driver of pedagogical innovation in the classroom*, has been grounded in a conscientious exploration of the training received by educators who teach orchestral music, the educational and intellectual diversity of the students who make up the instrumental ensembles they lead, the ways in which they employ repertoires drawing upon the works of great composers from every period to bridge this gap, and the potential of the hands-on research they perform in the classroom to provide a more cohesive approach to orchestral studies at every level. The core element and guiding thread underpinning this thesis has been the development of a teaching method based on musicological concepts that meets the needs of teachers and students in the classroom.

The objective the research presented here has been to empower teachers to develop their own classroom teaching resources. The underlying idea is to enable teachers to use hands-on research as a means of generating classroom tools that meet the specific needs of their schools and orchestral ensembles. Given the breadth of the educational and professional backgrounds of the individuals teaching orchestral music at educational institutions in Spain today – who range from professional instrumentalists, composers and orchestra directors to more generalist musicians with little teaching experience – a special effort was made to provide ad hoc classroom solutions for a wide variety of situations and circumstances.

Resources developed to help teachers give their students a more global understanding of the orchestral repertoire include a comprehensive catalogue of works that traces the evolution of orchestral composition and instrumental techniques employed during each period. The technical, artistic and intellectual facets of each work have been addressed a systematic manner so as to give students a solid understanding of the way in which musical scores are structured and their roles as instrumentalists at every moment of its interpretation.

A strong focus has also been placed on study materials, which are organised in methodical steps that foster students' ability to gradually take control of their personal learning processes and artistic development. These resources include a system designed to help teachers track the progress of their students along their individual paths towards excellence, detect the areas in which they need further support and find creative solutions to these problems.

1.- INTRODUCCIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.- INTRODUCCIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La práctica orquestal como materia de estudio dentro del sistema educativo español, y más concretamente en los Conservatorios Profesionales de Música, no se normalizó hasta la publicación por parte del Ministerio de Educación y Ciencia de la Orden de 28 de agosto de 1992,¹ por la que se establecía el currículo de Grado Elemental y Medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. Hasta ese momento en España era una asignatura de carácter residual dentro del plan de estudios según figura en el Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre *Reglamentación general de los Conservatorios de Música*,² donde solamente se precisaba un máximo de dos cursos de Conjunto Instrumental para la obtención del Título Superior de instrumento. Este planteamiento formativo estaba en contraposición con lo que ocurría en los países de nuestro entorno, donde la práctica de orquesta dentro del ámbito académico se realiza desde los niveles elementales hasta los estudios superiores de forma normalizada, extendiéndose su práctica fuera del ámbito académico y formando parte de la cultura de la propia sociedad.

Como consecuencia del proceso de transferencias autonómicas, y emulando al estado central, se produce una proliferación de orquestas sinfónicas por todo el territorio español, creando las Comunidades Autónomas sus propios grupos orquestales. Esta demanda de músicos hace aflorar una realidad hasta entonces no conocida: la baja calidad del sistema educativo español en esta materia frente a los países de nuestro entorno. Los puestos de trabajo ofertados por estas orquestas para cubrir sus plantillas son ocupados por Titulados Superiores extranjeros, llegando a cifras preocupantes, como fue el caso de la Orquesta Sinfónica de la Coruña, donde el 92% aproximadamente de las plazas fueron ocupadas en ese momento por músicos foráneos. A la baja formación técnico instrumental, en especial en los instrumentos de cuerda, se unía la inexistencia de una práctica orquestal.

Con la reforma educativa iniciada en el año 1992, y revisada posteriormente con la publicación del Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación³ (en adelante LOE), la asignatura de Orquesta experimenta un gran cambio, ya que todos los alumnos que tocan un instrumento de cuerda-arco, viento o percusión, tienen que realizar esta práctica orquestal de manera regular y evaluable durante diez años, distribuidos en seis cursos dentro de la enseñanzas profesionales y cuatro en la enseñanzas superiores.

Igualmente se establecen unos requisitos mínimos de materias y especialidades instrumentales en los Conservatorios que hasta ese momento eran exiguas, ya que con esas plantillas de profesorado no se posibilitaban la creación de orquestas y bandas, objetivo fundamental de la nueva legislación. Igualmente, los estudios de dirección de orquesta (grado superior) se reestructuran y sus programaciones son más acordes con los planes de estudios vigentes en Europa, titulados que se encargarán de impartir la especialidad de orquesta en los Conservatorios Profesionales. Este nuevo planteamiento educativo también se extendió a todos los instrumentos y materias teóricas, aunque con desigual aplicación y desarrollo de contenidos dentro del territorio español.

¹ BOE núm. 217, de 9 de septiembre de 1992, pp. 30901-30933.

² BOE núm. 254, de 24 de Octubre de 1966, pp. 13381-13387.

³ BOE núm. 18, de 20 de enero de 2007, pp. 2853-2882.

Al igual que ocurriera en las Universidades, para poner en marcha la reforma educativa dentro del *Espacio Europeo de la Educación Superior* en el ámbito de las enseñanzas artísticas superiores en España, se publica el Real Decreto 365/2007, de 16 de marzo, por el que se regula el *Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas*.⁴ Para elaborar los nuevos currículos de las diferentes materias, titulaciones, etc., el equipo ministerial del momento dispuso de toda una serie de recomendaciones elaboradas por los diferentes grupos de trabajo creados en los Conservatorios Superiores de cada Comunidad Autónoma.

Simultáneamente, el MEC creó su propio equipo de expertos formado por personalidades dentro del ámbito de la música, la danza y el teatro, cuyo cometido principal era elaborar propuestas de carácter académico con visión europea, para lo cual era necesario conocer *in situ* las metodologías que se empleaban en ese momento en los Conservatorios Superiores, Escuelas Superiores y Universidades europeas con mayor tradición en el ámbito de la interpretación, la pedagogía, la didáctica e investigación de la música, la danza o el teatro.

Especial atención se prestó a los países emergentes y que compiten con las escuelas tradicionales, como son los países nórdicos, dando como resultado un cambio radical en las estructuras académicas y administrativas de estos centros en todo el estado español. Como consecuencia de esta gran reforma educativa, los centros han reestructurado todas sus enseñanzas e incorporado nuevas titulaciones que hasta ese momento no existían en el ámbito educativo español, y sí en otros centros de características similares de nuestro entorno, lo que ha facilitado la movilidad del alumnado de manera permanente por todos los Centros Superiores y Universidades europeas, todo ello, enmarcado dentro del *Espacio Europeo de la Educación Superior*.

En el ámbito educativo español, y más concretamente en los Conservatorios profesionales, la formación académica del profesorado que está impartiendo la materia de orquesta es de muy diversa procedencia (director de orquesta, instrumentista o compositor). El Real Decreto 428/2013, de 14 de junio, por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas de Música y de Danza⁵ no permite a un instrumentista impartir esta materia, ya que precisa una formación específica en Dirección de orquesta que no posee. La realidad en las aulas es que muchos centros no cumplen con esta legalidad: por ejemplo, en los once Conservatorios profesionales de música de la Comunidad de Madrid, pertenecientes sus docentes al cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, más del 60% de los conservatorios no tienen profesorado de esta especialidad.

Otro elemento de análisis son los profesores pertenecientes a los antiguos cuerpos de profesores auxiliares (Título medio) que impartían la materia de Conjunto instrumental y que en la actualidad son titulares de orquesta (Licenciatura). Con los sucesivos cambios de planes de estudios este profesorado ha pasado de impartir dos cursos de Conjunto instrumental a diez años de orquesta. Dicho profesorado se ha ido actualizando académicamente de manera muy desigual, impartiendo un materia para la cual en muchos casos no dispone de las herramientas metodológicas fundamentales, y donde los resultados en el aula son muy sensibles a estas habilidades o carencias individuales de cada profesor. Para el acceso a la docencia para impartir esta materia (Conjunto instrumental) no se exigía estudios de dirección cosa que en la actualidad (Orquesta) son imprescindible.

⁴ BOE núm. 81, de 4 de abril de 2007, pp. 14669-14671.

⁵ BOE núm. 143, de 15 de junio de 2013, pp. 45346-45354.

Un tratamiento muy diferenciado se requiere cuando en el centro no hay un profesorado especialista de esta materia y que por afinidad instrumental se le encomienda a un instrumentista de cuerda, principalmente violín, la orquesta, y a un instrumentista de viento la banda, pero en su mayoría son docentes sin una formación específica en dirección de orquesta. Finalmente está el profesor con una titulación en dirección de orquesta y con una formación como instrumentista que suele proceder del Piano, desconociendo la base de la orquesta como es la sección de cuerdas.

Conociendo la realidad práctica del docente en los Conservatorios profesionales: tipo de profesor y su formación académica de procedencia, se pueden diseñar los recursos necesarios para impartir una clase de orquesta de acuerdo con la programación, con unos objetivos y unos contenidos acordes a los establecidos en la actual legislación vigente. Frecuentemente estas carencias formativas no permiten al docente interrelacionar el nivel formativo del instrumento y el curso de orquesta (grupo), lo que implica seleccionar unos materiales que no son acordes con la programación de la materia.

Otra de las dificultades a la que se enfrenta el profesorado, es la ausencia de materiales específicos para estos niveles académicos o que dichos materiales no estén “preparados”, necesidades a las que el mundo editorial aún no ha dado respuesta. De ahí, la importancia que el profesor de orquesta tenga mucha experiencia en el ámbito de las enseñanzas profesionales, con un alumnado de edades comprendidas entre los 12 y los 18 años, requisito necesario para que se pueda obtener unos resultados satisfactorios, lo que le permitirá saber seleccionar un *repertorio* apto para un grupo concreto con criterios pedagógicos.

Conociendo las necesidades del profesorado se podrán diseñar unas metodologías que den respuesta a nivel práctico que orienten en todo momento sobre cuál es el camino que se debe seguir para formar al alumnado en la práctica orquestal, teniendo como fin último el ejercicio profesional una vez finalizados los estudios de grado superior. En ningún caso se pretende diseñar unos recursos que ya existen en los Conservatorios superiores, sino conocer la realidad en el aula, aportando soluciones prácticas en función de esa diversidad formativa, así como orientar sobre cuestiones muy concretas al profesor y que en muchos casos no se pueden adquirir si no es con mucha práctica, es decir, con la experiencia y una amplia formación académica.

Como se ha indicado anteriormente, estas carencias formativas se ven agravadas al no existir una publicación de carácter metodológico que de respuesta a esta diversidad de profesorado y materia a impartir. Durante diez años está presente la práctica orquestal en los planes de estudio de todo instrumentista, donde la formación académica y la experiencia de cada profesor de orquesta determinará el resultado en el aula, quedando relegada frecuentemente la programación a una mera intención de propuestas.

2.- OBJETIVOS

2.- OBJETIVOS

En una investigación, los objetivos cumplen una función metodológica en tanto que sirven de guía para orientar la realización del trabajo.

Para poder profundizar en los objetivos a desarrollar en el estudio sobre *La investigación a través de la práctica docente como elemento generador de recursos metodológicos para el aula*, se requiere explorar diversos parámetros relacionados con el profesorado, alumnado, recursos para el aula y la investigación como elemento de cohesión para generar recursos a través de la función docente.

2.1. Objetivo principal

El objetivo principal de la investigación se centra en realizar un diseño pedagógico, sustentado sobre una base musicológica, de carácter metodológico que de respuesta a las necesidades del profesorado y alumnado en el aula.

2.2. Objetivos específicos

Los objetivos específicos los abordamos en función de su aparición en el desarrollo de la investigación

Objetivo específico 1. Conocer cuál es el estado actual de la formación académica que se imparte en los Conservatorios Profesionales de Música de acuerdo con la legislación vigente en la asignatura de orquesta. Para ello se ha procedido a:

- 1.1. Elaborar una encuesta destinada al profesorado de orquesta para obtener información referente a su formación inicial y continua, así como la disposición de medios en las aulas para impartir su docencia.
- 1.2. Conocer los criterios que emplea el docente para la formación de los grupos orquestales, el *Repertorio* y los recursos para el aula, así como, la aplicación del currículo y los resultados académicos.

Objetivo específico 2. Conocer la formación del docente en ámbito de la investigación científica lo que implicará:

- 2.1. Conocer los aspectos legislativos referentes a la formación del docente en investigación científica.
- 2.2. Conocer los mecanismos de control de calidad de la enseñanza.
- 2.3. Conocer si existe y cómo se lleva a cabo la coordinación interdepartamental y las materias que conforman el currículo, para favorecer una formación integradora entre las diferentes disciplinas académicas.

Objetivo específico 3. Dotar al profesorado de medios pedagógicos que le permitan diseñar recursos para el aula para lo cual precisará:

- 3.1. Aplicar la investigación como elemento generador de recursos para el aula, atendiendo a las características propias de cada centro y sus grupos orquestales.
- 3.2. Diseñar recursos para la formación del profesor, incluidos aquellos casos donde la asignatura es impartida por una persona no especializada en la materia o con poca experiencia docente.

Objetivo específico 4. Elaborar recursos y materiales para la formación del alumnado.

- 4.1. Crear recursos para el estudio del alumno en función del curso/edad/ instrumento y madurez intelectual, elementos que condicionarán la selección de *Repertorios* para el aula y los conciertos base de la programación.

Objetivo específico 5. Tratar a la orquesta como un “instrumento musical complejo”, un enfoque que precisará:

- 5.1. Diseñar recursos destinados al aula y al profesorado para la asignatura orquesta.
- 5.2. Seleccionar un amplio catálogo de obras orquestales con fines pedagógicos que recojan la evolución de la escritura orquestal, su orquestación y los adelantos técnicos de los instrumentos que conforman la orquesta en cada época.
- 5.3. Contemplar la formación técnica, artística e intelectual del alumnado que le permita entender la partitura, saber cómo el compositor trata los diferentes elementos temáticos, contrapuntísticos o estructurales que conforman la obra orquestal.
- 5.4. Diseñar procedimientos metodológicos sobre cómo formar académicamente y artísticamente a interpretar atendiendo a las diferentes partes que conforman la estructura formal de una obra, colocando unos arcos adecuados a cada frase o pasaje, elementos fundamentales para que tenga sentido una correcta lectura de la obra.

3.- LA LEGISLACIÓN EN EL ÁMBITO DE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES

3.- LA LEGISLACIÓN EN EL ÁMBITO DE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES

Convengamos, para coadyuvar al objeto de la investigación, que ha menester contrastar algunos aspectos de la legislación y lo que ocurre en las aulas para no errar en los resultados de esta investigación.

El Real Decreto 756/1992, de 26 de junio,⁶ por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los Grados Elemental y Medio de las enseñanzas de música, trata por primera en las enseñanzas artísticas un tema que es de suma importancia para el control de la calidad en la enseñanza, la investigación como parte de la función docente y de aplicación en el aula. La investigación en la docencia se incorpora como un concepto teórico más que real por primera vez en los Conservatorios de Música con esta Ley. En su artículo 3 dice que:

“Al establecer el currículo de los grados elemental y medio (Conservatorios profesionales), las Administraciones educativas fomentarán la autonomía pedagógica y organizativa de los centros, favorecerán el trabajo en equipo de los profesores y estimularán la actividad investigadora de los mismos a partir de su práctica docente”.

En el artículo 15, punto 4, incorpora un nuevo mecanismo de control académico cuyo texto indica que “Los profesores evaluarán tanto el aprendizaje de los alumnos como los procesos de enseñanza y su propia práctica docente”.

Las administraciones educativas son las responsables de regular la formación investigadora en el campo de las enseñanzas artísticas, cosa que aún no se ha producido, siendo los casos individuales de profesorado los que buscan alternativas a esta precariedad investigadora; por lo que un docente no puede investigar con rigor científico sin conocer los procedimientos metodológico que deben regir en dicha investigación. En esta situación, el “investigar a través de la práctica docente” aún no es una realidad, ya que los resultados carecerían de una base científica. Este tema se aborda en esta investigación enfocado al ámbito de la orquesta, donde se indican unas pautas muy concretas que se recogen en varios documentos que se han elaborado en el aula.

El Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación,⁷ trata por primera vez en los estudios de Grado Superior el *proyecto de investigación* como trabajo final de carrera (Art.11, punto 6), sin embargo no aparece en el currículo una asignatura obligatoria sobre metodología y técnicas de investigación, ni un profesorado especialista responsable, siendo el propio profesor de instrumento el que dirige y evalúa el proyecto de investigación, en muchos casos valiéndose de su experiencia docente, pero sin tener formación de carácter científico para ello.

La “*Evaluación positiva de la actividad docente*” en los Conservatorios Profesionales de Música es un elemento totalmente nuevo, aunque se incorporó en Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, art. 106. Se está comenzando a aplicar en la actualidad con carácter voluntario al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, que tenga un mínimo ocho años de antigüedad en el cuerpo como funcionario de carrera, y que deseen acceder al Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas en los Conservatorios Superiores. La Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Valenciana, mediante la Orden 55/2015 de 18 de mayo,⁸

⁶ BOE, núm. 206, de 27 de agosto de 1992, pp. 29781-29800.

⁷ BOE, núm. 259, de 27 de octubre de 2009, pp. 89747-89748.

⁸ DOCV, núm. 7531, de 22 de mayo de 2015, pp. 15162-15163.

por la que se convoca procedimiento de acceso al Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas, en el apartado 6.3.2., establece los indicadores para efectuar la *Evaluación positiva de la actividad docente*, evaluación que realizará el Servicio de Inspección educativa de la Generalitat Valenciana.

Los nuevos docentes que accedan al cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas a una plaza en propiedad (Conservatorio Superior) se les exigirá por primera vez en estas enseñanzas, que deben de tener acreditada una titulación Universitaria de postgrado tanto para impartir docencia como para poder dirigir proyectos de investigación, cosa que en la actualidad no ocurre. En la Orden 55/2015 de 18 de mayo de la Generalitat Valenciana incorpora en el apartado 6.2., la “*Acreditación de la formación y capacidad de tutela en investigaciones propias de las enseñanzas artísticas*”.

Este requisito de la acreditación investigadora, y que se obtiene a través de los estudios de postgrado, ha generado un conflicto legal que en estos momentos se está dilucidando en los tribunales. Al ser un exigencia para el acceso a las plazas de Catedrático, impide a muchos de los actuales profesores de centros superiores poder presentarse a estas convocatorias. Esta carencia formativa en el ámbito de la investigación afectaría en algunos casos hasta el 90% del profesorado actual, como es el caso de las oposiciones convocadas a Cátedras en el Principado de Asturias para su Conservatorio Superior⁹ o las oposiciones paralizadas en 2015 para los Conservatorios superiores dependientes de la Junta de Andalucía. En este sentido, no todas las Comunidades Autónomas interpretan la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación, de la misma manera. En la convocatoria de la Comunidad Valenciana incorporan elementos que eximen de los estudios de postgrado a los opositores que han impartido docencia durante tres años en un Conservatorio Superior o han dirigido un trabajo de investigación en estos centros superiores.

Todos estos datos indican claramente que hasta ahora en los Conservatorios Profesionales, tema de esta Tesis Doctoral, en la práctica no ha existido investigación ni evaluación de la práctica docente. Muestra de ello es que se exige ahora para acceder a una Cátedra, y no para ser profesor, responsables estos últimos, de la enseñanza en los Conservatorios profesionales. Finalmente hay que resaltar un dato determinante, como es que desde hace veinticinco años no se convocan oposiciones a Cátedras de Música y Artes Escénicas para dotar de profesorado a los Conservatorios superiores, por lo que en la actualidad, la mayoría de sus plazas están ocupadas por profesores en comisión de servicios o interinos. Este problema afecta a todos los Conservatorios Superiores de toda España, elevándose la inestabilidad organizativa y docente de los centros a cifras alarmantes.

⁹ BOPA, núm. 269, de 20 de noviembre de 2014, p. 13.

3.1.- Legislación y realidad en el aula

Con el fin de hacer una radiografía lo más exacta posible de lo que establece la legislación y la realidad en el aula es necesario conocer algunos datos. Como se indicó anteriormente, el Ministerio de Educación y Ciencia publica el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre¹⁰ por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación. De aquí resaltaremos el texto que dice que:

“Las enseñanzas artísticas reguladas en la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo de Educación (LOE), tienen por finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad, así como garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música, la danza, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño. Son enseñanzas artísticas, entre otras, las enseñanzas profesionales de música y de danza. La Ley establece que estas enseñanzas se organicen, unas y otras, en un grado profesional de seis cursos de duración”.

La LOE indica en sus artículos 91 al 99 las funciones del profesorado de las distintas enseñanzas que se regulan en ella, así como sus respectivas condiciones de titulación y formación pedagógica y didáctica. La disposición adicional séptima establece que la función pública docente se ordena en distintos cuerpos docentes, entre los que se encuentra el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, que desempeñará sus funciones en las enseñanzas elementales y profesionales de Música y de Danza, en las enseñanzas de Arte Dramático y, en su caso, en aquellas materias de las enseñanzas superiores de Música y de Danza o de la modalidad de artes del Bachillerato que se determinen.

El Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, concreta los aspectos básicos del currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, y el Real Decreto 85/2007 de 26 de enero, regula los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de Danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Por otra parte, el Real Decreto 1834/2008 de 8 de noviembre, por el que se definen las condiciones de formación para el ejercicio de la docencia en la Educación Secundaria Obligatoria, el Bachillerato, la Formación Profesional y las Enseñanzas de régimen Especial y se establecen las especialidades de los cuerpos docentes de enseñanza secundaria obligatoria, el Bachillerato, la formación profesional y las enseñanzas de régimen especial y se establecen las especialidades de los cuerpos docentes de enseñanza secundaria, establece, en su artículo 8.2. En cuando la modalidad de Artes del Bachillerato se imparta en centros de enseñanzas artísticas, las materias correspondientes podrán ser asignadas al profesorado de los respectivos cuerpos de enseñanzas artísticas que tenga formación adecuada en cada caso.

Tomando como base la legislación citada anteriormente, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, publica en el Real Decreto 428/2013 de 14 de junio,¹¹ por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. De dicho articulado cabe destacar el artículo 1, que indica que:

“Este Real Decreto tiene por objeto establecer las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas de Música y de Danza, así como definir la asignación de asignaturas que se deberán impartir en las enseñanzas profesionales de Música y de Danza y las materias que se podrán impartir en el Bachillerato”.

¹⁰ BOE, núm. 18, de 20 enero de 2007, pp. 2852-2882.

¹¹ BOE, núm. 143, de 15 de junio de 2013, pp. 45346-45353.

En el artículo 2 indica que “Las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas de Música y de Danza son las que se relacionan en el Anexo I”. Aquí se establece el profesorado puede impartir la materia de orquesta, aunque de manera reiterada es incumplida esta legislación por los Conservatorios profesionales.

Respecto a la asignación de asignaturas en las enseñanzas profesionales de Música, en su artículo 3 indica que:

“Las asignaturas que impartirá el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas en las enseñanzas profesionales de Música son las relacionadas en el Anexo II. La asignación de la asignatura de Idiomas aplicados al canto quedará abierta a la determinación de las Administraciones educativas en función de sus necesidades y recursos, siempre que se garantice la competencia docente para su impartición”.

En el punto 2 del citado artículo determina que:

“Los titulares de las especialidades instrumentales correspondientes a las enseñanzas profesionales de Música impartirán, además de la enseñanza del instrumento principal, las enseñanzas colectivas de instrumento y, en su caso, las de instrumento complementario”.

La Disposición adicional primera esta destinada a los funcionarios del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas de especialidades anteriores a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. Dicha disposición dice que:

“Los titulares de las antiguas especialidades existentes a la entrada en vigor del Real Decreto 989/2000, de 2 de junio, que fueron adscritos a especialidades reguladas en dicho real decreto, que se relacionan en el Anexo V, impartirán, con carácter obligatorio y preferente, las asignaturas de las enseñanzas profesionales de la ordenación establecida en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, que se especifican en dicho anexo, sin perjuicio de que la asignación de estas mismas asignaturas pueda recaer sobre titulares de otras especialidades”.

La adscripción tanto de antiguas especialidades como de sus cuerpos de profesorado a la nueva legislación ha generado en el aula de orquesta muchos problemas; el profesorado ha pasado de impartir dos cursos de *Conjunto Instrumental* a diez años de orquesta para obtener una titulación superior de instrumento. El gran cambio se produjo en orquesta con la entrada de la LOGSE, cosa que no ha ocurrido de una manera tan radical en los instrumentos. El profesorado de esta materia ha precisado de toda una actualización en su formación, aunque su actualización ha sido voluntaria o simplemente no se ha producido, lo que repercutirá en los resultados del aula, problemática que se visualizará en la *Encuesta* realizada al profesorado a través de sus propuestas.

Si se examina el Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre, sobre “*Reglamentación General de los Conservatorios de Música*”,¹² los titulares de las antiguas especialidades, se puede observar que en el programa de estudios del instrumentista se cursaban un máximo de 2 años de *Conjunto Instrumental*. Como se indicó en el cuerpo de la Tesis, en esos momentos no había orquestas en los centros, excepto en los Conservatorio Superiores de Madrid, Valencia o Barcelona. Esta materia de Conjunto Instrumental (no era orquesta) se cursaba tanto en los Conservatorios Profesionales como en los Conservatorios Superiores, aunque sirviese para obtener un Título Superior de Instrumento. En la actualidad estos docentes tienen que impartir diez años de orquesta, seis en los Conservatorios Profesionales y cuatro en los Conservatorios Superiores, requisito actual para la obtención de un Título Superior de Instrumento.

¹² BOE, núm. 254, de 24 de octubre de 1966, p. 13384.

En los conservatorios se formaban grupos instrumentales con el alumnado que se hubiese matriculado ese año, de ahí, el termino de *Conjunto Instrumental*, materia que esta más cerca de la Música de Cámara que de la orquesta. La asignatura era muy flexible sobre cuándo se tenía que cursar, incluso para el Título de Profesor no se precisaba realizar esta materia, pudiéndose optar por cursar dos años de Música de Cámara o dos de Conjunto Instrumental; también había una formula mixta, hacer un curso de cada, uno de Música de Cámara y uno de Conjunto Instrumental, por lo que podemos deducir que en ese momento era una materia residual en el currículo del instrumentista.

Por este plan de estudios se han formado mayoritariamente el profesorado que en la actualidad imparten docencia en los Conservatorio profesionales. La “*Reglamentación General de los Conservatorios de Música*” no exigía a los Conservatorios un mínimo de especialidades instrumentales, como ocurre desde la entrada de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Organización General del Sistema Educativo (LOGSE), por lo que muchos instrumentos no se impartían, lo que impedía a nivel práctico la existía de la materia de orquesta como tal.

Los profesores auxiliares (Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre)¹³ eran los que impartían *Conjunto Coral e Instrumental* (el mismo profesorado era el responsable de ambas materias), integrados en los actuales Cuerpos de Profesores de Música y Artes Escénicas, no se les exigía una titulación superior como ocurre en la actualidad. En el acceso a la función pública se requería una titulación media como era el Título de Profesor de instrumento y no se precisaba tener una formación en dirección de orquesta; en ese momento se priorizaba el *Conjunto Coral*, por lo que mayoritariamente los opositores a las plazas de *Conjunto Coral e Instrumental* (actualmente son dos especialidades diferentes como Coro y Orquesta) eran pianistas (casi el 100%), sin ningún conocimiento de instrumentos de cuerda base de la orquesta; excepcionalmente accedía algún instrumentista de cuerda o viento.

Esto implica tener en la actualidad un importante número de profesores titulares de la especialidad de orquesta con grandes lagunas formativas: no conocen técnicamente la cuerda (violín, viola, violonchelo o contrabajo), ni tienen una formación en dirección de orquesta. Otro dato importante es que los pianistas no tenían que hacer *Conjunto Instrumental*, y ahora imparten seis años de orquesta. Evidentemente este será un problema que se evidenciará en la *Encuesta* que se ha realizado al profesorado, ya sea demandando cursos de formación o determinado otro tipo de necesidades para el aula derivados de estas carencias.

Otro gran problema se deriva de la ausencia de un profesorado titular de orquesta en muchos centros. Si el Real Decreto 428/2013 de 14 de junio indica que especialista tiene que impartir la materia de Orquesta, la realidad en muchos Conservatorios es muy distinta. Esta forma de proceder es muy habitual en muchos centros de España, se imparte la materia porque está en el currículo; pero, sin embargo, no hay dotación presupuestaria para la creación de una plaza en el centro de esta especialidad, lo que implica que será impartida por un instrumentista sin la formación específica, lo que provoca no poder cumplir los objetivos de la programación.

Como se ha indicado anteriormente, desde la entrada en vigor de la LOGSE hasta la actualidad, para obtener el Título Superior de Instrumento hay que cursar 10 años de orquesta. En dicho Currículo de Grado superior, los instrumentistas tienen una nueva asignatura que se denomina “repertorio orquestal”, donde disponen de un profesor de instrumento para realizar esta materia, según la especialidad instrumental que curse cada alumno. Se estudia el *Repertorio orquestal* de su instrumento independiente de la asignatura de orquesta (4 años) con dos

¹³ Op. Cit., p. 13384.

especialistas distintos, orquesta con un director de orquesta y *Repertorio orquestal* (*particellas*) con un instrumentista. Aquí nos encontramos con un plan de estudios con una formación más completa, donde el alumnado tiene su profesorado de orquesta y otro especialista para el *Repertorio orquestal*, además de su profesor del instrumento como especialidad.

En el currículo de las enseñanzas profesionales que se imparte en los Conservatorios Profesionales el *Repertorio orquestal* como asignatura no existe. Es donde el profesorado de instrumento prepararía al alumnado, en función de su especialidad instrumental, las *particellas* de las obras que luego van a tocar en la clase de orquesta. Según la preparación del profesorado de orquesta (dirección de orquesta, instrumentista de cuerda o viento), la materia se organizará de forma muy diversa, lo que afectará directamente a los resultados en el aula, de ahí, la complejidad de buscar soluciones y que serán diferentes en cada caso, todo ello derivado de la formación académica del profesorado.

Si se analiza el currículo actual de orquesta,¹⁴ y la formación académica del profesor encargado, se puede observar la carencia de recursos formativos de los profesores instrumentistas para conseguir unos objetivos concretos en orquesta, lo que implica que determinados contenidos no podrán ser impartidos de acuerdo con el Currículo de la materia que estamos tratando. Por ejemplo: si el profesor de orquesta es un instrumentista, *a priori* éste carece de formación en Dirección de orquesta. Por el contrario, aún siendo el profesor un Director/a de Orquesta y de acuerdo por los planes de estudio que se formó, lo habitual es que carezca de una formación en los instrumentos de cuerda, por lo tanto, si no tiene dicha formación difícilmente puede hablar del lenguaje de los instrumentos de arco dentro de una obra orquestal, siendo los conocimientos del alumnado en este campo infinitamente superiores a los que tiene el propio profesor, ya que el alumnado estudian/tocan estos instrumentos. Tampoco hay que olvidar la formación de procedencia de los antiguos cuerpos de profesores auxiliares, donde mayoritariamente eran pianistas sin formación en dirección de orquesta o en la cuerda, base de la orquesta.

Según los planes de estudio por los que se ha formado el profesorado, las demandas formativas y la necesidad de recursos para el aula recogidas en la *Encuesta*, son temas que están íntimamente relacionados, por lo que esta información permite avanzar en la investigación y dotar de medios pedagógicos a esta diversidad de profesorado que imparte la orquesta.

¹⁴ BOE, núm. 18, de 20 enero 2007, pp. 2867- 2868.

3.2.- El currículo y la coordinación interdepartamental

Es primordial en la investigación conocer y analizar los currículos de las especialidades instrumentales que forman parte de la orquesta, como son los instrumentos de cuerda, viento y percusión e interrelacionarlos con el propio de orquesta, para poder programar en base a criterios objetivables como un elemento de cohesión metodológica que debe de estar presente en la coordinación interdepartamental y que se tiene que recoger, según los casos, en las programaciones correspondientes.

El Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre,¹⁵ por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación fija en su artículo 5 los aspectos básicos del currículo, y en su artículo 6 (apartado 3), el horario escolar de las enseñanzas profesionales de música. De estos textos hay que resaltar:

1. Los objetivos, contenidos y criterios de evaluación que para las distintas especialidades instrumentales y asignaturas de las enseñanzas profesionales de música, que se incluyen en el anexo I de este Real Decreto, y que constituyen los aspectos básicos de los respectivos currículos.
2. El horario escolar correspondiente a los contenidos básicos de las enseñanzas mínimas, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 6, apartado 3, de la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo de Educación, será el establecido en el anexo II de este Real Decreto.
3. Las Administraciones educativas establecerán el currículo de las enseñanzas profesionales de música, del que formarán parte en todo caso los aspectos básicos que, para cada especialidad, se establecen en el anexo I de este Real Decreto.
4. Al establecer el currículo de las enseñanzas profesionales de música, las Administraciones educativas fomentarán la autonomía pedagógica y organizativa de los centros, favorecerán el trabajo en equipo de los profesores y estimularán la actividad investigadora de los mismos a partir de su práctica docente.

Los centros y sus enseñanzas están estructurados organizativamente por departamentos, pero la realidad diaria es que las materias se imparten de manera individualizada y sus contenidos no se interrelacionan, por lo que el alumnado no visualiza intelectualmente cuál es el papel que juega cada materia en su formación y su utilidad con la práctica instrumental, lo que provoca que no se desarrolle una conciencia crítica, elemento esencial para tener autonomía a la hora de abordar el estudio e interpretación de una obra o preparar un concierto.

Los documentos elaborados, resultado de la investigación, acometen este problema incorporando toda una serie de contenidos transversales emanados del análisis de los diferentes currículos, tanto de los instrumentos como de las materias teóricas, y que han sido tratados pedagógicamente de manera integradora; como se ha indicado anteriormente "...contenidos transversales que servirán al profesorado como guía para unificar formación y evaluar resultados académicos".

¹⁵ BOE núm. 18, de 20 de enero de 2007.

El diseño de cada uno de los documentos sigue una metodología muy sistematizada, asequible en sus contenidos a todo el profesorado, independientemente de su formación de procedencia, y su aplicación obliga a seguir un orden en la recogida de datos que posteriormente serán de aplicación en el aula. Aquí se está formando al profesorado a través de la práctica docente, enseñándole a seguir unas directrices concretas de carácter técnico que le permitan evaluar los resultados del alumnado y aplicar medidas correctoras para mejor

4.- METODOLOGÍA DE LA TESIS DOCTORAL

4.- METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El presente trabajo se trata de una investigación aplicada que tiene relación con la investigación pura, porque depende de los descubrimientos y avances de la investigación pura, llegando a enriquecerse de conocimientos de ellos. Se diferencia de la investigación pura, porque ésta emplea fines de aplicación directos e inmediatos. Estas investigaciones tratan de indagar sobre un conocimiento para poder elaborarlo y para actuar

Se ha seguido un esquema deductivo, aristotélico, partiendo de lo general a lo particular, utilizando textos de carácter teórico, técnico y legislativo, combinándose al tiempo con el trabajo de campo -encuesta, trabajo con profesorado y alumnado- y la selección de un *Repertorio* de obras musicales que den respuesta a la programación en el aula.

Para desarrollar este proyecto sobre la investigación a través de la práctica docente se requiere, en primer lugar, conocer cuál es la realidad actual del *aula de orquesta*, su organización, recursos y si éstos varían en cada centro o, por el contrario, son uniformes en todos los Conservatorios, para posteriormente proponer una serie de metodologías que den respuesta a las necesidades que demande el profesorado.

La investigación en los centros de enseñanzas artísticas, y más concretamente en los conservatorios profesionales de música, no es un hecho habitual, aunque legislativamente se contemple. Este tema se argumentará a lo largo de nuestro trabajo y en la conclusiones de la misma. El docente, salvo casos puntuales, adolece de una formación académica en la metodología científica, por lo que los posibles resultados de una investigación no se pueden dar por válidos ya que no suelen sustentarse sobre una base científica.

Igualmente, la legislación actual habla de una formación preparatoria del alumnado en los Conservatorios profesionales para posteriormente realizar los estudios de Grado Superior, cuando la realidad en el aula es muy diferente, ya que en muchos centros no llegan al 5% (Conservatorio Getafe, curso 2015-2016) de los alumnos que se inician en un Conservatorio Profesional -diez años- y que posteriormente ingresan en un Conservatorio Superior -cuatro años-.

4.1.- Fases de la investigación

Para el diseño de la investigación tomamos las fases propuestas por Rodríguez y Gil,¹⁶ sobre el estudio de datos de investigación cualitativas, en la que distinguimos las cuatro fases y diversas acciones que se realizan en cada una de ellas:

- Fase preparatoria: en esta fase se realiza una reflexión inicial, el diseño de instrumentos necesarios para la investigación (encuesta al profesorado y ficha).
- Fase de trabajo de campo: se pasarán las encuestas elaboradas, así como el trabajo con alumnado y profesorado de los distintos conservatorios.
- Fase analítica: se realiza una interpretación de los resultados, y las propuestas metodológicas para la enseñanza.
- Fase informativa: en esta fase se presentarán los resultados, se elaborarán las conclusiones finales, y se harán públicos los datos obtenidos a través del informe de investigación.

¹⁶ Rodríguez, G., Gil, J., & García, E.: *Metodología de la investigación cualitativa* (Málaga: Aljibe, 1999).

La “incompatibilidad” entre los estudios generales que realiza el alumnado en sus diferentes etapas formativas en los colegios o institutos y los propios de los Conservatorios Profesionales -alumnado de ocho a diecisiete años aproximadamente- es un tema que se ha tratado de solucionar por parte de las administraciones educativas a través de la creación de manera muy puntual de Centros Integrados.¹⁷ El nivel de abandono de los estudios de Música es progresivo, en línea con las exigencias de estudio-curso de los estudios generales y los de música; por lo que esta realidad no se puede obviar a la hora de diseñar metodología y verificar resultados.

Para constatar la brecha que hay entre legislación y la realidad en las aulas, la investigación deberá acotar cada uno de los apartados sobre los que girará el estudio, cuyos cuatro ejes principales serán el legislativo, el profesorado, el aula y el diseño metodologías con el alumnado. La investigación también recogerá y analizará elementos relacionados con la “evaluación de la práctica docente del profesorado” que realiza el servicio de inspección educativa y los medidores que emplea para su evaluación. Finalmente se incorporará la investigación musicológica en manuscritos y ediciones de época de los siglos XVII y XVIII como elemento generador de un *Repertorio* de obras para poder ser editado y empleado en la práctica docente y en los conciertos.

Acotar temas permitirá centrar y profundizar en la investigación en contenidos como el legislativo. Es necesario también conocer y analizar los textos legales por los que se ha regido la enseñanza musical reglada de los Conservatorios de Música en España, desde la legislación histórica presente en el Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre *Reglamentación general de los Conservatorios de Música*¹⁸ hasta la actual, relacionadas con el tema que aquí se investiga. Se contrastará la posible relación que exista entre la evolución organizativa de los centros, plantillas de profesorado, materias y planes de estudio que tengan una incidencia con la realidad actual en el ámbito de la orquesta.

Estudiaremos la legislación relacionada con la formación del profesorado y la práctica docente. Se precisa saber qué tipo de profesorado imparte la materia de orquesta, cuál es su formación académica de procedencia, en qué planes de estudios se formó y su posible incidencia en los resultados en el aula.

A través de una encuesta realizada en veinticinco Conservatorios Profesionales repartidos por diferentes Comunidades Autónomas y cumplimentada por el propio profesorado que imparte la materia, se tratará de conocer cuál es la realidad en el aula en temas relacionados con la dotación de los centros, el profesorado que imparte la materia, la organización de la asignatura, el *Repertorio* para el aula o conocer cuáles son las necesidades más comunes para organizar las clases.

El diseño del documento de la encuesta también contendrá diferentes grupos de preguntas relacionadas con los “Cursos de Formación” que reclama el profesorado para mejorar la práctica docente. En este apartado hacemos propuestas en función de la formación y la experiencia de cada docente, encaminadas a resolver todo tipo de problemas relacionados con la materia que imparten, desde cómo optimizar recursos a cómo mejorar los resultados en el aula. Todos estos datos se recogerán en la ficha técnica que se incorporará al cuerpo de la tesis “Encuesta Conservatorios Profesionales” con su correspondiente análisis.

¹⁷ BOCM, núm. 3334, de 27 de agosto de 2008, pp. 5-29.

¹⁸ BOE núm. 254, de 24 de Octubre de 1966, pp. 81-87.

Un segundo grupo de datos se centrará en los once Conservatorios profesionales de la Comunidad Autónoma de Madrid, cuyo profesorado pertenece al cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. El objetivo es conocer qué profesorado imparte la materia - Directores de orquesta, Instrumentistas o Compositores- y cómo tienen organizada la asignatura en cada centro. Verificar el grado de aplicación de la legalidad vigente referente al Decreto de especialidades de 15 de junio de 2013¹⁹ o por el contrario, si siguen patrones que se adaptan a la realidad de cada centro según el momento y curso académico. Estos docentes se rigen por unas normas de ámbito nacional y sus conservatorios son gestionados por las administraciones públicas que deben seguir la misma legislación.

En síntesis, los temas que se abordan en este campo están relacionados con la práctica docente y la resolución de temas de carácter pedagógico en el aula. Hay que tener presente que la orquesta es una de las materias donde se concentra el mayor “intrusismo docente”, debido a que muchos centros no disponen de profesorado especialista y este problema tiene un incidencia directa en los resultados académicos del alumnado. De ahí la importancia de analizar y cotejar los textos legislativos para conocer los planes de estudio por los que se ha formado esta diversidad de profesorado. Posteriormente, una vez conocidas sus necesidades académicas, dotarles de herramientas para desarrollar correctamente la programación. Estos recursos metodológicos deberán tener una doble función, ser asequibles al profesorado y dar respuesta a las necesidades del aula que emanan de la programación.

El trabajo en el aula es el punto de inflexión donde el docente llevará a la práctica todo el proceso de investigación: crear materiales, evaluar resultados, seleccionar *Repertorios*, controlar el estudio individualizado del alumnado y su repercusión en los resultados académicos del grupo. En las enseñanzas artísticas, como es el caso de la música, está el acto de presentación de resultados: “el Concierto”. Se tratarán los principios que deben regir el diseño de un programa de concierto y los medidores de calidad artística que deben estar presentes en toda interpretación, especialmente en este nivel formativo. Cualquier propuesta de obras para el diseño de un programa de concierto atenderá a la realidad del aula como es la diversidad de niveles académicos dentro del grupo o el equilibrio técnico entre las diferentes secciones instrumentales que forman la orquesta; aquí se encuentra uno de los puntos esenciales del fracaso en la programación y los deficientes resultados que se obtiene en el aula.

En todo proceso educativo que implique crear recursos para el aula es fundamental tener presente la madurez intelectual del alumnado. A la hora de poner en escena una obra hay que verificar la complejidad estructural de lo que se piensa interpretar y cuál es el papel del instrumentista en cada momento. Como ocurre con cualquier texto u obra literaria, su contenido debe de ser adecuado para el alumnado, donde convergen edad y formación académica. En el caso de la música intervienen elementos tanto de carácter técnico como intelectual; por ello, el profesorado debe tener claro cuáles son los criterios pedagógicos que deben regir a la hora de seleccionar *repertorios* que sean asequibles al alumnado mediante obras construidas estructural y temáticamente con un vocabulario acorde al nivel formativo de la clase.

Este tipo de dificultades suelen estar presentes en muchos centros, el docente se ve obligado a crear orquestas con alumnos de niveles formativos y edades muy dispares. Con cierta frecuencia se programan obras de diferentes periodos de la historia de la música: - Barroco, Preclasicismo, Clasicismo o primer Romanticismo-, donde el alumnado toca notas sin

¹⁹ BOE núm. 143, de 15 de junio de 2013, pp. 45346-45354.

entender los recursos que emplea el compositor en cada época, y sin saber cuál es su papel como interprete dentro de esa complejidad temática y estructural que comprende cada parte de la obra. En este apartado de la investigación se orientará al profesorado sobre cuáles son los principios que deben regir en la selección de obras, tanto técnica como artísticamente, así como su relación con el nivel formativo del grupo a quien van destinadas.

Para guiar al profesorado que imparte una materia de la que no es especialista o para aquellos docentes que se encuentran con dificultades para seleccionar repertorios que den respuesta a esta diversidad que tienen en el aula, se elaborará un catálogo de obras que sirvan de orientación para impartir sus clases, obras que ya han sido trabajadas en el aula e interpretadas por alumnado de este nivel formativo en conciertos públicos y cuyos resultados artísticos han sido evaluados previamente, acordes a la programación de la materia. Estas herramientas evitarán errores en la programación, máxime si tenemos en cuenta que no hay publicaciones en el mercado editorial que contemplen esta diversidad de variantes con las que se puede encontrar el profesorado.

Otro paso en la investigación será cómo dar respuesta a esa diversidad de necesidades metodológicas que afectan al profesorado y al aula, y que tienen un objetivo concreto: “proporcionar al alumnado una formación artística de calidad”. Conocida la realidad de la materia a enseñar, allende la propia legislación, aunque tomándose ésta como hilo conductor de todo el proceso educativo, se procederá a diseñar metodologías que puedan ser asumidas por todos los actores afectados. Aquí nos introducimos en todo un proceso organizativo para llevar el trabajo de campo con el alumnado de manera eficaz.

El trabajo en el aula de orquesta se organizará por cursos, dando lugar a varias orquestas con alumnado de diferentes edades y niveles académicos. Esta práctica con distintos niveles académicos de alumnos en una misma orquesta, es la realidad con la que se encontrará el profesorado en el aula, lo que obliga a diseñar toda una serie de borradores que recojan diversos parámetros formativos de la práctica orquestal y marcar pautas concretas para el aula derivadas de la programación. Para la evaluación y control de resultados y la elaboración de textos definitivos, se suprimirá todo aquel material que no dé unos resultados objetivables técnica y musicalmente; es decir, se descartará todo aquello que no se considere metodológicamente viable para el aula y esté en consonancia con los objetivos y contenidos de la programación. Finalmente, se estructurará de manera temática y por niveles todo el material seleccionado; parte de estos materiales aparecerán presentados en formato de fichas para ser aplicados por el profesorado en el aula.

Concluido el trabajo en el aula, el alumnado de cada orquesta participará en conciertos públicos con dos o tres programas por curso académico y grupo. Se evaluarán los resultados y se elaborarán fichas técnicas que sirvan para el control de la calidad pedagógica. Se diseñarán programas de conciertos con obras originales adaptadas a la realidad del aula. Se propondrán diferentes soluciones de carácter metodológico para llegar a unos objetivos de acuerdo con el currículo de la materia, dotando al profesorado de herramientas concretas partiendo de una realidad, la formación y la diversidad de alumnado que se encuentre en el aula.

Para tener una visión más amplia de la problemática que hay en el aula y cómo aportar soluciones, además de trabajar con alumnado de las enseñanzas profesionales, se ha incorporado a la investigación estudiantes de los Conservatorios superiores, que serán los futuros profesionales que impartirán docencia en los Conservatorios profesionales. Aquí se ha trabajado con alumnos de las especialidades de Dirección de orquesta y Pedagogía musical. Se han abordado temas relacionados con la *Concertación*, el *Lenguaje del gesto*, la técnica de la

dirección, el análisis estructural de la obra y su repercusión en la interpretación. Se han analizado los *Tratados históricos* de referencia como los de flauta, violín o piano y su utilización como medios de información para su aplicación en las “interpretaciones históricamente informadas”, en contraposición con la “tradición”, y por último, la investigación musicológica aplicada a las ediciones como elemento de reflexión y análisis: del manuscrito a la edición crítica.

Para el diseño y la elaboración de documentos relacionados con la coordinación interdepartamental o la evaluación y el control de la calidad de la enseñanza, se ha trabajado con un grupo de profesores que conforman los diferentes departamentos de un conservatorio profesional de música, y que sus especialidades instrumentales están presentes en la formación de los grupos orquestales. Su formación académica y su experiencia docente permitirán aportar soluciones útiles al aula de orquesta, así como dar unidad, de una forma integral y cohesionada, a la formación académica del alumnado.

Esta investigación no trata de evaluar al profesorado para sancionarle de una forma positiva o negativa, sino de dar respuestas a sus necesidades de carácter pedagógico y mejorar los resultados en el aula. A esta parte de la investigación se han incorporado diversos medidores que se emplean en el ámbito de la administración educativa. La LOE indica en su artículo 15 que “Los profesores evaluarán tanto el aprendizaje de los alumnos como los procesos de enseñanza y su propia práctica docente”.²⁰

La Orden 55/2015, de 18 de mayo, de la Consellería de Educación, Cultura y Deporte, por la que se convoca procedimiento de acceso al cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas, en el apartado 6.3.2., recoge la “*Evaluación positiva de la actividad docente*”²¹ que será realizada por el Servicio de Inspección Educativa. Ésta ha elaborado una serie de indicadores para evaluar al profesorado relacionados con las capacidades pedagógicas, el dominio de las técnicas del trabajo docente y la participación en el funcionamiento del centro.

Para efectuar dicha evaluación el servicio de inspección indica que se tendrán en cuenta seis indicadores:

- a) La planificación de la actividad docente. Objetivos, contenidos, competencias y resultados de aprendizaje.
- b) El desarrollo de la actividad docente.
- c) Seguimiento de los aprendizajes de los alumnos y decisiones adoptadas para favorecer la mejora de estos.
- d) La gestión del aula.
- e) La participación en las actividades del centro. Relación y comunicación con la comunidad educativa de acuerdo con los criterios adoptados por el centro.
- f) Participación en programas de investigación propios de enseñanzas artísticas.

Todos estos indicadores llevan una serie de subindicadores y que se recogen de manera directa o indirecta en los diferentes textos que se han elaborado durante el desarrollo de la investigación.

²⁰ BOE núm 106, de 4 de mayo de 2006, p. 938.

²¹ DOCV núm. 7531, de 22 de mayo de 2015, pp. 62-63.

La experiencia del docente en este nivel educativo como elemento generador de recursos metodológicos, sustentado sobre una base científica, será fundamental para la elaboración de un *Repertorio* de obras destinadas al aula/concierto. Es importante resaltar que estas investigaciones pueden tener unas limitaciones derivadas de la propia formación académica del profesorado. Como en cualquier campo del saber, se requieren especialistas según el tema y la época histórica a investigar, incluso de un enfoque multidisciplinar.

Esta línea de investigación tiene como objetivo la edición de partituras para ser empleadas en el aula/concierto, lo que implica acotar periodos históricos y obras. El proyecto requiere analizar el perfil del docente ya que en muchos casos imparte una materia de la cual no es especialista. El profesorado precisa formarse y conocer los pasos a seguir en una investigación que va a realizar a través de la práctica docente, la cual le permita generar recursos para sus clases. No debemos olvidar que, en cada curso académico, -antes de programar los *Repertorios* para el aula y los conciertos-, el profesorado debe esperar a que desde la secretaría del centro se le facilite el número de alumnos por especialidades instrumentales y por cursos, como primer paso para proceder a diseñar los grupos orquestales.

Aquí se darán todo tipo de incidencias, como la falta de instrumentos en unas proporciones mínimas para formar una orquesta o tener que incorporar alumnado de edades muy dispares en un mismo grupo, lo que implica madurez intelectual y/o formación técnica para abordar la interpretación de determinadas obras. Éste será el primer paso para proceder a la búsqueda de una selección de obras que sean asequibles para el alumnado.

Para el profesorado no especialista es complicado adentrarse en campos muy especializados de la historia de la música, para los cuales se requiere una formación muy concreta. Si no se respeta esta premisa de formación académica y campo de investigación, estaríamos ante unos resultados que científicamente no serían válidos. Aunque el docente siguiera la metodología científica en todo el proceso de investigación, pero careciese de la formación técnica/académica de la materia, los resultados serían incompletos o erróneos.

Un profesor de instrumento no se forma en Paleografía, Semiología, Notación o Latín o trabaja con *Cantoriales*, materias que son propias del musicólogo y que, como consecuencia de esas investigaciones, publica una edición práctica para poder ser interpretada por alumnos de una clase de coro de edades comprendidas entre doce a diecisiete años.

En España, la Musicología es la rama de la Música donde históricamente más se ha empleado la investigación científica, especialmente en la reconstrucción de obras polifónicas de los siglos XIV al XVI.²² Técnicamente en este período de la Historia de la Música, las obras tienen un vocabulario muy específico, están escritas *In Campo Chiuso*, donde prevalece la acentuación de la palabra sobre la propia que implica la barra de compás en el Barroco; el empleo de la *Semitonia Subintellecta*, el paso progresivo de la modalidad a la tonalidad con el nacimiento de las *Cláusulas*, el *Retardo*, etc., son elementos propios de esta época.

Aquí se está ante un lenguaje muy especializado, donde el musicólogo cuando publica estas obras con un lenguaje actualizado, debe incorporar una grafía suplementaria para el intérprete actual. Este musicólogo, debe añadir la experiencia en el manejo de estos materiales a sus conocimientos teóricos. Ha menester saber discernir por un lado lo que se escribía en la época -manuscrito y tratados- y por otro lado, lo que se hacía en la práctica al interpretar una obra y no era escrito en la partitura: *Tempo*, alteraciones, reguladores, matices, barra de

²² Rubio, S.: *La polifonía clásica* (Madrid: Real musical, 1956).

compás, etc.

Estas obras en su origen están exentas de toda una serie de elementos del lenguaje musical actual. Los textos de estas obras se escribían en latín o en lengua romance, donde el compositor emplea los recursos musicales del momento para resaltar el contenido de las palabras. Aquí estaríamos ante un nuevo elemento interpretativo como es la relación entre texto y música. Si avanzamos temporalmente en el periodo histórico y la obra que deseamos investigar también la formación científica en este campo es muy compleja para un instrumentista, se requieren conocimientos técnicos muy específicos.

Si observamos la edición impresa de la época de la obra, se puede observar toda una serie de elementos propios del lenguaje musical del Renacimiento y que para un intérprete no especializado le surgirían numerosas dudas de cómo abordar una transcripción, ya que debe conocer la notación del siglo XVI, los tratados de la época y las diferentes soluciones que musicólogos especializados han dado a su obra.²³ El primer Barroco italiano²⁴ emplea muchos recursos de escritura procedentes del Renacimiento, es decir, estamos ante un *Repertorio* “asequible técnicamente” para el alumnado de orquesta, pero no así para el profesorado; el profesorado debe presentar al alumno los materiales con una grafía actual y haber solucionado muchos problemas de carácter musicológico para los cuales no suele estar formado académicamente.

No obstante, en el cuerpo de la tesis este tema se acomete acotando épocas de la Historia de la Música que puede asumir un Titulado Superior de Música, guiándole sobre cuál es el proceso a seguir cuando se desea abordar la reconstrucción de una obra manuscrita o impresa del siglo XVII o XVIII, donde aun no existiendo un cuerpo de obra en formato de *Libro* -partitura general-, y en base unos *papeles sueltos* -*particellas*-, se pueda crear un documento actual que conserve todo el lenguaje de la época para posteriormente ser empleado en el aula.

Para formar al docente en la creación de este tipo de recursos se diseñarán unas fichas técnicas que recogerán toda una serie de datos de la obra, en donde el profesorado siga un proceso estandarizado que le oriente sobre los pasos que debe dar y en que orden debe recoger la información para finalmente traducirlos a un lenguaje actual, dando lugar a la obra que se pretende interpretar en el aula.

Este proceso de recogida de datos se empleará tanto en la edición de una partitura cuyo documento de referencia sea un manuscrito o una edición de época, aunque cada una de ellas tenga una características propias, pues muchos de los detalles del manuscrito no pueden ser asumidos por la imprenta del momento. Como ejemplos formativos que servirán para el análisis y la práctica metodológica en este tipo de investigaciones, se han seleccionado un conjunto de obras y autores de los siglos XVII y XVIII que hemos publicado en cinco volúmenes.²⁵ Aquí se podrá cotejar la edición crítica actual con los originales de la época, tanto la transcripción como la resolución de numerosos errores de los originales.

²³ Malipiero, G. F.: *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, 17 Volúmenes (Viena: Universal Edition, 1930).

²⁴ Monteverdi, C.: *L' Orfeo. Favola in musica*, Venecia, 1609.

²⁵ Cfr.: Real Tresgallo, M.: *Four Symphonie de F. Benda; Six Symphonies, Op. 9 de C. Stamitz; Six Symphonies, Op. 10 de C. Ff. Abel; Six Symphonies Op. 3 de J. Ch. Bach; Six Symphonies de Richter, Graun, Chalon, Zebro y Spangenberg* (Madrid: D.V. Chavín, 2014).

Dentro del grupo de obras seleccionadas se podrá observar ejemplos formativos concretos: una obra manuscrita donde se pueden apreciar grafías de tres copistas distintos,²⁶ en concreto cada instrumento ha sido copiado por un copista diferente, el empleo de terminologías italianas por compositores alemanes y correcciones de errores de carácter armónico, rítmico, orquestal, etc. Finalmente se hace referencia a la publicación de un conjunto de *Sinfonías* de C. Stamitz,²⁷ para lo cual se han empleado dos ediciones de época diferentes, la publicada en Amsterdam que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Dresde y otra que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia. El cotejo de ambas ediciones permitirá ver las grafías que han utilizado dos editores diferentes como S. Markordt en Amsterdam y M. De la Chevardiere en París, aun partiendo de un mismo documento, así como subsanar numerosos errores que aparecen en dichas obras.

Asimismo se podrá observar la evolución de la imprenta empleada por cada editor, verificando el empleo de grafías más “modernas” grabadas sobre cada plancha, el aprovechamiento del espacio tanto entre cada pentagrama como en la distribución de los contenidos en cada hoja impresa. Los editores tratan de llevar el contenido de la obra manuscrita por el compositor a la obra impresa para su difusión, pero la maquinaria y los procesos de impresión no siempre son los mismos. De ahí que frecuentemente los mismos pasajes aparezcan con o sin articulaciones, en función de la disponibilidad de espacio o empleo de varias claves para un mismo instrumento, con el fin de que las notas permanezcan dentro del pentagrama y no requiera líneas adicionales que ocuparían más espacio. Este es el caso de las violas escritas en clave de Fa 4ª cuando la suya es Do 3ª, no correspondiendo escritura con sonido real.²⁸

Cuando el profesorado trabaje en el ámbito de la obra impresa estarán presentes las limitaciones o habilidades de los impresores y sus recursos para poder imprimir lo que cada compositor ha escrito sobre un manuscrito. Al igual que la obra a pluma, aquí también estamos hablando de *papeles sueltos*, donde hay que crear el *Full Score* para el director y posteriormente las *particellas* para los instrumentistas. Las limitaciones de espacio y el aprovechamiento del papel es un tema con el cual debe familiarizarse el docente; los textos en las partituras, aún teniendo unas normas concretas, la práctica nos sugiere que existen numerosas variantes, se colocan en los espacios disponibles que han quedado libres después de ubicar las notas, y en muchos casos, están desplazados del lugar que les corresponde. Esta es una dificultad que está presente en cada *plancha* impresa, lo que origina numerosos problemas a la hora de crear un *libro* para el director o *Full Score*. El proceso implica recoger y ordenar el contenido de todos los *papeles sueltos* e incorporar todos estos datos a un programa informático de edición como el *Finale*, *Sibelius*, etc., para crear un documento revisado y corregido para el aula.

En la nueva edición fruto de la investigación, la corrección de errores de carácter armónico, rítmico, orquestación, textos, etc., se visualiza con corchetes, paréntesis, ligaduras discontinuas, notas a pie, etc., siguiendo las normas internacionales establecidas para las ediciones críticas del *Repertorio Internacional de Literatura Musical* (RILM), y son empleadas por todas las grandes editoriales especializadas de Alemania, Austria, Inglaterra o de Estados Unidos, como la Urtext, Bärenreiter, Peters, Boosey & Hawkes, Doblinger, Universal, Dover o la Kalmus. El profesorado, a la hora de trabajar con obras y autores de estas épocas, además de familiarizarse con los tratados de tipo teórico y técnico deberá recurrir a los diccionarios de

²⁶ Benda, F.: Sinfonía Sib mayor [Mus. 2981-N-4], Sinfonía Re mayor [Mus. 2981-N-2], Sinfonía La mayor [Mus. 2981-N-3], Sinfonía Do mayor [Mus. 2981-N-1]. Archivo de la Biblioteca. Universidad de Dresde.

²⁷ Stamitz, C.: *Six Symphonies, Oeuvre IX* (Amsterdam: Markordt, S. A.).

²⁸ Varios: *Sei Sinfonie “A più Stromenti”*, *Opera X* (París: Bayard, 1757-1758), pp. 4-5.

referencia en lengua inglesa²⁹ o en alemán.³⁰

Siendo estos diccionarios textos de referencia se precisa retroceder en el tiempo y buscar publicaciones de los siglos XVI, XVII o XVIII, para confrontar términos y grafías de los tratadistas italianos, franceses o alemanes que aparecen en las obras que estemos investigando, ya que en muchos casos los diccionarios técnicos actuales no recogen el término o dan soluciones generalizadas contraviniendo a los textos de la época, país o compositor. En este sentido es interesante resaltar publicaciones relacionadas con la terminología musical de épocas concretas³¹ algunas de ellas escritas por filósofos³² o enciclopedistas.³³ En ámbito del contrapunto habrá que conocer y analizar por parte del profesorado las publicaciones que han sido referencia a lo largo de la Historia de la Composición.³⁴

En síntesis, la metodología propuesta trata de dotar al profesorado de orquesta de recursos para organizar y mejorar los resultados académicos en el aula a través de la práctica docente, partiendo de una realidad pedagógica muy diversa y fragmentada, y teniendo como objetivo una coherencia programática perfectamente estructurada acorde con la programación de la materia donde la excelencia académica no sea una utopía.

²⁹ Stanley, S (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Volúmenes (Londres: Macmillan, 2001).

³⁰ Blume, F. (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 volúmenes (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1949 – 1986).

³¹ Agrícola, M.: *Rudimenta Musicae*, Wittenberg, 1539.

³² Descartes, R.: *Musicae Compendium*, Utrecht, 1650.

³³ Rousseau, J.J.: *Dictionnaire de Musique*, París, 1768.

³⁴ Fux, J.J.: *Gradus ad Parnassum*, Viena, 1725.

5.- LAS ENCUESTAS Y FICHAS TÉCNICAS

5.- LAS ENCUESTAS Y FICHAS TÉCNICAS

5.1.- Centro

Centro (Denominación)	Localidad	Comunidad Autónoma	Observaciones	
			Teléfono	Correo electrónico

5.2.- Profesorado

Profesor/a (*) (Responsable)	Titulación (**) Instrumento	Especialidad <input type="checkbox"/> _____	Título (**) (Dirección)		Contratación	
			<input type="checkbox"/> Si	<input type="checkbox"/> No	<input type="checkbox"/> F. Carrera	<input type="checkbox"/> Interino
	<input type="checkbox"/> F. Carrera <input type="checkbox"/> Interino	2º Instrumento <input type="checkbox"/> _____				

5.3.- Organización asignatura

Orquestas/Organización (Selección alumnado: 1º- 6º)	Tiempo Ensayo (Semana)	Profesor/a responsable		
		Estudio <i>Particellas</i>	Ensayos Parciales	Ensayo General
<input type="checkbox"/> Cursos (1º y 2º)				
<input type="checkbox"/> Cursos (1º y 3º)				
<input type="checkbox"/> Cursos (3º y 6º)				
<input type="checkbox"/> Cursos (4º y 6º)				
<input type="checkbox"/> Niveles/Cursos				
<input type="checkbox"/> Todos los niveles				
<input type="checkbox"/> Según matrícula				
<input type="checkbox"/> Otros				

(*) Cuando no se dispone de profesor de esta materia el director/a del centro nombra al profesor/a que tenga más experiencia en el trabajo con grupos instrumentales, como así se desprende de la Instrucciones para el funcionamiento de los Conservatorios dictadas por las Consejerías de Educación de las Comunidades Autónomas.

(**) Indicar el plan de estudios de Instrumento o Dirección de orquesta.

Observaciones

.....

.....

.....

.....

5.4.- Aula

5.4.1.- Repertorio aula

Grupo/Ciclo.....
.....

✓ Materiales que emplea

Obras originales *Arreglos* Ambas combinaciones

.....

✓ Repertorio

Barroco Preclásico Clásico Romántico Siglo XX Música Cine

Otros.....

5.4.2.- ¿Cuáles son las necesidades más comunes para organizar las clases?

Disponer de un catálogo de obras.

Disponer de una biblioteca con las obras para poder analizarlas y comprobar si éstas se adaptan a la clase y por tanto al grupo/s.

Encontrar obras adecuadas al nivel del aula.

Falta de repertorio de obras originales para estos niveles formativos.

Los materiales están sin preparar:

Falta colocar los arcos.

Falta colocar digitaciones.

Falta colocación fraseo, articulaciones o matices.

Encontrar grabaciones con los repertorios que se trabajan en las clases.

Disponer de un grupo de alumnos-instrumentistas equilibrado a nivel académico.

Disponer de una plantilla orquestal donde el número de instrumentos esté proporcionada en todas sus cuerdas.

.....

.....

.....

Observaciones

.....

.....

.....

.....

.....

.....

5.5.- Cursos de formación del profesorado

En caso de poder asistir a cursos destinados a la formación del profesorado, cuáles elegiría entre los siguientes propuestos. Enumérelos en función de su interés:

- Cómo elaborar una programación para el aula de orquesta.
- Cómo organizar el aula de orquesta según la disponibilidad de alumnado, número de instrumentos y características de cada centro.
- Cómo seleccionar los materiales para el aula.
- Cómo preparar los materiales para el ensayo.
- Cómo estudiar la partitura.
- La preparación de la partitura y su incidencia en el ensayo.
- Cómo diseñar un programa de concierto según el nivel del alumnado.
- La edición crítica y su incidencia en el montaje de la obra.
- Cómo dirigir un ensayo y mejorar los resultados artísticos
- Los recursos técnicos de la dirección de orquesta y su incidencia en el trabajo en grupo.
- Aula de orquesta y dirección de orquesta. Teoría y práctica.
- La técnica de la dirección de orquesta y el trabajo del gesto con el pianista.
- El director de orquesta y el sonido de la orquesta.

5.5.1.- Propuestas del profesorado

En caso de poder proponer cursos destinados a la formación del profesorado de orquesta cuáles elegiría y por qué.

✓ Curso.....

✓ Motivaciones
.....
.....
.....

✓ Perfil del/la ponente
.....
.....
.....

✓ Datos organización del curso:

Número total de horas del curso.....

Sesiones: Semanales Quincenales Mensuales Otras.....

Prácticas: Pianista Orquesta Pianista y orquesta Otros.....

6.- EL PROFESORADO, EN LAS ENCUESTAS

6.- EL PROFESORADO, EN LAS ENCUESTAS

La *Encuesta* se ha realizado a veinte Conservatorios Profesionales de Música de diferentes Comunidades Autonomas. Su formulario ha sido cumplimentado por el propio profesorado de la materia y se ha tratado de obtener información que afecta al propio docente, alumnado y recursos para el aula, para posteriormente desarrollar recursos a través de la práctica docente que den soluciones de una manera eficaz para mejorando la calidad de la enseñanza en el aula de orquesta .

De los datos obtenidos se desprende que la problemática en muchos aspectos es muy similar en la mayoría de los Conservatorios, en especial en los centros de tamaño medio y pequeño: falta de recursos que se adapten a las necesidades del aula y tipología de centro, carencia de profesor especialista en orquesta o la escasa dotación de profesorado de instrumento. La incidencia de estos problemas en el aula de orquesta se refleja en la dificultad para poder formar grupos orquestales con un mínimo de componentes y con un equilibrio entre sus partes orquestales. Hay que tener presente que algunos centros están dotados del mínimo de profesorado que exige la legislación, lo que implica que exista una carencia en determinadas especialidades instrumentales para formar grupos orquestales proporcionados en cuanto a número de componentes por instrumento y nivel académico.

6.1.- Formación académica y el aula

Un dato muy significativo de los resultados de la *Encuesta* es la relación directa que hay entre la formación académica del profesor, la materia que tienen que impartir (cursos de 1º a 6º de orquesta) y la demanda de cursos de formación que permitan al docente cumplir con los objetivos del currículo. Como ejemplo, en los Conservatorios de la Comunidad de Madrid, donde su profesorado son funcionarios que dependen de esa administración, durante el curso 2014-2015, más del 60% de los docentes son instrumentistas que no pertenecen a la especialidad de orquesta. El Real Decreto 428/2013 de especialidades,³⁵ no permite a un instrumentista impartir clase de orquesta. El tipo de profesorado responsable de la docencia y su perfil académico de procedencia que aparece en la encuesta es muy eterogeneo: Dirección de Orquesta, cuyo instrumento principal es el Piano, Composición o profesorado de una especialidad instrumental de cuerda y en menor proporción de viento.

Estas demandas del profesorado se han agrupado en varios apartados y ordenado por nivel de importancia para el docente:

1. Encontrar/adquirir obras adecuadas al nivel del aula.
2. Disponer de una biblioteca con las obras para poder analizarlas y comprobar si éstas se adaptan a la clase y por tanto al grupo/s.
3. Disponer de un catálogo de obras.
4. Que los materiales estén preparados y aptos para ser empleados en la clase: colocar arcos, digitaciones, etc..
5. Falta de repertorio de obras originales para estos niveles formativos.

Los tres primeros apartados están íntimamente ligados, ya que no hay una publicación o guía destinada a este nivel educativo, donde el profesorado tenga una selección de obras por niveles, realizada por un grupo de pedagogos expertos en este nivel educativo, cosa que sí existe para la Banda. Salvo casos muy puntuales, los Conservatorios Profesionales no suelen tener en

³⁵ BOE núm. 143, de 15 de junio de 2013, pp. 46-54.

sus biblioteca el suficiente repertorio donde el docente pueda examinar el obras y ver si éstas son aptas para el tipo y nivel de los grupos que tiene en clase. Su dotación en *Repertorio* orquestal suele ser muy limitado y poco apto para el nivel que hay que impartir, máxime que el alumnado tiene que asistir a la clase de orquesta durante seis años, lo que implica evitar que se repitan las obras durante ese periodo de tiempo.

Dada la tipología de profesorado que se hace cargo del aula, donde en muchos casos el docente no conoce la técnica de los instrumentos de cuerda, base de la orquesta, se programan obras que técnicamente son inasumibles por parte del alumnado, se plantean obras que pueden ser interesantes para el profesor, pero se comete el error de no haber analizado las obras: dificultades técnicas y nivel formativo del alumno, estructura de la composición, densidad armónica, complejidad contrapuntística, orquestación, etc.

El no disponer de unos materiales preparados donde estén colocados los arcos y las digitaciones, es un tema que afecta directamente a la clase. Es un problema que preocupa a todo el profesorado de orquesta, pues incluso lo demandan los profesores que tienen formación en los instrumentos de arco. Los profesores de la especialidad, que proceden de Dirección de Orquesta, los cuales mayoritariamente son pianistas, tienen que recurrir a un profesor/a de violín para que coloque los arcos a la sección de cuerda y digite al menos las *particellas* de los violines I y II.

En síntesis, en los apartados anteriores se encuentran algunos de los elementos más problemáticos como el no conocer el *Repertorio* de la especialidad en profundidad e interrelacionarlo con el nivel del aula, cosa que no ocurre con las especialidades instrumentales, dado que el profesor es especialista y conoce el *Repertorio* de su instrumento (lo ha estudiado como alumno) y como profesor lo enseña.

Otro de los problemas que tiene el profesorado en los Conservatorios de tamaño medio, y en el que coinciden de manera unánime todos los docentes, es aquel que está relacionado con la dotación de profesorado en las diferentes especialidades instrumentales con capacidad suficiente para proporcionen instrumentistas para crear orquestas. En este sentido destacan la necesidad de:

1. Disponer de una plantilla orquestal donde el número de instrumentos esté proporcionada en todas sus cuerdas.
2. Disponer de un grupo de alumnos-instrumentistas equilibrado a nivel académico.

Los dos puntos citados tienen consecuencias directas sobre temas tratados en apartados anteriores, como la dificultad de encontrar obras adecuadas al nivel del aula o la falta de repertorio de obras originales para estos niveles formativos. Aquí se impone la realidad que se encuentra el docente en el aula, lo que implica dar una respuesta según los elementos que disponen en ese momento y que pueden variar cada curso académico.

6.2.- El “intrusismo profesional” o la poca experiencia del docente

Este apartado arroja una serie de datos que demanda el profesorado y que están relacionados con su formación, el “intrusismo profesional” o la poca experiencia docente con grupos orquestales de este nivel educativo, donde se requiere una formación específica. Estas demandas se han articulado en varios grupos, todos ellos de carácter prioritario para el docente y que se pueden sintetizar en:

- a) Cómo elaborar una programación para el aula de orquesta.
- b) Cómo seleccionar los materiales para el aula.
- c) Cómo dirigir un ensayo y mejorar los resultados artísticos.
- d) Cómo diseñar un programa de concierto según el nivel del alumnado.
- e) Cómo organizar el aula de orquesta según la disponibilidad de alumnado, número de instrumentos y características de cada centro.

El otro grupo de profesorado, cuya demanda afecta en primer lugar al instrumentista que imparte orquesta y que no tiene formación en Dirección de Orquesta desea formarse en este campo (Comunidad de Madrid, más del 60% del profesorado). También los docentes procedentes de la especialidad en Dirección de orquesta solicitan formación en este campo, pero con argumentaciones totalmente diferentes, su objetivo es mejorar la técnica y su aplicación a nivel práctico. Generalmente los alumnos de Dirección de orquesta en su formación académica tienen un número de prácticas con orquesta muy limitadas, así como del tiempo que están subidos en la tarima dirigiendo, y generalmente lo hacen delante del profesor. Estas demandas formativas se concretan en:

- a) Los recursos técnicos de la dirección de orquesta y su incidencia en el trabajo en grupo (Orquesta).
- b) Aula de orquesta y dirección de orquesta. Teoría y práctica.
- c) El director de orquesta y el sonido de la orquesta.
- d) La técnica de la dirección de orquesta y el trabajo del gesto con el/la pianista.

Otro grupo de propuestas y que son fundamentales para ejercer la docencia en esta especialidad, ya que se deben llevar resueltas antes de proceder a impartir la clase/ensayo, son:

- a) Cómo preparar los materiales para el ensayo.
- b) Cómo estudiar la partitura.
- c) La preparación de la partitura y su incidencia en el ensayo.
- d) La edición crítica y su incidencia en el montaje de la obra.

Los profesores instrumentistas de cuerda o viento que imparten docencia en la actualidad, mayoritariamente se formaron por el plan de estudios que se establece en el Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre,³⁶ cursaron 2 años de *Conjunto Instrumental*, no de orquesta, sólo había orquesta en los Conservatorios Superiores de Madrid, Valencia o Barcelona. Dada la organización de los centros de la época y la poca dotación de especialidades instrumentales, esta materia se podía cursar en los Conservatorios Profesionales, donde no había medios para crear una orquesta, de ahí el nombre de *Conjunto Instrumental*. Este suele ser el profesorado que imparte orquesta cuando no hay un titular de la materia en el centro.

³⁶ BOE núm. 254, de 24 de Octubre de 1966, pp. 81-87.

La *Encuesta* aporta una serie de elementos de una realidad muy diversa y fragmentada relacionada con la práctica orquestal y que de acuerdo con el título de la tesis como es la *Investigación a través de la práctica docente* [...] se abordará dichos temas de manera unitaria, donde estén presentes profesorado, alumnado y recursos para el aula.

Este es un tema de plena actualidad que afecta a todos los niveles educativos. Durante el curso académico 2015-2016 el periodico *La Nueva España*³⁷ de Asturias (2016, 23 de febrero) se hace eco de este problema en el Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner" de Oviedo con el título: *Alumnos del Conservatorio [Superior de Música]critican la "baja calidad" en dos asignaturas.*

Los alumnos se enfrentan a la dirección del Conservatorio y a la Consejería de Educación:

"Dos asignaturas del Conservatorio Superior de Música de Oviedo se encuentran en el ojo del huracán de una polémica que enfrenta a un grupo de alumnos con la dirección del "Eduardo Martínez Torner" y, por elevación, con la Consejería de Educación. Los alumnos, que han hecho pública una nota de protesta "por la falta de los requisitos mínimos exigibles a la hora de impartir las dos asignaturas", denuncian "problemas muy graves con el claustro de profesores que nos afectan directamente" y que hacen resentirse la calidad educativa en el Conservatorio."

Critican la baja calidad del profesorado de Orquesta:

"Las dos asignaturas en entredicho son Orquesta Sinfónica y Orquesta de Cámara [...]. El problema viene de largo porque los alumnos ya habían comunicado el pasado año a la Consejería de Educación lo que entendían como falta de calidad en la enseñanza y falta de respeto continuadas a las que nos veíamos sometidos diariamente... Ni la Consejería ni la dirección de este centro nos ha dado una solución."

Se interrumpe un Concierto en el Auditorio *Príncipe Felipe*, en Oviedo, para leer un comunicado de protesta:

"Un grupo de alumnos interrumpió el pasado sábado la actuación de la Banda Sinfónica del Conservatorio, en el Auditorio Príncipe Felipe, en Oviedo, para leer un comunicado de protesta y exigir soluciones. Los alumnos lamentan la descompensación en la calidad del profesorado dentro del Conservatorio: Contamos con una gran parte de excelentes maestros en la mayoría de las asignaturas. Sin embargo en otras no se cumplen los requisitos mínimos exigibles."

Ante este grave problema algunos centros como el Conservatorio Superior de Música de Salamanca ha optado por realizar la materia por Encuentros trimestrales, donde se invita a un director/a de prestigio y las partes son preparadas por los profesores de cada materia; al finalizar cada encuentro se realiza un concierto público.

El Real Decreto 428/2013 de 14 de junio³⁸ establece las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. Frecuentemente esta ley no se cumple y encontramos a profesores de instrumento impartiendo orquesta para lo cual se requiere una formación específica en Dirección de orquesta, carencia que tiene repercusiones directas en el aula.

Dentro del currículo de la asignatura de orquesta está la *Concertación*, conocer un *Repertorio* concreto, dominio de la técnica de dirección, así como poseer unos conocimientos a nivel superior de armonía, contrapunto, análisis, orquestación o el manejo de los *Tratados históricos*. Si se analiza el plan de estudios para obtener un título de profesor superior de

³⁷ www.lne.es/.../alumnos-conservatorio-critican-baja-calidad/1886836.html

³⁸ BOE núm. 143, de 15 de junio de 2013, pp. 45351-45352.

instrumento, ésta formación no está presente en su currículum, y en caso de estarlo en alguna asignatura, como la armonía o el análisis es a un nivel muy diferente al de la dirección de orquesta, ya que son perfiles distintos el del director y el del instrumentista.

Cuando un Conservatorio Profesional no dispone de profesorado en esta materia, el director/a del Conservatorio nombra al profesor/a que tenga más experiencia en el trabajo con grupos instrumentales, como así se desprende de las *“Instrucciones para el funcionamiento de los Conservatorios”*, que dictan anualmente las Consejerías de Educación de las Comunidades Autónomas. Esto es una práctica habitual que viene dándose desde la incorporación de la asignatura de orquesta en los planes de estudio de la LOGSE, y que prevalece hasta la actualidad, aunque el Decreto de especialidades no lo permite.

Este “intrusismo” donde el profesorado no es especialista de la materia, implica que no se puedan cumplir muchos de los objetivos del currículum de la especialidad, lo que se traduce en una merma en la calidad de la enseñanza. Este problema se observa de una manera determinante en la *Encuesta* realizada al profesorado, visualizándose a través de las dificultades que encuentra el docente en el aula o la demanda de cursos de formación. Como se indicó anteriormente y a título de ejemplo, de los once Conservatorios profesionales dependientes directamente de la Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad de Madrid, sólo en cuatro centros tienen profesor de orquesta, en el resto de los centros lo imparten instrumentistas sin una formación específica.

6.3.- Gráficos

A continuación se puede visualizar a través de los diferentes gráficos elementos como:

Gráfico n° 1

- ✓ Comunidad de Madrid “Intrusismo profesional”.

Gráfico n° 2

- ✓ Cambio de sistema educativo.

Gráfico n° 3

- ✓ Formación específica. Dirección de orquesta.

Gráfico n° 4

- ✓ Propuestas del profesorado.

Gráfico n° 5

- ✓ Cursos [Formación].

Gráfico n° 6

- ✓ Recursos para el aula. Catálogos/Materiales.

Gráfico n° 7

- ✓ Otras propuestas.

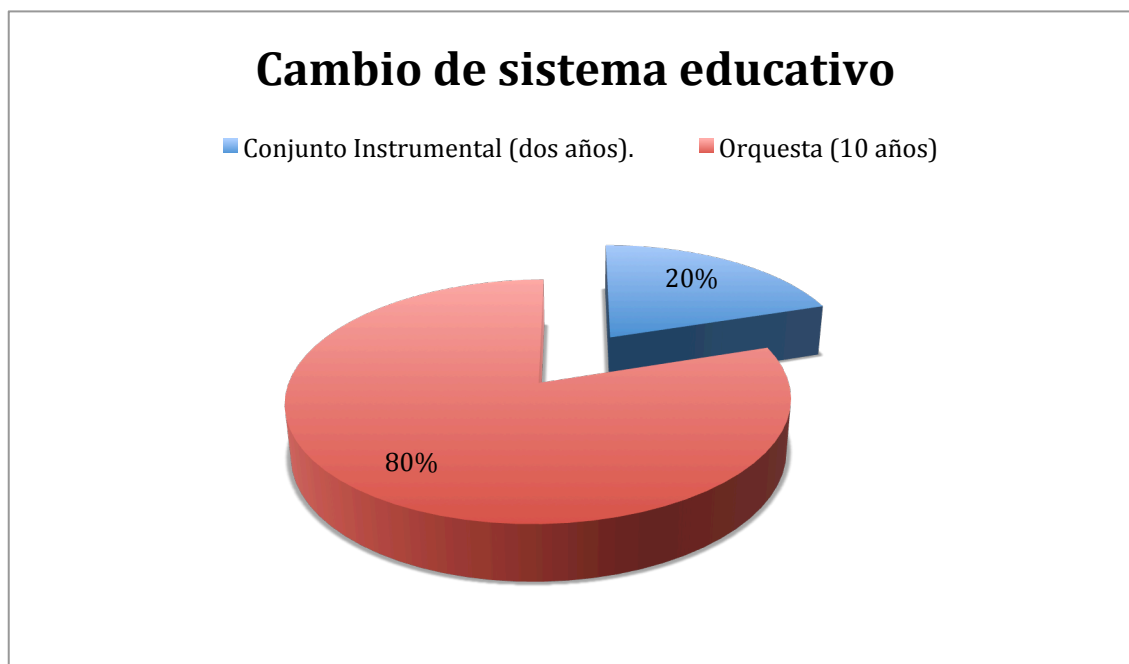
En los siguientes gráficos se pueden visualizar algunos de los temas abordados en la Tesis Doctoral y que sus datos han sido determinantes para aportar soluciones a través de la creación de recursos destinados tanto al docente como al aula.

Gráfico N° 1



La legislación actual prohíbe que un Conservatorio Profesional de Música imparta la materia de Orquesta un profesor de instrumento por no tener la formación específica.

Gráfico N° 2



En el gráfico n° 2 aparece un dato muy interesante entre los profesores titulares de Orquesta, son aquellos funcionarios que proceden de los antiguos cuerpos de Profesores

Auxiliares (80% profesorado) que su materia era *Conjunto Instrumental* (dos años) y al incorporarse a los nuevos cuerpos de Profesores de Música y Artes Escénicas tienen que impartir la materia de orquesta (diez años).

Gráfico N° 3



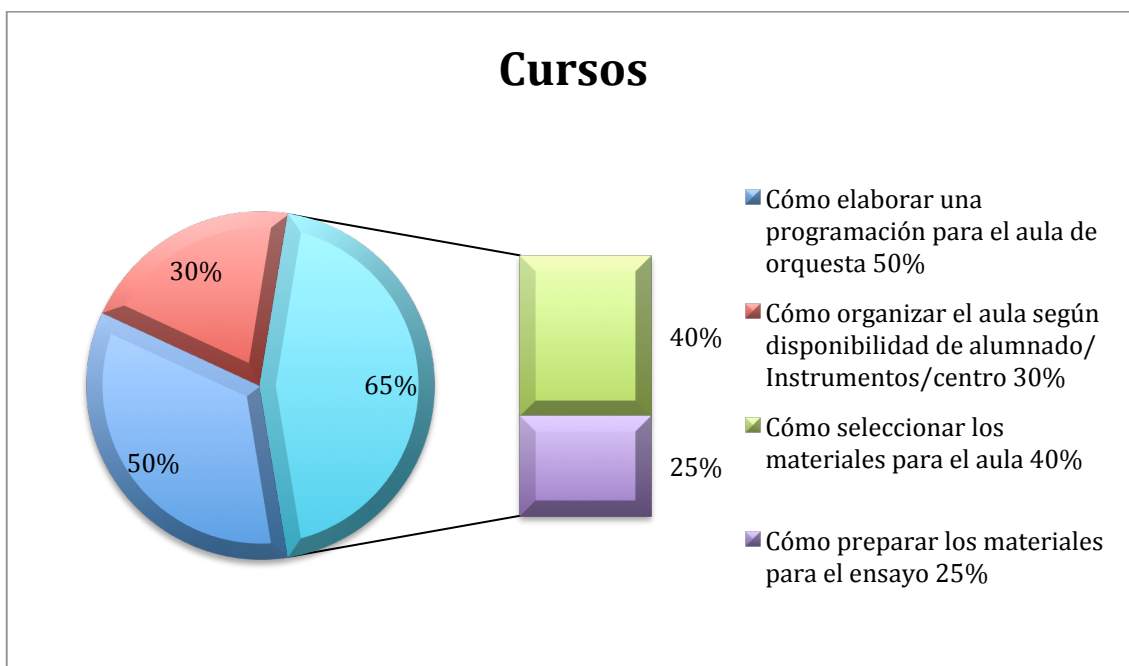
De los centros analizados dentro del ámbito nacional la mitad de los docentes aproximadamente no tienen estudios de la materia que tienen que impartir. En los Conservatorios Profesionales dependientes de la Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid de los once centros solo en cuatro centros imparten la materia profesorado de la especialidad de orquesta.

Gráfico N° 4



En el gráfico n° 4 se confirma la carencia formativa de este profesorado al demandar determinados tipos de cursos de formación (80% de los docentes); aquí están incluidos tanto los profesores titulares de la materia como el profesorado interino.

Gráfico N° 5



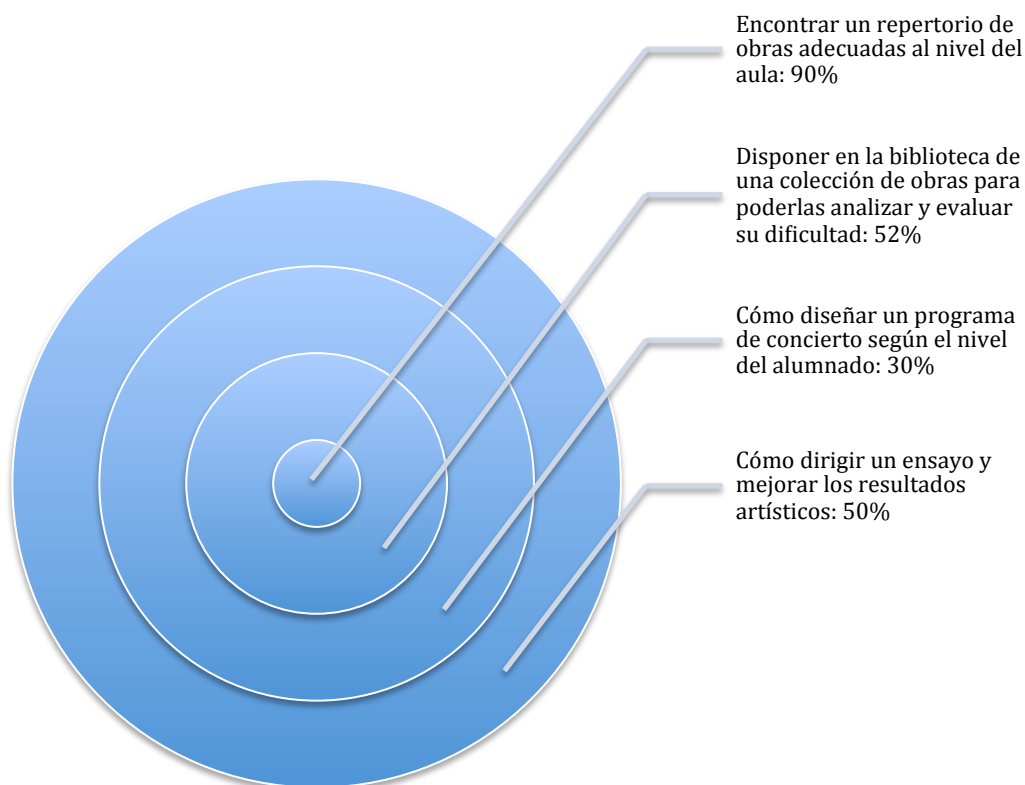
El “intrusismo profesional” o la poca experiencia docente en el ámbito de la orquesta se analiza en diferentes capítulos de esta Tesis Doctoral. El gráfico n° 5 muestra la demanda de cursos de formación destinados a cómo elaborar una programación para el aula de orquesta (50%); cómo organizar el aula según la disponibilidad de alumnado/instrumentos y que puede variar en cada centro y curso académico (30%); cómo seleccionar los materiales para el aula (40%), aquí el docente se encuentra con la diversidad formativa y capacidad intelectual que conforman el alumnado a la hora de crear una orquesta (edades y cursos de instrumento). Otro elemento esencial en un docente es cómo preparar los materiales para impartir la clase (ensayo) y que es demandado por un 25% del profesorado.

Gráfico N° 6



La ausencia de materiales para impartir las clases de orquesta suele ser un problema en los centros de tamaño medio, ya que las bibliotecas en muchos casos carecen de materiales adecuados y es el profesor el que tiene que buscar las obras apropiadas para los grupos orquestales; esta realidad que puede variar cada curso académico y centro, pues las orquestas se forman con el alumnado que se matricula cada año. Este problema es señalado por el 50% de los docentes. La preparación de materiales es otra de las preocupaciones que afecta al 50% del profesorado por su repercusión en los resultados en el aula, aquí aparece una realidad que padecen muchos centros, el profesor de la materia suele ser pianista y al no conocer la técnica de los instrumentos de arco (base de la orquesta) debe recurrir al profesorado especialista (violín, viola, violonchelo y/o contrabajo) para que coloque los arcos y digite las partituras que posteriormente el profesor de orquesta va a preparar en el aula.

Gráfico N° 7



En síntesis, es muy relevante la desiderata de cursos de formación por parte del profesorado, por cuanto revela el anhelo por suplir unas carencias existentes. La mitad del profesorado desearía asistir a cursos sobre cómo elaborar una programación para el aula de orquesta. El mismo porcentaje (50 %) demanda seminarios sobre cómo dirigir un ensayo y mejorar los resultados artísticos. Una cantidad nada desdeñable de los docentes (40 %) estaría encantado en que les ayudasen a seleccionar los materiales para el aula. El 35 % del profesorado se decanta por los aspectos más prácticos en el aula: la teoría y la práctica sobre la dirección de orquesta en el aula, los recursos técnicos de la dirección de orquesta y su incidencia en el trabajo en grupo, y la relación entre el sonido orquestal y la dirección. El 30 % del profesorado asistiría solícito a un curso sobre cómo diseñar un programa de concierto según el nivel del alumnado; o bien, acerca de cómo preparar los materiales para el ensayo (25 %). Otros cursos que despiertan menos interés son cómo estudiar y preparar la partitura en el ensayo (15 %), la técnica de la dirección de orquesta y su trabajo del gesto con el pianista (15 %) y, por último, la edición crítica y su incidencia en el ensamblaje de la obra (5 %).

Sobre las necesidades más comunes para organizar las clases existen determinadas preferencias. Así, el 90 % de los encuestados considera primordial encontrar obras adecuadas al nivel del aula. Al 75 % de los encuestados le gustaría disponer de un grupo de alumnos-instrumentistas equilibrado desde el punto de vista académico. De manera complementaria, al 65 % le gustaría disponer de una plantilla instrumental en donde el número de atriles estuviera proporcionado en todas sus cuerdas. El mismo porcentaje, 65 %, señala la carencia de obras para esos niveles formativos. Precisamente por eso, y en la misma línea discursiva, el 60 % desea disponer de una biblioteca con obras para el aula, en aras de su adecuación y análisis. La mitad de los encuestados anhela tener un catálogo propio de obras, puesto que se encuentra con que los materiales están sin preparar. Otras cuestiones de menor impacto son la necesidad de colocar los arcos (45 %), la inexistencia de digitaciones (35 %), o la problemática de encontrar grabaciones con los repertorios que se trabajan en el aula (15 %).

Cabe recordar que en la encuesta las preguntas se han englobado en dos grandes apartados. Por un lado, en el marco del aula, cuáles son las necesidades más comunes para organizar las clases. En el segundo apartado, los cursos de formación del profesorado. Es decir, en caso de poder asistir a cursos destinados a la formación del profesorado, cuáles elegiría de entre los propuestos (ver ficha técnica). En este caso, se señalan en función del interés de los mismos. Hemos analizado las características del profesorado que ha participado en la muestra. Los agrupamos en dos grupos: aquellos que tienen cursos de dirección (50 %), y los que no los poseen, la otra mitad del profesorado como se ha podido visualizar en el correspondiente gráfico.

Otros datos que se desprenden de la ficha técnica se refiere a que el 80 % es profesorado funcionario, mientras que el 20 % restante es interino. El 100 % del profesorado con cursos de dirección procede del orbe pianístico. Sólo un 50 % tienen conocimientos básicos de instrumentos de cuerda y/o de viento. La mitad del profesorado con cursos de dirección ejercen de verdaderos *profesores asistentes*, pues precisan de otros profesores especialistas para el estudios de las *particellas* y ensayos parciales previos, lo que implica que para impartir una materia se precisan varios profesores consecuencia de esa deficiente formación del docente.

En el segundo grupo, esto es, los que no poseen cursos de dirección, la otra mitad del profesorado integrante de la muestra, el 90 % es profesorado funcionario; mientras que el 10 % restante está en situación de interinidad. El 40 % de los profesores de esta segunda categoría tiene cursos de dirección de orquesta y procede de otros ámbitos distintos de los instrumentos de tecla. Únicamente el 20 % de los docentes de este segundo grupo ejercen como genuinos *profesores asistentes*, con estudios de *particellas* y ensayos parciales previos.

6.4.- Grupos de trabajo y la investigación

A través de la *Encuesta* se han conocido toda una serie de problemas que afectan a la calidad de la enseñanza de orquesta, temas que están relacionados con la organización de los centros y sus recursos, la formación del profesorado y su repercusión en los resultados académicos en el aula, etc. Otro grupo de datos se han extraído de los onces Conservatorios de música de la Comunidad de Madrid y que ha servido de ejemplo para visualizar una problemática muy similar a lo que ocurre en otros muchos centros que están repartidos por las diferentes Comunidades Autónomas. El siguiente paso en la investigación ha sido contrastar esos datos con la legislación y los planes de estudios por los que se han formado estos docentes para finalmente interrelacionar toda esta información con los currículos actuales y aportar soluciones prácticas.

Como consecuencia de todo el proceso anterior y para dar unas soluciones prácticas que sean viables en las aulas se han creado tres grupos de trabajo, uno de ellos formado por alumnos y alumnas de la enseñanzas profesionales, y donde intervienen participando en varias orquestas, y por otro lado, un grupo formado por un equipo de profesores. Con cada grupo de trabajo, y dentro de su ámbito competencial, se han trabajado sobre una serie de temas relacionados con la práctica docente, procediéndose a diseñar recursos para el aula que puedan ser asumidos por todos los actores afectados, tomando como referencia el currículo de orquesta. El tercer grupo de trabajo se ha realizado con los futuros profesores, es decir, alumnos que están en los últimos cursos de Grado, que cursan sus enseñanzas en los Conservatorios superiores en las especialidades de Dirección y Pedagogía.

6.4.1.- Alumnos

Los grupos orquestales están formados por alumnos matriculados en los Conservatorios Profesionales de Música y que participan regularmente tanto en el aula como en los conciertos, con dos o tres programas por curso académico y grupo. Se han evaluado los resultados y se han elaborado documentos en diferentes tipos de formatos como las fichas técnicas que servirán para el control de la calidad pedagógica, se han diseñado programas de concierto con obras originales adaptados a la realidad del aula. Se proponen diferentes soluciones de carácter pedagógico sobre cómo llegar a unos objetivos de acuerdo con el currículo de la materia, dotando al profesorado de herramientas concretas partiendo de una realidad como es su formación y la diversidad de alumnado que se encuentre en el aula, y que puede variar en cada centro y curso académico.

Ficha técnica

- ✓ Lugar: Comunidad de Madrid
- ✓ Centros: Conservatorios profesionales de música dependientes de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- ✓ Nivel educativo. Enseñanzas profesionales (Cursos 1º a 6º).
- ✓ Alumnado. Edades de 12 a 17 años aprox.
- ✓ Actividad investigación. Trabajo en el Aula y Conciertos.
- ✓ Grupos de trabajo: Orquesta de Cuerda, Orquesta de Cámara y Orquesta Sinfónica.

6.4.2.- Profesores

Antes de adentrarse en el contenido del trabajado realizado con el profesorado es interesante contextualizar algunos datos que están relacionados con la formación del profesorado de instrumento y que contrasta cuando estos docentes tienen que desarrollar una actividad académica para la cual no están formados. Es necesario recordar que para dar respuesta a la demanda de profesionales cualificados para la creación de orquestas sinfónicas profesionales en las diferentes Comunidades Autónomas frecuentemente se ha recurrido a publicitar las ofertas de empleo en Revistas especializadas de ámbito internacional, así como hacer pruebas de selección en diferentes capitales europeas para contratar músicos para determinadas orquestas españolas, por lo que es muy común encontrar intérpretes de los países de nuestro entorno en estas formaciones que se han formado en centros de referencia. De ahí que frecuentemente muchos Conservatorios tengan en sus claustros profesorado tanto de la Unión Europea como extracomunitarios, lo que ha permitido elevar la formación académica de manera generalizada en todo el estado español y han propiciado la movilidad del alumnado tanto dentro del Espacio Europeo de la Educación Superior, como hacia la Federación de Rusia y los Estados Unidos.

El claustro de profesores del Conservatorio profesional de música de La Rioja, donde se ha realizado una parte de la investigación, se ha beneficiado de este flujo de instrumentistas. En la sección de cuerda hay un importante número de profesores que proceden de los denominados Países del Este y donde han sido una referencia a nivel internacional en el desarrollo de metodologías para el estudio del violín, viola, violonchelo y contrabajo, aportando un importante catálogo de grandes intérpretes, compositores y directores de orquesta a lo largo de la historia. Otros docentes que forman parte del claustro han completado su formación en centros europeos de referencia o han asistido de manera regular a cursos de perfeccionamiento con instrumentistas de renombre internacional.

El trabajo de investigación lo dirigió, coordinó y estableció las líneas de estudio el autor de esta tesis en colaboración con los diferentes departamentos que forman el claustro de profesores. La actividad investigadora abordó diferentes temas relacionadas con el currículo de las enseñanzas musicales y la coordinación interdepartamental, el *Repertorio* orquestal y la técnica instrumental aplicada al estudio de las *particellas*, el control de la calidad de la enseñanza y la excelencia académica, la elaboración de documentos para mejorar los resultados en el aula o la actualización metodológica del profesorado.

Como consecuencia de esta investigación se han elaborado una serie de documentos con una aplicación directa en el aula y que guía al profesorado en todo el proceso formativo del alumno. Este documento se denomina *Informe técnico-artístico* y su contenido se recoge en el cuerpo de la tesis, así como en las conclusiones en el apartado de *Coordinación interdepartamental*.

En la investigación se ha tratado la formación académica de las enseñanzas elementales que realizan los alumnos durante cuatro años y la repercusión que tiene el acceso a las enseñanzas profesionales con un bajo nivel académico. Es importante tener presente que finalizado el nivel elemental, y mediante una prueba de selección, el alumno ingresa en el primer curso de las enseñanzas profesionales, lo que le da acceso directo al aula de orquesta donde su formación y nivel técnico-musical como instrumentista determinará los obras a interpretar en clase y en los conciertos. Inicialmente este grupo de alumnos se integra en una orquesta de cuerda (violines, violas, violonchelos y contrabajos) que estará formada por alumnado de los cursos 1º a 3º. Los alumnos que han superado esto niveles académicos pasarían a formar parte de la orquesta de cámara o sinfónica. No obstante será el docente el

que determine la organización de los grupos en función de los medios que disponga en el centro: número de alumnos, especialidad instrumental y nivel académico.

Ficha técnica

- ✓ Lugar: Comunidad Autónoma de La Rioja.
- ✓ Centro: Conservatorio Profesional de Música de La Rioja, dependiente de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- ✓ Grupos de trabajo: Profesorado de todos los departamentos.
- ✓ Nivel formativo: Enseñanzas elementales y profesionales.

Los temas a investigar con los grupos de trabajo se han centrado en dar respuesta a las exigencias del currículo de orquesta en las enseñanzas profesionales de música y las demandas del profesorado para el ejercicio de su función docente en esta materia, que van más allá de los documentos de carácter teórico, como es la realidad en el aula de una materia que es totalmente de carácter práctico. Los temas que se han acotado y que se desarrollan en el cuerpo de la tesis son entre otros:

- a) El *Repertorio* orquestal para el aula.
- b) Criterios para la selección de los materiales.
- c) Programar de acuerdo con la realidad del aula.
- d) Evaluación y control del proceso de aprendizaje.
- e) Propuestas de programas de concierto.
- f) Evaluación del *Repertorio* en el concierto.
- g) El alumno y el estudio del *Repertorio* orquestal y su repercusión en los resultados del grupo.

Atendiendo a diversidad formativa del profesorado y dar respuesta a las demandas que afectan a los resultados en el aula, la investigación también aborda temas fundamentales como la técnica dirección de orquesta, la metodología de sección de cuerda y cómo entender su lenguaje, ya que es fundamental por ser la base de la orquesta, al igual que el viento lo es para la banda.

6.4.3.- Futuros profesores

Dentro de las demandas formativas del profesorado de orquesta está la Dirección de orquesta y lo que implica su aplicación en el aula. En este campo se han analizado los datos que aporta la *Encuesta*, los perfiles del profesorado y la actividad pedagógica que hay que desarrollarse en el aula. En la investigación se ha tratado de dar respuesta en primer lugar al docente instrumentista, que aun habiendo tocado en una orquesta profesional, no posee una formación en la técnica de dirección, para el que se ha diseñado toda una metodología que le guiará sobre cómo proceder a la hora de preparar un *Repertorio* para el aula, aprendiendo a recoger datos de cada obra de manera sistematizada e incorporándolos en unas fichas. Seguidamente, y como proceso formativo, se ha realizado una selección de piezas pianísticas (equivalente a una reducción orquestal) donde en todas ellas se incorpora un análisis formal para saber cómo está construida la obra, base de una interpretación y que permitirá al director/a memorizar la obra. El siguiente paso será preparar la técnica de dirección que debería aplicar a las piezas seleccionadas de manera mecánica (sin sonido), es decir el *Gesto*. A continuación se trabajará sobre el sonido donde un pianista tocará las obras y el profesor de orquesta aplicará de memoria el gesto, tempo, carácter a cada pieza que toca el Piano. Este

procedimiento se ha empleado en las clases de dirección, donde las obras orquestales se trabajan y dirigen de memoria con Pianista para posteriormente pasar a la orquesta.

Dominado el andamiaje básico sobre el que se sustenta la técnica de dirección, el siguiente paso es aplicar el procedimiento a las obras orquestales seleccionadas para el aula. Aquí el docente puede mejorar los resultados en el aula a través de la *práctica docente* siempre que siga la metodología propuesta de manera rigurosa ya que cada obra incorpora nuevos datos según evoluciona de época y por lo tanto el *Repertorio* orquestal. La recogida de datos de cada obra es piramidal, pues el método pretende sistematizar todo el proceso para formar al profesor y que éste se habitúe a seguir unas reglas concretas a la hora del montaje de la obra y que sus resultados sean evaluable de manera objetiva, donde en todo momento se pueda discernir técnicamente todo aquello que forma la estructura de una pieza y sus elementos técnicos empleados para su interpretación.

Para aquellos docentes que quieren profundizar en la Dirección se hace toda una selección de obras de grandes compositores de diferentes épocas de la historia de la música. Con el fin de contrastar la aplicación de una metodología correctamente estructurada, y a título de ejemplo, se han seleccionado las nueve sinfonías de Beethoven, aplicándose estos procedimientos de manera masiva a los *Pasajes* con dificultades técnicas concretas, indicándose cómo debe abordarse su resolución en la orquesta. Al igual que ocurre con los ejemplos iniciales o de introducción en la técnica orquestal, se sigue un procedimiento totalmente sistematizado de recogida de datos, incorporándose fragmentos musicales con textos explicativos y gráficos que facilitan la visualización del gesto y la resolución de la dificultad técnica.

Las necesidades de crear un “vocabulario gestual” ha ido evolucionando al igual que lo han hecho los instrumentos con sus técnicas, o la propia música en el ámbito formal, orquestal, plantillas instrumentales que forman la orquesta, así como el propio lenguaje musical. La necesidades técnicas y gestuales a la hora de dirigir no son las mismas si se interpreta una obra de Händel o una sinfonía de Stravinski, aunque en ambos casos hay unos elementos básicos comunes de técnica de dirección, como es mantener un pulso regular, dar entradas, dominar las figuras básicas según el compás, etc., es decir, hay una evolución del gesto como resultado de toda una evolución de la escritura musical.

El Director que posee un lenguaje de gestos universal, es entendido por cualquier orquesta y país, por lo que sus mensajes deben estar perfectamente sistematizados. Este tema se aborda en varios apartados tanto de manera teórica como su aplicación práctica en una amplia selección de obras lo largo de esta tesis doctoral, aunque sus contenidos se centrarán a determinadas necesidades básicas del profesor y el aula de orquesta; también se incorporan conceptos teóricos y técnicos, así como ejemplos para directores que deseen trabajar con orquestas profesionales.

Las metodologías propuestas para la formación del profesorado en el campo de la técnica de Dirección de orquesta se han trabajado en el Real Conservatorio superior de música de Madrid de acuerdo con el currículo de la especialidad, diseñándose actividades de carácter práctico para el desarrollo de sus contenidos, destinadas al *Lenguaje del gesto* que emplea el director en los ensayos, la *Concertación* y el control de resultados en la interpretación. Han participado alumnado del último curso de Grado en las especialidades de Pedagogía del Lenguaje Musical (asignatura de dirección instrumental y coral) y los alumnos de Dirección de Orquesta, asignatura de *Concertación*, que incluye tanto técnica de dirección como el trabajo con orquesta. También han participado en la investigación alumnado del departamento de Ópera y

Oratorio de la Escuela Superior de Canto de Madrid, interviniendo en la puesta en escena de varias Óperas con orquesta y coro. Este alumnado tiene la materia de *Concertación*, la participación en los Coro de Ópera y Cámara, así como el estudio de Dirección.

Ficha técnica

- ✓ Lugar: Comunidad de Madrid.
- ✓ Centros: Real Conservatorio Superior de Música y Escuela Superior de Canto [Departamento de Ópera y Oratorio].
- ✓ Alumnado: Enseñanzas Superiores de Dirección y Pedagogía musical.
- ✓ Actividad: Trabajo en el aula y prácticas con Piano, Coro y Orquesta.

En el trabajo con alumnado del últimos curso de Grado, también se ha abordado la relación que hay entre la edición y la interpretación, camino que permite avanzar hacia la excelencia académica. La necesidad de saber exactamente lo que escribió el compositor, conocer la evolución de la edición impresa, y formarse académicamente en este campo para tener una actitud crítica ante la partitura, es un elemento que se ha incorporado en esta investigación. El profesorado encuentra planteamientos diferentes sobre una misma obra, dependiendo de la editorial que la ha publicado. Se entremezcla lo escrito por el compositor en su manuscrito con lo que incorpora el editor en cada momento y las tendencias de cada época. Es necesario diferenciar y entender lo que aportan los diferentes tipos de ediciones: facsímil (manuscrito o impreso), crítica, diplomática o práctica. Incluso habrá que relacionar la obra impresa con la evolución de la imprenta y la grafía musical original del compositor y/o copista.

La incorporación del estudio de la edición dentro de las metodologías orquestales, es un elemento de reflexión para el docente y que tiene una aplicación práctica en el aula, ya que le transmite información sobre la obra que no debe obviarse para “realizar interpretaciones históricamente informadas” en contraposición con el concepto de “tradición”, ya que frecuentemente esta no concuerda con lo escrito por el compositor. Para introducir esta metodología a nivel práctico y formar de manera accesible al profesorado, se han diseñado unas fichas técnicas con una serie de contenidos que el profesor debe de recoger de manera sistematizada, que le van a permitir visualizar todas las diferencias que hay en cada edición, partiendo del manuscrito, la edición de época a la edición crítica. Esta práctica resulta a veces difícil de realizar, ya que no es posible disponer del manuscrito o copia de la época, y solamente se puede conseguir una partitura; sin embargo realizar este tipo de investigación y formación académica, familiariza al docente con toda una serie de elementos de escritura que una persona experimentada detecta claramente, diferenciando lo que es original de lo que ha añadido el editor. La *Edición práctica* lo que hace es incorporar muchos elementos que no existen en el original, pero sin embargo orientan al estudiante en la interpretación de la obra.

Aunque con carácter residual en la investigación, la *Iconografía* musical se incorpora como un elemento complementario al estudio de la obra, permite al director de orquesta conocer una serie de elementos que la partitura no aporta y por lo tanto no son estudiados. El tener un documento visual según épocas y países, donde los grupos instrumentales participan en celebraciones religiosas, actos protocolarios o representaciones operísticas, permiten tener una visión sobre la evolución de la orquesta: plantillas orquestales, distribución de los instrumentos dentro del grupo, número de instrumentos por familia, etc. Todos estos datos aportan al director una información complementaria a la hora de seleccionar una obra de un determinado compositor para posteriormente “colocarla en el atril”, viendo sus implicaciones acústicas, organológicas, interpretativas, etc. En este campo el centro de referencia a nivel internacional es la *Association Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIIdIM)*; el *International Centre* está

situado en la calle Badergasse, nº 9 de la ciudad Suiza de Zúrich. La asociación RIdIM promueve, apoya y lleva a cabo proyectos de investigación y catalogación en todo el mundo, realiza talleres y conferencias sobre la cultura visual relacionados con la música, la danza, el teatro y la ópera.

6.5.- Deficiencias pedagógicas en la actividad docente

En la *Encuesta* se visualizan toda una serie de carencias formativas que afectan al profesorado de orquesta³⁹ y que son determinantes para obtener unos buenos resultados en el aula. Todos estos datos han servido de base para elaborar una serie de documentos y propuestas metodológicas que den respuesta a esta realidad que se encuentra presente en muchos centros educativos, incorporándose a la investigación soluciones de carácter práctico.

Dentro de estas lagunas pedagógicas están las que afectan a los docentes que no conocen a nivel práctico la técnica de los instrumentos de cuerda que es la base de la orquesta (violín, viola, violonchelo o contrabajo). Programan obras que técnicamente son inasumibles para muchos de los componentes del grupo, lo que implica incorporar un elemento distorsionador que deteriora la técnica individual del alumnado, afectando a los resultados musicales de todo el grupo. Frecuentemente se plantean obras para el aula y los conciertos que pueden ser interesantes a nivel formativo para el profesor pero no para el alumnado.

Los materiales que se precisan para ser utilizados por el alumnado en la clase de orquesta, presentan importantes problemas para el profesorado no experimentado, ya que no suelen estar preparados con el vocabulario propio que el alumno ha conocido en la clase de instrumento, donde sus profesores les orientan técnica y musicalmente en cuanto a la digitación de las obras y *Estudios*, colocación de arcos, distribución del arco en función de la música, golpe de arco a utilizar según el carácter de los pasajes y diseños rítmicos, ejercicios preparatorios como escalas y arpeggios según la tonalidad de las obras, control de la afinación y calidad del sonido, etc.

El no disponer de unos materiales preparados para el aula, donde estén colocados los arcos y las digitaciones, es un problema que preocupa a todo el profesorado de orquesta, incluidos los profesores que tienen una formación en los instrumentos de arco, pero en este último caso, por la relación que hay entre una correcta colocación de arcos y todo su proceso técnico según el *Repertorio* de cada época. Este tema repercute tanto en los resultados del aula como en la disciplina del trabajo en grupo.

Los profesores titulares de orquesta que proceden de la especialidad de Dirección de orquesta son mayoritariamente pianistas; a la hora de preparar los materiales para impartir sus clases tienen que recurrir a un profesor/a de violín para que le “coloque los arcos” y le “digite” las *particellas* de los violines I y II. La técnica de la colocación de los arcos y su digitación debe de estar relacionada interpretativamente con la estructura formal de la obra, la arquitectura de la frase, el virtuosismo de determinados pasajes y el estilo-época de la composición, de ahí, la importancia de la figura del *Concertino* en las orquestas profesionales.

³⁹ www.lne.es/.../alumnos-conservatorio-critican-baja-calidad/1886836.html

En “*La técnica del arco como base de la interpretación orquestal*” se aborda este tema en profundidad, aportando una amplia selección de ejemplos y autores de referencia, ordenados sistemáticamente a los que se les incorpora una serie de gráficos y comentarios para una mejor comprensión técnica y musical. Para completar este tema se incorpora una selección de metodologías de referencia sobre la técnica de los instrumentos de arco que conforman la sección de cuerda en la orquesta. En su mayoría son metodologías desarrolladas en los países de la Unión Europea y que poseen una contrastada experiencia en el campo de la pedagogía instrumental, y que de manera desigual ya se están empleando en España por profesorado extranjero formado en estos países. Los autores de estos textos pertenecen a países como Alemania, Austria, Bulgaria, Hungría, Polonia, Ucrania, Francia, y se ha añadido Rusia, punto de referencia en el campo de la pedagogía, que ha formado y exportado profesores e instrumentistas de cuerda a centros y orquestas de toda Europa y Estados Unidos.

Frecuentemente a la hora de programar un *Repertorio* destinado al aula o la sala de conciertos, el docente carece de destrezas que le permitan examinar los materiales (*particellas*) e interrelacionar dificultades técnicas y nivel formativo de cada alumno/a dentro del grupo. A la hora de seleccionar una composición para ser interpretada por la orquesta, se suele obviar parámetros como la complejidad estructural de la obra y la madurez intelectual del alumnado, requisito necesario para entender lo que está tocando, la densidad armónica y su incidencia directa en la afinación de la orquesta, el tejido contrapuntístico y su repercusión en la claridad de la exposición de los temas, la orquestación y la proporción de la plantilla orquestal que se dispone en cada momento para que exista un equilibrio entre los diferentes planos sonoros de la obra, lo que implica estar ante el principal fracaso de los resultados que se obtienen en el aula. El profesor/a no suele manejar correctamente todos estos elementos ya que se requiere una amplia formación académica y experiencia docente con grupos orquestales. En el cuerpo de la tesis se recogen datos de varios centros de la Comunidad de Madrid, donde para “solucionar” toda esta problemática, la materia de orquesta se imparte entre varios profesores, y posteriormente, otro profesor/a es el que se encarga de *Concertar* al conjunto.

Al igual que ocurre en la creación de una obra teatral, el autor encomienda a cada personaje un papel concreto de acuerdo con la línea argumental, y donde la tramoya, vestuario, iluminación, etc. juega un importante papel en la puesta en escena, todo ello bajo la supervisión de la dirección teatral. En una composición musical ocurre lo mismo, hay que saber diseccionar intelectualmente la estructura de cada una de las partes de la obra, y deducir, cuál es el papel de cada interprete en cada momento dentro de esa línea argumental a través de los diferentes elementos temáticos; es fundamental entender todo este proceso para planificar una correcta interpretación. La formación académica del profesorado en este campo como es la armonía, el contrapunto o el análisis formal es muy diferente en el instrumentista que en el director, compositor o musicólogo. Esta carencia formativa está presente prioritariamente en los planes de estudio por los que se ha formado el profesorado instrumentista; técnicamente es esencial interrelacionar “el todo” con cada una de las partes de la obra a la hora de seleccionar los *Repertorios* para el aula. Interpretativamente, la arquitectura de las obras y su estructura evolucionan según la época y su complejidad está conformada de todos estos elementos compositivos.

En la investigación se aborda este tema desde diferentes perspectivas. En primer lugar haciendo una serie de propuestas metodológicas relacionadas con las materias más “teóricas” como son la armonía, el contrapunto o las formas musicales, y que conforman las bases compositivas sobre las que se sustenta la escritura de una obra musical. En segundo lugar, todos estos elementos que emplea de manera directa el compositor en la estructura de cada obra, el profesor debe saber identificarlos ya que están presentes en los materiales que trabajará en el aula.

En el currículo académico del alumno estos contenidos se abordan con carácter teórico y de manera muy incipiente, por lo tanto, el profesor de orquesta debe saber emplear esta terminología tanto con carácter teórico como práctico en los ensayos, valorando la repercusión que tiene “visualizar sonoramente” de manera correcta y proporcional estos elementos en la interpretación de las obras orquestales.

Para interpretar adecuadamente una obra antes hay que ver cómo está construida. En el ámbito educativo es esencial educar al alumnado en la importancia de saber cómo está estructurada una composición, saber cuáles son los “personajes principales y los secundarios”, y su repercusión en el resultado final que pueda obtener el grupo. Este planteamiento analítico e interpretativo permite al profesor acercar la obra con la idea concebida por el compositor. La selección de textos propuestos para mejorar la formación del profesorado en este ámbito, comprende desde la iniciación básica hasta lo que sería la propia especialización en cualquiera de estas materias, incorporando tratados de referencia escritos por grandes teóricos.

Este problema viene derivado principalmente del “intrusismo profesional”, cosa que no es habitual en el ámbito de los estudios de composición, musicología o instrumentos. En las especialidades instrumentales, el profesor es un especialista que conoce el *Repertorio* de su instrumento y sus dificultades técnicas, lo ha estudiado como alumno y ahora lo enseña como profesor. En orquesta esto no suele ser así, muchos profesores al no ser especialistas o tener poca experiencia no conocen el *Repertorio* orquestal, no saben interrelacionar nivel educativo con dificultades técnicas de la obra (estructura formal, densidad armónica y contrapuntística o la orquestación) y el nivel de la clase (tanto del grupo como de manera individual) y a partir de ahí programar.

En la *Encuesta* también se visualizan problemas organizativos que afectan al aula especialmente a los centros de tamaño medio y pequeño como consecuencia de su escasa plantilla de profesorado en determinados instrumentos. En este punto coinciden de manera unánime todos los docentes encuestados ya que este problema no les permite disponer de una dotación de alumnado y especialidades instrumentales en unas proporciones mínimas. En este sentido destacan en sus demandas la necesidad de disponer de una plantilla orquestal donde el número de instrumentos esté proporcionado en todas sus cuerdas y por otro lado, que cada grupo de alumnos-instrumentistas esté equilibrado a nivel académico.

Los dos puntos citados tienen consecuencias directas sobre temas como la dificultad para encontrar obras adecuadas al nivel del aula o la falta de un *Repertorio* con obras originales para estos niveles formativos. Estos problemas tienen una incidencia directa en la programación. Aquí se está ante la dificultad de cohesionar en un mismo grupo orquestal alumnado de diferentes edades, madurez intelectual y una formación instrumental antagónica. A veces para formar una orquesta mínimamente equilibrada o completar sus cuerdas, se recurre a alumnado de 4º de grado elemental (alumnado de 11 años de edad).

Estas limitaciones impiden aplicar los estándares de plantillas orquestales según *Repertorio* y época, obviando la ligazón que existe entre la época, la evolución técnica de los instrumentos, la orquestación que se va ampliando progresivamente en el número de componentes, afectando tanto en la sección de cuerda como a la sección del viento y la percusión, así como la evolución de las formas musicales, haciéndolas más complejas, ampliando su entramado temático y armónico. La cohabitación de todos estos elementos con la realidad en el aula tienen consecuencias tales como no poder aplicar el currículo de la materia en varios de sus aspectos que afectan tanto a los objetivos como a los contenidos de la programación.

Además de los elementos programáticos, la convivencia en el aula y dentro de un mismo grupo de una gran diversidad formativa, conlleva problemas de disciplina propios del trabajo orquestal y de estímulos. Para los alumnos más avanzados el *Repertorio* es de bajo nivel técnico y musicalmente no les resulta atractivo, y para aquellos que están empezando en la práctica orquestal, implica obras demasiado difíciles técnicamente, intelectualmente tocan notas pero sin saber cuál es su papel dentro del grupo. Para los alumnos menos formados implica deterioro de la afinación instrumental, ya que no son capaces de escuchar lo que tocan dentro de un grupo orquestal, pues aún no tienen la suficiente educación auditiva.

Para abordar este complicado tema y guiar al profesorado se han incorporado una serie de Metodologías de referencia para la práctica orquestal de origen anglosajón, y más concretamente las procedentes de Estados Unidos. Están sustentadas en el hecho de ser corrientes pedagógicas “actuales” que van penetrando lentamente en Europa, a través de conferencias y cursos que se dictan en Universidades y Conservatorios Superiores, cuyos textos son traducidos a diversas lenguas europeas. Se trata de uno de los primeros planteamientos metodológicos propuesto por un grupo de profesores de instrumento para el inicio de la práctica orquestal, donde el paso de la clase de instrumento al aula de orquesta está técnicamente estructurado sin provocar ninguna ruptura instrumento-orquesta, aunque su desarrollo sólo se ha realizado a nivel básico.⁴⁰ Sus materiales son perfectamente adecuados para dar una solución metodológica cuando el profesorado se encuentra con este problema en el aula; corresponderían en el plan de estudios español con el inicio de la orquesta, es decir, los cursos 1º y 2º de las enseñanzas profesionales combinado con el 4º curso de las enseñanzas elementales, muy aptos para los centros pequeños y con pocos recursos instrumentales y humanos.

En España las metodologías diseñadas para el aula de orquesta son prácticamente inexistentes, y lo poco que se ha escrito en la mayoría de los casos no posee un mínimo rigor científico y metodológico. Se trata de material diseñado o escrito en su mayoría por profesores de *Lenguaje musical*, que no conocen la técnica específica de los instrumentos cuerda, la evolución de la escritura propia de la cuerda, y no suelen poseer una formación académica como directores de orquesta, por lo que la aplicación de estos materiales es de carácter puntual, no pudiendo ser utilizado como material básico para el aula.

El profesorado que asume esta materia, si desconoce la técnica propia de los instrumentos de arco, y no emplea materiales adecuados, provoca un deterioro en la técnica individual del alumno al someterle en grupo a dificultades para las que no está capacitado en ese momento o está en proceso de aprendizaje (cambios de posiciones, golpes de arco, afinación, etc.). Las consecuencias al trabajar en grupo en estas condiciones, produce

⁴⁰ Rolland's, P.: *Young Strings in Action*, 2 Volúmenes (U.S.A.: Boosey and Hawkes, 1985); *The Teaching of Action in String Playing* (Oregon: Boosey and Hawkes, 1986).

resultados adversos a los pretendidos, ya que la práctica orquestal se vale de la técnica individual para el trabajo en grupo.

En la investigación se aborda este tema para evitar ciertas prácticas poco pedagógicas, se ha analizado la necesidad de agrupar el alumnado por niveles y de manera equilibrada, pues al obrar de forma contraria sus resultados indican que los alumnos de menor nivel tienen grandes dificultades técnicas para superar determinados pasajes, se deteriora su técnica de instrumento y baja de manera determinante la calidad de la afinación en la orquesta. En ese nivel formativo la *Educación auditiva* aún no está suficientemente desarrollada, por lo que al alumno le es muy difícil escucharse dentro del grupo y controlar el sonido de su instrumento. Frecuentemente el alumno ante las obras que son difíciles de superar técnicamente toca aquellos pasaje que están dentro de sus posibilidades técnicas, lo que les crea cierta frustración alejándose de los objetivos de la programación.

Enfrente está el alumnado de nivel superior conviviendo dentro del mismo grupo con alumnado de los primeros cursos, lo que ralentiza el desarrollo académico de los alumnos más avanzados y montaje de las obras. Las consecuencias son baja calidad de la afinación del grupo con un resultado interpretativo poco estimulante para este alumnado. En ambos casos el *Repertorio* no se adapta a las necesidades formativas del alumno que se establece en el currículo, lo que implica hay que programar de acuerdo a la realidad del aula, y requiere por parte del profesor habilidad y experiencia para estos casos complejos para una correcta selección de los materiales.

En la investigación este tema se aborda en diversos apartados como la coordinación interdepartamental, donde el profesor de instrumento trabaja las obras con el alumno antes de asistir al ensayo con la orquesta; en otro apartado se establecen los criterios que deben imperar para una correcta selección de materiales para el aula de orquesta en función del nivel individual de cada alumno o grupo de alumnos según instrumento (violas, contrabajos) o la selección de varias propuestas de programas de concierto con obras originales teniendo presente esta problemática, pero que a su vez cumplen con los objetivos de la programación de la materia.

7.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DEL LENGUAJE DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA: VIOLÍN, VIOLA, VIOLONCHELO Y CONTRABAJO

7.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DEL LENGUAJE DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA: VIOLÍN, VIOLA, VIOLONCHELO Y CONTRABAJO

La sección de cuerda forma en sí una orquesta (Orquesta de cuerda), y es la base de la orquesta sinfónica, su tratamiento por el profesor de orquesta resulta siempre problemático; salvo que tenga una formación muy específica en los instrumentos de cuerda-arco. Para dar un enfoque de cómo funcionan estos instrumentos, se seleccionará toda una serie de métodos de instrumentos de cuerda que proceden de las principales Escuelas europeas con mayor tradición en este campo. El fin es formar e informar al profesor de orquesta, sobre lo que estudia el alumno de cuerda en cada curso, conocer su lenguaje, la técnica del arco, así como, observar las múltiples posibilidades técnicas que a un mismo pasaje o frase se le puede dar, y saber cuál es la combinación de arcos y distribuciones de los mismos es la más adecuada. Si este proceso no se aplica correctamente, la obra presentará grandes problemas interpretativos y de calidad artística del grupo. La frase forma un todo junto con la digitación, colocación de los arcos y la distribución de los mismos, es decir, saber en cada parte del arco se distribuyen los diferentes ritmos que conforman la frase.

Además de una selección de métodos y escuelas sobre todos los instrumentos de cuerda, se propone conocer la técnica del arco y su implicación con la frase musical con una selección de ejemplos de los grandes instrumentistas-compositores de cada época. Para ello se propondrá toda una serie de *Estudios* pertenecientes a la literatura violinística, de los cuales se han extraído ejemplos concretos. Estos ejemplos irán acompañados de unos gráficos, donde se pueda visualizar las diferentes distribuciones que hace el arco en función del pasaje musical. En la adaptación del arco a la frase, además de colocar los arcos y saber en qué parte del arco se toca dicho pasaje (talón, punta, medio, todo el arco, etc.), el profesor debe determinar el golpe de arco a utilizar según el carácter de la música (*legato, staccato, détaché, martelé, ricoché*, etc.), así como, saber cuál es la solución técnica más adecuada para que un pasaje concreto sea claro y con precisión rítmica, sin obviar la época y el estilo.

En contraposición con la orquesta, en los instrumentos musicales, durante siglos se han venido escribiendo y publicando textos de carácter pedagógico por instrumentistas: Tratados de técnica, *Estudios* y obras musicales, donde la evolución de la técnica del instrumento de cada momento es recogida en este tipo de publicaciones. Además, los compositores de cada época incorporan en sus obras, principalmente en los *Conciertos*, estos recursos técnicos imprimiéndoles un carácter virtuosístico. Esta evolución técnica igualmente se encuentra presente en las Sinfonías, Oberturas, etc. Aquí, se encuentran las últimas novedades tanto técnicas, orquestales como estructurales de cada época: Barroco, Pre-clasicismo, Clasicismo, Romanticismo hasta la actualidad. Las obras destinadas a la formación de los instrumentistas se han ordenado a lo largo de la historia musical por niveles (técnicos y artísticos). Históricamente los responsables de este ordenamiento han sido los profesores-instrumentistas dedicados a la formación musical de cada época y que formaban parte de las Capillas musicales, Reales academias de música, Conservatorios, etc.

7.1.- Metodologías para el estudio del Violín: Arias, Creuenko, Soja y Garlitsky

7.1.1.- Antonio Arias: *Antología de Estudios para Violín*

España

La *Antología de Estudios para Violín*⁴¹ de Antonio Arias, por la formación violinística del autor, pues fue alumno en Bruselas de Mathieu Crickboom, se puede ubicar en la línea de la “Escuela violinística franco-belga”. La *Antología* está dividida en seis volúmenes con treinta *Estudios* cada uno, partiendo de los *Ejercicios* más elementales de D. Alard (Estudios Melódicos, Op.10), hasta llegar al virtuosismo representado en los *Caprichos* para Violín solo de N. Paganini, y que comprende prácticamente toda la formación del instrumentista desde sus inicios hasta la finalización de los estudios de grado superior. El primero y segundo volumen están dedicados al grado elemental, el tercero al grado medio, el cuarto y el quinto al grado superior, y el sexto volumen al virtuosismo. El número de estudios que comprende la *Antología* es de ciento ochenta, permitiendo al profesor seleccionar en función de las necesidades técnicas de cada alumno, y las habilidades de cada instrumentista.

El desarrollo gradual de la técnica se fundamenta en la dificultad progresiva de los *Estudios*, y cada grupo constituye un todo independiente, ya que el plan seguido se basa en el sistema cíclico de enseñanza, abordando, por tanto, desde el grado elemental, todos los problemas básicos que el alumno volverá a encontrar en los grados sucesivos, cada vez más difíciles y complejos. La ventaja del sistema cíclico, aplicado a los diferentes grados en que se divide la *Antología*, garantiza la continuidad de la enseñanza, y como dice su autor “evitando los problemas de tipo pedagógico que ocasiona a los alumnos el cambio de profesores al pasar de un grado a otro, tan común en el sistema educativo de los Conservatorios españoles. Arias proclama el carácter universal, auténtico catón del manejo de los arcos; de ahí su utilidad:

“La presente obra se propone reducir en lo posible el número considerable de *Estudios* que nos ha sido legado por los más grandes Maestros del Violín de todas las épocas, seleccionando, únicamente los que estimamos fundamentales y suprimiendo todos aquellos otros que, pese a su evidente valor artístico, son repeticiones de los contenidos en esta *Antología*, con la consiguiente economía de tiempo para todos aquellos [alumnos/as] que desean alcanzar el dominio de la técnica violinística”.

Las directrices que han presidido la selección de las obras que conforman estos materiales son:

- Formación completa de la técnica violinística.
- *Estudios* ejemplares que sean técnicamente un modelo en su género.
- *Estudios* que pongan en contacto al alumno con los grandes maestros de todas las épocas de la historia del violín.
- Preferencia, en igualdad de eficacia técnica, de aquellos estudios que se distinguen por su musicalidad.
- Ordenación y progresividad de los estudios seleccionados.
- Análisis técnico y estético, con soluciones prácticas a los problemas que plantea cada *Estudio*, esto es: una revisión en la que sean incorporadas las ideas actuales, que son consecuencia natural de la evolución que la Técnica del Violín ha experimentado a lo largo de este último siglo.

⁴¹ Arias, A.: *Antología de Estudios para Violín*, 6 Volúmenes (Madrid: Real Musical, 1978s).

Respecto al profesorado, Arias marca una línea metodológica fruto de su dilatada experiencia en el ámbito académico y orienta al docente sobre los pasos a seguir en la selección de materiales para el aula, y propone:

“esta antología será particularmente útil a los profesores, porque en materia de *Estudios*, les pondrá en contacto con toda la literatura violinística trascendental, y con las ideas de la Escuela Moderna, así como con los procedimientos pedagógicos, para resolver los problemas técnicos, despertando en los maestros el espíritu de reflexión, que hallando fórmulas nuevas evite la rutina, permitiendo la incorporación del profesorado al creciente movimiento evolutivo que se experimenta en el mundo de nuestros días”.

En cuanto al alumno, el autor trata de orientar y formar al futuro intérprete, para lo cual le indica el camino que hay que recorrer para alcanzar un determinado objetivo, manifestando:

“Que dado el carácter práctico y enciclopédico de esta obra, será igualmente útil para los alumnos que encontrarán en ella el material adecuado para el desarrollo de una técnica sin lagunas, de acuerdo con las exigencias de nuestra época, adquiriendo una cultura violinística de amplio horizonte, con evidente economía de tiempo, perdido, no pocas veces, en la búsqueda de la literatura más eficaz para alcanzar el dominio y perfección de la técnica violinística”.

Todos los ejercicios ofrecen una serie de variantes de tipo técnico, que tienen como objetivo conseguir el dominio de estos mediante un trabajo preparatorio y progresivo, comenzando siempre lentamente para fijar, en primer lugar la afinación. La idea predominante de las fórmulas propuestas en estas variantes para la solución de los problemas técnicos, es “sacudir la pereza mental del alumno, propiciándole ideas que exciten su reflexión durante el estudio que realiza sin la presencia de su profesor, donde el éxito radica en cómo se estudia en casa”.

Los golpes de arco, susceptibles de ser aplicados en algunos *Estudios*, solamente se practicarán cuando las dificultades de estos hayan sido vencidas totalmente, y el profesor deberá indicar los que conviene trabajar de acuerdo con las características de cada alumno y el grado de perfección alcanzado. Los golpes de arco más empleados en el grado elemental, volúmenes I y II son: *legato*, *detaché*, *martelé*, *staccato*, etc. Respecto a las digitaciones tradicionales, se indica que “han sido modificadas de acuerdo con los principios técnicos actuales, conservando solamente las originales cuando estas digitaciones persiguen una finalidad técnica bien definida”.

Dentro del planteamiento metodológico, se incorpora un elemento fundamental, como es el concierto público, y manifiesta Arias que “tanto la elección de las digitaciones como los golpes de arco, están inspiradas en la posible solución de los problemas técnicos que plantea la ejecución ante el público, que en definitiva, constituye el fin que persigue todo instrumentista”.

La relación de signos empleados en esta *Antología* proceden de las obras pedagógicas de autores de la “Escuela violinística belga”, con pedagogos como Crickboon, Sevcik, Capet y Cross. Aquí aparecen todos los signos básicos que se van a ser empleados a lo largo de los seis volúmenes.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical empleados en el volumen nº 1:

- Clave de Sol en 2ª.
- Compases empleados: C, 3/4, 2/4, 12/8 y 6/8.
- Tonalidades del repertorio: Do mayor, Sol mayor, La mayor, Fa mayor, Re menor, Sib mayor y Mib mayor.
- Golpes de arco: *legato, staccato, stentato, destacado, martellato, spiccato* y *saltillo*.
- Ritmos: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea y sus combinaciones, y donde se incluye el puntillo, aunque por tratarse de *Estudios* técnicos, no suelen incorporarse demasiadas combinaciones rítmicas en un mismo ejercicio.
- *Tempos*: *Adagio sostenuto, Moderato, Allegretto, Allegro, Allegro moderato, Allegro ma non tanto* y *Vivace*.
- Formas Musicales: *Estudio*.

Los autores de los *Estudios* seleccionados para los volúmenes I y II del grado elemental son: D. Alard, H. Kayser, R. Kreutzer, J. Dont, Ch. de Berrito, J. Mazas, B. Campagnoli, M. Crickboom, F. Fiorillo y L. Meerts.

Los contenidos del volumen II superan las dificultades técnicas que se establece en la Legislación actual para el nivel del grado elemental, por lo que se precisa de una selección del material para poder utilizar algunos *Estudios*. Un importante número de *Estudios* de este volumen II pertenecen al nivel de las Enseñanzas profesionales, ya que esta publicación se diseñó pensando en el plan de estudios musicales de 1966 (BOE de 10 de septiembre), cuya estructura, cursos y contenidos difieren sustancialmente del currículo actualmente en vigor, aunque sigue aplicándose con la entrada en vigor de la nueva legislación por ser un material que abarca varios siglos del repertorio violinístico.

7.1.2.- B. Creuenko: Repertorio de Estudios de las Escuelas Musicales

Ucrania

El *Repertorio de Estudios de las Escuelas Musicales*⁴² es una “Colección de Cuadernos” destinados a la formación de Violinistas pertenecientes a lo que se podía denominar la “Escuela violinística rusa”, y que en la actualidad son empleados en algunos los Conservatorios oficiales españoles, donde imparten sus enseñanzas instrumentistas formados en los centros de la extinta Unión Soviética. Los cuadernos seleccionados para el grado elemental, serán los cuatro primeros volúmenes, y que coinciden con las exigencias básicas de la actual legislación española, en cuanto a los objetivos y contenidos que deben estar presentes en las programaciones de los Conservatorios en la especialidad de Violín.

El volumen primero comienza con las distribuciones básicas del arco para la mano derecha: todo el arco, mitad superior, mitad inferior, a la punta, al talón, etc. El estudio de la mano izquierda se inicia con la “posición anatómica de la mano”, formada por tono, semitono y tono, lo que significa aplicar a cada cuerda-mano unas digitaciones acordes con la anatomía de la mano, y que coincide con las tonalidades de sol mayor (4ª cuerda), re mayor (3ª cuerda), la mayor (2ª cuerda) y mi mayor (1ª cuerda), y una extensión interválica de quinta, partiendo de cuerdas al aire hasta la colocación del cuarto dedo.

⁴² Creuenko, B.: *Repertorio de Estudios [de Violín] de las escuelas musicales*, 4 vols. (Ucrania: KHİB, 1985).

Este proceso de cuerdas tratadas individualmente, evoluciona incorporando combinaciones de dedos para que progresivamente se adquiera una destreza en cada cuerda, convirtiéndose en pequeños ejercicios de fácil asimilación. La extensión y dificultad de los *Ejercicios* se amplía con la incorporación de más cuerdas a un mismo *Estudio* hasta completar las cuatro cuerdas del instrumento.

Las distribuciones de arco se incorporan a los ejercicios de manera natural y progresiva, donde arco y brazo evolucionan evitando en lo posible posiciones forzadas. Posteriormente a las distribuciones de arco sobre la cuerda, se amplían las dificultades incluyendo los cambios de cuerdas, sumándose la articulación del hombro para su realización. Tanto la mano izquierda como la derecha (arco-brazo-antebrazo-muñeca) prestan especial atención a la afinación y control del arco, evitando que coincidan simultáneamente demasiadas dificultades en cada *Estudio* o *Ejercicio*.

El volumen segundo, se divide en once apartados, todos ellos con unos contenidos concretos, destinado a la superación progresiva de diferentes dificultades técnicas. Se inicia con la presentación de dieciséis combinaciones básicas de distribuciones del arco, que serán aplicadas a los diferentes ejercicios y *Estudios* que forman este volumen. Desde los primeros *Estudios* se emplean todas las cuerdas en la primera posición, digitando con el cuarto dedo las notas de la melodía en su descenso que coincidan con las cuerdas al aire.

Se emplean las figuraciones rítmicas básicas que no superen las semicorcheas. Los diseños son simples para favorecer el desarrollo de la agilidad en la mano izquierda, buscando siempre posiciones naturales, que eviten crispación o tensiones que dificulten la evolución y el desarrollo normal de la técnica del instrumento.

El estudio de los cambios de cuerdas se trabaja tanto en arco suelto como grupos de cuatro corcheas ligadas, lo que aumenta de manera controlada las dificultades de los ejercicios; por un lado articulación de la mano izquierda para una “correcta dicción” del texto musical, y por otro, la mano derecha y su distribución del arco en función de las notas que conforman cada arcada.

El apartado décimo se inicia con el estudio de la doble cuerda o intervalo armónico, lo que obliga a los alumnos a trabajar la afinación a dos voces, una voz con la cuerda al aire y la otra, con una cuerda digitada. A partir de esta nueva dificultad, el arco y brazo derecho deben incorporar tres nuevos planos, además de los propios de las cuatro cuerdas, es decir, el arco funcionará técnicamente sobre siete planos. A partir de ahora, el control de la afinación se practicará tomando como referencia una nota, normalmente una cuerda al aire para construir un intervalo armónico, es decir, trabajar la afinación vertical y ajustando el intervalo resultante con la cuerda al aire. Este nuevo planteamiento sirve, además de cotejar la afinación de una melodía (una voz), introducirse progresivamente en el estudio y la escritura polifónica aplicada a los instrumentos de cuerda-arco.

El volumen tercero se estructura en nueve apartados, comenzando con la incorporación de la segunda y tercera posición. Las posiciones permiten aumentar la extensión del instrumento hacia el agudo, en este caso una tercera. Con esta nueva extensión interválica y dificultad, los estudios de técnica se destinan fundamentalmente a vencer los cambios de posición (mano izquierda), para posteriormente acometer nuevas dificultades en la mano derecha-arco, con distribuciones de todo el arco y sus respectivas combinaciones que fragmenten el arco, ya sea en su mitad superior o inferior. El cromatismo, que afecta a la mano izquierda, se incorpora a través del segundo dedo, lo que amplía el abanico de tonalidades,

sirviendo igualmente para trabajar la independencia de los dedos de esta mano en dirección longitudinal.

Los golpes de arco en este volumen se inician con ejercicios específicos, donde la distribución del mismo está implicada en el resultado interpretativo. Esta preparación técnica comienza a tener una aplicación, como es la introducción en la interpretación de la música del período barroco. Las dobles cuerdas, cambios de cuerdas, ejercicios arpegiados completan la técnica de este volumen.

El volumen cuarto se estructura en cinco partes bien diferenciadas. En primer lugar se profundiza en la técnica presentada en los tres volúmenes anteriores, pero en este caso con un formato más artístico en cuanto a la estructura formal interna del *Estudio*, y es acompañado de un cierto virtuosismo, donde la formación del alumnado no queda limitada al dominio de pasajes de tipo técnico, sino que se está ante lo que se puede denominar “estudios artísticos”.

El volumen también incorpora por primera vez las escalas cromáticas, con la aplicación de unas digitaciones específicas para que puedan ser superadas técnicamente y con eficacia por el alumno. Se puede decir que hay un cierto equilibrio entre los *Estudios* específicos para el desarrollo de la mano izquierda como la mano derecha y el arco. El estudio de las dobles cuerdas aquí pasa de ser mero onjunto de ejercicios técnicos a pequeños estudios con sentido formal y estructural, donde las dos voces combinan cuerdas al aire con digitaciones en ambas voces-cuerdas.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical aplicados en los diferentes volúmenes:

- Clave: Sol en segunda
- Compases: 6/4, C, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 y 3/8.
- Tonalidades: Sol mayor, Re mayor, La mayor, Fa mayor, Sib mayor y Mib mayor.
- Golpes de arco: *legato*, *detaché*, *martelé*, *staccato volante*, *sautille*, *spiccato* y *ricochet*.
- Ritmos: Suele emplear una o dos figuraciones rítmicas durante todo el estudio, prestando especial atención al arco(mano derecha) y la afinación (mano izquierda). La figuraciones rítmicas van desde la blanca a la semicorchea, en sus diversas combinaciones básicas.
- *Tempos*: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Andantino*, *Tranquilo*, *Moderato*, *Moderato*, *Cantabile*, *Molto moderato*, *Allegretto*, *Allegro moderato*, *Allegro con moto*, *Risoluto*, *Allegro Scherzando*, *Allegro vivace*, *Vivo* y *Con moto*.
- Formas Musicales: *Estudio*

En todos los apartados se sigue un proceso metodológico muy ordenado y estructurado, incorporando una sola o como máximo dos dificultades por *Estudio*, siguiendo una evolución progresiva en la técnica del instrumento.

Los compositores que han escrito los *Estudios* del *Repertorio de Estudios de las Escuelas Musicales* son entre otros, E. Emhodu, K. Poanohob, H. Baknahoba, A. Rhbwnhob, T. Mahoany, W. Aahknr, C. Aykahiok, B. YepbIweb, M. Koppet, A. Komapobokn, etc.

7.1.3.- Zbigniew Soja: *Szkola Gry Na Skrzypcach*

Polonia

Zbigniew Soja,⁴³ es un pedagogo que pertenece a la “Escuela violinística polaca”, aunque con importantes influencias de la “Escuela rusa”. Emigró de su país como otros músicos y pedagogos polacos a Alemania. Allí desarrollo sus trabajos pedagógicos, viéndose finalmente este país influenciado por su obra y por lo tanto por sus metodologías.

A diferencia de otras metodologías y escuelas, comienza la publicación de Z. Soja con una serie de consejos de tipo práctico, que son de gran utilidad tanto para el estudio del instrumento como para el trabajo en la orquesta, como son: la colocación de las cuerdas, cómo agarrar el instrumento para proceder a la afinación de sus cuerdas, colocación de la almohadilla-cuello, diapasón para afinar el instrumento, forma de dar resina al arco, partes del arco, así como la colocación del atril a la hora de tocar una obra en función de una serie de parámetro y que no obligue al alumnos a adquirir posiciones incorrectas durante el estudio del instrumento o la práctica de conjunto. En el apartado siguiente, trata de cómo debe “agarrarse” correctamente el arco, su colocación sobre el instrumento y finalmente la posición de la mano izquierda sobre el diapasón.

Combina la formación instrumental del violín con la del lenguaje musical dentro de una misma línea metodológica, cosa que en el sistema español está plenamente diferenciado el estudio del lenguaje musical en todas sus etapas en relación con el estudio del instrumento, incluido el profesorado que lo imparte es diferente.

Respecto al arco, visualiza sus diferentes partes a través de gráficos o dibujos, que el alumno debe aplicar según cada diseño rítmico. Se presta especial atención a los procedimientos técnicos para conseguir una calidad de sonoridad en el instrumento desde sus inicios, trabajan la técnica tanto en las cuerdas al aire como en las dobles cuerdas. El alumno realiza este trabajo sobre ejercicios en valores largos para el control de la sonoridad, correcta distribución y peso del arco.

La precisión rítmica en la duración de los valores de las notas, es indicado en cada momento a través de números que especifican en que parte del compás se encuentra el alumno tocando en cada momento. El empleo progresivo de las digitaciones básicas, así como la identificación de los ritmos que va a emplear en cada grupo de nuevos ejercicios son aportaciones que completan esta metodología.

Continuando con los contenidos de esta publicación, se incorporan “tablas de posiciones” para visualizar la colocación de los dedos sobre las cuerdas según la tonalidad a emplear, así como *Ejercicios* para desarrollar una técnica específica de mano izquierda. Esta propuesta técnica se inicia con ejercicios y digitaciones para mantener una posición correcta de la mano izquierda sobre el diapasón, a través de ir colocando todos los dedos anteriores a la nota final que se debe de interpretar, y aplicándose este sistema a partir del segundo dedo (Pág.11-16). Similar sistema de digitación y preparación de mano izquierda se emplea en los *Ejercicios* de las dobles cuerdas (*Ejercicio* n° 50).

⁴³ Soja, Z.: *Szkola gry na Skrzypcach* (Cracow: PWM, 1967).

A los estudios tradicionales de Escalas y Arpegios, este autor incorpora progresiones por terceras en escalas, dobles cuerdas con preparación de dicho intervalo (intervalo melódico-armónico), finalizando con un arpeggio de cuatro notas sobre los grados tonales de la escala que se ha realizado, convirtiéndose dichos arpeggios en acordes, para lo cual se emplean las cuatro cuerdas del instrumento (ejemplo n° 291). Este sistema de incorporar a la de realización de las tradicionales Escalas y Arpegios, las dobles cuerdas como preparación de los acordes principales de la tonalidad, es más completo por corresponderse con los grados tonales sobre los que se sustenta la forma musical, no limitándose únicamente a un ejercicio de tipo mecánico, para adquirir agilidad técnica, sino relacionado con la estructura formal y que posee una aplicación práctica a la hora de la interpretación de cualquier pieza musical, en especial del período Barroco y Clásico.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical aplicados en esta publicación:

- Clave: Clave de Sol en segunda
- Compases: C, C/, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 y 3/8.
- Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor, Sib mayor y Mib mayor,
- Golpes de arco: *legato*, *staccato*, *detaché*, *portato* y *martelé*.
- Ritmos: figuraciones básicas no poseen una gran complejidad rítmica, sino todo lo contrario, cuyo objetivo son los golpes de arco y la afinación. Cada *Estudio* emplea el mismo diseño rítmico en toda su extensión. Se aplican figuraciones que van desde la redonda a la semicorchea y sus diversas combinaciones.
- *Tempos*: *Largo*, *Andante*, *Moderato*, *Allegretto* y *Allegro*, además de los propios que son aplicados a los diferentes tipos de danzas.
- Formas Musicales: *Estudios*, *Aria*, *Žarabanda*, *Marcha*, *Rondó*, *Serenata*, *Vals*, *Polka* y *Mazurca*.

Todas las piezas son tocadas a “solo” en su mayoría, completadas con Dúos para dos violines o violín y piano. En estos *Estudios* y *Obras* se aplican las cuatro primeras posiciones del instrumento.

Los compositores que se emplean en esta obra son Z. Soja, O. Sevcik, Nowcki, Piasecki, Roger, Cieszynskie, J. Beran, J. B Lully, G. Slask, J. Lisakowski, Z. Jahnke, S. Hadyna, G. Feseczko, T. Mayzner, J. Beran, Maszynski, Fr. Wohlfahrt, B. Rutkowski, R. Gnus, P. Czajkowski, Ch. W. Gluck, J. Beran, L. van Beethoven, Kolberg, E. Humperdinck, M. Glinka, Moniuszko, K. Lada, G. Slask, Fr. Chopin, Kazuro, F. Szopski, I.J. Pleyel, H. E. Kayser, Ch. Dancla, R. Schumann, Ch. W. Gluck, P. Degeyter, J. Mazas, G. Tartini, Fr. Schubert, Fr. Francoeur y W. A. Mozart.

7.1.4.- M. Garlitsky: *Manual Metodológico para jóvenes violinistas*

Rusia

Garlitsky⁴⁴ se encuadra dentro de los pedagogos de la “Escuela violinística rusa” actual. En su manual presta especial atención a los inicios de la formación instrumental de los alumnos hasta conducirlos a los *Repertorios* del grado superior, o lo que es lo mismo, diseña un plan metodológico que tenga presente el campo profesional, estructurando un plan formativo que va desde sus inicios hasta la trayectoria final como instrumentista.

La obra titulada *Manual Metodológico para Jóvenes Violinistas* combina *Estudios* de técnica con un *Repertorio* donde se incluyen piezas para violín y piano, permitiendo al alumno aplicar la técnica adquirida a obras concretas. Esta publicación inicia en el estudio de la técnica del instrumento con las “cuerdas abiertas”, trabajando directamente los cambios de cuerdas al aire en sus diferentes combinaciones, tanto notas sueltas como notas ligadas (misma arcada). A continuación se pasa al estudio de los intervalos melódicos en cada una de las cuerdas, para posteriormente incorporar cuerdas al aire y combinando ambas dificultades, todo ello en ejercicios de corta duración en cuanto a número de compases. Este planteamiento permite a los alumnos en su etapa inicial, que es la más árida, tener unos estímulos positivos, pues se progresa en el estudio de manera rápida, obteniendo pronto resultados audibles ante un auditorio especializado.

A diferencia de otros pedagogos, Garlitsky incorpora desde el inicio del estudio del instrumento las dobles cuerdas o intervalos armónicos. El alumno comienza con una dificultad técnica centrada exclusivamente en el arco, trabajando sobre dos cuerdas simultáneamente, lo que incorpora a los planos de las cuatro cuerdas, los tres nuevos planos (arco-brazo) de las dobles cuerdas, con el objetivo de relacionar dos sonidos, es decir construir la afinación polifónica desde sus inicios, tomando como referencia de las cuerdas digitadas las cuerdas al aire del instrumento (ejercicio n° 56).

La introducción al estudio de la segunda y la tercera posición son los siguientes pasos que se abordan, para a continuación pasar a combinar estas nuevas dificultades con las cuerdas al aire que se presentaron al inicio del “método”. Con todas estas propuestas, el autor elabora toda una serie de *Estudios* para que el alumnado adquiera destrezas que le conduzcan a la interpretación de un *Repertorio* acorde al nivel técnico ya adquirido. La incorporación de la cuarta y quinta posiciones, además de abrir la extensión interválica hacia el agudo, nos acerca a poder interpretar el repertorio del primer clasicismo, ya que la evolución técnico-mecánica del instrumento está totalmente ligada a la evolución de la escritura instrumental y por tanto orquestal.

Al registro agudo de la primera cuerda (Mi), se le presta especial atención con ejercicios y digitaciones que conduzcan a la superación de importantes dificultades como la agilidad y en especial la afinación. En los agudos se reducen las distancias de los intervalos, donde la colocación de la mano, el grosor de los dedos y la formación auditiva, juegan un papel fundamental para una correcta superación de los diferentes pasajes, ya que como ocurre en todos los instrumentos de arco, éstos no están dotados de trastes que nos garanticen una correcta afinación.

⁴⁴ Garlitsky, M.: *Manual Metodológico para jóvenes Violinistas* (Moscú: CR, 1989).

De las cuatro partes en que se divide el *Manual de Metodologías para jóvenes violinistas*, la parte III se dedica exclusivamente al trabajo de las dobles cuerdas (intervalo armónico), para finalizar con el apartado cuarto, que es una síntesis de dificultades presentadas en formato de *Estudios*, donde técnica y forma musical se conjugan en la elaboración de los mismos.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical aplicados en esta publicación:

- Clave: Sol en segunda línea
- Compases: 2/2, 6/4, C, 3/4, 2/4 y 6/8.
- Tonalidades: Sol mayor, Re mayor, La mayor, Mi mayor, Do mayor, Fa mayor, Sibm.
- Golpes de arco: *legato*, *detaché* y *martelé*.
- Ritmos: combinaciones básicas que van desde la blanca a la semicorchea.
- *Tempos*: *Lento*, *Moderato* y *Allegro*.
- Formas Musicales: Ejercicios de técnica y *Estudio*
- Compositores: M. Garlitsky.

7.2.- Metodologías para el estudio de la Viola: Volmer, Classen, Do Minh y Tivadar

7.2.1. Berta Volmer: *Bratschenschule*

Alemania

Esta obra perteneciente a la “Escuela alemana de viola”.⁴⁵ Para el grado elemental se han seleccionado los dos primeros volúmenes que se adaptan a los contenidos exigidos para este nivel. El volumen primero inicia su exposición con una serie de consejos destinados a formar al alumno en los principios técnico-mecánicos de este instrumento, en especial en lo referido al arco y el brazo derecho. *Bratschenschule* (Escuela de Viola) consta de ciento cuarenta y siete *Ejercicios*, *Estudios* y pequeñas Obras, y comprende la técnica básica destinada al grado elemental (cursos: 1º-4º). Con este nivel formativo se realiza la prueba de acceso a las Enseñanzas Profesionales de Música, y que permite el acceso al Aula de Orquesta.

Desde el primer ejercicio está presente la distribución del arco en sus diferentes partes básicas y posteriormente se irán incorporando mayores dificultades con subdivisiones del arco, así como la incorporación de los golpes de arco. El cambio de cuerda, así como el silencio y su repercusión en la recuperación del arco, se incorpora igualmente desde los primeros Ejercicios.

Los Dúos a dos violas o violín y viola en formato de pequeñas piezas, fundamentalmente Danzas, y con la participación del profesor (viola o violín), se trabaja el *Contrapunto* a dos voces, aunque la parte del alumno se limita en las primeras piezas a la utilización de las cuerdas al aire, distribución de arco y golpes de arco básicos. A partir de la pieza nº 9 se incorpora el *pizzicato*, donde las cuerdas son tocadas sin arco, pulsándolas con los dedos, permitiendo a los alumnos centrarse en la mano izquierda (posición y afinación) y su ritmo.

Las figuraciones que se emplean a lo largo de todo el método de viola, van desde la redonda hasta las semicorcheas, con todas sus combinaciones rítmicas básicas, incluido el puntillo. Todos estos valores rítmicos y sus combinaciones tienen una gran repercusión en la técnica del instrumento, lo que implica conocer los diseños motivicos y la aplicación del arco (abajo-arriba), su distribución (división del arco) y sus golpes que aquí se emplean como el *legato*, *detaché*, *martelé* o el *staccato*.

⁴⁵ Volmer, B.: *Bratschenschule*, 2 Volúmenes (Germany: Schott, 1984).

Síntesis de contenidos de lenguaje musical aplicados en el volumen primero:

- Compases: 3/2, 6/4, C/, C, 3/4, 2/4, 6/8 y 3/8.
- Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor, Fa mayor, Sib mayor, Mib mayor y Lab mayor.
- Movimientos: *Largo*, *Andante*, *Andantino*, *Allegro*, *Allegro alla marcia* y *Vivace*, así como aquellos derivados de las propias danzas (*Gavotte*, *Menuett*, etc.).
- Formas musicales: Estudio, *Menuett*, *Gavotte*, *Organum*, *Choral*, *Chanson*, *Rondó*, *Kanon*, *Musette*, *Bourrée*, *Air*, *Sarabande*, *Passepied*, y diferentes movimientos (fragmentos) de la sonata clásica.

En cuanto a los compositores seleccionados, autores de estos repertorios, son B. Volmer, Chr. Petzold, R. Petzold, W. de Fesch, W. Séller, Campagnoli, H. Purcell, P. Breuer, Gastoldi, A. Corelli, G. Sammartini, Fr. Wohlfahrt, H. Genzmer, G. F. Händel, W. Séller, Pleyel, P. von H. Albrecht, J. S. Bach, Corelli, L. Mozart, Geminiani y diversos anónimos.

El volumen segundo comprende obras y *Estudios* tanto del grado elemental como pertenecientes a las enseñanzas profesionales, por lo que el profesor de instrumento es el que seleccionará el material de acuerdo al nivel y necesidades técnicas de cada alumno. Aun superando el nivel que interesa y los cursos 1º a 4º, el contenido de esta publicación se centra en los siguientes temas:

- Cambio de posición (primera a la quinta posición).
- Dobles cuerdas en terceras, sextas y octavas, así como los acordes.
- De la ornamentación: trinos, mordentes, grupetos.
- Los armónicos naturales y artificiales.
- Del *pizzicato* y del vibrato.
- De los golpes de arco: *staccato*, *golpe de arco a la Viotti*, *portato*, *martelé*, *detaché*, *spiccato*, *sautillé*, *staccato volante*, y acentos (*sforzandos*).

Los temas señalados se desarrollarán de manera progresiva sobre ejercicios de técnica aplicados a tres y cuatro cuerdas. Se completa el material metodológico con una selección de *Estudios* de diversos autores, piezas para tocar en Dúos y Tríos de los grandes maestros del barroco y el clasicismo, así como de los compositores contemporáneos. Los golpes de arco son una profundización a los presentados en el volumen primero incorporando nuevos golpes, que van ligados a un mayor dominio de la técnica del instrumento, es este sentido aquí se trabajan el *legato*, *detaché*, *martelé*, *staccato*, *portato* y *spiccato-sautillé*.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical aplicados en el volumen segundo:

- Las tonalidades empleadas en las obras y estudios son: Fa mayor, Sib mayor, Sol menor, Lab mayor, Do menor, Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor. Se realizan escalas como estudio de técnica en todas las tonalidades tanto del modo mayor como menor, aunque su estudio completo se adapta más a las enseñanzas profesionales y no al grado elemental, por las dificultades técnicas que conlleva su práctica.
- Las figuraciones rítmicas son claras y se emplean básicamente combinaciones que van desde la blanca a la semicorchea, y donde se incluye el puntillo. Estas combinaciones permiten una gran variedad de divisiones y golpes de arco.
- Los *Tempos* son: *Largo*, *Poco Largo*, *Larghetto*, *Adagio*, *Moderato*, *Andante*, *Andante con moto*, *Allegretto*, *Allegro*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro moderato*, *Allegro vivace* y *Presto*.

- Los compases empleados son: 3/2, 2/2, 6/4, C, C/, 3/4, 2/4, 9/8, 6/8 y 3/8.
- Las formas musicales son: *Estudio, Menuett, Air, Corrente, Giga, Rondó, Konzert (adagio), Divertimento, Sonatina, Tema y Variaciones, Moto perpetuo.*

Los compositores seleccionados para este volumen II son B. Volmer, H. Purcell, G. F. Händel, J. Ph. Rameau, Fr. Wohlfahrt, H. Degen, A. Corelli, G. Sammartini, G. F. Telemann, Tessarini, J. Baston, H. Genzmer, W. A. Mozart, L. Mozart, K. Stamitz, K. Hessenberg, L. Borghi, H. Reutter, Fr. Ch. Neubaur, N. Paganini y W. Maler.

7.2.2.- Henri Classens: L'Alto Classique

Francia

Son un conjunto de veinticinco piezas para viola y piano destinadas a los alumnos de grado elemental. Todas ellas son transcripciones o armonizaciones para esta formación instrumental. No obstante la obra completa está formada por 3 volúmenes que comprende diferentes niveles educativos.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical y de tipo técnicos que se emplean en *L'Alto Classique*.⁴⁶

- Clave: Do en tercera línea.
- Los compases utilizados son: 4/4, 3/4, 2/4, 3/8 y 6/8.
- Las tonalidades que aparecen en este repertorio son: Do mayor, Sol mayor, Re mayor, • Fa mayor y Sol menor.
- Los golpes de arco empleados son: *legato, détaché y martelé*. Las distribuciones de arco se realizarán de acuerdo a las arcadas, figuraciones rítmicas, así como reguladores y matices, prestando especial atención al empleo de todo el arco, combinado con la mitad superior o inferior.
- Las figuraciones son fundamentalmente redondas, blancas, negras, corcheas, puntillo en blancas y negras, finalizando con la *Musette* de J. S Bach donde se incorpora las figuraciones en semicorcheas.
- Los tempos son *Lento, Andantino, Moderato, Andante, Allegretto, Allegro moderato, Allegro giusto, Allegro vivo*. En todas las piezas se incorpora la pulsación metronómica que el alumno debe tocar cada pieza.
- Las formas musicales que se emplean en su mayoría son bipartitas y de extensión media, aptas para este nivel, como: *Ariette, Menuet, Air, Divertissement, Mélodie, Sarabande, Danse, Chanson, Berceuse, Musette, Passe-Pied, Allemanda, Forlane y Ecosaise.*

Los compositores son: R. Schumann, A. Chevillard, M. Grety, J. B. Bréval, Th. A. Arne, Ch. W. Gluck, H. Purcell, A. Corelli, J. Brahms, C. Gurlitt, P. Tchaikowsky, J. B. Cupis, J. B. Senallié, J. N. Hummel, P. H. Azais, M. R. de La Lande, M. Berteau, A. Campra, W. A. Mozart, J. S. Bach.

⁴⁶ Classens, H.: *L'Alto Classique*, 3 Volúmenes (París : E. Combre, 2015).

7.2.3.- Thuan Do Minh: *El Joven Violista*

Rusia-España

*El joven violista*⁴⁷ es una obra escrita por el vietnamita Thuan Do Minh, que se formó como instrumentista y pedagogo en la Unión Soviética, siendo posteriormente profesor del Conservatorio *Tchaikovsky* de Moscú. En la actualidad imparte sus enseñanzas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su obra es el resultado de un proyecto realizado entre la Consejería de Educación de esta Comunidad Autónoma y el citado profesor, ante la necesidad de disponer de materiales destinados a los conservatorios de Madrid y adaptados a la nueva legislación. Se puede decir que su obra se presenta como una alternativa al sistema denominado “tradicional”. Trabajar con una metodología que trata progresivamente los aspectos más importantes de la técnica de la viola desde sus inicios en el grado elemental, y toma como referencia los objetivos y contenidos de la nueva ordenación general del sistema educativo actualmente en vigor.

El *Joven violista* está pensado para ser utilizado como un método en sí mismo o como material de apoyo, adaptable a los criterios de los profesores especialistas, permitiendo responder a las necesidades de cada alumno y pudiendo, por tanto, ser compaginado con otros métodos complementarios.

Desde el inicio del estudio de la viola, es importantísimo que el profesor sea consciente de crear y fomentar en el aula la necesidad de trabajar con una postura correcta, dirigiéndole hacia la ejecución de unos movimientos equilibrados que lleven al alumno a considerar la viola como una extensión de su propio esquema corporal. Una vez establecida esa correcta posición a la se aludía en el párrafo anterior, se considera imprescindible inculcar en el alumno la necesidad de buscar un sonido natural, es decir, un sonido no forzado, ayudándole a que se guíe siempre por el timbre de la voz humana.

Desde el punto de vista de buscar un sonido, el autor indica: “habrá que transmitir el interés por la melodía antes que por el ritmo, exigiendo, desde el primer momento, una afinación exacta a pesar de la gran dificultad que encierran los instrumentos de cuerda en este sentido”. Para llegar a una buena afinación se propone su estudio a partir de ejercicios preparatorios cantados, lo que de cara al alumno supone un esfuerzo añadido debido a la necesidad de que éste sea capaz de comprender todas las distancias interválicas, siendo de máxima utilidad para el alumno, la comprensión de los sonidos digitados dados y su interrelación con las cuerdas al aire. No obstante, no se puede hacer caso omiso del ritmo, y se propone como muy útil, además de atractivo, compaginar los ejercicios melódicos con los propiamente rítmicos que puedan desarrollarse a base de actividades cotidianas del alumno tales como saltar, correr, etc.

Consecuencia de poder conjugar el ritmo y la melodía, se incorpora la utilización de dinámicas y fraseo en fragmentos de ocho compases que responden a una forma musical primaria, a los que se incorporan matices, carácter y tempo. El método incluye, así mismo, pequeños ejercicios y canciones aptos para ser desarrollados en las clases colectivas.

⁴⁷ Do Minh, Th.: *El Joven Violista. Método de Viola* (Madrid: Comunidad de Madrid. Dirección General de Educación, 1966).

Metodológicamente, como paso previo a los aspectos técnicos, el profesor puede plantearse la utilización de pausas, la repetición de notas cuando la dificultad propuesta no puede ser superada por el alumno o en el caso de los más avanzados, regresar a estudios anteriores aplicando dificultades nuevas.

Para aquellos alumnos que presenten dificultades en la sincronización de ambos brazos, el profesor tendrá la posibilidad de practicar cuerdas al aire y articulaciones de arco, pudiendo, en cualquier caso, dada la flexibilidad de este método, alterar el orden de los estudios, proponer la estricta practica de todos los ejercicios o bien modificar la indicaciones referentes a digitación, tempo, etc., en función de las aptitudes y de la capacidad de trabajo del alumno.

En *El joven Violista* se utilizan todas las combinaciones entre los dedos de la mano izquierda, proponiendo iniciar el trabajo en una primera etapa con el semitono entre el segundo y el tercer dedo, seguidamente entre primero y segundo y finalmente combinando ambos para que se afiance el intervalo que se forma entre el primero y el tercero. En una etapa posterior, una vez superadas estas dificultades, se irán incorporando paulatinamente el resto de las combinaciones. En cualquier caso, la correcta colocación de la mano, la buena articulación de los dedos y una afinación segura tienen como premisa la incorporación simultánea de los dedos anteriores al que va a realizar el sonido.

Dada la dificultad a la que se enfrenta el alumno en sus primeros contactos con el instrumento, es conveniente no incorporar el acompañamiento del piano hasta que las bases técnicas no estén sólidamente asimiladas con el fin de no dispersar la mente del alumno. Uno de los aspectos más importantes de la formación del músico es fomentar y potenciar su capacidad de concentración. A tal efecto, es aconsejable la práctica asidua de tocar de memoria, utilizando en principio pasajes cortos que deben ir aumentando progresivamente tanto en duración como en dificultades técnicas, de forma que se vayan consolidando paulatinamente todos los elementos para formar un buen músico.

El autor divide esta publicación en ocho capítulos, cuyos contenidos son:

- Estudios con todo el arco.
- *Détaché* en las distintas partes del arco y *legato* en una o dos cuerdas.
- Combinación de *legato* y *détaché*.
- El *Martelé*.
- Incorporación de los cambios de cuerda.
- Doble cuerda.
- Cambios de posición.
- Piezas para viola y piano.

Los golpes de arco aplicados son: *legato*, *détaché* y *martelé*. Las figuraciones que aparecen a lo largo de las diferentes partes son: blancas, negras, corcheas, semicorcheas. El puntillo en diversa figuras y los respectivos silencios de las figuras citadas completan las posibilidades rítmicas. Estas combinaciones rítmicas son las básicas que se encuentran en los diversos ejemplos y donde no suelen mezclarse muchos elementos en cada Estudio, para que no dificulten el estudio de la técnica propia del instrumento.

Los matices presentes en sus correspondientes abreviaturas son: *f*, *p*, *mp*, *mf*, etc., los reguladores o términos como *crescendo*, *diminuendo* o *ritardando*, son elementos que aparecen perfectamente seleccionados en los diferentes ejemplos y su plan técnico para ser superadas están nuevas dificultades, pues todo elemento nuevo requiere una respuesta de tipo técnico para una correcta realización.

En el capítulo primero, los estudios no comportan dificultades rítmicas ni “irregularidades” en cuanto a la velocidad del arco, facilitando la concentración en la calidad del sonido que ha de ser uniforme y limpio. Para ello, los sencillos esquemas melódicos utilizados están basados en progresiones e incorporan paulatinamente escalas y arpeggios. En estos ejercicios el autor aconseja no emplear la zona del talón por comportar una mayor dificultad. Respecto a los *Estudios* con todo el arco y sus consejos para superación técnica, se plantean diferentes pasos:

- Utilizar el arco en toda su extensión manteniendo una velocidad uniforme.
- Trabajar en la obtención de un sonido limpio y continuado.
- Ajustar continuamente la dirección del arco en todo su recorrido, así como el punto de contacto y la posición de las cerdas sobre las cuerdas.
- Mantener los dedos de la mano izquierda cerca del diapason.
- Articular los dedos aplicando la mínima presión y manteniéndolos en la cuerda.

El capítulo segundo, emplea la técnica del *detaché*, incorporando diferentes divisiones del arco. Para la realización de este golpe, se indica su ejecución en las distintas partes del arco, como:

- Seguir las indicaciones propuestas en cada ejercicio en relación al uso de las distintas partes del arco.
- Utilizar la misma velocidad de arco en las distintas secciones.
- Dedicar especial atención a la uniformidad de movimiento en la punta y en el talón.

El capítulo tercero, aun sin referirse específicamente al cambio de cuerda, hace referencia de forma indirecta a dichos cambios al incorporar el *legato* entre dos cuerdas, por lo que el profesor deberá tener en cuenta este aspecto utilizando ejercicios preparatorios, tales como las pausas entre cuerdas, cambios de altura del codo. Según indica Thuan Do Minh: “en esta práctica es frecuente que el alumno asocie el movimiento del codo con otro equivocado del hombro, por lo que el profesor deberá hacer especial hincapié en la correcta realización de estos ejercicios”. Continúa diciendo: “por otra parte, es notorio el aumento de dificultades rítmicas al incorporar la figura del tresillo y la ligadura de tres notas, [en la coordinación de mano izquierda y arco]”. El *legato* en una y dos cuerdas se realizará de acuerdo a los siguientes principios:

- Distribuir equitativamente las partes del arco en función de la duración de las figuras que componen cada ligadura.
- Articular los dedos de la mano izquierda con claridad y firmeza de forma que no interfieran en el movimiento regular y en el control de la velocidad del arco.
- Mantener la misma velocidad en los cambios de dirección del arco para evitar que se produzcan acentos no deseados y alteraciones en el ritmo.

El capítulo cuarto está dividido en dos partes, de las cuales, en la primera se combinan las dificultades de los tres capítulos anteriores y en la segunda parte se incorporan los cambios de velocidad de arco, combinación de *legato* y *detaché*. Respecto a la realización del *detaché* se indica que: “es el movimiento equilibrado que realiza la mano derecha con una velocidad uniforme y la misma presión del arco sobre las cuerdas, de forma que se produzca una nota de carácter y permanencia constante”. Para la ejecución del *detaché* se propone que podrá hacer uso de un cuarto de arco, de medio arco, o del arco entero, teniendo en cuenta que para un determinado valor siempre se debe mantener la misma sección de arco elegida previamente. En el control del arco se deberá prestar atención a lo que se especifica en los siguientes apartados:

- Distribuir equitativamente el arco tanto en *legato* como en *detaché*, sin variar en ningún momento la velocidad del arco, para lo cual se ha seleccionado el material a tal fin.
- Mantener el carácter *cantabile* en *legato* y en *detaché*.
- No perder el punto de contacto sobre la cuerda como objetivo imprescindible para obtener un sonido regular.

Los capítulos quinto, sexto y séptimo son una profundización de los temas tratados en los capítulos anteriores, pero profundizando y desarrollando los cambios de cuerda, la técnica del golpe de arco del *martelé* y los principios de la mecánica del brazo derecho, junto a la técnica de arco para iniciarse en el estudio de la doble cuerda. La incorporación de los cambios de cuerda y su realización implica:

- Mantener la velocidad de arco en los cambios de cuerda de manera que se produzca un sonido uniforme.
- Adelantar lentamente el movimiento del bloque derecho (brazo-arco) como preparación al contacto con la nueva cuerda de forma natural.
- Evitar la realización de acentos y vacíos sonoros.
- Conseguirán movimiento de anticipación del cambio de cuerda con la mínima amplitud necesaria realizando un recorrido progresivo y simultáneo.
- Anticipar un movimiento a partir de la muñeca en la dirección de la siguiente arcada cuando al cambio de cuerda se le añada el cambio de dirección del arco.
- Encontrar una altura de codo intermedia en las articulaciones rápidas entre dos cuerdas vecinas donde el movimiento de todo el bloque es excesivo.

El autor define cómo debe realizarse el *martelé* e indica: “El *martelé* es fundamentalmente un golpe de arco a la cuerda que proviene del *détaché*, diferenciándose de éste, en que se realiza con un ataque activo al principio de la nota y con pausa al final de la misma”. En la práctica habrá que desarrollar la técnica de este golpe de arco de acuerdo al siguiente proceso:

- Iniciar el *martelé* apoyando el arco sobre la cuerda, sin presión.
- Aplicar presión sobre la cuerda e inmediatamente impulsar el arco consiguiendo que este mismo y único impulso produzca el sonido. El impulso es un ataque decidido y rápido por el cual el arco no debe abandonar la cuerda.
- Controlar el punto de contacto y la dirección del arco.
- Controlar la cantidad de arco a utilizar dado el movimiento rápido del mismo.

Respecto a la técnica de la doble cuerda los principios que deben de imperar son:

- Utilizar el mismo peso en cada cuerda al entrar en contacto con las cerdas para que las dos notas suene con igualdad y claridad.
- Practicar en *legato* y *piano* para comprender la técnica de la doble cuerda.
- Comparar con la cuerda al aire dada la dificultad para obtener una correcta afinación.

En el capítulo octavo, se aconseja que los cambios de posición se realicen desplazando los dedos sobre las cuerdas formando un bloque único entre los dedos, la muñeca y el pulgar que ha de ser impulsado por el movimiento del brazo. Los principios que se deben aplicar para la ejecución del cambio de posición son :

- Realizar los cambios de posición a lo largo de la cuerda.
- Practicar el uso del *glisando* como orientación en la afinación desde los intervalos y como paso previo a los cambios de posición.
- Considerar siempre que la distancia entre dos dedos es menor en las posiciones más altas.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical aplicados en esta publicación:

- Clave: Do en tercera línea.
- Compases: 4/4, 3/4, 2/4, C, C/ y 6/8.
- Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor, Re menor, Sib mayor, Mib mayor y Do menor.
- Golpes de arco: *legato*, *detaché* y *martelé*.
- Ritmos: Combinaciones básicas de blanca, negra y corchea.
- *Tempos*: *Tranquilo*, *Lento*, *Moderato*, *Moderato Cantabile*, *Andante*, *Andante Cantabile*, *Andante Moderato*, *Tempo di Marcia*, *Animato*, *Allegretto*, *Allegro Moderato*, *Allegro Vivace* y *Vivo*.
- Formas Musicales : *Estudios*, *Canción*, *Rigodón*, *Marcha*, *Rondó* y *Dance*.

Los Compositores son Th. Do Minh, C. Rodionov, N. Blakanova, M. Galiski, F. Wahnert, A. Kamarovski, Gnesina-Vitaches, K. Rodionov, N. Rimski-Korsakov, M. Terian, Dunaevski, L. v. Beethoven, A. Gretri, J. Ramo, R. Schumann y D. Bonotini.

7.2.4.- Ország Tivadar: Brácsaiskola Bratschenschule

Hungía

Esta Obra pertenece a la “Escuela húngara de viola”⁴⁸ y está estructurada en diez partes, de acuerdo a sus contenidos técnico-musicales y contiene las dificultades que ha de superar el alumnado en el grado elemental (cursos 1º a 4º) para acceder posteriormente a la clase de orquesta en las enseñanzas profesionales.

El “método” se inicia con una introducción de tipo descriptivo con la afinación del instrumento, que partiendo de las cuerdas al aire del grave al agudo esta afinado por quintas: do, sol, re, la. Su música se escribe en la clave de do en tercera, aunque puede incorporar la clave de sol en segunda para registros agudos. Los signos gráficos que el autor emplea para indicar la diferentes divisiones del arco y que se aplicarán en las combinaciones rítmicas y arcadas son explicados es esta introducción.

⁴⁸ Tivadar, O.: *Bratschenschule* (Budapest: EMB, 1955).

La primera parte comienza con una serie de ejercicios técnicos sobre la cuarta cuerda (Do), y donde se obliga al brazo derecho a trabajar sobre el plano de la cuarta cuerda, y al cuerpo a mantener el instrumento en una posición donde el instrumentista tiene que controlar las tensiones derivadas de esa posición.

El arco se inicia trabajando con las distribuciones básicas y que se especifican con los correspondientes signos gráficos (Pág. 1). La tonalidad que prima en estos ejercicios es do mayor (afinación de la cuerda) a la que posteriormente se incorpora sol mayor. Se trabaja la afinación sobre la cuarta cuerda con ejercicios de los intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta, y la articulación de la mano izquierda con el fin de desarrollar una mínima agilidad básica de los dedos de esta mano. La mano derecha emplea grandes arcadas con el fin de trabajar todo el arco, y por tanto poner en funcionamiento todas las partes de brazo: brazo, antebrazo, muñeca y mano. Los golpes de arco utilizados en esta primera parte son básicamente el *legato*, *detaché* y *martelé*.

La segunda parte se aborda presentando la digitación de la tercera cuerda (Sol). A las dificultades trabajadas en la primera parte, se incluye el inicio del estudio de la doble cuerda, combinando cuerda al aire, como nota pedal (Do) y digitada la tercera cuerda (Sol), donde una melodía que produce una serie de intervalos armónicos (verticalidad) son afinados tomando como referencia una nota pedal (cuerda al aire). Respecto al arco, obliga al alumno a trabajar sobre dos cuerdas simultáneamente (ejercicio nº 9). Al control de los planos pertenecientes a las cuatro cuerdas hay que ir añadiendo progresivamente los tres nuevos planos pertenecientes a las dobles cuerdas.

En el ejercicio nº 14 promueve el estudio del cambio de cuerdas, obligando al brazo-arco a desplazarse continuamente y atacar cada nota sobre un plano diferente, aunque en síntesis éstos se reduzcan a dos (do-sol). En los golpes de arco, incorpora a los ya tratados en la primera parte el *staccato* en *Estudio* nº 10.

La tercera parte se inicia directamente con un *Estudio* sobre la segunda cuerda (Re) en *Tempo Moderato*, figuraciones rítmicas de blancas y negras, a las que se incorporan pasajes cromáticos tanto ascendentes como descendentes, con el objetivo de aprender y ejercitar el desplazamiento de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón del instrumento; simultáneamente, el arco trabaja con grandes arcadas utilizando todo el brazo.

El ejercicio nº 16 está escrito en *Tempo de Parlato rubato*, donde se emplea de manera alternativa los compases de 2/4, 3/4 y 5/8, y su acentuación esta puesta al servicio de la expresividad de la “pequeña pieza”. La combinación de compases varía en función de las necesidades de la frase. El ejemplo nº 18 es una *Musette* en la tonalidad de Sol mayor, tocada en dobles cuerdas y donde la cuerda Sol (al aire) hace de pedal y la melodía se estructura sobre la segunda cuerda. Esta pieza esta tratada técnicamente en dos partes, aunque formalmente conforman una unidad, por un lado la doble cuerda (intervalo armónico), y la segunda parte con cambios de cuerdas. Sigue el modelo anterior de cuerda al aire (Sol), combinada con la cuerda digitada (segunda), con intervalos melódicos, aunque en algunos casos se introduce la doble cuerda. Finaliza esta tercera parte con un Dúo para dos violines, escrito en contrapunto imitativo y contrapunto homofónico combinado con pasajes melódicos y acompañamiento de carácter armónico (Pág. 11).

La cuarta parte nos lleva con el estudio de la cuerda (La), con una extensión interválica de quinta que se forma entre la cuerda al aire y el cuarto dedo de la mano izquierda en la primera posición (La-Mi), a lo que hay que añadir una combinación de notas cromáticas trabajadas técnicamente sobre los dedos 1, 2 y 3. El arco se emplea en toda su extensión, dividiéndolo en cuatro partes con ritmos fundamentalmente de blancas y negras, aunque hay pasajes que emplean corcheas y negras con puntillo. Como ejemplo práctico se encuentra un pasaje de la *Novena Sinfonía (Andante)* de L. V. Beethoven, y que se desarrolla en la “cuerda prima” en la tonalidad de La mayor.

Al igual que en las partes anteriores se incorpora un *Estudio* dedicado fundamentalmente a la mano izquierda, donde para una correcta dicción es imprescindible una articulación coordinada de los dedos de la mano izquierda, mientras el arco se emplea desde el talón hasta la punta y viceversa, en compás de 3/4, lo que implica la división del arco en tres partes iguales y donde la figura que predomina en este caso es la corchea. La cuarta parte finaliza con el *Estudio* n° 23 dedicado a la doble cuerda, centrándose en este caso en las cuerdas Re-La. El tratamiento de este *Estudio* se puede sintetizar en una nota pedal y una melodía, donde se alternan *pedal* y melodía, estando a veces la *nota pedal* en la región aguda, encima de la melodía. La estructura formal tiene un formato de *Tema con variaciones*, escrito en la tonalidad de Sol mayor.

La quinta parte se inicia con la práctica de todas las cuerdas de la viola, así como de los golpes básicos del arco. En el *Estudio* n° 27 se aplican por primera vez los golpes de arco en el centro de éste, en ritmos de corchea alternado con sus silencios, lo que implica una profundización en el estudio del arco y su relación con la mecánica del brazo derecho. El *Estudio* n° 28 está escrito en compás C/, *Tempo Moderato*, con figuraciones rítmicas básicas de redondas, blancas y negras, aunque también se encuentren presentes la corchea y tresillos de esta. Las distribuciones de arco empleadas son: todo el arco, mitad superior y mitad inferior. Los matices y reguladores aparecen unidos al fraseo y lógicamente al uso de las diferentes distribuciones de arco.

El golpe de arco en *detaché* es aplicado en todo el *Estudio* n° 29, escrito en la tonalidad de Do Mayor, cuya figuración rítmica es de blancas y compás de 4/2, es estructurado en grupos de cuatro compases donde se trabajan diferentes combinaciones de matices, ya sea aplicando todo el arco para el *forte* y la mitad superior para el *piano*, o en los *crescendos* o *diminuendos* donde se juega con diferentes proporciones de arco, aunque el autor no lo especifica con signos gráficos en este *Estudio*. El arco debe de estar siempre al servicio de la expresividad musical, lo que implica una correcta distribución según la frase o diseño rítmico.

El *Estudio* n° 30 está formado por cincuenta y seis compases, con tres bemoles en la clave y donde en su primera parte utiliza una combinación de los compases de 4/4, 3/4 y 2/4 para estructurar el contenido musical. Para la segunda parte se aplican figuraciones rítmicas en semicorcheas, finalizando con una serie de acordes, elemento que incorpora por vez primera en este volumen. El Dúo que sigue a este *Estudio*, está escrito para dos violas y en contrapunto imitativo. Cabe reseñar la utilización del trémolo en fusas, elemento más propio de la escritura orquestal. Los golpes de arco aplicados son: *detaché*, *martelé* y *gran martelé*. De la quinta parte hay que destacar la incorporación de un *Estudio* de B. Bruni (Pág. 20), dedicado íntegramente a la ejecución de los acordes de tres y cuatro sonidos, lo que implica una importante dificultad para el arco y la mecánica del brazo derecho.

La sexta parte está formada por once *Estudios*, un Dúos (violín y viola) y un *Capricho*, así como ejercicios para el estudio de las escalas. Las dificultades rítmicas, de afinación y de golpes de arco, dan un paso importante en cada nuevo *Estudio* al incorporar numerosas dificultades técnicas, lo que implica un mayor dominio y dedicación a la práctica del instrumento para superar estas dificultades, muy especialmente la afinación, al emplear en numerosos ejercicios todas las alteraciones en la clave. De acuerdo con el currículo de la materia, las partes primera a la quinta de esta publicación se adaptan a los contenidos para el grado elemental. A partir de la sexta parte, se superan esos mínimos exigibles, adecuándose más a los contenidos pertenecientes a un grado medio avanzado de las enseñanzas profesionales.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical empleados en esta obra:

- Clave: Do en tercera línea
- Compases: C, C/, 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 3/8, 12/8, 3/2 y 4/2.
- Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor, Fa mayor, Sib mayor y Mib mayor. Escalas y ejercicios en todas las tonalidades propias del grado medio.
- Golpes de arco: *legato*, *staccato*, *detaché*, *martelé* y *staccato-legato*.
- Ritmos: Comprende figuraciones rítmicas de diversos niveles, llegando a las fusas.
- Dificultad rítmica: media-alta.
- *Tempos*: *Lento*, *Largo ma molto rubato*, *Larghetto*, *Adagio*, *Adagio espressivo*, *Adagio poco rubato*, *Andante*, *Andante agitato*, *Andante mosso*, *Andantino*, *Moderato*, *Molto moderato*, *Moderato assai*, *Maestoso*, *Tranquilo*, *Tempo giusto*, *Parlando rubato*, *Tempo di Marcia*, *Allegretto*, *Allegretto giocoso*, *Allegro agitato*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro vivace*, *Non presto*, *Vivace* y *Csárdás tempó*.
- Formas Musicales: *Estudios*, *Menuetto*, *Musette*, *Allemande*, *Marsch*, *Tema* y *Variaciones*, *Sinfonía* (fragmento), *Capriccio*, *Csárdás*, *Pantomime*, *Tarantella* y *Scherzo*.

Los Compositores seleccionados y que aparecen en *Ejercicios*, *Estudios* y *Obras* son: O. Tivadar, G. Zoltán, H. Kálmán, M. Antal, S. Gusztáv, P. Grümmer, J. Haydn, B. Bruni, Fr. Hermann, Ch. Dancla, P. Rode, J. S. Bach, B. Campagnoli, W. A. Mozart, F. Fiorillo, G. Fr. Händel, Ch. Bériot, Fr. Hermann, F. Mazas y L.v. Beethoven.

7.3.- Metodologías para el estudio del Violonchelo: Bunting, Chakalov y Antal

7.3.1. Christopher Bunting. *El arte de tocar el Violonchelo*.

Australia

Esta obra⁴⁹ expone a través de comentarios entrelazados y una serie de ejercicios que conducen a un rápido desarrollo de las habilidades instrumental. Comienza la publicación con un “preludio”, un amplio estudio sobre los factores mentales y físicos que inciden en el funcionamiento correcto de la practica del violonchelo y en el desarrollo de su maestría. La primera parte incluye dos capítulos, uno de comentarios y ejercicios para el desarrollo de “una técnica competente y artística”; el segundo, dedicado a los diferentes aspectos de la coordinación, se basa en las ideas expuestas en el “Preludio” y aclara problemas clave a menudo no resueltos. Esta segunda parte está dedicada a la acción, la posición y el movimiento de la mano izquierda, propone nuevos modos de plantearse las diversas posiciones y movimientos, y utiliza ideas sobre la acción de los dedos propuestas inicialmente por P. Casals. Esta obra eminentemente metódica, representa una reorientación desde el punto de vista de la

⁴⁹ Bunting, Ch.: *El Arte de tocar el Violonchelo. Técnica interpretativa y ejercicios* (Madrid: Pirámide, 1999).

didáctica “chelística”, estando altamente valorada por profesores y estudiantes de todo el mundo por su detallado análisis de una amplia gama de cuestiones técnicas.

La primera parte está dedicada al arco y su técnica:

- Juegos de arco, el *looping*, el *detaché*, cambios de cuerda, régimen de accionamiento del arco, cuerdas dobles y un *Interludio*.
- Modelos de accionamiento del arco, la colocación del arco suspendido, al *spiccato* por el *ricochet* y *staccato* de arco.
- Análisis de cuerdas, estrategia del arco, *sautillé* y *Temblor del arco*.
- La coordinación: Ejercicios
- El *diminuendo silábico*
- Escalas y ejercicios para el teclado.

La segunda parte trata de la mano izquierda, el desarrollo del *toque cinético* y las primeras consideraciones sobre la independencia de los dedos:

- El *toque cinético*, la entonación (preliminares), el *toque cinético* (práctica), desplazamientos (práctica),
- El *pizzicato* y los ejercicios de articulación
- Independencia de dedos
- El vibrato
- La primera posición y los desplazamientos
- La segunda posición y los desplazamientos
- La tercera posición, el *zigzag* y los desplazamientos
- El *retardo*
- Desplazamientos sobre la cuarta posición
- Ejercicios sobre el *portamento*
- La mano de “seis dedos”
- Coreografía *quironómica*
- Las octavas, terceras, y sextas
- La entonación creativa
- Los armónicos

Realizar una síntesis de contenidos de lenguaje musical que aparecen en esta publicación no procede, ya que el autor se centra en resolver o aplicar soluciones técnicas a pasajes concretos, no propone un conjunto de estudios como los otros autores, por lo que la obra está destinada más al profesor o estudiante de grado superior proponiendo una técnica al servicio de la interpretación.

7.3.2.- Nikola Chakalov: *La digitación en el Violonchelo (Tesis Doctoral)*

Bulgaria

El presente trabajo es una síntesis de la tesis doctoral⁵⁰ en *Ciencias Artísticas*, del violonchelista búlgaro Nikola Chakanov. La obra es una revisión actualizada de la digitación y de la mecánica del violonchelo, su incidencia en el ámbito de la afinación de los intervalos, la digitación expresiva de acuerdo con la frase, el equilibrio entre registro y agilidad en pasajes virtuosísticos.

La digitación en el violonchelo está dividida en cuatro partes. Parte primera: configuración de octava o cuarta sin pulgar. Parte segunda: conceptos teóricos, metodológicos y técnicos. Parte tercera: digitación de escalas, acordes e intervalos paralelos. Parte cuarta: la digitación como medio expresivo del lenguaje musical. N. Chankanov, nos indica que: “Los últimos cuatro siglos, incluido el XVII, han sido testigo de una tendencia indiscutible de los instrumento de cuerda-arco hacia la disminución del número de cuerdas y, en compensación, hacia el incremento del intervalo de “separación” entre ella”.

Desde un punto de vista estrictamente organológico, la gran mayoría de autores distinguen nítidamente las dos grandes familias de instrumentos de arco: la de la viola y la del violín. Tanto los antecesores del violonchelo, la viola de gamba, como en los predecesores de otros instrumentos de la familia constituida por las violas, las cuerdas adyacentes estaban “separadas” habitualmente por intervalos de cuarta o tercera, lo cual daba como resultado un trabajo considerablemente sencillo en la mano izquierda. El “gran” número de cuerdas tendía a reducir la necesidad de frecuentes cambios de posición. Además, el empleo del débil “cuarto dedo”, meñique, era escasísimo pues los tres primeros dedo resultaban habitualmente suficientes para abarcar los “cortos” intervalos entre cuerdas.

La afinación por “quintas” de los posteriores violines, violas y, especialmente el violonchelo, ofreció mejores oportunidades tonales pero, en contrapartida, también mayores dificultades en el dominio de la digitación. En el violonchelo, la tendencia del desarrollo de los instrumentos de cuerda ha conducido casi a exceder las capacidades de la mano izquierda, la separación normal entre los cuatro dedos (1,2,3 y 4, pulgar aparte), ya no son suficientes para definir los grados diatónico de ciertas escalas a lo largo y ancho de las cuerdas, práctica perfectamente posible y simple en el violín y la viola.

Desde un punto de vista estrictamente organológico, la gran mayoría de autores distinguen nítidamente las dos grandes familias de instrumentos de arco: la de la viola y la del violín. Tanto los antecesores del violonchelo, la viola de gamba, como en los predecesores de otros instrumentos de la familia constituida por las violas, las cuerdas adyacentes estaban “separadas” habitualmente por intervalos de cuarta o tercera, lo cual daba como resultado un trabajo considerablemente sencillo en la mano izquierda. El gran número de cuerdas tendía a reducir la necesidad de frecuentes cambios de posición. Además, el empleo del débil cuarto dedo, meñique, era escasísimo pues los tres primeros dedo resultaban habitualmente suficientes para abarcar los “cortos” intervalos entre cuerdas.

⁵⁰ Chakalov, N.: *La digitación en el violonchelo. Arte y técnica* (España: Idea Books, 2003).

El autor incorpora a las cuatro partes en que divide su obra, *Ejercicios* donde se muestra esas diferencia que denomina “drástica” entre el violín, la viola y el violonchelo, y dice:

“todos los ejemplos son reconocidos y populares para los instrumentistas de la orquesta sinfónica, violinista o violonchelista. La situación es similar en el contrabajo, a pesar del menor intervalo de separación entre las cuerdas (cuarta), los dedos y las grandes dimensiones del instrumento, sólo puede abarcar el intervalo de segunda, lo cual reproduce nuevamente una situación de insuficiencia interválica”.

N. Chankanov, hace un breve recorrido histórico para conocer las aportaciones realizadas en este campo por Ch. Cupis, J. Tilliere, J. B. Breval, B. Romberg, A. F. Servais, J. L. Duport, K. Davidov, D. Alexanian-P. Casals, M. Eisnberg y S. Kates .

Los requerimientos generales que debe reunir cualquier sistema de digitación coherente pueden ser resumidos de la siguiente manera (Pág. 15):

- La digitación debe ser técnicamente conveniente: debe tener en cuenta las capacidades y posibilidades de los dedos y tiene que facilitar una correcta afinación de los intervalos así como una precisa diferenciación rítmica de los valores de las notas.
- La digitación debe ir a favor tanto de un fraseo correcto como enunciación conveniente del discurso musical.
- La digitación debe ser “elástica”, debe hacer posible la “plasticidad” de los cambios de posición.
- La digitación debe facilitar la memorización del texto musical; este requerimiento está funcionalmente relacionado con los tres primeros.

El autor también nos indica: “En el momento de buscar la solución a un problema de digitación debemos tener siempre presentes estos cuatro requerimiento, considerándolos, según convenga, en forma separada o bien de manera conjunta”.

7.3.3.- Friss Antal: *Gordonka Iskola*

Hungría

Friss Antal⁵¹ pertenece a la “Escuela húngara de violonchelo”. De los diversas publicaciones que dispone destinadas a la pedagogía de este instrumento, se ha seleccionado el volumen segundo, ya que es el que mejor se adapta a las exigencias de la legislación española, y es utilizado por centros oficiales.

Este volumen está dividido según contenidos y dificultades técnicas, en especial el Arco, en un doble ámbito: los golpes de arco y por otro las distribuciones o divisiones del arco, que está íntimamente relacionado con la mecánica del brazo derecho. Dichas distribuciones, y después de su estudio técnico(brazo-arco), son aplicadas a una selección de piezas.

La selección de materiales va desde el ejercicio de tipo técnico para la superación de un determinado pasaje, así como el *Estudio* para pasar a las Obras tanto a “solo” como en Dúos de violonchelos.

Técnicamente aborda la introducción del armónico para afinar determinadas notas cromáticas al inicio de este volumen segundo (Pág. 5-6). Combina el empleo de figuraciones en blancas para el estudio del *legato*, con tempos lentos y compases como 4/2, 3/2, etc. Contrasta

⁵¹ Antal, F.: *Gordonka Iskola*, 2 Volúmenes (Budapest: EMB, 1967).

con las figuraciones en negra-corcheas, y otras variantes rítmicas, para las combinación de arco en *legato* (corcheas) y *staccato* (negras), y compás de 4/4. El estudio de *detaché* (Pág. 10), lo introduce en movimiento Lento, figuraciones de corcheas y compás de 3/4. Cuando se trabaja la mano izquierda, ya sea para agilidad, articulación, afinación o cambio de posición, reduce las dificultades del arco a la mínima expresión al objeto de centrar toda la atención del alumnado en dificultades concretas y selectivas (Pág. 13).

Finaliza la primera parte con cuatro Dúos: el primero titulado *Mari népdal*, con un tratamiento contrapuntístico de carácter imitativo, donde el autor incorpora las distribuciones del arco en función de la escritura musical y donde prima el *legato*; la siguiente pieza escrita en compás de 3/8, tonalidad de Fa mayor, escrita en figuraciones cortas, lo que implica arcos sueltos y escrita en contrapunto a dos voces. La tercera pieza para dos violonchelos, es la *Op. 52. n° 7* de L. V. Beethoven, donde a cada voz se le da un tratamiento compositivo diferenciado, voz superior la melodía y la voz inferior acordes en escritura arpegiada en toda la extensión de la obra. La última pieza de esta obra se titula *Régi francia dal*, escrita en la tonalidad de Mi Menor, compás de 2/4, cuyo tratamiento compositivo de las dos voces, es básicamente un contrapunto imitativo, pero diferenciando pasajes donde la segunda voz actúa sentando bases armónica, otras veces en voz paralelas con el violonchelo primero y otras en un dialogo entre los dos instrumentos. Los golpes de arco que priman son el *legato* y el *detaché*.

El cambio de posición se inicia introduciendo las posiciones 2^a, 3^a y 4^a con una serie de ejercicios de mano izquierda tanto en *legato* como en *detaché*, lo que permite ampliar el registro del instrumento hacia el agudo. La práctica de estas nuevas posiciones se realiza con una selección de piezas donde la claridad de golpes de arco, es evidente al incorporar un solo golpe en cada o máximo dos, piezas n° 12-15.

Hasta la pieza n° 17 no se había incorpora de una forma permanente los reguladores y sí, lo venían haciendo los matices, ya que técnicamente funciona de forma diferenciada: matices-división del arco, reguladores con una división del arco más complejo debido a su gradación progresiva del sonido, además del control del peso del arco, lugar de contacto arco-cuerda-puente, etc).

La síncopa se introduce en el ejercicio n° 27 con una preparación técnica, ya que requiere técnicamente un tratamiento diferenciado de otras dificultades técnicas, o así lo considera F. Antal, donde desarrolla los diferentes pasos que se deben de realizar para una correcta ejecución, y donde el arco y sus diferentes combinaciones-distribución son el eje fundamental para una correcta ejecución de la síncopa, y que culmina con la pieza n° 31 para dos violonchelos, al aunar elementos musicales y técnicos.

La doble cuerda se inicia de una manera residual, al dedicarle solamente un ejercicio perteneciente a O. Sevcik y como preparación del cambio de cuerda y mejorar el *legato* entre dos cuerdas y donde se busca el equilibrio de sonidos (Pág.34). La doble cuerda se retoma con preparación de la misma, es decir primero intervalo melódico y a continuación se realiza la doble cuerda o intervalo armónico (Pág.53-55). El último *Estudio* donde aparece la doble cuerda, y es empleada como *pedal*, es tratada como ejercicio de independencia para la mano izquierda, Ejercicios n° 11-14 (Pág. 91-92).

El estudio de los arpeggios con la implicación tanto de la mano izquierda (posiciones arpegiadas), como la mano derecha-arco con los cambios de cuerda en *Legato* son abordados a través de una serie de ejercicios preparatorios (Pág. 38) hasta su aplicación en obras o *Estudios* concretos como los n° 35-38. El estudio de la ornamentación es tratado a un nivel básico a

través de una serie de tablas con su escritura en signos y posterior realización, para a continuación pasar a su aplicación en numerosas obras, n° 61-64 con obras de S. R. (sin identificar) y G. Th. Telemann. Finaliza este volumen segundo con una serie de ejercicios destinados al estudio de los reguladores (Pág. 94), llegando su aplicación a cada nota, donde al instrumentista le supone un gran control del arco en cada nota que toca hasta su aplicación a pasajes concretos.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical tratados en esta publicación:

- Clave: Fa en cuarta, Do en cuarta línea
- Compases: 4/2, 3/2, 2/2, 6/4, C, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 y 3/8.
- Tonalidades: Do mayor, Fa mayor, Sib mayor, Mib mayor, La mayor, Mi mayor
- Golpes de arco: *legato*, *staccato*, *detaché*, *portato* y *martelé*.
- Ritmos: Combinaciones rítmicas básicas y pocos elementos en cada *Estudio*. Estas combinaciones son: bancas-negras-corcheas, tresillos de corcheas, negras-blancas-redondas, semicorcheas y otras combinaciones.
- *Tempos*: *Lento*, *Largo affettuoso*, *Largo con espressione*, *Andante*, *Andantino*, *Tempo moderato*, *Con anima*, *Molto sostenuto*, *Cómodo*, *Allegretto gracioso* y *Vivace*.
- Formas Musicales: *Estudios*, *Canción*, *Menuett*, *Canon*, *Gavott*, *Bagatell* y *Bourrée*

Los compositores que se han seleccionado con algunas de sus obras son: F. Antal, L. van Beethoven, Lee-Becker, L. Forino, M. A. Carpentier, Tinódi S., Witthauer, G. F. Andel, C. M. von Weber, J. Haydn, Ch. Graupner, W. A. Mozart, Mezó Imre, N. Baklanova, F. Dotzauer, A. Corelli, A. Caporale, S. Sándor, A. Kabalevskij, F. Dotzauer, G. Th. Telemann, G. Tartini, J. A. Hasse, O. Brückner, F. Schubert.

7.4.- Metodologías para el estudio del Contrabajo: Streicher, Gadzinski, Möchel y Sankey

7.4.1.- Ludwig Streicher: *Mein Musizieren auf dem Kontrabaß*

Alemania

De los volúmenes que L. Streicher⁵² tiene escritos sobre la técnica del contrabajo, se han seleccionado los tres primeros volúmenes, acordes con el nivel requerido de este instrumento para el ingreso en la clase de orquesta. Este autor pertenece a la “Escuela alemana del contrabajo”, siendo uno de sus máximos representantes del siglo XX, y sus discípulos imparten sus enseñanzas en la actualidad siguiendo sus metodologías.

El volumen primero se divide en cinco partes plenamente diferenciadas. Se inicia con la forma de coger el instrumento, cómo “agarrar” el arco a la manera alemana (Pág.6), diferenciándose plenamente de la francesa, similar a la forma del violonchelo. A continuación muestra L. Streicher la colocación del arco sobre el instrumento en la punta, medio y talón y punto de contacto sobre la cuerda y su distancia entre el puente y el diapasón para la obtención de un sonido pleno en el contrabajo (Pág. 9 y 15). Los ejercicios de técnica sobre las cuerdas al aire con de diferentes valores a las que se le aplica una porción de arco o distribución en función de la duración de las notas (Pág. 11). En los siguientes ejercicios (Pág. 13) relaciona varios elementos simultáneamente nada más comenzar el estudio del contrabajo, como son valor de nota, distribución del arco, matiz y golpe de arco.

⁵² Streicher, L.: *Mein Musizieren auf dem Kontrabaß*, 2 Volúmenes (Austria: Doblinger, 1977).

Trabaja los matices con las cuerdas al aire a través de la distribución del arco, cuando aún los alumnos no han colocado la mano izquierda, esto le permitirá garantizar una calidad sonora del instrumento desde sus inicios en el estudio del instrumento. A continuación incorpora los regulados también con cuerdas al aire (Pág.14) para trabajar elementos como presión del arco, contacto mínimo o pleno del arco (crin) sobre la cuerda frotada (Pág. 15). Los cambios de cuerda (sueltas y ligadas) y sus diferentes combinaciones son presentadas sin digitar, es decir con cuerdas sueltas.

Figuraciones rítmicas propias del repertorio orquestal del contrabajo son presentadas en su nivel elemental (Pág. 19-22). En dichos “ritmos tipo” son acompañados del correspondiente golpe arco, colocación de arcos (abajo-arriba), matices y reguladores sentando las bases sobre la función de este instrumento en el conjunto y el papel dado por los compositores en sus obras.

Las digitaciones y por lo tanto en número de notas que los alumnos pueden tocar se amplía (Pág.23) a partir del capítulo quinto. En este sentido el autor que se ha dedicado a trabajar exclusivamente el arco, a partir de este capítulo se centrará en las posiciones de del instrumento y su relación con la mano izquierda-diapasón del instrumento. Ahora se centrarán los ejercicios de técnica en la afinación y su relación con la mecánica de la mano izquierda. Para ello se desciende en las dificultades del arco-mano derecha. Finaliza este volumen con una serie de escalas, arpeggios y pequeños *Estudios* donde convergen todas las dificultades de tipo técnico.

El volumen segundo se centra fundamentalmente en el estudio de las cuatro primeras posiciones que permitirán ampliar el registro del instrumento hacia el agudo, así como abordar las tonalidades mayor-menor del *Repertorio* a interpretar del Barroco, Preclasicismo y primer Clasicismo, aunque el alumnado precise desarrollar y dominar la afinación básica. La técnica del *pizzicato* se incorpora con la colocación tanto de la mano izquierda como de la derecha, para a continuación proceder a combinar ejercicios o fragmentos con arco y fragmentos en *pizzicato* (Pág.25-27).

Los armónicos son introducidos conjuntamente con algunas posiciones que facilitan la afinación de determinadas notas y preparan la mano izquierda en su desplazamiento por el diapasón y facilitar en paso sobre determinadas posiciones, y garantizar una afinación más correcta (Pág. 30-31). Los pasajes orquestales están incluidos entre los objetivos generales del estudio del instrumento, ya sea en el grado elemental, como en el grado medio o superior. De hecho algunos planes de estudios de nivel superior se basan en el estudio del repertorio orquestal como ocurre en la Universidad de Indiana de Estados Unidos.

El volumen segundo se completa además de los ejercicios para la mano izquierda como para el arco, con *Estudios* que recogen todas las dificultades rítmicas, interválicas, golpes de arco, cambios de compases y ampliando progresivamente la extensión de los mismos, lo que obliga al alumnado a un control de resistencia tanto físico como de concentración y que se asemeja a lo que posteriormente tendrá que desempeñar el repertorio ordinario de orquesta. El volumen tercero continúa el estudio de los cambios de posición iniciado en el volumen segundo hasta llegar a la séptima posición. En este sentido, el nuevo volumen amplía la extensión del instrumento hacia el agudo y por lo tanto el tipo de repertorio, incorpora nuevos golpes de arco a medida que evolucionamos en la técnica.

La gama de tonalidades, arpeggios, escalas cromáticas, el estudio del registro del agudo en la “cuerda prima”, la incorporación de nuevos armónicos naturales, las dobles cuerdas están presentes a lo largo de este “método de contrabajo”. Se profundiza en el repertorio orquestal siguiendo la tradición de la “Escuela alemana del contrabajo” prestando especial atención a este repertorio por estar plenamente vinculado al desarrollo de la propia técnica del instrumento, ya que no dispone de un repertorio solístico como el violonchelo, la viola o el violín.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical empleados por L. Streicher en su obra para contrabajo :

- Clave: Fa en cuarta línea.
- Compases: 4/2, 3/2, 6/4, C/, 4/4, 3/4, 2/4, 8/8, 6/8, 4/8 y 3/8.
- Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor, Fa mayor, Sib mayor, Mib mayor.
- Golpes de arco: *legato*, *detaché*, *martelé* y *sautille*.
- Ritmos: Se trabajan los ritmos por niveles, hasta llegar al tercer volumen, que supera el nivel propio del grado elemental.
- *Tempos*: *Lento*, *Andante*, *Andante sostenuto*, *Andantino*, *Con moto*, *Allegretto moderato*, *Non troppo moderato*, *Moderato espressivo*,
- Formas Musicales: Estudio, Ejercicios y Sinfonías (pasajes orquestales).

Compositores, al ser fundamentalmente un tratado de técnica, el autor es L. Streicher. Cuando emplea como ejemplos de los pasajes orquestales no se indica el compositor.

7.4.2.- Wiktor Gadzinski. *Wybór etiud na Kontrabas*

Polonia

Este autor⁵³ pertenece a la “Escuela polaca del contrabajo” y su planteamiento de ordenar la metodología va en la línea de los instrumentos de arco de la “Escuela rusa”, donde todo está ordenado, justificado, y las dificultades técnicas se organizan de manera muy progresiva, evitando concentrar demasiadas dificultades en un mismo Ejercicio o *Estudio*.

De este autor se ha seleccionado el volumen cuarto que a su vez lo divide en cuatro partes. En la primera parte presta especial atención a la afinación, reflejado en el estudio de las dobles cuerdas (ejercicios nº 1-44). En este sentido el autor comienza por el estudio de intervalos melódicos con la preparación de afinación en la mano izquierda, y a continuación la ejecución en intervalo armónico (doble cuerda). El estudio de los intervalos armónicos trabajados en dobles cuerdas es aplicado a las terceras, cuartas, quintas, sextas y octavas. Estos ejercicios están diseñados en formato de pequeños estudios (Pág. 4-6), y donde en la mayoría de los casos preparan la mano izquierda con digitaciones adecuadas a tales intervalos.

A continuación, se procederá al estudio de escalas en terceras (doble cuerda) y en diversas tonalidades (ejercicio nº 7). A partir del ejercicio nº 8 aparecen toda una serie de ejemplos que combinan los diferentes intervalos armónicos, incluida una cuerda al aire en forma de pedal y una voz superior de carácter melódico que va formando intervalos armónicos con la voz inferior. Desde el ejercicio nº 37 al 44 (Pág.13-15) se pasa a la aplicación práctica de esa técnica, al trabajarse ya sobre obras y estudios las dificultades preparadas en ejercicios.

⁵³ Gadzinski, W.: *Wybór etiud na Kontrabas*, 4 Volúmenes (Kraków: PWM, S.A.).

La parte segunda del volumen cuarto se centra fundamentalmente en el estudio de los registros agudos del instrumento, y donde los armónicos juegan un papel fundamental para el control de la afinación del contrabajo en esa zona. Desde el ejercicio nº 45 al 67 (Pág.16-24) se dedican a la práctica de escalas, arpeggios y pequeños *Estudios*, recorriendo la extensión del grave (cuerda al aire) hasta el agudo en armónicos, y con una dificultad acorde al nivel de final del Grado Elemental, aunque algunos ejemplos son propios del Grado Medio.

Las partes tercera y cuarta combinan *Estudios* y obras de cierta extensión, llegando en algunos casos a tener hasta ciento sesenta y uno compases, como en el caso de *Estudio* nº 1 perteneciente a la parte tercera de esta publicación. Los *Estudios* suelen constar de dos partes, la primera en *tempo moderato* y en dobles cuerdas, donde prima la afinación del intervalo armónico, y la segunda parte, en un movimiento movido como el *Allegro*, donde se trabajan los golpes de arco (Pág. 25-33). El *Estudio* nº 4 de la parte tercera consta de treinta y siete compases, desarrolla un *Estudio* en la tonalidad de Fa mayor, en compás de 5/4, escrito todo en ritmo de corcheas y agrupándolas en cada compás en dos arcos (cuatro corcheas contra seis corcheas), en combinaciones de arco abajo (dos partes) y arco arriba (tres partes).

En el *Estudio* nº 5 se dedica fundamentalmente al trabajo del arco, donde el ritmo de cochea con puntillo y semicorchea en combinación de arco abajo-arriba, el alumno tiene que controlar esa combinación de arco durante treinta y siete compases. La *tarantela* es la pieza escrita en La Menor y compás de 6/8 (Pág. 38) con diferentes tipo de articulaciones recorre el registro medio y agudo del Contrabajo durante 122 compases.

La parte tercera finaliza con el *Estudio* nº 7 escrito en Sol Menor, compás de 3/4, cuya figuración rítmica es de tresillos en corcheas desde su inicio hasta el final (compás 68). El autor incorpora la utilización de *pizzicato* con secciones con el arco. La parte cuarta la forman un conjunto de conciertos típicos de repertorio del contrabajista, como son: *Concierto en La Mayor* de D. Dragonetti, *Concierto Op. 32* de J. Geissel y el *Concierto Op. 3* de S. Kussewicki.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical aplicados:

- Clave: Fa en cuarta línea.
- Compases: 6/4, 5/4, 4/4, 3/4, 2/4, C, C/, 2/2, 6/8, 4/8 y 8/8.
- Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, Sol menor, Re mayor, Re menor, La mayor, Fa Mayor, Fa menor y Sib mayor.
- Golpes de arco: *legato*, *detaché*, *martelé* y *sautillé*.
- Ritmos: Ritmos básicos hasta llegar a la semicorchea.
- *Tempos*: *Lento*, *Andante cantabile*, *Andante mosso*, *Andantino poco sostenuto*, *Moderato*, *Moderato maestoso*, *Moderato giocoso*, *Moderato cantabile*, *Moderato sostenuto*, *Moderato marziale*, *Moderato con moto*, *Allegretto*, *Allegro*, *Allegro moderato*, *Allegro ma non troppo* y *Allegro vivace*.
- Formas Musicales: *Estudio*, *Estudio Capricho*, *Serenata*, *Barcarola*, *Tarantela*, *Concierto* y *Sinfonía* (fragmento).

Los autores tratados en este cuarto volumen son W. Gadzinski, F. Schubert, J. Offenbach, A. Katski, G. Verdi, L. v. Beethoven, G. Bottesini, T.A. Findeisen, E. Nanny, J. Merka, J.F. Mazasa, F. Simadla, D. Dragonetti, S. Kussewicki.

7.4. 3.- Kurt B. Möchel. *Zweck-Etüden für Kontrabaß*

Alemania

Publicación formada por veinte *Estudios* y a los que B. Möchel⁵⁴ dedica íntegramente su contenido al trabajo de la técnica de arco. Cada estudio es presentado en forma de *Tema con Variaciones*, donde únicamente se varía el ritmo para que el instrumentista le permita trabajar casi en exclusiva el arco, con sus golpes, cambios de cuerda y distribuciones del mismo en función del contenido rítmico de la frase.

En el *Estudio* n° 1 se presenta el tema con setenta variaciones, y donde se trabaja la combinaciones y golpes de arco sobre una misma base temática del Estudio, base que es modificado en cada variación, con diferentes ritmos sin modificar las notas originales, centrando toda la atención del instrumentista en las diferentes combinaciones del arco y que posteriormente será aplicado tanto al repertorio orquestal como concertístico.

En el *Estudio* n° 2 procede de igual forma que en el ejemplo anterior, aunque en este caso con setenta y cinco *variaciones*. En este caso incorpora el trabajo con *metrónomo*, lo que supone la superación de dificultades técnicas a determinadas velocidades, así como el empleo de golpes de arco acordes a dichos *tempos* y figuraciones rítmicas.

Las dobles cuerdas y el cambio de cuerdas al aire esta presente en los *Estudios* n° 3, 4 y 5, trabajando tanto el arco suelto como ligado.

El sistema metodológico es el mismo en toda la publicación, aunque cada *Estudio* tiene unas dificultades concretas pudiendo emplearse esa base del Estudio, para profundizar en dificultades técnicas que pueden superan el grado elemental, por lo que el profesor elegirá el tipo de combinación rítmicas y golpes de arco, según el nivel del alumno en cada momento.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical:

- Clave: Fa en cuarta, Do en cuarta y Sol en segunda línea.
- Compases: 4/4, $\frac{3}{4}$, 2/4, 9/8 y 6/8 .
- Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor y Mi mayor, así como sus respectivos modos menores.
- Golpes de arco: *legato*, *staccato*, *detaché*, *martelé*, *destacado*, *saltato*, etc.
- Ritmos: Los temas se presentan en figuraciones rítmicas que van desde la blanca a la semicorchea.
- *Tempos*: todos ellos poseen indicación *metronómica*.
- Formas Musicales: Estudio en formato de *Tema con Variaciones*

El autor de las composiciones de los *Estudios* en formato de *Tema con Variaciones* es K. B. Möchel, donde presta toda la atención al desarrollo técnico del arco.

⁵⁴ Möchel, K. B.: *Zweck-Etüden für Kontrabaß* (Mainz: Schott's Söhne, 1931).

7.4.4.- Stuart Sankey. *New Method for String Bass*

Estados Unidos

La obra de S. Sankey: *New Method for String Bass*,⁵⁵ está destinada a la técnica del contrabajo. Su contenido se centra en ejercicios para el arco, trabaja los golpes de arco característicos de acuerdo a su escritura y agilidad técnica y que posteriormente aplicara al repertorio orquestal, siendo este planteamiento pedagógico la línea de lo que se podía denominar “Escuela americana del contrabajo”. El trabajo de la mano izquierda destinada a la afinación, cambios de posición y agilidad, en cuanto a dificultades técnicas se refiere, se independiza de manera clara del arco de la mano derecha. En síntesis, centra las dificultades en una de las manos, para posteriormente y según avanza el alumno en su formación unificar niveles de dificultad a través de los *Estudios* y finalmente en las obras.

El “método” consta de cinco partes distribuyendo su contenido como sigue:

- a) La parte primera se dedica a ejercicios de técnica básica sobre las cuatro cuerdas, cambios de posición y escalas mayores.
- b) La parte segunda incorpora las escalas menores, ejercicios de técnica y la introducción al estudio del *legato*.
- c) La parte tercera se destina al estudio de los intervalos, escalas cromáticas y ejercicios de técnica en los modos mayor y menor. Estudio de los intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas, tanto en sentido ascendente como descendente, en forma de progresiones. *Estudios* con diversas combinaciones tanto interválicas como rítmicas realizados de diversas tonalidades. El estudio de las escalas cromáticas se presentan tanto en *legato* (dos a cuatro notas), como sueltas. Escalas en el Modo mayor y menor, combinando *legato* con *staccato* (Pág. 71). Todas las escalas están digitadas en especial en aquellas regiones donde se producen los cambios de posiciones.
- d) La parte cuarta lo forman estudios donde se combina todas las partes presentadas en los anteriores capítulos.
- e) La parte quinta realiza el estudio de los golpes de arco, ornamentos y efectos orquestales:
 - Golpes de arco: *Spiccato, ricochet, portato*.
 - Ornamentación: *apoyatura, mordente, trino, grupetos, etc.*
 - Efectos orquestales: *Pizzicato, col lengo, ponticello, glissando, trémolo, etc.*
- f) Apéndice. Pasajes orquestales del *Repertorio* contrabajístico.

Síntesis de contenidos de lenguaje musical aplicados en esta publicación:

- Clave: Fa en cuarta línea
- Compases: 3/2, C, C/, 2/4, 3/4, 6/8 y 3/8.
- Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor, Fa mayor, Sib mayor, Mib mayor. En el estudio de las escalas se “trabajan” todas las tonalidades.
- Golpes de arco: *spiccato, ricochet, portato*.
- Ritmos: Ritmos básicos destinado a trabajar la técnica del arco y los cambios de posición (redonda a la semicorchea). Como elemento de ornamentación y también de efectos orquestales aparece la figuración de fusas.
- *Tempos*: *Adagio, Andante, Moderato, Allegro, Allegro moderato, Allegro maestoso, Presto, Poco meno mosso* y *Vivace*.

⁵⁵ Sankey, St.: *New Method for String Bass* (New York: IMC, S.A.).

- Formas Musicales: Ejercicio, *Estudio*, *Suite*, Concierto y Sinfonía (pasajes orquestales).

Compositores: S. Sankey, G. F. Händel, Ch. W. Gluck, J. S. Bach, J. Haydn, L. van Beethoven, H. Berlioz, F. Mendelssohn, G. Mahler y R. Wagner.

***8.- LA TÉCNICA DEL ARCO COMO BASE DE LA
INTERPRETACIÓN ORQUESTAL***

8.- LA TÉCNICA DEL ARCO COMO BASE DE LA INTERPRETACIÓN ORQUESTAL

Si la columna vertebral de la orquesta son los instrumentos de cuerda, el arco, con sus “golpes de arco” (*legato*, *staccato*, *detaché*, *martelé*, etc.), combinaciones o colocación de los éstos (π , \vee) y distribuciones (todo el arco, mitad superior, mitad inferior, punta, medio, talón, etc.) son los elementos fundamentales para una correcta ejecución de cualquier obra, dada la estrecha relación que hay entre la frase musical y el arco.

Dependiendo de como sea el diseño musical, el arco deberá incorporar todos estos elementos al tocar una frase, atendiendo además al *tempo*, carácter y matiz, sin olvidar la mano izquierda con sus digitaciones y cambios de posición.

El *tempo* que va unido al carácter y al matiz, es determinante para muchas distribuciones y golpes de arco. Un *tempo Grave*, por sus características y diseño melódico, requiere básicamente arcadas amplias, mientras que un *Allegro*, se caracteriza por figuraciones rápidas, requiriendo distribuciones de arco más cortas y por lo tanto golpes de arco adecuados a ese *tempo*.

El carácter es un elemento que va estrechamente unido con los denominados “golpes de arco” y estos deben ser tocados en puntos concretos del arco. Un fragmento de carácter profundo y pesante requerirá un golpe adecuado a esta expresión, sin embargo un diseño rápido y brillante tendrá golpes de arco totalmente diferentes.

El matiz es otro de los elementos también determinantes a la hora de poner los arcos. Para interpretar una melodía con matiz de *forte*, se puede emplear todo el arco, además de la presión y el peso de este que controla el interprete. Sin embargo si esta misma melodía es repetida con el matiz de *piano*, se ejecutará en la mitad superior del arco, con el fin de adecuar la distribución y el peso del arco a este matiz.

El diseño melódico y las figuraciones rítmicas así como la construcción propia de una frase o pasaje son elementos musicales a los que se debe responder con una técnica de arco adecuada (golpe de arco, combinaciones de arco y distribución). La fluidez de la música y el estilo serán los adecuados, cuanto más correctamente se domine la técnica del arco dentro de la orquesta. Si estos golpes de arco, combinaciones y distribuciones no son planificados adecuadamente, la música caerá en una cierta monotonía y empobrecimiento y “la orquesta no sonará”.

Los elementos de *tempo*, carácter, matiz y diseño melódico-rítmico, están tan íntimamente unidos que son indivisibles a la hora de “colocar los arcos”. Esta estrecha relación debe ampliarse también a los “golpes de arco” y las distribuciones, si se desea tener unos resultados más allá de una mera lectura, ya que difícilmente se obtendrá una correcta interpretación si se obvian estos elementos que son propios del lenguaje de los instrumentos de arco.

8.1.- Los golpes de arco

Los golpes de arco⁵⁶ son la base de la técnica de los instrumentos de cuerda de la orquesta (violín, viola, violonchelo y contrabajo) y conocerlos es fundamental para el profesor de orquesta o persona que trabaje con estos instrumentos. Poseen por sí solos todo un lenguaje y graffias propias.

Existe todo un lenguaje de los arcos que se puede encontrar en cualquier partitura orquestal, y que hay que saber reconocer gráficamente, máxime a la hora de elaborar una programación para el aula o un programa de concierto, donde están presentes obras de diferentes épocas y estilos. Estos golpes de arco pueden ser: *legato*, *staccato*, *staccato volante* (*ricoché*), *detaché*, *martelé*, *gran martelé*, *saltato*, *sautillé*, (*saltillo*), *stentato*, etc.

Su representación en la partitura en muchas ocasiones resulta un tanto confusa al relacionarlos con países o escuelas, ya que por ejemplo al *martelé* se puede encontrar representado por un punto sobre una nota o con un acento. Algunos autores⁵⁷ ante esta diversidad indican que "... para evitar confusión él empleará para denominar este golpe de arco (*martelé*) un punto y un acento superpuesto sobre cada nota", es decir, tres formas de escritura diferentes para un mismo golpe de arco.

Asimismo la denominación del golpe de arco, puede variar en algunos casos según la cantidad de arco que se emplee para su ejecución, por ejemplo: el *gran martelé* se realiza con todo el arco, el *martelé* normal se puede realizar con diferentes cantidades de arco, así como variar el lugar del arco para su ejecución.

El *staccato* presenta unas particularidades similares al *martelé*. Suele estar representado por un punto colocado encima de la nota, y según la forma de agrupar las notas dentro del arco recibe diferentes denominaciones: *staccato* normal, cuando ejecuta una nota dentro de cada golpe de arco, *staccato* ligado, cuando dentro de un mismo se ejecutan varias notas en el mismo sentido del arco. Si a este golpe se le añade que el arco abandone la cuerda después de atacar cada nota, se le dará la denominación de *staccato volante* o *ricoché* (rebote, encadenamiento).

El exponer y desarrollar todos y cada uno de los golpes de arco no parece adecuado mostrarlo aquí, ya que es una materia más propia del estudio de estos instrumentos, que de la materia de orquesta, aunque sí se darán algunas pautas para identificarlos y ver a través de una selección de ejemplos en que partes del arco se suelen desarrollar estos golpes y su influencia en el resultado final de la interpretación de una obra musical. Algunos de estos golpes de arco se pueden ejecutar en puntos tan opuestos como la punta (P), el talón (T) o en el centro del arco (M), sin variar su denominación, simplemente cambia el carácter.

El cuadro que a continuación se cita pretende orientar sobre la relación existente entre la división o distribución del arco y los golpes de arco.

⁵⁶ Capet, L.: *La Technique Supérieure de L' Archet* (París: Editions Salabert, S.A.).

⁵⁷ Crickboom, M.: *La technique du violon* (Bruxelles: Schott freres, S.A.), vl. III, p. 88.

División del arco	Golpe de arco
Mitad superior (1/2 S)	<i>Detaché, martelé, staccato.</i>
Mitad inferior (1/2 I)	Acordes, <i>detaché, staccato volante</i> lento.
Hacia el centro (→M)	<i>Detaché</i> a la cuerda, <i>staccato volante.</i>
Centro del arco (M)	Golpes de arco en tiempo rápido y golpes consecuentes del rebote del arco.
Hacia la punta (→P)	<i>Detaché</i> y <i>martelé</i> en tiempo rápido, <i>staccato</i> corto.
Punta (P)	<i>Martelé, trémolo, etc.</i>
Hacia el talón (→T)	<i>Detaché</i> en tiempo lento, acordes rápidos en <i>forte.</i>
Talón (T)	<i>Detaché</i> impulsivo en las cuerdas graves y matiz de <i>forte</i> , inicio de acortes.
Todo el arco (A)	<i>Gran martelé</i> , pasajes rápidos y ligados, pasajes lentos y cantados.

Es de señalar que los golpes de arco destacados, *martillados, staccati* y ondulados, pueden ser ejecutados en todas las partes del arco, utilizando para ello gran cantidad de arco o una mínima parte del mismo.

Además de las divisiones expuestas, consideradas como fundamentales en la técnica de los instrumentos de arco, no hay que olvidar que existen otras muchas variantes, donde el arco además de ser dividido en dos, tres o cuatro partes, pueden realizarse otras divisiones, dependiendo del número de notas que tenga que agrupar dentro de un mismo arco. Como ejemplo puede servir el *Estudio-Capricho Op. 10, n° 4* de H. Wieniawsky, donde un arco agrupa treinta y una notas, que se deben de ejecutar en *staccato*, atacando a cada una de ellas de forma separada pero a la vez formando un conjunto muy rápido e igualitario, es decir, se tiene un arco dividido en treinta y una partes.

A las combinaciones y distribuciones del arco más comunes de una a cuatro partes, hay que añadir las divisiones de arco en cinco, seis, ocho o doce partes. Esta evolución de la escritura está relacionada con la evolución-construcción del propio arco y los repertorios de las diferentes épocas de la historia de la música que aplican estos avances técnicos.

Todas estas divisiones son el resultado de diferentes combinaciones de tipo rítmico-melódico que se encuentra en el repertorio sinfónico o solístico, por lo que existen en la actualidad casi tantas combinaciones de arco como diseños musicales.

Como en todos los instrumentos, la escritura musical está íntimamente unida a la evolución de la técnica del propio instrumento y a la época, por lo que a la hora de seleccionar los repertorios también hay que interrelacionarlos con la formación académica individual de cada alumno o del grupo.

Los ejemplos que se exponen a continuación están seleccionados de acuerdo con los divisiones fundamentales del arco, y contienen algunos de los golpes de arco más característicos de los instrumentos de cuerda. Aunque se trate de un material fundamentalmente violinístico, su desarrollo y lenguaje técnico en los demás instrumentos de arco es muy similar. No hay que olvidar que dentro de la orquesta el responsable de la colocación de los arcos y de dar soluciones técnicas es el *Concertino* (violinista), máximo responsable de la orquesta después del director. El *Concertino* conoce todos los materiales aquí expuestos ya que en muchos casos se ha formado académicamente con éstos materiales u otros de características similares.

Los ejemplos que se citan a continuación se han ordenado de acuerdo con las partes del arco a utilizar, colocación del arco, y se acompañan de un gráfico que indica el lugar exacto donde debe ejecutarse la música en función del diseño rítmico-melódico o la frase. Estos ejemplos incorporan algunas variantes con respecto al original que sirven para aportar soluciones técnicas o ilustrar el pasaje con otras propuestas.

8.1.1.- Estudios para el empleo de todo el arco

Dentro de los ejemplos seleccionados para familiarizarse con la utilización completa del arco (A), se ha incluido además del propio ejemplo, algunas variantes en los arcos, articulaciones o diseños rítmicos, basándose siempre en el material original. Estas variantes en algunos casos incorporarán también los gráficos correspondiente del arco. Los fragmentos pueden incluir además de combinaciones y distribuciones, los propios “golpes de arco” que se deben aplicar a cada pasaje o frase de acuerdo con el carácter de la música, como el *legato*, *staccato*, *detaché*, *martelé*, etc.

El material con el que se va a ilustrar estos ejemplos son una serie de *Estudios*, que por sus características técnicas y pedagógicas forman parte de las diferentes programaciones de los Conservatorios profesionales y superiores, siendo una forma de que el director o profesor de orquesta sepa exactamente a través de que materiales puede adquirir la formación que necesita, a no ser que la posea al haber estudiado un instrumento de arco.

Bériot, Ch. de : *Estudio*

De este *Estudio* se han seleccionado los seis primeros compases, escritos en compás de compasillo (C), cuya figuración rítmica son las semicorcheas y el *tempo Allegro*. Cada ligadura abarca dos partes del compás, lo que implica que en cada arcada se hará exactamente lo mismo. El gráfico del arco es recorrido por unas líneas que van del talón hasta la punta del arco y regresarán otra vez al talón, repitiendo el mismo recorrido. Esto indica que cada ligadura que abarca ocho semicorcheas debe ser tocada con todo el arco (A) en *legato*.

La numeración arábica (5, 5, 1, 1, 5, 5, 1, 1, 4, etc.) corresponde a la digitación y la numeración romana (III, I, III, I, III) a los cambios de posición, ambos destinados a la mano izquierda.

Rode, J.P.J.: *Estudio n° 3*

Estudio escrito en compás de 3/4, con figuraciones rítmicas de semicorcheas, y donde cada ligadura abarca dos compases. El *tempo* metronómico propuesto es de negra a 126. Cada arco deberá abarcar todas las notas que hay dentro de cada ligadura, comenzando el ejercicio con arco abajo (π) en los dos primeros compases, y arco arriba (∨) los dos compases siguientes, repitiendo el proceso mientras siga con esa combinación de arco-figuración rítmica.

Para ilustrar otras variantes de arco se puede observar que cuando se modifica el ritmo pero la ligadura permanece, se seguirá empleando todo el arco. Sin embargo cuando desaparece dicha ligadura y se proponen otras formas de articulación, el arco debe adaptarse a dichos cambios.

Bériot, Ch. de : *Estudio*

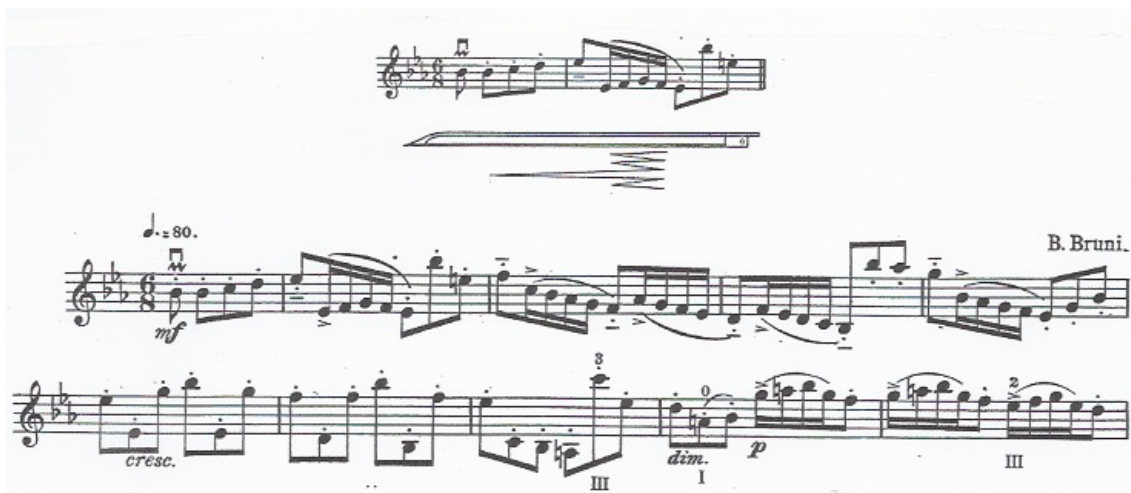
Estudio de dobles cuerdas, donde el instrumentista toca dos cuerdas de manera simultaneas en *tempo Adagio*. El ritmo en la voz superior (blanca con puntillo) determina los arcos (π ∨), al igual que ocurre con los compases cuya ligadura abarca las tres partes del compás, por lo que se empleará todo el arco (A) para cada compás. En el compás nueve se emplearán dos arcadas dentro de un mismo compás: arco abajo (π) la 1ª parte y arco arriba (∨) la 2ª y 3ª parte.



Bruni, B.: *Estudio*

De este *Estudio* en compás de 6/8 se han seleccionado los diez primeros compases. La numeración arábica (3, 0, 2) corresponde a la digitación y la numeración romana (III, I, III) a los cambios de posición, ambos destinados a la mano izquierda. De la figuración rítmica, y que esta relacionada con los golpes de arco, hay que destacar: corcheas sueltas con punto (arco suelto), dos corcheas con punto y con una ligadura (mismo arco), grupo de cuatro semicorcheas, la primera de las cuales lleva un acento, ligada a una corchea con punto y raya (todas dentro de un mismo arco) o cuatro semicorcheas ligadas, la primera con un acento (un arco) y finalmente una corchea suelta con punto (un arco).

Los golpes característicos de este *Estudio* y que aparecen en este fragmento son el *legato*, el *staccato* y el *saltato*. El dibujo del arco muestra gráficamente la distribución del arco que debe realizar para interpretar correctamente los dos primeros compases. De forma similar se deberán realizar los siguientes compases, adaptándose el arco a las diferentes articulaciones que vayan apareciendo durante la interpretación del *Estudio*.



Rode, J.P.J.: *Estudio n° 7*

Escrito en compás de compasillo (C) y con importante variedad rítmica dentro de los ocho compases seleccionados. Este autor solamente ha empleado números arábigo para la digitación de la mano izquierda, no utilizando numeración romana para los cambios de posición, aunque no siempre es imprescindible ya que una digitación puede llevar implícitamente un cambio de posición como ocurre en este caso (1-1, 0, 0-1-3-5, 2-3-0-5-0).

Los pasajes más destacados de este *Estudio*, donde el ritmo musical está íntimamente unido con el golpe de arco, son los grupos de semicorcheas en seisillos y el grupo de fusas.

Técnicamente aquí se aplicará el golpe de arco *staccato* (ataques individuales en la misma dirección de arco).

En los gráficos se puede visualizar el comportamiento del arco en las diferentes arcadas (π \vee) y como el golpe de arco realizado sobre el grupo de semicorcheas se representa reflejando a través de unos puntos los lugares que recorre el arco para cada nota.

El ejemplo n° 3 se muestra otro compás de este *Estudio* y como debe distribuirse el arco en este caso, empleando solamente la mitad superior del arco. Sin embargo en el ejemplo n° 1 se puede observar como se utiliza todo el arco para ese pasaje, la diferencia viene determinada por el número de partes del compás y música que debe abarcar un mismo arco y el carácter del pasaje. Las notas sueltas que aparecen en este ejemplo se reflejarán una en cada arcada, al igual que ocurre cuando hay dos o más notas dentro de una misma ligadura, estas se realizarán dentro de una misma arcada.

The image displays three staves of musical notation for Fiorillo's *Estudio n° 4*. The top staff shows measures 10, 20, and 30, with fingerings (1-6) and bowing diagrams (arcs) indicating the distribution of the bow. The middle staff is marked 'Moderato. $\text{♩} = 104$ ' and 'Rode No. 7', featuring fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6) and a 'sostenuto' marking. The bottom staff continues the piece with dynamic markings like *f* and *fz*, and further fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6).

Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 4*

Este autor presenta un *Estudio* en dobles cuerdas, escrito en compás de compasillo (C). De los diez primeros compases seleccionados prima la doble cuerda en terceras. La digitación arábica correspondiente a la mano izquierda, lleva implícita los diferentes cambios de posición para una correcta interpretación.

En el gráfico n° 1 se puede observar como el arco adapta su distribución a los valores musicales, empleando todo el arco para la negra, y medio arco para las corcheas. Cada nota lleva incorporado un punto con un acento, lo que implica aplicar el golpe de arco *martellato* u otro similar.

El gráfico n° 2 muestra en primer lugar una corchea unida a una negra, esta última con un punto y una ralla (un arco), una negra en octavas (un arco). En el resto de ritmos priman los valores de corcheas que al ser notas sueltas cada una de ellas empleará una arcada. Las dos semicorcheas ligadas emplearán la misma distribución de arco. El dibujo del arco visualiza el recorrido que este hace en cada arcada para tocar el pasaje.

En el gráfico n° 3 se puede observar las dos líneas largas marcadas sobre el arco, que recorren las tres cuartas partes del arco, y como estas servirán para tocar la música que hay en las ligaduras grandes y que ocupan: la primera dos partes y media del compás, y la segunda ligadura una parte y media. Los trazos o líneas pequeñas son el recorrido que hará el arco para tocar las corcheas o las dos semicorcheas ligadas.

Los ejemplos 4° y 5° están dedicados a la mano izquierda, y a recomendar al instrumentista cual es la digitación más adecuada para tocar con éxito dichos pasajes.

Kreutzer, R.: *Estudio n° 12*

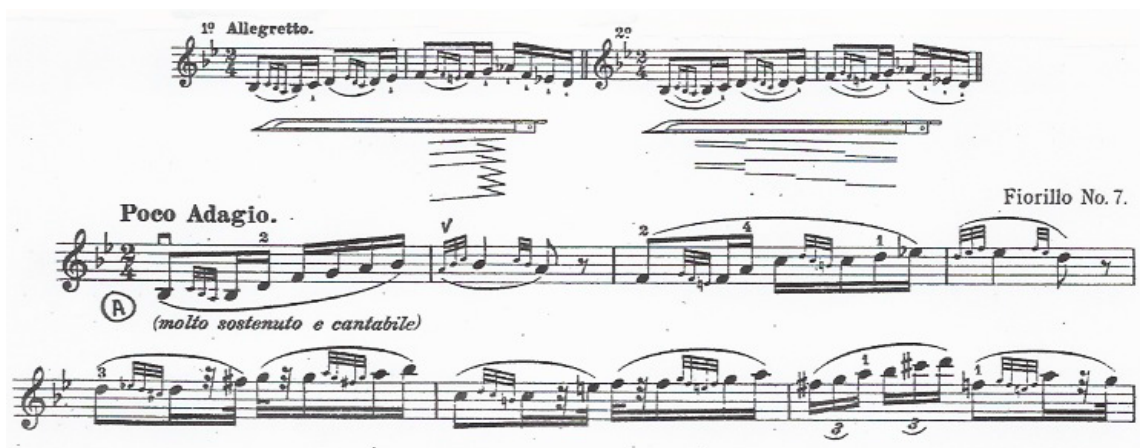
De este *Estudio* se han seleccionado los seis primeros compases, que rítmicamente guardan una estructura exactamente igual (2+2+2). Para la colocación y distribución del arco hay que analizar que tipo de agrupaciones o cambios rítmicos se producen en estos compases, observando en primer lugar que hay un modelo formado por dos compases y que se repite ese mismo modelo tres veces. Dentro del modelo principal se puede observar el inicio del *Estudio* con dos semicorcheas ligadas (π), a continuación toda una serie de semicorcheas sueltas iniciándose este grupo arco arriba (\vee) para finalizar con una blanca que será la que mayor cantidad de arco va a utilizar. De acuerdo con el gráfico se puede observar en que parte del arco se realizan tanto las dos semicorcheas ligadas como las sueltas, y como hay una línea que atraviesa todo el arco destinada a la blanca. Una posible combinación de golpes de arco será *legato* (dos semicorcheas ligadas) con *detaché* para el resto de las semicorcheas.



Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 7*

En este *Estudio* escrito en compás de 2/4 y del que se han seleccionado los siete primeros compases, el golpe de arco que predomina (original) es el *legato*. El *tempo* elegido por el compositor es *Poco Adagio* y la distribución de arco que más se adecúa al contenido musical general es todo el arco (A).

Las dos variantes que se proponen son del compás n° 25 (*Allegretto*) y se ha considerado interesante su incorporación debido a que las combinaciones de arco que se plantean son para una interpretación técnicamente correcta. Las diferencias de arco vienen de la forma de articular la música, así como de los diferentes golpes de arco que incorpora cada variante.



Kreutzer, R.: *Estudio n° 10*

Este *Estudio* con un diseño rítmico muy claro para la distribución del arco, trabaja sin embargo los cambios de posición (mano izquierda) y los cambios de cuerda (mano derecha). La claridad rítmica permite incorporar numerosos golpes de arco y que afectan al carácter de un pasaje. El *Concertino* podrá elegir para solucionar un posible problema de arcos en un pasaje de características similares dentro de la orquesta, una amplia paleta de posibilidades técnicas. De las siete variantes propuestas para trabajar el *Estudio*, dos de ellas modifican el contenido rítmico. La variante n° 1 destinada a controlar el sonido, los cambios de cuerda así como la distribución del arco y los cambios de posición. La variante n° 7 más virtuosística y en *tempo Vivo*, emplea la mitad superior del arco combinando los ritmos-arco de la siguiente forma: negra en la mitad superior (1/2 S), semicorcheas en la punta (P), negra en la mitad superior (1/2 S) y las semicorcheas en el medio del arco (M).

Gráficamente las distribuciones de los arcos se visualizan con los dibujos, pero ya en la partitura orquestal se pasará a otras formas de identificación como las letras (A, P, M o T) o letras con números (1/2 S), ambas empleadas en este *Estudio*. Solamente en materiales pedagógicos orquestales, y de manera excepcional se encuentran este tipo de información en las partituras. Estas aclaraciones en las orquestas profesionales las indica puntualmente el *Concertino*.

8.1.2.- Estudios para el empleo de la mitad superior del arco

Esta es la parte del arco más empleada para la ejecución de pasajes rápidos y vivaces. Dentro de los golpes de arco más comunes que se realizan en esta zona y que se encuentran en los siguientes ejemplos son: *detaché*, *martelé*, *staccato*, etc.

Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 3*

Estudio escrito en compás de compasillo y del que se han seleccionado los ocho primeros compases. El golpe de arco característico de estos compases es el *staccato*.

El arco centra su dificultad en combinar rítmicamente una corchea arco abajo (π) contra un grupo de semicorcheas en *staccato* arco arriba (\vee), para lo cual partiendo del empleo de la mitad superior del arco, el instrumentista progresivamente y en función de cada pasaje va ampliando las necesidades de arco en función del número de partes-música que hay en cada arcada, en especial en el arco arriba.

Las tres variantes propuestas se centran en que el instrumentista adquiera una mayor destreza interpretando la pieza a diferentes velocidades. La variante n° 3 emplea el arco hacia la punta y una velocidad metronómica de negra igual a 108.



Kreutzer, R.: *Estudio n° 16*

Estudio escrito en compás de compasillo, del cual se han seleccionado los nueve primeros compases. Los diseños rítmicos que predominan son los tresillos de corcheas combinados con una corchea con trino y dos semicorcheas. En la variante n° 1 el autor propone la realización del trino, que a su vez esta destinado a adquirir agilidad en determinados dedos de la mano izquierda, en especial para fortalecer el dedo meñique.

El gráfico del arco representa el lugar donde se debe tocar esta pieza. El dibujo visualiza las dos primeras partes del primer compás de este *Estudio*. Cada nota se corresponde con una línea del gráfico, siendo las dos semicorcheas a las que se la han asignado el menor espacio debido a su duración dentro de la distribución del arco. Uno de los golpes de arco que se le puede aplicar a esta pieza es el *detaché*.



Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 9*

Estudio escrito en una figuración rítmica de tresillos a los que se le incorporan mordentes, y donde se combinan notas sueltas (arcos sueltos) con dos notas ligadas (un arco), con otra nota con acento vertical (un arco y en *martelé*). Como en otros ejemplos la numeración indica la digitación de la mano izquierda y lleva implícita los cambios de posición.

En las variantes n° 1 y n° 2 indican el lugar del arco donde se debe tocar esta pieza, la punta del arco (P). Dentro de estas dos variantes se proponen dos golpes de arco diferentes, que se deducen por la escritura. La variante n° 1 se puede tocar “a la cuerda” aplicando un golpe de arco como el *detaché*, y la variante n° 2, que lleva en cada nota un punto con acento inclinado, el *martellato*.

Las variantes n° 3 (*martellato*) y n° 4 (*spiccato*) modifican el ritmo original. Se han incluido porque aún teniendo las dos variantes las mismas notas y ritmos se puede observar que en cada caso se aplica un golpe de arco diferente, y por lo tanto se propone un lugar diferente del arco para su realización, de ahí la relación existente entre carácter de la música, golpe de arco y la distribución de éste.

Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 10*

Estudio escrito en compás de compasillo y figuración rítmica de tresillos en corcheas. De esta pieza se han seleccionado los seis primeros compases. En la partitura además de reflejar la numeración correspondiente a las digitaciones y los cambios de posición, aparece la cabeza de una nota junto a un número que indica la colocación-preparación de la mano izquierda antes de realizar un cambio de posición.

Las variantes n° 1 y n° 2 indican dos formas diferentes de tocar este *Estudio*, ambas empleando el arco en la 1/2 superior y hacia la punta. La primera aplicando un golpe de arco como el *detache* (a la cuerda) y la segunda aplicando el *martellato*, reflejado en la partitura con un punto y acento inclinado sobre cada nota.

La variante n° 3 modifica el ritmo original del *Estudio*, y se emplea para que el instrumentista adquiera una mayor destreza técnica, tanto en la distribución del arco como en la mano izquierda.

Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 12*

El ritmo prioritario de este *Estudio* escrito en *tempo Moderato* y compás de compasillo son los grupos de cuatro semicorcheas. Cada parte del compás repite la misma combinación de arco de acuerdo con la escritura musical. Primera y cuarta semicorchea sueltas que llevan un acento vertical (arcos sueltos) y la segunda y tercera semicorchea ligadas (mismo arco).

En las variantes propuestas se puede observar dos velocidades metronómicas diferentes, empleando más arco para la más lenta (negra a 84) y menos arco para la velocidad más rápida (negra a 108). El dibujo del arco visualiza el recorrido que se debe realizar en cada caso, así como la relación existente entre ritmo, articulación y distribución-golpe de arco.

Respecto a los golpes de arco de este *Estudio*, la variante n° 1 combina *martelé* (nota con acento vertical) y *legato* (dos notas ligadas). En la variante n° 2 se puede combinar el *detaché* (las notas sueltas a la cuerda) y el *legato* (dos notas ligadas).

The image displays the musical score for Fiorillo's Etude No. 12. It features two variants: Variant 1 (1º) with a tempo marking of ♩ = 84, and Variant 2 (2º) with a tempo marking of ♩ = 108. The score is written in treble clef with a common time signature. Below the first staff, there is a diagram of a violin bow and its contact point on the strings, illustrating the distribution of the bow for the two variants. The main score is labeled 'Moderato.' and 'Fiorillo (Peters No.12)'. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs, and fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

Kreutzer, R.: *Estudio n° 30*

Estudio escrito en *tempo Moderato* y compás de compasillo, emplea la semicorchea como elemento rítmico articulándose de diferentes formas, lo que da lugar a diversas combinaciones de arco. La partitura se tocará hacia la punta del arco, comenzando arco abajo (π) y a la cuerda, para lo cual se puede emplear el golpe de arco *detaché*.

En la primera variante se propone un cambio de arco respecto al original, ligando (mismo arco) las dos primeras notas de la primera parte y las dos últimas de la cuarta parte. En el gráfico se puede observar la distribución que debe realizar el arco para esta articulación.

El gráfico siguiente corresponde al compás n° 2 del *Estudio*. El dibujo visualiza el recorrido que hace el arco para tocar las dos notas ligadas y a continuación las notas sueltas. En síntesis se puede decir que se emplea la mitad superior del arco para realizar este compás, distribuyendo el arco de la siguiente manera: mitad superior (1/2 S) para las dos notas ligadas, punta (P) para las notas sueltas, mitad superior (1/2 S) para las siguientes dos notas ligadas, y finalmente las notas sueltas en el medio o centro del arco (M).

La última propuesta pertenece a otro compás de este *Estudio*, y refleja como el arco se adapta para resolver técnicamente un pasaje. Esta adaptación corresponde a la articulación propuesta en la partitura. Cada grupo de cuatro corcheas se toca dentro de una misma arcada (π, √, π, √) y cada arcada articular en función del contenido rítmico-musical de cada parte.



Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 28*

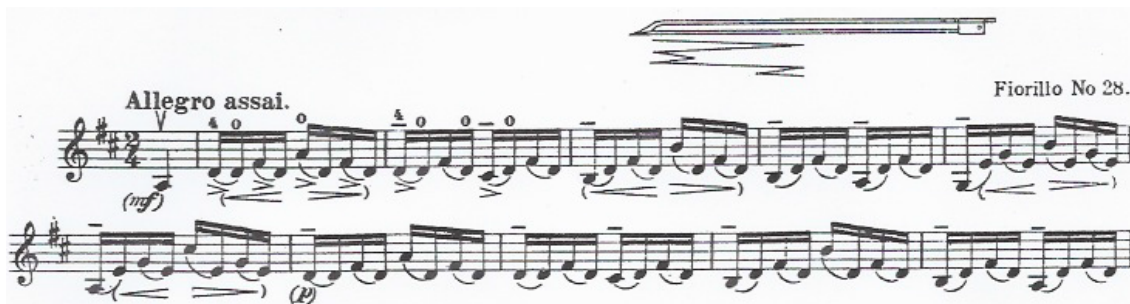
Escrito en compás de 2/4 y en *tempo Allegro assai*, emplea la figuración rítmica de semicorcheas durante todo el *Estudio*. Estas semicorcheas están ligadas de dos en dos, lo que implica que en cada arcada deben tocarse dos notas ligadas por cada arco. El golpe de arco a emplear durante toda la pieza será el *legato*.

El *Estudio* comienza con una negra arco arriba y a continuación se harán las siguientes combinaciones de arco por compás, integrando en cada arco dos semicorcheas ligadas: π , \vee , \vee , π , . Este *Estudio* va destinado fundamentalmente al estudio del cambio de cuerda en *legato*. La distribución del arco será a la punta o hacia la mitad superior del arco

De las dos variantes seleccionadas, la n° 4 propone una combinación de arcos diferentes al original, alternado dos notas ligadas (misma arcada) y dos notas sueltas (arcos sueltos). De acuerdo con el gráfico del arco, este *Estudio* se tocaría en la mitad superior del arco combinándose su distribución de la siguiente manera: negra arco arriba [\vee]; dos notas ligadas con la mitad superior (1/2 S), arco abajo (π), pues comenzó la pieza con una negra arco arriba; dos notas sueltas en la punta (P) con los arcos arriba-abajo (\vee , π); dos notas ligadas en la mitad superior (1/2 S) y arco abajo (π), y finalmente dos notas sueltas en el centro o medio del arco (M), arco abajo-arrib [π , \vee].

La variante n° 3 presenta un cambio de ritmo con respecto al original, y esta destinada a adquirir por parte del instrumentista una mayor destreza tanto en la mano izquierda como en el arco. El golpe de arco será el *legato* y la distribución del arco hacia la punta.



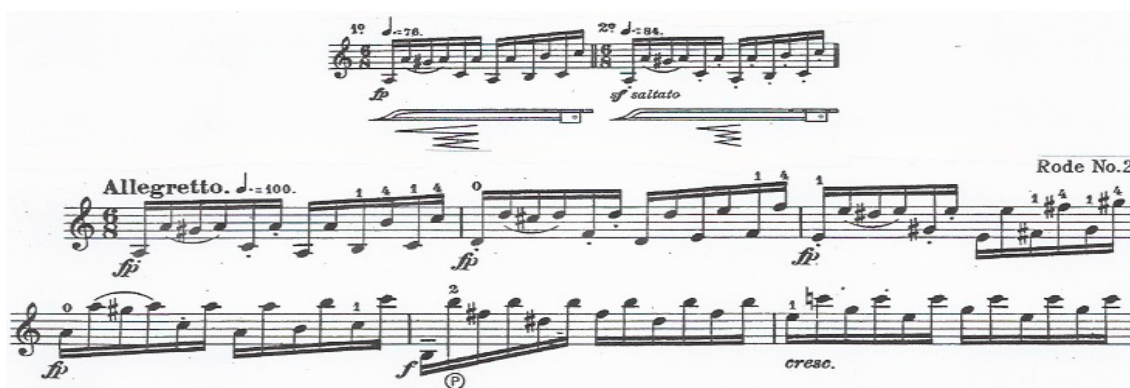


Rode, J.P.J.: *Estudio n° 2*

Escrito en compás 6/8 y en *tempo Allegretto*, emplea el diseño rítmico de semicorcheas. De los seis primeros compases seleccionados del *Estudio*, hay que reseñar la forma de presentación de cada compás, donde el primer compás sirve de modelo repitiéndose tres veces hasta llegar al compás quinto, donde todas las notas se tocan con arco suelto y lo mismo ocurrirá con el compás sexto.

El primer compás (modelo) se inicia con la siguiente combinación de arcos: la primera nota comenzará arco abajo, a continuación arco arriba se tocarán las tres notas ligadas que van en un mismo arco, continuando el arco con una nota en cada arcada (notas sueltas) hasta finalizar el primer compás. Se procederá de igual forma en los compases segundo, tercero y cuarto. Los compases quinto y sexto van con arco suelto, una nota para cada arco.

En los gráficos del arco se puede visualizar dos lugares diferentes donde se propone tocar esta pieza. La variante n° 1 se tocará en la mitad superior del arco, donde la primera semicorchea se toca suelta arco abajo (π) y las tres semicorcheas ligadas arco arriba (\vee), ambas emplean dos arcadas recorriendo el mismo espacio de arco. Las siguientes semicorcheas sueltas se tocan hacia el medio del arco. La variante n° 2 propone diferencias de distribución con respecto a las encontradas en la variante n° 1, pero en este caso trasladándose al centro del arco. El centro del arco es el adecuado para este ritmo y el golpe de arco propuesto como es el *saltato*.



Rode, J.P.J.: *Estudio n° 18*

Estudio escrito en compás de 3/8 y *tempo Presto*, emplea la figuración rítmica de semicorcheas articuladas de diferentes formas, dando como resultado combinaciones y distribuciones de arco diversos. Esta pieza y de acuerdo con la variante n° 1 se tocará a la cuerda en la mitad superior del arco. Los golpes de arco que priman aquí son el *legato* y el *detaché*.

La variante n° 2 es similar al original, aunque cambiando el golpe del arco (*saltato*) y el lugar de ejecución del la pieza (medio del arco, M), así como el *tempo* metronómico (negra a 104). Algunas de estas variantes se suelen dar con cierta frecuencia en la orquesta y van relacionadas con el carácter que se le quiere imprimir a un determinado pasaje. Este posible cambio de carácter implica cambios en la distribución, lugar de ejecución y golpe de arco.

De las variantes n° 3 a la n° 6 se han modificado el ritmo original, y son ejecutadas por los instrumentistas para adquirir un mayor virtuosismo y dominio sobre la pieza original. Gráficamente es interesante visualizar los lugares y distribuciones del arco que precisa ejecutar al instrumentista para adaptarse al diseño musical en cada momento.

The image displays the musical score for Rode No. 18, featuring six variations (1º to 6º) and the original piece. The score is written in 3/8 time and includes tempo markings such as 'a la corda', 'saltato', 'vigoroso', and 'Presto'. Below the notation are diagrams of a violin bow with wavy lines indicating the bow's position and movement for each variation.

Kreutzer, R.: *Estudio n° 17*

De este *Estudio* escrito en compás de compasillo se han seleccionado los cuatro primeros compases. El diseño rítmico presentado en el primer compás se repite en los siguientes compases, aunque se trata de un ritmo presentado en las dos primeras partes del primer compás que se va repitiendo a diferentes alturas interválicas.

Los golpes de arco principales de este *Estudio* son el *legato* (notas ligadas con mismo arco) y el *martelé* (notas con acento vertical).

La colocación de arcos que se pueden aplicar al diseño rítmico que ocupa las dos primeras partes del primer compás son: arco abajo (π) para la primera corchea, arco arriba (\vee) para el grupo de fusas ligadas, arco abajo (π) para la fusa suelta. Las tres corcheas con arco suelto (\vee, π, \vee).

El gráfico del arco está destinado a una variante donde las fusas son sustituidas por grupos de semicorcheas y que sirve como ejercicio preparatorio para el instrumentista. Esta misma combinación y distribución de arcadas se empleará finalmente en este *Estudio*.

Gaviniès, P.: *Estudio n° 8*

Cada compás de los seis seleccionados de este *Estudio* y cuya figuración rítmica son las semicorcheas, los arcos están articulados de la siguiente forma: tres primeras semicorcheas ligadas en un arco (π); semicorchea suelta en un arco (\vee); dos semicorcheas ligadas en un mismo arco (π): dos semicorcheas sueltas cada una de ellas en un arco diferente (\vee , π). Los arcos de la tercera parte de este primer compás serán: arco arriba (\vee) para las dos semicorcheas ligadas y dos arcos separados (π , \vee) para las dos notas siguientes. Esta combinación de arcos se repetirá en cada uno de los seis compases siguientes.

Gráficamente el dibujo del arco con sus combinaciones y distribuciones refleja el contenido musical de la partitura (primer compás). Aunque en la primera variante se le ha añadido un acento a cada nota suelta con un punto (*martillado*), dicha distribución de arco es válida para realizar el *Estudio*.

La variante n° 3 presenta un cambio de arco con respecto al original, combina dos notas ligadas con dos notas sueltas. Este cambio implica modificar la articulación original y un cambio de arcos para modificar el carácter de la pieza (*vigoroso*).

La variante n° 2 que modifica el ritmo original, está destinada a adquirir una mayor destreza por parte del instrumentista tanto en la mano izquierda como en el arco.

La variante n° 4 presenta un diseño de semicorcheas, donde combina tres semicorcheas ligadas en un mismo arco (π) con una semicorchea suelta (\vee).

Rode, J.P.J.: *Estudio n° 5*

De este *Estudio* escrito en compás de compasillo y *tempo Moderato* se han seleccionado los siete primeros compases. Presenta diversidad rítmica y de articulaciones, lo que lleva implícito variedad de golpes de arco así como de combinaciones y distribuciones de arco.

Los dos gráficos reflejan las distribuciones que tiene que hacer el arco para tocar los tres primeros compases de este *Estudio*. Una combinación de este tipo dentro de la orquesta presentaría ciertas dificultades para unificar a toda la cuerda o grupo de instrumentos (violines o violas), lo que implicaría en primer lugar un estudio individualizado de las partes por parte del alumnado y posteriormente trabajarse en ensayos parciales. Solamente un *Concertino* con cierta experiencia sería capaz de dar una respuesta técnica a un pasaje de similares características, dando como resultado un pasaje brillante y con claridad de ataques.

8.1.3.- Estudios para el empleo de la mitad inferior del arco

A la parte inferior del arco se le suelen asignar diseños de carácter pesado, acordes, etc., así como los golpes de arco en *detaché*, *staccato*, *staccato volante* lento, *saltato*, etc.

Entre los ejemplos seleccionados hay que señalar el n° 18 de Fr. Fiorillo, donde varía la distribución del arco en función del *tempo*. Igualmente ocurre en J. Dont, donde el pulso metronómico de negra oscila entre 69 y 80, así como en el ejemplo de H. Wieuxtemps, donde el mismo ejercicio al ser ejecutado en negras se empleará todo el arco, y al pasar a la figuración original de corcheas se realizará en el talón del arco.

Wohlfahrt, Fr.: *Estudio*

De este *Estudio* se han seleccionado los nueve primeros compases. Escrito en compás de 9/8, la figuración rítmica en la que está escrita esta pieza son las corcheas, articulado principalmente de la siguiente forma: última corchea de una parte (tercer tercio de parte) con la primera corchea de la parte siguiente (primer tercio), una corchea suelta (segundo tercio) y última corchea de parte (tercer tercio de parte) con la primera corchea de la parte siguiente. Esta articulación se mantiene de forma casi permanente a lo largo de toda la pieza.

Técnicamente esta articulación implica la utilización de los golpes de arco del *legato* para las notas ligadas y que se tocan en la misma arcada, y el *saltato* para la nota suelta con punto.

El gráfico del arco indica que distribución y parte del arco se debe utilizar para interpretar una obra con este tipo de articulación. Las letras a-b que identifican la zona del arco (1/2 I), acotan con mayor precisión cual es el lugar más adecuado para tocar el Estudio de acuerdo con peso y la tensión del arco en esa zona, lo que implica imprimir un carácter determinado a la pieza.

Mazas, J. F.: *Estudio n° 17, Opus 36/I*

Pieza escrita en compás de 6/8, donde la figura predominante es la corchea. Técnicamente combina grupos de notas sueltas (arcos sueltos) con grupos de tres notas ligadas (mismo arco las tres notas).

Este autor emplea la numeración arábiga para las digitaciones y la numeración romana para los cambios de posición ambos destinados a la mano izquierda. La cabeza de nota con numeración indica la preparación del cambio de posición.

Respecto a los arcos, la pieza se inicia con el arco arriba (V) y a cada nota suelta se le asignará un arco diferente (V, π, V). En el primer compás hay seis corcheas agrupadas en dos grupos de tres corcheas, lo que implica un arco diferente para cada grupo que lleva una ligadura (π, V), lo que indica una arcada para cada tres corcheas.

El gráfico del arco refleja la distribución de las notas pertenecientes a la anacrusa con los dos primeros compases. En el dibujo se puede apreciar el recorrido que hace el arco para interpretar las corcheas sueltas y el que hace para las corcheas ligadas.

Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 18*

Estudio destinado a la doble cuerda y donde la dificultad radica en poder afinar simultáneamente dos cuerdas, interrelacionando cuerdas al aire y notas digitadas, muy útiles en caso de que el instrumentista tenga que afinar determinados pasajes tomando como referencia otro instrumento. Las dobles cuerdas en este *Estudio* llevan implícitos los intervalos de terceras, sextas, octavas y décimas.

De acuerdo con el contenido musical de los once primeros compases seleccionados, los golpes de arco que se pueden aplicar a estos pasajes son *legato*, *detaché* y *martelé*.

El gráfico indica el lugar del arco y su distribución del compás seis y siete (corchea con puntillo y semicorchea), y que se puede aplicar al inicio de este *Estudio* (corcheas sueltas). La variante n° 1 propone tocar la pieza empleando todo el arco (A) con un golpe de arco como el *martellato* y un *tempo* metronómico *lento*, de negra igual a 54. La variante n° 2 plantea un *tempo* metronómico de negra igual a 80 con un cambio en la distribución entre 2/4 y 3/4 de arco.

Dont, J.: *Estudio n° 9, Opus 35*

Este *Estudio* escrito en compás de 2/4 y *tempo Allegretto vivo* presenta en los siete primeros compases el tratamiento del acorde y como abordarlo técnicamente. En todos los casos el acorde coincide con el arco abajo (▮) y se realizara hacia el talón del arco. Las tres semicorcheas ligadas se realizarán arco arriba (▽).

La variante n° 1 muestra una síntesis de los acordes del *Estudio* y como realizar el golpe arco abajo, trabajando esta dificultad técnica de manera aislada de las tres semicorcheas ligadas. En el acorde se propone utilizar 1/4 del arco y se comenzará desde el talón (T).

En la variante n° 2 se propone un *tempo* metronómico de negra 69 y la utilización de 2/4 del arco.

La variante n° 3 emplea los 2/3 del arco en un *tempo* metronómico de negra 80.

Dont, J.: *Estudio n° 24*

Estudio escrito en compás de 2/4 y *tempo Allegretto vivo* está destinado a los acordes. Técnicamente estos acordes en función de *tempo* elegido se pueden tocar con todo el arco si el *tempo* es *moderato* o en la mitad inferior si el *tempo* es más *vivo*. En cuanto a los arcos, combina acordes realizados arco abajo-arriba (▮ , ▽) con otros donde todos los acordes se realizan arco abajo, como en los compases cuatro (▮ , ▮ , ▮), diez (▮ , ▮ , ▮) y quince (▮ , ▮ , ▮ , ▮).

Vieuxtemps, H.: *Estudio*

De este *Estudio* escrito en compás 2/4 y *tempo Moderato*, dedicado a las dobles cuerdas se han seleccionado los doce primeros compases. Como se indica en el primer compás habrá que tocarlo siempre arco abajo (▯). La variante n° 4 es como habrá que tocar este *Estudio*, arco abajo y al talón (T). La variante n° 1 y n° 2 está destinado a la preparación del acorde tanto en lo que se refiere a la mano derecha: colocación de dedos y afinación, como a la mano derecha y la preparación del arco. La variante n° 3 implica tocar toda la pieza en negras combinando arco abajo y arco arriba.

The image shows a musical score for Vieuxtemps' 'Estudio' in 2/4 time, Moderato. The score is written for double basses. It features several measures with different bowing techniques indicated by letters: (M) for arco abajo, (A) for arco arriba, and (T) for arco abajo y al talón. Dynamics include *mf* and *f*. The score includes first and second endings and a section marked 'Vieuxtemps.' with a 'V' marking.

8.1.4.- Estudios para el empleo de la punta, medio y talón del arco

Frecuentemente muchos de los diseños musicales ejecutados en la punta pueden ser tocados en el medio e incluso el talón del arco sin variar la denominación del golpe, aunque hay que resaltar que cada una de estas partes tiene sus características propias. A la punta se le asigna el *trémolo*, *martelé*, etc.; al talón el *detaché*, ataques en la misma dirección, inicio de acordes, etc. Sin embargo el centro está reservado para pasajes rápidos, golpes derivados del rebote del arco, *saltillo*, etc.

Dentro de esta división del arco (punta, medio o talón), existen otras subdivisiones denominadas hacia la punta, hacia el medio o hacia el talón. En todos los casos señalados hay que tener presente la amplitud del arco con que se ejecutan los pasajes.

En los ejemplos seleccionados con estas distribuciones, se encuentran representados los golpes de arco en *staccato*, *spiccato*, *detaché*, etc., así como algunas representaciones gráficas donde aparece la figura del arco ilustrando pasajes concretos.

Spohr, L.: *Estudio*

Estudio escrito en compás de 3/4 y figuración rítmica de semicorcheas. La distribución de arco que se propone es la punta (P) y el *Tempo Allegro* (negra 126). Los golpes de arco prioritarios son el *legato* y el *martelé*.

Las variante n° 1 está destinada principalmente a la preparación de la mano izquierda y la afinación de las octavas. Las variantes n° 2 y n° 3 al tratamiento del arco, incorporando acentos sobre la primera de las notas ligadas en la variante n° 2 o pequeños reguladores en las notas ligadas en la variante n° 3.



Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 11*

De esta pieza se han seleccionado los seis primeros compases. Esta escrita en compás de compasillo y figuración rítmica de semicorcheas. El *tempo* es *moderato* y se tocará a la cuerda empleando la punta del arco (P), según se indica en la variante n° 2.

Las variantes n° 3 y n° 4 modifican los arcos y la forma de ejecución, por lo tanto cambia el carácter de la pieza.

Las variantes restantes modifican rítmicamente la pieza y están destinadas a adquirir una mayor destreza tanto en la mano derecha como en la izquierda.



Dont, J. : *Estudio n° 12*

Estudio escrito en *tempo Vivace* y compás de 3/4 esta destinado a trabajar el arco en la punta (P) y en *legato*. La variante n° 1 en *tempo Moderato* presenta una alternativa trabajando el arco en el medio (M).

La variante n° 2 interpreta en cada arcada un compás con las correspondientes articulaciones que demanda la partitura. En este caso se utilizará todo el arco aunque el *tempo* sea *Allegro*.

The image shows the musical score for 'Dont No. 12'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled '1º Moderato.' and features a circled 'M' below the first measure, indicating the bow position. The second staff is labeled '2º Allegro.' and includes a 'segue' marking. The third staff is labeled '3º Vivace.' and features a circled 'P' below the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Locatelli, P.: *Estudio n° 13*

Este autor presenta un *Estudio* escrito en compás de compasillo y una figuración rítmica de semicorcheas en seisillos. El *tempo* elegido es *Moderato* y el lugar del arco donde debe tocarse esta pieza es la punta (P).

Las variantes corresponden a otro compás de este *Estudio*, pero sirven para ilustrar diferentes soluciones técnicas aplicables a un mismo pasaje (variante n° 1), en unos casos modificando los arcos (variante n° 2) y en el otro caso modificando el golpe de arco (variante n° 3).

The image shows the musical score for 'Locatelli No. 13'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled '1º' and the second '2º'. The third staff is labeled '3º' and includes a circled 'P' below the first measure. The score is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked 'Moderato.' with a metronome marking of quarter note = 96. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 15*

De este *Estudio* se han seleccionado los siete primeros compases. Escrito en una figuración rítmica de corcheas en tresillos, el autor propone diversas combinaciones de arco . Todas estas combinaciones, incluidas las cinco variantes, y cualquiera de ellas se pueden aplicar a un diseño semejante en la orquesta, teniendo presente si se trata de resolver un problema de arco o uno de carácter musical, aunque siempre habrá que unificar ambas soluciones. En cuanto a la distribución de arco hay que indicar que el *Estudio* se tocará hacia la punta.

La variante n° 3 y n° 4 ambas con la misma articulación y golpe de arco en *staccato*, presentan dos formas de iniciar la pieza, una arco abajo (π) y otra arco arriba (\vee). En el gráfico se puede observar el recorrido que debe realizar el arco al tocar las correspondientes variantes.

La variante n° 5 con una articulación igual que en las dos variantes anteriores, cambia sin embargo el golpe de arco que en este caso es *spiccato*. Al cambiar el golpe de arco se ha procedido a cambiar el lugar del arco que es más apto para este golpe y se utilizará hacia el talón.

Dont, J. : *Estudio n° 7*

El autor ha escrito este *Estudio* en una figuración rítmica de semicorcheas, empleando el compás de 2/4 y el *tempo* de *Vivace*. En cuanto a los arcos, las figuraciones rítmicas combinan notas ligadas, lo que implica la utilización de un solo arco y las semicorcheas sueltas con punto, que se tocará una en cada arcada. La parte del arco para tocar esta pieza será la punta (P).

La variante n° 1 propone un golpe de arco como el *martellato* en la punta del arco y en *tempo Moderato* (negra 80).

La variante n° 2 ha elegido un *tempo* como el *Vivace* tocándose “a la cuerda” empleando para ello la punta del arco (P).



Dont, J.: *Estudio*

Estudio escrito en compás de 3/4 y *tempo Allegro moderato*. La figuración rítmica empleada es la semicorchea y todas las semicorcheas no ligadas llevan punto. El golpe de arco elegido para esta pieza es el *saltato*. De acuerdo con el golpe de arco, en el gráfico se propone tocar el *Estudio* hacia el medio, pero en su parte inferior.



Campagnoli, B.: *Estudio*

Estudio cuya figuración rítmica prioritaria es la corchea o la combinación de silencio de corchea con corchea. El autor propone diversas formas de articular el contenido musical y el arco debe adaptarse a dicho contenido. En cuanto a los arcos el *Estudio* se inicia arco arriba (V) y todas las notas que llevan una ligadura implica que se tocan dentro de una misma arcada y las notas sueltas con arcos separados.

En la pieza escrita en compás de compasillo y *tempo Allegretto* se propone un golpe de arco como el *spiccato*, acorde con la escritura musical, el carácter de la pieza y el *Tempo*. De acuerdo con el gráfico, el lugar del arco elegido para tocar dicho *Estudio* es el medio (M), pero hacia la mitad inferior.



Kreutzer, R.: *Estudio n° 42*

Estudio escrito en compás de 6/8 y *tempo* metronómico de negra con puntillo igual a 63, combina la cuerda simple con la doble cuerda. En los diez compases seleccionados se puede observar que en la pieza predominan rítmicamente la combinación de corcheas con semicorcheas. En cuanto a los arcos la pieza comienza arco arriba (V) y al estar todas las notas sueltas se aplicará un arco para cada una de ellas (V, π, V, π, etc.).

En cuanto a los gráficos, el primero de ellos propone tocar la pieza en *marcato* y hacia el medio del arco, en su parte inferior. De acuerdo con la escritura musical, que combina la cuerda simple con la doble cuerda, el golpe de arco, y el *tempo* elegido, el gráfico muestra el lugar más adecuado para tocar la pieza.

El siguiente gráfico muestra otro pasaje de este *Estudio*, y como el arco se adapta a este diseño rítmico. Se inicia el ejemplo con dos corcheas sueltas (arcos sueltos) y a continuación dos corcheas ligadas (una misma arcada). El lugar del arco elegido es hacia la mitad inferior.

The image displays two musical excerpts from Kreutzer No. 42. The top excerpt is marked 'marcato' and 'un peu losré', showing a sequence of notes with bowing diagrams below. The bottom excerpt is marked 'Kreutzer No. 42' and '♩ = 63', showing a more complex rhythmic passage with triplets and various bowing techniques indicated by the diagrams.

Gaviniès, P.: *Estudio n° 7*

Dentro de los ocho primeros compases seleccionados se puede observar dos *tempos* diferentes con figuraciones rítmicas contrastadas, para lo cual el interprete empleará distribuciones de arco acordes a dichos pasajes, así como golpes de arco concretos.

El *Grave* escrito en compás de compasillo muestra una figuración rítmica en blancas, para lo cual se propone la utilización de todo al arco (A). Como en otros casos, la numeración arábica indica la digitación y la numeración romana los cambios de posición, ambos destinados a la mano izquierda.

En el *Allegro ma non troppo* escrito en compás de 2/4 se proponen grupos rítmicos de tres semicorcheas en tresillos. La forma de articular las semicorcheas requiere principalmente de la combinación de dos golpes de arco diferentes, por un lado el *legato* para las tres semicorcheas ligadas y que se tocarán en una sola arcada cada tresillo, y por otro lado las tres semicorcheas ligadas, pero que como cada una de ellas lleva un punto en este caso se aplicará el golpe de arco *spiccato* (una arcada). A las figuraciones del compás n° 8 formado por semicorcheas en tresillos se aplica el golpe de arco en *legato*. El lugar elegido para tocar esta parte de la pieza es el medio del arco (M).

Las cuatro variantes están destinadas al *Allegro ma non troppo*. En ellas se proponen diferentes *tempos* metronómicos, con variantes incluso de tipo rítmico y lugares diferentes del arco donde se puede tocar el *Estudio*, como la punta (P), el medio (M) o el talón (T). Todas ellas van destinadas a adquirir una mayor destreza tanto en la mano izquierda como en el arco.

The image shows a musical score for Kayser's Etude No. 14, divided into four variations. The first variation is marked with a tempo of 92 and includes the instruction 'staccato vigoroso'. The second variation is marked with a tempo of 104 and includes 'spiccato'. The third variation is marked with a tempo of 80 to 100 and includes 'Allegro ma non troppo'. The fourth variation is marked with a tempo of 76 and includes 'Gaviniès No. 7'. The score also includes dynamic markings like 'f' and 'mf', and bowing techniques like 'spiccato' and 'staccato'. There are also some specific markings like 'P', 'M', 'T' and 'V', 'VIII'.

Kayser, H. E.: *Estudio n° 14*

Estudio escrito en compás de compasillo y *tempo Allegro moderato*. Esta pieza se inicia con una escritura en corcheas que llevan cada una de ellas un punto y un acento inclinado, lo que corresponde con el golpe de arco *martillado*. Cada nota será ejecutada en una arcada diferente, como ocurrirá en los compases n° 1, 3 y 5 de los seis seleccionados. En el resto de los compases se empleará el *legato* y se aplicará en las corcheas ligadas (misma arcada). El lugar más adecuado para este golpe de arco es la punta (P) o la mitad superior del arco (1/2 S), aunque esta distribución de arco esta relacionada también con el *tempo*.

El gráfico propone el centro del arco (M) en su parte inferior pero aplicando otro golpe de arco como es el *spiccato*.

Estos seis compases se tocarán empleado la primera y tercera posición, como así se indica con la numeración romana (I-III). La numeración arábica corresponde con la digitación. Ambas numeraciones están destinadas a la mano izquierda.

The image shows a musical score for Kayser's Etude No. 14, specifically the first variation. It is marked with a tempo of 96 and includes the instruction 'spiccato'. The score is in 2/4 time and features a series of eighth notes with accents and slurs. A diagram of a violin bow is shown to the right of the first staff, with a vertical line indicating the position of the bow hair. The score includes dynamic markings like 'p' and 'cresc.', and position markings like 'III' and 'I'. The title 'Kayser No. 14' is written in the top right corner.

Kreutzer, R.: *Estudio n° 26*

Estudio escrito en compás de compasillo, *tempo Moderato* y figuraciones rítmicas en semicorcheas. Estas figuraciones rítmicas se presentan organizadas en cada compás de la siguiente forma: primera y tercera parte del compás que está formada por notas sueltas o en “arco suelto” y, por otro lado, la segunda y cuarta parte del compás que llevan tres semicorcheas ligadas, lo que implica un mismo arco (π) y una semicorchea suelta en otro arco (∨).

La variante n° 1 refleja qué parte del arco es la más adecuada para tocar el *Estudio*. En el gráfico se visualiza la cantidad de arco a emplear y el recorrido que debe realizar en función de la articulación reflejada en la partitura.

La variante n° 2 propone un cambio de carácter y donde el arco se desplaza hacia la zona intermedia entre el centro y el talón para adaptarse a la nuevas exigencias interpretativas.

Las variantes n° 3 y 4 proponen otras articulaciones y modifican los valores rítmicos, lo que implica modificar la distribución y golpes de arco. Estas propuestas están destinadas a los instrumentistas y adquirir mayor destreza en la interpretación de estas piezas. Al director estas variantes le ilustran sobre cómo debe adaptarse el arco ante determinados diseños rítmicos y sus repercusiones en el ámbito interpretativo.

The image displays musical notation for Kreutzer No. 26. The top section shows four measures of music, numbered 19 to 22. Measure 19 is marked '(f) sostenuto' and measure 20 is marked '(f) energico'. Below these measures are two diagrams of a violin bow, illustrating different bowing techniques. The bottom section shows two staves of music. The first staff is marked 'Moderato' and '(f)'. The second staff is marked 'VI', 'T', and 'P'. The title 'Kreutzer No. 26' is written above the second staff.

Bériot, Ch. De: *Estudio*

Estudio escrito en compás de compasillo, *tempo Allegro* (negra 120) y una figuración rítmica formada por grupos de cuatro semicorcheas. De los seis compases seleccionados la primera semicorchea de cada grupo aparece en doble cuerda.

Las tres variantes propuestas ofrecen diferentes posibilidades técnicas para tocar esta pieza en lugares como, medio (M), talón (T) o la punta (P) del arco. Esta última variante inicia el *Estudio* arco arriba (∨). Tanto el original como las variantes n° 1 y 2 comienzan con arco abajo (π).



Dont, J.: *Estudio*

Este autor propone un *Estudio* para que se toque indistintamente en la punta (P), el medio (M) o en el talón (T) del arco. La pieza que propone estas tres posibilidades está destinada a que el instrumentista adquiera el máximo dominio en la técnica del arco. En caso de tocarse en la orquesta un pasaje similar en la cuerda de violines, en *tempo Allegro*, el lugar más apto para interpretarse sería la punta del arco (P) o hacia la punta.

Estos ocho compases seleccionados y formados por grupos rítmicos de cuatro semicorcheas presentan en su escritura numerosas numeraciones arábigas destinadas a las digitaciones, así como numeraciones romanas que corresponden a los cambios de posición siendo en ambos casos su destino la mano izquierda.



Kayser, H. E.: *Estudio n° 24*

Estudio compuesto en compás de compasillo y *tempo Allegro assai*. La figuración rítmica imperante en los seis primeros compases seleccionados de esta pieza son los grupos de semicorcheas.

La variante n° 1 propone tocar la pieza en diferentes partes del arco como la punta (P), el medio (M) o el talón (T) en *tempo Moderato*. Las variantes n° 2 y 3 proponen tocar el *Estudio* en la punta del arco (P), aunque articulándose de diferente forma en cada una de las variantes. La variante n° 4 propone un golpe de arco como el *saltato*, lo que implica tener que tocar en el centro del arco o hacia el centro inferior.

Como en los casos anteriores la pieza está digitada con numeración arábica y colocadas las posiciones con numeración romana, estando en ambos casos dichas numeraciones destinadas a la mano izquierda.



Locatelli, P.: *Estudio n° 5*

Estudio escrito en compás de 3/4, *tempo Allegro* y una figuración rítmica de semicorcheas ligadas en grupos de dos. El arco comienza con una semicorchea suelta y arco arriba (V), para continuará con dos notas ligadas en cada arcada (π, V). El golpe de arco que se adecúa a este tipo de articulación es el *legato* y un lugar adecuado para tocarse es la punta del arco o hacia la punta.

Las siete variantes propuestas para trabajar esta pieza, se caracterizan por presentar diferentes *tempos* y formas de articular la música. En un pasaje orquestal de similares características, y para resolver un tema de arco o de carácter, el director podrá optar por cualquiera de las variantes, siempre y cuando se elija aquella que compagine solución técnica y estilo.



Gaviniès, P.: *Estudio n° 4*

El autor propone un *Estudio* escrito en compás de 3/8, *tempo Allegro* y una figuración rítmica formada por tresillos de semicorcheas. Estos tresillos se presentan en arcos sueltos, donde las notas llevan un punto cada una de ellas y van ligas [misma arcada]. La zona para tocar esta pieza puede ser a la punta (P) o hacia la punta.

Las cuatro variantes propuestas presentan diferentes formas de profundizar en la técnica, que afecta tanto a la mano izquierda como al arco. Aparecen *tempos* diferentes, modificaciones rítmicas, lugares del arco donde debe tocarse, como la punta, medio o el talón según los casos, y finalmente se designa el golpe de arco más adecuado a la articulación musical.



Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 27*

Estudio escrito en compás de 2/4, *tempo Allegretto* y figuración rítmica de tresillos en semicorcheas. Cada tresillo combina una nota suelta con acento vertical que se tocará arco abajo (∩) y dos notas ligadas arco arriba (∨). Los golpes de arco que se emplean en esta pieza son una combinación del *martelé* (nota con acento vertical) y el *legato* (dos notas ligadas).

Las ocho variantes propuestas presentan diferentes formas de abordar este *Estudio* y servirán para adquirir por parte de los instrumentistas una mayor destreza técnica y musical. Estas propuestas afectan prioritariamente a la distribución del arco y a los golpes de arco.



8.1.5.- Combinaciones de arco irregulares

Es interesante observar como el arco se adapta a cualquier diseño melódico, con el fin de ser fiel a la partitura, aunque para ello deba recurrir a combinaciones de arco poco comunes y asimétricas, como es el caso de los ejemplos seleccionados y que pertenecen el *Estudio n° 19* y *29* de Fr. Fiorillo o el *Estudio n° 21* de J. Rode. Como en los ejemplos anteriores, el gráfico del arco visualiza la distribución que requiere cada pasaje.

Fiorillo, Fr.: *Estudio n° 19*

El *Estudio n° 19* de Fiorillo escrito en compás de 2/4 y diseño rítmico de tresillos de semicorcheas, presenta tres combinaciones en que se trabajará el *Estudio*. Estas combinaciones son:

La variante n° 1° propone tocar el *Estudio* tal y como aparece en el original, empleando para ello la punta del arco (P).

En la variante n° 2 se incorpora un punto a cada nota y un golpe de arco como el *saltato*. Este golpe permite dar un carácter ligero a la pieza, donde el arco salta sobre cada nota, lo que implica un importante control sobre el arco por parte del instrumentista.

En la variante n° 3 que incorpora un gráfico del arco, se puede analizar la forma de articulación propuesta por el autor en la partitura y las distribuciones de arco que debe realizar el instrumentista, para tocar adecuadamente dicho pasaje en *legato*.

The image displays the musical score for Fiorillo No. 19, marked 'Allegretto' with a tempo of 116. The score is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth-note triplets. It illustrates three different bowing techniques: 1) The first variant (1°) uses the tip of the bow (P) for a legato articulation. 2) The second variant (2°) uses a 'saltato' (bounced) bowing technique, indicated by a circled 'M' and a graphic of the bow jumping between notes. 3) The third variant (3°) shows a detailed bowing distribution with a graphic of the bow's position and movement over the notes, marked with 'V' for bow-up strokes. The score includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and a '3 B' marking.

Rode, J.P.J.: *Estudio n° 21*

Este *Estudio* escrito en compás de 3/4, *tempo giusto* y donde se indica el *tempo* metronómico de blanca con puntillo a 54, muestra dos ejemplos de escritura extraídos del *Estudio* y cómo el arco debe adaptarse para realizar una interpretación lo más ajustada al texto musical. Además de la distribución del arco aparecen colocados los arcos y donde se inicia la interpretación de esta pieza con arco arriba (V). A la complejidad de la distribución del arco para adaptarse a la música están los golpes de arco que hay que aplicar a cada pasaje.

Entre los golpes de arco que demandan los diferentes pasajes de esta pieza están: *legato* (notas ligadas en un mismo arco), *staccato* (notas con un punto pero realizadas varias de ellas en una misma dirección de arco) y el *martillado* (notas con punto y acento inclinado).

The image shows the musical score for Rode No. 21, marked 'Tempo giusto' with a tempo of 54. The score is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of quarter notes with accents. It provides two examples of bowing techniques: 1) The first example (Ex.) shows a legato articulation with a graphic of the bow moving smoothly across the notes. 2) The second example shows a more complex articulation with a graphic of the bow's position and movement, marked with 'V' for bow-up strokes and '3' for triplets. The score includes fingerings (0, 1, 2, 3) and a '3 B' marking.

Estudio escrito en compás de 3/4 y en la tonalidad de Re menor, se presenta con un diseño rítmico en semicorcheas y donde se combina el *legato* (dos semicorcheas ligadas) con el *martelé* (semicorcheas sueltas con acento vertical). En los ocho primeros compases que se han seleccionado aparecen la digitación (0, 1, 4, etc.) y los cambios de posición (IV). Las tres variantes que se exponen presentan las siguientes características:

En la variante n° 1 al *tempo* metronómico de negra 76 se incorporan cambios en los ataque del arco. A las notas ligadas se le une un acento en la primera de ellas, las notas sueltas se les incorpora un punto con acento, lo que implica el golpe de arco *martellato*. La realización correcta de estos golpes de arco, conlleva aplicar una distribución de arco concreta tal y como aparecen reflejados en el gráfico.

Esta variante n° 2 lleva la misma distribución de arco que la expuesta en el apartado anterior. Mitad superior para las dos primeras notas ligadas y arco abajo (π), la punta para las dos notas suelta, y otra vez mitad superior para las dos siguientes notas ligadas, pero en este caso arco arriba (\vee) y las siguientes notas sueltas en el centro del arco (M). Esta combinación y distribución de arco se mantendrá a lo largo de la pieza en que permanezca esa figuración o se indique lo contrario en la partitura.

Esta variante n° 3 cambia uno de los golpes de arco como el *Legato* (dos notas ligadas) con el *saltato* (notas sueltas con punto). Al modificar uno de los golpes de arco se ha propuesto otra distribución de arco, acorde con el nuevo golpe y por lo tanto el carácter que se le quiere imprimir a la música. El *tempo* metronómico elegido es de negra 104. En el gráfico se puede visualizar el lugar del arco para hacer esta variante y como debe distribuirse en función de la figuración rítmica.

En este pasaje (variante n° 4) de semicorcheas sueltas que corresponde a este *Estudio*, se puede observar como el arco pasa de estar tocando en la punta (semicorcheas) y como se prepara para realizar la blanca en el siguiente compás con todo el arco, empleando desde el talón hasta la punta del arco. Gráficamente se visualizan las semicorcheas con una dentadura en forma de sierra, y la blanca con una línea larga que va desde en talón hasta la punta del arco.

Con cierta regularidad en la orquesta hay que colocar un “arco de tránsito”, para que cuando haya que acometer un nuevo pasaje, el arco esté colocado correctamente antes de que se haya producido el cambio musical. La variante n° 4 entraría en esta clasificación además de ser un arco asimétrico. Si se tratan individualmente estos dos compases las semicorcheas se tocan en la punta. Separadamente se tocaría una blanca con todo el arco. Sin embargo cuando se produce ese paso hay que adaptar la distribución de arco.



8.1.6.- Estudios con múltiples combinaciones de arco

Los ejemplos que se citan a continuación se han extraído de los *Estudios n° 2 y 8* ambos de R. Kreutzer. Originariamente los dos se tocan en *detaché*, aunque debido a las posibilidades combinatorias y golpes de arco que admiten estas piezas se utilizan para hacer nuevos planteamientos técnicos tomando como base el *Estudio* original. En la partitura orquestal el director junto al *Concertino* (primer violín de la orquesta) deberán optar por las combinaciones de arco más adecuadas al pasaje, tomando como referencia el carácter, tempo, matiz y el diseño rítmico-melódico del propio pasaje.

Kreutzer, R.: *Estudio n° 8*

Del *Estudio n° 8* de R. Kreutzer se han seleccionado los quince primeros compases. La pieza está escrita en compás de 6/8, la tonalidad de Mi Mayor y el *tempo* es *Allegro non troppo*.

Este *Estudio* muestra doce formas diferentes de colocar, distribuir y administrar los golpes de arco a un mismo material. Excepto la variante n° 4 que modifica el ritmo y que tiene como objetivo trabajar el arco en la punta (P), todas las demás propuestas podían ser aplicadas por el concertino a un pasaje orquestal de características similares.

Siguiendo la numeración de la partitura cada variante incorpora diferentes formas de ser tratado el material original y aporta nuevas combinaciones de arco:

1º. Rítmicamente utiliza cuatro semicorcheas ligadas con dos sueltas. Se emplea todo el arco (A) para las cuatro semicorcheas ligadas y la punta (P) o el talón (T) para las dos semicorcheas sueltas.

2º. Los grupos de semicorcheas se articulan de dos en dos. En esta variante se emplea el arco en el centro o medio (M).

3º. Las notas son agrupadas en cada parte del compás en grupos de: dos notas escritas en *Legato* contrastando con cuatro notas sueltas. En la punta del arco (P) y en el medio (M) se tocan las notas sueltas. En las notas ligadas se produce dicho cambio o paso del medio a la punta o viceversa, para lo cual se empleará la mitada superior del arco (1/2 S).

4°. Este ejemplo modifica rítmicamente el original y es interpretado en la punta (P) del arco.

5°. Notas agrupadas de seis en seis, pero iniciando dicho agrupamiento desde la segunda nota de la primera parte del compás hasta la primera nota de la siguiente parte. Técnicamente implica utilizar todo el arco (A) en *Legato*.

6°. Primera y sexta nota de cada parte sueltas frente a cuatro notas ligadas. El arco realizara las notas ligadas con todo el arco y las notas sueltas en los extremos, ya sea en la punta (P) o en el talón (T).

7°. Se articulan las notas en grupos de dos en dos, excepto la primera nota con que se inicia la interpretación que va suelta. El arco tocará en la punta todo el *Estudio*. En esta variante se han propuesto técnicamente dos formas de realizar su interpretación, la primera incorporando pequeños reguladores y la otra con acentos. Estas formas de presentar las articulaciones están vinculadas con el tratamiento del arco.

8°. Se liga la segunda y tercera nota de cada parte en contraste con las otras notas que van sueltas. El arco tocará tanto las notas sueltas como las ligadas en la punta, aunque con un recorrido suficiente como para realizar pequeños reguladores que aparecen con las notas ligadas. Técnicamente estos pequeños reguladores tiene toda una serie de connotaciones sobre el arco.

9°. La propuesta de esta variante consiste en tocar con arco suelto, ligando la última nota de la primera parte con la primera nota de la segunda parte. El arco ejecutará esta combinación en la punta (P).

10°. Primera y cuarta nota suelta combinado con dos notas ligadas Como en varios casos anteriores, esta variante está destinada a trabajar el arco en la punta. Las notas sueltas van acompañadas de un acento y que dicha escritura está relacionada con el golpe de arco que se debe aplicar en este ejemplo.

11°. Las notas se articulan en grupos de dos, aunque incorporando un punto en cada nota. El arco que toca en la punta agrupará en cada arcada dos notas (misma dirección) parándose en cada nota (punto).

12°. Combina grupos de tres notas, de las cuales el arco las agrupará de igual forma, pero diferenciando las notas ligadas (*legato*) de las notas ligadas con un punto colocado encima de cada nota (*staccato* ligado). En ambos casos se tocará hacia el medio del arco (M).



Kreutzer, R.: *Estudio n° 2*

El *Estudio n° 2* de R. Kreutzer puede servir para ilustrar la gran variedad de soluciones técnicas de arcos (distribución y golpe) que a un mismo pasaje se le puede dar, y sólo un especialista con una formación sólida será capaz de compaginar técnica y estilo.

Este *Estudio* está escrito en compás de 4/4, tonalidad de Do Mayor y en *tempo Moderato*. Se han seleccionado a título de ejemplo los primeros nueve compases. En estos primeros compases figuran algunas digitaciones y un cambio a la tercera posición (III) en el compás noveno, ambos destinados a la mano izquierda.

De las cuarenta variantes propuestas para realizar esta *pieza*, habrá que omitir aquellas que modifican el ritmo, en especial las variantes n° 37, 38 y 40. Las cinco primeras combinaciones están destinadas a la preparación previa al *Estudio*, y cómo se debe preparar la afinación, el sonido y las distribuciones básicas de los arcos.

En síntesis cada una de las variantes incorporan las siguientes propuestas:

1º. Se trabaja con todo el arco (A) en una figuración de negras los siguientes elementos: afinación, sonido, cambios de cuerdas, cambios de posición, etc.

2º. Superada la variante n° 1 se procede a trabajar en corcheas el arco en la punta (P) junto al movimiento de antebrazo y mano derecha.

3º. Sobre la mitad del arco (M) se trabaja en corcheas, prestando especial atención a la distribución del arco y a las articulaciones del brazo derecho que con esta combinación se ponen en funcionamiento.

4º. La dificultad de esta variante radica en tocar en el talón del arco (T), así como trabajar todo un *Estudio* con esa posición de brazo y controlar sonido, cambio de cuerdas, etc.

5°. Aquí se trabaja el *Legato* con todo el arco (A), articulando las notas en grupos de cuatro.

A partir de la variante n° 6 y exceptuando los números 37, 38 y 40, el *Concertino* podrá optar por soluciones puntuales tanto de articulaciones, como de distribuciones y golpes de arco para una música como la expuesta en el *Estudio n° 2* de Kreutzer. Solamente aquellas que se distancien mucho del estilo no serían aplicables, aunque pueden ser propuestas como solución técnica a un pasaje.

Kreutzer, No. 2.

The image displays a musical score for a sixteenth-note exercise from Kreutzer, No. 2, consisting of 13 variations. The variations are numbered 1° through 13°. Each variation is shown on a single staff with a treble clef and a common time signature. The notes are grouped in fours, and various articulation markings are placed below the notes to indicate performance techniques. The markings include 'A' (arco), 'P' (pizzicato), 'M' (marcato), and 'T' (tutti). Some variations also include 'PM' or 'MT' markings. The exercise starts with a simple quarter-note pattern in the first variation and becomes increasingly complex with sixteenth-note patterns in subsequent variations.

The image shows a musical score for a violin piece, identified as 'Kreutzer, No. 2'. The score is divided into measures 14 through 40. The notation includes various bowing techniques indicated by letters and symbols: 'P' for *Detaché*, 'M' for *Martellato*, 'A' for *Spiccato*, and 'T' for *Saltato*. There are also dynamic markings like 'p' (piano), 'm' (mezzo-forte), and 'f' (forte). The tempo is marked 'Moderato'. The score is written in a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The piece ends with a double bar line and the Roman numeral 'III'.

8.1.7.- Representación gráfica de los golpes de arco

A continuación se presentan una serie de golpes de arco basados sobre un mismo pasaje con variantes de tipo rítmico-melódico, que muestra diferentes formas en que pueden presentarse estas grafías en las partituras⁵⁸. En estos ejemplos se puede ver las diversas formas de presentación sobre la obra de los denominados “golpe de arco”.

1°. *Detaché* sobre un grupo de semicorcheas en compás de 3/8. Sobre cada nota aparece una raya con acento. En la distribución de arco se propone dos formas: medio del arco (M) o mitad superior del arco (1/2 S).

2°. *Martellato* sobre un diseño de corcheas en tresillos que llevan un punto y un acento en cada una de ellas. El arco emplea la mitad superior para su realización con un matiz de *forte* (*f*).

3°. *Spiccato* sobre tresillos de corcheas con un punto sobre cada una de ellas. El matiz es *mezzoforte* (*mf*). El lugar del arco para interpretarse será el centro (M).

⁵⁸ Crickboom, M.: *The Masters of the Violin*. 12 Volúmenes (Bruxelles: Schott Frères, S.A.).

4°. *Detaché* representado con una pequeña raya sobre cada nota en un grupo de semicorcheas escritas en compás de 9/8. El arco tocará ese tipo de diseño rítmico hacia la mitad del arco, representado gráficamente con una M dentro de un círculo y una flecha.

5°. *Detaché* con acento en la primera nota de cada grupo de tres semicorcheas en tresillos. Como en el caso anterior este golpe de arco está representado sobre cada nota con una pequeña raya. Este pasaje se tocará hacia el medio del arco (M con flecha).

6°. *Saltato* representado con un punto sobre cada nota. Gráficamente se puede confundir con el *Spicato* del ejemplo n° 3. Técnicamente tiene un tratamiento diferenciado y está ligado al carácter. El lugar del arco para interpretarse será el centro (M).

7°. *Saltato* sobre un grupo de semicorcheas agrupadas de tres en tres y con acento en la primera de cada grupo. El lugar del arco para interpretarse será el centro (M).

8°. *Staccato* sobre corcheas en compás de 9/8. El arco trabajará este golpe sobre la mitad superior (1/2 S). Las notas llevan un punto sobre cada una de ellas y un acento con punto en la primera nota de cada parte. El arco se inicia con una nota suelta (π) y a continuación (\vee) se unen en el mismo arco segunda y tercera corchea con la primera corchea de la parte siguiente del compás. El arco empleando la mitad superior de su distribución, se detendrá después de cada nota, articulando tres notas en cada dirección.

9°. *Staccato* aplicado a un ritmo de corchea con dos semicorcheas e interpretado con la mitad superior del arco (1/2 S). Todas las notas llevan un punto, la corchea tiene acento y punto. Cada arcada consta de dos semicorcheas y una corchea, excepto la primera nota que es una corchea suelta.

10°. *Staccato* se inicia con una nota suelta y a continuación combina arco arriba y arco abajo grupos de cuatro semicorcheas y una corchea, todas ellas con un punto y la corchea con un punto y un acento. La ligadura indica la arcada o grupo de notas que debe tocar en cada arco (π , \vee). La ligadura indica todas las notas que se deben hacer en el mismo arco, parándose en cada nota el arco después de atacar a cada corchea (punto).

11°. *Staccato* en *forte* (*f*), combina una nota arco abajo (π) contra ocho notas arco arriba (\vee). El arco se para después de atacar cada nota.

12°. *Staccato* en *forte* (*f*), similar al ejemplo anterior pero requiere un mayor nivel técnico de arco para su realización.

13°. *Ricochet-leggiero*. Este golpe de arco gráficamente se puede confundir con el *staccato* aunque técnicamente ambos golpes son diferentes. El *ricochet* es poco utilizado en la orquesta y requiere de una importante destreza por parte de los instrumentistas para su realización. En el ejemplo se puede observar la combinación de una corchea arco arriba (\vee) y dos semicorcheas arco abajo (π).

GOLPES DE ARCO

mf *détaché* *f* *martellato*

mf *spiccato* *mf* *détaché*

mf *détaché*

mf *saltato* *mf* *saltato* *staccato*

f *staccato* *f* *staccato*

f *staccato* *f* *staccato* *ricochet - leggero*

8.1.8.- Colocación y distribución del arco

El siguiente ejemplo está escrito en la tonalidad de Re Mayor y se presenta con varias combinaciones rítmicas de las que se han seleccionado las variantes 21 a la 35. Estas variantes son algunas de las que un instrumentista puede aplicar a un diseño o pasaje orquestal de características similares.

En estos ejemplos se puede visualizar la escritura, a la que hay que aplicar el golpe de arco. La distribución y colocación del arco son elementos esenciales en la interpretación de repertorios orquestales y en las orquestas profesionales dicho cometido está asignado al *Concertino* (primer violín). El contenido de las variantes 21 al 35 es el siguiente:

Variante n° 21. Golpe de arco “*alla Viotti*” combina en cada arco dos notas de las cuales cada nota es atacada de forma diferente. Gráficamente la primera nota lleva un punto y la segunda nota una raya con acento, todo ello tocado en la mitad superior del arco (1/2 S).

Variante n° 22. Diseño de corcheas que llevan todas un punto y un acento. Las dos primeras corcheas de cada compás se realizan con todo el arco (A) y el resto en la punta (P) o en el talón (T).

Variante n° 23. Igual que el ejemplo anterior, pero distribuyendo el arco solamente en la mitad superior (1/2 S), combinado con la punta (P) o el centro del arco (M).

Variante n° 24. Cada nota lleva un punto, indicando además de la distribución del arco: hacia el medio o hacia el talón. El golpe de arco propuesto es el *spiccato*. El arco no se indica, pero puede comenzarse con arco abajo [▯] derivado de la escritura.

Variante n° 25. *Spiccato* “*sur place*” donde todas las notas se tocan arco arriba (∨), excepto cuando inicia el diseño con arco hacia abajo representado en este caso con una uve invertida (∧).

Variante n° 26. Se tocan todas las notas arco arriba lo que implica recuperar el arco en cada nota para a continuación volver a atacar la nota. El lugar propuesto para realizar este ejercicio es la punta del arco (P).

Variante n° 27. Esta variante se realiza recuperando el arco en cada nota. Todos los arcos están escritos hacia abajo (▯) lo que implica un gran control del brazo-arco para realizar estas combinaciones. En las partituras de orquesta este arco se suele aplicar en pasajes pesantes y a la vez destacados.

Variante n° 28. Diseño rítmico formado por dos semicorcheas, la primera de las cuales lleva acento, y una corchea con punto. La primera parte se inicia arco abajo (▯) y la segunda arco arriba (∨). La distribución del arco se realiza entre la punta (P) y la mitad (M) del arco. Otra posible opción es elegir realizarlo en la punta o en el medio

Variante n° 29. Invierte el ritmo de la variante anterior. Cada parte se inicia con una corchea con punto y acento, seguido de dos semicorcheas, a las que se le han colocado los arcos. Por deducción el arco que corresponde será la primera corchea arco abajo (▯) y la segunda corchea arco arriba (∨).

Variante n° 30. Este ejemplo presenta dos opciones. Opción a: toda las notas arco suelto, comenzando arco abajo (π) en la primera parte y arco arriba (\vee) en la segunda parte. Opción b: cada parte del compás se organizan arco abajo (π) para la primera corchea y arco arriba (\vee) las dos corcheas siguientes. La distribución del arco se realiza en la mitad superior, entre la punta y el medio del arco.

Variante n° 31. Este ejemplo presenta dos posibilidades de articulación. Opción a: corcheas sueltas con un punto y la primera de cada parte con punto y un acento. Opción b: cada parte se organiza arco suelto en la primera corchea y en el medio arco las dos corcheas siguientes. Un mismo ejemplo con dos posibilidades de arco diferentes y que afectará al carácter, además de ser una posible solución técnica del arco.

Variante n° 32. Presenta dos formas de ataque o golpe de arco. La opción a, donde cada nota lleva un punto y un acento, parando el arco cada nota. La opción b, con raya corta sobre cada nota y sin parar el arco entre cada nota. En cuanto a la distribución del arco presenta varias posibilidades, reflejadas con los signos de punta, medio y talón. Técnicamente corresponderían con los golpes de arco *martellato* y *detaché* respectivamente.

Variante n° 33. Diseño rítmico en semicorcheas que presenta dos opciones. Opción A: todas las notas llevan una pequeña raya y la primera de cada cuatro, raya con acento (*detaché*). Opción B: las notas llevan punto, y la primera de cada cuatro punto con acento (*saltato*). En ambos casos se ha elegido el medio del arco para su ejecución.

Variante n° 34. Variante similar a la anterior, donde se destaca la primera de cada cuatro notas. Tanto los golpes de arco como la distribución de este ejemplo son iguales que el caso precedente.

Variante n° 35. Diseño en semicorcheas repitiendo salto de octava, por lo que se requerirá especial atención al cambio permanente de cuerda como a la afinación. El golpe que se aplicará al grupo de semicorcheas que llevan cada una una raya con acento será *detaché*. La distribución de arco propuesta es hacia el medio (M). →

Musical score for violin, Moderato, "alla Viotti" style. The score is divided into three systems. The first system (measures 22-23) shows a half note and a quarter note. The second system (measures 24-27) shows eighth notes with various bowing marks (A, P, T, V) and dynamics (f, mf). The third system (measures 28-30) shows eighth notes with various bowing marks (P, M) and dynamics (f, *ff*). The tempo is marked "Moderato".

The image displays musical notation for violin passages. The first system includes measures 32 and 33, with notes marked with accents and bowing symbols (P, M, T). The second system includes measures 34 and 35, also with accents and bowing symbols. Below the score are two diagrams: one showing notes with square accents and bowing symbols (V, M), and another showing notes with horizontal lines and square accents, labeled 'kurze Note' and 'betonte Note'.

8.1.9.- Grafía, golpe y distribución de arco en los pasajes instrumentales

A continuación se presentan una serie de ejemplos donde se puede visualizar la representación musical, con sus signos correspondientes para aplicar el golpe de arco, así como el lugar más adecuado para su ejecución.

1°. *Destacado*. Diseño en semicorcheas con una pequeña raya en cada nota. Se tocará sobre el centro del arco (M).

2°. *Spiccato*. Pasaje en semicorchea con un punto sobre cada nota. El arco en este golpe va saltando y se emplea en pasajes rápidos y de carácter ligero. El lugar para tocar el pasaje será hacia el centro del arco (M).

No numerado. *Spiccato*. En este ejemplo se combina el *legato* (dos notas ligadas) con el *spiccato* que coge en cada arcada dos notas (dos notas con punto). Dicha combinación de golpes de arco se realiza en el centro del arco (M).

No numerado. *Martillado*. Diseño en corcheas con punto y acento inclinado en cada una de ellas, con el matiz de *forte* (*f*) y tocado a la punta del arco (P).

No numerado. *Martelé*. Este diseño en corcheas está escrito en Do en tercera línea, para viola. La grafía de los acentos está en vertical propia de la escritura alemana y que difiere de la grafía franco-belga que emplea en su escritura acentos inclinados [*>*]

4°. *Staccato*. Ejemplo en clave de Do en tercera línea, para viola. Presenta un pasaje en tresillos de corcheas donde se combinan *legato* (dos notas ligas) con *staccato* (grupo de cuatro notas con punto dentro de una ligadura o arco). La colocación del arco será: *legato* arco abajo (π) y *staccato* arco arriba (\vee). Se tocará hacia la mitad superior del arco.

5°. *Legato-staccato*. De las cuatro partes de que consta el compás, el grupo de corcheas de las dos primeras partes se realiza en *legato* y las dos siguientes en *staccato*. La distribución del arco será la mitad superior. Aunque dependerá del *tempo* a que se interprete se puede ampliar la distribución del arco.

6°. *Sautillé*. Diseño en semicorcheas con un punto sobre cada una de ellas. Este golpe de arco se realizará en el centro (M).

7°. Escritura del efecto del *trémolo* que se realizará en la punta del arco.

No numerado. Dobles cuerdas tocadas por un instrumento sobre el talón (T).

No numerado. *Portato*. Se combina dos arcos dentro de cada compás. El *portato* aparece arco arriba (\vee) y el *legato* arco abajo (π). En función del *tempo* se realizara con la mitad superior del arco o ampliará su distribución con más arco.

No numerado. *Ricochet*. Rítmicamente se combina el rebote del arco de varias formas: una corchea (π) con dos semicorcheas (\vee); corchea con tres semicorcheas (\vee) y finalmente una corchea (π) con cuatro fusas (\vee). Como se indica en la partitura estas últimas, la corchea se realizará arco abajo y el resto del grupo de fusas arco arriba.

Finalmente se presenta un pasaje con ataques repetidos al extremo del talón. El diseño muestra un pasaje tocado arco abajo y de manera reiterada sobre el talón del arco (T).

GOLPES DE ARCO

The image displays a musical score titled "GOLPES DE ARCO" (Bow Shots) with seven numbered examples of different bowing techniques:

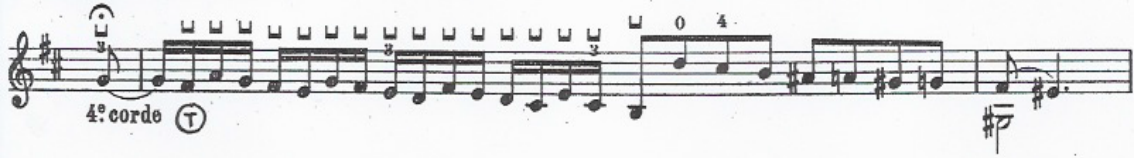
- 1. destacado**: A treble clef staff in G major, 2/4 time, showing a sequence of eighth notes with a circled 'M' below the first note.
- 2. spiccato**: A treble clef staff in G major, 2/4 time, showing eighth notes with a circled 'M' below the first note.
- 3. martillado**: A treble clef staff in G major, 2/4 time, showing eighth notes with a circled 'P' below the first note.
- 4. o.H. martelé**: A bass clef staff in G major, 2/4 time, showing eighth notes with a circled 'P' below the first note.
- 5. Fliegendes Staccato**: A bass clef staff in G major, 2/4 time, showing eighth notes with a circled 'M' below the first note.
- 6. Sautillé**: A bass clef staff in G major, 2/4 time, showing eighth notes with a circled 'π' below the first note.
- 7. Tremolo**: A bass clef staff in G major, 2/4 time, showing eighth notes with a circled 'P' below the first note.
- Portato-Übung**: A treble clef staff in G major, 2/4 time, showing eighth notes with a circled 'T' below the first note.

ricochet.



Attaques répétées à l'extrême talon.

Saint-Saëns, 3^e Concerto.



***9.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA
MUSICAL: LA ARMONÍA, EL CONTRAPUNTO, EL
ANÁLISIS Y LAS FORMAS MUSICALES***

9.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA MUSICAL: LA ARMONÍA, EL CONTRAPUNTO, EL ANÁLISIS Y LAS FORMAS MUSICALES

Al igual que en una obra literaria, los elementos estructurales sobre los que se construye la obra musical servirán de eje conductor al docente tanto para el estudio de la partitura como para el montaje e interpretación de la misma. Los profesores instrumentistas que tengan que impartir orquesta, generalmente tienen una menor especialización en el ámbito del análisis, por lo que para su formación se propondrán obras de pequeño formato en sus inicios hasta llegar finalmente a las sinfonías características del barroco, pre-clasicismo, clasicismo, etc., programándose siempre *Repertorios* que tomen como referencia la formación del alumnado instrumentista de los conservatorios profesionales, y que tiene su primer contacto con la orquesta en estos centros, así como las limitaciones de la plantilla instrumental que se dispone en cada momento, pues suele variar cada curso académico. Hay *Repertorios* aptos para los estudios superiores y no para las enseñanzas profesionales (alumnos de 12-18 años), aunque en algunos casos se pudiera incluir puntualmente un movimiento de una obra concreta en el programa. Existen infinidad de obras de grandes compositores plenamente diferenciadas y aptas para cada uno de los niveles, la dificultad radica en saber qué criterios se han de seguir para su selección y conocer su estructura es un elemento esencial que se adquiere a través del estudio de la armonía, el contrapunto y las formas instrumentales.

Entre las propuestas de estudio está “tratar a la orquesta como un instrumento musical complejo”, un enfoque que precisa diseñar toda una serie de recursos destinados al aula y al profesorado. Seleccionar un amplio catálogo de obras orquestales con fines pedagógicos que recoja la evolución de la escritura orquestal y la de los instrumentos que conforman la orquesta en cada época. En esta selección de materiales para el aula se contempla la formación técnica, artística e intelectual del alumnado. Determinados *Repertorios* requieren del instrumentista, además de tener una técnica acorde con la obra a interpretar, entender la partitura, saber cómo el compositor trata los diferentes elementos temáticos, contrapuntísticos o estructurales que conforman la obra orquestal. Las diferentes partes de la estructura formal obliga al profesor y alumnos a colocar unos arcos adecuados a cada frase o pasaje. La distribución del arco debe ser acorde con cada frase, elemento fundamental para que tenga sentido una correcta lectura de la obra. Aquí radica uno de los muchos problemas que se presentan a la hora del montaje de una partitura orquestal, a la que se debe sumar la digitación más adecuada para que ésta se adecue al fraseo. Otro elemento que presenta importantes problemas al profesor es la aplicación del golpe de arco (instrumentos de arco) o el ataque (instrumentos de viento) más adecuado que se debe de aplicar a cada una de las partes de la obra y que está íntimamente ligado a la frase o motivos, base de una correcta interpretación.

A continuación se han seleccionado toda una serie de textos de referencia que permitirán guiar y ayudar a entender el lenguaje y la estructura de una obra, elementos esenciales para la comprensión del *Repertorio* a trabajar en el aula o dirigir en un concierto.

9.1.- Schoenberg, A.: *Funciones Estructurales de la Armonía*

Austria-Estados Unidos

Esta obra es el resultado de las enseñanzas de Schoenberg como profesor de *Composición* en la Universidad de California, Los Ángeles. El autor al descubrir que sus alumnos estaban escasamente preparados en esta materia, comenzó a escribir algunos textos básicos de armonía, contrapunto y composición en un intento de corregir sus deficiencias. *Funciones Estructurales de la Armonía*⁵⁹ es una de las obras más interesante para estudio de la armonía tonal dentro del panorama de la tradición teórico-analítica del siglo XX.

La obra se publicó por primera vez en 1911, posteriormente es revisada y corregida en 1922 por L. Stein, ayudante de Schoenberg en la clase de composición, que nos indica que no sólo es una guía práctica, si no también un documento de la propia filosofía de Schoenberg:

“La reimpresión de *Funciones Estructurales de la Armonía* quince años después de su primera edición es un hecho importante por varias razones: no sólo permite la corrección de muchos errores y la inclusión de un muy necesario índice para acceder al material, sino también, lo que es más importante, ofrece de nuevo la exposición definitiva de un problema central de la música por una de las grandes mentes creativas de nuestro tiempo [...]. *Funciones Estructurales de la Armonía* puede estudiarse no sólo como una guía práctica de la técnica de la armonía y del análisis, sino, a la vez, como un documento de la evolución de la propia filosofía de Schoenberg. A lo largo de esta obra se puede encontrar la exposición de los principios armónicos, su extensión dentro de un sistema unificado de monotonalidad, el cual se aplica sucesivamente al examen de los diversos tipos de formas musicales desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, conduciendo, lógica e inevitablemente, a considerar su relación con la composición dodecafónica. La afirmación de Schoenberg en el último capítulo *Evaluación apolínea de una época dionisiaca*: “Un día habrá una teoría que abstraiga reglas de composiciones [dodecafónicas]. Ciertamente, la evaluación estructural de estos sonidos se basará de nuevo en sus potencialidades funcionales”, no sólo tiene un tono profético en nuestra teoría y práctica contemporánea, sino que también recalca su concepto evolutivo de la composición musical”.

Schoenberg en el apartado sobre “El uso de este libro para la enseñanza y el autoaprendizaje”, revela cuál es su objetivo con esta publicación, manifestando su oposición al empleo de una metodología del pasado para el aprendizaje de futuro compositor y los pobres resultados académicos que se obtienen al seguir métodos formativos propios del siglo XVIII:

“Este libro contiene de forma condensada los métodos de enseñanza de armonía presentados en mi *Harmonielehre*. Aquellos cuya formación se basa en estos métodos serán capaces de seguir fácilmente las conclusiones más remotas en la evaluación de las funciones estructurales. Por desgracia, la comprensión de la armonía que tienen muchos estudiantes es superficial y ajena a los procedimientos de los grandes compositores. Esto sucede a causa del uso generalizado de dos métodos de enseñanza obsoletos. Uno, que consiste en la escritura de voces sobre un bajo cifrado, es una tarea demasiado fácil; el otro, la armonización de una melodía dada, es demasiado difícil. Ambos son fundamentalmente erróneos. El único logro del bajo cifrado es la práctica de la conducción de voces. Esperar que el oído se eduque sólo familiarizándose con los encadenamientos armónicos correctos no está justificado. Si así fuera, familiarizarse con la buena música haría superflua la enseñanza. Además ya no se acostumbra tocar a partir de un bajo cifrado. [...] Hoy en día, incluso los buenos organistas prefieren las armonías completamente escritas a la obsoleta notación “taquigráfica”. La armonización de melodías dadas está en contradicción con el proceso de composición. Un compositor inventa melodía y armonía simultáneamente. Una corrección posterior puede ser a veces necesaria: mejoras que anticipan posteriores desarrollos y adaptaciones con diferentes propósitos pueden desafiar la técnica del compositor. Uno puede también verse obligado a armonizar una melodía (una canción popular, o una melodía de un “compositor de un solo dedo”)”.

⁵⁹ Schoenberg, A.: *Funciones Estructurales de la Armonía* (Barcelona: Labor, 1990).

El autor con gran experiencia en el ámbito de la docencia, comenta que no es difícil estudiar armonía siguiendo su método de *Harmonielehre*, componiendo progresiones armónicas muy desde el principio. Con esta obra también pretende actualizar la formación de los alumnos que han aprendido con otros métodos para que “tengan una idea completa de esta técnica” (capítulo 2). Continúa clarificando algunos de los contenidos de su metodología:

“Por supuesto, no se debe permitir que la conducción de las voces sea un obstáculo para quien emprenda estos estudios avanzados. Quien no pueda controlar cuatro voces con cierta habilidad, o no ha trabajado seriamente, o está enteramente desprovisto de talento y debería renunciar para siempre a la música. El conocimiento del tratamiento de las disonancias, obedeciendo a las normas de las progresiones de fundamentales, y la comprensión del proceso de “neutralización” proporcionará la base para conclusiones más profundas. Es importante referir las “sustituciones” y las “transformaciones” a los grados, y comprender que intensifican la afinidad entre las notas y facilitan una convincente conducción melódica. No hay que olvidar que las armonías con múltiple significado (errantes) ocasionalmente pueden entrar en conflicto con la teoría de las progresiones fundamentales. Esto es una de las diferencias de toda teoría (y esta teoría no puede pretender ser una excepción; ninguna teoría puede excluir lo erróneo, pobre o incluso detestable, e incluir todo lo que es correcto, bueno o bello). Lo máximo a que puedo aspirar es a recomendar ciertos procedimientos que rara vez serán erróneos, llamar la atención del estudiante sobre el hecho de que hay distinciones que hacer, y dar algunos consejos sobre cómo la evaluación de las progresiones armónicas le ayudará a reconocer sus propias deficiencias”.

Juan José Olives en la presentación de la primera edición en español de esta obra (p. 6), entrelaza la inquietud de este compositor por la formación académica y el empleo de estos recursos en la producción artística:

“La preocupación de Schoenberg por el desarrollo y comportamiento de las estructuras tonales fue una constante durante toda su vida; implícitamente en su obra y explícitamente en su pensamiento teórico. El que dedicara gran parte de su producción teórica al estudio de aquellas estructuras no es un contrasentido, sino el efecto de una coherencia histórica. La mayor parte de sus escritos hablan desde distintas perspectivas, de la armonía, el pasado perdido pero continuamente recordado. La armonía, el contrapunto, el estudio de las estructuras formales o los trabajos dedicados a compositores de épocas anteriores, tienen cabida en sus libros, ensayos y artículos elaborados siempre con la seriedad propia de quien, además de conocer, elabora creativamente lo conocido”.

El *Tratado de Armonía* es un libro de texto del siglo XX en el que puede aprenderse perfectamente la armonía clásica, cumpliendo su cometido pedagógico como cualquier otro *Tratado*. Sin embargo, Schoenberg analiza, discute y rebate uno por uno todos los supuestos de la armonía clásica, aunque considera que el alumno debe aceptar esos supuestos ya que está en una etapa de aprendizaje y ha de seguir la vía tradicional de *Reglas* para realizar su trabajo, limitaciones que van desapareciendo conforme el aprendizaje avanza; el alumno debe saber que está ante un procedimiento pedagógico que nada tienen que ver con la actividad creadora. Por eso, el autor propone *Reglas* e indicaciones como escalones o procedimientos artesanales que hay que respetar en la fase formativa como un elemento de carácter didáctico.

A nivel histórico, se deduce que toda la armonía clásica no es sino la síntesis de un estilo de época. Al igual que ocurre en otras artes, la armonía no existe como conocimiento intemporal, pertenece a una época determinada. Comenta que antes de dicha codificación escolástica hubo otra armonía, y después vendrá otra nueva. Frente a una concepción estática y estancada, Schoenberg preconiza una actitud “en movimiento”. Los contenidos que aborda esta publicación y que están organizados en doce apartados son:

1. Funciones estructurales de la armonía
2. Principios de armonía (breve recapitulación)
 - Conducción de las voces
 - Disonancias y su tratamiento
 - Voces exteriores
 - Progresiones de fundamentales
 - La tonalidad menor
 - Establecimiento de la tonalidad
 - La cadencia I
 - El 6/4 cadencial
 - La semicadencia. Otras cadencias
3. Notas sustitutivas y regiones
 - Derivación de las notas sustitutivas
 - Introducción de las notas sustitutivas
 - Regiones I
 - Introducción de las regiones
 - Cromatismo
 - Limitaciones fundamentales de las dominantes artificiales
 - La cadencia II (enriquecida)
4. Regiones en el menor
 - Regiones II
5. Transformaciones
 - Transformaciones del segundo grado (II)
 - Transformaciones de otros grados en la región de la tónica
 - Restricciones
6. Acordes errantes
7. Intercambiabilidad de mayor y menor (regiones de tónica menor, subdominante menor y V-menor)
 - Regiones III (mayor)
 - Región de la tónica menor
 - Región de la subdominante menor
 - Región del V-menor (V)
8. Relaciones indirectas pero cerradas (mediante mayor, submediante mayor, mediante bemol mayor y menor, submediante bemol mayor y menor)
 - Regiones IV
 - Mayor
 - Menor
 - Regiones intermedias relacionadas remotamente
9. Clasificación de las relaciones
 - Mayor
 - Menor
10. Tonalidad extendida

11. Progresiones con diversos propósitos compositivos

- Frase
- Período
- Codetta*
- Sección central de contraste
- Secuencia
- Variación de la secuencia
- Pedal
- Transición
- Durchführung* (elaboración, desarrollo)
- Armonía errante
- Las llamadas "formas libres"

12. Evaluación apolínea de una época dionisiaca

9.2.- Pedro Sáenz: *Armonía. Método teórico-práctico*

Argentina

El *Tratado* de armonía de P. Sáenz,⁶⁰ asistente de Ginastera, expone de manera concisa las bases armónicas del sistema que rigió la Música Occidental en el transcurso de los siglos XVIII y XIX, conocido como el sistema tonal clásico. El autor indica que: “quien, deseoso de componer, o simplemente analizar obras, busque una base sólida, debe abocarse a dicho estudio. Continúa diciendo:

“Desde luego, el conocimiento de la armonía no basta. El contrapunto, las Formas musicales, etc., son complementos indispensables para la comprensión cabal del sistema. Si a esa comprensión se agrega la familiaridad con técnicas y recursos más recientes, el aspirante a compositor o a musicólogo, se encontrará bien equipado con los elementos que le permitirán emprender exitosamente su labor”.

El autor estructura su método realizando un recorrido por los siglos XVIII y XIX, y analizando el tipo de armonía que han empleado los compositores de estas épocas, sintetizándolo en los siguientes apartados:

- Conceptos básicos de la escritura vertical:
 - Intervalos armónicos.
 - Escritura de tríadas a cuatro voces.
 - Tríadas incompletas.
- Tratamiento del acorde:
 - Enlaces de acordes.
 - Grupos tonales.
 - Cadencias.
 - Limitaciones en el uso de las inversiones.
 - Limitaciones en el uso del acorde de cuarta y sexta.
- Discurso armónico y sintaxis fraseológica:
 - El modo menor.
 - El ritmo armónico.

⁶⁰ Sáenz, P.: *Armonía. El sistema tonal clásico* (Madrid: Ópera tres, 1992).

La cadencia compuesta de 2ª especie en el compás de 3 tiempos.
El discurso musical.

- Licencias en el discurso armónico:
 - Doble carácter de las 4ª (como intervalo armónico).
 - Excepciones a las normas referentes a los intervalos melódicos.
 - Excepciones a las normas referentes a las 5ª y 8ª directas.

- Acorde de séptima y novena:
 - Acorde de séptima dominante.
 - Acorde de séptima disminuida.
 - Acordes de 9ª mayor de dominante.
 - Acorde de 9ª menor de dominante.
 - Intercambio de notas en un mismo acorde.
 - Algunas licencias sobre el tratamiento de estos acordes.

- La modulación y su tratamiento:
 - Modulación por acorde equívoco.
 - Modulación por movimiento cromático.
 - Modulación por sonido común.
 - Modulación a tonos vecinos y a tonos lejanos.
 - Cambio de tono.

- Nuevos elemento en la escritura armónica:
 - Acordes prestados.
 - La cadencia napolitana.
 - Progresiones.
 - Acordes de séptima de prolongación.
 - Progresiones con acordes de séptima por prolongación.
 - Acordes de 9ª por prolongación.

- La ornamentación del discurso musical:
 - Notas de adorno.
 - Notas de paso.
 - Notas de paso en tiempo fuerte o parte fuerte del tiempo.
 - Bordaduras.
 - Bordaduras sucesivas.
 - Bordaduras en tiempo fuerte o parte fuerte del tiempo.
 - Bordaduras de los grados VI y VII del modo menor.
 - Escapatoria.
 - Anticipación.
 - Apoyatura.
 - Apoyatura en tiempo débil.
 - Retardo.

- Evolución de la armonía del siglo XVIII y su paso al siglo XIX:
 - El *pedal*.
 - Armonía alterada.
 - Acordes producidos por ascenso.
 - Acordes producidos por descenso.
 - Acordes de 5ª aumentada.

Acordes de 5ª ó 3ª descendida.

Acordes alterados por descenso usados como acordes prestados.

Acorde de sexta aumentada.

Este *Tratado* es muy útil para la clase de orquesta, explica de manera muy clara y sistematizada todo el proceso armónico y su evolución del *Repertorio* orquestal de las épocas citadas. El profesorado podrá aplicar su contenido a la hora de analizar y seleccionar los materiales para el aula, así como corregir errores de carácter armónico en las *particellas*.

9.3.- Francisco Calés Otero: *Tratado de Contrapunto*

España

Este *Tratado de Contrapunto*⁶¹ consta de dos volúmenes perfectamente interrelacionados, donde se combinan teoría y práctica, haciendo un recorrido por la formación que debe adquirir el alumno o profesional que desee desarrollar una técnica de escritura musical. La metodología que se propone para la práctica o formación académica es la denominada *cantus firmus*, o también contrapunto simple, riguroso o severo, según los diversos tratadistas y países de origen.

En el prólogo de la presente edición realizado por Daniel Vega Cernuda, hace una amplia exposición de la teoría de la composición musical en el *Ars Nova*, los *tratadistas* como J. de Garlandia, Ph. de Vitry, J. de Muris, M. de Padua, J. Hothby, y los numerosos tratados anónimos recopilados por Gerbert y Coussemaker.

Respecto a los *teóricos* de la composición musical del Renacimiento y Barroco, y como forma de reforzar la formación académica de la persona interesada, se propone el estudio de obras y autores como, el italiano Zarlino, punto de referencia obligatorio, los españoles R. de Pareja, D. M. Durán, G. del Podio, D. del Puerto, F. Tovar, M. de Bizcargui, D. Ortiz, J. Bermudo, T. de Santa María, F. Salinas o F. Montanos.

Del siglo XVII se citan a P. Cerone (italiano de nacimiento que vivió en España), el austriaco J. J. Fux, y los españoles F. Correa de Arauxo y A. Lorente.⁶² Pasando al siglo XVIII, está presente A. de la Cruz Brocarte, T. V. Costa, P. Ulloa y P. Nasarre.

A lo largo del siglo XVIII la proliferación de tratadistas de técnica compositiva se plasma en dos direcciones: los métodos del *bajo continuo*, que gran parte son verdaderos tratados de armonía, como la del alemán C. Ph. E. Bach⁶³ y los que se podían considerar auténticos tratados de composición.⁶⁴

Este sistema metodológico sobre el *Contrapunto* que propone Calés, aparece recogido con casi absoluta unanimidad en todos los tratados más importantes desde Fux⁶⁵ hasta la actualidad. El *Gradus ad Parnassum* es la primera publicación sistemática dedicada a la enseñanza del *Arte del Contrapunto*, aunque ya era antigua la práctica del *contrapunto alla mente* o improvisación contrapuntística de los cantores de coro en torno al canto llano (*cantus firmus*) del *Introito* o la *Antífona*. Aarón, Zarlino y Tigrini lo reglamentaron en su tiempo. Fux recoge en su tratado la práctica del contrapunto sobre *cantus firmus* y marca unas líneas metodológicas por la

⁶¹ Calés Otero, F.: *Tratado de Contrapunto*, 2 Volúmenes (Madrid: Música Didáctica, 1997).

⁶² Lorente, A.: *El Por qué de la Música*, Alcalá de Henares, 1672.

⁶³ Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlín, 1753 y 1762.

⁶⁴ Kirnberger, J. Ph.: *Grundgedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition*, Berlín, 1776.

⁶⁵ Fux, J. J.: *Gradus ad Parnassum*, Viena, 1725.

que había de discurrir lo más significativo de las publicaciones posteriores, estableció un sistema pedagógico que tuvo vigencia universal.

Desde hace poco más de un siglo, el *Contrapunto Severo* se basa en el sistema cíclico de las “*especies*” sobre la base de la tonalidad moderna, concepto éste, fundamental para el actual entendimiento del contrapunto de escuela. El *Contrapunto Severo*, es en determinado aspecto, el “contrapunto de escuela”, en el que el rigorismo de las normas llega a su máximo grado de tensión. Constituye, tradicionalmente, la primera práctica escolar contrapuntística y tiende a exaltar, desarrollar y disciplinar en el alumno el instinto de invención, depuración y coordinación de las líneas melódicas.

Para conseguir este dominio se sirve de un mecanismo técnico progresivo o sistema cíclico (las *especies*) de extraordinaria eficacia práctica, comprobada a lo largo de una dilatada experiencia pedagógica, que ya se podía apreciar en los tratados elaborados por los discípulos de J. S. Bach. El sistema cíclico de las *especies* consiste en contraponer a una línea melódica propuesta, desarrollada en valores iguales (*cantus firmus*) o canto dado, una o más líneas melódicas desarrollada en valores diversos: nota contra nota, dos notas contra una, cuatro notas contra una, síncopas y finalmente el *contrapunto florido*.

J. Ph. Kirnberger discípulo directo de J. S. Bach escribió dos obras que marcaron una nueva referencia y alternativa en la teoría de la composición musical, en la que propone un nuevo método y un nuevo modelo. Las obras son: *Die Kunst des reinen Satzes* (El arte de la composición pura)⁶⁶ y *Grundgedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* (Ideas fundamentales sobre los diferentes métodos de enseñar composición). Kirnberger, en su obra *Die Kunst des reinen Satzes*, parte de las cuatro voces acentuando el factor armónico, ya que según indica:

“en las de dos o tres voces faltará algo de armonía plena, de forma que nunca se podrá juzgar con seguridad que es lo que armónicamente se puede dejar de lado de la diversidad de posibles casos, hasta se tenga un perfecto conocimiento de la composición a cuatro voces”.

En la obra *Grundgedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* (Ideas fundamentales sobre los diferentes métodos de enseñar composición), Kirnberger hace todo un manifiesto de fe bachiana indicando que:

“J. S. Bach siempre compone todas sus obras en un estilo totalmente puro y cada pieza suya tiene una completa unidad de carácter: ritmo, melodía y armonía, es decir, todo cuanto hace una composición hermosa lo posee él plenamente como lo atestiguan sus obras”.

Respecto al método de componer que emplea J. S. Bach con sus discípulos dice:

“su método es el mejor, porque procede progresivamente, paso a paso, de lo más fácil a lo más difícil, y como resultado, aún el tránsito a la *Fuga* no tiene más dificultad que la que hay de pasar de un paso al siguiente. Por esta razón yo considero el método de J. S. Bach como el mejor y el único. Es de lamentar que este gran hombre nunca escribiera nada teórico sobre música, y que su enseñanza sólo haya llegado a la posteridad a través de sus alumnos. Yo he pensado reducir a principios el método del difunto J. S. Bach y exponer sus enseñanzas ante el mundo lo mejor que me ha sido posible en mi *Die Kunst des reinen Satzes*”.

A lo largo del siglo XVII y XVIII hay un cambio fundamental en la polifonía, Kirnberger no comienza ya con la línea, como sus predecesores, sino con el acorde, y sin embargo, su objetivo es la polifonía, pues la polifonía que persigue es la música lineal fundida

⁶⁶ Kirnberger, J. Ph.: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlín, 1771.

armónicamente propia del barroco tardío, la del estilo de Bach. En consecuencia, se estudia sucesivamente la composición a cuatro, tres y dos voces en nota contra nota. Kirnberger insiste en que la técnica de las dos voces es la forma más difícil de escritura musical. Posteriormente este autor, termina por asumir la práctica de Fux.

Junto a Kirnberger está Marpurg, quienes decidieron reducir a principios y fundir en un sistema orgánico el estilo lineal y el armónico, representados en la obras de Palestrina y Bach (que no renuncia a lo lineal) y reflejado en las teorías de Fux y Rameau⁶⁷ respectivamente. Se logra así una síntesis con una cierta prevalencia de lo armónico, aunque postula que “cada voz debe tener su propia melodía fluída e individual y, al mismo tiempo, todas las voces deben combinarse agradablemente”.

F. Calés en su *Tratado de contrapunto* sigue esta línea metodológica para la formación del alumnado que posteriormente se incorporará a los estudios de *Fuga*.⁶⁸ Los contenidos de esta obra se pueden sintetizar de acuerdo a sus cinco partes que lo conforman en:

- a) Normas generales: elementos armónicos, elementos melódicos y nota relativas a la conductas de las voces.
- b) Contrapunto severo a dos voces: generalidades, primera especie (nota contra nota), segunda especie (dos notas contra una), tercera especie (tres notas contra una), cuarta especie (síncopas) y quinta especie (*contrapunto florido*).
- c) Contrapunto severo a tres voces: generalidades, primera, segunda, tercera y cuarta especies, especies combinadas, la quinta especie.
- d) Contrapunto severo a cuatro voces: generalidades, primera, segunda, tercera y cuarta especies, especies combinadas, la quinta especie.
- e) Contrapunto severo a más de cuatro voces.

A este primer volumen le acompaña una serie de “tablas de realización”, que consiste en mostrar a través de ejemplos prácticos todos los contenidos tratados anteriormente de forma teórica.

En materia de contrapunto, como “modelos de estilo”, F. Calés hace referencia a la música polifónica de Victoria, Palestrina, Haendel y Bach. En el prefacio de volumen segundo, indica:

“En este punto de formación es de importancia la necesidad de infundir a los *Ejercicios de Escuela* un espíritu de vital musicalidad, y no de vana y estéril especulación científica. Dicho en otros términos, importa mucho que el alumno tenga presente en todo momento el sentido de su responsabilidad de músico, de artista y que su trabajo por simple y modesto que sea, lleve implícito un elemental contenido de belleza, de concepto estético, que el ejercicio del alumno obediente a módulos de escuela no se quede en ellos, sino que adopte una actitud de referencia a determinado aspecto de música viva”.

Continúa Calés clarificando conceptos y dice: “Como ciertamente conviene precisar qué cosa debe entenderse por “música viva”, es aquella de los buenos compositores de cualquier tiempo o música cuya vitalidad la hace merecedora de ser interpretada ante un auditorio”.

⁶⁷ Rameau, J. Ph.: *Intégrale de l'œuvre théorique*, 3 Volúmenes (París: Fuzeau, S.A.)

⁶⁸ Gedalge, A.: *Tratado de Fuga* (Madrid: Real Musical, 1990).

El volumen II está destinado al contrapunto imitativo y se estructura de la siguiente forma:

- Introducción al estudio del contrapunto imitativo:
 - Contrapunto imitativo (generalidades).
 - Contrapunto imitativo a dos voces.
 - Imitación pura o por movimiento directo.
 - Procedimientos imitativos basados en el principio de la transformación temática.
 - Imitación por movimiento contrario o inversión.
 - Imitación por movimiento retrógrado o regresión.
 - Imitación por aumentación.
 - Imitación por disminución.
 - Contrapunto imitativo a más de dos voces.

- El *Canon*

- Contrapunto invertible:
 - Introducción al contrapunto invertible.
 - Contrapunto invertible a dos voces o contrapunto doble.
 - Contrapunto doble a la octava.
 - Contrapunto doble a la décima.
 - Contrapunto doble a la duodécima.
 - Contrapunto doble a la novena, undécima, decimotercera, y decimocuarta.
 - Contrapunto invertible a tres y cuatro voces o contrapunto triple y cuádruple.

- El *Coral*:
 - Introducción al estudio del *Coral*.
 - El *coral* en estilo vocal o *coral* de escuela.
 - El *coral* en estilo Instrumental.

- El contrapunto libre:
 - Introducción al estudio del contrapunto libre.
 - El ciclo de la polifonía clásica.
 - El *cromatismo* Wagneriano.
 - El *dodecafonismo*.
 - Panorámica de la música a principios del siglo XX.

En el ámbito de la orquesta, el profesorado debe conocer estas técnicas del *Contrapunto* por ser fundamentales a la hora de *Concertar* una obra. Hay que saber cómo el compositor trata los elementos temáticos y las soluciones técnicas que propone en cada momento de la composición para plantear una correcta interpretación.

9.4.- Diether de la Motte. *Contrapunto*

Alemania

La incorporación de esta publicación,⁶⁹ sirve para completar los planteamientos básicos que sobre metodología del *Contrapunto* son expuestos en este apartado de la investigación. Los materiales presentados son destinados a la formación práctica del profesor, y a lo que debe conocer de las diferentes técnicas con un fin práctico, el aula de orquesta y su *Repertorio*.

El trabajo De la Motte hace un recorrido histórico, tomando como referencia épocas y compositores concretos, completando los conceptos teóricos con numerosos ejemplos. Sin embargo, para el estudio específico de una formación técnica, analítica o histórica, a la cual se debe someter cualquier persona que desee conocer los entresijos de la técnica contrapuntística, se precisa estar informado lo más ampliamente posible para comprender la forma de escribir en las diferentes épocas históricas, su evolución técnica, al objeto de hacer interpretaciones objetivamente lo más correctas posibles, y con una visión clara sobre los procedimientos técnicos que los compositores emplean en su escritura compositiva.

Los procedimientos abordados por el autor para la elaboración de este *Tratado de Contrapunto* está basado en compositores, sus obras y forma de escribir, que se inician con:

- 1) Perotin (-1200).
- 2) Dufay, Ockeghem, Binchois, Isaac: Entre lo “artístico” y lo “popular” (siglo XV).
- 3) Josquin des Prés. Polifonía motívico-imitativa(- 1500) : material tonal, compases, valor de las figuras, intervalos posibles, extensión de las voces, distancia entre las partes en la composición a dos voces, la imitación, voces paralelas, tratamiento de los saltos, el *tritono*, disonancias de paso, la disonancia en tiempo fuerte (*retardo*), notas negras, *bordaduras*, saltos en negra, formación de las cadencias, la ligadura en el *coral gregoriano*, “licencias”. Josquin como músico de expresión moderna, análisis de las obras a dos voces de Josquin.
- 4) Palestrina. Polifonía vocal clásica (-1570): claridad sonora, emancipación del #, negras, negras aisladas, cambios en el campo de la disonancia, ¿a dos voces?, texto y música, gregoriano “domesticado” , análisis comparativo de dos secciones de *crucifixus* a tres voces, de Palestrina.
- 5) *Intermezzo*: sacro-profano.
- 6) Heinrich Schütz. *Stylus gravis* y *stylus luxurians* (_1650).
- 7) Johann Sebastián Bach. Contrapunto armónico (-1730), homofonía armónica, a dos voces, tres tipos compositivos de Bach.
- 8) Haydn y Beethoven. Trabajo motívico (1780-1825), las *fugas* de Haydn y Beethoven.
- 9) Schumann-Brahms-Wagner. “Voz interior” (1830-1880), ¿*Fuga* romántica?, enmascaramiento del curso de las voces, estructura instrumental sin “conducción de las voces”, “Voz interior”, la técnica reticular de Wagner”.
- 10) Nueva música: construcción y expresión (1910-1970), el viejo modo mayor bajo un nuevo prisma (Stravinsky, Shostakovich), “tonalidad” de la voz cantada (Hindemith, Schoenberg), la voz cantada en la ópera (Berg, Henze), Hindemith a dos voces, música dodecafónica (Schoenberg,⁷⁰ Webern, Fortner), la construcción como “invención” (Debussy, Bartók, Dallapiccola, Messiaen), entre voz y acorde (Zimmermann, Ligeti, Lutoslawski).

⁶⁹ Motte, D. de la: *Contrapunto* (Barcelona: Gersa, 1998).

⁷⁰ Schoenberg, A.: *Ejercicios preliminares de Contrapunto* (Barcelona: IDEA Música, 2002).

Toda esta selección de obras y autores permiten tener una visión lo suficientemente amplia para saber cómo se elaboran los discursos de las diferentes voces en una composición, formación necesaria para entender como se ha construido una obra y por lo tanto plantear una correcta interpretación.

9.5.- Alicia Santos-Rafael Eguílaz: *Introducción al análisis musical*

España

Esta publicación⁷¹ es muy adecuada para introducirse en el campo del análisis musical de manera progresiva, apta para instrumentistas que tienen que trabajar por primera vez con obras orquestales y precisan conocer su lenguaje tecnico-compositivo. Se trata de un primer acercamiento al estudio y comprensión de la forma en su fase inicial. Según los autores (Pág. 4): “Nuestro deseo es proporcionar una herramienta útil para el alumno y también para el profesor que imparte las asignaturas de *Armonía* y *Análisis*, que podrá utilizar este libro como material de apoyo en sus clases”. Los autores continúan diciendo:

“El estudiante dispondrá de una guía clara y práctica que le permitirá desde el principio seguir el comentario razonado de las obras analizadas y asimilar paulatinamente la terminología y los conceptos principales, (...) al hilo del análisis de las obras que hemos seleccionado, para ir avanzando poco a poco hacia las de mayor riqueza de elementos. Creemos que esta imbricación entre teoría y práctica, en vez de la presentación completa de un cuerpo teórico inicial separado del práctico, es lo mejor para que el estudiante adquiera cuanto antes autonomía analítica y se vea capaz de abordar por su cuenta el estudio de otras piezas que sean de su interés”.

El *Análisis Musical* nos sitúa frente a las obras desde el punto de vista que nos pone en contacto con los procedimientos y procesos creativos de los compositores. Varias de las obras expuestas concluyen con unas notas para su interpretación. Con ello los autores pretenden estimular a los estudiantes a llevar a la práctica sus propias observaciones analíticas y ganar así en criterio y lucidez cuando se enfrenten a una partitura.

El análisis estructural junto con la *Armonía* son elementos esenciales en el montaje de una obra orquestal, ya que afina la percepción auditiva y contribuye a desarrollar la escucha interna, facilita que los conocimientos armónicos queden situados en su contexto histórico y estilístico, y ayuda a comprender la interrelación que existe entre la *Armonía* y la *Forma*. Debido a esta integración de contenidos armónicos con los analíticos, las obras seleccionadas se corresponden con la tonalidad tradicional y con poco cromatismo, que se estudia durante ese ciclo académico, y que por eso, según los autores se han limitado a determinadas obras de los periodos Barroco, Clásico y Romántico.

El plan de contenidos de la obra *Introducción al análisis musical* está estructurada por apartados como sigue:

- El análisis musical:
 - Planteamiento del análisis.
 - Aspectos analíticos.
 - Primer acercamiento analítico a la *forma*.
 - Primer acercamiento analítico a la *armonía*.

⁷¹ Santos, A. y R. Eguílaz.: *Cuaderno de Análisis. Introducción al análisis Musical* (Madrid: Enclave Creativa, 2005).

Primer acercamiento analítico a la *textura*.
Primer acercamiento analítico a la *melodía*.
Primer acercamiento analítico al *ritmo*.
Actividades y ejercicios.

- Las pequeñas formas binarias y ternarias.
Écossaise de J. N. Hummel.
Tema con variaciones. *Variaciones en La mayor Hob. XVII:2* de F.J. Haydn.
- Análisis formal:
La forma musical.
Representación esquemática de la forma.
Procedimientos generadores de la forma.
Otros aspectos formales.
- Análisis Armónico:
El análisis armónico.
El coral.
“*Ein Choral*”. *Álbum de la Juventud op. 68, n° 4* de R. Schumann.
“*Meinen Jesum laß ich nicht*”, *BWW 380* de J. S. Bach.
- Elementos temáticos: Tema, Motivo, Célula. Relaciones temáticas.
- Elaboración motivica.
- Análisis armónico de obras a dos voces:
Reconocimiento de acordes.
Estructura de las danzas de la *Suite*.
Minueto BWW Anhang 132 (Álbum de Anna Magdalena Bach), atribuido a J. S. Bach.
Invención n° 1 BWW 772 de J. S. Bach.
- Análisis de obras contrapuntísticas:
Textura contrapuntística.
Independencia lineal.
Procedimientos contrapuntísticos.
La *Fuga*.
Fughetta de J. E. Eberlin.
Las *Invenciones* a dos voces de J. S. Bach.
Invención n° 1 BWW 772 de J. S. Bach.
- Ejemplos de análisis:
Preludio op. 28 n° 7 de Chopin.
Las formas de *Lied*.
“*Von fremden Ländern und Menschen*”. *Escenas de niños op. 15 n° 7*, de R. Schumann.
Preludio op. 28 n° 4 de F. Chopin.
La forma sonata.
Sonata n° 1 de W. A. Mozart.
Sonata n° 1, op. n° 1 de L. van Beethoven .

La publicación finaliza con una *Separata* donde se encuentran las obras en formato de partitura así como un CD con las grabaciones de Piano. Parte de este material se ha empleado para introducir al profesor de orquesta, no especialista, para que relacione estructura y técnica de dirección.

9.6.- Katalin Szekely: *Análisis 1º - Pequeñas Formas Barrocas y Clásicas*

Hungría

Esta publicación⁷² es un primer contacto a nivel teórico con la *Formas Musicales*, en base a cómo el compositor utiliza determinados medios técnico-formales para construir su obra. Aprender a identificar estos medios y su significado es uno de los objetivos prioritarios, para que posteriormente el director/instrumentista sea consciente de lo que interpreta o de la forma de plantear su estudio, al reflexionar lo que transmite la partitura, a través del lenguaje escrito de los signos musicales.

De acuerdo con el título y sus contenidos, esta obra aborda las *Pequeñas formas Barrocas y Clásicas*, cuyas explicaciones sobre la estructura se acompañan de un material de partituras para su análisis, y finalmente un CD con grabaciones del material escrito.

De acuerdo con los contenidos la publicación se estructura de la siguiente manera:

- Introducción: El *género* musical. La *forma* musical. La *frase* musical.
- Pequeñas formas:
 - Término de fraseo.
 - Tipos de cadencias.
 - Técnicas de desarrollo.
 - Frase simple de ocho compases.
 - Frase simple barroca.

 - Ejercicio I. Análisis.
Frase simple clásica.
Patrones del acompañamiento clásico.

 - Ejercicio II. Composición.
Frase simple barroca de cuatro compases.
Frase simple clásica de cuatro compases.

 - Ejercicio III. Composición.
Frase binaria barroca.

 - Ejercicio IV. Composición.
La frase en las pequeñas formas compuestas.
- Forma *Lied*:
 - Forma *Lied* de barroco.
 - Antecedentes barrocos del período.
 - La forma *Lied* del barroco con reexposición.

⁷² Szekely, K.: *Pequeñas Formas Barrocas y Clásicas*, 2 Volúmenes (Málaga: Ediciones Maestro, 2004).

- Ejercicio V. Análisis y composición.
El *Lied* ternario clásico.
- Forma *Minué* o Forma con *Trío*:
 - Ejercicio VI. Análisis.
 - Ejercicio VII. Análisis.
- El *Lied* en los géneros compuestos mayores:
 - Ejercicio VIII. Composición.
 - Ejercicio IX. Composición.
- El *Rondó*:
 - Ejercicio X.
 - Ejercicio XI.
 - Ejercicio XII.
 - Ejercicio XIII.
 - Ejercicio XIV. Análisis.
- *Lied-rondó*:
 - Ejercicio XV. Análisis.
- La *Sonatina*:
 - Ejercicio XVI. Análisis.

Estos materiales se amplían con un segundo volumen que aborda las grandes formas musicales, son muy aptos para entender cómo están construidas las obras de estas épocas. Los contenidos que aquí se exponen se adecúan a las exigencias que emanan de la actual legislación.

9.7.- Francisco Llácer Pla. *Guía analítica de Formas Musicales para Estudiantes* España

Según indica el autor,⁷³ “propósito”, la publicación va destinada fundamentalmente a estudiantes y profesionalmente que se orientan hacia la interpretación musical. Son apuntes de la clases de *Formas Musicales* que LLácer Pla impartía en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Es una publicación muy sistematizada y con una amplia selección de ejemplos de obras de diferentes épocas de la Historia de las *Formas musicales*. El plan del autor tiene el formato de “*Lecciones*” lo que da unidad a cada contenido, que además de la información de tipo teórico se acompaña de una selección de obras a título de ejemplos.

El autor propone a través de la *Forma Musical* el análisis de la obra en aspectos esenciales como: incisos, células o motivos, semifrases, frases, periodo, secciones principales de la forma, tonalidad y modulación, cadencias y su clasificación, etc., así como la *Introducción* y *Coda* si las hay. Posteriormente incorpora la audición y lectura simultánea de la obra analizada.

⁷³ Llacer Pla, F.: *Guía analítica de Formas Musicales para Estudiantes* (Madrid: Real Musical, 1982).

Para afianzar los conceptos teóricos, incorpora en su metodología la práctica a través de la composición de un ejercicio de cortas dimensiones correspondiente a la *Forma* o materia estudiada. El objetivo principal de los ejercicios escritos es la comprensión de la técnica y de la lógica en la construcción de las *Formas Musicales*.

Sobre el código de letras a utilizar en los ejercicios, indica lo siguiente: “En el uso de letras para señalar los incisos, motivos, frases, temas, etc., se utilizarán las letras minúsculas: a, b, c, etc., y para las estructuras de la construcción de las *Formas Musicales* usaremos letras mayúsculas: A-B-C-B-A, etc.” Los contenidos que se desarrollan a lo largo de toda la materia son:

- La canción popular o folclórica.
- Polifonía renacentista: vocal, de tecla y de vihuela. Cancioneros.
- El *Canon*. El *Ricercare*. El *Coral*. El *Motete*. El *Madrigal*. La *Fuga*.
- Formas Musicales Gregorianas. El *Canto Gregoriano*. La *Misa*.
- La *Suite*. Tiempos característicos: *Allemanda*, *Courante*, *Zarabanda* y *Giga*.
- El *Rondó*. El *Minué*. El *Scherzo*. La *Variación*.
- La Sonata del siglo XVIII (monotemática-binaria).
- El *Lied* o Canción de Concierto.
- Las formas menores románticas.
- La Sonata moderna o Sonata dramática (bitemática-ternaria). La Sonata Cíclica.
- La Sinfonía. El Cuarteto, etc. El Concierto con solista. El Concierto *Grosso*.
- El *Preludio*. La Obertura. La *Fantasia*. El *Poema sinfónico*.
- La Ópera. El *Oratorio*. La *Cantata*. La *Pasión*.
- La Música Contemporánea. La Forma. Atonalismo. Dodecafonismo serial. Serialismo. Música concreta. Música electrónica. Música aleatoria. Música flexible. Música abierta. Nuevas grafías.

Esta obra está planteada para el plan de estudios que surge con el Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre *Reglamentación general de los Conservatorios de Música*.⁷⁴ En la actualidad esta publicación se puede emplear como “Guía” o texto de consulta tanto para el alumno como para el instrumentista.

⁷⁴ BOE núm. 254, de 24 de Octubre de 1966, pp. 81-87.

9.8.- Dionisio de Pedro Cursá. *Manual de Formas Musicales*

España

El contenido de la publicación que se presenta bajo el título de *Manual de Formas Musicales*,⁷⁵ está estructurado en dos grandes bloques: música instrumental y música vocal. Cada uno de estos bloques se ha dividido en diferentes apartados: *Suite*, *Sonata*, *Variación*, etc.; música vocal profana, música vocal religiosa, música escénica, etc. Todo este material se completa con un capítulo dedicado a la sintaxis musical situado al principio de la obra, y otro al final de la misma, dedicado a la música contemporánea y a las nuevas grafías.

El enfoque sintáctico dado sigue preferentemente los postulados clásicos y románticos que van de lo pequeño a lo grande: motivo, semifrase, frase, período, sección, etc. En cuanto al código de letras, como el autor indica (Pág. 5), reserva las minúsculas para señalar motivos, semifrases o frases (a, b, c, etc.). Las mayúsculas las emplea para visualizar las partes estructurales (A, B, C, D, etc). Las letras iguales indican igualdad (A-A) o modificación (A-A1). Las letras diferentes indican desigualdad en sus elementos estructurales (A-B). Este sistema sirve para indicar las diferentes partes de la obra a la hora de analizar una composición y facilita la memorización de la obra que se va a dirigir. En la obras orquestales el código de letras también se emplea como un medio de comunicación entre director e instrumentista. Según palabras de Dionisio de Pedro (Pág. 5), C. Kühn decía:

“Los modelos formales son abstracciones y surgen de obras concretas que contiene rasgos comunes, lo que da la imagen de unos planteamientos formales determinados. El hecho de lo distintivo sólo es reconocible frente a lo normativo”.

El plan trazado por el autor para el desarrollo de la obra es como sigue:

- Sintaxis musical:
La melodía, motivo, semifrase, frase, período, período cuadrado, tema, diseño, progresión, clasificación de la frase según su comienzo, clasificación de la frase según su final, transformación del tema según: principio de similitud y contraste, y principio de simetría.
- Forma musical:
Forma musical. Forma y estructura.
Los géneros: formas vocales, formas instrumentales y formas mixtas.
Pequeñas formas: forma binaria y forma ternaria.
Grandes formas.
- La *Suite* :
Allemande, *Courante*, *Zarabanda*, *Giga*, *Minué*, *Rondó*, *Les Doubles*.
La *Partita* (Alemania) y el *Ordre* (Francia).
La *Suite* postbarroca. Esquema de la *Suite* barroca.
- La Sonata:
Sonata barroca.
Estructura de la sonata barroca.

⁷⁵ De Pedro Cursá, D.: *Manual de Formas Musicales* (Madrid: Real Musical, 1993).

- Sonata a trío
 Sonata Clásica. Primer tiempo. Esquema de la “forma sonata”. Segundo tiempo.
 Tercer tiempo (*Minué* o *Scherzo*). Esquema del *Minué*. Cuarto tiempo. Esquema del *Rondó-Sonata*.
 Sonata cíclica. Sonatina.
- Sinfonía. Concierto. *Konzertstück*.
 Nuevos planteamientos tonales y formales.
 Esquema de la Sonata clásica.
- La Variación: Esquema del tema con variaciones. *Passacaglia* o *Pasacalle*. *Chacona*.
- La Obertura y el *Poema Sinfónico*:
- El Preludio. Formas afines al preludio: *Tocata*. Estudio. *Fantasia*. *Capricho*. *Rapsodia*.
- Otras formas musicales del periodo romántico:
Bagatela. *Balada*. *Berceuse*.
Impromptu. Momento musical.
Nocturno. Romanza sin palabras.
 Obras caracterizadas por el ritmo: *Marcha*, *Mazurca*, *Polonesa* y *Vals*.
- Obras imitativas: *Canon*. *Ricercare*. *Fuga*.
- Música vocal profana: Canción. *Lied*. Canción polifónica. Madrigal. Villancico.
- Música vocal religiosa:
 Motete.
 Misa.
 Misa *brevis*.
 Misa de réquiem.
- Otras formas religiosas:
Te Deum. *Miserere*.
Magnificat.
Stabat mater.
Salmo.
Himno.
 Cantata.
 Oratorio.
 Pasión.
- Música Escénica:
 Ópera.
 Estructura de la ópera:
Recitativo. *Aria*. *Arieta*. *Arioso*. *Cavatina*. *Romanza*. Dúo. Terceto. Cuarteto, etc. Concertante.
 Opereta.
 Zarzuela y género chico.

- Ballet:
 - Danza.
 - Danzas antiguas.
 - Danzas del siglo XIX.
 - Danzas del siglo XX.

- La Música Contemporánea:
 - Forma.
 - Atonalidad.
 - Dodecafonismo.
 - Serialismo.
 - Politonalidad.
 - Pantonalidad.
 - Música aleatoria.
 - Música concreta.
 - Música electrónica.

- Nuevas Grafías:
 - Notación de altura.
 - Notación de duración.

- Apéndice: Análisis de diversas obras.

- Nuevos planteamientos organizativos: Jesús Villa Rojo. Sus postulados.

El autor de esta publicación la considera útil tanto para el profesor, alumno o aficionado. Como “manual” es un texto que no profundiza en cada uno de sus apartados, aunque sirve para dar una visión global de las *Formas Musicales*.

Este apartado relacionado con las metodologías para el estudio de la *armonía*, el *contrapunto*, el *análisis* y las *formas musicales* trata de dar respuesta al profesorado que precisa adquirir una serie de conocimientos que se requieren para comprender cómo el compositor ha construido su obra. Todos estos elementos deben ser reconocidos por el auditorio a la hora de escuchar una obra, pues son la base de referencia del director/a de orquesta sobre la que debe construirse cualquier interpretación.

9.9.- Sanz Arribas, J.: *Beethoven. Sinfonías. Esquemas estructurales*

España

El autor de esta publicación⁷⁶ posee una dilatada trayectoria pedagógica con alumnado tanto de Centros Superiores de Música como de Centros de Bachillerato, así como en la impartición de cursillos específicos sobre la *Audición analítico-intelectiva* para el profesorado de la especialidad. Este trabajo es fruto de su larga experiencia didáctica destinado a la enseñanza musical. Aquí se presentan los *Esquemas Estructurales* pertenecientes a las Nueve sinfonías de L. V. Beethoven, aunque en la actualidad este autor ha publicado una selección de sinfonías de Haydn, Mozart y Schubert, además de las de Beethoven, así como obras de pequeño formato de compositores como Vivaldi, Bach, Brahms, Chopin, etc. Arribas hace una reflexión sobre la utilidad de este trabajo indicando que:

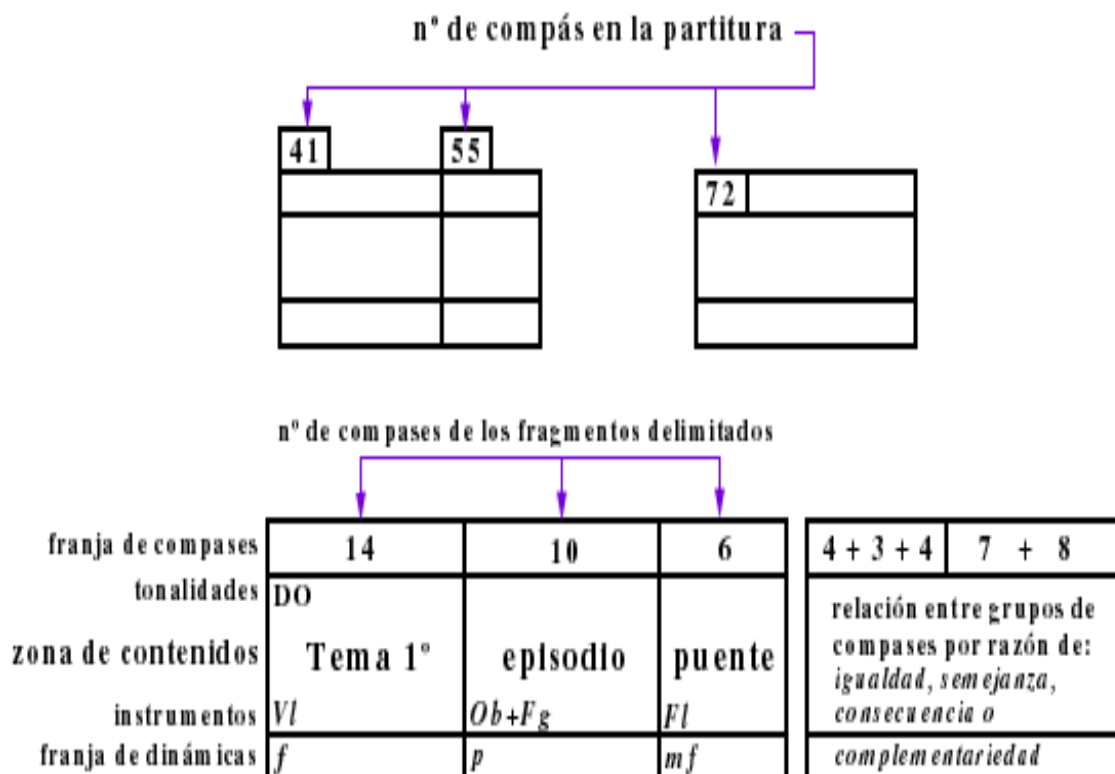
⁷⁶ Sanz Arribas, J.: *Beethoven. Sinfonías. Esquemas estructurales* (Valladolid: T. G. Juárez, 1988).

“Es bien sabido que podemos oír la música en varios planos: Por ejemplo, "bañándonos" en sus sonos agradables...; escuchándola atentamente creándonos imágenes...; o haciendo una escucha intelectual, es decir, escuchándola con conocimiento de causa. Los dos primeros son los más generalizados. Sin embargo, para oírla bajo el tercer plano, para llegar al placer de la audición musical intelectual, es necesario conocer las interioridades del lenguaje musical (elementos, organización, tímbrica, etc.). Este tipo de audición ha estado reservado solamente para quienes estudiaron "bien" la música.”

Estos *Esquemas musicales* permiten al oyente captar, en un sentido amplio, el contenido de la obra musical, lo cual le produce un placer intelectual superior, que normalmente sólo ha sido patrimonio de los entendidos en música. El autor continúa clarificando sus propuestas analíticas y sus consecuencias intelectuales preguntándose:

“¿Entonces el común de la gente no puede acceder a la comprensión de la Música clásica?, sí puede. Con métodos didácticos modernos de representaciones gráficas musicales se puede ayudar a todo oyente a comprender el cómo y el porqué del discurso musical. Es el caso de mis *Esquemas musicales* que sin ser unas partituras, contienen el guión del material sonoro de las obras musicales contempladas, de tal manera que el profano es capaz de seguir a través de ellos el devenir del discurso musical, siendo consciente en cada momento: de lo que pasó, de lo que está pasando y de lo que queda por pasar en el transcurso de la audición. Los *Esquemas musicales*, impresos en transparencias, son además, para la enseñanza en cualquier nivel, un material didáctico de primer orden. Enganchan de inmediato al alumno en la audición, y permiten comprobar, a través de sus hojas de control, el grado de seguimiento del discurso musical por parte del mismo, y calificarlo con suma precisión y rapidez. No sólo yo, sino muchos son los profesores que dan fe de ello.”

El autor describe cómo utilizar los esquemas, comenzando por aclarar algunos convencionalismos. Cada pieza está estructurada en “párrafos” expresados con letras mayúsculas o con títulos como *Exposición, Desarrollo* o *Reexposición*, que corresponden en este caso a la estructura del primer movimiento de la Forma de Sonata clásica. Cada una de estas secciones está compartimentada en fragmentos. Todo ello está regulado por compases, que como dice su autor “es la forma en que el compositor ha decidido medir sus música”. He aquí las principales significaciones:



Se incluyen los *Incipit* o comienzos musicales de carácter temático como orientación, antes de dar paso a la estructura de cada movimiento de las sinfonías. El ejemplo que se cita a continuación pertenece al I movimiento de la sinfonía n° 1 de L. V. Beethoven:

I. Allegro

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 1, marked 'I. Allegro'. It consists of four staves of music in C major, 3/4 time. The first staff is labeled 'Tema 1ª' and begins with a piano (p) dynamic. The second staff is labeled 'Motivo complementario' and starts with a forte (f) dynamic. The third staff is labeled 'Tema 2ª'. The fourth staff is labeled 'Motivo ritmico' and also starts with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

El autor nos indica la forma de proceder en su utilización, y que no es otra, que la que se aplica en el ámbito de la dirección de orquesta para analizar la *estructura formal de la obra*, para posteriormente el director memorizar la partitura, incluidas las entradas de los instrumentos, sistema ya aplicado en la *Escuela de Viena* en la época de H. Swarowsky y que se contempla en la publicación de su libro *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*, siendo ésta una de sus aportaciones al tratamiento de la partitura orquestal (estructura numérica). En este sentido en la publicación se clarifica que:

“La longitud de las franjas guarda relación con el número de compases. La anchura y el color no tienen significación especial, salvo en lo que es obvio: Por ejemplo, *Aquarium* del *Carnaval de los animales* [C. Saint-Saens] tiene el fondo azul; ó, la sección del *Tema 1º* tiene otra intensidad de color que la del *Tema 2º*; etc. Y finalmente, lo más importante es escuchar mientras se mira el esquema. Los alumnos necesitarán unas breves explicaciones, tras lo cual todo estará perfectamente claro. Evidentemente hay contenidos, como los "incipit" musicales, o las referencias tonales, reservadas para los profesores o los alumnos de música afeitados; pero el seguimiento discursivo está al alcance de todos.”

Se completa la publicación con la *orquestración* de cada una de las nueve sinfonías de Beethoven, para finalizar con una lista de términos musicales utilizados en el *Análisis*. Este sistema de *Esquemas musicales* el autor también los aplica a otras obras y autores como los ejemplos que se citan a continuación:

VIVALDI - Cuatro Estaciones: Primavera

Allegro

A

3	+	3	(eco)	3	+	4	(eco)
MI antecedente				repetición			
Ritornello				consecuente			
<i>p</i>				<i>f</i>			

14

B

MI diálogo canónico entre Violín principal y Violín 1º (solo)
Canto de pajarillos línea contrapuntante en Violín 2º (solo)

28

A₁

3
MI consecuente
Ritornello

MOZART - Pequeña Serenata

Allegro

Exposición

4	+	6	4	+	3	18	10	28	4	+	3	2+2+	4	2+2
SOL antecedente		consecuente		puente		RE antec. cons.		eco antec. cons.		leco antec.		repet.		
TEMA 1º		suspens. concls.		motivo inicial		TEMA 2º		motivo compl.						
<i>f</i>		<i>p</i>		<i>f p sf p cresc f</i>		<i>p</i>		<i>p</i>		<i>f</i>		<i>p</i>		

BEETHOVEN - Sinfonía N° 5 (1er movimiento)

Allegro con brio

Exposición

5	4+4	8	3+5+4	25	4	63	4+4+4	4+4	11
do enun- ciado	sentido ascend.	codetta	contraenunciado	sentido descend. (de Agudos a Graves)	episodio-puente	motivo enlace	MI antecedente	consec.	transición
TEMA 1º (ritmico)					TEMA 2º + fórmula rítmica de Tema 1º en Bajos				
<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>cresc f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>cresc f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>		

En la página Web⁷⁷ para la difusión de su obra, Arribas propone “Un ejemplo de como enseñar con los Esquemas Musicales”, donde explica la *audición* del primer movimiento de la *sinfonía n° 5* de L. V. Beethoven, aunque lo interesante para el aula de orquesta es el análisis y la forma de estructurar la obra por grupos de compases como un elemento formativo para el profesor, proceso que ya se ha aplicado en el apartado de la “Práctica de la técnica de dirección con pianista” de esta Tesis. En este sentido, el autor relata la forma de proceder sobre cómo utilizar estos materiales:

“Comienza el movimiento con el enunciado del Tema 1º (5), en unísono, muy fuerte y enérgico, repetido dos veces "parecidas". Luego (4+4) en sentido ascendente, es decir, de más grave a más agudo van pasándose el Tema las cuerdas -violines segundos, violas, violines primeros- en *piano* (suavemente) y por dos veces para ser completada la frase con una *codetta* (pequeño apéndice [8]) en *crescendo* que es rematada por un acorde prolongado de carácter suspensivo. Le sigue (3+5+4) el *contraenunciado* del Tema, una sola vez, unísono, muy fuerte, el cual es comentado asimismo dos veces por las cuerdas en intensidad *piano*, y ahora en sentido descendente -violín primero, violín segundo, viola, violoncello+contrabajo- enlazando sin solución de continuidad con el *episodio-puente*. Este *episodio* (25) está constituido por una pequeña *disquisición temática modulante*, que oficia de *puente* hacia el Tema 2º. Comienza *piano* pero poco a poco va

⁷⁷ jsanzarribas@eresmas.com

crescendo hasta alcanzar un clima de exaltación estridente, que es zanjado por las trompas (4) de manera rotunda, pero apaciguadora.”

El rigor de su proceder analítico contrasta con la terminología utilizada para su explicación, destinada más para un público no especializado en música, cosa que por otro lado, lo ha reseñado al inicio de su exposición:

“Después de la presentación del vigoroso primer *Tema*, con su avasalladora insistencia rítmica, nos serena el ánimo Beethoven con un acariciador y melodioso *Tema 2º*. La *frase* se compone de dos partes asimétricas: un antecedente y un consecuente. El antecedente (4+4+4) es ejecutado tres veces, que parecen iguales pero no es así: Sería de una pobreza impensable hasta en un compositor mediocre, cuanto menos en Beethoven. La primera vez lo tocan sólo las cuerdas; pero si Vd. aguza un poco su oído, apreciará que la segunda vez se suma al conjunto el clarinete, y la tercera, la flauta, con lo que estas repeticiones resultan "coloreadas" con sendas pinceladas tímbricas. El consecuente (4+4) cierra la *frase* con un diseño melódico, reiterado por imitación.”

Finamente nos aporta una explicaciones de carácter descriptivo entrelazadas con otras más técnicas, finalizando con el correspondiente gráfico:

“La *transición*, como su nombre indica, es una zona de paso entre otras más importantes. Toma las últimas notas del diseño del consecuente anterior y las repite nada menos que cinco veces. Sin embargo este *pasaje* no es anodino, ni mucho menos, tiene "garra". ¿Por qué?, pues porque los *bajos* van repicando el *Tema 1º* de manera *cromáticamente* ascendente, y además *crescendo*, produciendo en el oyente una especie de ansiedad expectante por ver a dónde conduce aquello. Escúchelo dos veces: la primera siguiendo la parte aguda (violines), y la segunda siguiendo la parte grave (bajos). Efectivamente, la anterior *transición* nos condujo al *motivo* complementario (8+8), otros lo llaman *tema* complementario o de otras maneras. La *frase* se compone de un diseño de ocho compases, repetido con un leve floreo al principio como variante de similar manera, muy fuerte y categórico. El *período conclusivo* es breve y contundente: dos veces el *Tema 1º* en sucesión descendente (4+5) y dos afirmaciones *cadenciales* más, tajantes e incontestables (2+2). Consciente Beethoven de que nos dejaría en este punto con el corazón en un puño, prolongó el momento con dos compases de silencio, como para darnos un respiro antes de hacer la repetición (indicada por los dos puntos con la barra detrás), o pasar al *Desarrollo*.”

A continuación se puede visualizar completo el I movimiento de la sinfonía nº1 de L. V. Beethoven, procedimiento que el autor aplicará a cada uno de los movimientos de las nueve sinfonías y que será una herramienta muy útil para el análisis del *Repertorio* orquestal.

Allegro con brio

5			4 + 4			8			3 + 5 + 4			25			4			4 + 4 + 4			4 + 4			11			8 + 8			4 + 5 . 2 + 2 . 2		
do enun- ciado			sentido ascend.			coda delta			sentido descend. (de Agudos a Graves)			episodio-puente			motivo enlace			Mi♭ antecedente consec.			transición			Mi♭ motivo complementario			afirmación cadencial del Tema principal					
TEMA 1º (rítmico)															TEMA 2º + fórmula rítmica de Tema 1º en Bajos																	
ff			p			cresc. f			ff			p			cresc.			ff			ff			ff								

Sinfonía nº 1

Beethoven

Esquema: Jesús Sanz Arribas

Adagio molto

Introducción

4			4			4		
DO 7	SOL 7	RE 7	serie de acordes			motivo melódico alusivo al tema complementario		
FA	la	SOL				cadencias preparatorias		
						anacrusa		

Allegro con brío

Exposición

13	4 + 2		4 + 2	8	2 + 2	2 + 2	12	8 + 8	8	11	18	4
DO	SOL 7		simple		iterado		puente modulante		SOL	transición		pequeño desarrollo
Tema 1.º		pie		Tema complementario				Tema 2.º	motivo rítmico		periodo conclusivo con elementos del primer tema	
												enlace

Desarrollo

110	4	4	4	4	4	6	8	10	20	4		
LA	RE	SOL	do	fa	SI 7	y	SI 7	MI 7	re	la	MI 7	enlace
elementos 1º y 2º temas			motivo arpegiado pie 1º tema			transición escalas		elemento contrapuntante		1º Tema grupo anacrúsico invertido		

Reexposición

179	4 + 2		4 + 2	16			8 + 8	8	11	19		
DO	re		SOL 7			DO	madera		madera y cuerda		do	periodo conclusivo
Tutti Tema 1.º		episodio puente grupo anacrúsico			Tema 2.º		motivo rítmico de transición		pequeño desarrollo			

Coda

260	4 + 4 + 4			27		
motivo enlace y 1º tema			cadencias conclusivas			afirmación última del 1º tema

9.10.- Schenker, H.: *Five Graphic Music Analyses*

Ucrania-Estados Unidos

Heinrich Schenker (1868-1935), fue un pianista y teórico de origen ucraniano, conocido por su aproximación al análisis musical denominado *Análisis schenkeriano*.⁷⁸ El deseo del autor era que sus métodos analíticos fueran herramientas usadas por los intérpretes para un conocimiento más profundo de las obras que estuvieran interpretando. Las ideas de sobre este tipo de análisis fueron expuestas primero en su Tratado *Harmonielehre* publicado en 1906, y en *Kontrapunkt*, publicado en 2 volúmenes en los años 1910 y 1922. *Free Composition (Der freie Satz)*⁷⁹ posiblemente sea la obra más conocida de este autor, publicada por primera vez después de su muerte y donde presenta una descripción completa y sistemática de la teoría madura de Schenker. El objetivo de un análisis schenkeriano es interpretar la estructura subyacente de una obra tonal y ayudar a su lectura de acuerdo con esa estructura.

Las técnicas de Schenker se desarrollaron en Alemania en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Sus ideas se gestaron al comienzo del siglo XX, mientras crecía la necesidad de aportar una base científica al hecho musical, se desarrollaba la teoría de la Gestalt, Guido Adler⁸⁰ intentaba hacer una historia basada, no en los compositores, sino en los estilos, y destacaba la importancia del análisis.

Desde sus inicios, esta metodología ha estado en constante evolución. Fue en Estados Unidos donde se realizó una incesante labor de sistematización conceptual y pedagógica del método schenkeriano, debido a la emigración de artistas e intelectuales, entre ellos, los más destacados alumnos de Schenker, provocada por los acontecimientos políticos, sociales y bélicos que convulsionaron Europa durante la segunda década del siglo XX.

Los conceptos de teórico de Schenker ofrecen un único método de análisis estructural que diferencia entre las funciones armónicas y contrapuntísticas, haciendo hincapié en la importancia relativa de todos los tonos en términos de movimiento y el liderazgo en el logro de la unidad orgánica tonal. Su preocupación principal fue la de explicar la experiencia de la coherencia en la música tonal como un todo unitario en el que todos los fenómenos de una composición pueden referirse a una única tonalidad.

Para realizar este proyecto pedagógico propuso que las grandes obras del *Repertorio* de la música tonal son el resultado de “transformaciones composicionales” operadas a partir de un núcleo básico de la estructura tonal, que denominó *Ursatz*. A través de esas transformaciones la tonalidad se expresa como el despliegue de la tríada que representa esa única tonalidad a lo largo del tiempo.

Las técnicas compositivas que materializan esas transformaciones consisten básicamente en procedimientos por los cuales un elemento tonal como una nota, un intervalo o un acorde, extiende su influencia en el tiempo sobre los elementos inmediatamente adyacentes en sucesivas operaciones hasta alcanzar eventos distantes. El conjunto de estas técnicas recibe el nombre de *técnicas prolongacionales*. Dichas técnicas se basan principalmente en los principios del *contrapunto estricto* y la conducción de las voces.

⁷⁸ Forte, A. y E. Gilbert: *Introducción al Análisis Schenkeriano* (Barcelona: Labor, 1992).

⁷⁹ Schenker, H.: *Der freie Satz*, 2 vols. (Viena: Universal Edition, 1935).

⁸⁰ Adler, G.: *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt: Verlags-Anstalt, 1924).

El núcleo básico de la estructura tonal, denominado *Ursatz*, es una suerte de prototipo abstracto que resulta de la interacción entre una línea melódica abstracta primordial, denominada *Urfinie*, y el arpeggio del bajo vinculando las armonías de I-V-I. La noción misma de *Ursatz* da cuenta de la perspectiva organicista de la exégesis que Schenker propuso para la música tonal.

La composición emerge de las transformaciones de esa estructura básica y no de la yuxtaposición y sucesión de los acontecimientos de la superficie musical, del mismo modo que los seres vivos provienen de las sucesivas transformaciones de un núcleo embrionario primordial y no de la yuxtaposición de las partes que configuran su apariencia final.

El proceso de transformación o *Auskomponierung* tiene lugar en sucesivas etapas o niveles estructurales, con características estructurales propias denominados base (o basamento) profundo, base media y base superficial (*Hintergrund*, *Mittelgrund* y *Vordergrund*). La *Ursatz* puede adoptar una de un repertorio muy limitado de formas prototípicas que son comunes al vastísimo repertorio de la música tonal. De este modo, los rasgos peculiares de la composición emergen a través de las transformaciones y se manifiestan plenamente en el último nivel de transformación denominado superficie musical.

La forma musical es pensada genéticamente a través de las “transformaciones de la estructura musical”. Esto es, la forma se explica de acuerdo al origen de los componentes de la superficie musical en el proceso transformación y no en vinculación a las relaciones de igualdad-diferencia que manifiesta la superficie musical. Estas “relaciones genéticas” quedan capturadas en un sistema de “representación gráfica” que Schenker diseñó y que dan cuenta de cómo los elementos operan y se influyen recíprocamente en cada uno de los niveles estructurales. El componente imaginativo en Schenker permite analizar el modo en que los materiales que conforman el estilo se organizan en la pieza de música alrededor de unos rasgos estructurales que resultan prototípicos.

La demostración gráfica constituye uno de los mayores aportes de la teoría en su esfuerzo por “retratar visualmente”, como resultado del ejercicio de escudriñar intelectualmente el texto musical, ver el funcionamiento de la pieza aplicando o activando los prototipos de imagen que adscriben a lo que a priori constituye para el autor el modelo ideal de la obra de arte.

Se puede ver un ejemplo de la descripción que realiza Schenker respecto a la relación entre los componentes melódico y armónico, y sus relaciones con la jerarquía de niveles de la estructura musical subyacente:

“A lo largo de los niveles prolongacionales es por momentos lo horizontal lo que determina el camino y el significado particular de lo vertical, y por momentos lo vertical con su propia conducción vocal lo que dicta lo horizontal. Así, en un caso podemos hablar de horizontalización de lo vertical, en otro caso de verticalización de lo horizontal. Sería erróneo entonces leer todos los grados en el *Foreground* sin discriminar entre ellos como si fueran todos de la misma importancia y origen. En cambio uno debe establecer la siguiente distinción: entre aquellas armonías que de un modo particular sirven al propósito de las disminuciones cercanas al *Vordergrund*, y aquellas que en sus orígenes expresan fuertes relaciones en los niveles cercanos al *Hintergrund*.” pp. 111-112.

Por tanto, podemos decir que la teoría de Schenker corresponde a un nivel analítico diferente al practicado hasta ese momento, más profundo. Este autor critica la teoría musical tradicional por no estar relacionada con la práctica y distingue la subjetividad del compositor de la objetividad de la música como una estructura auto-organizadora, de donde surgen los conceptos de organicismo y genio.

A modo de síntesis, en el siguiente cuadro se reflejan las diferencias entre las teorías tradicionales de análisis formal y armónico, y la teoría schenkeriana⁸¹:

Teorías tradicionales	Teoría Schenkeriana
Fenomenológicas y empíricas	Representacional e interpretacional
Fundamentadas en reglas y excepciones	Fundamentada en los principios orgánicos de organización
Discursivas	Gráfica
Observan y describen la conducta del sistema	Establece las relaciones de los elementos del sistema
La regla es posterior al sistema	Establece niveles y jerarquía
Superficiales	Esencial
Conductista	Generativa

*Five Graphic Music Analyses*⁸² son unos “bocetos que estudian la arquitectura musical” de cinco composiciones de tres periodos estilísticos de la historia de la música. Dos composiciones de Bach: "Ich bin's, ich sollte büßen" de la *Pasión según San Mateo* y el *Preludio* n° 1 en Do Mayor del libro I de *El clave bien temperado*; la *Sonata* en E-Flat Mayor v.H. xvi, N° 49 para Piano de J. Haydn (la sección de desarrollo del I movimiento); y dos *Etudes* de Chopin, uno en Fa Mayor, Op 10, No. 8, y otro, en Do Menor, Op 10, No. 12.

Uno de los avances de este tipo de análisis con respecto a otras teorías analíticas que aquí se proponen, consiste en haber desarrollado una representación gráfica del proceso analítico. El análisis schenkeriano es a la partitura original lo que la geometría es a las matemáticas: una forma gráfica de representar un problema. En principio, en *Five Graphic Music Analyses* habría que resaltar la grafía que a raíz del desarrollo de esta metodología se originan dos tipos diferentes de notación musical: la notación rítmica y la notación analítica. La notación rítmica es la de la superficie, donde a las notas se les asigna un valor conforme a su duración; en tanto que en la notación analítica se le asigna a la nota un valor acorde con su importancia melódica y armónica relativa. Ambas usan las mismas figuras (redondas, blancas y negras, con o sin plicas, con o sin barras o ligaduras) aunque no con los mismos significados. En este grupo de piezas se aplican los principios generales que aparecen en *Der Freie Satz*, donde su autor determina que:

“es un principio inevitable, que toda complejidad y toda diversidad surge de un elemento único, simple, fundado sobre la conciencia de la intuición...así pues, en el fondo de la estructura de la superficie reside un elemento simple. El secreto del equilibrio en música habita, en último término, en la conciencia permanente de los niveles de transformación y en el movimiento de la estructura de la superficie hacia la estructura generatriz inicial (base subyacente) o en el movimiento inverso.”

Como se ha indicado anteriormente, el análisis schenkeriano parte del principio de que existen diversos niveles estructurales en una obra musical, y que esos niveles pueden ser esenciales o superficiales en su relación unos con otros. Schenker identifica tres niveles en la obra musical:

⁸¹ http://www.academia.edu/2556575/Elementos_del_Análisis_Schenkeriano

⁸² Schenker, H.: *Five Graphic Music Analyses* (New York: Dover, 1969).

- ✓ Hintergrund = estructura fundamental, base subyacente o estructura generatriz.
- ✓ Mittelgrund = base media.
- ✓ Vordergrund = superficie.

Schenker parte del principio, aparentemente obvio, de que toda obra tonal está en una tonalidad, esto es, empezará y terminará en la tónica, y nos mostrará inevitablemente este hecho reflejado gráficamente en un esquema de escala o tríada sobre la tónica. Este principio es el fundamento de todo el pensamiento Schenkeriano. Así, el movimiento melódico que se verifica en la superficie de una obra partirá indefectiblemente de una de las tres notas que conforman la tríada de la tónica (primera, tercera o quinta del acorde), que se denominará primera nota o *Kopftön*. Dicho movimiento abarcará toda la obra, y su progreso final –siempre de carácter descendente- hacia el otro miembro de dicha tríada se denomina línea fundamental (*Urlinie*). El movimiento melódico se originará entonces a partir de disminuciones de esta *Urlinie*. Se entenderá por disminuciones “al proceso por el cual un intervalo formado por notas de una cierta duración se expresa en notas de valores más pequeños.”

Las “disminuciones” comprenden la nota de paso, la bordadura, el salto consonante y el arpeggio, así como sus subespecies. El término “nota de adorno” que se usa en la teoría tradicional para este tipo de conducta melódica implica un sentido superfluo del concepto, que se contradice con la consideración schenkeriana de que éstas conforman la esencia de la melodía, y no un elemento accesorio. La nota objeto de una disminución, llamada “nota real” en la teoría tradicional, por ser parte del acorde sobre el que se produce la disminución, puede de hecho no estar presente en la disminución, que suplanta en este caso a la nota real y la representa. La función de una nota la determina su situación armónica y contrapuntística. Gráficamente, las disminuciones se representan con una ligadura, para significar la dependencia entre notas del acorde y su disminución. Las disminuciones, ampliando el alcance del concepto, pueden actuar también en forma expandida o contraída con respecto a su duración rítmica. Las disminuciones desempeñan un papel esencial en la elaboración y transformación de las estructuras básicas.

Teóricos musicales como Felix Salzer o Carl Schachter, entre otros muchos, expandieron las ideas de Schenker. En la década de 1980 llegó a ser uno de los métodos analíticos principales usados por ciertos teóricos de América del Norte, llegando posteriormente a su máxima difusión en los centros superiores de música europeos. Sin embargo, para poder entender los planteamientos del llamado neo-Schenkerismo o el desarrollo de la metodología por parte de alumnos como Oswald Jonas o Ernst Oster es necesario comenzar estudiando las ideas y métodos del propio Schenker, que propone un cambio fundamental de dirección, tanto en el pensamiento, como en la investigación: ir de lo simple a lo complejo, del interior al exterior. Esta idea se opone a la práctica del análisis tradicional, que sólo ofrece una forma desde afuera.

A continuación se puede visualizar el *Coral* de J. S. Bach “Ich bin’s, ich sollte büßen” de la *Pasión según San Mateo* y el tratamiento analítico y gráfico propuesto por Schenker. En la publicación *Five Graphic Music Analyses* no se incorpora la obra original, elemento necesario para cotejar el proceso analítico propuesto por el autor.

16

CHORAL. Coro I.II.

Soprano.
Oboe III. Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II col'Alto.

Tenore
Viola col Tenore.

Basso

Organo e Continuo.

Ich bin's, ich soll-te bü - ßen, an Hän-den und an

8

6 6 6 5 6 6 6

S. Fü - ßen ge - bun-den in der Höll. Die Gei-ßeln und die Ban - den, und

A.

T. Fü - ßen ge - bun-den in der Höll. Die Gei-ßeln und die Ban - den, und

B.

Cnt. 7 6 5 4 6 5 6 6 6 5 6 6 6 4

S. was du aus - ge - stan - den, das hat ver - die - net mei - ne Soel!

A.

T. was du aus - ge - stan - den, das hat ver - die - net mei - ne Soel!

B.

Cnt. 6 5 6 5 6 6 4 6 7 6 6 6 7 5

J. S. BACH CHORALE: "ICH BIN'S, ICH SOLLTE BÜSSEN"

Ursatz $\hat{3}$

1. Schicht (Tenor) $\hat{3}$ (Nbn) $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

2. Schicht $\hat{3}$ (3-Zug abw.) (3-Zug aufw.) (5-Zug) (4-Zug) (5-Zug) (3-Zug abw.) (3-Zug aufw.) (Kopp.abw.) (Kopp.aufw.) (8-11) (10-8) (8-7) (Kopp.abw.)

3. Schicht (Ausf.) (5-Zug) (3-Zug abw.) (3-Zug aufw.) (4-Zug) (5-Zug) (3-Zug abw.) (3-Zug aufw.) (Kopp.abw.) (Kopp.aufw.) (8-7) (Kopp.abw.)

(3-Zug)
(Dezimalsatz: 10 - 10 - 10 - 10)
(3-Zug)

(3-Zug)
(4-Zug)
10 10 10 (10)

Takte: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(Fermaten: 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3)

Url. Tafel

(3-Zug abw.)
(Innen-Zug)
(3-Zug)
(3-Zug abw.)
(5-Zug)
(10 - 6 - 10)
(Kopp.abw.)
(5 - 6)
(Ti)
(Kopp.aufw.)
(5-Zug)
(3-Zug abw.)
(4-Zug)
(5-Zug)
(10 - 10 - 10 - 10)
(3-Zug)
(2-5)
(8-F)
(Kopp.abw.)

I I IV V I

9.11.- Cadwallader, A. y D. Gagné: *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*

Estados Unidos

La difusión de la metodología de Schenker se encuentra en obras con gran difusión como *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*⁸³ de Allen Cadwallader y David Gagne. Este texto en dos volúmenes es una introducción completa y organizada según los principios fundamentales de la técnica schenkeriana. Uno de los dos volúmenes es el *Libro de trabajo del estudiante* que acompaña al de *Análisis de música tonal*.

En esta obra en lugar de emplear modelos estereotipados o fórmulas tipo, los autores Allen Cadwallader y David Gagné utilizan composiciones específicas para explicar los principios estructurales de Schenker. Este enfoque enseña a los estudiantes a cómo pensar y hacer un examen crítico de la música de una manera que conminará a su comprensión y a la ejecución del *repertorio* de los grandes composiciones de la música occidental de manera más reflexiva.

La primera parte de la publicación comprende los principios fundamentales para el estudio del análisis schenkeriano e incluye discusiones sobre la melodía, el contrapunto, las estructuras de la línea del bajo, el bajo continuo “imaginario”, la técnica lineal y las propiedades esenciales de la *Ursatz* (Estructura fundamental). Se completa la publicación con una segunda parte que contiene una serie de materiales de diferentes composiciones. El libro incluye más de 200 gráficos analíticos, algunos creados nuevos para esta tercera edición, con un apéndice sobre la notación gráfica, y una bibliografía. Según los autores, la tercera edición incorpora nuevos elementos completando algunos planteamientos de las ediciones anteriores, como:

- Hace referencia más frecuentemente a los principios del *contrapunto estricto* presentado en el capítulo 2.
- Proporciona una mayor discusión de la estructura armónica de lo “imaginario” y el *bajo continuo* como una herramienta para el análisis (Capítulo 3).
- Se hace mayor hincapié a lo largo de la segunda parte sobre las ideas de Schenker y la forma musical.
- Reordena el capítulo 9 para presentar las estructuras formales típico de la forma binaria de una manera paralela a las ideas de Schenker sobre forma y estructura.
- Incluye un nuevo análisis de un *Intermezzo* de Brahms (una forma ternaria compuesta) en el capítulo 10.
- Cuenta con un capítulo final completamente revisado que trata sobre las ideas de Schenker como son los "paradigmas" estructurales.

La tercera edición se complementa con un cuaderno de trabajo que guía sistemáticamente a los estudiantes a través del proceso de análisis a seguir en su estudio.

⁸³ Cadwallader, A. y D. Gagné: *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, 2 Vol. (Oxford, University Press, 2011).

9.12.- Salzer. F.: *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música*

Estados Unidos

La concepción schenkeriana ha supuesto para la música una matriz paradigmática que, según el pensamiento de Thomas S. Kuhn,⁸⁴ introduce una revolución científica que ofrece una nueva visión del mundo al que atañe. La gran contribución de Schenker fue la elucidación de los principios de la organización, continuidad y coherencia tonales. Fue el primero en definir estas fuerzas orgánicas del lenguaje y, en particular, las relaciones y funciones tonales que constituyen las fuerzas generativa y cohesiva de la gran música.

Felix Salzar,⁸⁵ alumno del último Schenker, ha reformulado estas fuerzas en una exposición sistemática y más comprensible que las propias explicaciones de Schenker, a veces más complejas que su misma teoría. A partir de un nivel elemental de conocimientos musicales, nos lleva a la comprensión absoluta de los enfoques Schenkerianos por cuyo conducto se pueden explicar las distintas funciones de cada nota, acorde o parámetro musical, y su contribución a la forma.

Este autor mantiene las premisas básicas de Schenker, revisa alguna de sus definiciones y, sobre todo, formula un nuevo planteamiento pedagógico de esas ideas, por el que la teoría de la música, el análisis que lleva a la interpretación y la propia composición obtienen herramientas precisas para llegar a entender y llevar a cabo los procesos de construcción y organización que hacen posible que una sucesión de sonidos alcance el rango de obra musical.

Salzer, además, extiende el campo histórico de las investigaciones de Schenker y explora el fenómeno de la organización tonal, ampliándolo a la música pretonal y postonal, a través del análisis con un estudio detallado de más de quinientos ejemplos que abarcan desde la edad media hasta compositores como Debussy, Bartók, Hindemith, Prokófiev y Stravinsky.

Leopold Mannes, *Concertino* de la orquesta sinfónica de Nueva York y decano del *Mannes College of Music*⁸⁶ de Manhattan, Nueva York, emplea el método de Schenker en las clases de análisis y composición, y donde Salzer también impartió docencia, centro que publicó *Five Graphic Music Analyses* de Schenker, comenta en el prólogo de *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música*, que:

“Para el músico dotado y experimentado, la música es lenguaje, comprendido en frases, párrafos y capítulos. El alumno que está todavía luchando, por así decirlo, con las letras y las palabras, necesita orientación que le revele los significados más amplios del lenguaje musical. Eso a lo que se ha llamado teoría, ha sido considerado siempre como la entrada prometida hacia esa comprensión, pero existen miles y miles de jóvenes músicos apasionados y también miles de viejos músicos decepcionados que testifican sobre ese vacío, en apariencia infranqueable, que existe entre estudios teóricos y la verdadera experiencia viva de la música.”

La teoría de la música, tal como generalmente se enseña, consiste en un sistema más o menos elaborado por el cual pueden identificarse las pequeñas unidades musicales, según su posición y función con respecto al contexto tonal de un momento dado. Las unidades más extensas, se describen simplemente de acuerdo con las características temáticas reconocibles. Este tipo de análisis que el especialista puede dominar es de muy limitada utilidad, ya que lo que se ha aprendido es simplemente una forma de nomenclatura con la cual puede dirigirse una “excursión” descriptiva a través de una composición, señalando cada una de sus características

⁸⁴ Kuhn, T.: *La estructura de las revoluciones científicas* (Chicago: Ed. Universidad de Chicago, 1962).

⁸⁵ Salzer, F.: *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música* (Barcelona: Editorial Labor, 1990).

⁸⁶ <http://www.newschool.edu/mannes/>

y cada uno de sus acontecimientos más obvios. El decano del *Mannes College of Music*, centro donde varios de sus profesores han sido alumnos de Schenker o desarrollan esta metodología, considera que:

“Si la música fuese únicamente este tipo de “excursión dirigida”, nunca tendría el efecto profundo y conmovedor que realmente tiene entre nosotros, esa que, quizá es la mayor de todas las artes. Obviamente, algo más que trascendental e irresistible entra en juego en este gran lenguaje, algo que la teoría convencional roza superficialmente, pero que en la mayoría de los casos no ha conseguido revelar en toda su extensión. Evidentemente, este “algo” consiste en más de un elemento; pero no cabe la menor duda que el más grande de estos elementos orgánicos es la tonalidad, con la inevitable relación de la dirección tonal con el elemento del ritmo, pues este, es el *continuum* espacio-tiempo en que vive la música.”

Heinrich Schenker es considerado como el teórico musical que dio el paso para definir las “fuerzas orgánicas del lenguaje musical”; en particular, las funciones y relaciones tonales que forman las fuerzas generativas y de cohesión de la gran música. Sin embargo, Schenker nunca organizó completamente sus escritos desde el punto de vista pedagógico, ni tampoco esos escritos pueden considerarse completos. De ahí, que Felix Salzer se propusiera en esta publicación llevar a cabo dicha tarea y que encierra cierta complejidad; no hay que olvidar que este autor se encargó de revisar la publicación *Five Graphic Music Analyses* de Schenker.

Salzer en *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música*, la obra de Schenker la modifica, amplía y completa para que su aplicación a la música tonal comprenda todos los estilos y periodos, dotando la publicación con gran profusión ejemplos con el fin de poder ser comprendida pedagógicamente en toda su amplitud, destacando la utilidad práctica tanto para el teórico de la música como para el interprete; el doctor Salzer ha planificado metodológicamente los problemas que conlleva aplicar y entender este sistema de análisis, de ahí, que esta publicación sea considerada como completa y exhaustiva, tanto en sus contenidos como en su exposición. Lo que al principio parece ser una terminología casi innecesariamente diversificada, se convierte posteriormente en un planteamiento obviamente necesario y lógico, y ofrece unos medios para el análisis, por los cuales uno puede guiarse a través de cualquier obra sin importar su extensión o complejidad. Y, lo que es todavía más importante, que puede guiarle hacia esa forma de audición que engloba los “párrafos” y los “capítulos” musicales, esa comprensión que necesita el músico.

Mannes, músico práctico de gran nivel técnico y musical considera que “(...) la aparición de este libro es uno de los mayores acontecimientos en la historia de la teoría y del conocimiento musicales, y merece la pena la atención de todos los músicos, cualesquiera que sea su campo.”



Esta publicación está dividida en tres partes y estructurada por capítulos. De los contenidos es interesante resaltar de la Parte I, el capítulo 2, que contiene: Acorde gramatical. Acorde significativo; Música como movimiento dirigido. Estructura y prolongación; Armonía y contrapunto; Acorde prolongado; Tonalidad; Las implicaciones de concepto de estructura y prolongación.

La Parte II comienza con la “aproximación pedagógica y sistemática a la audición estructural” continuando con el Capítulo 1, destinado a “el campo de la teoría elemental”. El Capítulo 2 está destinado a “El sentimiento direccional de la música como una fuerza de organización” y que a su vez los contenidos se estructuran en: Problemas y síntesis de la continuidad musical; Sentido direccional de la música; Estructura y prolongación que comprende los siguientes temas: Acorde gramatical. Acorde significativo. Melodía, dirección y

coherencia melódicas. Significación relativa de la estructura y la prolongación melódicas. Interdependencias de la melodía y el acorde significante. Se finalizar con el apartado destinado a “Las funciones de la armonía y el contrapunto”.

En los siguientes capítulos se desarrollan temas relacionados con: el concepto contrapuntístico, el concepto armónico; a “la estructura y prolongación” el autor le dedica tres capítulos, para finalizar esta parte con el Capítulo 8, destinado a “el concepto de tonalidad”. La Parte III la conforman el Capítulo 1, destinado a las “implicaciones y consecuencias de la audición estructural” y a “las composiciones problemáticas”. El Capítulo 2 aborda el tema sobre “el desarrollo histórico de la coherencia tonal”, para concluir con un tema sobre “el lenguaje de la música occidental”.

El autor de esta publicación hace una serie de aclaración sobre la grafía y los signos que emplea en los diferentes ejemplos (p. 305) como son:

1. Los valores de las notas indican el significado y valor estructurales de las notas y acordes; no indican valores rítmicos.
2. Se utilizan cuatro diferentes valores para indicar la diferencia en significado estructural: blancas, negras, notas sin plica y, ocasionalmente, corcheas. Estas últimas se utilizan para indicar embellecimientos y apoyaturas. Las notas de valor más alto en cada gráfico representan las notas o acordes de orden estructural superior. Entre las notas de igual valor, aquellas cuyas plicas están a la misma altura son del mismo orden estructural.
3. La relación entre notas o acordes idénticos y diferentes, y especialmente su conexión estructural se indica por ligaduras y líneas continuas o discontinuas, flechas curvas o horizontales, o por barras que unen las plicas.
4. Las flechas horizontales y continuas (usadas en la mayoría de los casos en relación a los movimientos del bajo) indican la tendencia de la conducción o dirección de la música en general, o de los movimientos de paso en particular.
5. Una nota entre paréntesis con o sin plicas discontinuas, representan una nota esperada sobre la base de la conducción directa de la voz, pero omitida o sustituida por otra nota en la composición.
6. Los diferentes signos para agrupar notas indican, o bien prolongaciones de acordes o bien  paralelismos melódicos .
7. Los números romanos se asignan únicamente a los acordes armónicos; el tamaño relativo de estos números corresponde a su valor estructural.
8. Un pequeño número romano entre paréntesis indica el acorde de énfasis armónico.

Esta publicación es una investigación sobre las estructuras tonales, texturales y rítmicas de la música, llena de formulaciones y ejemplos originales ampliando el campo metodológico de su profesor. Este texto se ha convertido en una de las obras más leídas y estudiadas sobre la teoría de la música, adoptada como texto de estudio en numerosas universidad americanas y europeas, contenidos a menudo consecuencia de los “estudios de campo en la académica”.

Desde un punto de vista analítico abarca un amplio espectro de obras y compositores de la historia de la música, reflejo de la importancia y a su vez necesidad del análisis lógico de la experiencia musical, y el estudio de los datos objetivos derivados de los mismos, planteamientos que se mueven hacia una comprensión más profunda de la estructura musical y la experiencia a través de una exploración sistemática de la tonalidad, melodía, armonía y ritmo, y sus interrelaciones significativas.

A continuación se ilustra el análisis schenkeriano con varios extractos de obras musicales, que comprenden diferentes estilos y formaciones instrumentales y vocales. Estas obras son: J. Haydn, *Sinfonía* en Sol mayor, n° 100; W. A. Mozart, Cuarteto de la ópera “Don Giovanni”; R. Strauss, “Ariadne auf Naxos”; P. Hindemith, *Sonata* para Piano, n° 3 y de F. Chopin, *Nocturno*, op. 27, n° 1.

266 HAYDN: Sinfonía en Sol mayor, núm. 100

Presto

p

f

I V I
I II V (D) I V I II⁶ V I

267 MOZART: Cuarteto
 («Don Giovanni»)

Andante

Non — ti fi-dar, o mi-se-ra, di quel ri-bal-do cor!

Me già tra-di quel bar-ba-ro, te vuol tra-dir an-cor!

p

p cresc *mf* *p*

a

b

I V (D) || I IV V I

I N V (D) || I IV V I

377 R. STRAUSS: «Ariadne auf Naxos»

Mezzo movimento

First system of musical notation for the piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment from the first system. It maintains the same two-staff structure and musical characteristics.

[p. 216, partitura voz-piano]

Copyright 1912 by Boosey & Hawkes, Ltd.: reproducción autorizada

a

Section 'a' of the musical score, showing the piano accompaniment with harmonic analysis. The analysis is written below the bass staff. It identifies chords as I, VI, V, I, II fr., V, I, and V. The first three chords (I, VI, V) are grouped under the label 'de I'. The next three chords (I, II fr., V) are grouped under 'de II'. A '6' is written below the final I chord, indicating a first inversion. The letter 'B' is written above the treble staff at several points, likely indicating a specific voicing or articulation.

b

Section 'b' of the musical score, showing the piano accompaniment with harmonic analysis. The analysis is written below the bass staff. It identifies chords as I, VI, V, and V. The first three chords (I, VI, V) are grouped under the label 'de I'. The final V chord is preceded by a '6', indicating a first inversion. This section is simpler than section 'a' as it lacks the 'II fr.' and the second 'I' chord.

X HINDEMITH: Sonata para piano núm. 3

Con movimento calmado

(4)

d

I

b

I

3/2

378 CHOPIN: Nocturno, op. 27, núm. 1

Larghetto

pp sotto voce

Ped. * Ped.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

a

fr

I Em I

de I

b

fr.

I Em I

de I

c

I Em I

de I

379

I II fr. V I

***10.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DE LA
DIRECCIÓN DE ORQUESTA***

10.- METODOLOGÍAS PARA EL ESTUDIO DE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA

La realidad del sistema educativo español en el ámbito de la práctica orquestal en sus diferentes niveles educativos se caracteriza por la diversidad formativa del profesorado que imparte esta materia y la falta de publicaciones con materiales adecuados para el aula. En este sentido es necesario hacer una pequeña radiografía para saber cual es la situación del mercado editorial español en este campo, por lo que se precisa realizar un recorrido por diversas publicaciones que en la actualidad se emplean en España y compararlas con el panorama internacional. No hay que olvidar que los estudios de música suelen ser una “enseñanza muy personalizada”, y en muchos casos no hay publicados textos estructurados metodológicamente, como ocurre en el ámbito de la dirección de orquesta, y esto es sustituido por apuntes tomados directamente de las clases, sirva de ejemplo los *Apuntes de las clases de dirección de orquesta* impartidas por Enrique García Asensio (alumno y amigo personal de Sergiu Celibidache), titular de la Cátedra de esta materia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Este mismo procedimiento (apuntes) lo emplea uno de los grandes directores de orquesta como es Hans Swarowsky en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, donde acuden alumnos de los cinco continentes a estudiar con él, convirtiéndose dicho centro en una referencia a nivel mundial para el estudio de la Dirección de orquesta.

Las publicaciones actuales españolas para el aula de orquesta están diseñadas en muchos casos por profesores de lenguaje musical⁸⁷ que hacen pequeñas transcripciones o escriben obras originales para introducir en una primera etapa al alumnado en la práctica de orquesta. Son materiales que carecen de interés tanto técnica como artísticamente, ya que existe en el mercado editorial internacional un importante número de obras de los grandes compositores de alta calidad artística escritas para este nivel de la orquesta, pero su dificultad reside en saber seleccionar dichas obras según el nivel técnico-instrumental del alumnado, preparar los materiales para las clases y posteriormente hacer una programación donde la orquesta se trate como a un instrumento, y no sea una mera relación de obras.

Existen otros materiales “típicamente españoles” y que como los anteriores han aparecido al calor de la puesta en vigor de la LOGSE, época que se desarrolla la práctica orquestal de manera generalizada en todos los Conservatorios Profesionales de Música, y que tratan de poner en el mercado partituras que pedagógicamente tienen poco interés, excepto para el que lo publica. En este caso me refiero entre otros a un importante número de *Zarzuelas* destinadas al aula de orquesta, donde lo que se hace es extraer determinadas partes orquestales de una obra, es decir, su editor se limita a eliminar las partes de solistas (canto) y las que llevan coros, y se publicarán como una especie de separatas instrumentales. En este sentido lo que se ha hecho es darle el mismo tratamiento que en su momento hicieron las bandas de música durante los años cuarenta aproximadamente del siglo XX, cuando incorporaban en sus repertorios fragmento o partes de una *Zarzuela*.⁸⁸ Estas obras tal como están tratadas, solamente pueden agregarse alguna de ellas en un programa de concierto, no poseen una selección por niveles, tampoco están preparados los materiales, ni evidentemente marcan unas pautas sobre el uso pedagógico que se debe hacer en el aula.

⁸⁷ Sierra, F.: *Piezas Fáciles para 2, 3 y 4 violines* (Madrid: Real Musical, S.A.).

⁸⁸ Barbieri, F. A.: *El barberillo de Lavapiés* (Madrid: Unión Musical Española, S.A.); Tomás Bretón: *La verbena de la paloma* (Madrid: Unión Musical Española, S.A.); F. M. Torroba: *Luisa Fernanda* (Madrid: Unión Musical Española, S.A.).

Siguiendo con el panorama nacional, nos encontramos con la publicación de “materiales facilitados”,⁸⁹ donde tratan de acercar al alumno a la práctica de la orquesta a través de un *Repertorio* típicamente “popular” de obras conocidas. Este primer acercamiento al trabajo orquestal puede ser interesante siempre y cuando una programación no se sustente en obras facilitadas; si trasladásemos esta metodología al estudio de un instrumento, por ejemplo, nadie en el ámbito de esta profesión concibe la programación de un nivel de estudios pianísticos con materiales facilitados, cuando existen obras de los grandes compositores escritas ex profeso para este alumnado y nivel educativo como son las enseñanzas profesionales. Otra objeción a estos materiales es cómo se realiza compositivamente esa facilitación de materiales, qué se quita y qué se deja, y si esas “amputaciones artísticas” deterioran la obra musical afectando a la armonía, al contrapunto o a la orquestación, incluso en algunos casos afectaría a la propia estructura formal de la obra. Excepcionalmente, pues no suele ser habitual, cuando se publican las *particellas* estas pueden estar digitadas⁹⁰ (instrumentos de arco), y por lo tanto facilitar la tarea al profesorado de orquesta, en especial si éste no tiene una formación en un instrumento de cuerda.

Especial referencia merece el *Catálogo* de orquesta publicado en España por la editorial *Asesores Musicales & Ximart Ediciones Musicales*.⁹¹ Aquí hay que distinguir el *Repertorio* orquestal que propone, donde se especifica además del autor y la obra, su orquestación, disponibilidad actual de la partitura del director y los materiales para la orquesta.

Esta misma editorial dispone de la publicación *Concert & Master*, que es una selección de obras escritas por diferentes autores de los siglos XVIII al XX, orquestadas por William Ryden. Indican en el catálogo que “su orquestación está especialmente indicada para la Orquesta Sinfónica de Grado Medio [enseñanzas profesionales]”. Esta observación que aparece en su publicidad editorial está destinada al mercado español. La orquestación estándar de estas obras es la formada por 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 ó 4 trompas, 2 ó 3 trompetas, 3 trombones, timbales, percusión y cuerda. Los materiales de cada obra contienen partitura del director, juego de partes de cuerda (8,8,5,5,5), viento y percusión.

En las Enseñanzas Profesionales no comparto la idea de que el estudio de la orquesta se tenga que basar en “obras de los grandes compositores adaptadas”, ya que no es la obra original del compositor, tampoco en este *Repertorio* aparece una síntesis de la evolución de la orquesta, y por lo tanto, no se estudia la evolución de la técnica del instrumento dentro de la orquesta que lleva implícita la obra original, la evolución de la orquestación, de las formas, etc. En síntesis dista mucho de presentar a la orquesta como un instrumento organizado metodológicamente, con su propia evolución, de una manera clara y con sus propias características de cada época de la historia de la música.

Para ver qué se enseña en los conservatorios y si existe alguna relación con la realidad laboral y artística de las orquestas profesionales españolas, conviene analizar los datos que se aportan en la publicación *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España*.⁹² Este estudio realizado por la Fundación Autor y la Sociedad General de Autores y Editores de España analiza las programaciones de las principales orquestas sinfónicas de España entre 1997 y 2002, permitiendo conocer qué obra se tocan, cuál es el lugar que ocupan *Repertorios* como el español o el contemporáneo en sus programaciones. En dicho estudio también se analiza el desarrollo experimentado en cuanto al número orquestas que hay en el panorama nacional, y que se ha

⁸⁹ Villanueva, R.: *Ocho piezas fáciles para Orquesta de Cuerda* (Madrid: Real Musical, S.A.).

⁹⁰ Mozart, W. A.: *Drei Divertimenti*, KV 136, 137, 138 (Leipzig: Peter, S.A.).

⁹¹ www.asesores-musicales.com

⁹² Varios: *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España* (Madrid: Fundación Autor-S.G.A.E., 2003).

enriquecido de una manera bien visible, con un mayor el número de agrupaciones, con una programación estable, un mayor el número de conciertos, y una mejora permanente en la calidad de sus interpretaciones. Sin embargo, se hacen la pregunta acerca sobre la poca diversidad de los *Repertorios* interpretados.

Si se analizan los programas de estudios con sus *Repertorios* de los Conservatorio, especialmente los Conservatorios superiores, y se comparan con el *Repertorio* de las orquestas profesionales, se podrá observar grandes diferencias, aunque en algunos casos con cierta justificación, ya que los Conservatorios no todos suelen disponer de una plantilla y nivel técnico-artístico como en una orquesta profesional, aunque quizás el fallo de los centros no este en este punto, sino en no formar de una manera clara en la disciplina orquestal, y que el alumno sepa cuál es su rol en cada momento dentro de la obra. Esta falta de relación o coordinación entre el ámbito académico y el mundo laboral se pretende subsanar con los nuevos planes de estudios y que están relacionados con el *Espacio Europeo de la Educación Superior*, que en los Conservatorios superiores se puso en vigor a partir del curso 2009-2010, aquí uno de los objetivos básicos es formar al alumno para el mercado laboral, y por lo tanto, será el momento de reflexionar sobre qué se enseña, para qué se enseña y el mundo artístico que hay cuando se finalizan los estudios superiores y se pasa al ámbito profesional.

El panorama internacional es muy diferente al español, especialmente en cuanto a la experiencia de la práctica orquestal en el aula, profesorado que imparte esta materia, materiales para la clase, etc. A continuación se hace un recorrido por algunas “publicaciones clásicas” que han tenido y tienen un valor pedagógico para el tema que aquí se trata, sin obviar que el estudio de la dirección de orquesta, al igual que ocurre en el instrumento, tiene un componente pedagógico muy personal, donde la mayoría de los textos escritos por grandes directores de orquestas, son reflexiones de su experiencia personal y no consecuencia de una metodología perfectamente estructurada y destinada al alumnado o profesorado de esta materia.

10.1.- Hermann Scherchen. *El arte de dirigir la orquesta*

La obra de Hermann Scherchen⁹³ presenta la dirección de la orquesta como arte y un oficio en una doble consideración moderna. Al mismo tiempo, esta actividad ha adquirido en nuestros días un carácter de especialidad tan acentuada que convierte a los directores en auténticos y casi exclusivos profesionales en la materia.

Hermann Scherchen escribió esta obra en 1929, en la que reflexiona sobre los fundamentos del arte de la dirección a través de una serie de consejos básicos y prácticos, y establece una ordenación de los requisitos previos a su enseñanza y aprendizaje. El autor aporta, además, un manual de instrumentación desde el punto de vista de la dirección, con un análisis individual de las secciones de cuerda, viento, percusión y, por separado, del arpa, para ofrecer un panorama de sus distintas posibilidades. Finalmente, Scherchen se centra en la dirección en sí misma, en los problemas más comunes que se plantean y en su resolución técnica, donde para su comprensión incorpora numerosos gráficos sobre como marcar los compases, pág. 287-305. Un resumen con ejemplos prácticos de literatura orquestal sirve para aplicar la teoría apuntada en los diferentes capítulos del texto.

La obra esta dividida en tres partes y comprende: I. *El arte de dirigir la orquesta*: lo que puede ser enseñado de la técnica de dirección de orquesta, particularidades del acto de dirigir, ejecución orquestal y dirección de la orquesta; II. *Estudio de la orquesta*: los instrumentos de

⁹³ Scherchen, H.: *El arte de dirigir la orquesta* (Barcelona: Labor, 1988).

cuerda, los instrumentos de viento, los instrumentos de percusión y el arpa; III. *El director y la obra*: la técnica de la dirección de orquesta, la técnica aplicada de la dirección de la orquesta y finalmente los ejemplos prácticos.

Es una obra que se reedita permanentemente de uno de los grandes directores alemanes de esta época, y que es de lectura obligada para los estudiantes de dirección o profesionales que están interesados en esta materia. Evidentemente no trata el problema sobre la formación del profesor, la selección del *Repertorio* para el aula o el estudio del alumno. Es una reflexión de carácter intelectual donde Scherchen expone sus ideas refrendadas por su larga experiencia de carácter práctico al frente de grandes conjuntos orquestales.

10.2.- F. Previtali. *Guía para el estudio de la dirección orquestal*

La *Guía para el estudio de la dirección orquestal*⁹⁴ es una obra interesante para el estudio de la evolución de la técnica orquestal. Dentro de sus contenidos trata de los siguientes temas: la batuta, el ataque, la detención "rallentando" y "affrettando", los instrumentos de arco, los instrumentos de viento y de percusión, la afinación, el estudio de una partitura, la memoria, cómo enseñar a un cantante, la *concertación* para el concierto y para la ópera, la relación de trabajo con el director de escena y el escenógrafo, finalmente hay un esquema para un estudio progresivo.

Del contenido de la obra se pueden extraer una serie de consejos basados en su amplia experiencia y formación, en una época donde la dirección era un campo del saber muy reservado, sus contenidos son extrapolables a la formación actual como un complemento, y no, como un texto donde sea aplicable metodológicamente en el aula actual de esta materia.

10.3.- Hans Swarowsky. *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*

Una de las grandes obras de la dirección, y que actualmente está en vigor, fue escrita por Hans Swarowsky,⁹⁵ alumno de Schönberg y Webern, colaborador de Richard Strauss y Clemens Kraus. "Saber leer una partitura" significa para este director reconocer en ella todo lo que no tenía que ser escrito porque era una parte de la práctica, y por lo tanto, hoy ha de ser reconstruida como tradición olvidada y descubrirlo para una reproducción auténtica. Por lo tanto, el fin de este libro, que el autor no pudo terminar en vida, pues lo finalizó Manfred Huss a través de sus *Apuntes y Notas*, es aprender a "leer correctamente" la música para conservar su forma.

Este libro es considerado "la herencia de Hans Swarowsky", fue planteado en vida por su autor junto a Richard Strauss. La abundancia de materiales, que a causa del trabajo práctico del autor, director titular e invitado de las grandes orquestas de la época: Stuttgart, Hamburgo, Ópera estatal de Berlín, Ópera de Zürich, Sinfónica de Viena, etc, se ampliaba continuamente su contenido, retrasó numerosas veces la redacción definitiva de la obra. Manfred Huss, alumno de Swarowsky, y que perteneció al círculo más próximo de éste, llevó a cabo la publicación con bocetos ya existentes completados con grabaciones de sus últimas clases. Alumnos como Claudio Abbado o Zubin Mehta son continuadores de sus enseñanzas, y destacan en esta publicación (contraportada) su amplísima formación, su capacidad de síntesis y sus dotes para la innovación en el ámbito de la pedagogía, valores que se ponían de manifiesto de forma permanente en sus clases de dirección de orquesta, en la Escuela superior de Viena, y

⁹⁴ Previtali, F.: *Guía para el estudio de la dirección orquestal* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951).

⁹⁵ Swarowsky, H.: *Dirección de orquesta. Defensa de la obra* (Madrid: Real Musical, 1988).

que la llevó a convertirla en la más famosa a nivel mundial, llenando sus clases con alumnos de todos los continentes.

Esta publicación está destinada tanto a directores como a intérpretes, sus contenidos ponen de manifiesto esta amplia formación y experiencia. Sus propuestas son muy útiles tanto a nivel teórico como práctico, así como cuando hay que enfrentarse a la “obra de arte”. El análisis estructural y fraseológico por “grupos de compases” es una importante aportación para conocer de manera minuciosa la organización interna de la obra, planificar el ensayo y facilitar la memorización de la misma.

Entre sus contenidos cabe destacar los siguientes apartados y temas: *defensa de la obra*, clasicismo y romanticismo (pp. 5-27); *Interpretación analítica*: análisis por grupos de compases, calderones, dinámica, improvisación (pp. 28-62); *El arte de dirigir*: elección del tiempo, dirigir, formación de una orquesta (pp. 63-92); *Aclaraciones sobre el sinfonismo* (pp. 93-102); comentarios sobre Beethoven, Beethoven y la obertura *Leonora III*, Beethoven y la *Misa solemnis*; Schubert: las sinfonías; Bruckner: la V sinfonía; Mahler: la *Canción de la tierra*, la VII sinfonía; Schönberg: *Pelleas y Melisande*; Stravinsky: *Canticum Sacrum*; Gluck: *Orfeo ed Euridice*; Mozart: *La Flauta Mágica*; Verdi: *Don Carlos* y *Falstaff*; Puccini: *La Bohème*. Sobre el libreto de *El Caballero de la Rosa*. Otro de los apartados que merece especial atención es *Historia de la música vivida* (pp. 258-289): Arnold Schönberg, Anton von Webern, Richard Strauss. Completan el contenido de esta publicación los ejemplos musicales y finalmente la Discografía de Hans Swarowsky.

El libro no incorpora gráficos que visualicen y faciliten la comprensión de algunos de los temas, por ejemplo acerca de cómo marcar los compases, qué figuras utilizar, cómo realizar técnicamente los calderones, en especial la forma de salir de los mismos o el tratamiento y la preparación de materiales. Los temas que desarrolla el autor están destinados a profesionales con una amplia formación, sus reflexiones y su puesta en práctica serán un complemento para el profesor de orquesta, pero solamente y de manera progresiva podrá ir incorporando algunos de sus contenidos. Si no se posee una formación sólida tanto en el ámbito del análisis como de la técnica de dirección puede llevar a errores de comprensión en su texto, ya que en algunos casos se habla desde la acumulación de una gran experiencia práctica con diferentes orquestas, especialmente cuando se refiere sobre “cómo manipular el sonido para extraer resultados artísticos”.

10.4.- Pierre Boulez. *La escritura del gesto: conversaciones con Cécile Gilly*

Una obra de contenidos actuales dentro del ámbito de la dirección es la de Pierre Boulez.⁹⁶ En este libro Boulez cuenta sus experiencias en la dirección de orquesta, repasa los grandes momentos de su carrera profesional y define las aportaciones e innovaciones de muchos grandes compositores, como Berlioz, Wagner, Mahler o Strauss, que fueron, como él, también destacados directores de orquesta. Además, el autor habla de las complejas técnicas de la composición contemporánea, de las nuevas formas de partituras y de los cambios en los gestos del director que estas técnicas han producido. Completan la publicación una serie de consejos útiles para todos los profesionales interesados en el tema. Para el profesor será un material de tipo teórico e informativo, pero de poca utilidad práctica en el aula, teniendo en cuenta el nivel que aquí se están tratando.

⁹⁶ Boulez, P.: *La escritura del gesto: conversaciones con Cécile Gilly* (Barcelona: Gedisa, 2003).

10.5.- A. Sardó i Parals. *El gesto en la dirección de orquesta*

La publicación de A. Sardó i Parals⁹⁷ es una obra donde se analiza la gestualidad, se reflexiona sobre el lenguaje del gesto del director y su complejidad a la hora de dirigir una orquesta. Se indica cómo el gesto es un elemento de vital importancia para conseguir un buen resultado sonoro, todo lo contrario que ocurre cuando se tiene un gesto poco preciso y puede dificultar el trabajo de un buen director, aún teniendo una excelente formación musical.

Los ejemplos, en esquemas gráficos y fotografías, ilustran lo que puede ser una buena o una incorrecta práctica de dirección. El trabajo independiente de cada mano, como precisar un buen ataque o el gesto adecuado para cerrar un calderón, son algunos ejemplos desarrollados por el autor en este libro.

En el prólogo se indica que es “una obra singular e inédita que hará reflexionar al estudiante de dirección, al profesional y al melómano que quiera comprender el lenguaje de los gestos”. Es una obra que aporta datos al profesor sobre como puede influir su técnica y el propio gesto en los ensayos, y por lo tanto, modificar el resultado artístico en la interpretación de una obra. Sin embargo, no es útil si no se dispone previamente de una formación técnica sólida, donde a la técnica básica propia se puedan incorporar nuevos elementos que propone el autor de esta publicación.

10.6.- Robert Delcroix. *Le langage du geste. La direction d'orchestre: guide et réflexion*

El lenguaje del gesto⁹⁸ es una obra que va más allá de una mera guía, es una publicación de transferencia de conocimientos y de tradiciones de las Escuelas francesa y austriaca, que viene sustentada por numerosas experiencias musicales y pedagógicas de las que es autor Robert Delcroix.

El libro se inicia haciendo un pequeño recorrido por la historia sobre el tema que aborda, continuando con el capítulo sobre los conocimientos musicales generales necesarios para la dirección de orquesta, el oído interno como primera guía del gesto, la técnica de dirección de orquesta, dirigir con o sin batuta, posición del cuerpo y los brazos, morfología del brazo y su utilización, etc.

En otro de los capítulos trata los diferentes compases y la forma de marcarse, los compases simples a 2, 3 y 4 tiempos, compases a 1 tiempo y sus diferentes batidas, ejercicios sobre los compases a 1 tiempo. Tema muy interesante y que rara vez se contempla en los manuales de dirección es las influencias en el gesto de una pulsación binaria o ternaria, las equivalencias y la conciencia de la pulsación interna, completan la explicación una serie de ejercicios. El autor también ilustra con ejercicios sobre los compases a 4 tiempos, la interrelación que hay entre la respiración y el gesto. Se trabajan los compases compuestos regulares y los compases compuestos irregulares.

Siguiendo con la técnica de dirección, el autor aborda cómo marcar una salida o poner en marcha la orquesta, a los que incorpora una serie de ejercicios musicales para una mejor comprensión. La independencia de brazos o cómo marcar un *fp*, *sfz*, *p* súbito son temas que aparecen entre sus contenidos.

⁹⁷ Sardó i Parals, A.: *El gesto en la dirección de orquesta* (Barcelona: Clivis Publicaciones, 2006).

⁹⁸ Delcroix, R.: *Le langage du geste. La direction d'orchestre : guide et réflexion* (París: Fuzeau, S.A.).

Otro de los problemas que trata este autor y que sólo desde la experiencia se pueden hacer determinadas reflexiones de esta índole, es “la mirada fuente de intercambio entre director y orquesta”, “el brazo que suena y su papel con respecto al sonido” o “el no hacer”, es decir, cuando no se produce comunicación ente el gesto del director y la orquesta. También trata el trabajo con orquesta desde su experiencia personal, abordando temas como de qué depende la calidad de una orquesta, el último acorde, así como propuestas de carácter colateral como es el futuro de las instituciones orquestales. Aún siendo interesantes los temas que son tratados en esta publicación y sirven para ampliar la formación del profesor, carecen de una sistematización y de una utilidad práctica en el aula.

10.7.- José Antonio Bowen. *The Cambridge Companion to Conducting*

*The Cambridge Companion to Conducting*⁹⁹ es una publicación que trata sobre la *Escuela inglesa* de dirección. Aquí se hace un amplio recorrido sobre la historia y práctica de la dirección, el análisis, etc., llegando directamente al trabajo de los directores con los grupos orquestales. Se incluyen diferentes temas tratados por especialistas como: Sir Charles Mackerras y la ópera, Bramwell Tovey y la dirección artística, Martyn Brabbins aborda la música moderna, Leon Botstein la programación. También se presenta la visión desde todo aquel que trabaja con directores; el primer violín, describe su trabajo como solista con Stokowski, Ormandy y Barbirolli. Otra de las aportaciones que hay en este libro es la del productor del Estudio de Solti y Abbado, que explica la grabación orquestal. El libro incluye consejos de cómo dirigir diferentes tipos de agrupaciones instrumentales, coro, ópera, así como sinfonías, música antigua, etc., y proporciona una historia sustancial de la dirección como estudio de la tradición nacional.

La práctica y la historia de la dirección están incluidas en este libro que comprende una exhaustiva bibliografía de libros acerca de la dirección en los principales lenguajes europeos, así como un retrato único del director en su trabajo con la obra. También, y de manera inusual, es un libro que trata acerca de una industria sobre managers, directores artísticos, solistas, intérpretes, hablando abiertamente de sus diferentes perspectivas.

Los contenidos de esta publicación están divididos en tres partes, abordando cada tema por diferentes especialistas: la técnica de dirección, Raymond Holden; Directores en el ensayo, Charles Barber; Estudio de la dirección, Michael Haas; El director y los solistas, Joseph Silverstein; Dirigiendo coro, Vance George; Dirigiendo ópera, Sir Charles Mackerras; La orquesta habla, Robert L. Ripley.

En la parte histórica se propone: el “ascenso” de los directores, José Antonio Bowen; La tradición de la Europa Central, José Antonio Bowen y Raymond Holden; La tradición francesa, David Cairns; La tradición italiana, Michael Rose; La tradición americana, José Antonio Bowen y David Mermelstein; La tradición inglesa, Stephen Jonson; La tradición rusa, David Nice.

En su parte final trata temas como: el director como director artístico, Bramwell Tovey; Mujeres en el podium, Michelle Edwards; Dirigir música antigua, Bernard Sherman; Adiestramiento del director, Harold Faberman; El compositor-director y la música moderna, Martyn Brabbins; Managers y el “negocio” de la dirección, Stephen Wright; El futuro de la dirección, Leon Botstein.

⁹⁹ Bowen, J. A.: *The Cambridge Companion to Conducting* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

En síntesis es una publicación que informa al profesor de lo último en el campo de la dirección, en especial de la escuela inglesa, visto por importantes autores, pero que metodológicamente tiene poca utilidad práctica en el aula sobre el tema que se aborda en la tesis.

10.8.- Myer Fredman. *Maestro, Conductor or Metro-Gnome? Reflections form the Rostrum*

El libro de Myer Fredman¹⁰⁰ es una obra donde se explica cual es el compromiso actual de la figura del director y el papel que desempeña dentro de su profesión como actor publico. El autor que ha trabajado con orquestas y compañías de ópera de todo el mundo, escribe acerca de los aspectos del arte y el oficio de la figura del director, cómo evoluciona su carrera profesional y cuales son los resultados artísticos de la observación de muchos directores en acción. Aborda además, temas como: el oficio que precede al arte, establece los requerimientos musicales y gestos físicos que hay que tener y entrenar de manera conciente como paso previo a dirigir la orquesta; el camino hacia el *podium*, donde analiza el contrato permanente del director con la orquesta, las “trampas” de la construcción un programa de la orquesta, las relaciones que se tienen entre director, solistas, compositores y crítico. En el teatro, trata acerca de la dirección de ópera y la danza frente al concierto o los procesos de preparación de la ópera como espectáculo. *Jano* en el podio, es el resumen de cómo los directores llegan a ser figuras poderosas y cómo han evolucionado hasta lo que hoy son. También proporciona de una forma asequible explicaciones sobre el *tempo*, las danzas y los estilos, poemas sinfónicos, etc.

Como dato informativo y para conocer la vida profesional de un director de orquesta, en el capítulo titulado “La peregrinación”, describe la experiencia del autor desde sus días de estudiante, pasando por Londres, Glyndebourne y Australia.

Esta publicación aporta datos interesantes para la formación del director, aunque como en la mayoría de los casos poco útil en el aula. Se pueden extraer datos concretos que luego hay que imbricarlos en una programación de una manera quizás forzada.

10.9.- Sergiu Celebidache. *La técnica del gesto directorial*

El director de orquesta O. Calleya¹⁰¹ estudió en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena con H. Swarowsky, profesor con el que se formaron directores como Claudio Abbado, Zubin Mehta, Giuseppe Sinopoli, Bruno Weil, Peter Schneider o los españoles Jesús López Cobos o Miguel Ángel Gómez Martínez.

Calleya, director rumano al igual que S. Celebidache, también se formó en la técnica de este último durante varios años, por lo que sus reflexiones son interesantes a la hora de comparar a directores y escuelas. Del artículo *La técnica del gesto directorial* es interesante resaltar diferentes ideas y que posteriormente serán desarrolladas en el apartado específico de la técnica de dirección destinado a formar el profesorado de orquesta en las enseñanzas profesionales. Del citado artículo hay que destacar:

¹⁰⁰ Fredman, M.: *Maestro, Conductor or Metro-Gnome? Reflections form the Rostrum* (Sussex: Sussex Academic Press, 2006).

¹⁰¹ Calleya, O.: “La técnica del gesto directorial”, *Hoquet*, 6 (Málaga, 2008), pp. 97-102.

a. Gesto directorial

Por gesto directorial se entiende todo lo que un director de orquesta hace con sus manos en la conducción de un conjunto instrumental pequeño o grande. Dejando aparte la mímica, la mirada o incluso algún movimiento corporal, el movimiento gestual es el único y verdadero medio de expresión del director. Es evidente que prácticamente cualquiera puede mover las manos según un determinado ritmo e incluso hacer gestos más o menos concordantes con lo que una melodía sugiere (subidas o bajadas), incluso con matices fuertes o suaves. ¿Tiene esto que ver algo con la dirección?, por supuesto que no, aunque algunos creen lo contrario. Debemos recordar que, por necesidades prácticas, cuando hizo falta que alguien coordinara la ejecución de grupos vocales o instrumentales, se emplearon no solo las manos, sino también el famoso *bastón* de Lully (que tanto ruido hacía con sus golpes en el suelo), el arco del primer violinista, algún rollo de papel, hasta que se llegó al “palito de madera” más o menos largo, estilizado hasta ser la *batuta* de los últimos casi doscientos años. Si tenemos ya director con *batuta*, ¿podemos decir que de manera implícita había también una técnica para lo que sus brazos hacían? ¡Rotundamente no!

En todo este tiempo (siglos XVIII y XIX) fueron los mismos compositores los que, con más o menos fortuna, dirigían sus obras. Sólo al final del siglo XIX aparece el director dedicado exclusivamente a la orquesta, con todo lo que ello implica. Era solamente su talento específico, el conocimiento profundo de las obras y de la orquesta, y su propia intuición, lo que, prácticamente hasta la mitad del siglo XX constituía el bagaje de un director de orquesta. Es decir, un muy buen músico, pero autodidacta como director. Si es verdad que grandes compositores que dirigían con mucho talento ya escribían cada vez más y mejor sobre cómo dirigir (Wagner y Berlioz, entre otros), éstos fueron seguidos por directores “profesionales” que intentaron clarificar, organizar y definir la dirección, generando cada vez más libros e incluso manuales sobre el tema (Weingartner, Ansermet, Furtwängler, Bruno Walter, Scherchen). Y en los últimos setenta años tenemos ya una multitud de títulos que siempre tienen al menos un capítulo dedicado a la *técnica directorial*.

¿Y qué es lo característico de todo lo escrito sobre la técnica directorial?, sencillamente una cosa: que hay muy pocos elementos comunes, con lo que cada libro se transforma en la opinión personal de cada autor, aunque, evidentemente, con todas las buenas intenciones. La constatación de que, por ejemplo, el primer golpe se da hacia abajo, o que una anacrusa equivale a una respiración, no se puede entender como “técnica”. Cualquiera que lea unos cuantos libros, no va a poder en absoluto quedar con algún criterio verdadero que lo pueda guiar seriamente. No es sólo que, a veces, sea muy difícil plasmar en palabras una “técnica”, sino que todas son propuestas que vienen de la práctica personal de cada autor, nunca con el rango auténtico y completo de lo que es en verdad la “técnica del gesto”; aquí pasa lo mismo que con los discos: tan diferentes en general, que nunca podrá un principiante saber cuál sería el que refleja la versión correspondiente a lo que el autor concibió de su obra, salvo cuando lo interpreta él mismo.

b. “Escuelas” de Dirección

Junto a todo lo escrito en este campo, se habla también en referencia a la práctica interpretativa, de “escuelas”. Si en el dominio vocal e instrumental, una “escuela”, por ejemplo: la italiana para el canto, la rusa para el piano o la americana para los instrumentos de viento-metal tienen características que sí justifican tal denominación, en la dirección de orquesta esta palabra no encuentra su verdadero sitio. Lo que se conoce como la “Escuela de Viena” no se circunscribe más que a un período de veinte años de docencia del director y profesor Hans

Swarowsky, que con respecto a la “técnica” manual no era más que su personal forma de marcar con la muñeca, todo lo analítico de una obra es obvio que es común en lo general en Viena como en Moscú o Nueva York. A veces se oye decir “escuela americana” o “escuela rusa”; ¿eran verdaderamente escuelas de dirección?, no lo eran, sino que del mismo modo que alguno se reputaba de la de Swarowsky, otro se podía decir perteneciente a la “de Bernstein” o “de Mravinsky”, aunque de hecho no fuesen más que simples imitaciones e incluso peor, malas copias. Y aun así aceptándoles como referencias, ¿poseían verdaderamente en grado completo una real “técnica del gesto”, con criterios y niveles de practica?, evidentemente no.

c. Nacimiento de una técnica

La pregunta es obvia: ¿no hay pues una verdadera *técnica gestual* que con bases y criterios completos prácticos, pueda también ser aplicada y enseñada con éxito?. Y la respuesta es: no había en realidad algo completo, pero sí lo hay desde hace cuarenta años. Todos los intentos y esfuerzos por establecer una técnica, hemos visto (y se puede comprobar hasta el día de hoy) que no han sido más que intentos complementarios de diferentes personalidades (directores o teóricos) que, aunque disparatados, han encontrado finalmente una personalidad que por su completa excepcionalidad directorial y analítica-interpretativa ha definido el gesto directorial en una auténtica técnica. Una técnica que, basada en la naturaleza corporal-física, está directamente relacionada y determinada a partir de un mínimo impulso primario (golpe) con el concepto fenomenológico global del movimiento de cualquier masa sonora (y todas sus implicaciones consecuentes). En este sentido, Calleya nos indica quién es el verdadero creador de una técnica moderna:

“Se trata del famoso director rumano Sergiu Celebidache, absolutamente único en los niveles mas profundos de síntesis analítica e interpretativa. La técnica por él establecida la podemos definir en dos conceptos fundamentales: el empleo completo del brazo (desde el hombro hasta la punta de la batuta) como un único elemento y el golpe proporcional.”

d. Transmisión de una técnica

Aunque por falta de tiempo este maestro no pudo dejar nunca por escrito todo sobre esta técnica, si lo ha transmitido a través de sus permanentes cursos durante un período de aproximadamente treinta años. Y afortunadamente, son suficientes los discípulos que no sólo poseen esa técnica, sino que también la pueden seguir transmitiendo, como por ejemplo: Eliahu Imbal, Aldo Ceccato, Enrique García Asensio, Antoni Ros Marba o Calleya, entre algunos otros. En este sentido hay que resaltar alguna de las ideas principales sobre esta técnica:

“Explicaré a continuación el porqué esa técnica es la única verdadera y cuales son sus características. No es una casualidad (como en cualquier otra “técnica”) que el brazo deba ser considerado como un “elemento unitario” (compuesto por cuatro elementos: brazo, antebrazo, muñeca y batuta). Si en el movimiento de la mano, partes de la misma se mueven bastante separadas (muñeca, batuta, brazo), nunca se puede sintonizar con sonoridades orquestales verticales, esto es, masas sonoras grandes en movimiento (imaginémonos grandes acordes seguidos que se dirigen con cortos golpes de muñeca: es obvio que la mano no representa ni “mueve” ni, finalmente, corrige este tipo de verticalidades). La *Unidad* del brazo en cualquier tipo de movimiento es garantía de poder representar el discurso orquestal con toda la expresividad requerida, sin que por ello exista la menor crispación o contracción muscular parcial o general.”

Más importante todavía y absolutamente novedosa respecto al pasado es la necesidad de la unidad completa del brazo, para poder dar a cada impulso (golpe) la proporción resultante de la escritura del texto. Es imposible que esto ocurra con un golpe ordinario, en cualquiera de sus formas (dado sólo con la muñeca o con la muñeca y el brazo). Aparentemente, hay golpes muy parecidos, que sí son muy exactos en su sucesión. Pero, aparte de no ser verdaderamente

proporcionales, no podrán nunca corregir un desequilibrio rítmico. Ese aspecto (corregir) es solamente posible con un cambio de proporción, sólo si éste existe en principio y claramente como elemento adquirido a través de esta técnica. Del contenido rítmico y el golpe se propone:

“Para explicar necesariamente qué es la proporción de un golpe: es la relación entre el instante del impulso y el contenido (rítmico) restante hasta el impulso siguiente. Es fácil de entender con un ejemplo: el motivo de cuatro notas del comienzo de la Quinta sinfonía de Beethoven refleja que entre cada golpe (impulso) hay (como contenido rítmico restante) tres notas. Esa proporción expresada como 1:3 debe existir en “cada golpe”, y ésta, claro, refleja ni más ni menos la característica escrita del mismo motivo. Asimismo, en el “Trío” del tercer movimiento, es claro que la proporción de cada golpe es de 1:2 y todavía más necesario el 1:5, cuando hace falta corregir alguna posible desigualdad rítmica en la ejecución. Muchas veces observamos que, si hay algún desequilibrio rítmico entre voces orquestales, el director intenta corregirlo con gestos muy grandes, movimientos corporales y, a veces, incluso con un golpe de pie; así nunca lo va a conseguir y es obvio que no posee en absoluto esta técnica. Corregir en base a esta técnica pequeños o grandes desajustes, es decir, sólo con un golpe proporcional distinto, es una de las mayores satisfacciones que un director puede experimentar y que sólo a él le pertenece (nadie “de fuera” puede sentir eso), únicamente si posee esa técnica única.”

e. Figuras directoriales y compás

Respecto a otro de los elementos esenciales de la técnica de dirección creada por el director de orquesta rumano es importante resaltar:

“Otro aspecto directorial en relación directa con esta técnica son las figuras directoriales. (...) no hay libro existente que coincida en la descripción de cómo se deben marcar todos los tipos de compases; más bien todo lo contrario, cualquiera que los lea bien y los compare se da cuenta de hasta dónde pueden llegar a contradecirse y, en la práctica, incluso en formas imposibles de realizar (se puede comprobar eso con mirar cualquier par al azar de libros publicados). Aquí también ha sido Celibidache el que ha sintetizado perfectamente las figuras directoriales, con base en la naturaleza de toda unidad que constituye lo que conocemos como “compás” y, además, reflejado “siempre” por su propio contenido. Es decir, lo que corresponde a una unidad natural binaria, ternaria o cuádruple (que es el doble de lo binario con un solo punto base). Y estas unidades físicas, en nuestra escritura musical convencional, corresponden no a multitud de dibujos inventados para recorrer con la mano, sino a tres figuras únicas directoriales que, por su necesaria puesta en práctica, son la *vertical* (de 2 partes), el *triángulo* (de 3 partes) y la *cruz* (de 4 partes), siendo el golpe “en 1” solo la concentración de cualquiera de las tres figuras en una sola unidad, equivalente a un solo golpe cerrado y repetido”.

En estas tres figuras se enmarca cualquier tipo de compás posible, ya que representan las tres formas grandes, simples o compuestas, de articulaciones estructurales de una unidad: mitades, tercios y cuartos. En la práctica directorial, estas figuras representarían siempre la configuración parcial del compás, que cuando es mayor de cuatro partes, se doblan según las partes principales o secundarias de cada figura. Es importante añadir aquí el elemento común de cualquier escritura musical y su correspondencia directorial, desde el punto de vista fenomenológico: el *pulso*.

f. Fenomenología

Finalmente uno de los temas que más se ha debatido en los cursos y conferencias dadas por Celibidache es el de la *Fenomenología* en la obra musical; el autor del artículo sintetiza este tema indicando que:

“Si aplicamos la fenomenología a la música (como es ya debido a estas alturas), la nueva definición de la misma es *EL MOVIMIENTO DE UNA MASA SONORA POLARIZADA, DESDE SU INICIO HACIA SU FIN*. Consecuentemente (y desde la física misma) todo movimiento no se produce de manera caótica, sino siempre según un elemento regulador propio (en el caso de la Tierra, por ejemplo, el día, las estaciones, etc.) que, en el caso de la masa sonora, lo definimos como *pulso*. Es el *pulso* lo que marca permanentemente el director, que siendo indivisible, se transforma (en su doble, triple o su mitad) según los cambios de

velocidad (*accelerandos* o *rallentandos*). Y es también el pulso el elemento fundamental para el proceso de establecer el “tempo” correcto, sobre todo allí donde no hay indicaciones metronómicas y también donde las hay involuntariamente contrarias al concepto del mismo.”

Frente a estas aportaciones novedosas e importantísimas de esta técnica única, no cabe ni mencionar tantos aspectos comunes y bien sabidos, relacionados con la expresividad, las funciones y la eficacia del gesto directorial. Y esto sin olvidar que si esta técnica actual es de un valor incontestable y absolutamente necesaria, siempre estará “escondida” en el talento y las dotes naturales imprescindibles de un buen director, es decir de aquel que nace y también se hace.

10.10.- Helena Matheopoulos: *Maestro*

La escritora y periodista Helena Matheopoulos¹⁰² presenta en su libro *Maestro* una minuciosa exploración del arte de la dirección orquestal a través de los más grandes directores del siglo XX como: Leonard Bernstein, Claudio Abbado, Karl Böhm, Carlo María Giulini, Herbert von Karajan, James Levine, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Georg Solti y Simon Rattle.

Durante dos años y medio la autora viajó por todo el mundo para entrevistar a estos directores de orquesta, acudió a sus ensayos, conciertos y grabaciones. Entre los datos y reflexiones más interesantes que aporta esta autora pueden estar las respuestas a las siguientes preguntas: ¿Cuál es ese “ingrediente X” que el director de orquesta aporta a la ejecución de la música?, ¿Cómo transmite el maestro a un centenar de músicos su personal idea y visión de una partitura?, ¿Por qué el sonido real y concreto de una orquesta cambia de un modo tan drástico en función de los distintos directores?. Matheopoulos concluye que la capacidad de los directores para proyectar su personalidad es la cualidad más importante y crucial de la composición química de un director de orquesta.

Es un libro que debe formar parte de la biblioteca del profesor y del que se pueden extraer algunas ideas para la reflexión, pero tiene poco contenido práctico.

10.11.- David Daniels. *Orchestral Music: A Handbook*

El siguiente texto es de David Daniels.¹⁰³ Es un manual de referencia para la planificación del programa orquestal y la organización de los ensayos. Esta publicación ha tenido una importante aceptación dentro del mundo musical, pues desde la publicación de la primera edición (2005) hasta ahora, va por la cuarta edición, ha sido ampliada y revisada con un 42% más de composiciones respecto a la tercera edición, con entradas de términos más claras y un sistema de apéndices más manejable. Incorpora composiciones estándar del repertorio de orquesta americana, las características de la obra han sido revisadas, y ahora, se incluye como nuevo 6400 entradas y al menos 900 compositores.

Posee una amplia información específica sobre el viento madera y viento metal, hace una lista de necesidades de equipamiento en los instrumentos de percusión, incorpora contenidos de notas sobre repertorio y duración de movimientos individuales, elabora un listado de los compositores ordenados alfabéticamente (origen, nacimiento, fecha de su muerte y lugar), y establece nuevas y más intuitivas formas de instrumentación, así como un listado de páginas Web de orquestas profesionales

¹⁰² Matheopoulos, H.: *Maestro* (Barcelona: Robinbook, 2004).

¹⁰³ Daniels, D.: *Orchestral Music: A Handbook* (Lanham: Scarecrow Press, 2005).

Dentro de los apéndices incorpora amplia información sobre: coros, solos de voces, incluido narrador, solos de instrumentos, listado de obras orquestales por instrumentación, listado de obras orquestales por duración, obras pensadas para conciertos de jóvenes, significados aniversarios de compositores, grupo de compositores por programación temática.

Se completa la publicación con una serie de recursos relacionados con los libros, con un índice de títulos, publicaciones y fuentes, instituciones y organizaciones, *Online*, etc. Este libro está vinculado a la liga *American Symphony Orchestra, Orchestra Library Information Service*.

David Daniels aporta toda una información muy útil para la formación del profesor de orquesta, metodológicamente tiene poca utilidad práctica en el aula, al menos en un primer acercamiento a lo que se hace en las clases de orquesta en España en las enseñanzas profesionales.

10.12.- Paul Rolland's. *Young Strings Action*

Otras publicaciones hacen propuestas pedagógicas elaboradas con *Repertorios* orquestales seleccionados por instrumentistas de cuerda.¹⁰⁴ Aquí hay un primer acercamiento entre la técnica individual y su aplicación en la práctica colectiva. Estos materiales contienen tanto obras originales como transcripciones para orquesta de cuerda. Están escritos y pensados para ser utilizados por profesores de cuerda, todo su lenguaje técnico gira sobre la base del arco de una manera tanto implícita como explícita, de lo contrario sus resultados no se adecuarían a los objetivos planteados por su autor y con estas obras.

La obra escrita para orquesta de cuerda de Paul Rolland en 3 volúmenes, es un punto de referencia para el inicio de la práctica orquestal de la sección de las cuerdas, sus contenidos se encuadran dentro de la "*Escuela de pedagogía anglosajona*". Es una de las primeras publicaciones de estas características, totalmente actualizada, que interrelaciona la técnica individual de cada instrumento (violín, viola, violonchelo y contrabajo) con la práctica de conjunto orquestal, tratando de una manera diferenciada cada instrumento, con sus características técnicas propias, donde no existe una ruptura entre el lenguaje que se habla en la clase de instrumento y el de la clase de orquesta, es decir, que esta última amplía el lenguaje de los primeros, lo que evita esa fractura tan habitual que hay en la clase de orquesta donde el alumno, en especial en la primera época, no sabe como aplicar de una manera correcta la técnica de su instrumento (golpes de arco, distribución del arco, cambios de posición, digitaciones, etc.) a la obra orquestal. Además del repertorio orquestal, cada instrumento tiene ejercicios propios como materia preparatoria y explicaciones de carácter teórico que ayudan a entender los diferentes planteamientos técnicos.

En el volumen primero, el autor inicia el trabajo de los instrumentos con la presentación de los mismos y su técnica básica para la superación de las dificultades técnicas tanto individualmente como en conjunto (pp. 1-38). Son ciento setenta y cinco pequeños ejercicios con diferentes combinaciones instrumentales y de carácter homofónico (mismo ritmo en todas las voces). En estos ejercicios en su inmensa mayoría discurren en movimientos paralelos las voces, incluidos los cambios de cuerdas. Al tratarse de instrumentos de arco, el autor trabaja de manera unitaria todos los instrumentos y sus distribuciones básicas de arcos.

¹⁰⁴ Rolland's, P.: *Young Strings Action*, 3 Volúmenes (New York: Boosey & Hawkes, 1986).

Los ejercicios a diferencia de las obras, no tienen una estructura formal y carecen en su mayoría de una evolución de tipo armónico o moduladora. Se trabajan: cambios de cuerdas, escalas en una y dos octavas, arpeggios dentro de la extensión propia de cada instrumento, tocadas al unísono o en octavas. Se puede definir estos pequeños estudios como el trabajo de la técnica de arco en conjunto, limitándose a problemas de tipo técnico propio de estos instrumentos.

El volumen segundo con sus trescientos dieciséis ejercicios estructurados en forma de escalas, arpeggios, ejercicios sobre cuerdas concretas y pequeños estudios, trabajados fundamentalmente en grupo es el contenido de este nuevo volumen. Se amplían los contenidos y las dificultades técnicas presentadas en el primer volumen. Estos trescientos dieciséis ejercicios pueden estructurarse en tres grandes apartados que contienen la técnica de los instrumentos de arco en su primera etapa.

Este segundo volumen presenta las escalas y los arpeggios en diferentes tonalidades, pero sin superar determinados ámbitos o extensión melódica, ya que estos contenidos se relacionan con los cambios de posición de la mano izquierda, es decir, que además del control de distribución y golpes de arco, hay que relacionar la afinación con el cambio de posición, según se trate de unos instrumentos como el violín-viola, violonchelo o el contrabajo. Hay que reflexionar que en estos materiales convergen ejercicios para el empleo de diferentes cambios de posición: contrabajo 1^a-4^a, violonchelo 1^a-3^a, violín y viola 1^a, lo que implica controlar las dificultades técnicas dentro de un mismo ejercicio para obtener buenos resultados musicales. Posteriormente se va ampliando el registro de los violines hasta la tercera o cuarta posición.

Aún tratándose de instrumentos de arco, donde están en un nivel de exigencia técnicas y un lenguaje similar, para realizar mismos pasajes y golpes de arco, se requieren el empleo de zonas del arco diferentes, y que agrupados serían violines y violas, violonchelos y contrabajos.

Otro de los procesos que aborda este volumen son la aplicación de golpes y distribuciones de arco a frases, melodías o canciones, tocadas por todos los instrumentos al unísono, octava y doble octava, todo ello simultáneamente y de acuerdo a las características de los instrumentos. Finalmente estos principios técnicos son aplicados a obras de pequeño formato o tiempos donde cada instrumento tiene una intervención de acuerdo con la armonía, el contrapunto y la forma.

El tercer volumen continúa con la misma metodología, incorporando mayores dificultades técnicas y ampliando su repertorio de obras y compositores, aunque permanece el formato de pequeñas piezas, que tanto técnica como interpretativamente son más adecuadas para este nivel formativo del alumno.

Con esta publicación además de estar ante una obra que trata de unificar la técnica del instrumento que el alumnado trabaja de manera individual aplicada a la sección de las cuerdas en su conjunto (orquesta), se incorpora a la orquesta el piano, que en su mayoría va doblando las voces de los instrumentos, que servirá para sostener y guiar en la afinación del grupo. Los materiales (*particellas*) están preparados para el alumno en cuanto a digitaciones y cambios de posición se refiere, no así en cuanto a las distribuciones y golpes de arco.

Esta importante obra destinada a la práctica de orquesta en su etapa inicial, requiere que el responsable de grupo sea instrumentista de cuerda, principalmente violinista, o un director que posea conocimientos sobre la técnica de los instrumentos de arco, de lo contrario los problemas técnicos de los instrumentos de arco podrán eclipsar los resultados musicales. La

técnica de la dirección no se aborda en ninguno de sus ámbitos, aunque si es posible, el profesor debe de incorporarla. Son materiales que de manera implícita se tiene en cuenta la formación individual del alumno para el resultado del grupo.

10.13.- Biget y otros. *10 ans avec l' orchestre*

El catálogo de Biget y otros,¹⁰⁵ hacen una selección de más de 900 obras destinadas a diferentes formaciones instrumentales como: cuerdas, vientos, orquestación variable, abordando repertorios como sinfonías, conciertos, orquesta y coro, óperas. El catálogo esta estructurado por niveles, de menor a mayor dificultad, dividiendo la publicación en seis etapas (1º, 2º-3º, 4º-5º, 6º-7º, 8º-9º, 10º). Los cursos 1º y 10º están estructurados de forma independiente.

La selección de este *Repertorio* esta hecha por directores de orquesta, instrumentistas y pedagogos como: Pierre-Alain Biget, Jean-Marc Cochereau, Frédéric Juranville, Serge Raban, o Louis Vicart.

En esta publicación se indica la orquestación de cada obra, así como una lista de editoriales y un índice de compositores. El catálogo orienta al profesor sobre cual es el *Repertorio* que más se puede adecuar al nivel del grupo que está dirigiendo, aunque no se trata de una selección siguiendo unos objetivos musicales, si no qué puede tocar el grupo con un nivel técnico de instrumento determinado. Aunque es una publicación francesa, fruto del trabajo con grupos orquestales de diferentes niveles formativos, su aplicación en el ámbito educativo español es totalmente viable, aunque requiere una selección de sus obras por parte del profesorado para que se adaptan al nivel del aula.

10.14.- François-René Tranchefort. *Guía de la música sinfónica*

La obra de François-René Tranchefort¹⁰⁶ abarca todo aquello que depende de la ejecución orquestal, y comprende: sinfonías, conciertos, poemas sinfónicos, *Suites* de orquesta, divertimentos, serenatas, oberturas y extractos sinfónicos seleccionados de las obras líricas o de los *ballets*.

Esta publicación recoge cerca de 5.000 análisis o comentarios de obras orquestales de más de 200 compositores, que son completados con precisiones sobre las circunstancias de su interpretación, sus fuentes de ejecución, la fecha y lugar de su estreno, la acogida que recibió por parte de la sociedad de la época, así como los efectivos instrumentales utilizados y la duración media de la ejecución.

Es una obra de consulta para el profesor de orquesta que le permite conocer que repertorios escribieron determinados compositores, además de informarse sobre datos básicos que aparecen comentados en cada obra, y que le serán muy útiles a la hora de realizar una programación o diseñar el repertorio para un concierto.

Además de las numerosas publicaciones comentadas hasta ahora, existen otras en el mercado editorial que de manera reiterada suelen repetir los mismos temas, y que en la mayoría de los casos son discursos de carácter teórico, con planteamientos personales y por lo tanto su utilidad es muy limitada, vienen a ser un complemento para el profesor que tenga una

¹⁰⁵ Biget y otros: *10 ans avec l'orchestre* (París: Cité de la musique, 1991).

¹⁰⁶ Tranchefort, Fr. R.: *Guía de la Música Sinfónica* (Madrid: Alianza Editorial, 1995).

sólida formación en el campo de la orquesta, en el caso contrario, dan una información que a veces puede provocar una desorientación en el profesorado menos experimentado.

Estas bibliografías no suelen sistematizar sus contenidos ni concretan definiciones, y en contadas ocasiones dotan de ejercicios y gráficos que permitan dar una visión clara de cada tema que tratan. Aquí no se dan herramientas al profesor de forma ordenada para trabajar en el aula, ni tampoco se analizan las necesidades del alumno o se le dota de herramientas para el estudio.

En ninguno de los casos se aborda el tema que se encuentra el profesorado de orquesta que imparte docencia en los Conservatorios españoles, son textos que se deben de conocer y que de manera residual o puntual tienen una aplicación directa en el aula, excepto las guías de repertorios que nos pueden orientar sobre las obras de terminados compositores y su orquestación.

***11.- LA FORMACIÓN DEL PROFESOR EN LA
TÉCNICA DE DIRECCIÓN DE ORQUESTA***

11.- LA FORMACIÓN DEL PROFESOR EN LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN DE ORQUESTA

11.1.- Lenguaje del gesto

Crear un lenguaje¹⁰⁷ mediante el cual el director de orquesta se comunique con los músicos a través del gesto se encuadra en la denominada “técnica de dirección”. La técnica requiere de unos códigos que den respuestas en función de lo que está plasmado en la partitura general del director, que incluye todos los instrumentos, en contraposición con la partitura individual o *particella* que toca cada instrumentista. Coordinar las intervenciones de cada miembro del grupo o familia instrumental es tarea del director y de su lenguaje de comunicación que es el gesto.

Las necesidades de un “vocabulario gestual” ha ido evolucionando al igual que lo han hecho los instrumentos en sus técnicas, o la propia música en el ámbito formal, orquestal, plantillas instrumentales que forman la orquesta, así como el propio lenguaje musical de cada época. Las necesidades técnicas y gestuales a la hora de dirigir no son las mismas si se interpreta una obra de Haendel o una sinfonía de Stravinski, aunque en ambos casos hay unos elementos básicos comunes de técnica de dirección, como es mantener un pulso regular, dar entradas, dominar las figuras básicas según el compás, etc. es decir, hay una evolución del gesto como resultado de toda una evolución de la escritura musical.

El gesto, a través de la técnica de dirección y partiendo de unos principios básicos como son la creación de las figuras básicas que están interrelacionadas con los compases, se irán incorporando nuevos elementos hasta llegar a las máximas necesidades para poder dirigir cualquier obra. Estos mensajes gestuales deben ser claros y de la máxima precisión hacia la orquesta y respondiendo a lo que se demanda de los músicos, para que éstos a su vez puedan tocar con las máximas garantías musicales y técnicas.

El director que posee un lenguaje de gestos universal, es entendido por cualquier orquesta y país, por lo que sus mensajes deben estar perfectamente sistematizados. Este lenguaje se desarrollará en este apartado de la tesis destinado a la técnica de dirección, aunque sus contenidos se centrarán en determinadas necesidades que demanda el profesorado en la *Encuesta* para el aula de orquesta.

11.1.1.- Línea de referencia óptica

La *línea de referencia óptica* es la posición de partida para el inicio de la música, desde la cual el director comenzará para marcar la anacrusa de entrada a la orquesta. Establecida la posición inicial, se permanecerá en esta posición de forma estática pero a la vez flexible durante unos segundos con las manos extendidas. Gestualmente las manos se “colocarán” sobre una línea imaginaria denominada *línea de referencia óptica*, y a continuación el director marcará a la orquesta la anacrusa de entrada de acuerdo con el *tempo* que se especifique en la partitura.

De acuerdo con la estatura de cada individuo esta *línea de referencia óptica* estará situada más alta o más baja, pero una vez determinada su altura, se tratará de trabajar todos los ejercicios de técnica tomando esa referencia. Desde aquí se van a construir las figuras básicas de

¹⁰⁷ Sardó i Parals, A. *El gesto en la dirección de orquesta* (Barcelona: Clivis Publicaciones, 2006).

referencia para marcar todos los compases y se fijarán unos puntos espaciales que corresponderán con las partes del compás.

Gráficamente la *línea de referencia óptica* será representada en los textos y ejercicios con una simple línea recta. Sobre esta línea se dibujarán las figuras básicas con sus partes en función del compás que se trate. También podrá ser utilizada para visualizar las anacrusa, calderones y otros elementos de la técnica de dirección.

————— *Línea de referencia óptica*

11.1.2.- Espacios gestuales de referencia

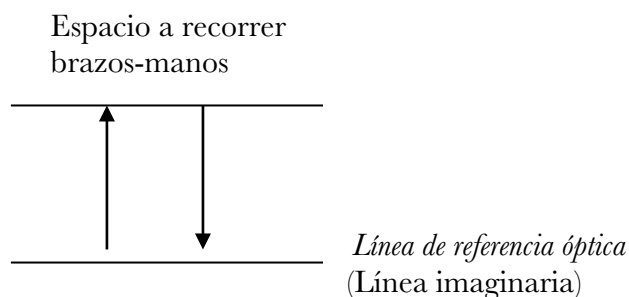
La claridad del gesto requiere estructurar metódicamente los límites básicos sobre los que se construirá la técnica de dirección y que posteriormente será la referencia visual que tendrá el músico en la orquesta. No hay que olvidar que todos los instrumentistas, de acuerdo con su instrumento tienen una posición técnicamente correcta, que deben mantener al tocar una partitura y a la vez seguir visualmente las indicaciones del gesto del director.

Cuando esas indicaciones no son lo suficientemente claras por parte del director, el instrumentista de orquesta suele reducir su atención hacia la batuta y procede a centrarse en su partitura, siguiendo al director solamente en lugares muy concretos como las entradas, calderones o cortes, pasando a guiarse por la sonoridad de la orquesta. En estos casos, y cuando la técnica del director es deficiente, el protagonismo pasa a ser del *Concertino* y solistas, así como de otros instrumentos que sirvan de referencia acústica al músico.

Los espacios básicos sobre los que se desarrollarán los ejercicios de técnica para crear el lenguaje del gesto son:

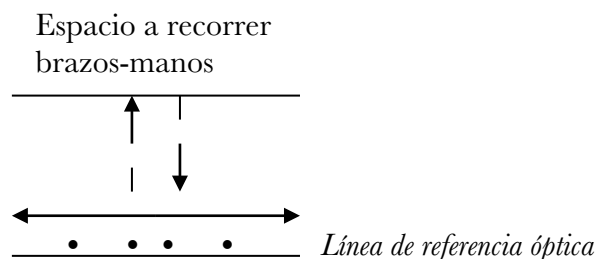
a) Movimiento vertical.

Espacialmente el gesto parte desde la *línea de referencia óptica* donde se sitúa la “posición inicial” del director para marcar la anacrusa de estrada, hasta llegar al “punto culminante” del movimiento. En este espacio también intervienen elementos, como la estatura del director y la longitud de sus brazos, las proporciones de las figuras básicas al marcar los compases y la dosificación del gesto en función del contenido musical de cada momento.



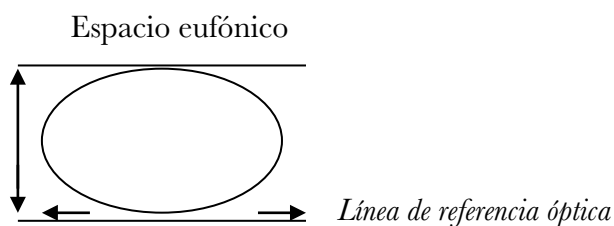
b) Movimiento horizontal.

Partiendo desde la “posición inicial” y sobre la *línea de referencia óptica*, el director va percutiendo los puntos esenciales de las “figuras básicas” sobre las que se construyen los compases. Las “figuras básicas” requieren de unas proporciones gestuales tanto a nivel vertical como horizontal, para que el instrumentista relacione unas figuras en todas sus partes o dibujos con el compás que está tocando.

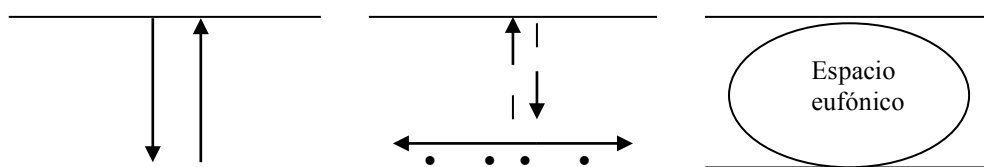


c) Espacio eufónico

El tercer espacio es el denominado “espacio eufónico”, más amplio que los dos anteriores y donde los dos brazos están mas individualizados. El brazo derecho de carácter más mecánico, marca el pulso, dibuja las figuras básicas que están relacionadas con los compases, etc. El brazo izquierdo es más creativo, con el único límite espacial que la propia longitud del brazo del director; su cometido principal es marcar entradas o realizar matices y reguladores, aunque también puede unirse a las tareas de la mano derecha funcionando de forma paralela o simétrica. En todo caso, el gesto siempre será proporcionado al grupo y a la densidad orquestal derivada de la propia obra musical.



d) Síntesis de los tres gráficos



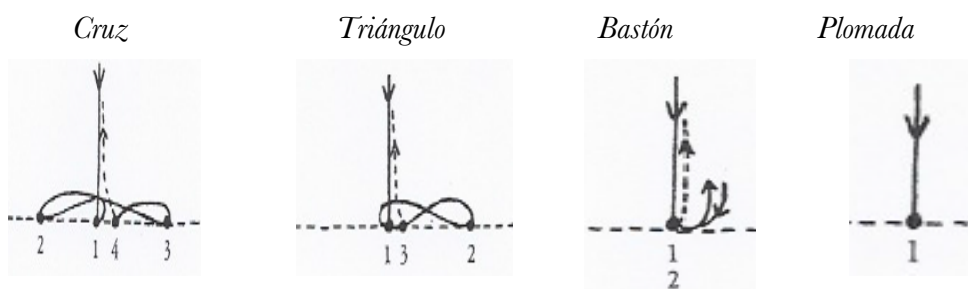
11.1.3.- Figuras básicas y los dibujos artísticos

Las figuras básicas¹⁰⁸ son los gestos artísticos que utiliza el director para dirigir cualquier tipo de música. Estas figuras de referencia son: la *plomada* o *vertical*, el *bastón*, el *triángulo* y la *cruz*.

El director dibuja con precisión en el “espacio eufónico” unas figuras sobre las que marcará los compases que servirán de referencia a la orquesta y desde donde se transmitirán gestualmente todo tipo de órdenes al grupo. La calidad y definición del gesto permitirá mandar mensajes claros a los músicos. Estas figuras básicas podrán incorporar posteriormente “nuevos datos” en función de las necesidades musicales de la partitura.

En la representación gráfica de cada figura básica se visualiza la *línea de referencia óptica* (línea discontinua) y se indican numéricamente (1,2,3,4) las partes o puntos de inflexión que el director debe “percutir” al marcar los compases en función del número de partes.

Los siguientes ejemplos representan el dibujo artístico y los puntos esenciales de las figuras básicas de 4, 3, 2, y 1 partes respectivamente que posteriormente se aplicarán a los compases. Los dibujos que se debe realizar el director en el espacio son los siguientes:



Los dibujos artísticos de las figuras y sobre las que se van a marcar todos los compases representan una cruz invertida para el compás de cuatro partes, un triángulo para el compás de tres partes, un bastón invertido para el compás de dos partes, y finalmente la plomada o vertical para el compás de una parte. Los compases de más de cuatro partes igualmente se derivarán de estas figuras así como los compases subdivididos. El director de orquesta valiéndose de estas figuras deberá interpretar cualquier tipo de música independientemente de la época a que pertenezca, complejidad rítmica o tipo de compás que emplee la obra.

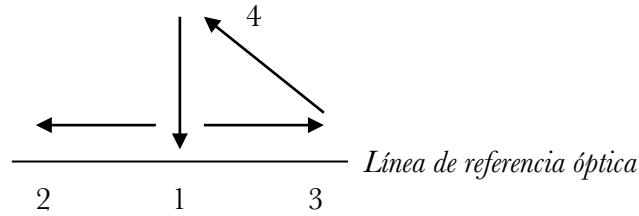
A la hora de dirigir habrá que observar que todas las partes de los compases se batan hacia abajo, y no en horizontal. Se marcarán los puntos esenciales de cada figura básica sobre una línea imaginaria denominada *línea de referencia óptica*. Esta línea puede ocupar diferentes alturas dentro del “espacio eufónico”, según la tesitura o la orquestación del momento. Esta posición de la línea podrá ser central (habitual), media, alta o baja.

¹⁰⁸ Barrio, A.: *Tratado de Solfeo. Teoría y Práctica*. Volumen I (Madrid: Musicinco, 1988), p. 22.

El esqueleto o estructura sobre lo que se va a “construir el gesto” o dibujo artístico de las figuras y su relación con de cada compás es el siguiente:

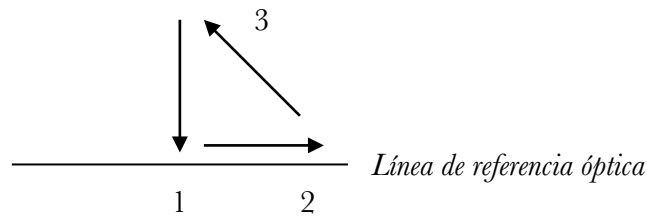
Compás de 4 partes. *Cruz*

Figura de 4 partes
(Mano derecha)



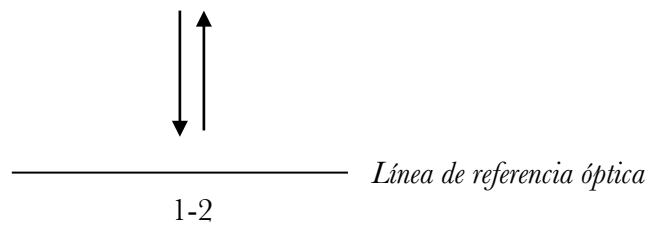
Compás de 3 partes. *Triángulo*

Figura de 3 partes
(Mano derecha)



Compás de 2 partes. *Bastón*

Figura de 2 partes
(Mano derecha)




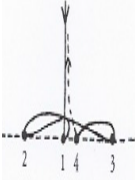

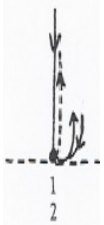

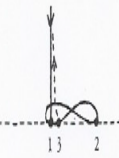


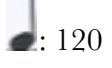
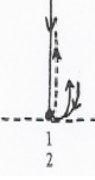

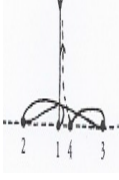
Compás de 1 parte. *Plomada* o vertical

Figura de 1 parte
(Mano derecha)



11.1.3.1.- Cambios de la figura básica y el *pulso*

Cuando en un movimiento de una obra orquestal se produce un cambio de pulso sin haber un cambio de compás o *tempo*, ya sea como consecuencia de que viene reflejado en la partitura con o sin unas valoraciones metronómicas (más lento o más rápido) o provocadas por el director, se precisará cambiar de figura básica. Los cambios de pulso que frecuentemente realiza el director de orquesta en los repertorios de los períodos clásico o romántico suelen estar relacionados con el carácter de la música, distinguiendo fundamentalmente el *legato* del *staccato* y el contenido musical. Este tipo de cambios no se especifica en la partitura y se pueden marcar directamente, o por el contrario, según los casos preparar técnicamente el cambio. Los ejemplos que a continuación se presentan son cambios de *tempo* marcados directamente sobre el compás donde se produce el cambio. Por el contrario, si se desea preparar el cambio anticipadamente a la orquesta, visualmente se reflejará en la partitura como aparece en el tercer ejemplo del siguiente cuadro, se presenta entre paréntesis el lugar donde técnicamente se debería “preparar el cambio de pulso”.

<p>(a 4 - Cruz)</p>  : 180		<p>(a 2 - Bastón)</p>  : 90	
<p>C _____</p>	<p>_____</p>	<p>C _____</p>	<p>_____</p>
<p>(a 3 - Triángulo)</p>  : 180		<p>(a 1 - Plomada)</p>  : 90	
<p>3/4 _____</p>	<p>_____</p>	<p>3/4 _____</p>	<p>_____</p>
<p>(a 2 - Bastón)</p>  : 120		<p>(a 4 - Cruz)</p>  : 60	
<p>2 / 4 _____</p>	<p>_____ (•)</p>	<p>4 / 4 _____</p>	<p>_____</p>

11.1.3.2.- Cambio de compás y figura

Los ejercicios que se presentan a continuación están destinados a adquirir una técnica de cambios de compás de manera práctica donde se trabaje el gesto con el metrónomo antes de pasar a la orquesta. Se trata de marcar compases de subdivisión binaria combinados con compases de subdivisión ternaria, de manera fluida, donde la unidad de pulso será la corchea. Los compases tienen la misma figura básica presentándose primero el compás de subdivisión binaria y, a continuación, el de subdivisión ternaria. En el cambio de un compás a otro, además de controlar el dibujo de cada figura básica, se prestará especial atención al pulso y contenido rítmico de cada compás y la dificultad rítmica provocada por este cambio. El metrónomo será utilizado como herramienta de trabajo para controlar el cambio de compás, donde la pulsación de la corchea (unidad de referencia) se adecuará a las necesidades de cada momento.

Todos estos ejercicios se marcarán directamente, sin hacer un “compás dispar” provocado como preparación del cambio. Una vez adquirida una cierta soltura en su ejecución se realizarán los cambios a través de un compás dispar provocado. La preparación de este cambio se realizará en el compás anterior en su última parte o dos últimas partes, según los casos. El objetivo es habituarse a pasar de forma natural de un tipo de compás a otro, sin que a nivel práctico (orquesta) pueda provocar falta de dominio en la técnica de estos compases. De acuerdo con el gráfico cada grupo de compases se realizarán cuatro veces. Finalmente los ejercicios incorporan diversas combinaciones de compases cuyo objetivo es adquirir destreza tanto en el cambio de compás (figura básica), como en el cambio de pulso, práctica que será útil también para los *Repertorios* del siglo XX.¹⁰⁹

Los ejercicios se pueden realizar cada uno de ellos de manera individual unas 8 veces y luego 4 veces (estructura clásica de la frase o semifrase), para pasar posteriormente a realizarse de acuerdo con la indicación que aparece en los gráficos. A continuación, y según la destreza de cada profesor, se pueden realizar ejercicios con cuatro, cinco o siete cambios de compás de manera correlativa, que se repetirán siguiendo las mismas combinaciones varias veces en diferentes *tempos* metronómicos.

Dominado este proceso de carácter técnico-mecánico se procederá a trasladar a la partitura esta metodología como un elemento previo al trabajo con la orquesta.

¹⁰⁹ Scherchen, H.: *El arte de dirigir la orquesta* (Barcelona: Labor, 1988), pp. 195-202.

Ejemplos con cuatro cambios de compás

12/8	—————	4/4	—————	6/8	—————	2/4	—————
4/4	—————	12/8	—————	2/4	—————	6/8	—————
9/8	—————	3/4	—————	3/8	—————	1/4	—————
3/4	—————	9/8	—————	1/4	—————	3/8	—————

Ejemplos con cinco cambios de compás

4/4	—————	3/4	—————	2/4	—————	1/4	—————	4/4	—————
12/8	—————	9/8	—————	6/8	—————	3/8	—————	12/8	—————
3/4	—————	2/4	—————	1/4	—————	4/4	—————	3/4	—————
9/8	—————	6/8	—————	3/8	—————	12/8	—————	9/8	—————

11.2.- Compases y su subdivisión

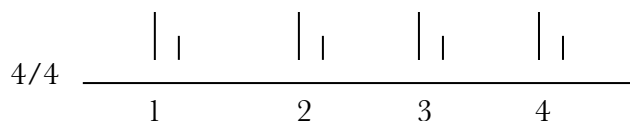
11.2.1.- Compases de subdivisión binaria

Técnicamente subdividir un compás¹¹⁰ consiste en rebatir los puntos esenciales de las figuras básicas con un gesto más pequeño. En las subdivisiones se seguirán empleando las figuras básicas de la *cruz*, el *triángulo*, el *bastón* o la *plomada* para marcar los diferentes compases.

El siguiente gráfico representa con rayas largas los punto esenciales de la figura básica de la *cruz* y que será de aplicación sobre la partitura.

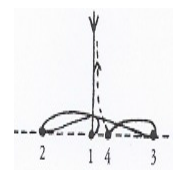
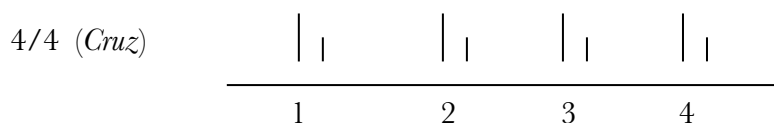


Ahora el gráfico que representa el compás de 4/4 subdividido. Las rayas largas indican los puntos esenciales de la figura básica, donde se inicia cada parte del compás, y las rayas pequeñas indican las subdivisiones, es decir la segunda mitad de cada parte.

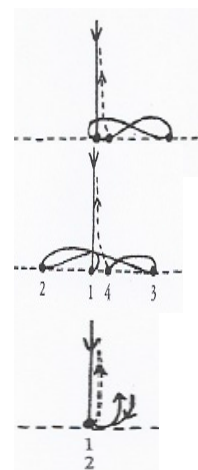
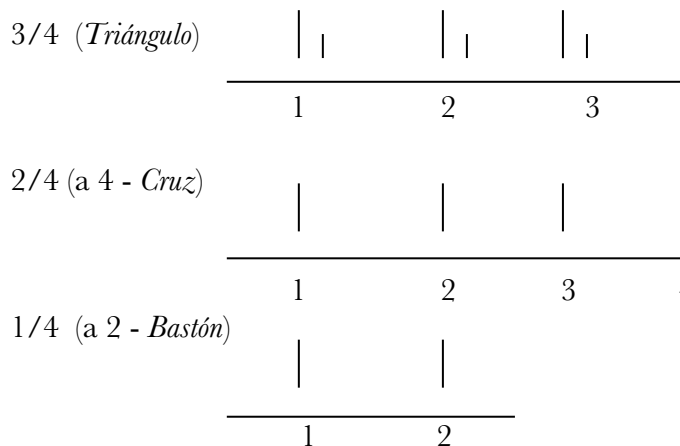


Esta incorporación de nuevos gestos derivados de la subdivisión sobre las figuras básicas, implica un mayor dominio en la claridad visual al marcar el compás. En cada figura básica debe primar la claridad de los puntos esenciales de la figura y a continuación acotar muy bien con un gesto pequeño la subdivisión, para que visualmente no provoque desconcierto en la orquesta. A la dificultad del dominio gestual en las subdivisiones hay que añadir el control que se debe ejercer sobre el contenido rítmico a través del pulso y las relaciones que marca el director. Otros elementos técnicos que hay que dominar sobre los compases subdivididos son las anacrusas, los calderones, matiz y gesto o el marcar entradas.

A continuación se representan gráficamente los compases de subdivisión binaria 4/4, 3/4, 2/4 y 1/4. Junto al compás se indica la figura básica sobre la que se marcará ese compás. En los compases de 4/4 y 3/4 al ser subdividido habrá que rebatir cada punto esencial de la figura básica con un gesto pequeño que afectará a la segunda mitad de cada parte. Sin embargo el compás de 2/4 al subdividirlo pasa a marcarse a 4 y ser dirigido sobre la figura básica de la *cruz*. Lo mismo ocurre con el compás de 1/4 que al ser subdividido pasa de marcarse sobre la *plomada* cuando va a 1 a marcarse sobre el *bastón* cuando va a 2, por lo tanto en la subdivisión tomará esta última figura.



¹¹⁰ Temes, J.: *Tratado de Solfeo Contemporáneo*, 5 Volúmenes (Madrid: Línea, 1982).

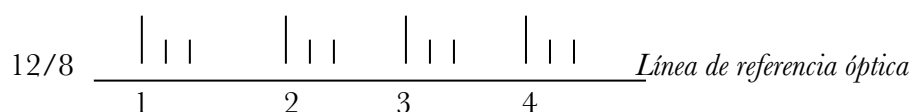


11.2.2.- Compases de subdivisión ternaria

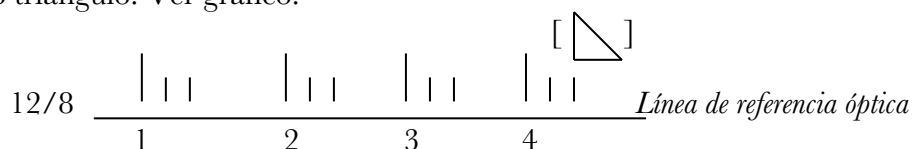
En los compases de subdivisión ternaria los puntos esenciales de la figuras básicas se rebaten hasta tres veces como ocurre en los compases 12/8 y 9/8. El procedimiento técnico es similar al de los compases de subdivisión binaria, gesto grande (rayas largas) de las figuras básicas que da claridad a cada compás y a continuación dos gestos pequeños (rayas pequeñas) en cada punto esencial de la figura básica

En los compases de subdivisión ternaria a la claridad en el control del gesto hay que incorporar, si cabe, una mayor precisión en el pulso, ya que éste puede verse afectado por tanto cambio de manos sobre cada una de las partes del compás.

A continuación se representa gráficamente el compás de 12/8 que se dirige sobre la figura básica de la cruz. Las rayas largas representan los puntos esenciales o primer tercio de cada parte del compás y las rayas pequeñas representan el segundo y tercer tercio de cada parte



Gestualmente y para dar mayor claridad visual a la orquesta en la última parte se realiza un pequeño triángulo. Ver gráfico.



A continuación se representan gráficamente los compases de subdivisión ternaria 12/8, 9/8, 6/8 y 3/8. Junto a cada compás se indica la figura básica que se empleará para dirigir. En los compases 12/8 y 9/8 se percutirán tres veces cada punto esencial de la figura básica. El compás 6/8 (a 6) empleará sin embargo la figura de la *cruz*, lo que implica rebatir solamente dos de las cuatro partes de esta figura. El compás de 3/8 (a 3) al marcarse sobre el triángulo no tendrá que rebatir gestualmente ninguna de sus partes.

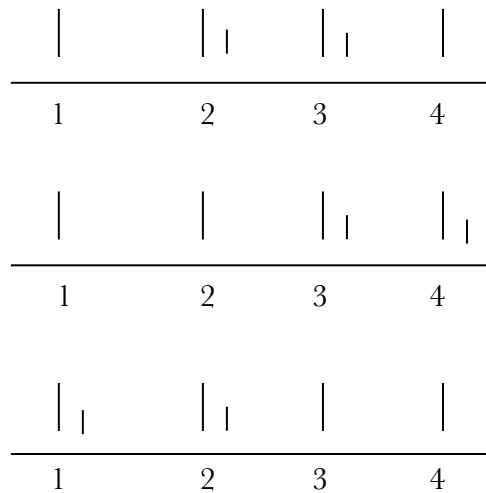
La figura del *triángulo* que aparece en la última parte de los compases 12/8 y 9/8 tiene como objetivo facilitar claridad gestual a la orquesta, por lo que en estos dos casos en vez de batir tres veces cada punto esencial de las figuras básicas, en la última parte del compás se dibujará un pequeño *triángulo*.

12/8 (<i>Cruz</i>)		
9/8 (<i>Triángulo</i>)		
6/8 (<i>Cruz</i>)		
3/8 (<i>Triángulo</i>)		

Variantes del compás 6/8 según la melodía

A continuación se representan gráficamente una serie de variantes o formas de marcar el compás de 6/8 sobre la figura básica de la *cruz*. Gráficamente el compás se representa con cuatro líneas largas y dos cortas, estas últimas distribuidas una en cada gesto grande, evitando realizar tres gestos sobre una misma parte de la figura. En la distribución de los gestos pequeños uno de ellos estará relacionado con la melodía a la hora de hacer la distribución de los mismos.

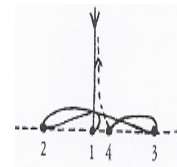
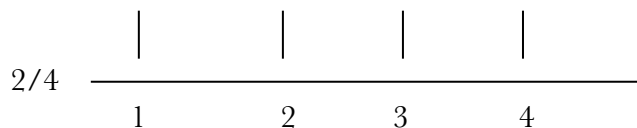
	<p><i>Línea de referencia óptica</i></p>



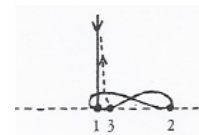
11.2.3.- Compases subdivididos y el empleo de otras figuras básicas

En algunos casos los compases al ser subdivididos no utilizan la figura básica que les correspondería en función de las partes del compás. Este cambio de figura tiene como objetivo fundamental el dar claridad y precisión al gesto y transmitirlo de forma directa a la orquesta. Este cambio de figura afecta tanto a los compases de subdivisión binaria como a los compases de subdivisión ternaria.

En el ejemplo que a continuación se expone se puede observar un compás de 2/4 cuya figura básica es el *bastón*. Al ser subdividido pasa a ser marcado a 4, es decir que en este caso no se rebaten los puntos esenciales de la figura básica sino que se pasa directamente del bastón a la figura básica de la *cruz*.



El siguiente ejemplo propone un compás de 3/8, subdivisión ternaria, donde su figura básica es la *plomada* o *vertical* cuando se marca a 1. Al marcar el compás de 3/8 a 3 pasa a emplear otra figura básica como es el *triángulo*.

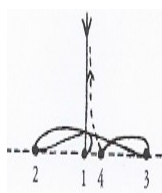


Existen otros casos en el tratamiento de la subdivisión de compases, donde para un mismo compás se puede emplear en una obra una figura y en otra con el mismo compás se opta por otra figura diferente. Esta decisión debe venir avalada por el gesto que mejor se adapte al compás y a su contenido musical (fraseo, distribución armónica, contenido rítmico en sus diferentes partes, orquestación, etc).

Un caso similar al anterior es cuando después de elegir la figura básica que mejor se adapta al compás subdividido, algunas de estas partes subdivididas se pueden distribuir de varias formas diferentes. La solución técnica en todo caso deberá estar sustentada en el equilibrio de la técnica y el contenido musical, donde el gesto deberá ser lo más fiel posible a la partitura

En el siguiente ejemplo aparece un compás de 6/8 subdividido sobre la figura básica de la *cruz*, completando la subdivisión (a 6) con dos gestos pequeños. Estos gestos pequeños se pueden colocar como aparecen en el gráfico, sobre la primera y la tercera parte o entre la segunda y la cuarta parte. El director incluso puede elegir sobre esta figura básica de la *cruz* otras combinaciones de subdivisión. Estas variantes deberán estar sujetas a la relación de técnica y el contenido musical.¹¹¹

6/8 (<i>Cruz</i>)	(1)		(1)	
	1	2	3	4
		(1)		(1)
	1	2	3	4



11.2.4.- Subdivisiones en otros casos: “sobre la marcha” y penúltimo compás

En numerosos casos el director precisa “subdividir sobre la marcha” una parte del compás para facilitar o ajustar rítmicamente un pulso concreto volviendo inmediatamente al pulso estandar. En dicha subdivisión el *tempo* no es alterado en ningún momento. Otro de los lugares que con frecuencia se produce una subdivisión en el compás es en la cadencia final de un *tempo* o movimiento. A esta subdivisión que coincide con la cadencia final se suele incorporar un pequeño *ritardando*.

A continuación se representan gráficamente los compases de subdivisión binaria y los de subdivisión ternaria, donde se realiza dicha subdivisión en la cadencia final de un movimiento. Dicha subdivisión recaerá sobre la cuarta parte del penúltimo compás.

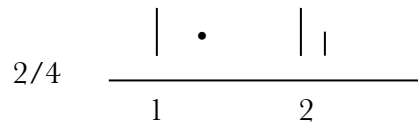
Compases subdivisión binaria

4/4					(Subdivisión 4ª parte)
	•	•	•		<i>Línea de referencia óptica</i>
	1	2	3	4	

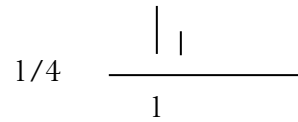
3/4				(Subdivisión 3ª parte)
	•	•		
	1	2	3	

¹¹¹ Barrio, A.: *Tratado de Solfeo. Teoría y Práctica*. Volumen II (Madrid: Musicinco, 1987), pág. 21-24.

(Subdivisión 2ª parte)



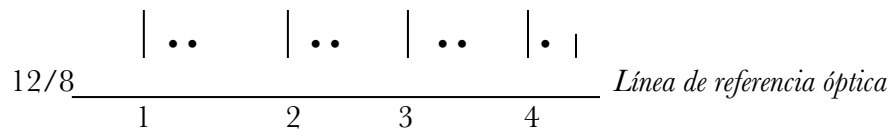
(Subdivisión parte)



Compases subdivisión ternaria

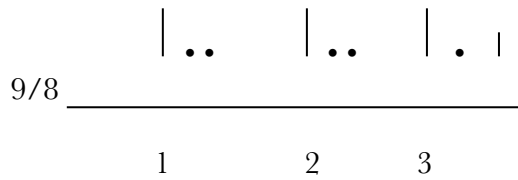
(Subdivisión 4ª parte)

(3º tercio)



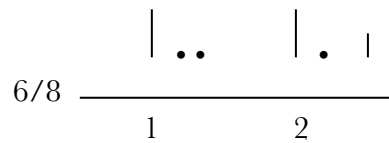
(Subdivisión 3ª parte)

(3º tercio)



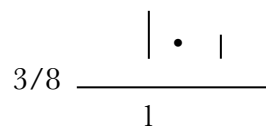
(Subdivisión 2ª parte)

(3º tercio)



(Subdivisión parte)

(3º tercio)



11.2.5.- Compás de cinco partes

El compás de cinco partes denominado de “amalgama” se marcará sobre la *cruz*. Gráficamente se representará con cuatro rayas largas y una corta, colocada esta última junto a una larga. Sus diversas variantes vienen determinadas por el contenido musical por lo que el director deberá adaptar esa parte priorizando la melodía. A continuación se muestran las diversas formas de marcar este compás tomando como referencia la figura de la *cruz*.

5/4(Cruz)

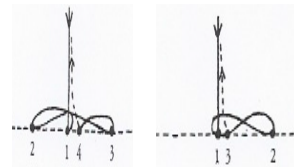
Línea de referencia óptica

En el compás de 5/4 a la hora de elegir una figura básica para dirigirlo, se tendrá en cuenta en primer lugar el *tempo*:

- *Tempo Lento*.

a) Figura básica: *cruz* o *triángulo*.

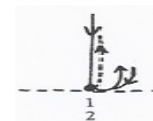
b) Determinante, la figuración rítmica y la melodía.



- *Tempo Vivo*

a) Figura básica: *bastón*.

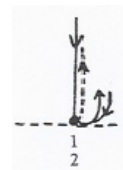
b) Determinante, el contenido rítmico o la figuración.



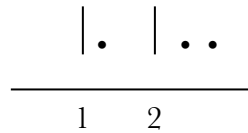
11.2.6.- Compases dispares

Se denominan compases dispares¹¹² aquellos que con igualdad de unidad de pulso, tienen diferente metro o distinta duración en el pulso que marca el director. A continuación se muestra un ejemplo de compás dispar marcado sobre la figura básica del *bastón*. La raya larga indica la parte del compás y el punto (•) el contenido rítmico de sus partes.

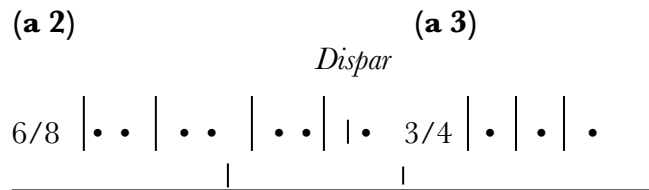
5/8



¹¹² García Asensio, E: *Apuntes de las clases de dirección de orquesta* (Madrid: S.A., S.E.).



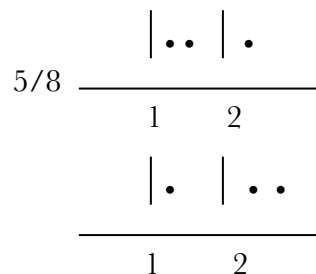
Los compases dispaes pueden existir por sí mismos, es decir estar ya escritos (5/8, 7/8 ó 10/8) o hacerlos el director por su conveniencia técnica, con el objeto de tomar correctamente un nuevo movimiento. Por ejemplo, si de un fragmento musical en 6/8 se pasa a otro en 3/4 donde la unidad de pulso tenga exactamente el mismo valor, se realizará en el último compás de 6/8 un dispar en la 2ª parte, con el objeto de coger el compás de 3/4 con exactitud.



Como se puede observar en el gráfico la unidad de pulso es la corchea y las figuras básicas para dirigir estos compases será el bastón para el compás de 6/8 y el triángulo para el compás de 3/4. De acuerdo con el gráfico en la última parte del compás de 6/8 se hace un dispar conteniendo una y dos unidades de pulso respectivamente, estableciendo así el contenido del compás siguiente. Este planteamiento implica que en la última parte del compás de 6/8 el pulso está estructurado de tres corcheas, se hace primero un pulso con una corchea y un segundo pulso con dos corcheas; este último pulso será exactamente igual que el primer pulso del compás de 3/4, con lo cual el director habrá establecido el ritmo exacto del nuevo compás como consecuencia de la disparidad hecha en la última parte del compás de 6/8. Entre los compases dispaes más usados por los compositores se encuentran el compás de 5/8, 7/8 y el 10/8.

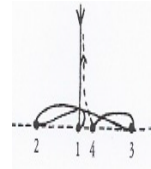
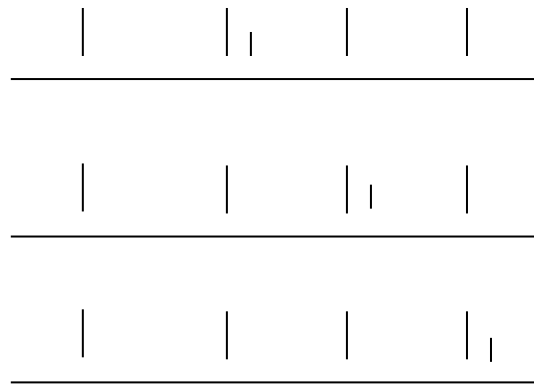
11.2.6.1.- Compás de 5/8

Este compás dispar se marca sobre la figura básica del *bastón*. La raya larga indica la parte del compás y el punto (•) la estructura rítmica de sus partes. En el gráfico se puede apreciar dos formas diferentes de marcar este compás en función del estructura rítmica.



El compás al ser subdividido pasará a tener cinco partes y se marcará sobre la *cruz*. Gráficamente se representará con cuatro rayas largas y una corta, colocada esta última junto a una larga. Sus diversas variantes vienen determinadas por el contenido musical.



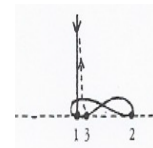
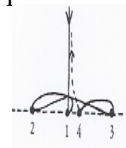


Como en otros casos el *tempo* habrá de tenerse en cuenta para elegir la figura básica sobre la que se va a dirigir un movimiento escrito en el compás de 5/8:

- *Tempo Lento.*

a) Figura básica: *cruz* o *triángulo*.

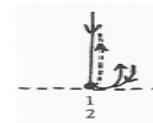
b) Determinante, la figuración rítmica y la melodía.



- *Tempo Vivo*

a) Figura básica: *bastón*.

b) Determinante, el contenido rítmico o la figuración.



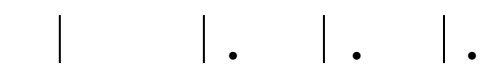
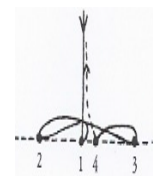
11.2.6.2.- Compás de 7/8 sin subdividir

El compás de 7/8 se marcará sobre la figura de la *cruz*. En *tempo Vivo* incluso se puede marcar sobre el *bastón*. Gráficamente se representará con cuatro líneas largas que representan las partes principales de la figura básica y tres puntos distribuidos, uno en cada gesto grande, evitando realizar la agrupación de tres corcheas sobre una misma parte de la figura, excepto que así se exprese en la partitura. La numeración indica la relación y el contenido rítmico en cada parte del compás y que el director debe aplicar en cada caso.

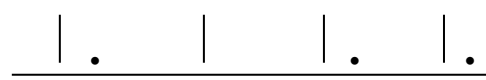
(a 4 - *Cruz*)



(2-2-2-1)



(1-2-2-2)

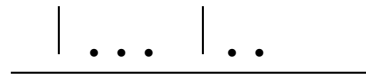


(2-1-2-2)

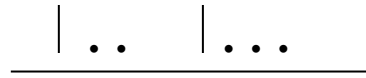


(2-2-1-2)

(a 2 – Bastón)



(4-3)



(3-4)

11.2.6.3.- Compás de 7/8 subdividido

El compás de 7/8 al subdividirlo se realizará sobre la figura de la *cruz*. Gráficamente se representará con cuatro líneas grandes y tres pequeñas, estas últimas distribuidas una en cada gesto grande, evitando realizar tres gestos sobre una misma parte de la figura.



(2-2-2-1)



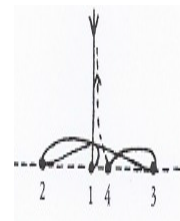
(1-2-2-2)



(2-1-2-2)



(2-2-1-2)



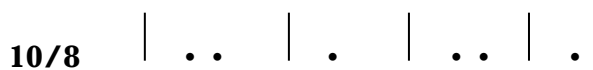
11.2.6.4.- Compás de 10/8 y el *tempo*

En el compás de 10/8 se tomará como referencia el *tempo* diferenciando si es lento o rápido, o si va subdividido o sin subdividir.

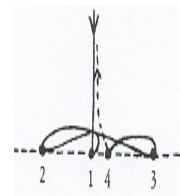
Tempo Vivo

A continuación se representan gráficamente seis combinaciones diferentes de agrupar el contenido rítmico del compás de 10/8 dirigido en un *tempo Vivo*. En todos los casos se ha tomado como referencia la figura básica de la *cruz*. Como ya se ha indicado en otros casos el contenido rítmico se representa aquí a través de un punto (•). A la derecha de cada gráfico se indica el contenido rítmico expresado en número de corcheas que entra en cada parte, y donde se puede apreciar la disparidad del compás en cada una de sus partes.

(a 4)



(3-2-3-2)



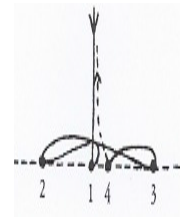
	(3-3-2-2)
	(3-2-2-3)
	(2-2-3-3)
	(2-3-2-3)
	(2-3-3-2)

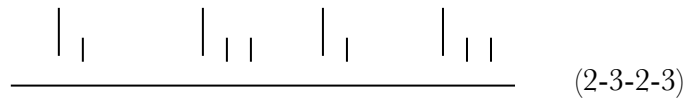
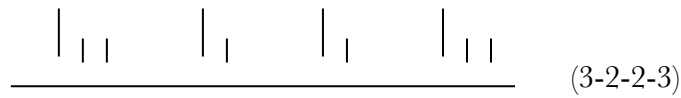
Tempo Lento

En los siguientes gráficos se representan seis combinaciones diferentes o formas de marcar un compás de 10/8 subdividido en *tempo Lento*. En todos los casos se ha tomado como referencia la figura básica de la *cruz*. Las rayas largas indican la parte principal de la figura y las rayas pequeñas representan las subdivisiones. A la derecha de cada gráfico se indica las combinaciones o grupos de corcheas que se marcan en cada parte de la figura básica.

(a 4)

10/8		(3-2-3-2)
		(3-3-2-2)
		(3-2-2-3)
		(2-2-3-3)





11.2.6.5.- Compases dispares “provocados” como herramienta técnica

A continuación se representan gráficamente varios ejemplos de compases dispares y que en su mayoría son compases donde la “disparidad” ha sido provocada para que el director pase de un compás a otro con precisión metronómica.

La unidad de pulso es la corchea que tiene igual valor en todos los compases. En los ejemplos se puede observar como antes de pasar a un compás de diferente contenido rítmico, pero unificado en el pulso, se ha buscado por medio de un breve dispar, la unidad de compás que a continuación se va a emplear.

En aquellos casos en que la unidad de compás y su contenido rítmico valga exactamente igual en el compás que se deja que el nuevo, no se hará ningún dispar (2/8-2/4).

Graficamente las rayas largas (|) son las partes a batir y los puntos (•, ••) la estructura rítmica de cada parte. No hay que olvidar que al marcar la parte principal de la figura básica (raya) también lleva una estructura rítmica.

Ejemplos

Combinación de compases	
6/8 - 4/4 - 6/8 - 2/2 - 2/8 - 3/8 - 2/8 - 2/4 - 6/8 - 5/8 - C/ - 3/8 - 3/4 - C/	
Representación gráfica	
Representación-Compás	
6/8	
6/8	
3/8	

11.2.7.- Igor Stravinsky: *Petrushka*

Como propuesta para la aplicación de todo el proceso técnico presentado anteriormente, y a modo de ejemplo, se ha seleccionado una de las grandes obras orquestales del siglo XX escritas por I. Stravinsky, el ballet *Petrushka*.¹¹³ Dado que lo que interesa es ver la complejidad técnica y su aplicación en la práctica, se ha elegido una reducción orquestal hecha para piano por el propio compositor. En ningún caso este material es para el aula de orquesta de un Conservatorio Profesional, ya que es una obra solo al alcance de las grandes orquestas profesionales y para directores muy experimentados. Sin embargo, sirve de ejemplo para que el docente pueda visualizar como se contruye una tecnica partiendo de unos “andamiajes basicos” y que van evolucionando progresivamente hasta construir una técnica compleja para ser aplicada en los grandes repertorios orquestales. Stravinsky fue uno de los compositores que más utilizó en sus composiciones una gran variedad de compases y complejidad rítmica, siento esta diversidad de acentuaciones y compases, lo que obligan al director a tener una técnica clara y perfectamente estructurada, de lo contrario los miembros de la orquesta no podrán dar respuesta de una manera clara a las exigencias musicales de la obra.

¹¹³ Stravinsky, I.: *Petrushka* (Berlín: Dover Publications, 2006).

Se han seleccionado varios fragmentos que corresponden a diversas partes de la obra, donde se pueden ver en la partitura: *tempo*, compás, pulso metronómico puesto por el propio compositor y los elementos rítmico-armónicos.

La obra se inicia con el compás 3/4, el *tempo Vivace*, con un pulso metronómico de negra 138, es decir que va a 3, lo que implica el empleo de la figura básica del *triángulo*. Por el contenido rítmico del pulso se marcará con la relación 1-3 (cuatro semicorcheas); la anacrusa de inicio, ya que la música comienza en la 1ª parte, será la anacrusa normal (carácter, *tempo* y matiz).

PETRUSHKA

for solo piano

First Tableau

The Shrovetide Fair

Igor Stravinsky
(1882-1971)

The musical score is presented in three systems. The first system is marked 'Vivace' with a metronomic pulse of 138. It features a piano accompaniment in 3/4 time with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes a vocal line (cant.) that begins with a first ending bracket. The third system continues the piano accompaniment with prominent triplet figures in the right hand.

The magic trick se inicia con un *tempo Lento*, compás de 3/4 con un pulso metronómico de negra a 50. En el n° de ensayo 31 aparecen una serie de calderones que lleva la flauta solista. De acuerdo con la técnica, el director se parará en la parte donde se inicia el calderón y se rebate en la misma parte para dar su salida. En ningún caso se debe cortar el calderón ya que haríamos un silencio que el compositor no ha escrito.

THE MAGIC TRICK

30
Lento ♩ = 50

p *f* *p* *mp* *m.d.* *pp*

31
The Magician plays the flute.
mp Cadenza ad lib. ma non accel.

mp *5* *3*

Russian Dance está escrito en compás de 2/4, lo que implica el empleo de la figura básica del *bastón*, a 2. El compositor indica el *tempo* exacto de negra a 116, *Allegro giusto*. De acuerdo con el carácter rítmico de la *Dance*, la relación será de 1-3, cuya anacrusa de salida será la normal, que lleva carácter, tempo y matiz.

RUSSIAN DANCE

Petrushka, the Moor, and the Ballerina suddenly begin to dance, to the great astonishment of the crowd.

Allegro giusto ♩:116

33

34

8

ff mf

gliss.

Petrushka's Room el compositor lo escribe en compás de 3/4, lo que implica el empleo de la figura básica del *triángulo*, con un pulso metronómico de negra a 100. Técnicamente para el director la dificultad principal está en la precisión rítmica (las relaciones y el gesto) que se requiere para dar claridad a las voces, independientemente de los elementos que comportan el control de la afinación de cada pasaje y equilibrio en los planos sonoros.

Second Tableau PETRUSHKA'S ROOM

As the curtain rises, the door to Petrushka's room opens suddenly; a foot kicks him onstage; Petrushka falls and the door closes again behind him.

48 *Molto stringendo* ♩ = 100

f *pp*

p *sf* *mf*

49 *Molto meno mosso* ♩ = 50

p *mf lamentoso*

f *mf*

Petrushka's curses se inicia en el compás 51 de ensayo, con el carácter de *Furioso* y un pulso de negra a 108 sobre el compás de 2/4, para lo cual en director empleará la figura básica del *bastón*. Seguidamente se pasará por los compases de 3/4 y 2/4 aplicando respectivamente las figuras del *triángulo* y el *bastón* respectivamente, parando el pulso en el calderón, que se encuentra situado sobre un silencio de negra. Desde esa posición se marcará la anacrusa para la música que se encuentra situada en el compás siguiente. En el número 52 de ensayo nos encontramos con el *tempo Adagietto* escrito sobre un compás de 2/4, pero con la indicación de corchea a 54, esto implica que a partir de ahí el compás va subdividido, es decir a 4, lo que implica pasar del *bastón* (a 2) a la *cruz* a 4).

Musical score for the beginning of *Petrushka's curses*. It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. There are markings for measures 7 and 12.

Petrushka's curses

Musical score starting at rehearsal mark 51, marked **Furioso** with a tempo of ♩ = 108. The music is in 2/4 time and features a driving, rhythmic pattern with triplets and accents. The key signature remains one sharp.

Continuation of the musical score from rehearsal mark 51. It shows a change in time signature to 3/4 and then back to 2/4. The music continues with complex rhythmic patterns and triplets.

Musical score starting at rehearsal mark 52, marked **Adagietto** with a tempo of ♩ = 54. The music is in 2/4 time and features a more melodic and expressive line. It includes markings for *quasi gliss.*, *p*, and *12 non cresc.*

Continuation of the musical score from rehearsal mark 52. It features a long, sweeping melodic line with markings for *poco ten.*, *f sub.*, and *p*. There are also markings for measures 14 and 10.

Andantino. En este fragmento el compositor nos indica en la partitura una variedad de compases, lo que obliga al director a seleccionar la figura básica que debe de emplear en cada momento, sin obviar la interrelación que hay entre las relaciones y el elemento rítmico y su acentuación, que deberá aplicar en cada pulso.

Andantino ♩ = 84

53 *accel.* *cresc.* *p dolente*

54 *mp*

55 *mp dolce*

The Moor's Room incorpora varios elementos de carácter técnico como son los diferentes cambios de compases a los que se les tendrá que incorporar la correspondiente figura básica según cada caso, el cambio de *tempo* y donde el compositor indica la velocidad metronómica, así como varios calderones ubicados en diferentes partes según el compás. El 1º calderón aparece situado sobre una blanca, lo que implica pararse en la primera parte y a continuación marcar la salida desde esa misma posición, dado que la blanca ocupa todo el compás (2/4), el pulso se detiene nuevamente en el compás siguiente, 2º parte que es donde se ubica el calderón, desde ahí se dará la salida parándose en el siguiente calderón, que ahora se encuentra colocado sobre la blanca del compás de 3/4. En este caso el director para el pulso en la 2ª parte, que es donde se inicia el calderón. Desde esa posición se da la anacrusa de salida para marcar la 1ª parte del compás siguiente, escrita en compás de 2/4, lo que implica pasar de la figura de *triángulo* a la del *bastón*, regresando nuevamente en el siguiente compás al *triángulo*. En todos los casos las relaciones se aplican en función del contenido rítmico de cada pasaje musical.

Third Tableau THE MOOR'S ROOM

Stringendo feroce ♩ = 144

[62] *f* (Drum roll)

Meno mosso; Pesante ♩ = 112

[63] *p* *sf* *sf*

[64] Sostenuuto ♩ = 48

meno *sf* *pp*

El *Waltz* se inicia en la tonalidad de Mib Mayor, escrito en un *tempo Lento cantabile*, en compás de 3/4 y un pulso de negra a 72. La figura básica que empleará el director en este caso será el *triángulo*, y por la figuración rítmica (corcheas) y el carácter de la música (*Legato*) se aplicará la relación 1-1.

WALTZ

(the Ballerina and the Moor)

71 *Lento cantabile* ♩ = 72

mf *p sentimentalmente* *sim.*

Shrovetide Fair está escrito en un compás de 4/4 cuyo pulso es de negra a 126 durante cuatro compases, y con un *tempo* de *Poco più mosso*, para pasar posteriormente al compás de 6/8 *Con moto*, con el pulso de negra con puntillo a 84. Técnicamente el director marcará la figura básica de la *crúz* en el 4/4 con la relación 1-3, pasando posteriormente al *bastón* en el 6/8 con la relación 1-5.

Fourth Tableau
SHROVETIDE FAIR
(Toward Evening)

82 *Poco più mosso* ♩ = 126
f (Drum roll)

83 *Con moto* ♩ = 84
mf - f sempre legato

84 *ff f*

85 8
f stacc.

The musical score is written for piano and includes a drum roll. It begins in 4/4 time with a tempo of 126. At measure 83, the time signature changes to 6/8 and the tempo to 84. The score features various dynamics including *f*, *mf*, *ff*, and *f stacc.*, and includes performance instructions like *sempre legato*. The piece concludes with a fermata over an eighth note in measure 85.

The Wet-Nurse's Dance está escrito en un compás de 3/2 cuyo pulso es de blanca a 69, y con un *tempo* de *Allegro*. Técnicamente la figura básica del director será el *triángulo* y por el diseño rítmico el empleo de las relaciones 1-3 (muy contrastadas), donde se superponen corcheas cortas (punto encima de la nota) en la mano derecha y semicorcheas en la mano izquierda.

THE WET-NURSE'S DANCE

90 Allegretto $\text{♩} = 69$ *mf.*

p *legato*

11.3.- Las anacrusas

Se denomina anacrusa¹¹⁴ a la unidad de pulso que marca el director y que anticipa un acontecimiento musical, como al marcar la anacrusa para comenzar una obra, dar la entrada a un instrumento, salir de un calderón, efectuar un cambio de *tempo*, compás, carácter, matiz, etc.

De acuerdo a una serie de parámetros técnico-musicales se diferencian tres tipos de anacrusas: normal, métrica y virtuosística.

a) Anacrusa normal

Es la que más se utiliza y lleva implícita tres elementos: medida (metro, tiempo), carácter (*legato*, *staccato*, etc.) y matiz (*forte*, *piano*, etc.).

La anacrusa además de utilizarse al principio de una obra, debe emplearse siempre que se produzca un cambio de *tempo*, matiz, después de un calderón, etc.

b) Anacrusa métrica

Es aquella que marca exclusivamente el metro o medida. Por lo que no expresa ni el carácter ni el matiz.

Se utiliza prioritariamente cuando el pulso (parte) donde se inicia la música es ocupado por un silencio en su primera mitad o fracción de parte.

c) Anacrusa virtuosística

Técnicamente consiste en “alertar a la orquesta” a través de un movimiento lento de los brazos que parte desde la *posición inicial* y atacar directamente sobre la parte musical. Esta anacrusa no contiene ninguno de los elementos propios de las otras anacrusas como el metro, carácter o matiz. Su utilización es similar a la métrica, pero cuando por cuestiones técnicas la métrica no es aconsejable su utilización.

En la práctica esta anacrusa se suele utilizar excepcionalmente. Por ejemplo, si una obra comienza en un *tempo Vivace*, la utilización de la anacrusa normal sería tan corta que prácticamente no entraría ningún músico a *tempo*, mientras que la virtuosística, al mover lentamente los brazos, pone en aviso a la orquesta, para que cuando se marque el primer pulso se entre sin ninguna dificultad.

¹¹⁴ García Asensio, E.: *Apuntes de las clases de dirección de orquesta* (Madrid: S.A., S.E.).

11.3.1.- Anacrusas en los compases dispares

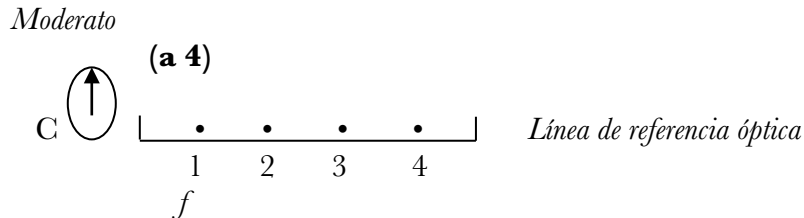
La complejidad técnica de la escritura orquestal implica soluciones técnicas eficaces y de gran precisión técnica por parte del director. En este sentido, las anacrusas en los compases dispares deberán ser igual a la unidad de pulso más breve que exista en el compás. Por ejemplo, el compas de 10/8 cuya configuración rítmica en corcheas sea 3+2+3+2, la anacrusa inicial tendrá un contenido musical de dos corcheas.

También aquí existen excepciones debido a que a veces el tiempo de visualización del gesto-anacrusa que marca el director sería insuficiente, entonces se optaría por la unida de pulso mayor. Esto permitirá una reacción correcta del conjunto orquesta y eficacia técnica por parte del director.

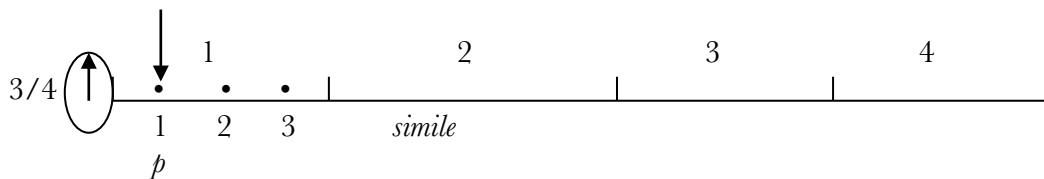
11.3.2.- Representación gráfica de las anacrusas

Para facilitar la asimilación de diversos conceptos de tipo técnico, se ha procedido a elaborar una serie de cuadros y gráficos que visualizan e interrelacionan conocimientos teóricos con elementos técnicos, como los que se proponen a continuación.

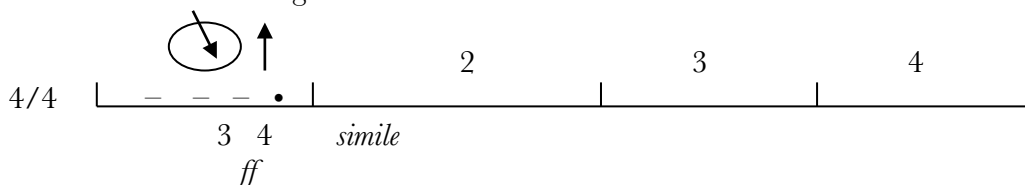
En el siguiente ejemplo se visualiza la representación gráfica de una anacrusa de entrada destinada a una obra escrita en *tempo Moderato*, compás de compasillo, un matiz en *forte* y donde la música se inicia en la primera parte. La elevación de brazos para dar la entrada se visualiza con un óvalo y una flecha que indica la subida de los brazos. La numeración indican las partes del compás y los puntos los pulsos (•). Al tratarse de un compás de cuatro partes el director empleará para dirigir la figura básica de la *cruz*.



El siguiente gráfico es similar al anterior pero cambiando algunos elementos. En primer lugar, al tratarse de un compás de tres partes la figura para dirigir será el *triángulo*. La música se inicia en la primera parte del compás, por lo que el director eleva los brazos marcando la anacrusa con un pulso de negra y los deja caer sobre la primera parte del compás donde se inicia la música. El gesto tendrá que ser acorde con el matiz *piano* (*p*). El gráfico refleja indirectamente un elemento de tipo formal como es la semifrase de cuatro compases reflejada por la línea y fragmentada en cuatro partes.



A continuación se presenta un gráfico donde la música se inicia en la cuarta parte del compás y el director partiendo de la posición inicial, colocado sobre la *línea de referencia óptica*, marca la anacrusa de salida sobre la tercera parte del compás para entrar en la cuarta. Otros elementos que aparecen en el gráfico son: compás de 4/4 que utilizará la figura básica de la *cruz*, las flechas que indican la dirección de los brazos al marcar la anacrusa de salida y la cuarta parte, las líneas y los puntos del primer compás que indican respectivamente que no hay música en esas partes (-) o que sí la hay (•). Finalmente esta la semifrase de cuatro compases y el matiz *ff* que está relacionado con el gesto.



El siguiente gráfico muestra una aplicación práctica de la anacrusa de entrada (compás 1º) sobre una obra concreta de J. S. Bach: *Brandenburgisches Konzert Nr. 3, G-Dur, BWV1048*. En este caso se ha incorporado al gráfico un cuadro sinóptico donde se interrelacionan algunos elementos musicales con la técnica de dirección y que el director debe tener presente cuando proceda a marcar la entrada a la orquesta.

En el ejemplo propuesto, el director emplea la figura básica de la cruz, que viene determinada por el compás y el pulso de negra (a 4). La anacrusa métrica es la adecuada en este caso, ya que la cuarta parte se inicia con un silencio y la música se encuentra en la segunda mitad de dicha parte. El pulso que se marcará sobre la cuarta parte llevará la relación 1-3, es decir que además de marcar un pulso *cuasi* metronómico, el director refleja con el gesto el contenido rítmico de esa parte.

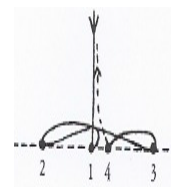
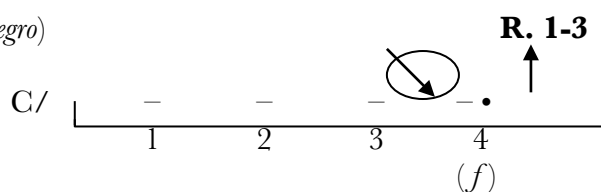
De acuerdo con el gráfico, para dar la anacrusa de entrada en esta obra se procederá de la siguiente manera: el director colocará sus brazos en posición inicial, y desde ahí marcará el compás C/ a 4 con un pulso de negra sobre la tercera parte del compás, a continuación marcará una anacrusa métrica con la relación 1-3 sobre la cuarta parte, lugar donde entra la orquesta, dado que lleva un ritmo de semicorcheas.

Bach, J. S. : *Brandenburgisches Konzert Nr. 3, G-Dur, BWV1048*.

I Movimiento: (*Allegro*)

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sol Mayor	C/	Negra (a 4)	Cruz	Métrica	4ª Parte (2ª Mitad)	1-3

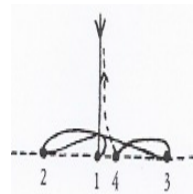
(*Allegro*)



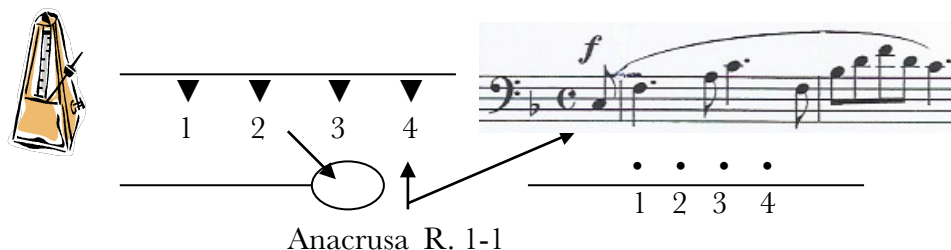
Violino I.
Violino II.
Violino III.
Viola I.
Viola II.
Viola III.
Violoncello I.
Violoncello II.
Violoncello III.
Violone e Cembalo.

En algunos ejemplos prácticos destinados a la anacrusa de entrada se ha incorporado la pulsación metronómica, “Práctica de la técnica de dirección con pianista”, al objeto de resolver un problema habitual en los profesores con poca experiencia en la práctica orquestal, como es marcar la anacrusa a un *tempo* determinado y modificarlo posteriormente en los primeros compases de la obra. De ahí que para facilitar su estudio y ateniéndose al siguiente gráfico, el director coloca las manos en posición inicial (sin moverse), escucha el *tempo* metronómico elegido para dirigir la obra, y a continuación marca la anacrusa sobre la parte del compás correspondiente con el pulso metronómico exacto. Este ejemplo se puede aplicar a la obra propuesta el apartado anterior de J. S. Bach o por ejemplo a una pieza de Piano de R. Schumann, *Álbum de la Juventud, Op. 68, n° 10. El Campesino Alegre*. Aquí el director marca la figura básica de la Cruz que la corresponde al compás de 4 partes (C) y con la relación 1-1 dado que el contenido rítmico son corcheas; la anacrusa que procede en este caso es la métrica ya que la música se inicia en la 2ª mitad de la 4ª parte, es decir, que dicho pulso está incompleto, equivaliendo técnicamente a un pulso que va precedido de un silencio.

- Figura y compás (Gesto director)



- Anacrusa de entrada (con metrónomo)



11.3.3.- El gesto y las anacrusas

El director utilizará las figuras básicas a través del dibujo artístico para marcar cualquier tipo de compás. Su gesto servirá de *referencia óptica* a la orquesta para dar la entrada al inicio de cada obra o movimiento, independientemente de la parte del compás donde se inicie la música. Este procedimiento, también será de aplicación en otros casos, como en los calderones, aunque con las correspondientes reglas técnicas.

La música de una obra se puede iniciar en cualquier parte o fracción del compás, por lo que la figura básica que es asignada al compás requiere de un dominio técnico del gesto y saber cuales son los parámetros que se deben de seguir en cada momento. En cualquier caso, para dar la entrada para el inicio de una obra o movimiento, el director parte de la posición inicial, posición estática, centrando en ésta todos los instrumentistas de la orquesta su mirada y atención. Esa entrada lleva implícito el *tempo* del movimiento, el contenido rítmico de la parte donde comienza la música, el carácter y el matiz. De ahí que su proceso sea complejo y requiera conocer los principios técnicos básicos para una correcta aplicación tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Este último necesita, además de conocer la teoría, un dominio de carácter mecánico e interrelacionarse con la música.

Los ejercicios que a continuación se exponen explican cual es el camino que se deberá seguir, para que partiendo de la posición inicial, el director marque la entrada en cualquier parte o fracción del compás donde se inicie la música.

Respecto a la colocación física, hay que indicar que el cuerpo se coloca en posición recta, extendiendo los brazos-manos y “colocándolos” sobre la *línea de referencia óptica*. En la posición inicial, el cuerpo debe estar estático pero relajado para poder realizar un gesto flexible.

El proceso técnico para marcar las anacrusas de entrada en la diferentes figuras básicas y por lo tanto de aplicación en los compases, se realizará de forma similar en todas ellas.

El ejemplo que se propone a continuación parte de un compás de cuatro partes, y desde la posición inicial se marcan entradas sobre la 1ª, 2ª, 3ª ó 4ª parte, lugares donde se iniciaría la música. La figura sobre la que el director marcará el gesto correspondiente al 4/4 es una *Cruz*, y servirá de *guía visual* a la orquesta para saber en todo momento que refleja el director en ella.

Los diferentes gráficos representan el esqueleto de la figura básica y sobre ella se creará el dibujo artístico. A continuación se visualiza la anacrusa que hay que dar en función de en qué parte del compás se inicia la música. Finalmente se incorpora el gráfico que se va a utilizar en los diferentes ejemplos musicales.

Como norma general, la anacrusa se debe dar en la parte anterior a donde comienza la música, es decir se anticipa en un pulso a la música.

Igualmente hay que tener presente que las anacrusas se marcan desde la posición inicial, que coincide gestualmente con la 1ª parte del compás.

11.3.4.- Marcar anacrusas desde la posición inicial

Marcar la 1ª parte

Para dar la anacrusa a la música que se inicia en la 1ª parte, hay que tener presente que la posición inicial coincide gestualmente con la 1ª parte del compás. El proceso de ejecución será el siguiente:

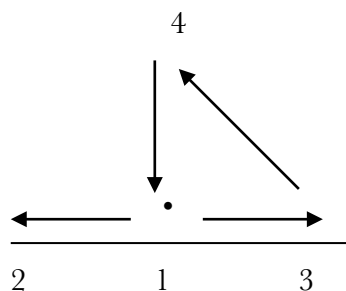
a) Partiendo de la posición inicial se elevan las manos-brazos con un pulso de negra de duración y a continuación, en el siguiente pulso, bajan las manos-brazos regresando otra vez al mismo lugar, pero ahora en vez de ser la posición inicial es la 1ª parte del compás.

b) El gesto o impulso de la subida de las manos-brazos lleva implícito en su pulso: el *tempo* de la obra, las relaciones que anticipan gestualmente en una parte el contenido rítmico que aparecerá en la 1ª parte donde se inicia la música, el matiz y finalmente el carácter. Este tipo de anacrusa se llama normal o estándar.

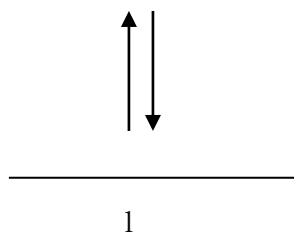
El dibujo que aparece a continuación pertenece a la figura básica de la *Cruz*, que representa el esqueleto de un compás de cuatro partes marcado por la mano derecha. Si se compara con la figura que aparece a la derecha se observa que esta última contiene solamente el gesto de subida y bajada, es decir, el proceso que debe seguir el director para dar la anacrusa a una música que se inicia en la 1ª parte. Dado el impulso de inicio y sin pararse, se realizará la figura completa perteneciente al compás de cuatro partes (dibujo artístico).

Dibujo figura básica. *Cruz*

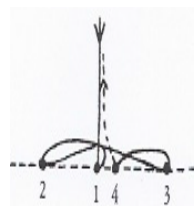
Figura de 4 partes
(Mano derecha)



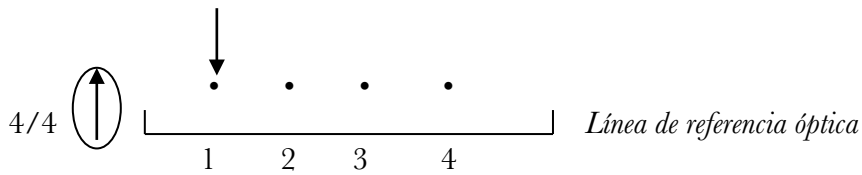
Gesto anacrusa



Dibujo artístico. *Cruz*



El siguiente gráfico se incorporará en los ejercicios musicales o movimientos de las obras para su estudio, contiene elementos que visualizan: compás, anacrusa, número de partes del compás y la *Línea de referencia óptica*.



Marcar la 2ª parte

La música se inicia en la 2ª parte de un compás de cuatro partes, para lo cual se empleará la figura básica de la *Cruz*. Gestualmente se partirá de la posición inicial, donde las manos se colocan sobre la *línea de referencia óptica*, y desde ahí se marcará la anacrusa con un pulso de negra para dar la entrada a los instrumentos que se encuentran en la 2ª parte del compás. Es decir, se pasa directamente desde la 1ª parte del compás (situada en el mismo lugar que la posición inicial) a la 2ª parte del compás.

Esta anacrusa denominada normal o estándar lleva implícita en su pulso (negra) los siguientes elementos: el *tempo* de la obra, las relaciones que reflejan el contenido rítmico que aparecerá en la 2ª parte donde se inicia la música, el matiz y por último el carácter.

En el dibujo de la derecha (gesto anacrusa) se puede observar que partiendo de la posición inicial se realiza un impulso hacia abajo equivalente a un pulso de negra, que el gesto “rebota” y gira hacia la izquierda, 2ª parte donde entra la música. El gráfico posterior muestra la aplicación de esta a los ejemplos musicales o las obras para su estudio.

Dibujo figura básica

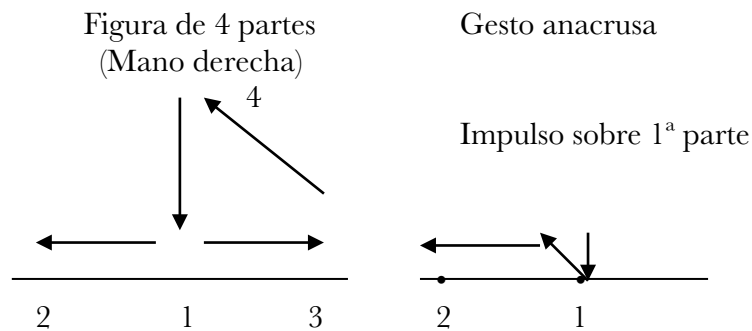
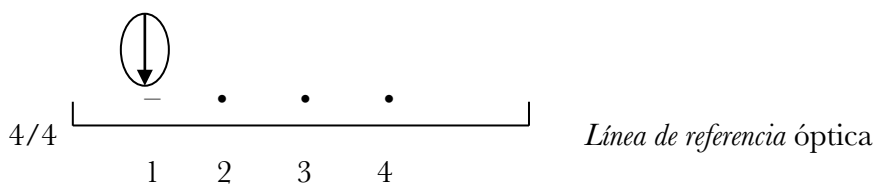


Gráfico ejercicios musicales



Marcar la 3ª parte

Gestualmente se parte de la posición inicial que coincide con la 1ª parte del compás, se da un impulso sobre la *Línea de referencia óptica* para salir directamente hacia la 3ª parte donde se inicia la música, y sin pararse se marcarán las partes 3ª y 4ª del compás, para continuar de acuerdo con el contenido de la partitura. El impulso marcado sobre la 1ª parte es la anacrusa de salida, donde el pulso será de negra. Como en los casos anteriores la anacrusa lleva implícita los siguientes elementos: el *tempo* de la obra, las relaciones que reflejan en el pulso el contenido rítmico que aparecerá en la 3ª parte donde se inicia la música, el matiz y el carácter.

En el dibujo perteneciente al gesto de la anacrusa se puede observar el impulso dado hacia abajo sobre la *línea de referencia óptica*, lugar donde se parte desde la posición inicial (1ª parte del compás), que “rebota” hacia la izquierda y gira hacia la derecha, 3ª parte del compás, lugar donde se encuentra la música. El gráfico posterior muestra la aplicación a los ejemplos musicales o las obras.

Dibujo figura básica

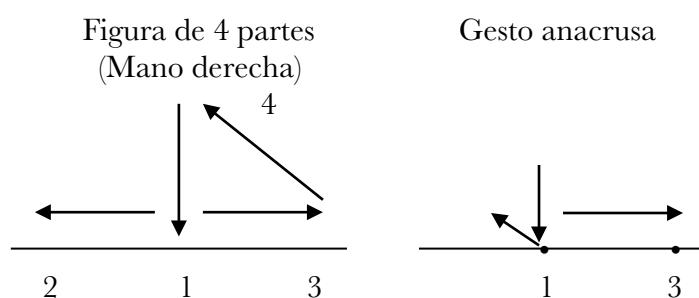
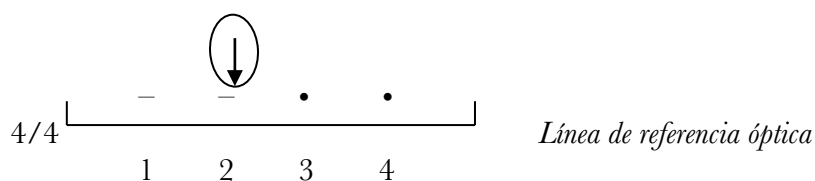


Gráfico ejercicios musicales



Marcar la 4ª parte

Partiendo de la posición inicial, que gestualmente coincide con la 1ª parte del compás, se colocan los brazos-manos sobre la *línea de referencia óptica* y a continuación se dirigen hacia la 3ª parte, gesto que lleva un pulso de negra y que servirá de anacrusa para dar la entrada a la música que se inicia en la 4ª parte del compás.

La anacrusa, como en los casos anteriores, lleva implícita el *tempo* de la obra, las relaciones que se reflejan en el pulso de acuerdo con el contenido rítmico que aparecerá en la 4ª parte del compás donde se inicia la música, el matiz y el carácter.

En el dibujo del gesto de la anacrusa se aprecia como partiendo de la posición inicial (que coincide con la 1ª parte del compás), se dirige hacia la 3ª parte, realizando la anacrusa que da la entrada a la música que se inicia en la 4ª parte. El gráfico último refleja como se presentará visualmente esta entrada en los ejercicios musicales o en las obras.

Dibujo figura básica

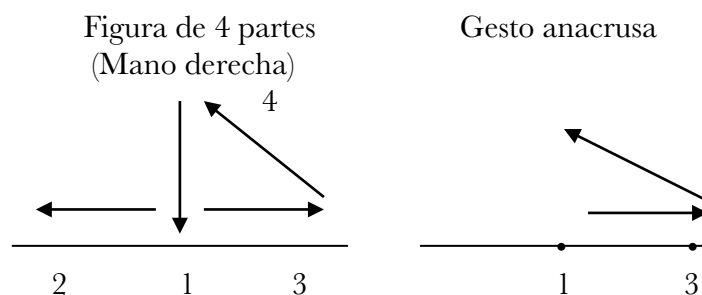
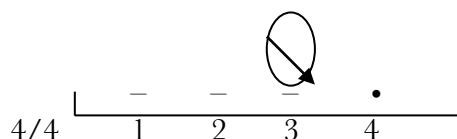


Gráfico ejercicios musicales



11.3.5.- Consideraciones técnicas sobre las anacrusas y los compases

A la hora de poner en práctica todo un proceso de carácter técnico aplicado a las anacrusas dentro del repertorio orquestal¹¹⁵ y comprobar su eficacia en el grupo, deberá prestarse especial atención a los siguientes apartados:

1. El director de orquesta, partiendo de la posición inicial que se sitúa sobre la *línea de referencia óptica*, marca la anacrusa de entrada a la orquesta con la máxima claridad gestual y precisión rítmica (Relaciones 1-1, 1-2, 1-3, etc.).

2. A la hora de elegir el tipo de anacrusa es determinante la parte o fracción del compás donde se inicia la música y si el pulso en su primera mitad o fracción contiene un silencio.

3. Para dar una anacrusa de entrada a la orquesta hay que tener resuelto técnicamente:

- a) La relación que hay entre el *tempo* de la obra y el pulso metronómico.
- b) Saber que figura básica se debe emplear según el compás y el número de pulsos que éste contiene.
- c) Parte donde se inicia la música y si dicho pulso contiene en su primera mitad o fracción un silencio, o por el contrario la música ocupa toda la parte.
- d) Diseño rítmico que lleva el pulso donde se inicia la música y su implicación con la técnica de dirección en el apartado las “relaciones”.
- e) Matiz y su relación con el gesto.
- f) Densidad orquestal.

4. Controlar el pulso durante el primer compás una vez marcada la anacrusa, en especial cuando hay figuraciones rítmicas muy contrastadas entre las diferentes partes del compás. Cuando esto ocurre el *tempo* marcado en la anacrusa se puede desestabilizar, en especial entre la parte que lleva la anacrusa y la parte siguiente.

5. Procurar mantener el mismo *tempo* en la anacrusa y los cuatro primeros compases siguientes.

¹¹⁵ Delcroix, R.: *Le langage du geste. La direction d'orchestre : guide et réflexion* (París: Fuzeau, S.A.).

6. Durante los ensayos y conciertos mantener siempre la pulsación metronómica de referencia y no modificarla al marcar las diversas anacrusas.

7. En la práctica orquestal relacionar el *tempo* metronómico elegido durante el estudio de la obra y el que se ha dado a la orquesta durante los ensayos o los conciertos.

11.4.- Calderones

El calderón¹¹⁶ es un signo que se coloca encima o debajo de una nota o silencio, prolongando la duración del valor métrico de los mismos e interrumpiendo el pulso musical. Técnicamente, en la realización de los calderones hay que distinguir dos pasos fundamentales, como son la parada y la salida:

Parada:

- Se suspende el gesto en la primera parte de la figura o silencio que lleve el calderón, independientemente de la duración de la figura o silencio.
- Cuando hay varios calderones en un mismo compás el gesto se detendrá en el último calderón (inicio de parte).
- El pulso que se marque sobre el calderón reflejará el contenido rítmico de esa parte a través de las relaciones. Igualmente se reflejará en el gesto el carácter y el matiz.
- Gestualmente conviene marcar claramente la figura básica que corresponde al compás donde se encuentre el calderón. También se prestará especial atención al compás anterior al calderón para que el dibujo artístico de la figura básica sea en todas las partes perfectamente identificable a la orquesta.
- Cuando un calderón se encuentra situado en la segunda mitad de la parte de la unidad de pulso será conveniente alargar el movimiento de los brazos en esa misma parte, para que su realización técnicamente sea más fácil y visible a la orquesta. De igual forma se procederá tanto en los compases de subdivisión ternaria.

Salida:

Que toda la orquesta salga del calderón con un pulso *cuasi* metronómico y a *tempo* depende de varios elementos técnico-musicales que se expresan en la dirección de orquesta a través de la anacrusa de salida. Estos pasos básicos son:

- Identificar en que parte del compás se reanuda la música después del calderón.
- Ver si después del calderón hay un silencio.
- Saber que figuración rítmica lleva el pulso que hay inmediatamente después del calderón.
- Ver si después del calderón se produce un cambio de *tempo* o de compás.

Técnicamente, para continuar después del calderón se procederá de la siguiente manera:

- Se marca la anacrusa de salida de la música que hay después del calderón.
- Si después del calderón continúa un pulso con música no se cortará el calderón y luego se marca la anacrusa de salida, pues se haría un silencio entre el calderón y el pulso siguiente a este. En este caso se marca la anacrusa de salida sobre el último pulso del calderón que servirá de corte del calderón y anacrusa de la música que sigue.

¹¹⁶ Scherchen, H.: op. cit. ut supra, pág. 212-232.

- Cuando después de un calderón viene un silencio, se marcará éste directamente como corte del calderón y a su vez anacrusa de lo que sigue. Nunca se cortará el calderón y luego se marcará el silencio, pues se haría un pulso de silencio que no existe.
- Cuando la figura o silencio que lleva el calderón tiene un puntillo, y si ese puntillo ocupa por lo menos la unidad de pulso siguiente, se marcará directamente la parte o fracción del puntillo que servirá a su vez de anacrusa de lo que sigue.
- Cuando a un calderón le sigue una o varias notas del mismo nombre ligadas a él, no se marcarán gestualmente dichas notas (los valores se cuentan mentalmente), excepto si en ese lugar entran nuevos instrumentos o hay cambio de anacrusa.
- Cuando después de un calderón hay varios pulsos de silencio, estos se marcan completos, pues también los silencios forman parte del lenguaje musical.

Para entender de una manera más clara y práctica la técnica de los calderones se han diseñado una serie de cuadros sinópticos y gráficos que facilitan el proceso que se debe de seguir ante cualquier combinación de calderón por compleja que esta sea. A título de ejemplo se ha seleccionado el IV Movimiento (*Adagio- Allegro molto e vivace*) de la *Symphonie Nr. 1 in C-dur, Op. 21* de L.V. Beethoven. Los pasos a seguir son los siguientes:

Paso 1

El siguiente cuadro sinóptico recoge una serie de datos extraídos del inicio de la obra o movimiento donde se va a encontrar el calderón. Estos elementos además de identificar la obra, interrelacionan datos musicales de carácter general y técnica de dirección.

Symphonie Nr. 1 in C –dur, Op. 21
IV Movimiento: *Adagio- Allegro molto e vivace*¹¹⁷

Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Adagio	2/4	Corchea (a 4)	Cruz	Compás nº 1

Paso 2

El siguiente paso es extraer toda una serie de elementos musicales del compás donde se encuentra el propio calderón y su transformación en técnica de dirección. En este proceso se distinguen dos partes perfectamente diferenciadas que son la parada en el pulso que lleva el calderón, y el siguiente paso es la salida, que hay después del calderón.

Datos calderón: compás nº 1

Parada				Salida					
Música	Gesto-Matiz		Duración	Colocación	Anacrusa				
					Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón*	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa : Parte Compás	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico		
1ª Parte	* <i>ff</i> ** 1-1			Tres Partes	Figura	4ª Parte			3ª Parte

¹¹⁷ Beethoven, L. V.: *Symphonie Nr. 1 in C–dur, Op. 21* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.), pág.31.

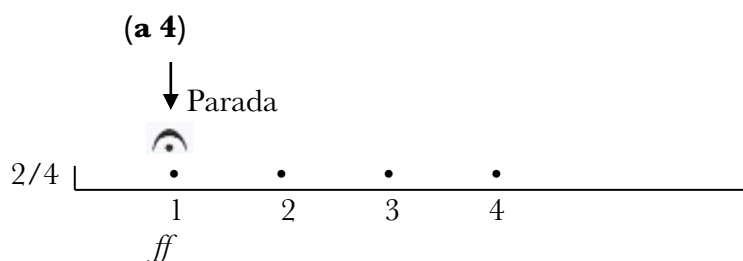
Paso 3

Recogidos todos los datos musicales y transformados en técnica, el siguiente paso es su aplicación práctica a través del gesto.

Este gráfico visualiza cómo el director se para sobre la primera parte del compás, independientemente de la duración del calderón. En la parada suena el contenido musical del calderón, que en este caso es de una negra con puntillo y ocupa tres pulsos, cada uno de una corchea.

Adagio

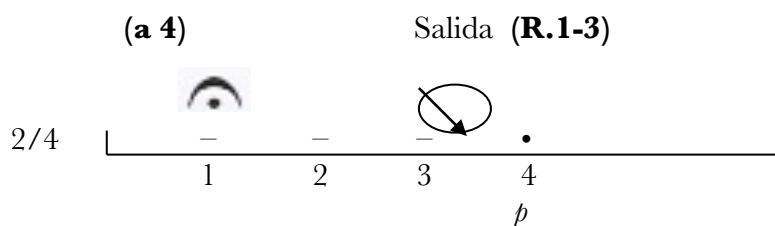
(**Subdividido**: Marcar el 2/4 como si fuera un 4/4, con una corchea por pulso)



Paso 4

En el gráfico de salida se puede observar el contenido musical que ha quedado en el compás después del calderón y que es un pulso de corchea sobre la cuarta parte (•). La anacrusa de salida se marca sobre la 3ª parte para dar la entrada al oboe (4ª parte). Técnicamente toda anacrusa se anticipa en un pulso a la música, de ahí que el pulso de la anacrusa se marque sobre la 3ª parte y no sobre la 4ª parte, donde está la música. Esto le permite a la orquesta conocer anticipadamente el *tempo*, el carácter y el matiz que va a llevar el director después de haber sonado el calderón. Cuando hay música después del calderón, la anacrusa de salida sirve de corte del calderón, ya que en caso de cortar el calderón y a continuación marcar la anacrusa se produciría un silencio que el compositor no ha escrito.

Gestualmente el director se paró sobre la primera parte del compás que coincide con la posición inicial, la misma posición que se tiene cuando se va a proceder a dar la anacrusa de entrada e iniciar una obra. Desde esa posición (estática) se dirigen los brazos a la 3ª parte del compás (anacrusa), para lo cual se ha empleado la figura básica de la cruz (2/4 a 4). Ese recorrido de brazos se debe realizar a un *tempo* concreto [el de la obra], y con un pulso *cuasi* metronómico, donde el gesto refleje el contenido rítmico (relaciones 1-3) que hay en la 4ª parte. En dicho gesto también se reflejará el carácter y el matiz (*p*).



Paso 5

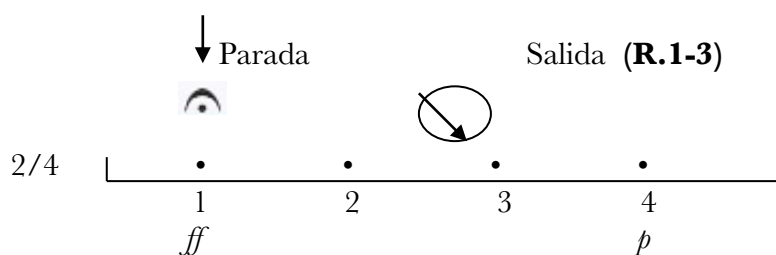
A continuación se presenta una síntesis de elementos técnico-musicales, de los cuales el director debe extraer algunos datos para trasladarlos de forma gráfica a su partitura personal con la que trabajar durante los ensayos. En su partitura están todos los elementos musicales, por lo que solo precisa incorporar a la partitura aquellos elementos de carácter técnico como son la parada y la salida del calderón.

Adagio

(Subdividido: Marcar el 2/4 como si fuera un 4/4, con una corchea por pulso)

(a 4)

Gráfica sobre la partitura.



Ejemplo de la partitura de orquesta donde se puede visualizar los elementos tratados sobre la técnica de dirección en el ámbito de los calderones.

Adagio ♩ = 63

31

Allegro molto e vivace ♩ = 88

Flauto I II

Oboe I II

Clarinetto in C I II

Fagotto I II

Corno in C I II

Tromba in C I II

Timpani in G, c

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

11.5.- Relaciones y el contenido rítmico del pulso

Se denomina relaciones¹¹⁸ a las distintas formas de marcar los cambios de dirección de las figuras básicas, según el contenido rítmico de cada parte del compás o unidad de pulso.

Reflejar gestualmente el contenido rítmico de cada pulso permite al director marcar los compases con una precisión *cuasi* metronómica, aunque para su dominio técnico requiere de todo un proceso formativo y de aplicación gradual sobre la música. Esta fue una de las grandes innovaciones a la técnica de la dirección de orquesta del rumano *Sergiu Celibidache*, aportando mayor precisión rítmica a la orquesta a través del gesto del director.

11.5.1.- Marcar según el contenido rítmico de la música

El director de orquesta a través del gesto, además de marcar el compás, dar entradas, hacer reguladores, etc. puede reflejar el contenido rítmico de la música que la orquesta o solista esté interpretando en cada momento o anticiparlo como ocurre con las anacrusas de entrada o en las anacrusas salida de los calderones. Esta forma de marcar el pulso tiene una aplicación inmediata en el resultado sonoro del conjunto orquestal.

La aplicación técnica de esta forma de marcar el pulso con su contenido rítmico se realizará siguiendo la estructura formal de la obra y según las necesidades técnicas en cada momento de la interpretación. Su empleo será determinante en momentos concretos, en especial donde se requiera una gran precisión rítmica dentro del conjunto, o donde se interrelacionen música y técnica instrumental, como en los golpes de arco o ataques. En otros casos como en la polirritmia, el director deberá priorizar su aplicación a grupos instrumentales o voz instrumental.

El dominar técnicamente esta forma de marcar y su aplicación de forma sistematizada dentro de cada obra permitirá:

- Mayor control y precisión rítmica de todo el conjunto orquestal
- Mayor continuidad sinfónica en los pasajes que van recorriendo diferentes familias instrumentales, unificando precisión rítmica y ataque o golpe de arco.
- Contraste muy definido entre los pasajes en *legato* y *staccato*
- Control exhaustivo del fraseo en cada una de las partes del compás
- Precisión en las anacrusas de las entradas
- Seguridad en las intervenciones de pasajes solísticos
- Unificación de los golpes de arco o los ataques en los instrumentos de viento
- En los *accelerando* o los *ritardando*
- Que el director a través del gesto dé las órdenes de manera precisa en cada momento, siguiendo la estructura formal de la obra y su contenido musical.

¹¹⁸ Calleya, O.: “*La técnica del gesto directorial*”, Hoquet, 6 (Málaga, 2008), pp. 97-102.

11.5.2.- Realización técnica de las “relaciones”

Al marcar con claridad cada uno de los compases a través de las figuras básicas y mantener un pulso *cuasi* metronómico siguiendo en todo momento las indicaciones del compositor, ahora se incorpora otro elemento técnico propio de la dirección de orquesta, cómo reflejar el contenido rítmico de cada una de las parte del compás en el gesto y mantener un pulso metronómicamente regular durante el discurso musical.

En primer lugar hay que tener presente que el pulso debe mantenerse regular y en ningún momento verse afectado al intentar reflejar en el gesto pulso y contenido rítmico.

Técnicamente se trata de relacionar espacios al marcar cada una de las partes del compás que producen una serie de “microvelocidades” que afectan al contenido interno del pulso y que se visualizan en el gesto. Esto implica un pulso general propio del metrónomo que marca cada parte del compás a una determinada velocidad, y otro más interno que mide los ritmos que se encuentran en cada parte del compás, lo que potencia el tener un pulso de mayor precisión.

Un ejemplo que puede servir para entender su funcionamiento, aunque sea de forma muy general, puede ser cuando se dirige un Vals. Se tienen los siguientes elementos: compás 3/4 a 1 y la figura básica que será la plomada o vertical. Al dirigir se puede contar internamente 1-2-3, que son las partes del compás a 1. Gestualmente el brazo baja al contar 1 y sube con el 2-3. Si se desea, el ejemplo se puede hacer empleando el metrónomo para mantener un pulso regular y procediendo de la siguiente manera:

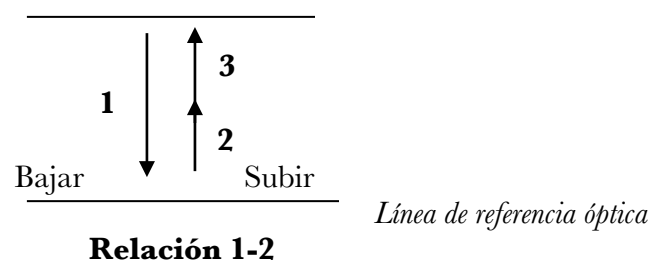
Bajada del brazo:

El pulso metronómico coincidirá siempre con el 1, es decir, la caída de batuta, donde la mano-brazo recorre un espacio en un tiempo determinado de duración de una negra, lo que implica que el director marque a una velocidad determinada. Musicalmente equivale a un tercio de pulso.

Subida del brazo:

La mano sube pero en esta ocasión va a la mitad de la velocidad que cuando baja. Trasladado a valores musicales serían dos negras, o lo que es lo mismo dos tercios del pulso Si no se varía el matiz, el gesto recorre de manera constante el mismo espacio desde la *línea de referencia óptica* hasta el punto más álgido.

En el gráfico se puede observar la bajada donde entra una negra y la subida que entran dos negras, esto implica que se relaciona el contenido rítmico no solamente del pulso y las partes del compás, sino que además se diferencia visualmente su distribución en el espacio eufónico a través del gesto.



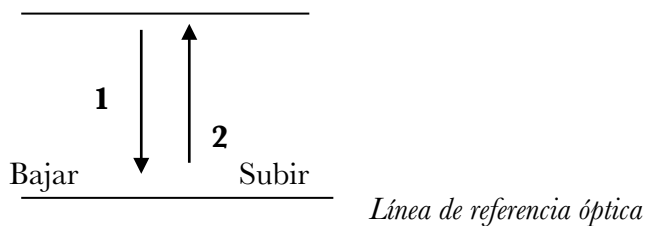
Si de este proceso técnico del Vals a 1, se pasara a dirigir sobre la figura básica de la cruz (a cuatro) conservando la relación 1-2 y el contenido rítmico de un pasaje en tresillos de corcheas, se diría que es un pasaje en tresillos de corcheas y que se dirige marcando un pulso de negra con la relación 1-2.

11.5.3.- Gráficos de las relaciones y el pulso

Para ilustrar las diferentes relaciones se tomará como referencia los compases derivados de la figura básica de la plomada o vertical. Según el gráfico el espacio físico a recorrer siempre será el mismo pero no así la velocidad de subida que se irá modificando gradualmente según el tipo de relaciones. Sin embargo la velocidad de baja será siempre la misma.

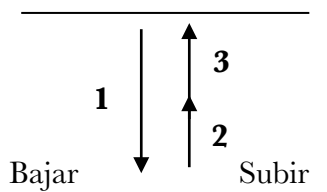
Relación 1-1

Cuando el brazo tarda media parte en bajar y otra media en subir. Por ejemplo dos corcheas, pasajes en *legato*.



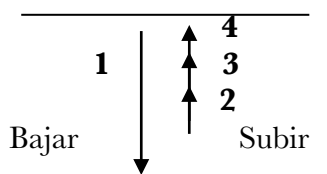
Relación 1-2

Cuando el brazo tarda un tercio de parte en bajar y dos tercios en subir. Por ejemplo tres negras al marcar un Vals a 1.



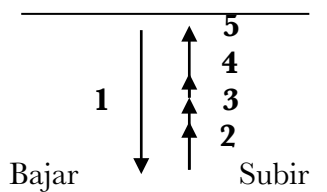
Relación 1-3

Cuando el brazo tarda un cuarto de parte en bajar y tres cuartos en subir. Por ejemplo un grupo de semicorcheas o un pasaje en *staccato*.



Relación 1-4

Cuando el brazo tarda un quinto de parte en bajar y cuatro quintos en subir. Por ejemplo al marcar un cinquillo de semicorcheas.



11.6.- Marcar entradas a la orquesta

Dentro de la actividad técnica del director de orquesta figura el marcar entradas, ya sea a un instrumento, sección instrumental o un *tutti* orquestal. Técnicamente requiere claridad gestual y precisión rítmica por parte del director para que el instrumentista responda a *tempo*. Así mismo tendrá presentes las competencias de cada mano y habrá que diferenciar la mano derecha, que marcará el compás a través de la correspondiente figura básica con claridad y precisión *cuasi* metronómica; la mano de la izquierda, que será la encargada de dar las entradas que determina la partitura en cada momento.

Técnicamente el director dirigirá el gesto con la mano izquierda hacia el instrumento o grupo instrumental que se va incorporar en ese momento. El gesto se anticipará en un pulso a la entrada. Este pulso además de dar la entrada reflejará el matiz y el contenido rítmico de la parte donde se incorporan el instrumento o grupo instrumental.

Cuando la incorporación instrumental se produce a través de un *tutti* orquestal, es recomendable marcar la entrada con las dos manos, ya que facilita la visibilidad tanto a los instrumentos situados a la izquierda del director (mano que marca las entradas), como a los instrumentos situados a su derecha, así como a todos aquellos que se sitúan al frente.

Dentro de los problemas que suelen surgir cuando se marca una entrada se encuentran:

- Que el pulso que se marca al instrumento o grupo instrumental no es preciso.
- Que no se refleja en el pulso el contenido rítmico de la parte donde va a entrar el instrumento o grupo instrumental, por lo que el resultado es un desajuste rítmico en dicha entrada.
- Que el *tempo* general se desestabiliza en el compás donde hay que marcar la entrada, ya que no se dispone de una suficiente independencia entre las dos manos.
- Deterioro de la figura básica (según el compás) que marca la mano derecha, influyendo el gesto en el pulso al no reflejarse en ésta el contenido rítmico del compás donde se encuentra dicha entrada.

En la práctica orquestal de marcar entradas se tendrán presentes estas observaciones y donde podrán completarse con la creación de determinados ejercicios que se pueden diseñar en función de la obra a dirigir.

11.7.- Introducción de la respiración en la técnica de dirección

Por las características técnicas del instrumento, solamente los cantantes¹¹⁹ y los instrumentistas de viento¹²⁰ son los únicos que de manera sistemática y metodológica aplican la respiración a la frase en todas sus variantes y niveles de dificultad.

La equivalencia de la técnica de la respiración también está representada en los instrumentos de cuerda por el arco,¹²¹ es decir “el arco respira” para lo cual el instrumentista pone todos los medios técnicos al servicio de la frase.¹²² Habitualmente se indica que la técnica de un buen *legato* aplicado a una frase en la sección de cuerda de la orquesta, se tomará como referencia el fraseo del cantante.

Los medios técnicos en los instrumentos de arco para un correcto fraseo están tanto en la mano izquierda con las digitaciones, cambios de posición, cambios de cuerdas, vibrato, etc. así como en la mano derecha a través del arco, con sus golpes, distribuciones, velocidad de ataque, etc., lo que se conoce en términos generales como técnica de arco.

Pero, ¿dónde está la propia respiración del instrumentista?, ¿cuándo respira?, ¿qué repercusiones técnicas y sonoras tiene tanto a nivel individual como de grupo una falta de coordinación en la respiración?.

En apariencia puede existir una menor relación entre la técnica-respiración-frase en su utilización en instrumentos como el piano, el arpa o los instrumentos de percusión. Sin embargo, todos los instrumentistas coordinan su respiración con la técnica del instrumento y la frase musical, y el director de orquesta no es una excepción.

El director, desde que extiende los brazos y se coloca en posición inicial tiene una actividad física además de la intelectual: marca la anacrusa de entrada, frasea con el gesto de sus manos y brazos, da entradas, mantiene un pulso de forma permanente dibujando las figuras básicas durante un tiempo determinado, etc. Además de la actividad física de carácter personal, el director deberá coordinar su respiración con la de los músicos que intervienen en la interpretación de la obra. Este control de respiración colectiva se hace prioritaria en las entradas iniciales de los movimientos, al dar las entradas de los instrumentos y en los *tutti* orquestales, además del fraseo en las diferentes secciones formales de la obra.

Unificar gesto y respiración al marcar las anacrusas, ayudará a que todas las entradas y ataques sean mas precisos rítmicamente en todo el conjunto orquestal y toda la orquesta respire de forma coordinada. Igualmente todos los instrumentistas, incluidos los que tocan instrumentos de arco, coordinarán respiración y gesto.

En la sección de cuerdas, al coordinar la respiración con el movimiento de los arcos, el resultado es el de un sonido con más armónicos, permitiendo que el ataque de los arcos sobre el instrumento para producir el sonido no sea “duro” y ahogue la sonoridad de las cuerdas. Técnicamente en el resultado sonoro de estos instrumentos intervienen el peso del brazo (brazo-antebrazo-muñeca-mano) y el peso, la presión y la velocidad de arco. A través de la

¹¹⁹ Mansion, M.: *El Estudio del Canto. Técnica de la voz hablada y cantada* (Argentina: Ricordi Americana, 1977).

¹²⁰ Quantz, J.J.: *Versuch eine Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlín, 1752 (Kassel: Bärenreiter, BVK1390, S.A.).

¹²¹ Mozart, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Ausburgo, 1756 (Germany: Bärenreiter, S.A.).

¹²² Capet, L.: *La Technique Supérieure de L' Archet* (Paris: Editions Salabert, S.A.).

respiración se flexibiliza el movimiento de ambos brazos y los ataques del arco, dando como resultado un “sonido redondo” en todo el conjunto.

El dominio técnico de la respiración y su aplicación tanto en el estudio individual como en la práctica colectiva de todos los instrumentos es un elemento fundamental que debe de cuidarse desde los inicios de la práctica orquestal.

11.7.1.- Ejercicios de respiración

Los ejercicios son una breve introducción para concienciar al profesor de orquesta sobre la relación existente entre la respiración y la técnica de dirección, y su incidencia en el resultado del grupo tanto a nivel de coordinación instrumental como sonoro.

Siguiendo con la misma línea metodológica elaborada para el apartado de la técnica de dirección, el gráfico será un elemento útil para visualizar e interrelacionar elementos técnicos con elementos musicales.

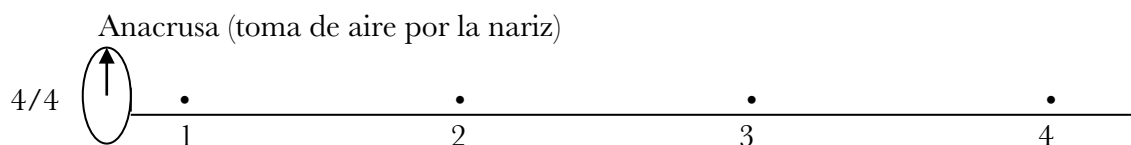
Consideraciones sobre la forma de realizar los ejercicios de respiración:

- Se pondrá el metrónomo a una pulsación moderada y controlable, que permita una respiración profunda, diafragmática y una expulsión del aire lenta o muy lenta. La toma del aire se realizará, siempre que sea posible, por la nariz y su expulsión será por la boca.
- Se dirigirán las figuras básicas con un gesto amplio, controlando en todo momento el dibujo de las figuras según los compases sobre los que se practique el ejercicio.
- La inhalación o toma de aire se hará coincidiendo con la anacrusa y exhalación o expulsión del aire se producirá por la boca marcando el resto de las partes del compás. La duración de la expulsión del aire estará determinada por la frase, fragmento musical o solución técnica que se aplique a la música.
- En la expulsión del aire se controlará la tensión del cuerpo distendiéndolo con su salida, en especial hombros, brazos y espalda.
- El pulso se marcará con la relación 1-1, es decir en *legato*.
- La variedad práctica hace que las anacrusas se marquen en cualquier parte del compás, aunque en los ejercicios solamente se han elaborado ejemplos para trabajar las anacrusas para dar la entrada en la primera parte, es decir que la respiración se realizará un pulso antes, sobre la última parte del compás.

La representación gráfica que aparece en los de los diferentes ejercicios comprende:

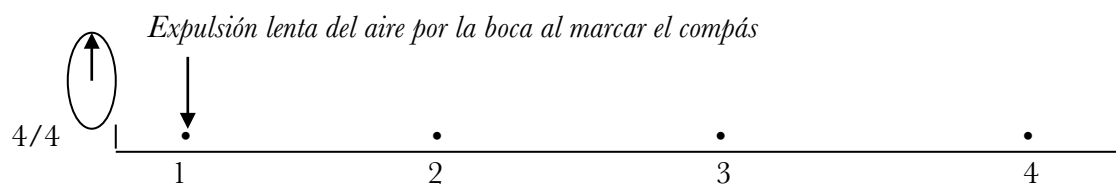
Paso 1

En el gráfico se visualiza un compás de 4/4 con sus correspondientes cuatro pulsos (•). Para dirigir este compás hay que marcar la anacrusa, donde el director eleva los brazos para caer en la primera parte del compás. Al marcar la anacrusa y coincidiendo con esta, durante la elevación de los brazos (un pulso de negra), el director toma aire preferentemente por la nariz.



Paso 2

Después de tomar aire coincidiendo con la anacrusa, se procederá a expulsarlo de forma controlada por la boca durante un compás. La expulsión del aire comenzará coincidiendo con la primera parte del compás.

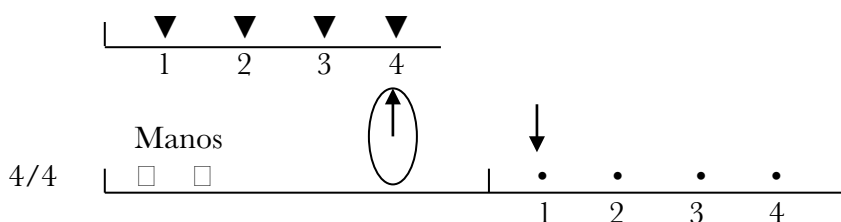


Paso 3

El director tiene que dirigir los *tempos* de las obras a diferentes velocidades según el repertorio, por lo que se recomienda, y en función de la experiencia personal, elegir el pulso metronómico para trabajar estos ejercicios. Una posibilidad es practicar la respiración en los ejercicios a un *tempo* lento o muy lento, y posteriormente aplicar progresivamente esta experiencia sobre las propias obras.

De acuerdo con el gráfico, para realizar cada ejercicio habrá que situarse después de colocar el metrónomo a una velocidad determinada, en posición inicial, tomar aire a la vez que se marca la anacrusa de salida y expulsarlo durante un compás.

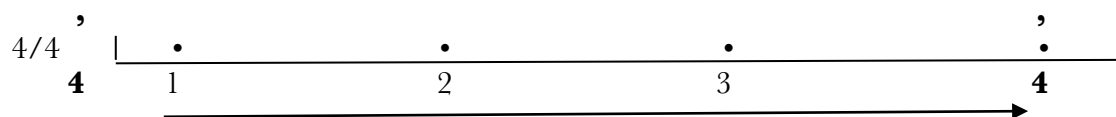
Metrónomo (negra: 54)



Paso 4

En la práctica orquestal el director no se encuentra con signos que le indiquen dónde debe tomar aire y dónde expulsarlo, aunque se indiquen unos principios generales donde esa coordinación de respiración y gesto sean necesarios como es el fraseo musical.

En este gráfico desaparecen los signos visuales de las anacrusas, aunque éstas sigan existiendo en cada ejercicio. Sin embargo se incorpora la coma de fraseo, siendo ahí donde se tome aire. La expulsión del aire se visualiza con una flecha que indica el comienzo y el final de dicha expulsión.



El objetivo principal es concienciar y poner en práctica un elemento de control como es la respiración en el ámbito de la dirección de orquesta. Su dominio también tiene otro tipo de implicaciones como el control de la fatiga muscular y pérdida del pulso progresivamente (ralentiza el *tempo* y afecta al carácter en la interpretación) o el control del estrés durante el concierto.

***12.- EL PROFESOR Y LA PREPARACIÓN DE LA
TÉCNICA DE DIRECCIÓN***

12.- EL PROFESOR Y LA PREPARACIÓN DE LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN

Trabajar una selección de obras con pianista tiene como objetivo pasar del estudio de la técnica de dirección¹²³ en el ámbito teórico a la práctica del gesto¹²⁴ con sonido.

Para realizar estas prácticas se ha seleccionado un repertorio pianístico, que por su grado de dificultad es accesible tanto a pianistas como a instrumentistas cuyo instrumento principal no es el piano, pero que poseen una mínima formación técnica en el instrumento. Este repertorio de obras es igualmente accesible a través del análisis, a los instrumentistas que carecen de una formación pianística, permitiéndoles poder hacer prácticas de dirección con rigor técnico. En todos los casos el objetivo es conectar la técnica gestual y el sonido a nivel práctico. Dadas las características formales de este tipo de piezas, pueden ser analizadas y memorizadas sin grandes dificultades. Estos materiales y su metodología de trabajo permiten centrarse en la formación del profesor y mejorar su técnica antes de enfrentarse a la orquesta, así como adquirir unos hábitos de estudio en la preparación de las obras que se desean dirigir.

En esta primera aproximación al campo sonoro, el profesor de orquesta no se acerca al sonido como instrumentista sino como director, precisando para sus prácticas un/a pianista con el pueda trabajar la técnica de dirección que requiere cada obra. Estas prácticas deben seguir un proceso metodológico evaluable en el tiempo, para lo que se propone trabajar en cada obra una serie de ejercicios preparatorios de manera individualizada con dificultades técnicas concretas, y que es imprescindible dominar antes de ser abordadas las prácticas con el piano o la orquesta. La selección de materiales y su estudio comprenderá diversos apartados. Estos procedimientos metodológicos se aplicarán posteriormente a las obras orquestales, como son :

- Recogida de datos de la partitura y su correspondiente relación con la técnica de dirección.¹²⁵
- La forma musical¹²⁶ es un elemento fundamental para entender la estructura de la obra. Dicha estructura servirá para abordar su estudio e interpretación, interrelacionando las diferentes partes de la obra y la técnica de dirección, así como para su memorización.
- El gesto del director/a propio de cada “figura básica” (cruz, triángulo, bastón y la plomada o vertical)¹²⁷ se interrelacionará con el compás de cada obra, debiéndose trabajar esta dificultad de manera individualizada, controlando en cada figura todas sus partes, en especial la primera parte de cada compás que es la referencia básica de la orquesta para contar compases o entrar un instrumento de manera clara en cualquiera de sus partes.
- Las anacrusas¹²⁸ de inicio de la obra son fundamentales dominarlas técnicamente, tanto en el campo teórico-analítico como en el práctico. Para la realización de las anacrusas

¹²³ Swarowsky, H.: *Dirección de orquesta* (Madrid: Real Musical, 1988).

¹²⁴ Delcroix, R.: *Le langage du geste. La direction d'orchestre : guide et réflexion* (París: Fuzeau, S.A.).

¹²⁵ Jordá, E.: *El director de orquesta ante la partitura* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968).

¹²⁶ García Laborda, J. M.: *Forma y Estructura en la Música del Siglo XX. Una aproximación analítica* (Madrid: Alpuerto, 1996).

¹²⁷ Calleya, O.: “La técnica del gesto directorial”, Hoquet, 6 (Málaga, 2008), pp. 97-102.

¹²⁸ García Asensio, E.: *Apuntes de las clases de dirección de orquesta* (Madrid: S.A., S.E.).

gestuales aplicables al repertorio seleccionado se proponen dos tipos o formas de marcarlas en función de cómo se inicia la música: anacrusa normal y anacrusa métrica.

Anacrusa normal (estándar):

Esta anacrusa se realizará cuando la música con la que comienza la obra ocupa una parte completa del compás. En este caso el director iniciará su gesto una parte (un pulso) antes del comienzo de la música. En esa parte se anticipará gestualmente el *tempo* de la obra, y todos los elementos musicales que tiene la orquesta en la parte del compás donde comienza la música. Para la realización de esta anacrusa el director partirá de la posición inicial (posición estática), marcará la anacrusa con un pulso con precisión metronómica de acuerdo al *tempo* elegido para dirigir la obra. El dibujo artístico nacerá de la figura básica elegida en función del compás de la obra.

Anacrusa métrica

Se realizará una anacrusa métrica cuando la música con la que se inicia una obra ocupa menos de una parte (o pulso), comenzando dicha parte con un silencio. Al igual que ocurre en la anacrusa normal, el director iniciará su gesto una parte antes, pero en dicha parte solo marcará el *tempo* con la relación-pulso 1-1, incorporando directamente en la parte donde se inicia la música (sobre el silencio), la relación correspondiente a ese pulso, así como el resto de los elementos musicales como el carácter o el matiz.

- La realización de este ejercicio sobre las anacrusas de entrada se ha combinado con el pulso metronómico. El director partiendo de la posición inicial escucha el pulso metronómico de acuerdo al *tempo* elegido para dirigir la obra, marca la anacrusa y los primeros compases de la obra. Este procedimiento pretende habituar al profesor de orquesta a marcar las anacrusas y los primeros compases con un pulso regular controlado por el metrónomo, para evitar en la práctica el posible desconcierto que se pueda generar en la orquesta al marcar anacrusas rítmicamente poco claras o que se modifique el pulso nada más dar la entrada, retrasando o acelerando el *tempo*.
- En el ejercicio sobre el pulso general, se trata de marcar y mantener un pulso regular controlado por el metrónomo desde el principio hasta el final de la pieza, para lo cual procederemos contando el número de compases que tiene la pieza de Piano y de forma mecánica marcaremos la figura básica que corresponda al compás de la obra durante el número de compases que tiene la pieza. En la realización de este ejercicio debe evitarse adelantos o retrasos en el pulso o el deterioro del gesto al marcar la figura básica que le corresponde al compás. El cansancio físico o tensión muscular en los brazos derivados de marcar el compás puede hacer perder o retrasar el *tempo* elegido para dirigir una obra. El pulso general se marcará con la relación gestual 1-1, aunque en algunos casos se indique que se practique con otras combinaciones diferentes con el fin de preparar el gesto del brazo para dirigir una pieza concreta.
- Realizado el ejercicio del pulso general se procederá a marcar relaciones (pulso-contenido rítmico) gestualmente sobre la partitura a estudiar. Hay obras que por el contenido rítmico que tienen en cada pulso se pueden dirigir en toda su extensión con una sola relación o a lo máximo dos. En el caso de que la obra precisara más combinaciones: relaciones 1-1, 1-2, 1-3 ó 1-4, dicho ejercicio se realizará sobre la propia

partitura, siguiendo la estructura formal de la obra y el pulso-contenido rítmico de cada una de sus partes o compases.

- Como norma general el *legato* y el *staccato* suelen encontrarse de forma conjunta o de forma separada dentro de una misma composición como ocurre en las piezas seleccionadas. El Director deberá gestualmente resaltar estas diferencias, aplicando de manera bien diferenciada el movimiento de los brazos correspondiente al *legato*, aplicando la relación 1-1 y el del *staccato* con la relación 1-3.
- La práctica del gesto y su relación con los matices se iniciará diferenciando los matices *forte* (*F*) y *piano* (*P*), pensando en un gesto destinado a una orquesta de cámara. El hacer un gesto muy pequeño (*PPP*) o por el contrario muy grande (*FFF*), requiere un mayor dominio en la realización y control del gesto en las figuras básicas. En esta fase de prácticas hay que asegurar la claridad gestual de las figuras en todas y cada una de las partes del compás por lo que la práctica en esta etapa se limitará a los matices de *forte* y *piano* y sus posibles combinaciones. Posteriormente se irán incorporando progresivamente algunos reguladores en los inicios y finales de frase. Tanto los matices como los reguladores precisan de unos principios técnicos para su ejecución y en ningún caso su realización debe deteriorar el dibujo de las figuras básicas que marca el director al dirigir los diferentes compases en que están escritas las obras.
- Para facilitar el estudio de la técnica y que la práctica de matices y reguladores sea progresiva, en algunas obras se han incorporado ejercicios preparatorios específicos de matices, para posteriormente abordar estas dificultades sobre la propia obra. Estos ejercicios preparatorios deberán realizarse con metrónomo a la misma velocidad que se va a dirigir la obra, aunque previamente habrá que preparar técnicamente el gesto y practicarlo sin metrónomo a diferentes velocidades.
- Los gráficos que aparecen en cada obra tiene como objetivo visualizar ciertas dificultades técnicas y hacer más fácil su comprensión y asimilación. Estos contenidos son fundamentalmente: datos generales extraídos de la partitura y su relación con la técnica de dirección, análisis formal para conocer la estructura compositiva de la obra y su posterior relación con la técnica y memorización de la partitura, el tipo de figura que dibuja el director al marcar el compás de cada obra, la anacrusa de entrada, el pulso general marcando la figura básica correspondiente al compás de la pieza con la relación 1-1, el pulso y las relaciones con contenido rítmico propio de la pieza a dirigir, la relación del gesto y el matiz y su preparación técnica

Cuando se proceda a realizar los ensayos con el/la pianista, el director habrá realizado todos y cada uno de los ejercicios preparatorios de técnica que se han planteado en cada obra y memorizado cada una de las piezas a dirigir.

12.1.- Propuestas de repertorio pianístico

En el repertorio pianístico¹²⁹ seleccionado se relaciona el orden de presentación de las obras y la evolución de determinadas dificultades técnicas, de ahí, la aparición de diversas obras de un mismo autor situadas en diferentes apartados. Estas piezas que pertenecen a los programas de estudio de Piano son una mera referencia de las múltiples combinaciones de obras que se pueden utilizar para acercar la técnica de la dirección al mundo sonoro. Se han seleccionado una serie de pequeñas obras de Piano destinadas a introducir al profesor no especialista en el mundo de la técnica de dirección. Las piezas son:

- Bach, J. S.: *Álbum de Anna Magdalena Bach*. “Minueto BWV Anhang 132”.
- Hummel, J. N.: *Écossaise*.
- Haydn, F. J.: *Variaciones en La Mayor*, Hob. XVII:2. “Tema y 1ª Variación”.
- Schumann, R.: *Álbum de la Juventud*, Op. 68, nº 8. “El Jinete Salvaje”.
- Schumann, R.: *Álbum de la Juventud*, Op. 68, nº 10. “El Campesino Alegre”.
- Eberlin, J. E.: *Fughetta*.
- Schumann, R.: *Escenas de Niños*, Op. 15, nº 1. “De Tierras y Gentes Lejanas”.
- Schumann, R.: *Álbum de la Juventud*, Op. 68, nº 4. “Coral”.
- Bach, J. S.: *Corales, BWV 380*. Coral 127 “*Meinen Jesum Lab Ich Nicht*”.
- Mozart, W. A.: *Sonatina nº 1*. “Allegro brillante”.

Estas obras de pequeño formato tratan de acercar al docente en primer lugar a conocer cómo esta estructurada formalmente la pieza, es decir, analizar para posteriormente dirigir en base a lo que el compositor ha escrito. Analizada la obra, los siguientes pasos serán: memorizar la pieza, trabajar el gesto, contenido rítmico-relaciones, matices, etc. La ficha técnica que va acompañada de la partitura comprende: Datos generales de la pieza, estructura formal, figura y compás, anacrusa de entrada con metrónomo, pulso general-*tempo*, pulso y contenido rítmico (carácter), el gesto y matiz.

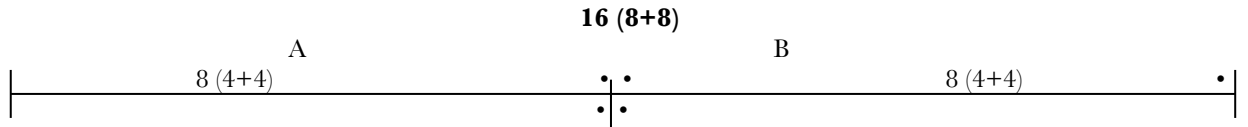
¹²⁹ Santos, A. y R. Eguílaz.: *Cuaderno de Análisis. Introducción al análisis Musical* (Madrid: Enclave Creativa, 2005).

12.1.1.- Aplicación práctica de la técnica de dirección

Bach, J. S.: *Álbum de Anna Magdalena Bach*.
Minueto BWV Anhang 132

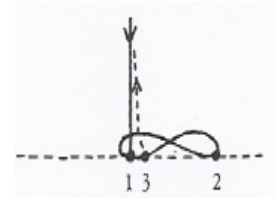
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
[Allegro]	Re menor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-1

- Forma binaria: A-B



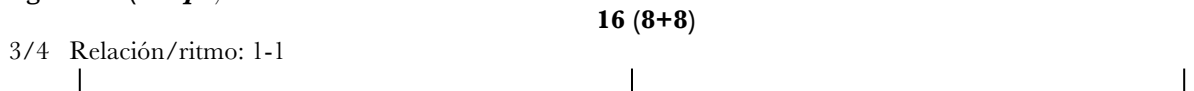
Re Menor.

- Figura básica y compás (Gesto director)



- Anacrusa de entrada (con metrónomo)

- Pulso general (*tempo*)



- Pulso y contenido rítmico (carácter)

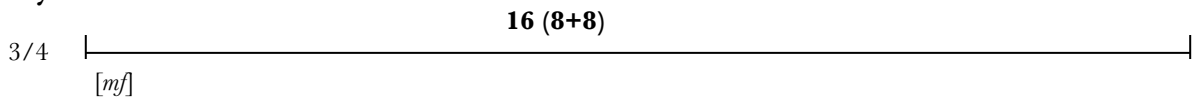
A Relación/ritmo: 1-1

3/4

A1 R 1-3

3/4

- Gesto y matiz



MINUETO BWV ANHANG 132
(ÁLBUM DE ANNA MAGDALENA BACH)

The first system of the minuet features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bass clef part provides a steady accompaniment. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-Bb4, and continues with a series of eighth and quarter notes.

The second system begins at measure 5. It includes a first ending bracket over measures 7 and 8, and a second ending bracket over measures 9 and 10. The treble clef part features a sequence of eighth notes and quarter notes, while the bass clef part continues with a simple accompaniment.

The third system begins at measure 9. The treble clef part has a more active melody with eighth notes and quarter notes, including some beamed eighth notes. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

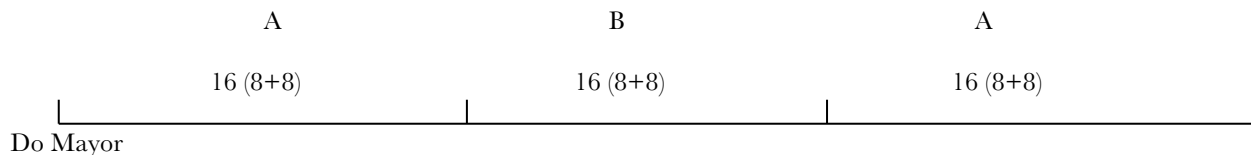
The fourth system begins at measure 13. It includes a first ending bracket over measures 15 and 16, and a second ending bracket over measures 17 and 18. The treble clef part features a sequence of eighth notes and quarter notes, while the bass clef part continues with a simple accompaniment.

Hummel, Johann Nepomuk.
Écossaise

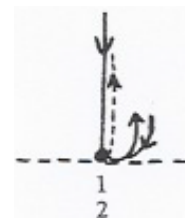
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
Allegro	Do Mayor	2/4	Negra (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-1 / 1-3

- Forma ternaria: A-B-A

48 (16+16+16)



- Figura y compás (Gesto director)



- Anacrusa de entrada (con metrónomo)

A metronome icon is shown on the left. To its right, a musical staff shows an anacrusis marked 'Anacrusa' with an upward arrow. The main staff shows a 2/4 measure starting with a forte 'f' dynamic and a half note. The first two beats are marked '1' and '2'.

- Pulso general

48 (16+16+16)



Realizadas la dos combinaciones de pulso general (1-1 y 1-3), practicar las relaciones propias de cada pulso siguiendo la estructura formal de la obra.

- Gesto y matiz

Three musical staves in 2/4 time. The first staff shows a forte 'f' dynamic with a crescendo hairpin and a 5-8 measure rest. The second staff shows a piano 'p' dynamic with a 1-4 measure rest and a 5-8 measure rest. The third staff shows a fortissimo 'ff' dynamic with a 'preparación gesto' marking and a piano 'pp' dynamic with an upward arrow.

ÉCOSSAISE

Allegro

J. N. HUMMEL

Measures 1-8 of the piece. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand provides harmonic support with chords and some eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

Measures 9-16. The right hand continues with eighth notes, while the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Measures 17-24. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings of *f* and *p* are present.

Measures 25-32. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings of *f* and *p* are present.

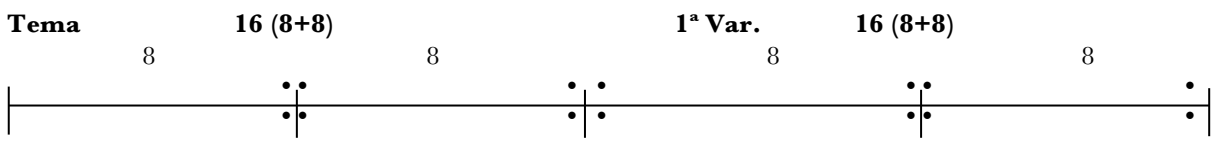
Measures 33-40. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning.

Measures 41-48. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present at the beginning.

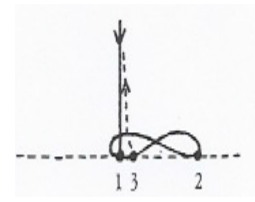
Haydn, F. J.: *Variaciones en La Mayor, Hob. XVII:2.*
 Tema y 1ª Variación

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
-----	La Mayor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-1

- **Forma musical:** Tema con variaciones (1ª variación)



- **Figura / Compás (Gesto director)**



- **Anacrusa de entrada** (con metrónomo)

- **Pulso general**

32 (16+16)

3/4 Relación/ritmo: 1-1

- **Pulso y contenido rítmico**

16 (8+8)

16 (8+8)

3/4 Relación/ritmo: 1-1

R. 1-2

Los dieciséis primeros compases se marcarán con la relación 1-1 y los dieciséis compases siguientes con la relación 1-2.

- **Gesto y matiz**

16 (8+8)

16 (8+8)

3/4 Relación/ritmo: 1-1

R. 1-2

[mf]

[f]

Trabajar el fraseo y el gesto sobre la partitura del Piano.

VARIACIONES EN LA MAYOR HOB. XVII:2

TEMA Y PRIMERA VARIACIÓN

F. J. HAYDN

Tema

5

11

Var. I

22

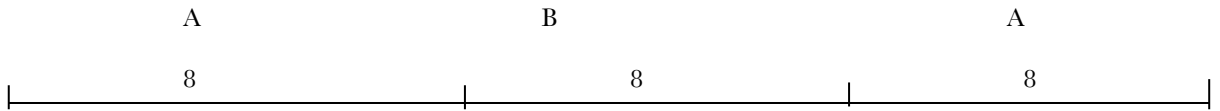
28

Schumann, R.: *Álbum de la Juventud, Op. 68, n° 8.*
El Jinete Salvaje

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
Vivo	La menor	6/8	Negra puntillo (a 2)	Bastón	Métrica	2ª Parte	1-2

- **Forma ternaria:** A-B-A

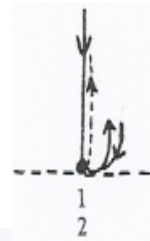
24 (8+8+8)



- **Figura y compás (Gesto director)**

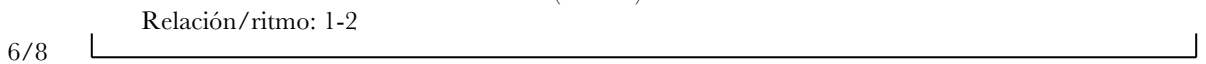
- **Anacrusa de entrada** (con metrónomo)

The block contains a conductor's baton diagram on the left, showing a downward stroke followed by an upward stroke, with a circled '1' under the first stroke and 'R. 1-2' below it. To the right is a musical staff in 6/8 time with a treble clef. The first two notes are marked with *mf* and *sf* dynamics. Below the staff, the first two notes are numbered '1' and '2'. Above the staff, there are two downward-pointing triangles, with '1' and '2' below them, indicating the conductor's gestures.



- **Pulso general**

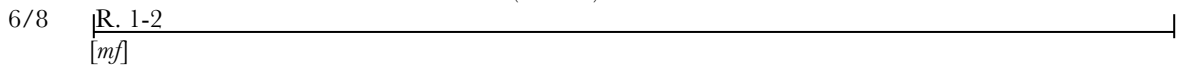
24 (8+8+8)



Realizado el ejercicio sobre el pulso general con la relación 1-1, se procederá a practicar el pulso y las relaciones según el contenido rítmico de la obra, para lo cual se seguirá la estructura formal de la obra.

- **Gesto y matiz**

24 (8+8+8)



Realizar el gesto de la figura básica correspondiente al 6/8 (bastón) proporcional al matiz que exige la obra. Previamente trabajar el gesto en *forte* y a continuación en *piano*.

WILDER REITER (EL JINETE SALVAJE)

(ÁLBUM DE LA JUVENTUD OP. 68 N° 8)

R. SCHUMANN

Vivo

mf sf sf

5 sf sf

10 sf sf sf

15 sf mf sf sf

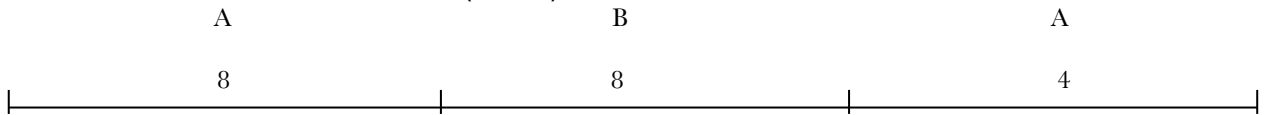
20 sf sf

Schumann, R.: *Álbum de la Juventud, Op. 68, n° 10.*
El Campesino Alegre

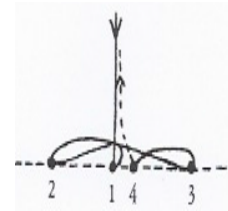
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
Vivo y alegre	Fa Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Métrica	4ª Parte	1-1

- **Forma ternaria:** A-B-A

20 (8+8+4)



- **Figura y compás (Gesto director)**

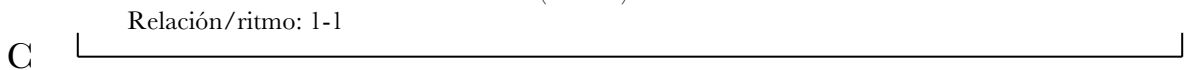


- **Anacrusa de entrada** (con metrónomo)

A diagram illustrating the anacrusis. On the left, a metronome icon is shown. Below it, a horizontal line with four downward-pointing triangles is labeled 1, 2, 3, 4. The number 3 is circled, and an arrow points to it with the label "Anacrusis". To the right, a musical staff shows a bass clef with a half note on G4, followed by a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The staff is marked with a forte *f* dynamic. Below the staff, a horizontal line with four dots is labeled 1, 2, 3, 4. An arrow points from the circled 3 to the first dot, with the label "R. 1-1".

- **Pulso General**

20 (8+8+4)



El Pulso con el contenido rítmico de la obra se practicará directamente sobre la partitura. Los pasajes que son interpretados en *staccato* se marcarán con la relación gestual 1-3.

- **Gesto y matiz**

20 (8+8+4)



Forte

Mantener la claridad de la figura básica (cruz) al marcar el compás de cuatro partes durante los 20 compases que dura la pieza de Piano. El gesto será proporcional al matiz de *forte*.

Trabajar el fraseo y el gesto sobre la partitura de Piano.

FRÖLICHER LANDMANN (EL CAMPESINO ALEGRE)

(ÁLBUM DE LA JUVENTUD OP. 68 Nº 10)

Vivo y alegre

R. SCHUMANN

5

9

13

17

f

f

f

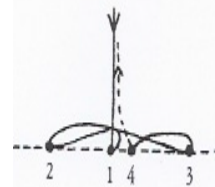
Eberlin, J. E. : *Fughetta*.

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
-----	Sol Mayor	4/4	Negra (a 4)	Cruz	Métrica	1ª Parte	1-1/ 1-3 <i>Staccato</i>

- **Forma musical:** Fuga (*Fughetta*)

Estructura temática 14 [6 (3+3) + 5 (2+2+1) + 3]

- **Figura y compás (Gesto director)**



- **Anacrusa de entrada** (con metrónomo)

Anacrusa

- **Pulso general**

14

4/4 | Relación/ritmo: 1-1/1-3

Practicar las dos combinaciones: relaciones 1-1 durante los 14 compases que dura la pieza y después las relaciones 1-3.

- **Pulso y contenido rítmico**

14

4/4 | R. 1-1

En las partes donde aparecen las siguientes combinaciones rítmicas: corchea y dos semicorcheas, cuatro semicorcheas, o silencio de corchea y dos semicorcheas marcaremos la relación gestual 1-3.

- **Gesto y matiz**

C | R. 1-1

[*mf*]

Trabajar el fraseo y el gesto sobre la partitura del Piano.

FUGHETTA

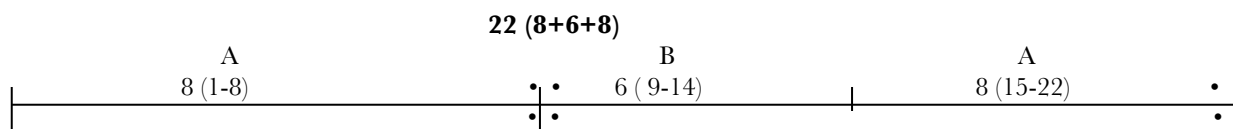
J. E. EBERLIN

The musical score for "Fughetta" by J. E. Eberlin is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) in G major and 4/4 time. The piece begins with a treble clef staff playing a melodic line of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff remains silent. In the second system, the bass clef staff enters with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The melody continues in the treble clef, incorporating some chromaticism. The third system shows the bass clef staff playing a more active line with slurs and ties. The fourth system features a long melodic line in the treble clef staff, with the bass clef staff providing a steady accompaniment. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble clef and a sustained bass line.

Schumann, R.: *Escenas de Niños Op. 15, n° 1.*
De Tierras y Gentes Lejanas

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
-----	Sol Mayor	2/4	Negra (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-2

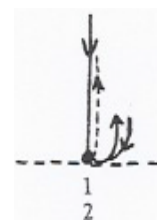
- **Forma musical:** *Lied* ampliado (AABABA)



- **Figura y compás (Gesto director)**

- **Anacrusa de entrada** (con metrónomo)

Anacrusa



- **Pulso general**

22 (8+6+8)

2/4 Relación/ritmo: 1-2

El Pulso general y el pulso con el contenido rítmico de la obra en ambos casos se marcará la relación 1-2.

- **Gesto y matiz**

Preparar técnicamente el gesto tanto para el matiz general como en los reguladores de fraseo.

2/4 R. 1-2

Parada Salida

De acuerdo con las indicaciones técnicas sobre cómo se realizan los calderones, el pulso se para en la 2ª parte del compás y se reanuda en la misma parte con la relación-pulso 1-3.

VON FREMDEN LÄNDERN UND MENSCHEN

(DE TIERRAS Y GENTES LEJANAS) (ESCENAS DE NIÑOS OP. 15 N^o 1)

R. SCHUMANN

p 3 3 *simile*

6 *p*

12 *ri - tar - dando* *a tempo* *p*

18

Schumann, R.: *Album de la Juventud Op. 68, n° 4.*
Coral

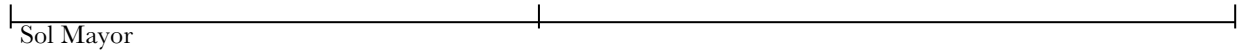
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
-----	Sol Mayor	C/	Blanca (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-1

- **Forma musical:** Coral (consta de dos partes: A-B)

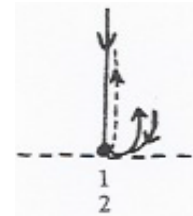
32 (16+16)

A
16 (8+8)

B
16 (8+8)



- **Figura y compás (Gesto director)**



- **Anacrusa de entrada** [con metrónomo]

Anacrusa

1 2

- **Pulso General y Gesto con matiz**

32 [16 (8+8) + 16 (8+8)]

C/ | Relación/ritmo: 1-1
Piano

- **Calderones**

Compases 4 y 12	Parada	↓ • • 1 2	Salida	↑ • • 1 2	R. 1-1	
Compases 8, 16, 20, 24, 32	Parada	↓ • • 1 2	Salida	↑ • • 1 2	R. 1-1	
Compases 28	Parada	↓ ↓ • • 1 2	Salida	↓ ↑ • • 1 2	R. 1-1	

En el cuadro anterior se indica como han de dirigirse los calderones que aparecen en este *Coral*. En el compás 28 hay dos calderones, en los gráficos se puede observar donde se produce la parada (P) y la salida (S) en cada uno de los casos. Las relaciones en el pulso de salida será de acuerdo con el contenido rítmico y que se indican en todos los casos. Al ser una blanca por pulso le corresponde la relación 1-1.

EIN CHORAL (UN CORAL)

(ÁLBUM DE LA JUVENTUD OP. 68 N.º4)

R. SCHUMANN

Measures 1-6 of the piece. The music is in G major and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melody of quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

Measures 7-13. The melody continues with a mix of quarter and eighth notes. The accompaniment remains consistent with the first system.

Measures 14-20. The right hand melody includes a half note and a quarter note. The left hand accompaniment continues with chords.

Measures 21-26. The right hand melody features a half note and a quarter note. The left hand accompaniment continues with chords.

Measures 27-32. The right hand melody includes a half note and a quarter note. The left hand accompaniment continues with chords. The piece concludes with a final chord in the right hand.

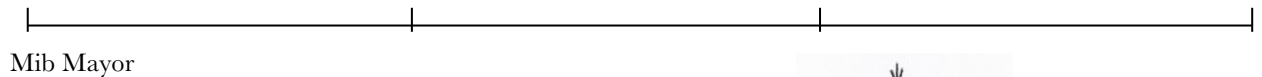
Bach, J. S.: *Corales, BWV 380.*
Coral 127: Meinen Jesum Lab Ich Night

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
-----	Mib Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

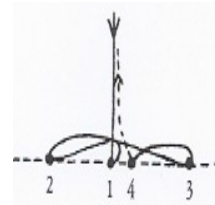
- **Forma musical:** *Coral* (consta de tres partes: A-B-A'. Cada parte tiene dos versículos. Cada versículo termina en una cadencia).

13 (5+4+4)

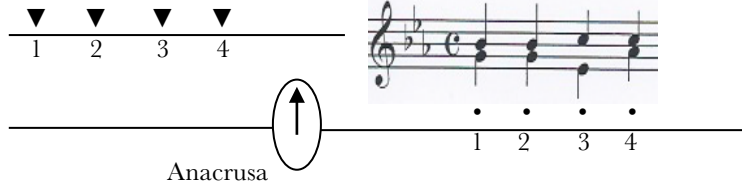
A B A'



- **Figura /Compás (Gesto director)**



- **Anacrusa de entrada** (con metrónomo)



- **Pulso General**

13 (5+4+4)

C | Relación/ritmo: 1-1

Al dirigir la obra se marcarán las relaciones 1-1, excepto en las partes que hay una corchea con dos semicorcheas, ahí la relación es 1-3. En las salidas de los calderones se marcará la relación de 1-1.

- **Calderones**

Compases 2, 9, 11 y 13	Parada	<p>P (3ª parte)</p> <p>• • • • 1 2 3 4</p>	Salida	<p>S (3ª Parte)</p> <p>• • • • 1 2 3 4</p>	
Compases 5 y 7	Parada	<p>P (1ª parte)</p> <p>• • • • 1 2 3 4</p>	Salida	<p>S (2ª Parte)</p> <p>• • • • 1 2 3 4</p>	

El calderón del compás 13 se para el gesto en la tercera parte, y en esa misma posición se corta por ser final de pieza. Dirigir el *Coral* en reducción de piano. El fraseo y el gesto se trabajará sobre la partitura de Piano.

MEINEN JESUM LAB ICH NICHT

(NO ABANDONO A MI JESÚS) BWV 380

J. S. BACH

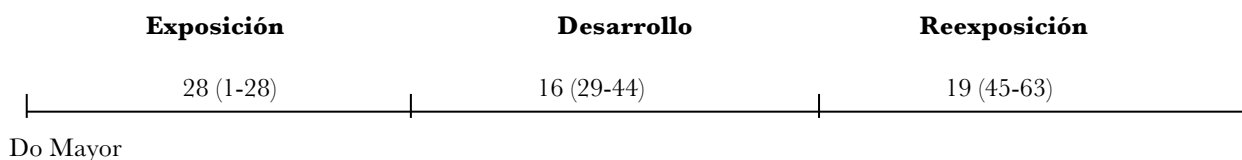
The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is common time (C). The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first system covers measures 1 through 3. The second system, starting at measure 4, continues the piece. The third system, starting at measure 7, shows a change in the bass line's rhythmic pattern. The fourth system, starting at measure 11, concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

Mozart, W. A. : *Sonatina n° 1.*
Allegro brillante

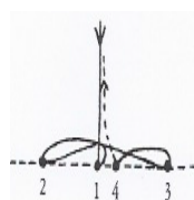
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones/ C. Rítmico
<i>Allegro brillante</i>	Do Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz invertida	Normal	1ª Parte	1-1

- **Forma musical:** Sonatina (Exposición, Desarrollo y Reexposición)

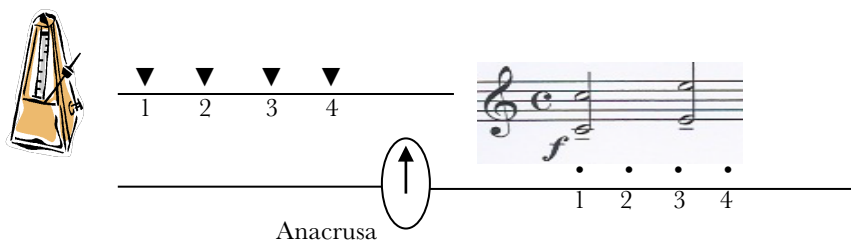
63 (28+16+19)



- **Figura /Compás (Gesto director)**



- **Anacrusa de entrada** (con metrónomo)



- **Pulso General**

63 (28+16+19)

C Relación/ritmo: 1-1/1-3

Realizar con el metrónomo todo el primer movimiento de la *Sonatina*, que consta de 63 compases con la relación 1-1. A continuación se procederá de igual forma pero marcando el compás con la relación 1-3.

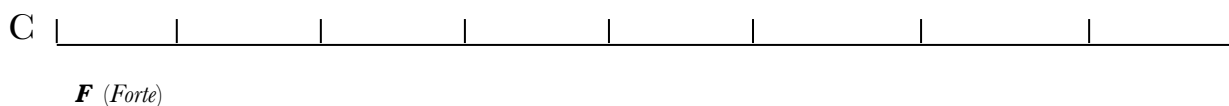
Pulso y el contenido rítmico. Marcar la figura básica de la cruz con el contenido rítmico propio de cada pulso siguiendo la estructura formal de la obra, para lo cual es necesario previamente haber analizado la partitura.

- **Gesto y matiz**

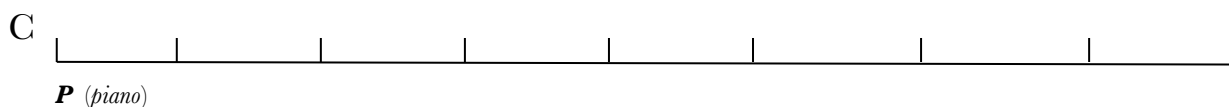
Trabajar los matices y reguladores de la *Sonatina* de W. A. Mozart, siguiendo la estructura formal de la obra después de haber realizado los siguientes ejercicios preparatorios. En todos los casos se procederá siguiendo las normas de proporción gestual y preparación técnica de cada cambio. Aquí se han seleccionado grupos de ocho compases sobre el compás de compasillo (C) de acuerdo con la obra seleccionada.

Negra: ___ (pulso de negra)

8 (ocho compases *Forte*)

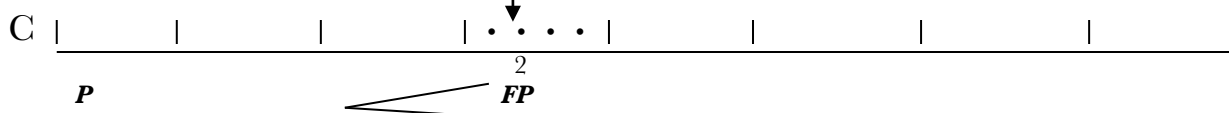
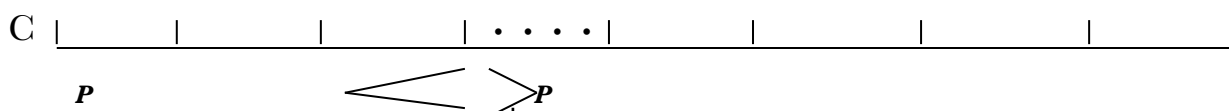
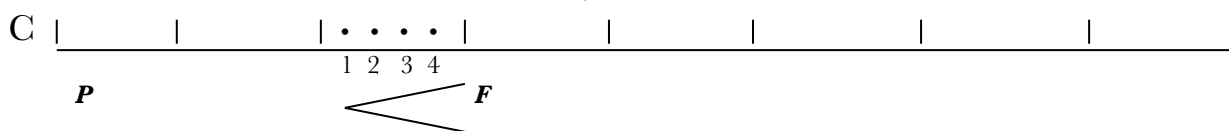
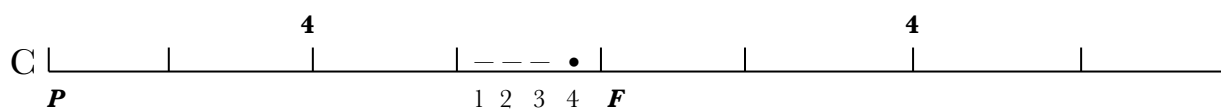
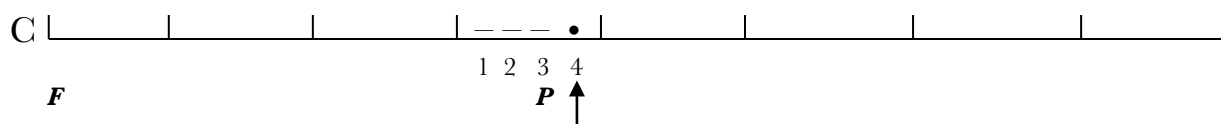


8 (ocho compases *Piano*)



4 (cuatro compases *Forte*)

4 (cuatro compases *Piano*)



Los gráficos están estructurados en grupos de ocho compases indicando cuando hay cambio de matiz, el lugar (compás y parte) donde el gesto se debe preparar.

El gesto correspondiente al fraseo se realizará sobre la partitura de Piano.

SONATINA N^o 1 (PRIMER MOVIMIENTO)

W.A. MOZART

Allegro brillante

Musical notation for measures 1-4. The piece is in C major, 3/4 time. The first system consists of two staves. The right hand starts with a half note chord (C4, E4, G4) followed by a quarter note chord (F4, A4, C5). The left hand starts with a half note chord (C3, E3, G3) followed by a quarter note chord (F3, A3, C4). The dynamics are marked *f* (forte).

Musical notation for measures 5-8. The right hand has a half note chord (C4, E4, G4) followed by a quarter note chord (F4, A4, C5). The left hand has a half note chord (C3, E3, G3) followed by a quarter note chord (F3, A3, C4). The dynamics are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a half note chord (C4, E4, G4) followed by a quarter note chord (F4, A4, C5). The left hand has a half note chord (C3, E3, G3) followed by a quarter note chord (F3, A3, C4). The dynamics are marked *p* and *f* (forte).

Musical notation for measures 13-16. The right hand has a half note chord (C4, E4, G4) followed by a quarter note chord (F4, A4, C5). The left hand has a half note chord (C3, E3, G3) followed by a quarter note chord (F3, A3, C4). The dynamics are marked *p*, *f*, and *p*.

Musical notation for measures 17-20. The right hand has a half note chord (C4, E4, G4) followed by a quarter note chord (F4, A4, C5). The left hand has a half note chord (C3, E3, G3) followed by a quarter note chord (F3, A3, C4). The dynamics are marked *p* and *fp* (fortissimo).

Musical notation for measures 21-24. The right hand has a half note chord (C4, E4, G4) followed by a quarter note chord (F4, A4, C5). The left hand has a half note chord (C3, E3, G3) followed by a quarter note chord (F3, A3, C4). The dynamics are marked *p* and *fp*.

***13.- LA OBRA SINFÓNICA Y SINFÓNICO-CORAL Y
LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN APLICADA***

13.- LA OBRA SINFÓNICA Y SINFÓNICO-CORAL Y LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN APLICADA

En este apartado se pretende pasar de los conceptos de tipo teórico expuestos anteriormente a la práctica orquestal. Para ello, se han seleccionado un grupo de obras (fragmentos) orquestales y sinfónico-corales, extrayendo de ellas los elementos técnicos que el director debe de aplicar según la obra o movimiento. Cada fragmento musical va precedido de un cuadro y una serie de graficos que visualizan la forma de proceder ante la partitura y su aplicación al frente de la orquesta y/o coro.¹³⁰

Los compositores y obras seleccionadas son:

Purcell, H.: *Dido and Aeneas*.
Overture

Pergolesi, G.B.: *Magnificat*.
Magnificat

Scarlatti, A.: *Sinfonía N° 4 en Mi Menor*.
I Movimiento: *Vivace*
II Movimiento: *Adagio*
III Movimiento: *Allegro*
IV Movimiento: *Allegro*

Vivaldi, A.: *Sinfonía N° 3 en Sol Mayor, RV 149*.
I Movimiento: *Allegro molto*
II Movimiento: *Andante*
III Movimiento: *Allegro [non troppo]*

Vivaldi, A.: *Gloria D- Dur. RV 589*.
Gloria in excelsis

Bach, J. S.: *Brandenburgisches Konzert Nr. 3, G-Dur, BWV1048*.
I Movimiento: [*Allegro*]
III Movimiento: *Allegro*

Bach, J. S.: *Magnificat*
Magnificat

Bach, J. S.: *Misa en Si menor, BWV 232*.
Kyrie eleison
Gratias agimus tibi

Bach, J. S.: *Symbolum Nicenum*.
Credo

¹³⁰ Gallo, Graetzer, Nardi y Russo: *El director de coro. Manual para la dirección de coros vocacionales* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979).

Bach, C. Ph E. *Sinfonía N° 3 en Do Mayor.*

I Movimiento: *Allegro assai*

Holzbauer, I.: *Sinfonía a 10, Op. 4 n° 3. "La tempesta del mare"*

I Movimiento: *Allegro non troppo*

II Movimiento: *Adagio. Maestoso e gratoso*

IV Movimiento: *La tempesta del mare*

Stamitz, K. Ph.: *Symphonie Concertante in D Major.*

I Movimiento: *Allegro moderato*

II Movimiento: *Romance*

III Movimiento: *Rondeau*

Stamitz, J. *Three Mannheim Symphonies.*

- *Sinfonie G- Dur.*

I Movimiento: *Allegro*

II Movimiento: *Larghetto*

III Movimiento : *Presto*

- *Sinfonie A- Dur.*

I Movimiento: *Allegro assai*

II Movimiento: *Andante*

III Movimiento: *Presto*

- *Sinfonie B- Dur.*

I Movimiento: *Allegro*

II Movimiento: *Andante*

III Movimiento: *Presto*

Haydn, J.: *Sinfonía N° 59 « Feuersymphonie ».*

I Movimiento : *Presto*

II Movimiento : *Andante o piu tosto Allegretto*

III Movimiento : *Menuetto*

IV Movimiento : *Allegro assai*

Mozart, W. A.: *Eine Kleine Nachtmusik KV 525 .*

I Movimiento: *Allegro*

II Movimiento: *Andante*

III Movimiento: *Allegro*

Mozart, W. A.: *Divertimento in D, KV 136 (125 a).*

I Movimiento: *Allegro*

II Movimiento: *Andante*

III Movimiento: *Presto*

Mozart, W. A.: *Sinfonie n° 29 in A, KV 201(186 a).*

I Movimiento: *Allegro moderato*

II Movimiento: *Andante*

III Movimiento: *Menuetto*

IV Movimiento: *Allegro con spirito*

Mozart, W. A.: *Sinfonie n° 41 in C, KV 551, “Jupiter”*.

I Movimiento: *Allegro vivace*

II Movimiento: *Andante cantabile*

III Movimiento: *Menuetto*

IV Movimiento: *Molto Allegro*

Dittersdorf, C. D.V.: *Sinfonía n° 1 in C, KR. 73 “Die Vier Weltalter”*.

I Movimiento: *Larghetto*

II Movimiento: *Allegro e Vivace*

III Movimiento: *Menuetto con garbo*

IV Movimiento: *Prestísimo*

Torroba, F. M.: *Luisa Fernanda*.

Barbieri, F. A.: *El Barberillo de Lavapiés*.

Bretón, T.: *La Verbena de la Paloma*.

Caballero, M. F.: *El Dúo de la Africana*.

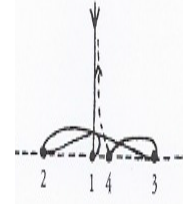
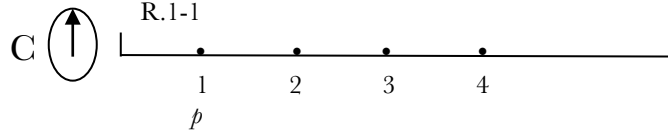
Esta selección de ejemplos permite al director aplicar un método totalmente sistematizado¹³¹ a la hora de recoger datos de la obra para preparar el estudio de una partitura y a la que se podrán ir incorporando de manera progresiva elementos de carácter técnico en función de las necesidades académicas del docente o grupo orquestal que esté dirigiendo.

¹³¹ García Asensio, E: *Apuntes de las clases de dirección de orquesta* (Madrid: S.A., S.E.).

Purcell, H.: *Dido and Aeneas*.
Overture

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Adagio	Do Menor	C (a 4)	Negra	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Adagio



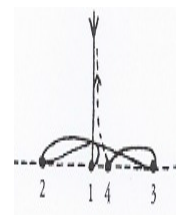
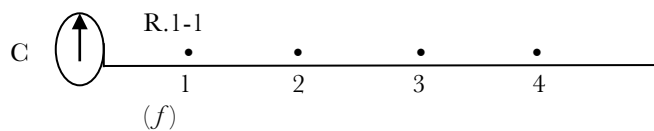
Adagio.

Violino 1st.
 Violino 2nd.
 Viola.
 Basso.
 Harpsichord.

Pergolesi, G.B.: *Magnificat*.
Magnificat

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sib Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

(*Allegro*)



1. MAGNIFICAT
 CHORUS GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

[Allegro]

VIOLIN I [f]

VIOLIN II [f]

VIOLA [f]

SOPRANO [f] MA - GNI - FI - CAT A - NI - MA
 Praise be to God, my soul doth

ALTO

TENOR 8

BASS

BASSO CONTINUO [f]

5

ME mag - ni - DO ty - MI - the NUM. Lord. ET EX - UL - TA -
 And so re - joic

8 [f] ET EX - UL - TA - VIT ing.
 And so re - joic

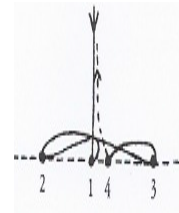
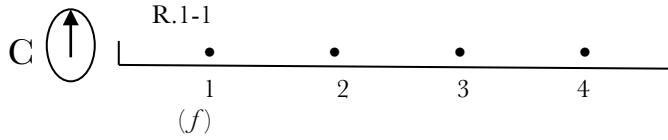
[f] MA Praise GNI - FI - CAT
 he to God,

[f] ET EX - UL - TA -
 And so re - joic

Scarlatti, A.: *Sinfonía N° 4 en Mi Menor*.
 I Movimiento: *Vivace*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Vivace	Mi Menor	C	Negra	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Vivace



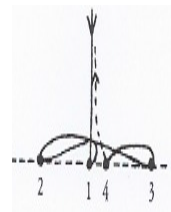
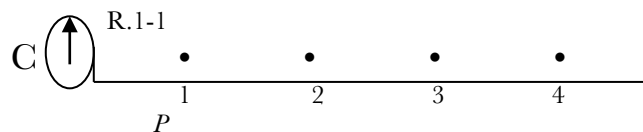
Vivace



II Movimiento: *Adagio*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Adagio	Mi Menor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Adagio



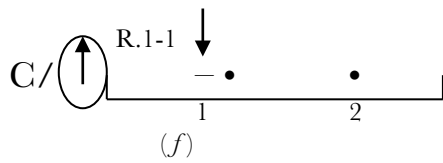
Adagio

III Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Mi Menor	C/	Blanca (a 2)	Bastón	Métrica	1ª Parte (2ª Mitad)	1-1

Allegro

(a 2)

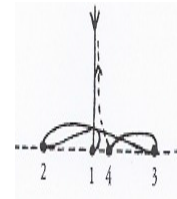
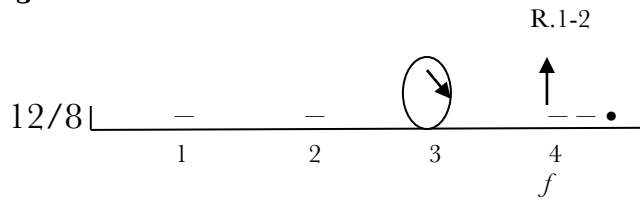


Allegro 40

IV Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Mi Menor	12/8	Negra Puntillo	Cruz	Métrica	4ª Parte (3º Tercio)	1-2

Allegro



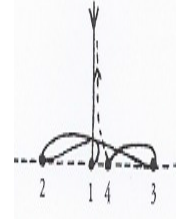
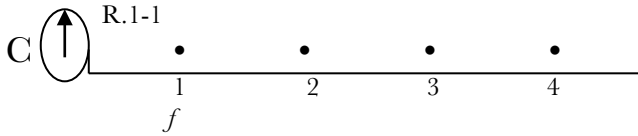
Allegro 160

Vivaldi, A.: *Sinfonía N° 3 en Sol Mayor, RV 149.*

I Movimiento: *Allegro molto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro molto	Sol Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro molto

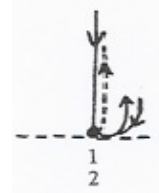
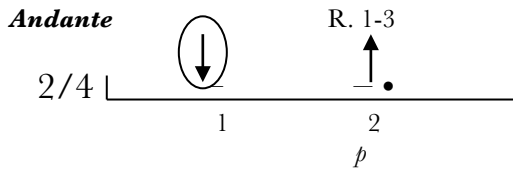


Antonio Vivaldi
(um 1678-1743)

Allegro molto

II Movimiento: *Andante*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andante	Sol menor	2/4	Negra (a 2)	Bastón	Métrica	2ª Parte (2ª Mitad)	1-1 (1-3 Pizz.)



Andante

arco *p sempre*

pizz. *p sempre*

arco *p sempre*

pizz. *p sempre*

pizz. *p sempre*

pizz. *p sempre*

Andante

p sempre

Cembalo ad libitum

Viol. I

Viol. II

Viola

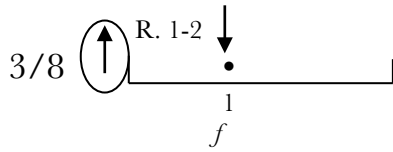
Vc.

Cemb.

III Movimiento: *Allegro (non troppo)*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro non troppo	Sol Mayor	3/8	Negra p. (a1)	Vertical	Normal	1ª Parte	1-2

Allegro (non troppo)

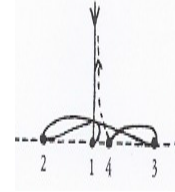
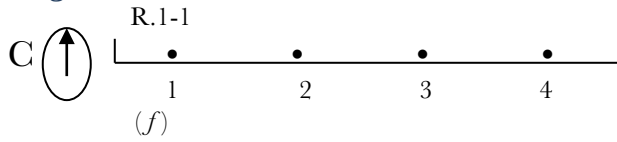


Allegro (non troppo) se puede marcar a 3 sobre la figura básica del triángulo en función del *tempo* elegido y la respuesta del grupo orquestal al pulso que marca el director.

Vivaldi, A.: *Gloria* D- Dur. RV 589.
Gloria in excelsis

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Re Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1 (1-3 Staccato)

Allegro



Antonio Vivaldi
1678—1741

1. *Gloria in excelsis*
Allegro

Tromba
(d¹-h²)

Oboè
(cis¹-h²)

Violino 1
(a-h²)

Violino 2
(a-a²)

Viola
(e-g²)

Soprano
(g¹-e²)

Alto
(d¹-a¹)

Tenore
(fis-fis¹)

Basso
(A-h)

Glo-ri-a,

Basso continuo
(Fis-e¹)

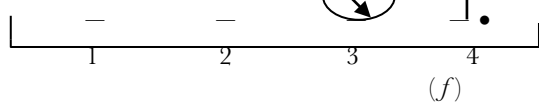
Bach, J. S. : *Brandenburgisches Konzert Nr. 3, G-Dur, BWV1048.*

I Movimiento: (*Allegro*)

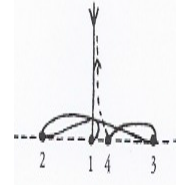
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sol Mayor	C/	Negra (a 4)	Cruz	Métrica	4ª Parte (2ª Mitad)	1-3

(*Allegro*)

C/



R. 1-3




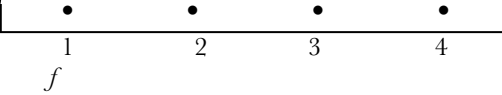
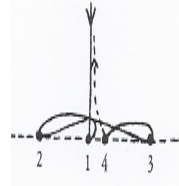
Violino I.
Violino II.
Violino III.
Viola I.
Viola II.
Viola III.
Violoncello I.
Violoncello II.
Violoncello III.
Violone
e Cembalo.

III Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sol Mayor	12/8	Negra puntillo (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-2/ 1-5 Staccato

Allegro

12/8  R.1-2


Allegro.




Bach, J. S.: *Magnificat*

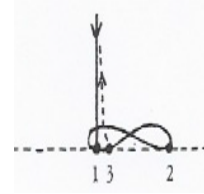
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Re Mayor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-3

(*Allegro*)

3/4  R.1-3

1 2 3

f



Tromba I.

Tromba II.

Tromba III.

Timpani.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano I.

Soprano II.

Alto.

Tenore.

Basso.

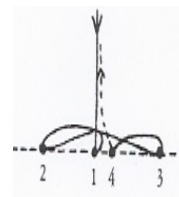
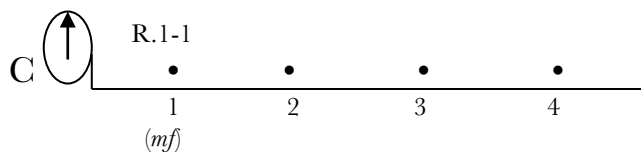
Organo e Continuo.

3 41 6

Bach, J. S.: *Misa en Si menor, BWV 232.*
Kyrie eleison

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Adagio	Si Menor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Adagio



Nº1 Johann Sebastian Bach
1685 - 1750

Adagio

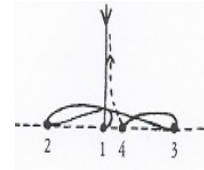
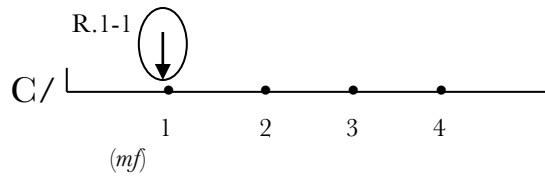
Flauto traverso I
Flauto traverso II
Oboe damore I
Oboe d'amore II
Fagotti
Violino I
Violino II
Viola
Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso
Continuo

Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-
Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son,
Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-
Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-
Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-

7 8 5 6 9 8 7 6 5 8

Gratias agimus tibi

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
-----	Re Mayor	C/	Blanca (a 4)	Cruz	Normal	2ª Parte	1-1



14 *Alla breve*

Tromba I 30

Tromba II 34

Tromba III 34

Timpani 34

Flauto traverso I, II 2

Oboe I 2

Oboe II 1

Fagotto

Violino I 2

Violino II 1

Viola

Soprano I, II 2

Alto 1

Tenore

Basso

Continuo (e Violoncello)

Gra - - - ti - as a - - -

Gra - - - ti - as a - - - gimus

Gra - - - ti - as a - - - gimus ti - - bi


Gra - - - ti - as a - - - gimus ti - - bi

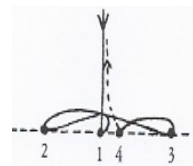
6 5 6 5 4 6 7 6 6 4 7 6

6 5 6 5 4 6 7 6 6 4 7 6

Bach, J. S.: *Symbolum Nicenum*.
Credo

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
-----	La Mayor	C/	Blanca (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

C/  R.1-1
 1 2 3 4
 (mf)




1.
 Violino I 13
 Violino II 16
 Soprano I 8
 Soprano II 11
 Alto 5
 Tenore 8
 Basso 3
 Continuo

Cre - - - do in u - - num De - - um, in -
 Cre - - -
 Cre - - - do in u - - num De - - um
 u - num De - - um, in u - - num De - - um, in u - - num De - - - - tum, in u -
 do in u - - num De - - um, in u - num De - - um, in u - num De - -


5

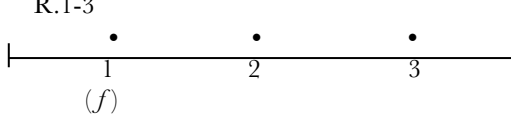
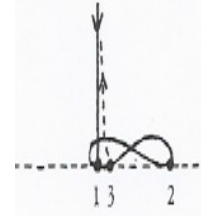
Bach, C. Ph E. *Sinfonía N° 3 en Do Mayor.*

I Movimiento: *Allegro assai*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro assai	Do Mayor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-3

Allegro assai

3/4  R.1-3

Allegro assai



Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Allegro assai

Cembalo

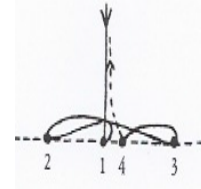
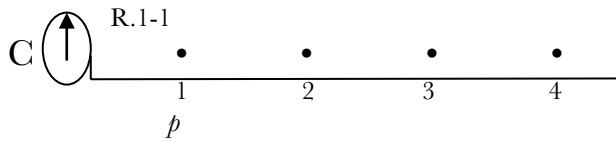
unis.

6

Holzbauer, I.: *Sinfonía a 10, Op. 4 n° 3. "La tempesta del mare"*
 I Movimiento: *Allegro non troppo*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro non troppo	Mib Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1 (1-3 Staccato)

Allegro non troppo

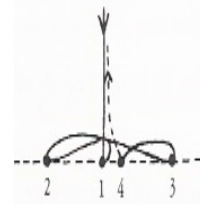
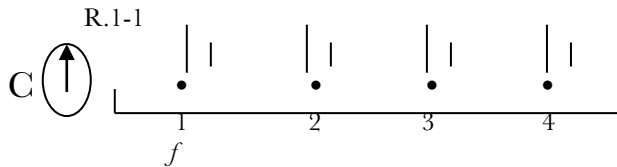


II Movimiento: *Adagio. Maestoso e gratoso*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Adagio	Do Menor	C	Corchea	Cruz (Subdividido)	Normal	1ª Parte	1-1

Adagio. Maestoso e gratoso

(Subdividido: Marcar dos veces sobre cada parte de la figura básica)



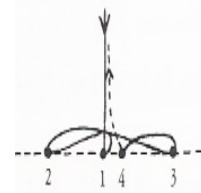
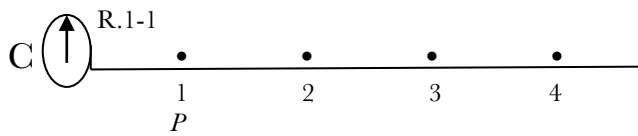
Adagio. Maestoso e gratoso 15

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a piano part with a complex rhythmic pattern. The second system shows a grand staff with piano and violin parts. The third system continues the piano and violin parts with various dynamic markings and articulation. The fourth system shows a grand staff with piano and violin parts, including a section marked 'rinf' (ritardando). The fifth system shows a grand staff with piano and violin parts, including a section marked 'ff' (fortissimo). The sixth system shows a grand staff with piano and violin parts, including a section marked 'ff' (fortissimo). The seventh system shows a grand staff with piano and violin parts, including a section marked 'ff' (fortissimo). The eighth system shows a grand staff with piano and violin parts, including a section marked 'ff' (fortissimo). The ninth system shows a grand staff with piano and violin parts, including a section marked 'ff' (fortissimo). The tenth system shows a grand staff with piano and violin parts, including a section marked 'ff' (fortissimo).

IV Movimiento: *La tempesta del mare*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Mib Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

(*Allegro*)



La tempesta del mare 23

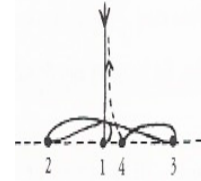
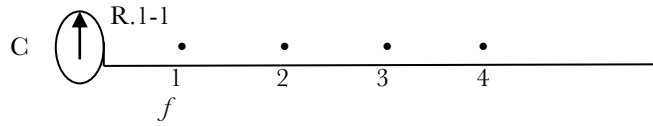


Stamitz, K. Ph.: *Symphonie Concertante in D Major*.

I Movimiento: *Allegro moderato*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro moderato	Re Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro moderato

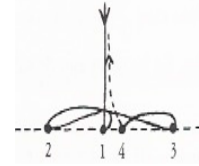
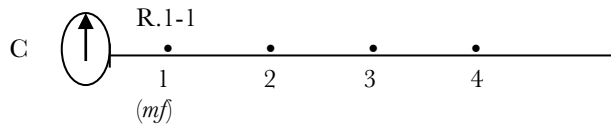


Symphonie concertante Ch. Stamitz

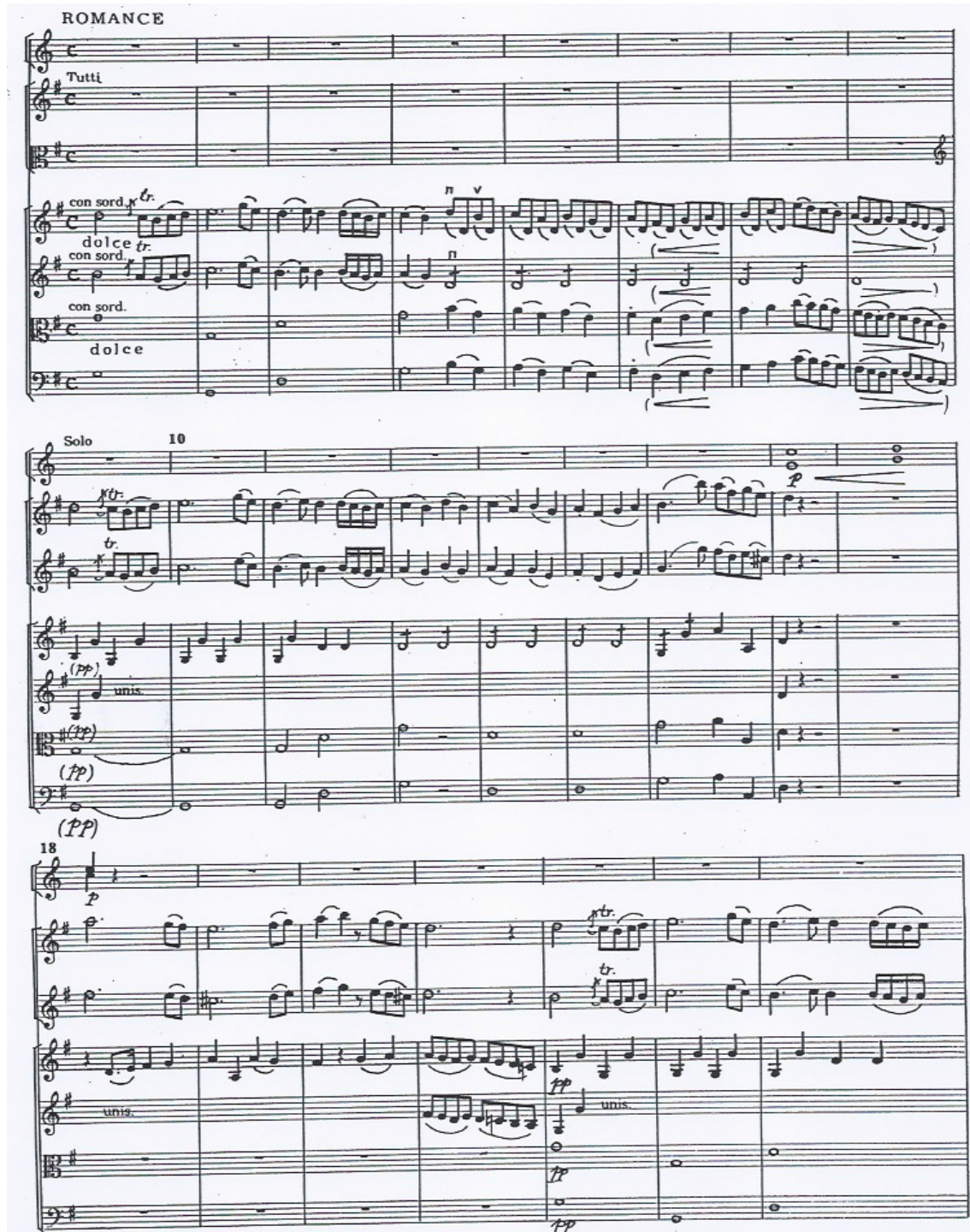
Allegro moderato

II Movimiento: *Romance*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
-----	Sol Mayor	C	Negra	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1



ROMANCE

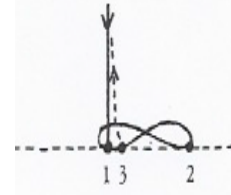
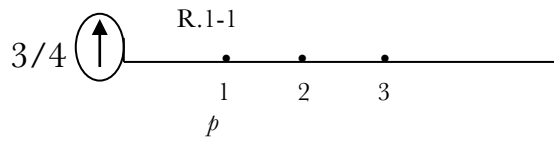


Esta partitura se puede marcar a dos en función del carácter de la música, aunque dependerá de la respuesta del grupo y nivel académico de estos se puede llevar a 4 como inicialmente se ha propuesto.

III Movimiento: Rondeau

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
-----	Re Mayor	3/4	Negra	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-1

Rondeau



RONDEAU

Tutti

con tutti

p senza sord. *v* *tr.* *f*

p *f*

p *f*

10 Solo

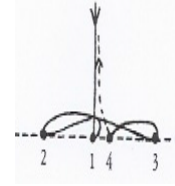
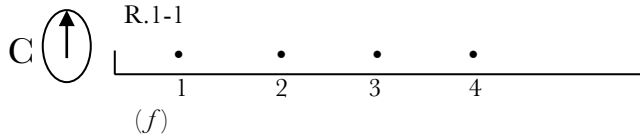
tr. *tr.* *tr.* *p* unis.



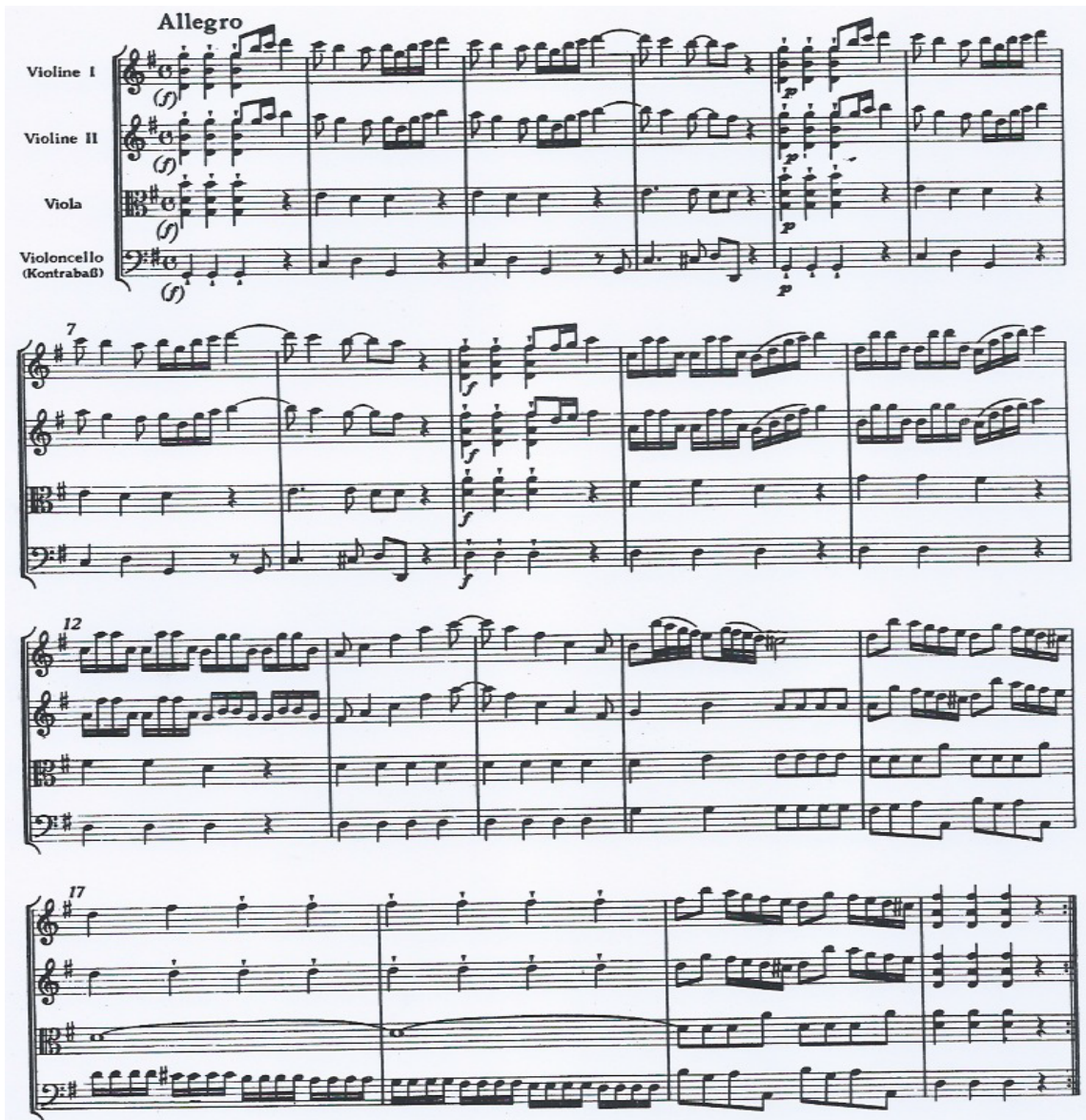
Stamitz, J. *Three Mannheim Symphonies*.
Sinfonie G- Dur.
 I Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sol Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1 (1-3 staccato)

Allegro



Allegro



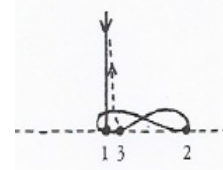
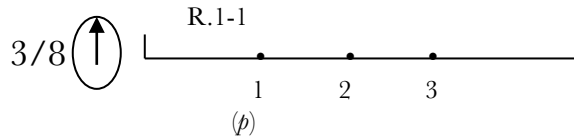
Violine I
Violine II
Viola
Violoncello (Kontrabaß)

7
12
17

II Movimiento: *Larghetto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Larghetto	Sol Menor	3/8	Corchea (a 3)	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-1

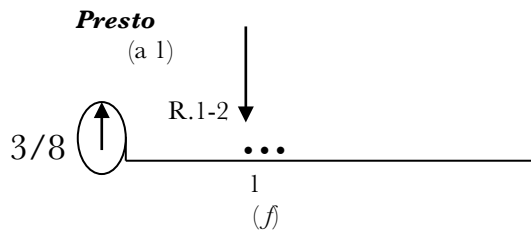
Larghetto



Larghetto
con sordini

III Movimiento : *Presto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Presto	Sol Mayor	3/8	Negra Puntillo	Plomada/Vertical	Normal	1ª Parte	1-2



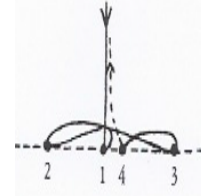
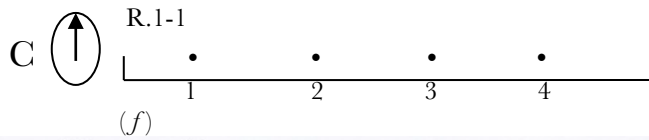
Presto

9 *tr* *tr*

Stamitz, J. *Three Mannheim Symphonies*.
Sinfonie A- Dur.
 I Movimiento: *Allegro assai*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro assai	La Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro assai



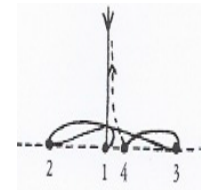
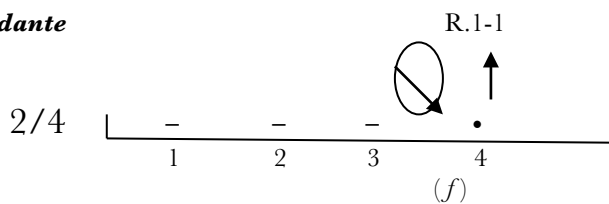
Allegro assai



II Movimiento: *Andante*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andante	Mi Mayor	2/4	Corchea (a 4)	Cruz	Métrica	2ª Parte (2ª Mitad)	1-1

Andante



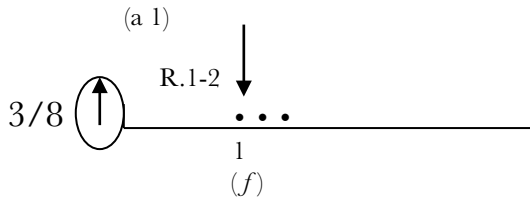
Andante



III Movimiento: *Presto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Presto	La Mayor	3/8	Negra puntillo	Plomada/Vertical	Normal	1ª Parte	1-2

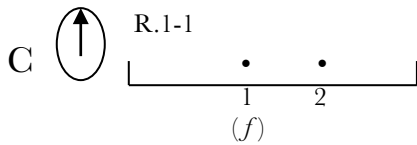
Presto



Stamitz, J. *Three Mannheim Symphonies*
Sinfonie B-Dur.
 I Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sib Mayor	C	Blanca (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-1

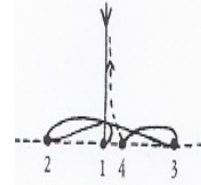
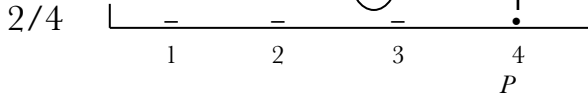
Allegro



II Movimiento: *Andante*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andante	Mib Mayor	2/4	Corchea (a 4)	Cruz	Normal	4ª Parte (2ª Mitad)	1-1

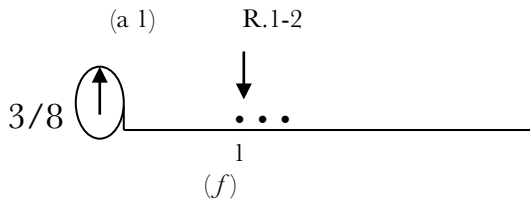
Andante
(a 4)



III Movimiento: *Presto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Presto	Sib Mayor	3/8 (a 1)	Negra puntillo	Plomada/Vertical	Normal	1ª Parte	1-2

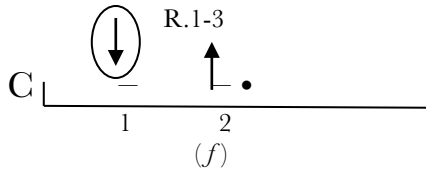
Presto



Haydn, J.: *Sinfonía N° 59 «Feuersymphonie»*.
 I Movimiento : *Presto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Presto	La Mayor	C	Blanca (a 2)	Bastón	Métrica	4 Parte (2ª Mitad)	1-3

Presto



Presto

Oboe I
 Oboe II
 2 Corni in La/A

Presto

Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello (Fagotto) e Basso

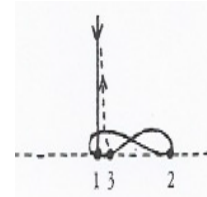
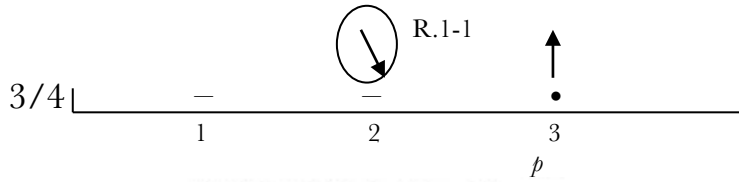
[Crescendo]

6 6 13 13

II Movimiento : *Andante o piu tosto Allegretto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andante	La Menor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Normal	3ª Parte	1-1

Andante o piu tosto Allegretto



Andante o più tosto Allegretto

1

2 Oboi

2 Corni in La/A

Andante o più tosto Allegretto

1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello (Fagotto) e Basso

[Combato]

p

10

[+?] [p] [p]

18

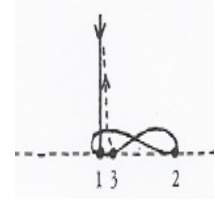
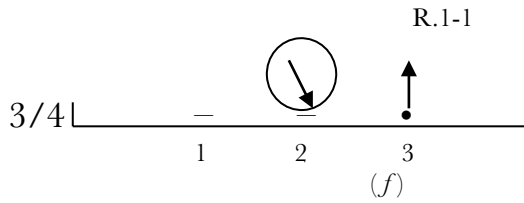
[p]

26

[p]

III Movimiento : *Menuetto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
-----	La Mayor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Normal	3ª Parte	1-1/1-3 Golpe Arco



Menuetto

2 Oboi

2 Corni in La/A

Violino I

Violino II

Viola


Violoncello (Fagotto) e Basso

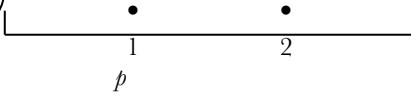


IV Movimiento : *Allegro assai*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro assai	La Mayor	C/	Blanca (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro assai

C/  R. 1-1




Allegro assai

2 Oboi **Soli**

2 Corni in La/A **Soli**

Allegro assai

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello (Fagotto) e Basso



11

1. 2.

11

[Cresc.]

20

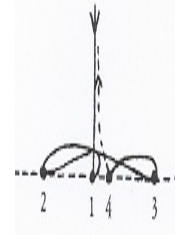
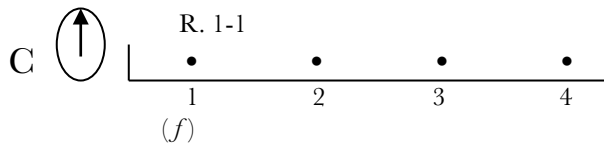
20



Mozart, W. A.: *Eine Kleine Nachtmusik KV 525*.
 I Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sol Mayor	C	Negra	Cruz (a 4)	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro



Eine Kleine Nachtmusik
 K. 525

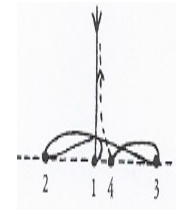
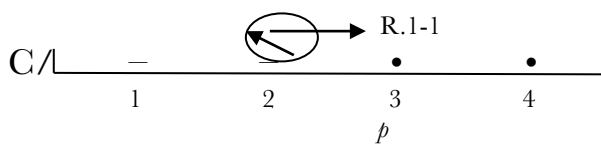
Allegro




II Movimiento: *Andante*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andante	Do Mayor	C/	Negra (a 4)	Cruz	Normal	3ª Parte	1-1

Andante



ROMANZE
Andante

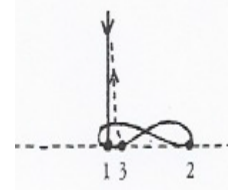
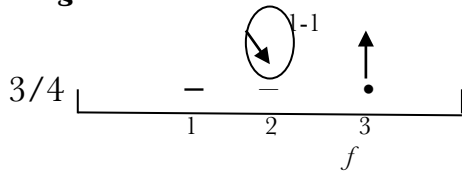


El *Andante* al ir a 4 el compás se marcará sobre la figura de la cruz.

III Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sol Mayor	3/4	Negra	Triángulo	Normal	3ª Parte	1-1

Allegro

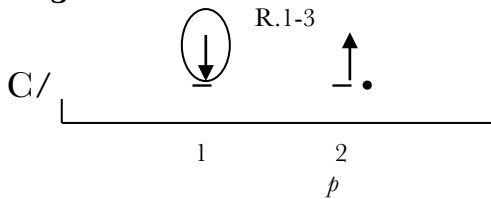


MENUETTO
Allegretto

III Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Sol Mayor	C/	Blanca (a 2)	Bastón	Métrica	2ª Parte	1-3

Allegro



RONDO
Allegro

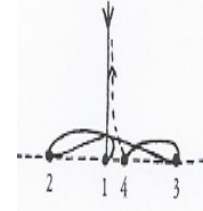
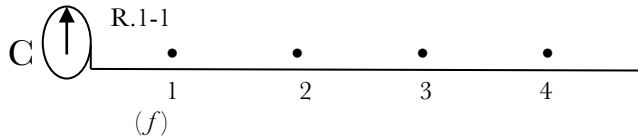
De acuerdo con la figuración rítmica de la anacrusa (2ª parte), donde las tres corcheas van precedidas de silencio de corchea, se marcará un pulso con la relación 1-3.

Mozart, W. A.: *Divertimento in D, KV 136 (125 a)*.

I Movimiento: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Re Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro



Componirt 1772 zu Salzburg.

Allegro.

Violino I. *(f)*

Violino II. *(f)*

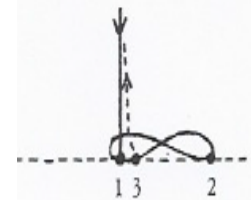
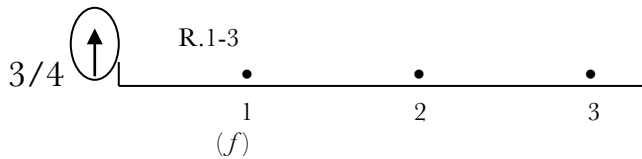
Viola. *(f)*

Basso. *(f)*

II Movimiento: *Andante*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andante	Sol Mayor	3/4	Negra	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-3

Andante



Andante.

III Movimiento: *Presto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Presto	Re Mayor	2/4	Blanca (a 1)	Plomada/Vertical	Normal	1ª Parte	1-3

Presto

(a 1)

R.1-3

2/4 (↑)



Presto.

Mozart, W. A.: *Sinfonía n° 29 in A, KV 201 (186 a).*

I Movimiento: *Allegro moderato*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro moderato	La Mayor	C	Blanca (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro moderato

R.1-1

C/ (↑)



Allegro moderato

Oboi.

Corni in A.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

II Movimiento: *Andante*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andante	Re Mayor	2/4	Corchea (a 4)	Cruz	Métrica	2 Parte (4º pulso)	1-1

Andante

(Subdividido: Marcar el 2/4 como si fuera un 4/4, con una corchea por pulso)

(a 4)

2/4

Andante.

Oboi.

Corni in D.

Violino I. *con sordino* *p*

Violino II. *con sordino* *p*

Viola. *p*

Violoncello e Basso. *p*

III Movimiento: *Menuetto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
-----	La Mayor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Métrica	2ª Parte (4º cuarto)	1-3

3/4

Menuetto.

Oboi. *a 2.*

Corni in A. *a 2.*

Violino I. *p* *f* *tr*

Violino II. *p* *f*

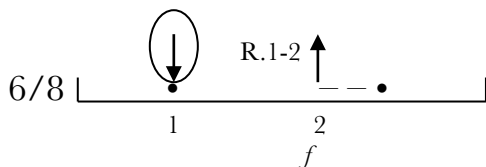
Viola. *p* *f*

Violoncello e Basso. *p* *f*

IV Movimiento: *Allegro con spirito*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro con Spirito	La Mayor	6/8	Negra Puntillo	Bastón	Métrica	2ª Parte (3º Tercio)	1-2

Allegro con spirito



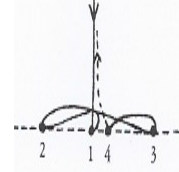
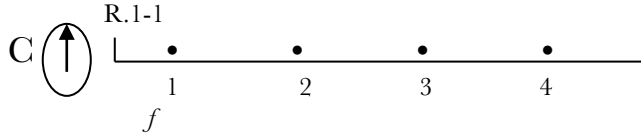
Allegro con spirito.

Mozart, W. A.: *Sinfonía n° 41 en C, KV 551, "Júpiter"*.

I Movimiento: *Allegro vivace*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro vivace	Do Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro vivace



Allegro vivace.

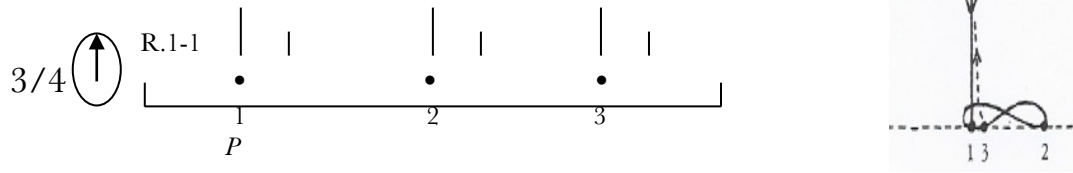
Flauto. Oboi. Fagotti. Corni in C. Trombe in C. Timpani in C.G. Violino I. Violino II. Viola. Violoncello e Basso.



II Movimiento: *Andante cantabile*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andante cantabile	Fa Mayor	3/4	Corchea (a 6)	Triángulo (Subdividido)	Normal	1ª Parte	1-1

Andante cantabile (Subdividido: Marcar dos veces sobre cada parte de la figura básica)



Andante cantabile.

Flauto. *f*

Oboi. *f*

Fagotti. *f*

Corni in F. *f*

Violino I. *con sordino p f*

Violino II. *con sordino p f*

Viola. *con sordino p f*

Violoncello e Basso. *p f*

III Movimiento: *Menuetto*

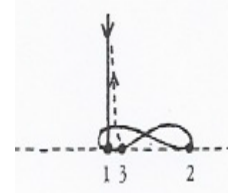
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegretto	Do Mayor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-1

Allegretto

3/4 (↑) R.1-1

1 2 3

P



Menuetto.

Allegretto.

Flauto.

Oboi.

Fagotti.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

IV Movimiento: *Molto Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Molto Allegro	Do Mayor	C/	Blanca (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-3

Molto Allegro

C/ (↑) R.1-3



Molto Allegro.

Flauto.

Oboi.

Fagotti.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

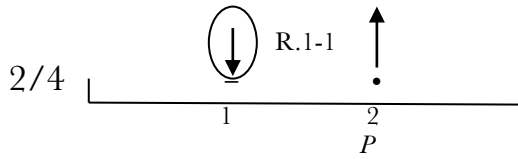
Violoncello e Basso.

Dittersdorf, C. D.V.: *Sinfonía n° 1 in C, KR. 73 "Die Vier Weltalter"*.

I Movimiento: *Larghetto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Larghetto	Do Mayor	2/4	Negra (a 2)	Bastón	Normal	2ª Parte	1-1

Larghetto



Die Vier Weltalter.

Larghetto.

Flauto.

Oboi I.II.

Fagotti I.II.

Corni I.II. in C.

Clarini I.II. in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

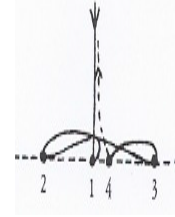
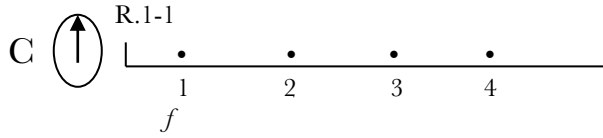
Viola.

Violoncelli et Bassi.

II Movimiento: *Allegro e Vivace*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro Vivace	Do Mayor	C	Negra (a 4)	Cruz	Normal	1ª Parte	1-1

Allegro e Vivace



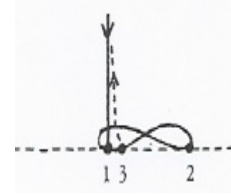
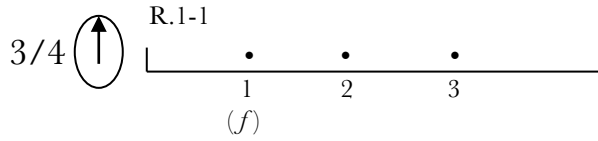
Subiit argentea proles auro deterior.
 Lib I. vers. 114.

Allegro e Vivace.

III Movimiento: *Menuetto con garbo*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Menuetto	La menor	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Normal	1ª Parte	1-1

(*Allegro*)



Tertia post illas successit aënea proles.
Lib I. vers 125.

Flauti.

Oboi I. II.

Fagotti I. II. ^{a 2.}

Corni I. II. in C.

Clarini e Timpani tacent.

Violino I. *(f)*

Violino II. *(f)*

Viola. *(f)*


Violoncelli et Bassi. *(f)*

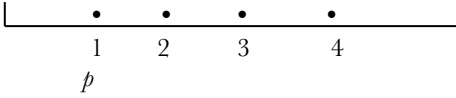



IV Movimiento: *Prestísimo*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Presto	Do Mayor	C/	Blanca (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-1

Presto

C  R.1-1




Lib I vers 127.


Presto.

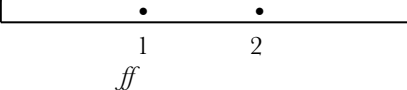



Torroba, F. M.: *Luisa Fernanda*.
 Libreto: F. Romero y G. Fernández Shaw
 Introducción: Allegretto Moderato

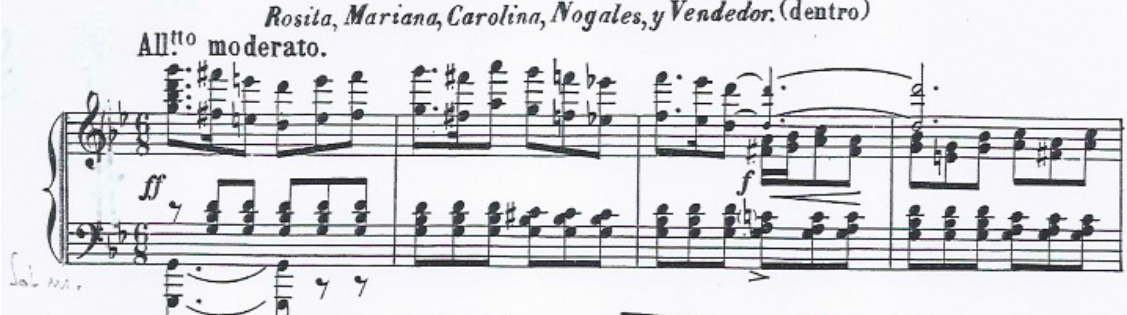
Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegretto Moderato	Sol menor	6/8	Negra puntillo (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-2

Allegretto Moderato

6/8  R.1-2




Rosita, Mariana, Carolina, Nogales, y Vendedor. (dentro)
All.^{mo} moderato.




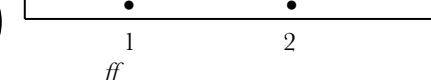
Barbieri, F. A.: *El Barberillo de Lavapies*.
 Libreto: Luis Mariano de Larra
 Zarzuela en tres actos en verso

Preludio

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegretto	Sol Mayor	6/8	Negra puntillo (a 2)	Bastón	Normal	1ª Parte	1-2

Presto

6/8  R.1-2




Lamparilla. Vendedora (Tiple del Coro) Majas, Estudiantes, Majos, y Coro general.
Allegretto. (88 = ♩)

No. 1



Bretón, T.: *La Verbena de la Paloma*.
 Libreto: Ricardo de la Vega
 Sainete lírico en un acto (dividida en tres cuadros)

Preludio: *Allegro*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Allegro	Mi Mayor	2/4	Negra	Bastón	Métrica	2ª Parte (2ª Mitad)	1-3

Allegro

Caballero, M. F.: *El Dúo de la Africana*.
 Libreto: Miguel Echegaray
 Zarzuela en un acto (dividida en tres cuadros)

Preludio: *Andantino con moto*

Tempo	Tonalidad	Compás	Pulso	Figura Director	Anacrusa	Música	Relaciones
Andantino con moto	Si Menor	C	Negra (a 4)	Cruz	Métrica	2ª Parte (2ª Mitad)	1-1

Andantino con moto

***14.- LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN EN LA OBRA DE
L.V. BEETHOVEN***

14.- LA TÉCNICA DE DIRECCIÓN EN LA OBRA DE L.V. BEETHOVEN

14.1.- Las Nueve Sinfonías de L.V. Beethoven

El ejemplos seleccionados de técnica de dirección han sido extraídos de la nueve sinfonías de L. V. Beethoven.¹³² A los comentarios de texto se les ha incorporado la partitura así como unos gráficos que permiten visualizar con mayor claridad conceptos de carácter técnico. De cada sinfonía y movimiento se han seleccionado los ejemplos técnicos más característicos y que se especifican en la selección de compases que a continuación se citan:

Symphonie Nr. 1 in C-dur, Op. 21

- IV Movimiento: *Adagio - Allegro molto e vivace*
Compases: 1, 6, 235 y 237.

Symphonie Nr. 2 in D-dur, Op. 36

- I Movimiento: *Adagio molto*
Compás: 1.
- IV Movimiento: *Allegro molto*
Compases: 335, 337 y 415.

Symphonie Nr. 3 "Eroica" in Es-dur, Op. 55

- IV Movimiento: *Finale (Allegro molto)*
Compases: 11, 58, 73, 97, 105 y 350.

Symphonie Nr. 4 in B-dur, Op. 60

- IV Movimiento: *Allegro ma non troppo*
Compases: 318, 347, 348 y 350.

Symphonie Nr. 5 in c-moll, Op. 67

- I Movimiento: *Allegro con brio*
Compases: 2, 5, 21, 24, 479 y 482.
- II Movimiento: *Andante con moto*
Compás: 123.
- III Movimiento: *Allegro*
Compases: 8, 18, 52, 244 y 254.

Symphonie Nr. 6 "Pastorale" in F-dur, Op. 68

- I Movimiento: *Allegro ma non troppo*
Compás: 4.

Symphonie Nr. 7 in A - dur, Op. 92

- I Movimiento: *Poco sostenuto - Vivace*
Compases: 88, 299 y 300.

Symphonie Nr. 8 in F-dur, Op. 93

- I Movimiento: *Allegro vivace e con brio*
Compás: 332.
- IV Movimiento: *Allegro vivace*
Compases: 280, 282 y 438.

¹³² Markévich, I.: *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven: historische, analytische und praktische Studien* (Leipzig: Edition Peters, 1982).

Symphonie Nr. 9 in d-moll, Op.125

- II Movimiento: *Molto vivace*
Compases: 176.
(*Presto*)
Compases: 550.
- III Movimiento: *Adagio molto e cantabile*
(*Andante moderato*)
Compases: 42.
- IV Movimiento: *Presto*
(*Allegro assai*)
Compases: 330.
(*Allegro assai vivace*)
Compases: 594.
(*Adagio ma non troppo, ma divoto*)
Compases: 654.
(*Allegro energico, sempre ben marcato*)
Compases: 762.
(*Allegro ma non tanto-Poco Adagio*)
Compases: 842.

Los ejemplos se han centrado en la técnica de dirección de las *anacrusas*, los *calderones*, el *pulso* y las *relaciones* aplicados en este caso a uno de los *Repertorio* más característico de la orquesta sinfónica como son la nueve sinfonías de L. V. Beethoven. Esta selección tiene como objetivo un carácter formativo¹³³ para el profesor y no un *Repertorio* para trabajar en el aula de un Conservatorio Profesional, aunque se pueda interpretar algún movimiento en función del nivel del grupo, ya que por sus características técnicas e intelectuales¹³⁴ las obras corresponderían a un programa de estudios de grado superior.

¹³³ Landon, H. C. R. y A. Göllerich: *Beethoven: a documentary study* (London: Macmillan, 1970).

¹³⁴ Solomon, M.: *Beethoven* (Nueva York: Schirmer Books, 2001).

Symphonie Nr. 1 in C-dur, Op. 21.
 IV Movimiento: *Adagio- Allegro molto e vivace*

Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Adagio	2/4	Corchea (a 4)	Cruz	Compás n° 1

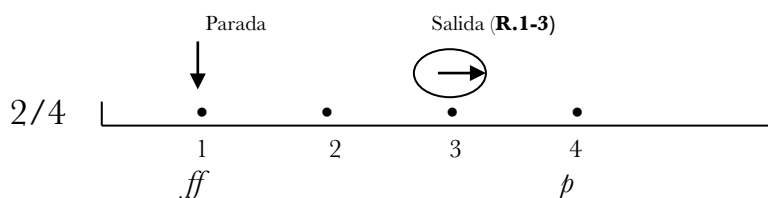
Datos calderón: compás n° 1

Parada				Salida				
Música	Gesto- Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto- Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo- sística	Pulso-contenido rítmico	
1ª Parte	* <i>ff</i> ** 1-1	Tres Partes	Figura	4ª Parte	3ª Parte	Métrica	1-3	<i>p</i>

Adagio

(Subdividido: Marcar el 2/4 como si fuera un 4/4, con una corchea por pulso)

(a 4)

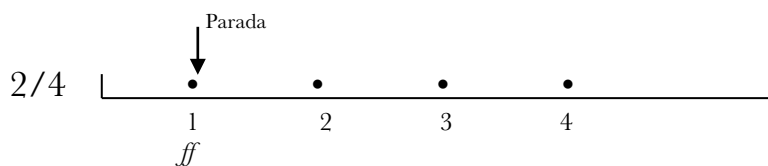


Partitura.

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

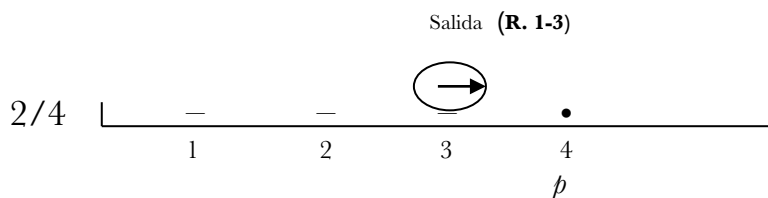
Parada.

Contenido musical que suena durante el calderón: negra con puntillo que ocupa tres pulsos de corchea.



Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 3ª parte para dar la entrada al oboe (4ª parte).



De acuerdo con los gráficos, el director de orquesta para el gesto en la 1ª parte del compás, independientemente de la duración del calderón. La música se reanuda en la 4ª parte, por lo que el gesto se prepara un pulso antes (3ª parte) marcando la relación 1-3, esto implica que las manos salen de la posición de parada (1ª parte) y se dirigen a marcar la anacrusa de salida (3ª parte). El gesto deberá adecuarse a las exigencias de la partitura en cuanto a los matices se refiere: grande al caer en el calderón (*ff*) y en la anacrusa de salida ya con el nuevo gesto del matiz de *piano* (*p*), para dar la entrada a los violines primero en la cuarta parte.

31

Adagio $\text{♩} = 63$ Allegro molto e vivace $\text{♩} = 128$

Compás nº 6

El director parado sobre la 1ª parte del compás (posición inicial) del nuevo *tempo* (*Allegro molto e vivace*), corta (//) y a continuación, sin moverse gestualmente de la posición inicial, ataca directamente con un pulso de blanca por compás (a 1) y la relación de 1-3 para dar la entrada a los violines primeros que llevan un grupo de semicorcheas.

Allegro molto e vivace

(a1)

Parada Salida (R. 1-3)

2/4 | 1 2 |

pp

Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

2/4 | 1 2 |

p

Parada

Contenido musical que suena durante el calderón: corchea. A continuación se corta (//).

Salida (R. 1-3)

2/4 | — 2 |

p

Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 1ª parte. El 2/4 va a 1 para dar la entrada al violín primero.

Compás n° 235

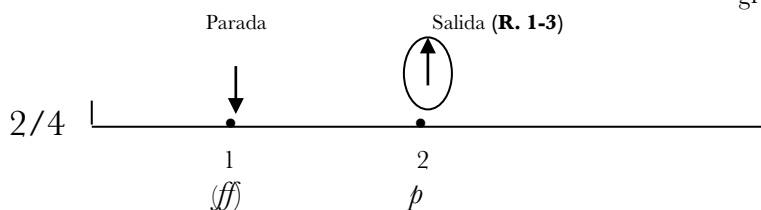
Una blanca con calderón ocupa el compás n° 235 del IV movimiento de esta *Sinfonía*. El pulso es de una blanca por compás, por lo que el gesto se para sobre la 1ª parte del compás (posición inicial) y desde esa misma posición se da un impulso con la relación 1-1 como anacrusa de salida y corte del calderón. Si se desea anticipar el contenido del pulso del compás siguiente, la anacrusa de salida tendría que salir con la relación 1-3.

A page of musical score for a symphony, specifically measure 235. The score consists of eight staves. The top two staves are for woodwinds (flutes and oboes), the next two for strings (violins and violas), and the bottom two for piano and bass. The music features a prominent 'calderón' (crescendo) starting at the beginning of the measure, marked with 'a 2' and 'ff'. The tempo is marked '2/4'.

Compás n° 237

En este compás el calderón se encuentra sobre una negra con puntillo, ocupando parte y media del compás (dos tercios del pulso) completándose este con dos semicorcheas. El gesto se detiene en la 1ª parte del compás y sin moverse de esa posición se marca la anacrusa de salida con la relación 1-3. Como en los ejemplos anteriores el compás de 2/4 se marca a 1, es decir pulso de blanca por compás.

(a1)

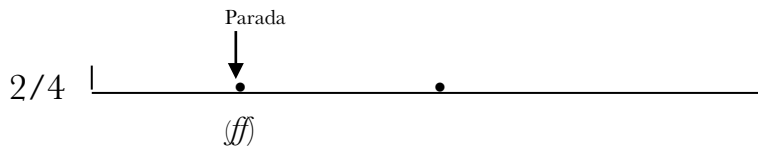


Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

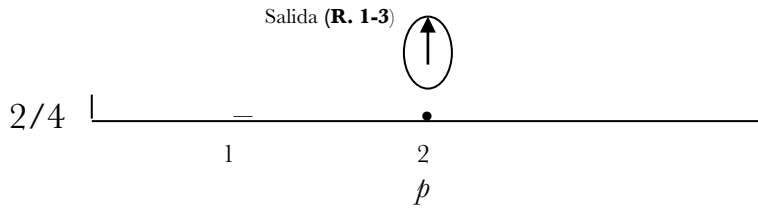
Parada

Contenido musical que suena durante el calderón: negra con puntillo.

2/4 |  Parada
(ff)

Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 1ª parte con la relación 1-3 para dar la entrada al VI. II El compás de 2/4 va a 1.

2/4 |  Salida (R. 1-3)
1 2
p

42 

Symphonie Nr. 2 in D-dur, Op. 36.

I Movimiento: *Adagio molto*

Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Adagio molto	3/4	Corchea (a 6)	Triángulo (Subdividido)	Compás n° 1

Datos calderón: compás n° 1

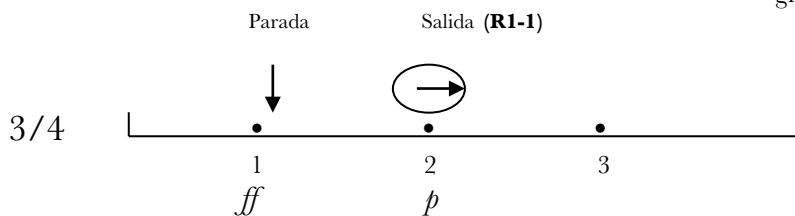
Parada				Salida					
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa					
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz	
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo sística	Pulso-contenido rítmico		
1ª Parte	* <i>ff</i>	** 1-1	Una Parte y media	Figura	2ª Parte (2ª mitad)	2ª Parte (1ª mitad)	Métrica	1-1	<i>p</i>

Adagio molto

(**Subdividido:** Marcar dos veces sobre cada parte de la figura básica)

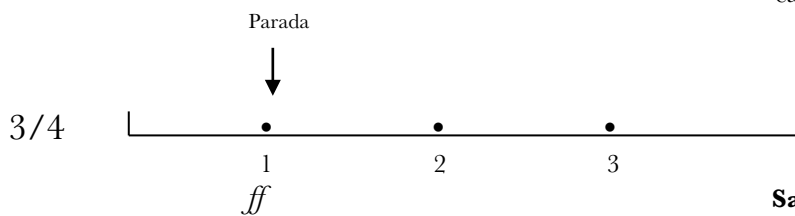
Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.



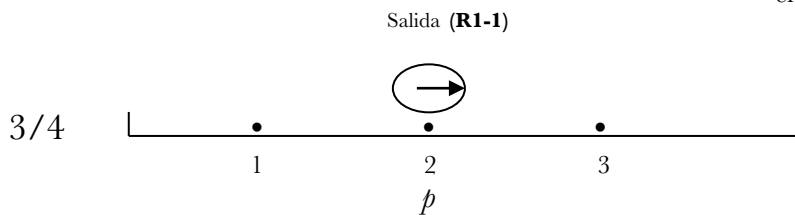
Parada

Contenido musical que suena durante el calderón: negra con puntillo.



Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 2ª parte (1ª mitad) con la relación 1-1 para dar la entrada en la 2ª parte (2ª mitad) a los oboes y fagotes.



De acuerdo con el gráfico, el director marca el compás de 3/4 sobre el triángulo. Al subdividirse cada pulso es ocupado por una corchea, lo que implica que gestualmente se percuta dos veces en cada una de las partes de la figura básica. Respecto al calderón, el gesto se detiene en la 1ª parte donde está el calderón y desde ahí, las manos se dirigen a la 2ª parte del compás marcando la anacrusa de salida con la relación 1-1. Sobre esta 2ª parte se marca la anacrusa en la 1ª mitad y entran los instrumentos (oboes y fagotes) en la 2ª mitad.

Adagio molto ♩ = 54 Ludwig van Beethoven op. 36

IV Movimiento: *Allegro molto*

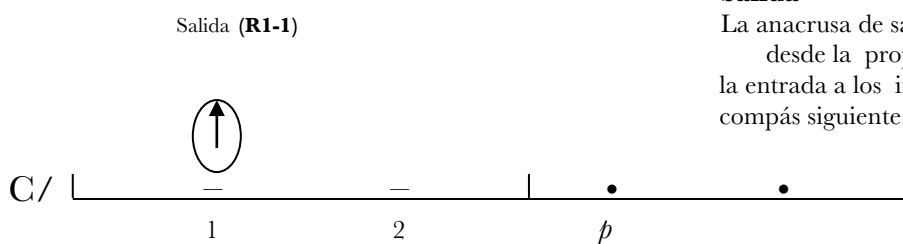
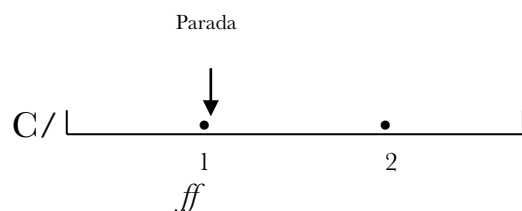
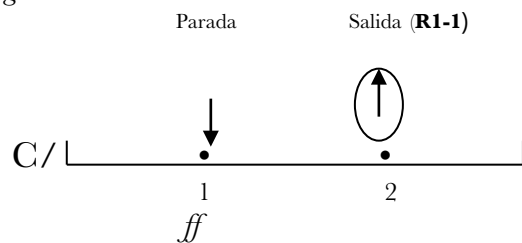
Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro molto	C/	Blanca (a 2)	Bastón	Compás n° 335

Datos calderón: compás n° 335

Parada				Salida				
Música	Gesto- Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto- Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón*	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
	Relaciones**							
1ª Parte (Blanca)	* <i>ff</i>	** 1-1	Figura	2ª Parte (2ª mitad)	1ª Parte (Compás siguiente)	Métrica	1-1	<i>p</i>

Allegro molto



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena durante el calderón: redonda.

Salida

La anacrusa de salida se marca desde la propia parada para dar la entrada a los instrumentos del compás siguiente.

Gestualmente las manos se detienen sobre la 1ª parte del compás y se espera a que suene la redonda con calderón que ocupa todo el compás. Sin cambiar de dirección de manos, éstas se elevan marcando la anacrusa de salida con un pulso de blanca y con la relación 1-1. La anacrusa dará la entrada a los instrumentos que se encuentren en la 1ª parte del siguiente compás (nº 336) y servirá de corte del calderón. En este nuevo compás comienza con un matiz de *piano* (*p*) por lo que en la anacrusa de salida se debe preparar un gesto adecuado a ese matiz.

Compases nº 337 y nº 415

En estos compases aparecen dos nuevos calderones sobre una redonda. Tanto el tratamiento técnico como las relaciones que se deben marcar en la anacrusa de salida son iguales que las tratadas en el calderón del compás nº 335, adecuándose únicamente el gesto a la obra.

Symphonie Nr. 3 "Eroica" in Es-dur, Op. 55.
 IV Movimiento: *Finale (Allegro molto)*

Datos generales

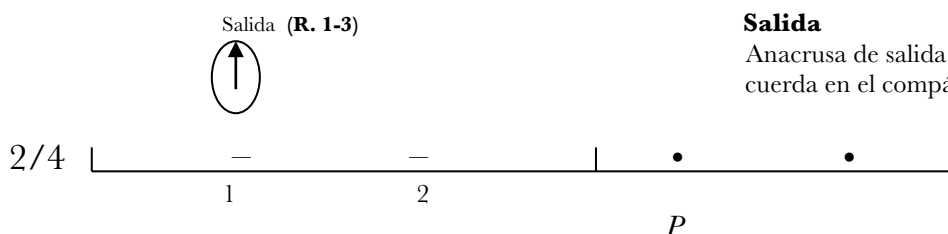
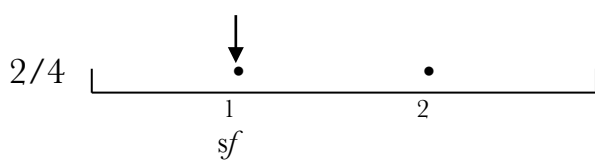
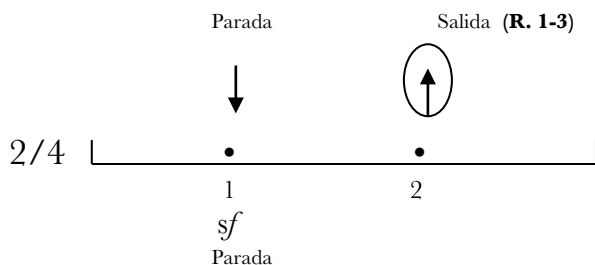
Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro molto	2/4	Blanca (a 1)	Vertical	Compás n° 11

Datos calderón: compás n° 11

Parada				Salida					
Música	Gesto- Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa					
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto- Matiz	
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo- sística	Pulso-contenido rítmico		
1ª Parte	* <i>ff</i> (<i>sf</i>)	** 1-1 (1-3)	Dos Partes	Figura / Silencio	1ª Parte (Siguiete compás)	2ª Parte	Métrica	1-3	<i>p</i>

Allegro molto

(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena: blanca que ocupa dos partes.

Salida

Anacrusa de salida para dar la entrada a la cuerda en el compás siguiente.

El calderón del compás 11 se encuentra sobre una blanca que ocupa todo el compás de 2/4, aunque los timbales llevan una corchea y silencio de corchea y negra, de ahí que se proponga marcar la parada del calderón con la relación 1-3 (contenido rítmico del pulso-gesto de 4 corcheas). Al marcar el 2/4 a 1 la posición de parada y la posición desde donde se marca la anacrusa de salida coinciden, según puede verse en el gráfico.

Finale
Allegro molto $\text{♩} = 76$

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
2 Hörner in Es
3. Horn in Es
2 Trompeten in Es
Pauken in Es und B
Violine I
Violine II
Viola
Violoncello und Kontrabaß

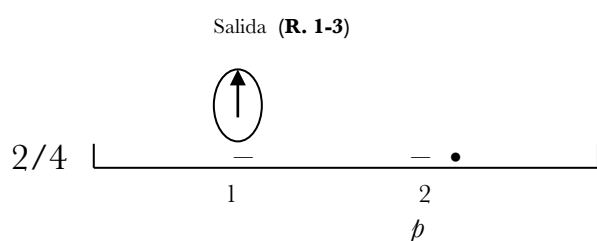
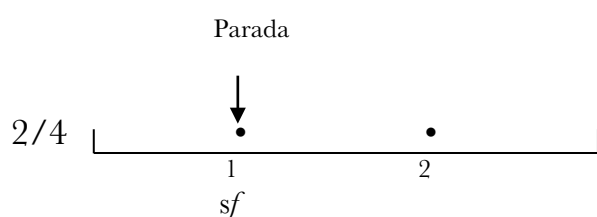
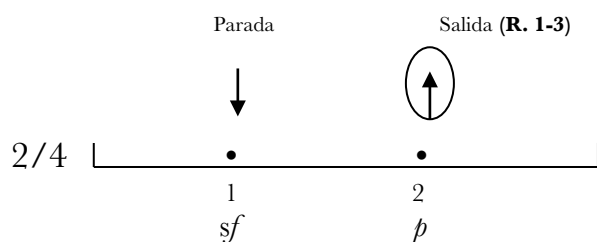
This system of the musical score includes parts for woodwinds and strings. The woodwind section consists of two flutes, two oboes, two clarinets in B, two bassoons, two horns in E-flat, a third horn in E-flat, and two trumpets in E-flat. The percussion part is for timpani in E-flat and B. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello and Kontrabaß. The music is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of *ff*.

This system continues the musical score with woodwinds and strings. The woodwind parts for flutes, oboes, and bassoons include accents and dynamic markings of *p*. The string parts include a *pizz.* (pizzicato) marking. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Compás 58

Cuando en un mismo compás hay dos calderones el gesto se detiene en la parte donde se encuentre el segundo calderón (corchea VI. 1°).

(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena. negra puntillo ocupa parte y media [tres cuartos del pulso].

Salida

En la anacrusa de salida hay que dar la entrada a la cuerda (Vla. Vlc. Cb.) que llevan una corchea en ese mismo compás (cuarto cuarto del pulso).

Gestualmente al dirigir el 2/4 a 1, el director para el gesto sobre la posición inicial marcando la relación 1-3, siendo ocupado por la música los tres cuartos del pulso. Sobre esa misma posición inicial se marcará la anacrusa de salida con la relación 1-3, para que entren en el cuarto del pulso los violines segundos y los bajos. El gesto para marcar la anacrusa de salida servirá para el corte de los dos calderones, el que hay sobre la negra con puntillo y el que está sobre la corchea (tercer tercio del pulso).

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 92, includes a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a violin part with a melodic line. The piano part features dynamic markings such as *decrease.*, *f*, and *p*. The violin part includes a *pizz.* marking. The second system, starting at measure 101, continues the piano's rhythmic pattern and the violin's melodic line. The piano part includes an *arco* marking. The violin part includes a *pizz.* marking.

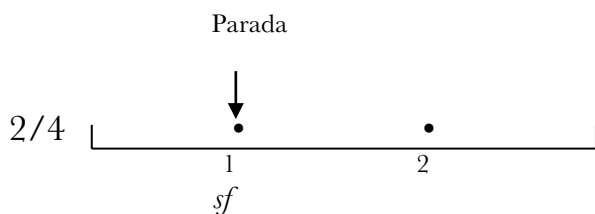
Otros calderones

El tratamiento técnico de los calderones que aparecen en los compases 73, 97 y 105 es similar: negra con puntillo con calderón y una corchea. El gesto se para sobre la primera parte del compás, marcando la relación 1-3, que coincide gestualmente con la posición inicial. La anacrusa de salida igualmente se marcará sobre esa misma posición con la relación 1-3 para dar la entrada a los instrumentos que llevan una corchea (cuarto del pulso). Como en otros casos la anacrusa de salida sirve de corte al calderón.

Calderón y cambio de *tempo*

El compás 350 combina el calderón con un cambio de *tempo*, pasando del compás de 2/4 marcado a 1 (blanca por pulso) sobre la figura vertical a marcarlo a 4 (corchea por pulso) sobre la figura de la cruz.

(a 1)

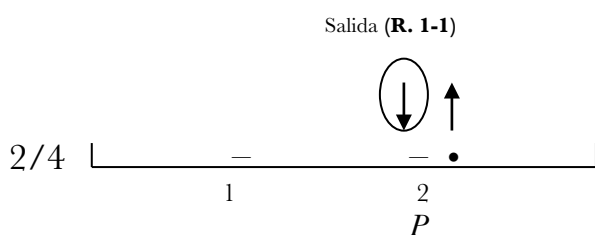


Parada

Contenido musical que suena: negra con puntillo ocupa parte y media [tres cuartos del pulso].

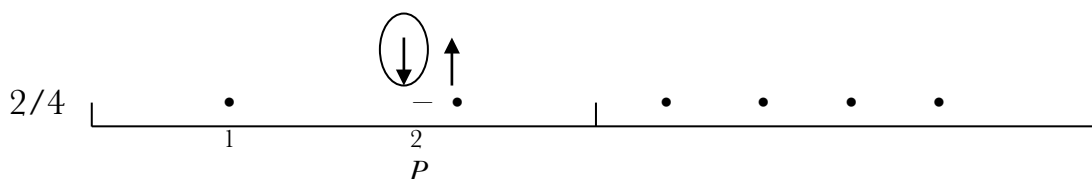
Salida

En la anacrusa de salida hay que dar la entrada al oboe que llevan una corchea. Esta nota pertenece al nuevo *tempo* y equivale a un pulso completo (corchea).



Allegro molto
(a 1)

Poco andante
(a 4)



En el último gráfico se puede observar el compás de 2/4 con *tempo Allegro molto*, marcado a 1 y a continuación un cambio de *Tempo Poco andante* marcando a cuatro. El primer compás se marca a 1 sobre la vertical y el segundo compás se marca a 4 sobre la cruz. La anacrusa de salida marca ya el nuevo *tempo* que afecta a la corchea que lleva el oboe y está situada después de la negra con puntillo que lleva el calderón. Esta anacrusa marcará un pulso con la relación 1-1.

88

334

in Es

Vol.

Basso

Bassi

Poco Andante $\text{♩} = 108$

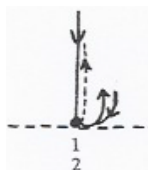
345

El compás 350 lo marcaremos sobre el *bastón*. Gestualmente da claridad el marcarlo sobre esta figura, esto implica que el director detiene el pulso sobre la primera parte del bastón (calderón con la negra con puntillo), marca la anacrusa de salida dando un impulso sobre la *línea de referencia óptica* para dirigirse a la segunda parte del bastón donde entrará el oboe; este nuevo pulso es de corchea. El siguiente compás se marcará sobre la cruz, es decir un compás de 2/4 a 4.

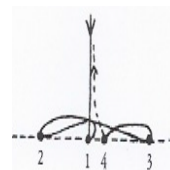
Compás 349
(Vertical a 1)



Compás 350
(Bastón a 2)



Compás 351
(Cruz a 4)



Symphonie Nr. 4 in B-dur, Op. 60.
 IV Movimiento: *Allegro ma non troppo*

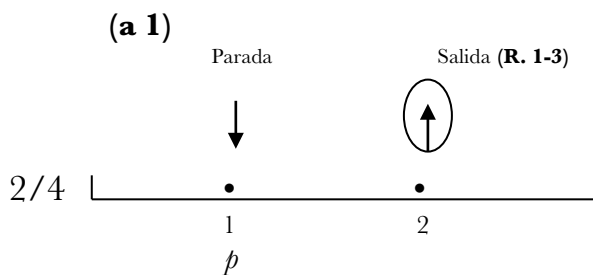
Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro ma non troppo	2/4	Blanca (a 1)	Vertical	Compás n° 318

Datos calderón: compás n° 318

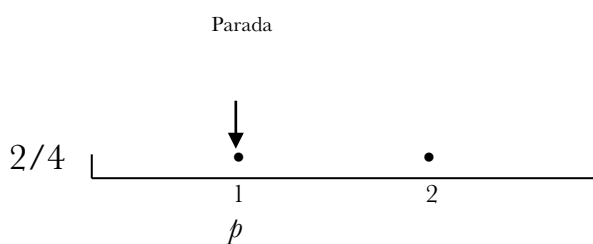
Parada				Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
1ª Parte	* <i>p</i> ** 1-1 (1-3)	Dos Partes/ Una Parte [Tímbral]	Figura - Silencio	Compás Siguierte (1ª Parte)	2ª Parte (a 1)	Métrica	1-3	<i>pp</i>

Allegro ma non troppo



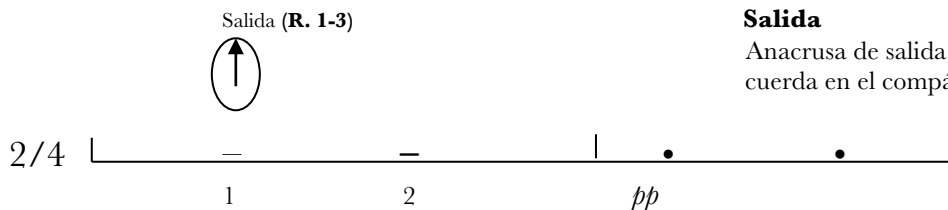
Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.



Parada

Contenido musical que suena.
 Blanca que ocupa dos partes (compás).



Salida

Anacrusa de salida marcará la entrada a la cuerda en el compás siguiente.

Al marcar el compás de 2/4 a 1, la colocación de manos sobre la línea de referencia óptica en la parada y en la de la anacrusa de salida se sitúan en el mismo lugar. Donde hemos parado el gesto para hacer el calderón, desde ahí se dará un impulso con la relación 1-3 para dar la entrada a violonchelos y contrabajos anticipando gestualmente: el matiz [*PP*], el contenido rítmico de cada pulso (ocho semicorcheas) y el tempo *Allegro ma non troppo*.

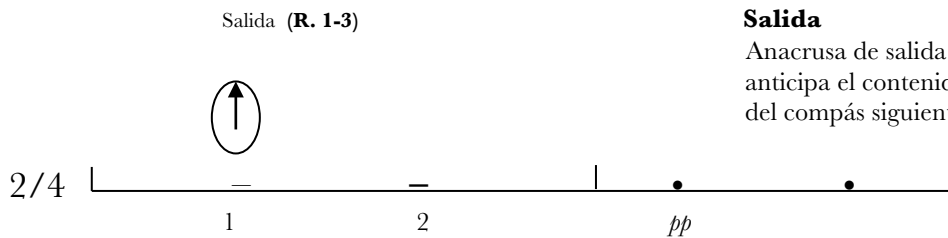
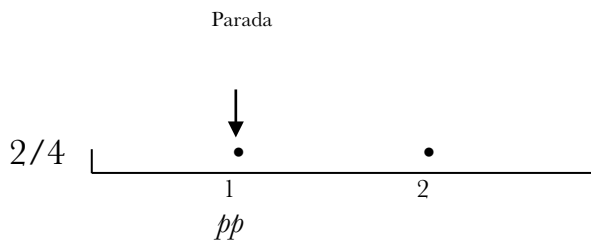
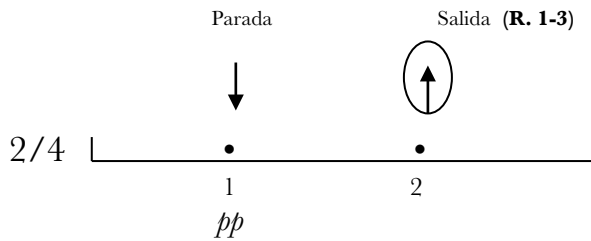
Musical score for measures 300-307. The score is written for a piano and includes five staves: two for the vocal line (soprano and alto) and three for the piano accompaniment (right hand, left hand, and grand staff). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *pp* and *mf*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Musical score for measures 308-315. This section continues the vocal and piano parts from the previous system. It includes the same five staves (vocal and piano). The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern in the right hand, often consisting of eighth-note chords. The vocal line continues with melodic phrases and rests. Dynamic markings like *mf* and *pp* are present throughout. The key signature remains one flat.

Compases 347 y 348

Allegro ma non troppo

(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena:

Cuatro corcheas que ocupan dos partes.
El calderón está en la 4ª corchea (R. 1-3).

Salida

Anacrusa de salida con la relación 1-3 anticipa el contenido rítmico del compás siguiente.

El calderón en el compás 347 está colocado sobre la 4ª corchea de los violines primeros y en el compás 348 en la 4ª corchea de los fagotes. Tanto en la parada como en la salida en ambos casos su tratamiento técnico es igual, aunque en el primero de los casos al salir de los violines primeros se marca la entrada a los fagotes, y desde los fagotes se marca la entrada a las cuerdas (violín segundo y violas).

En la parada del calderón se marcará un pulso con la relación 1-3 para medir con precisión las cuatro corcheas. Al estar el calderón situado en la última corchea del pulso (4ª), el gesto deja la colocación de las manos un poco alto, casi para pasar al pulso siguiente, y desde ahí se marcará la anacrusa para dar la entrada a los instrumentos del compás siguiente. Como en los casos anteriores esta anacrusa servirá de corte del calderón.

335

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

H

345

pp

ff

pp

ff

pp

ff

pp

ff

pp

ff

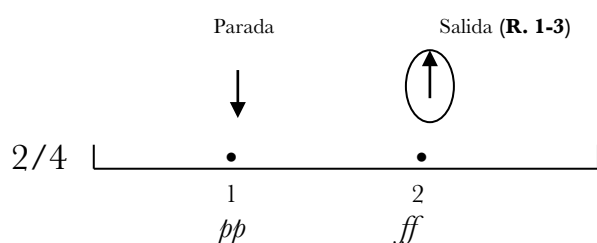
pp

ff

Compás 350

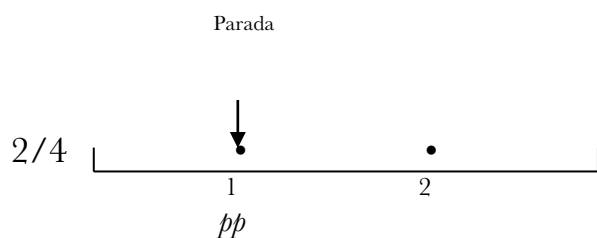
Este compás es diferente a los dos anteriores ya que el calderón se sitúa sobre la 1ª parte (negra) del compás reanudándose la música en la 2ª parte con la entrada de nuevos instrumentos (fagotes, violonchelos y contrabajos), además de las violas. El gesto se detiene en la primera parte (posición inicial) marcando un pulso con la relación 1-1 y el matiz de *pianissimo* (*pp*). En la anacrusa de salida, la posición de las manos coincide con la de parada, por lo que sobre esa misma posición se dará un impulso con la relación 1-3 para marcar con precisión las cuatro semicorcheas que hay después de la negra con calderón. El gesto será proporcional al matiz (*ff*). El pulso marcado para dar la anacrusa de salida servirá como corte del calderón.

(a 1)



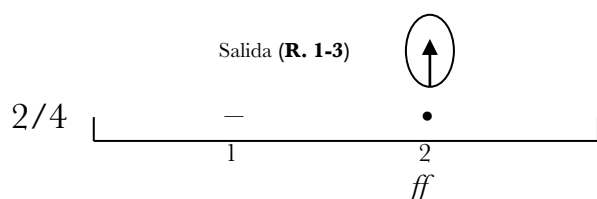
Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.



Parada

Contenido musical que suena. Negra ocupa una parte.



Salida

Anacrusa de salida con la relación 1-3 anticipa el contenido rítmico de la 2ª parte del compás.

De acuerdo con los gráficos realizados sobre la línea de referencia óptica, la parada del gesto se produce en la 1ª parte y desde ahí se marca la anacrusa de salida, ambas se sitúan en el mismo lugar, es decir, el director no mueve la manos desde la parada hasta dar la anacrusa de salida.

Symphonie Nr. 5 in c-moll, Op. 67.
 I Movimiento: *Allegro con brio*

Datos generales

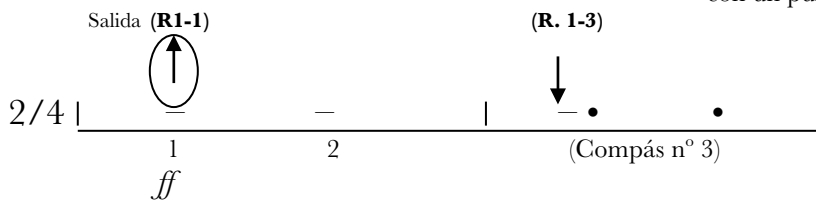
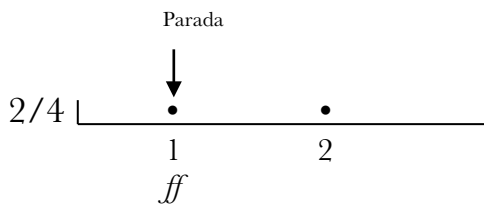
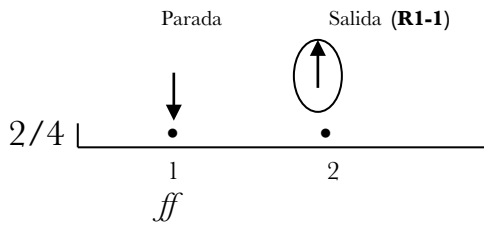
Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro con brio	2/4	Blanca (a 1)	Vertical	Compás n° 2

Datos calderón: compás n° 2

Parada				Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo sística	Pulso- contenido rítmico	
1ª Parte	* <i>ff</i> ** 1-1	Dos Partes (Un compás)	Figura (Una blanca)	Compás Siguiente	2ª Parte (Calderón)	Métrica	1-1 (Alzar) 1-3 (Caída)	<i>ff</i>

Allegro con brio

(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena: blanca que ocupa un compás.

Salida

Anacrusa de salida que marca un pulso con la relación 1-1, atacando el compás siguiente con un pulso con la relación 1-3.

Allegro con brio $\text{♩} = 108$

The musical score is divided into two systems. The first system includes Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in Es, Trombe in C, and Timpani in C, G. The second system includes Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat major). The score shows a rhythmic pattern of eighth notes in the woodwinds and strings, with brass and timpani playing a similar pattern. Dynamic markings include *ff* and *p*. There are also articulation marks like accents and slurs.

Los calderones que se encuentran en los compases n° 2 y 5 reciben el mismo tratamiento técnico para su realización: El director detiene el gesto (parada) en la primera parte del compás y a continuación marca la anacrusa de salida (salida], alzando los brazos con un pulso con la relación 1-1 cayendo en el compás siguiente con un pulso y la relación 1-3. Esta relación en la caída permite medir con precisión el contenido rítmico de los compases situados después de los calderones (compases 3 y 6), que están formados por un pulso que contiene un silencio de corchea y tres corcheas. Gestualmente al marcar el compás de 2/4 a 1, coinciden sobre la línea de referencia óptica la posición de parada y la posición de salida desde donde se dará la anacrusa para que la música continúe después de cada calderón .

Cuando después de un calderón hay un silencio se utiliza dicho silencio como corte del calderón, ya que de lo contrario se producirían dos silencios, uno generado por el director para cortar el calderón y el otro escrito por el compositor. En el caso de los calderones que hay en los compases 2 y 5, entre la figura que lleva el calderón (blanca) y el compás siguiente hay un silencio de corchea por lo que este silencio servirá de corte, de ahí que después de la parada en estos compases con calderón a continuación se marca la anacrusa de salida y el gesto no se detendrá hasta el siguiente calderón u otro acontecimiento musical que requiera parada del pulso.

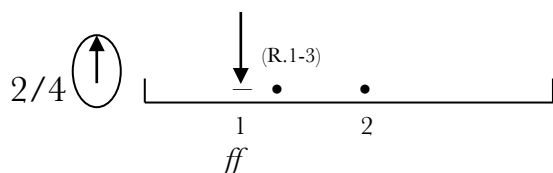
En el compás cuatro se encuentra una nota que ocupa todo un compás (blanca) ligada a la nota con calderón del compás cinco (blanca) que también ocupa todo el compás. El pulso y por lo tanto el gesto no se detiene hasta llegar a la nota que tiene el calderón (compás cinco) y no en el compás anterior, manteniendo el principio de que “el gesto se detiene en la parte del compás donde se inicie el calderón independientemente de la duración de la figura o silencio que lo lleva”.

Anacrusa de entrada

Para tener una visión de conjunto del comienzo de la *Quinta Sinfonía* y aportar una solución técnica no hay que obviar la anacrusa de entrada. Técnicamente el director de orquesta partiendo de la posición inicial y sobre la figura básica de la plomada o vertical (2/4 a 1) marcará una anacrusa métrica con un pulso de blanca con la relación 1-1. La caída del pulso en el primer compás se marcará con la relación 1-3, el más adecuado para medir con precisión y carácter el silencio de corchea y las tres corcheas de este compás. El matiz del primer compás (*ff*) se marcará gestualmente con la anacrusa de entrada al subir los brazos.

Allegro con brio

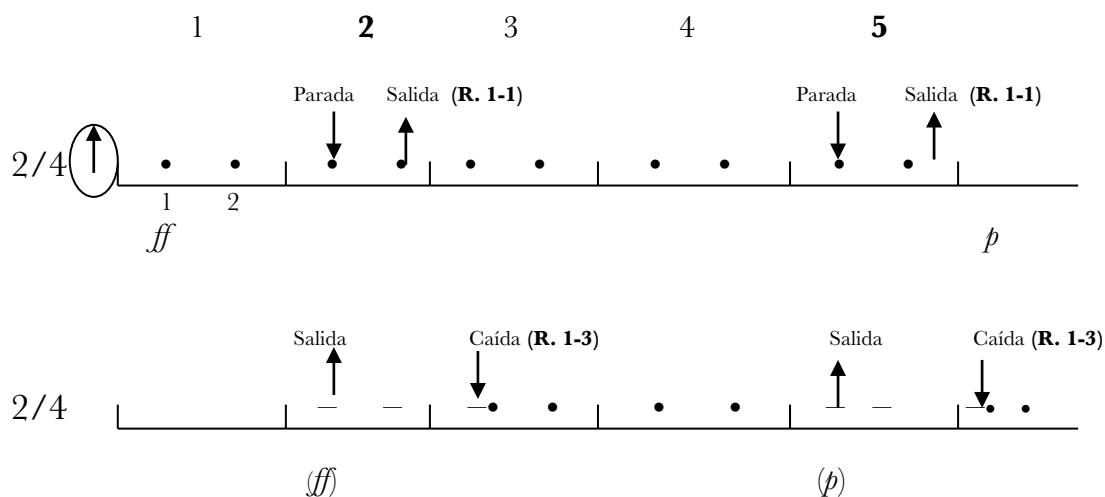
(a 1)



El siguiente gráfico muestra visualmente una síntesis del proceso técnico para realizar los cinco primeros compases de esta obra, distinguiendo por un lado cómo se debe marcar la anacrusa de entrada a la orquesta y por otro, cómo resolver con claridad gestual y precisión *cuasi* metronómica del pulso la parada y la salida de estos calderones. En los gráficos se muestra como visualmente coinciden en el mismo sitio la parada (gráfico primero) y la salida (gráfico segundo).

En el segundo gráfico se puede observar la anacrusa de salida (sube los brazos) y la caída o bajada de los brazos que marca un pulso con la relación 1-3. También se puede ver como en la anacrusa de salida se prepara el gesto de acuerdo con el matiz que aparecerá en el compás siguiente.

(a 1)



Otros Calderones

A lo largo de este primer movimiento de la *Sinfonía* aparecen una serie de compases con calderones, cuyo tratamiento técnico es igual que en los casos expuestos anteriormente, como ocurre en los compases 479 y 482. Por ejemplo, los calderones que aparecen en los compases 21 y 24, aunque la escritura orquestal difiere de los casos anteriores como ocurre en el compás 21 donde toda la orquesta tiene en ese compás una negra y un silencio de negra con calderón, excepto los violines primeros que siguen teniendo una blanca con calderón. Técnicamente al marcar el compás de 2/4 a 1 el director detiene (parada) el gesto en la 1ª parte del compás 21 (posición inicial) y desde esa misma posición marca la anacrusa de salida con la relación 1-1, atacando el compás siguiente al calderón con un pulso de blanca con la relación 1-3, para medir con precisión metronómica el silencio de corchea y las tres corcheas que tienen dichos compases (nº 22 y 25).

Musical score for measures 14-25. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score shows various dynamic markings such as *p cresc.*, *f*, *ff*, and *cresc.* across different instruments. The notation includes rests, notes, and slurs, indicating complex rhythmic patterns and phrasing.

Musical score for measures 476-510. The score is written for a full orchestra. The key signature is one flat, and the time signature is 2/4. The score shows various dynamic markings such as *ff*, *p*, and *pp*. The notation includes rests, notes, and slurs, indicating complex rhythmic patterns and phrasing. The number 21 is visible in the top right corner of the score area.

II Movimiento: *Andante con moto*

Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Andante con moto	3/8	Corchea (a 3)	Triángulo	Compás n° 123

Datos calderón: compás 123

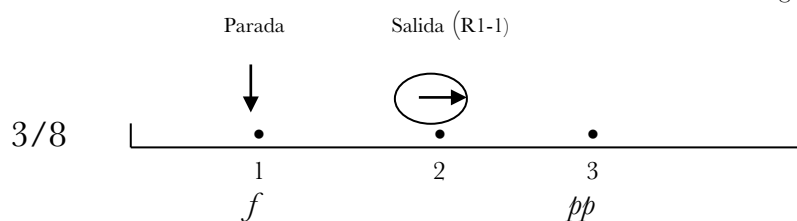
Parada				Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo- sística	Pulso-contenido rítmico	
1ª Parte	* <i>f</i> ** 1-1	Dos Partes	Figura/Silencio	3ª Parte	2ª Parte	Métrica	1-1	<i>pp</i>

Andante con moto

(a 3)

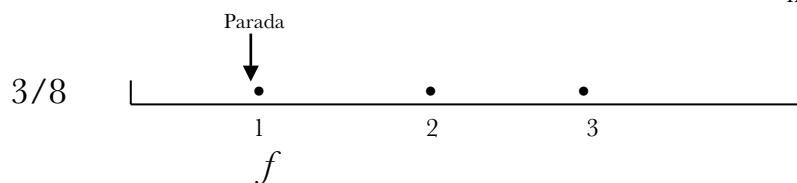
Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.



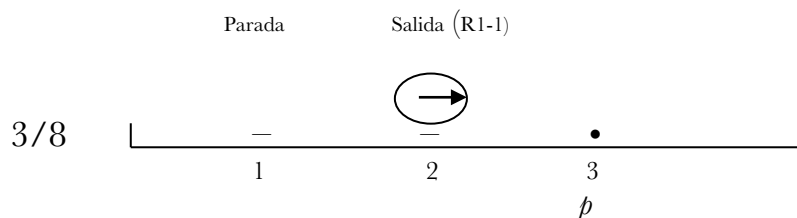
Parada

Contenido musical que suena: negra que ocupa dos pulsos.



Salida

Anacrusa de salida que se marca sobre la 2ª parte del compás con un pulso con la relación 1-1 para dar la entrada a la música que se encuentra en la 3ª parte del compás.



Al marcarse el compás de 3/8 a tres, se empleará para dirigir la figura básica del triángulo con un pulso de corchea por cada parte. El gesto se detendrá (parada) en la primera parte del compás, en la figura que lleva el calderón (negra). A continuación se marca la anacrusa de salida sobre la segunda parte de la figura básica (triángulo) con la relación 1-1 para marcar la entrada a la sección de las cuerdas que llevan un figuración de corcheas y silencio de corchea, que se encuentra en la 3ª parte del compás.

Dado que el matiz de llegada al calderón es de *forte* (*f*) y después del calderón aparece un *pianísimo* (*pp*), esto implica que el gesto para este nuevo matiz hay que marcarlo en la 2ª parte del compás en la anacrusa de salida para que gesto y música se ajusten a las exigencias de la obra como aparece en la tercera parte de este compás.

The image displays a musical score for a piece, starting at measure 120. The score is organized into two systems of staves. The first system consists of four staves (treble and bass clefs) and includes a section with a *dolce* marking. The second system consists of five staves, all of which are marked with *pp* (pianissimo) and *sempre pp* (sempre pianissimo). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, indicating a change in mood and volume.

Movimiento: *Allegro*

Datos generales

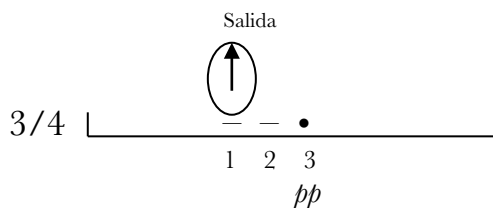
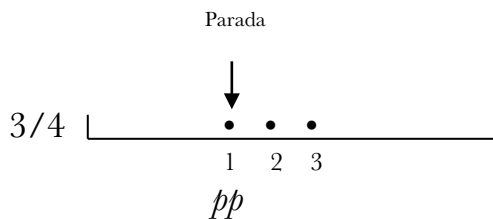
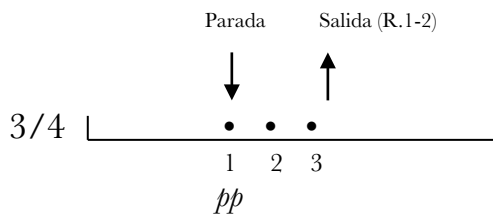
Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro	3/4	Blanca puntillo (a 1)	Vertical	Compás n° 8

Datos calderón: compás 8

Parada				Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo sística	Pulso-contenido rítmico	
1ª Parte (1º tercio)	* <i>pp</i> ** 1-2	Dos Partes (Dos tercios)	Figura	3ª Parte (3º tercio)	1ª Parte (a 1)	Métrica	1-2	<i>pp</i>

Allegro

(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura

Parada

Contenido musical que suena durante El calderón: negra que ocupa dos tercios del pulso.

Salida

Anacrusa de salida que se marca sobre la 1ª parte del compás (a 1) con un pulso con la relación 1-2 para dar la entrada a la música que se encuentra en la 3ª parte del compás (3º tercio del pulso).

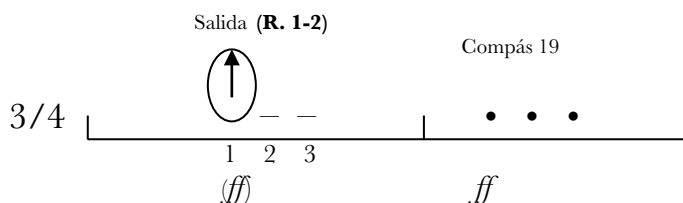
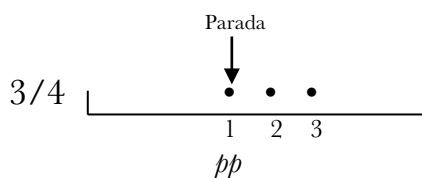
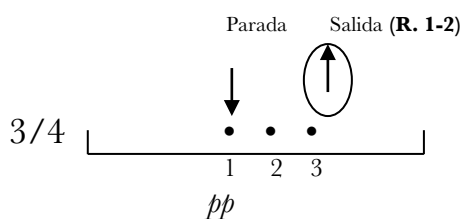
En estos gráficos se puede observar la parada del gesto, donde se detiene toda la orquesta cuya figura con calderón ocupa las dos primeras partes del compás (dos tercios del pulso) y por otro lado, el gráfico de la anacrusa de salida que marcará la tercera parte del compás (tercer tercio del pulso) donde entran los violonchelos y los contrabajos. La posición de las manos de la parada y de la salida sobre la línea de referencia óptica coinciden visualmente en el mismo lugar ya que el compás de 3/4 se marca a 1. Según se puede observar en el gráfico

de la anacrusa de salida, esta se marcará con la relación 1-2, para que en el tercer tercio del pulso entren correctamente violonchelos y contrabajos. Al marcar la anacrusa de salida esta servirá como corte del calderón. En el caso que fuera necesario el director coordinaría sus manos para cortar con la mano izquierda el calderón y su vez marcar la anacrusa de salida con las dos manos evitando en lo posible un silencio entre la blanca que lleva en calderón y las negras que llevan violonchelos y contrabajos. Esta forma de coordinar ambas manos si se realiza correctamente, estaría más cerca de producir una respiración de fraseo que un vacío sonoro provocando por tanto un silencio entre parada y salida del calderón.

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems of staves. The first system includes woodwinds (Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti) and brass (Corni in Es, C, Trombe in C, Timpani in C, G). The second system includes strings (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The tempo markings are *Allegro* (♩ = 96) and *poco ritard. a tempo*. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte). A rehearsal mark '13' is present at the beginning of the second system. The score shows a transition from a steady tempo to a slight ritardando and back to tempo.

Compás 18

(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena durante el calderón: blanca con puntillo que ocupa un compás completo.

Salida

Anacrusa de salida se marca sobre la 1ª parte del compás (a 1) con un pulso con la relación 1-2 para dar la entrada a los instrumentos que se encuentran en el compás siguiente (trompas).

Otros compases

Técnicamente los compases 52 y 244 se tratarán como el compás 8, con parada sobre la primera parte que lleva en calderón y a continuación desde esa posición se marca la anacrusa de salida con la relación 1-2.

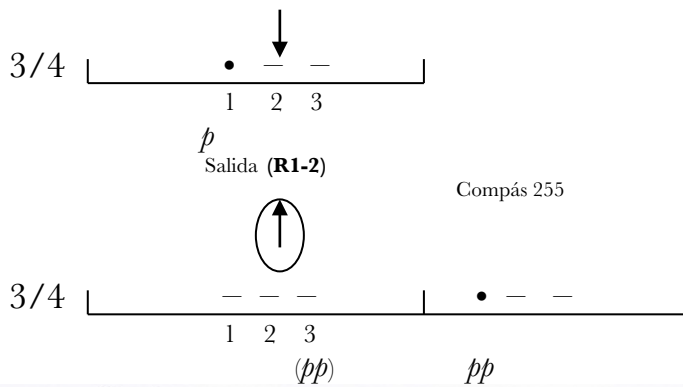
En el compás 18 el calderón se coloca sobre una blanca con puntillo que ocupa todo el compás, produciéndose la parada en la 1ª parte de ese compás, marcándose desde esa posición gestual la anacrusa de salida con la relación 1-2 para dar la entrada a las trompas que entran en el compás siguiente (compás nº 19). El gesto de la anacrusa de salida (compás nº 18) será el correspondiente al matiz de *fortísimo* (*ff*), que se encuentra en el compás 19 y que lo llevan las trompas.

Musical score for measures 41-50. The score is in 3/4 time and includes piano and bass staves. Dynamic markings include *dim. pp*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *poco ritard.* and *a tempo*. The score ends with the marking "B. 5".

Compás 254

El compás 254 que lleva *poco ritardando*, está formado por una negra y dos silencios de negra, sobre estos dos silencios se encuentra el calderón, lo que implica que el gesto no se detiene hasta la segunda parte del compás y desde esa posición el director marcará al la anacrusa de salida con la relación 1-2 para entrar *a tempo* en el compás siguiente.

Parada (calderón)



Musical score for measures 243-252. The score is in 3/4 time and includes piano and bass staves. Dynamic markings include *poco ritard.*, *a tempo*, *pizz.*, *p*, *pp*, and *sempre pp*. Performance instructions include *poco ritard.* and *a tempo*.

Symphonie Nr. 6 "Pastorale" in F-dur, Op. 68.

I Movimiento: *Allegro ma non troppo*

Datos generales

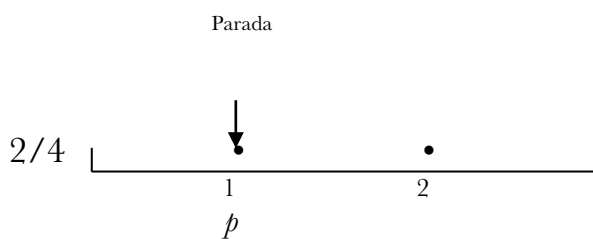
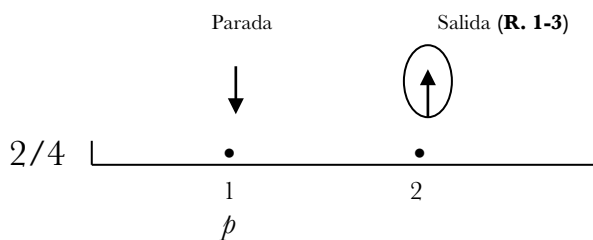
Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro ma non troppo	2/4	Blanca (a 1)	Vertical	Compás n° 4

Datos calderón: compás n° 4

Parada				Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
1ª Parte	* <i>p</i> ** 1-1	Dos Partes (Un Pulso)	Figura / Silencio	Compás Siguiente	2ª Parte	Métrica	1-3	<i>p</i>

Allegro ma non troppo

(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena con el calderón: blanca (un pulso) que ocupa un compás.

Salida

Se marca la anacrusa de salida con la relación 1-3 que anticipa el contenido rítmico del compás siguiente (Vl. II, Vla., Vlc.).

Allegro ma non troppo $\text{♩} = 66$

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo' with a metronome marking of quarter note = 66. The time signature is 2/4. The score includes parts for Flöte I & II, Oboe I & II, Klarinette in B I & II, Fagott I & II, Horn in F I & II, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The woodwind parts are mostly silent, with some notes in the final measures. The string parts are active, starting with a piano (*p*) dynamic and gradually increasing through a crescendo (*cresc.*) to a forte (*f*) dynamic in the final measures. The brass parts also have some notes in the final measures, marked with a forte (*f*) dynamic.

Calderones de final de movimiento. El último compás

El tratamiento de los calderones situados al final de algunos movimientos depende de la escritura musical, y suelen estar relacionados la parada y corte del calderón. Gestualmente, realizada la parada sobre el calderón, el director puede permanecer inmóvil sobre la *línea de referencia óptica* mientras suena la música que hay en el calderón para captar la atención de toda la orquesta o instrumentistas que estén tocando en ese momento, y desde esa posición cortar con un pequeño gesto de manos girando sobre ellas mismas hacia dentro.

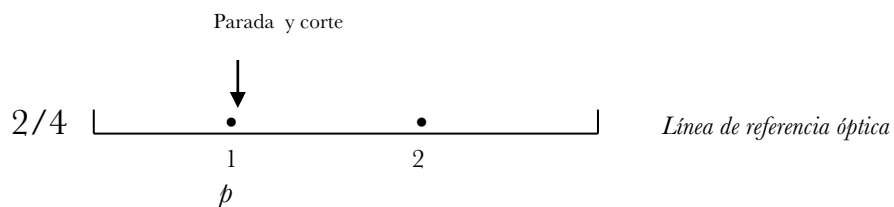
Cuando el calderón está situado sobre un silencio, y dependiendo de cada caso, el director parará el gesto sobre el calderón durante unos segundos y a continuación quitará las manos de la *línea de referencia óptica*, línea virtual sobre la que se marcan las figuras básicas según los compases a dirigir.

I Movimiento: *Allegro ma non troppo*

Compás n° 512

El gesto se detiene en la 1ª parte del compás, sobre la *línea de referencia óptica*, y desde ahí se corta el calderón

(a 1)

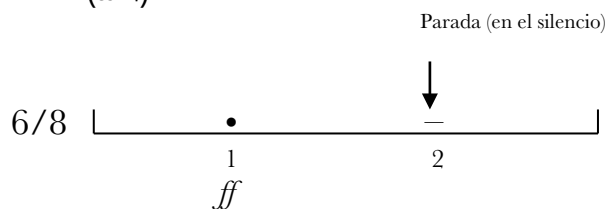


V Movimiento: *Allegretto*

Compás n° 264

En este compás se procederá igual que el ejemplo anterior: *Andante molto mosso*, compás n° 139.

(a 2)



Symphonie Nr. 7 in A-dur, Op. 92.
I Movimiento: *Poco sostenuto - Vivace*

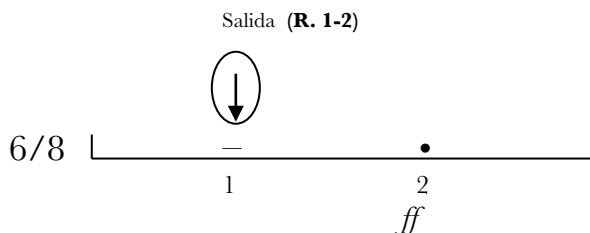
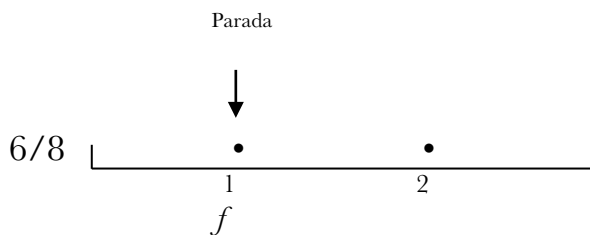
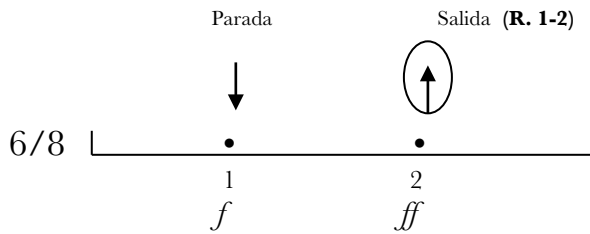
Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Vivace	6/8	Negra Puntillo (a 2)	Bastón	Compás n° 88

Datos calderón: compás n° 88

Parada					Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa					
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz	
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo- sística	Pulso-contenido rítmico		
1ª Parte	* <i>f</i> ** 1-2	Una Parte	Figura / Silencio	2ª Parte	1ª Parte	Métrica	1-2	<i>ff</i>	

Vivace



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena: negra con puntillo y ocupa un pulso.

Salida

Anacrusa de salida sobre la 1ª parte con la relación 1-2 que anticipa el contenido rítmico de la 2ª parte del compás.

La anacrusa de salida se marcará desde la posición de parada (*línea de referencia óptica*), dando un impulso hacia abajo con la relación 1-2 que completará gestualmente la figura básica del “bastón” en su primera parte, para dirigirse posteriormente a la segunda parte de la figura y dar la entrada a la sección de cuerda.

The image displays a musical score for 'Compás 299', consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The second system continues the piano accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *sf* (sforzando), and *ff* (fortissimo) are used throughout. Articulations like accents and slurs are present. The score concludes with a fermata over the final measure of the piano part.

Compás 299

El gesto se detiene en la 1ª parte del compás con la relación 1-2. El calderón se encuentra situado sobre una negra con puntillo que ocupa todo un pulso, excepto en los timbales que llevan una negra y el calderón está colocado sobre un silencio de corchea. Marcar sobre el calderón un pulso con la relación 1-2 permite al percusionista medir con exactitud metronómica la duración de la primera parte del compás. La 2ª parte del compás se inicia con silencios completándose con una semicorchea. Gestualmente, el director sale de la 1ª parte del compás completando la figura básica del bastón y se dirige a la 2ª parte marcando una anacrusa métrica (cuando el pulso se inicia con un silencio/s), dando la entrada a los instrumentos que llevan una semicorchea. El pulso de la anacrusa métrica llevará la relación 1-2 por tratarse en este caso de un compás de subdivisión ternaria y servirá dicho pulso como corte del calderón. El gesto de esta anacrusa será el adecuado al matiz (*p*).

25

The image shows a page of a musical score, numbered 25 in the top right corner. It contains two systems of music. The first system (measures 299-300) features a woodwind section with flutes, oboes, and bassoons. The second system (measures 301-304) features a string section with violins (Vc.), violas (Vcl.), cellos (Cb.), and double basses. The score includes various musical notations such as notes, rests, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'dolce'. The woodwind parts have a complex rhythmic pattern, while the string parts have a more sustained, melodic line.

Compás 300

El tratamiento técnico del calderón que se encuentra en el compás n° 300 es muy similar al propuesto en el compás n° 88.

El calderón se sitúa sobre la 1ª parte del compás, en una negra con puntillo en la sección de los vientos, y en el silencio de corchea en la sección de las cuerdas, precediéndole una negra en *pizzicato*. La duración de un sonido sobre una cuerda “pellizcada” o pulsada es corto. De toda la orquesta, solamente el oboe lleva música después del calderón (2ª parte del compás).

Gestualmente se utiliza la figura del bastón para marcar el compás de 6/8. El pulso se detiene sobre la 1ª parte del compás y desde esa misma posición daremos un impulso hacia abajo con la relación 1-2 completando el dibujo de la figura básica del bastón, para dirigirse a continuación hacia la 2ª parte donde entrará el oboe.

El corte del calderón se produce al marcar la anacrusa de salida. En el caso de la sección de cuerdas, y si el director de orquesta lo considera necesario, cuando está sonando la 1ª parte del compás en toda la orquesta, con la mano izquierda puede cortar el sonido de las cuerdas y a continuación, con las dos manos, marcar la anacrusa de salida.

Symphonie Nr. 8 in F-dur, Op. 93.
I Movimiento: *Allegro vivace e con brio*

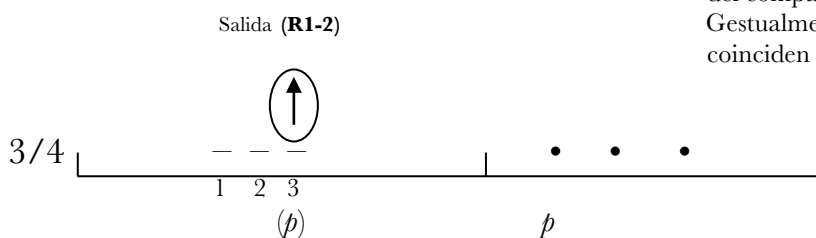
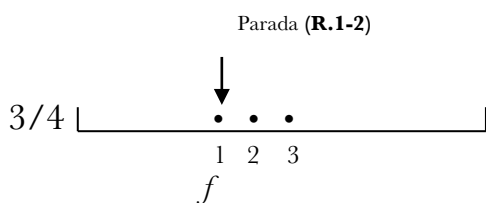
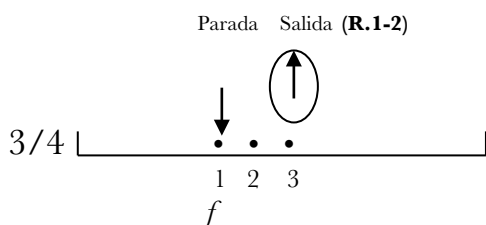
Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro vivace e con brio	3/4	Blanca puntillo (a 1)	Vertical	Compás n° 332 (3 calderones)

Datos calderón: compás n° 332

Parada				Salida					
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa					Gesto-Matiz
				Música	Parte	Tipo	Relaciones		
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón (3 calderones)	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico		
Pulso (3° tercio)	* <i>f</i> ** 1-2	1/2/3 (tercios de parte)	Figura	Compás siguiente	Compás calderón (3°tercio)	Métrica	1-2	<i>p</i>	

Allegro vivace e con brio
(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

Contenido musical que suena: blanca con puntillo que ocupa un pulso.

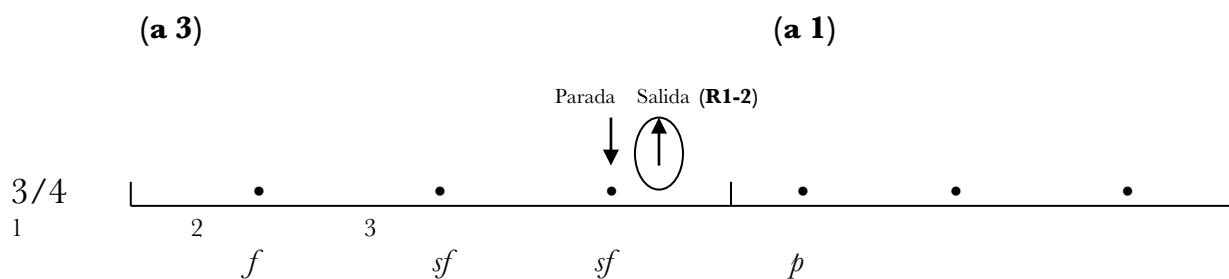
Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 1ª parte con un pulso de blanca con puntillo y la relación 1-2 para dar la entrada a los instrumentos del compás siguiente (n° 333). Gestualmente parada y anacrusa de salida coinciden en el mismo lugar.

El compás de 3/4 se marca a 1 empleando para dirigir la figura básica de la vertical o plomada. Al ser un pulso de blanca con puntillo por compás, la parada del gesto se realizará con la relación 1-2, lo que permitirá marcar de manera progresiva y precisión *cuasi* metronómica los tres calderones que lleva este compás. Al encontrarse el último calderón colocado en el 3º tercio del pulso, el gesto quedará un poco elevado con respecto a la línea de referencia óptica. Los calderones van apareciendo en el 1º, 2º y 3º tercio del compás, por lo que marcar un pulso con la relación 1-2 es el más adecuado en este caso.

Al marcar a 1, la posición de la parada y desde donde se marca la anacrusa de salida se sitúan en el mismo lugar. La anacrusa de salida se marcará con la relación 1-2 para dar la entrada a los instrumentos situados en el compás siguiente (nº 333).

Una segunda opción para realizar este calderón es marcar el compás 332 a 3. El gesto se adaptaría mejor a la música: un grupo de instrumentos (sección de cuerda) tienen un *forte* (*f*) sobre una blanca con puntillo (1º calderón); la siguiente entrada se produce en el grupo de las maderas más las trompas en Fa, con un *sforzando* (*sf*) sobre una blanca (2º calderón); en la tercera parte del compás entran la percusión (timbales afinados en Fa y en Do) con las trompetas en Fa con un *sforzando* (3º calderón). En la tercera parte se detendría el director y de ahí se pasa a 1, marcando una anacrusa de salida con la relación 1-2.



El *tempo* puede ser el mismo si el director marca a 3 o si marca a 1, ya que el objetivo es adaptar el gesto al carácter de la obra y a su contenido musical.

324

Musical score for measures 324-329. The score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The next four staves are piano accompaniment. The bottom four staves are a grand piano section. The music features a steady bass line and complex piano textures. Measure 329 ends with a double bar line.

330

Musical score for measures 330-339. The score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The next four staves are piano accompaniment. The bottom four staves are a grand piano section. The music features a steady bass line and complex piano textures. Measures 330-332 have lyrics. Measures 333-339 are instrumental. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, and *p cresc.*. Measure 339 ends with a double bar line.

4º Movimiento: *Allegro vivace*

Datos generales

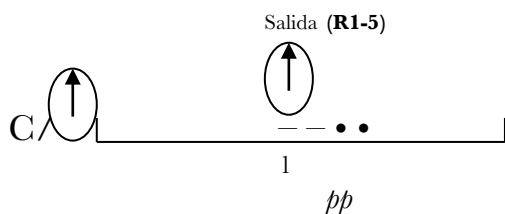
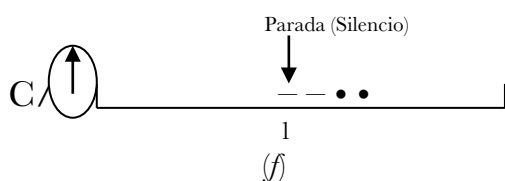
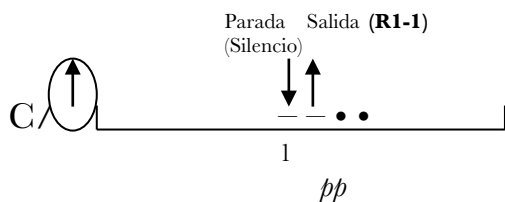
Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro vivace	C/	Redonda (a 1)	Vertical	Compás nº 280 Silencio (Dos cuartos)

Datos calderón: compás nº 280

Parada				Salida				
Música	Gesto- Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto- Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuossica	Pulso-contenido rítmico	
1ª Parte (Primer cuarto de Parte)	* <i>f</i> ** 1-1	Dos Partes (Dos cuartos de parte)	Silencio	3ª Parte (Tercer cuarto de parte)		Métrica	1-5/(1-2)	<i>pp</i>

Allegro vivace

(a 1)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

El pulso se detiene sobre un silencio de blanca que ocupa 1/2 del compás.

Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 1ª parte con un pulso de redonda (4/4 a 1) y la relación 1-5 (1-2).

Según se puede ver el gráfico, la posición de parada es coincidente con la posición inicial del director, desde ahí se dará un impulso marcando la anacrusa de salida con la relación 1-5.

La relación 1-5 en la anacrusa de salida es la que mejor se adecúa a un compás de subdivisión binaria (C/). Esta relación de 1-5 da respuesta al contenido rítmico que aparece en este compás después del calderón: el tercer cuarto y el cuarto cuarto del pulso están ocupados cada uno de ellos por un tresillos de corcheas en la sección de cuerda (VI.I, VI.II, Vla.); las maderas (Fl., Ob., Cl.) sin embargo contrastan rítmicamente con un tresillo de negras.

54

279

288

Compás n° 282

El calderón que aparece en este compás se tratará técnicamente igual que el del compás 280, modificando únicamente la relación que se marca en la anacrusa de salida que será 1-1. El compás 282 está formado por un silencio de blanca con calderón y una blanca, por lo que el pulso con la relación 1-1 es el más adecuado para marcar la anacrusa de salida.

Compás n° 438

En este caso se procederá técnicamente igual que en los dos calderones anteriores (compases 280 y 282), modificando únicamente la relación de la anacrusa de salida del calderón que será 1-1. Este compás está formado por un silencio de blanca, que lleva el calderón y un tresillo de negras con el matiz de *piano* (*p*).

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '422' at the top left and '63' at the top right, contains measures 422 through 430. It features a vocal line with a melodic phrase, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line. The second system, labeled '430' at the top left, contains measures 430 through 438. It continues the vocal line and piano accompaniment, with a prominent triplet of eighth notes in the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes markings for 'p dolce' (piano dolce) in the right hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Symphonie Nr. 9 in d-moll, Op.125.

II Movimiento: *Molto vivace*

Datos generales

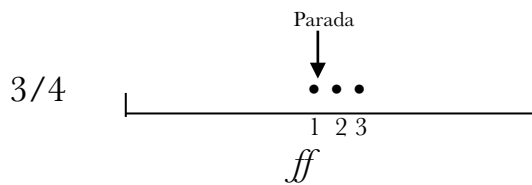
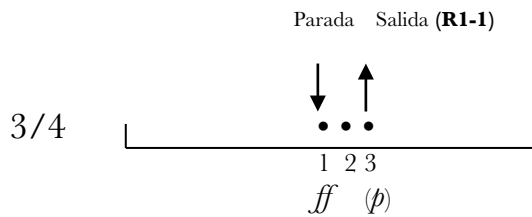
Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Molto vivace	3/4	Blanca puntillo (a 1)	Vertical	Compás n° 176

Datos calderón: compás n° 176

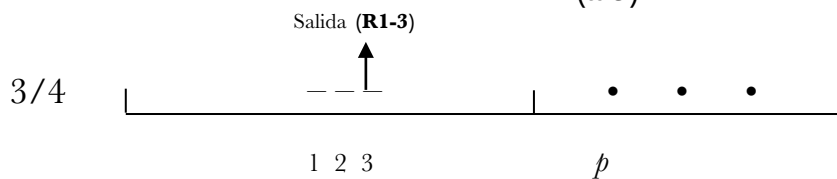
Parada				Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
3ª Parte (Tercer tercio de parte)	* <i>ff</i> ** 1-2	Una Parte (Tercer tercio de parte)	Figura/Silencio	3ª Parte (Tercer cuarto de parte)	1ª Parte Compás siguiente	Métrica	1-2	<i>pp</i>

Molto vivace

(a 1)



(a 3)



Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

El gesto se detiene sobre la 3ª parte del compás, tercer tercio del pulso.

Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 1ª parte con un pulso de negra (3/4 a 3) y la relación 1-1.

165

Fl. I II

Ob. I II

Cl. (C) I II

Fg. I II

Cor. (D) I II

Cor. (B basso) III IV

Tr. (D) I II

VI. I

VI. II

Va.

Vc., Cb.

177 Ritmo di tre battute

Fl. I II

Ob. I II

Cl. (C) I II

Fg. I II

VI. I

VI. II

Va.

Vc., Cb.

Después del calderón situado en el compás n° 176, y como se indica en la partitura, *Ritmo di tre battute*.

II Movimiento: *Molto vivace* (*Presto-Molto vivac*)

Datos generales

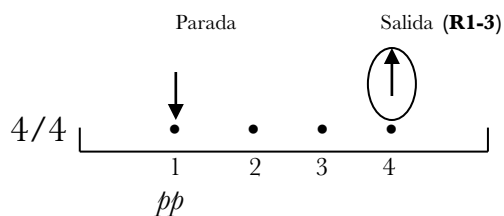
Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
<i>Presto</i>	C/	Redonda (a 1)	Vertical	Compás n° 530

Datos calderón: compás n° 530

Parada				Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo sística	Pulso-contenido rítmico	
4ª Parte (Cuarto cuarto de parte)	* <i>pp</i> ** 1-4	Una Parte (Cuarto cuarto de parte)	Figura/Silencio	Compás siguiente	4ª Parte (Calderón)	Métrica	1-2	<i>ff</i>

Presto

(a 1)

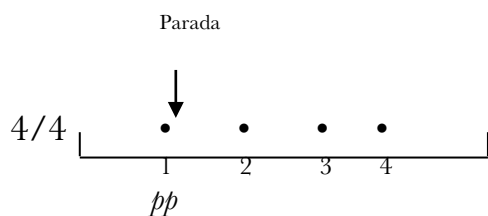


Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

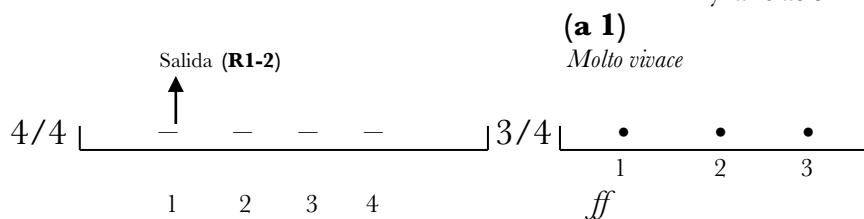
Parada

El gesto se detiene sobre la 4ª parte del compás, pero al marcarse a uno se para el gesto sobre la línea de referencia óptica marcando un pulso de redonda con la relación 1-3.



Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 4ª parte con un pulso de blanca puntillo (3/4 a 1) y la relación 1-2 del nuevo *tempo Molto vivace*.



Gestualmente al marcar el compás de 4/4 a 1, la posición de parada sobre la *Línea de referencia óptica* y la de salida desde donde se marca la anacrusa, coinciden en la mismo posición. Desde ahí se marca el nuevo compás y *tempo*.

530
poco ritard.

Fl. *sempre più p* *pp*

Ob. *sempre più p* *pp*

Cl. *sempre più p* *pp*

Fg. *sempre più p* *pp*

(D) *sempre più p* *pp*

Cor. (B) *sempre più p* *pp*

Tr. (D) *sempre più p*

Tbni. *sempre più p* *pp*

Vl. *sempre più p* *pp*

Vla. *sempre più p*

Vc. *sempre più p* *pp*

Cb. *sempre più p* *pp*

Scherzo (Pag. 190) da capo al \blacklozenge (Pag. 220.)
e poi la Coda (Pag. 232.)

III Movimiento: *Adagio molto e cantabile*

[*Andante moderato- Tempo I (Adagio molto e cantabile)*]

Datos generales

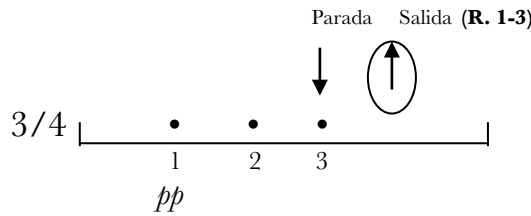
Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Andante moderato	3/4	Negra (a 3)	Triángulo	Compás n° 42 (3 calderones)

Datos calderón: compás n° 42

Parada				Salida				
Música	Gesto-Matiz	Duración	Colocación	Anacrusa				
				Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**	Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuo sística	Pulso-contenido rítmico	
3ª Parte (Cuarto cuarto de parte)	* <i>pp</i> ** 1-3 (Vl. 1).	- Dos partes - Una Parte - Un cuarto de parte	Figura/ Silencio	Compás siguiente (1ª Parte)	3ª Parte (Calderón)	Métrica	1-3 (Pizz. Vlc.) Compás siguiente	<i>p</i>

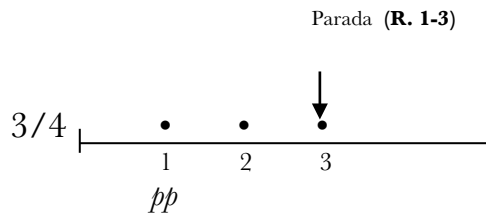
Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.



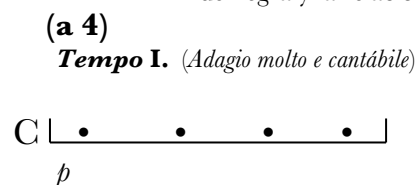
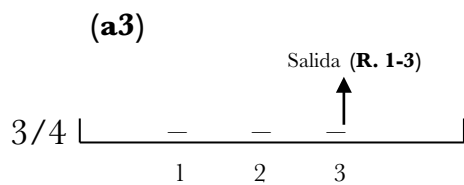
Parada

El gesto se detiene sobre la 3ª parte del compás, marcando la relación 1-3, para medir correctamente la 4 semicorcheas del violín primero, que lleva colocando el calderón sobre la 4ª semicorchea.



Salida

La anacrusa de salida se marca sobre la 3ª parte del compás, subiendo los brazos con pulso de negra y la relación 1-3.



41

Fl. I
II

Ob. I
II

Cl. I
(B) II

Fg. I
II

Cor. I
(B basso) II

Cor. III
(Es) IV

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Tempo I

più p *pp*

più p *pp*

più p *pp*

pp

[più] p *pp* *p* *IV* *sempre staccato*

Tempo I *p*

più p *pp* *pizz.*

più p *pp* *pizz.* *arco*

più p *pp* *pizz.*

più p *pp* *pizz.*

IV Movimiento: *Presto* [*Allegro assai*- *Alla Marcia* (*Allegro assai vivace*)]

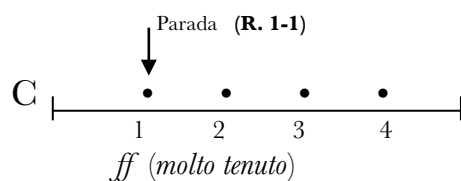
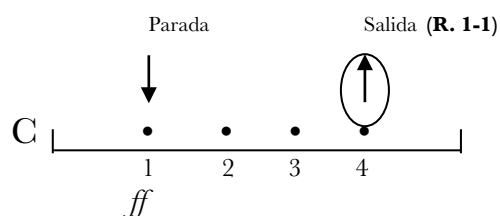
Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro assai	C	Blanca (a 2)	Bastón	Compás n° 330

Datos calderón: compás n° 330

Parada				Salida					
Música	Gesto-Matiz		Duración	Colocación	Anacrusa				
					Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón*		Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
	Relaciones**								
1ª Parte	* <i>ff</i>	** 1-1	Cuatro partes	Figura/ Silencio	Compás siguiente (2ª Parte)	4ª Parte (Calderón)	Métrica. (Silencio después c.)	1-1	<i>P</i>

Allegro assai (a 2)



Partitura

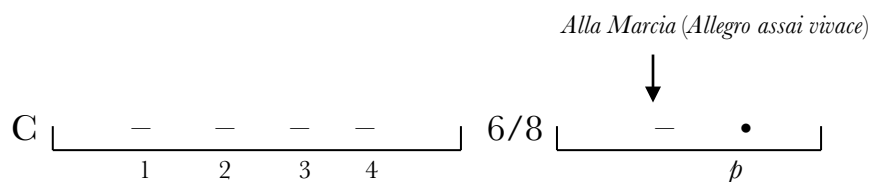
Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

Parada

El gesto se detiene sobre la 1ª parte del compás, marcando la relación 1-1 y el pulso de blanca. El calderón se encuentra colocado sobre una redonda que ocupa todo el compás.

Salida

Sobre la posición inicial (parada calderón) cortar el calderón y esperar unos segundos en silencio y sin mover las manos, a continuación y desde esa misma posición, marcar el nuevo compás (6/8) y *tempo Allegro assai vivace* con un impulso hacia abajo con la relación 1-2 para dar la entrada a fagot, contrafagot y bombo en *piano*.



El pulso de blanca se detiene en la 1ª parte de la figura básica (bastón), con la mano izquierda hacia arriba, ya que al calderón le acompaña la palabra *molto tenuto*. Dada la tensión que se acumula sobre ese punto, orquesta y coro con un *fortissimo* (*ff*), procede desde esa misma posición cortar el calderón y esperar unos segundos antes de marcar la anacrusa del compás siguiente, que contrastará con un *pianissimo* (*pp*) sobre la 2ª parte del compás con los instrumentos fagot, contrafagot y bombo, y el resto de la orquesta en silencio.

El nuevo compás (6/8) también se dirigirá sobre la figura del bastón marcando una anacrusa con la relación de 1-2 que indicará el nuevo *tempo* (*Allegro assai vivace*) y el matiz de *pianissimo* (*pp*). Para marcar la anacrusa de salida se partirá desde la posición en que se ha cortado el calderón y que coincide con la posición inicial, desde ahí y como si se tratara del inicio de una obra, el Director dará un impulso hacia abajo como para completar la figura básica y dirigirse hacia la segunda parte que es donde se reanuda la música.

Otra forma de marcar la salida del calderón hubiera sido elevar los brazos y caer con el nuevo *tempo* y la relación 1-2, siguiendo la teoría de los calderones de que después de un calderón si hay un silencio se marcará directamente sobre el silencio y este servirá de corte y anacrusa. Técnicamente sería correcto pero musicalmente impediría la separación espacial de tensiones en tan poco espacio de tiempo como es el silencio de una parte. En todo caso, el Director podrá elegir por cual de las dos soluciones se inclina. En cualquiera de los casos se aplicaría la técnica general de los calderones

The image shows a page of a musical score, page 183, with the number '326' in the top left corner. The score is arranged in systems. The first system includes Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II (A), Bassoons I and II, Coros I and II (D), Coros III and IV (B basso), Trombones I and II (D), Timpani (d, A), Soloist (S), Soloist (A), Soloist (T), and Soloist (B). The second system includes Violins I and II, Viola, and Violoncello/Contrabasso. The score features various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano), and performance instructions like *molto ten.* (molto tenuto) and *Gott, vor Gott.* (Gott, vor Gott). There are also some performance markings like *ff* and *p* with arrows indicating dynamics. At the bottom of the page, there is a footnote: '* Zur Dynamik T. 330 siehe Kritischer Bericht. / Regarding the dynamics in m. 330 see "Kritischer Bericht".'

IV Movimiento: *Presto* [*Alla Marcia (Allegro assai vivace)-Andante maestoso*]

Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro assai vivace	6/8	Negra puntillo (a 2)	Bastón	Compás n° 594

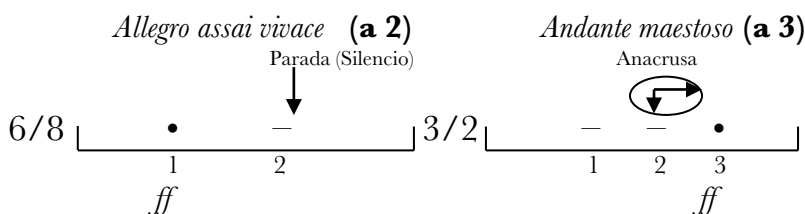
Datos calderón: compás n° 594

Parada				Salida					
Música	Gesto-Matiz		Duración	Colocación	Anacrusa				
					Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón* Relaciones**		Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
2ª Parte (Silencio)	* (ff)	** (Silencio)	Una parte	Silencio	Compás siguiente (3ª Parte)	2ª Parte (Nuevo compás)	Métrica	1-1	ff

Allegro assai vivace

Partitura

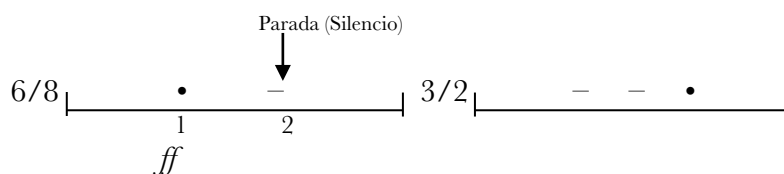
Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.



Parada

El gesto se detiene sobre la 2ª parte del compás de 6/8 que lleva el calderón, y es un silencio de negra con puntillo.

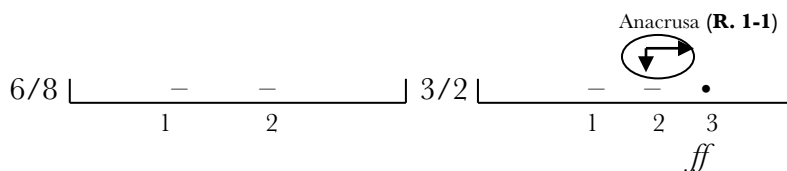
Allegro assai (a 2)



Salida

Desde la posición de parada realizada sobre un silencio (calderón), se marca la anacrusa con el nuevo tempo y se dará la entrada a los instrumentos y el coro que hay en la 3ª parte del compás de 3/2.

Andante maestoso (a 3)



Gestualmente, el director detiene el pulso en la 2ª parte del compás de 6/8 que se ha dirigido sobre la figura básica del bastón. Al estar el calderón sobre la 2ª parte del compás lo que se hace en primer lugar es parar el gesto en la parte donde se encuentre el calderón independientemente que la figura sea nota o silencio. Al ser un silencio no precisa ningún corte de música.

Después del calderón hay un nuevo *tempo*, *Allegro assai*, y un nuevo compás como es el 3/2 que se marcará a 3 sobre la figura básica del triángulo, con un pulso de blanca por parte. La música en este compás se inicia en la 3ª parte.

El cambio implica pasar de un compás de 6/8 marcado a 2 sobre la figura básica del bastón con un pulso de negra con puntillo (relación 1-2) y un *tempo* de *Allegro assai*, a un compás de 3/2 marcado a 3 sobre la figura básica del triángulo y con un pulso de blanca (relación 1-1) en *tempo Andante maestoso*.

Técnicamente si se trata como dos movimientos separados es más fácil de entender el proceso de cómo dirigir de forma clara este cambio:

- Compás de 6/8 como final de un movimiento donde el director se detiene donde está el calderón y permanece en esa posición (2ª parte del compás) durante unos segundos. Al estar el calderón sobre un silencio el director no tiene que hacer ningún gesto para cortar. Tanto la 1ª parte (música) como la 2ª parte (silencio) del compás, se marcan gestualmente sobre la línea de referencia óptica y el pulso al detenerse queda sobre esta línea.
- Compás de 3/2 se tratará como inicio de movimiento o de obra, donde la música comienza en la 3ª parte del compás. La figura que se empleará para marcar este compás es el triángulo y el pulso es de blanca. Al comenzar la música en la 3ª parte, la anacrusa se marca sobre la 2ª parte con la relación 1-1 y el matiz de *fortissimo* (*ff*). Con estos datos el director procederá con sus manos a colocar la posición inicial sobre la línea de referencia óptica, desde ahí dirigirá sus manos hacia la 2ª parte de la figura básica (triángulo), para dar la entrada a los instrumentos y coro que se encuentran en esa parte del nuevo compás y *tempo*.

El siguiente paso es tener presente que al dirigir se emplearán dos figuras diferentes de acuerdo con los compases que figuran en la obra y la dificultad principal está ahora en cómo hacer el paso de una figura a otra de forma clara no creando confusión a la orquesta. En la obra se pasa directamente de la 2ª parte del 6/8 (silencio) a la 3ª parte del compás de 3/2 (música). En este sentido la parada se realizará sobre el bastón para el 6/8 y la salida se marcará sobre el triángulo para el 3/2.

Finalmente para realizar la unión de ambos compases y *tempos* se procederá parando el gesto sobre el calderón (2ª parte del 6/8), quedando colocadas gestualmente las manos sobre la línea de referencia óptica, esa posición a su vez se considerará como la “posición inicial” para la figura del triángulo, a continuación desde ahí el director marcará la anacrusa de salida con la relación 1-1, y gesto-matiz de *fortissimo* sobre la 2ª parte del compás, para dar la entrada a la orquesta y coro en la 3ª parte del compás.

589 Andante maestoso (♩ = 72)

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. (A) II

Fg. I

Fg. II

Cfg.

Cor. (D) I

Cor. (D) II

Tr. I

Tr. II

Tbn. a.

Tbn. b.

Timp. (d, A)

Trg.

Cin.

Gr. Tamb.

S.

A.

T.

B.

VI. I

VI. II

Va.

Vc., Cb.

IV Movimiento: *Presto (Adagio ma non troppo, ma divoto-Allegro energico, sempre ben marcato)*

Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Adagio ma non troppo, ma divoto	3/2	Blanca (a 3)	Triángulo	Compás n° 654 (3 calderones)

Datos calderón: compás n° 654

Parada				Salida					
Música	Gesto-Matiz		Duración	Colocación	Anacrusa				
					Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón*		Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
	Relaciones**								
3ª Parte (8ª semicorchea)	* (<i>pp</i>)	** 1-3	- Blanca - Negra - Semicorchea	Figura	Compás siguiente (2ª Parte)	1ª Parte (Nuevo compás)	Métrica	1-3 (Pulso: Blanca puntillo)	<i>ff</i>

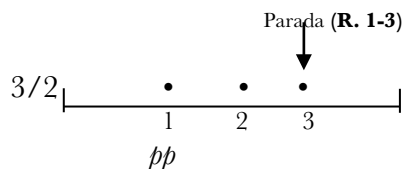
Allegro assai

Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

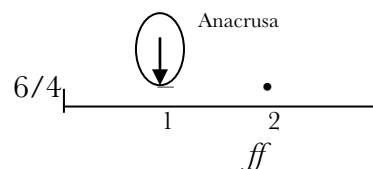
(a 3)

Adagio ma non troppo, ma divoto



(a 2)

Allegro energico, sempre ben marcato

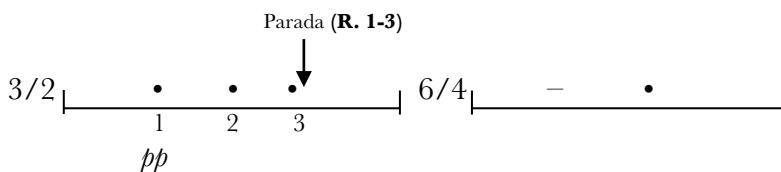


Parada

El gesto se detiene sobre la 3ª parte del compás de 3/2 que lleva el calderón, marcando sobre este pulso la relación 1-3, y así poder medir la ocho semicorcheas, la última de ellas con un calderón.

Adagio ma non troppo, ma divoto

(a 3)

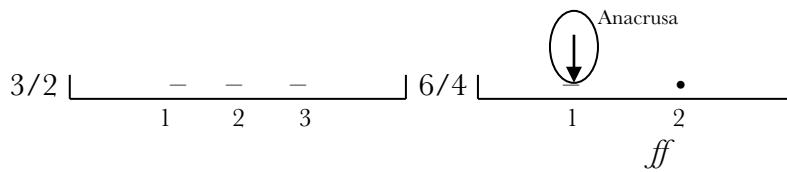


Salida

Desde la posición de parada realizada sobre la 3ª parte del compás de 3/2 (calderón), se marca la anacrusa de salida con el nuevo tempo y se dará la entrada a los instrumentos y el coro que hay en la 2ª parte del compás de 6/4.

(a 2)

Allegro energico, sempre ben marcato



Gestualmente se harán coincidir sobre la línea de referencia óptica la posición de las manos al marcar la 3ª parte del compás de 3/2 (calderón) y la 1ª parte del compás de 6/4. Pensando como si se iniciara un tiempo nuevo, el director dará un impulso hacia abajo sobre la 1ª parte del compás de 6/4 que servirá de corte al calderón y de anacrusa para el nuevo *tempo* y compás. En caso de que el director deseara hacer una mayor separación entre ambos *tempos* las manos se colocarían en los lugares indicados anteriormente, pero cortando el calderón sobre la 3ª parte del compás, espera unos segundos y a continuación desde esa misma posición inicia el nuevo compás y *tempo*, marcando con un impulso hacia abajo (1ª parte del 6/4) la anacrusa de salida que servirá para dar la entrada a orquesta y coro que se inician en la 2ª parte de este nuevo compás.

IV Movimiento: *Presto* [*Allegro energico, sempre ben marcato- Allegro ma non tanto*]

Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro energico, sempre ben marcato	6/4	Blanca puntillo (a 2)	Bastón	Compás n° 762

Datos calderón: compás n° 762

Parada				Salida					
Música	Gesto-Matiz		Duración	Colocación	Anacrusa				
					Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón*		Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
	Relaciones**								
2ª Parte	* <i>pp</i>	** 1-2	Blanca puntillo	Figura Silencio (corchea)	Compás siguiente (1ª Parte)	2ª Parte (Calderón)	Métrica	1-3 (Pulso: Blanca)	<i>pp</i>

Allegro energico, sempre ben marcato

Partitura

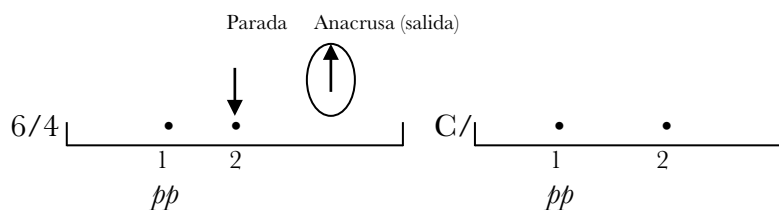
Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

(a 2)

(a 2)

Allegro energico, sempre ben marcato

Allegro ma non tanto

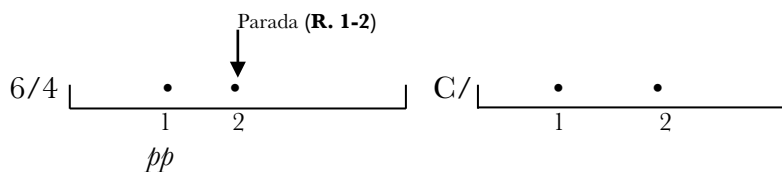


Parada

El gesto se detiene sobre la 2ª parte del compás de 6/4 que lleva el calderón, marcando la relación 1-2, y así poder medir la figuración rítmica de ese pulso que llevan los tímpanos (blanca, corchea y silencio de corchea con calderón).

(a 2)

Allegro energico, sempre ben marcato



Salida

Desde la posición de parada se elevarán los brazos, marcando la anacrusa de salida con el nuevo *tempo*, con un pulso de blanca para dar la entrada a los violines primeros en el compás siguiente (C/).

(a 2)

Allegro ma non tanto

Anacrusa (R. 1-3)

6/4 | 1 2 | C/ | 1 2 |

pp

IV Movimiento: *Presto* [*Allegro ma non tanto / Poco Adagio- Poco Allegro, stringendo il tempo, sempre più Allegro*]

Datos generales

Tempo	Compás	Pulso	Figura Director	Calderón
Allegro ma non tanto	C/	Blanca (a 2)	Bastón	Compás n° 842

Datos calderón: compás n° 842

Parada					Salida				
Música	Gesto-Matiz		Duración	Colocación	Anacrusa				
					Música	Parte	Tipo	Relaciones	Gesto-Matiz
Parte Compás. Calderón	Llegada al calderón*		Figura - silencio que lleva calderón	Calderón: Figura Silencio	Después calderón. Parte compás	Marcar anacrusa: Parte Compás.	-Normal -Métrica -Virtuosística	Pulso-contenido rítmico	
	Relaciones**								
2ª Parte	*	** 1-1	Redonda	Figura/ Silencio (Negra)	Compás siguiente (1ª Parte)	2ª Parte (Calderón)	Métrica	1-1 (Pulso: Blanca)	<i>pp</i>

Allegro ma non tanto / Poco Adagio

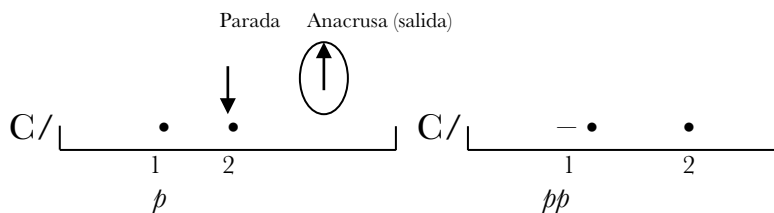
Partitura

Datos para realizar la representación gráfica sobre la partitura.

(a 2)

Allegro ma non tanto/Poco Adagio

Poco Allegro, stringendo il tempo, sempre più Allegro

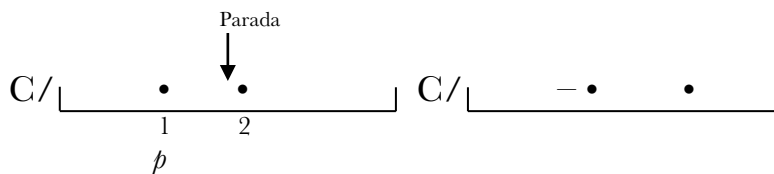


Parada

El gesto se detiene sobre la 2ª parte del compás, lugar donde lleva el calderón, marcando la relación 1-1.

(a 2)

Allegro ma non tanto/Poco Adagio

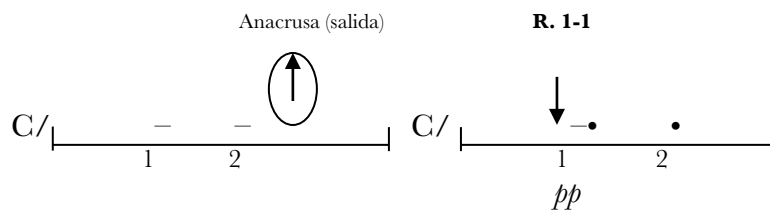


Salida

Desde la posición de parada se elevarán los brazos, y a continuación caen para marcar el pulso del siguiente compás que se inicia con un silencio de negra y una negra (1ª parte compás).

(a 2)

Poco Allegro, stringendo il tempo, sempre più Allegro



341 **Poco Allegro, stringendo il tempo, sempre più Allegro**

Picc. *cresc.*

Fl. I *cresc.*

Fl. II *cresc.*

Ob. I *cresc.*

Ob. II *cresc.*

Cl. I (A) *cresc.*

Cl. II (A) *cresc.*

Fg. I *cresc.*

Fg. II *cresc.*

Cfg. *cresc.*

Cor. (D) I *cresc.*

Cor. (D) II *cresc.*

Cor. (D) III *cresc.*

Cor. (D) IV *cresc.*

Tr. (D) I *cresc.*

Tr. (D) II *cresc.*

Tbn. a. *cresc.*

Tbn. b. *cresc.*

Timp. (d, A) *cresc.*

S. solo **Poco Allegro, stringendo il tempo, sempre più Allegro**
Flü - gel weit!

A. solo
Flü - gel weit!

T. solo
weit!

Bar. solo
Flü - gel weit!

S. *cresc.*

A. *cresc.*

T. *cresc.*

B. *cresc.*

VI. I *pp* *cresc.*

VI. II *pp* *cresc.*

Va. *pp* *cresc.*

Vc., Cb. *pp* *cresc.*

***15. PLANIFICAR EL AULA SEGÚN LA REALIDAD DE
CADA CENTRO***

15. PLANIFICAR EL AULA SEGÚN LA REALIDAD DE CADA CENTRO

Especular en el ámbito de lo teórico sobre cómo planificar el aula de orquesta no aporta soluciones prácticas al profesorado. Cada centro está ubicado en una población y tiene una mayor o menor dotación de profesorado y de especialidades instrumentales, cada centro es diferente, por lo tanto éstos elementos afectan directamente a la creación de los grupos orquestales. A la hora de organizar el aula y planificar su actividad hay que buscar soluciones específicas sin obviar elementos como: el número de alumnos matriculados en cada curso académico, niveles de acceso y especialidades instrumentales. En la *Encuesta* era un problema que preocupaba a todo el profesorado de orquesta, especialmente en los centros de tamaños mediano y pequeño ya que en numerosas ocasiones no está dotada la plaza con un profesorado especialista en orquesta, se carece de materiales estandarizados para dar cobertura a esta diversidad de alumnado y niveles educativos, las bibliotecas en la mayoría de los casos no disponen de un mínimo de obras donde el profesor pueda consultar los materiales y ver el *Repertorio* que mejor se adapta al aula en ese momento y a los objetivos de la programación.

La intervención de los instrumentos de viento y percusión en la orquesta estará determinada por dos factores fundamentales: el número de instrumentos por especialidad instrumental (Violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo) y el nivel técnico de los instrumentistas de cuerda; partiendo de esos principios de nivel y proporcionalidad se planifica y selecciona el *repertorio*. No hay que obviar que los instrumentos de viento y percusión forman parte de la Banda. Habitualmente y según la matrícula de cada centro y curso académico, por norma general, se hacen dos orquestas, una de cuerda para el alumnado que se inicia en esta práctica, con repertorios específicos de su nivel (alumnos de 11 a 13 años). La otra orquesta será de Cámara/Sinfónica cuyo número de instrumentos de viento estará supeditada al de cuerda.

De acuerdo con la historia de la orquestación para la incorporación del viento a la orquesta se puede tomar como referencia la selección de las obras que se inician con los oboes y las trompas a dos, al que se le incorpora al *Basso* el fagot. Estas proporciones evolucionan y derivarán en la plantilla tipo del clasicismo: cuerdas, maderas y metales a dos y la percusión. Los repertorios de los periodos barroco, pre-clasicismo, clasicismo y primer romanticismo requieren de una plantilla de instrumentos de cuerda de tamaño mediano. Una correcta selección de obras por niveles técnicos escritas por los grandes compositores de cada época puede ser la base de toda programación. En estos *Repertorios* se encontrará además de la evolución histórica de la orquestación, es decir, la incorporación progresiva de los instrumentos de viento a la orquesta, su evolución técnico-mecánica y como éstos avances son tratados por los compositores del momento.

Dentro del currículo, uno de los objetivos está en unificar ataques y golpes de arco entre estos grupos instrumentales. Este tipo de repertorio es muy adecuado, ya que están presente cuerda y el viento en una proporciones adecuadas, donde las maderas se inician doblando a las cuerdas: Violines por los oboes/flautas y Violonchelo, Contrabajo por el Fagot. Las Trompas naturales tienen una escritura limitada de acuerdo a sus características técnicas-época, al igual que las Trompetas. Su escritura se caracteriza por intervenir en los *Tutti*, notas pedales, sonidos obtenidos con la serie armónica, algunos trinos, etc.

Para los instrumentistas de metal tocar este repertorio implica tener que aprender a transportar, ya que su instrumento en el repertorio orquestal está en otra tonalidad diferente a la que ellos emplean en su clase de instrumento.

15.1.- Planificar los grupos en un Conservatorio de tamaño medio.

Ejemplo

Dentro de la diversidad y manera de organizar el aula hay dos elementos que son determinantes, el nivel técnico individual de cada instrumentista (aún estando en el mismo curso) y el número de componentes por especialidad instrumental.

Los siguientes cuadros nos indican el número total de alumnos de cuerda matriculados en un centro, así como los siguientes datos:

- Edad alumnado: 12 a 17-18 aproximadamente.
- Formación académica: Todo el alumnado combina las enseñanzas de música con las enseñanzas regladas o la Universidad.
- Acceso a Grado Superior de Música: Ninguno de los que finaliza el nivel profesional este curso académico (junio 2015 piensa realizar la prueba de acceso al Grado Superior).

Este alumnado que no va a cursar estudios superiores suele finalizar el instrumento con un nivel muy inferior al alumnado que sí está preparando la prueba al Conservatorio superior. Dedicar poco tiempo al estudio del instrumento; al estudio del repertorio orquestal sólo en el ensayo (lectura a primera vista) y cuando hay concierto. Ésto contrasta con el Conservatorio de Grado Superior, donde todos los alumnos han superado una prueba de acceso a estas enseñanzas y desean dedicarse profesionalmente a la música.

Fuente: Conservatorio Profesional de Música de Getafe. Madrid

Sección de Cuerda

Curso: Junio de 2015

Instrumento	Curso/Alumnado						Observaciones
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	
Violín	3	5	3	4	3	4	Edad: 12-17/18 años.
Viola	2	0	2	4	0	0	Enseñanza: Reglada/Conservatorio.
Violonchelo	2	0	2	2	2	0	Intención de cursar estudios superiores: NO
Contrabajo	1	0	0	1	0	0	

En función de la matrícula de cada curso académico, los alumnos de 3º están en la orquesta de Cuerda o pasan a la Sinfónica, evidentemente este paso implica que el nivel del grupo sinfónico será más bajo y las obras que se programen requerirán de analizar el nivel de las partes. Una orquesta con un número suficiente de alumnos y especialidades instrumentales de 4º a 6º permite abordar otro tipo de repertorios con mayores dificultades técnicas y musicales.

A la Banda se pueden incorporar todos los alumnos de las *Enseñanzas profesionales*, dado que hay diferentes papeles para cada instrumento: clarinete 1º, 2º, 3º, requinto, clarinete bajo, trompa 1º, 2º, 3 y 4º, etc. Esta división de los instrumentos no existe en la orquesta (sólo Violín 1º y Violín 2º), de ahí que no se deba hacer una orquesta con todo el alumnado matriculado en cuerda. Hay que separar por niveles que permitan crear un grupo mínimo y lo más uniforme posible técnicamente, de esta forma se consigue obtener mejores resultados académicamente y formar un grupo más cohesionado.

En los siguientes cuadros organizativos se observa que para poder crear una orquesta de cámara/sinfónica se han incorporado alumnos de 3º de instrumento, con la implicación que ello conlleva, como es tener un menor nivel técnico-artístico durante al menos un cuatrimestre. Por otro lado, la orquesta de cuerda se queda con los alumnos de 1º y 2º curso, lo que implica un esfuerzo añadido para encontrar materiales en el mercado aptos para este nivel formativo.

De la organización de la orquesta de cuerda hay que resaltar:

- a) Tiempo semanal de clases es de 1 h. y 30 minutos. Mínimo que es el aplicado en la mayoría de los centros, para aumentarlo se requiere autorización de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.
- b) El número de programas que se preparan es uno al trimestre, tres en total durante el periodo lectivo.
- c) Cada programa de concierto es diferente en cada audición, tratando de no repetir ninguna obra a lo largo del curso.
- d) Las edades de este alumnado son entre 11 a 13 aproximadamente
- e) El número de alumnos matriculados en estos cursos (1º son de nuevo ingreso) en esta caso es de 13 instrumentistas.

Fuente: Conservatorio Profesional de Música de Getafe. Madrid
Orquesta de Cuerda (Cursos: 1º y 2º)
Curso: Junio 2015

Instrumento	Curso		Instrumentistas Especialidad	Tiempo/ Clases semana	Observaciones
	1º	2º			
Violín	3	5	8	1, 30 h.	Audiciones: 3 Programas: 3
Viola	2	0	2	----	
Violonchelo	2	0	2	----	
Contrabajo	1	0	1	----	
Total instrumentistas orquesta de cuerda: 13					

Respecto a la orquesta de cámara o sinfónica para su planificación hay que tener presente:

- a) Que los cursos que los conforman en la sección de cuerda son de 3º a 6º.
- b) El tiempo semanal de clase es de 2 h. Los ensayos se dividen en parciales (1h.): Cuerda, Maderas y Metales/percusión 1h. y general (1 h.).
- c) Conciertos. Uno al trimestre con un programa diferente para concierto.
- d) Programa/Concierto. No se repiten las obras. Se debe procurar que el alumnado interprete un mínimo de 40 obras durante los 6 años que duran los estudios de las enseñanzas profesionales, para acceder al grado superior con una buena formación y habiendo abordado todos los estilos con el repertorio de los grandes compositores dentro del nivel que nos ocupa.
- e) La duración de las obras y nivel de complejidad y por extensión de los programas para el concierto, es fundamental para potenciar la capacidad de

concentración y resistencia física, con el correspondiente control técnico del instrumento.

- f) Solistas. El Centro hace un concurso y un tribunal selecciona a los mejores alumnos, fundamentalmente los que finalizan sus estudios o han ganado algún concurso de su especialidad. También suele haber propuestas de profesores que quieren actuar de solistas.

Fuente: Conservatorio Profesional de Música de Getafe. Madrid
Orquesta de Cámara/Sinfónica (Cursos: 3º a 6º)
Curso: Junio 2015

Instrumento	Curso				Instrumentistas Especialidad	Tiempo/ Clase semana	Observaciones
	3º	4º	5º	6º			
Violín	3	4	3	4	14	2 h.	Actividad curso académico: - Conciertos: 3 - Programas: 3 - Solistas: 2 ó 3 - Sección Cuerda: 27 (3º curso)
Viola	2	4	0	0	6	----	
Violonchelo	2	2	2	0	6	----	
Contrabajo	0	1	0	0	1	----	
<p>Viento y percusión: La incorporación del viento y la percusión a la orquesta debe de seguir parámetros: 1º- Las proporciones de la cuerda (ver repertorios históricos). 2º- Nivel técnico de los instrumentistas de cuerda.</p>							

El siguiente cuadro muestra el alumnado matriculado en viento. Se puede observar las desproporciones de alumnado para formar una Banda, por ejemplo, hay más trompas que clarinetes, no hay tubas o sólo 4 trombones, tantas flautas como clarinetes. Ésto viene dado porque “a priori” la administración educativa dota a los centros del mínimo de profesado que establece la ley, aún siendo el objetivo formar orquestas y bandas.

Tampoco se cumplen las expectativas de una enseñanza profesional de calidad destinada a formar alumnado para el ámbito profesional a través de estos centros. Al igual que en cuerda, durante este curso ningún alumno que finaliza este nivel de estudios va a realizar las pruebas de acceso a grado superior, a lo sumo ingresar en el ejercito como suboficial, donde se exige una titulación de conservatorio de este nivel. De aquí deberían salir los alumnos de viento para formar la orquesta sinfónica y la banda. Al igual que las orquestas, la banda tiene su programación y se puede reseñar:

- El tiempo semanal de clase es de 2 h. Los ensayos se dividen en parciales (Maderas 1h. y Metales/percusión 1h) y general (1 h.).
- Conciertos. Uno al trimestre.
- Programas. Uno diferente para concierto.
- Solistas. Selección de Solistas, donde interviene uno por Programa/Concierto.
- Grado elemental. Dado el limitado número de alumnos de algunos instrumentos, los alumnos más adelantados de 4º de grado elemental se incorporan a la banda.

Fuente: Conservatorio Profesional de Música de Getafe. Madrid
 Banda (Cursos 1º a 6º)
 Curso: Junio 2015

Instrumento	Curso						Instrumentos especialidad	Tiempo Semanal	Observaciones
	1º	2º	3º	4º	5º	6º			
Flauta	3	2	0	1	4	2	12		1 (*)
Oboe	2	0	1	0	0	0	3		0
Clarinete	1	0	3	2	4	1	11		0
Fagot	1	0	2	1	1	0	5		0
Saxofón	2	1	2	3	2	0	10		1 Militar
Trompeta	0	2	3	4	1	0	10		0
Trompa	2	2	3	2	2	2	13		0
Trombón	1	2	0	0	0	1	4		1 Militar
Tuba	0	0	0	0	0	0	0		0
Percusión	0	3	3	1	5	4	12		1 (*)
Total de alumnos: 81									

(*) Alumnos que desean dedicarse profesionalmente a la música, ya sea en el ámbito militar (instrumentista), ámbito de la pedagogía o como instrumentista. Dos alumnado han manifestado que tiene la intención de realizar la prueba de acceso al grado al superior.

15.2.- Asignaturas que se imparten en las enseñanzas profesionales

Especialidades	Asignaturas
Acordeón	Acordeón/M. Cámara/Conjunto
Arpa	Arpa /M. Cámara/Conjunto
Bajo eléctrico	Bajo eléctrico /Conjunto
Cante flamenco	Cante flamenco /Conjunto
Canto	Canto /M. Cámara
Clarinete	Clarinete /M. Cámara
Clave	Clave /M. Cámara/Conjunto
Contrabajo	Contrabajo /M. Cámara
Coro	Coro
Dulzaina	Dulzaina/Conjunto
Fagot	Fagot /M. Cámara
Flabiol i Tamborí	Flabiol i Tamborí/ Conjunto
Flauta de pico	Flauta de pico/ M. Cámara/Conjunto
Flauta travesera	Flauta travesera/M. Cámara
Gaita	Gaita/Conjunto
Guitarra	Guitarra/ M. Cámara/Conjunto
Guitarra eléctrica	Guitarra eléctrica/Conjunto
Guitarra flamenca	Guitarra flamenca/Conjunto
Historia de la Música	Historia de la Música
Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y Barroco	Instr. de cuerda pulsada del Renacimiento y Barroco/ M. Cámara/Conjunto
Instrumentos de púa	Instr. de púa/ M. Cámara/Conjunto
Lenguaje musical	Lenguaje musical
Oboe	Oboe/M. Cámara
Órgano	Órgano /M. Cámara/Conjunto
Orquesta	Orquesta/Banda
Percusión	Percusión/M. Cámara/Conjunto
Piano	Piano/M. Cámara/Conjunto
Saxofón	Saxofón/M. Cámara/Conjunto
Tenora i Tible	Tenora i Tible/Conjunto
Trombón	Trombón/M. Cámara
Trompa	Trompa/M. Cámara
Trompeta	Trompeta/M. Cámara
Tuba	Tuba/M. Cámara
Txistu	Txistu/Conjunto
Viola	Viola/M. Cámara
Viola da gamba	Viola da gamba/M. Cámara/Conjunto
Violín	Violín/M. Cámara
Violonchelo	Violonchelo/M. Cámara

Real Decreto 428/2013, de 14 de junio,¹³⁵ por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas de Música y de Danza.

¹³⁵ BOE núm. 143, de 15 de junio de 2013, pp. 45351-45352.

15.3.- La incorporación de las secciones de viento y percusión a la orquesta

Como se indica en el currículo de la asignatura,¹³⁶ los alumnos de cuerda forman parte de la Orquesta y, los viento y percusión de la Banda. El profesor incorporará a la sección de cuerda el viento y la percusión para crear una orquesta de cámara o sinfónica en función del alumnado de cuerda matriculado en la Enseñanzas Profesionales. De hecho puede haber centros que en este nivel académico no incorporan el viento/percusión a la orquesta, sino exclusivamente a la Banda. Ésto viene determinado básicamente por dos aspectos fundamentales: por tener poco alumnado de cuerda el Conservatorio, por lo que resulta poco adecuado la incorporación de viento, ya que no habría un equilibrio mínimo entre las voces instrumentales y “la Orquesta sonaría a Banda”. No obstante, existe un amplio repertorio de obras originales de grandes compositores que con un mínimo de instrumentos de cuerda se puede incorporar al menos la plantilla tipo de la orquesta de cámara que comprende además de la sección de cuerda 2 oboes y 2 trompas.

Cada Conservatorio Profesional tiene una dotación de profesorado en su plantilla que será determinante para la creación de estos grupos instrumentales. Algunos centros están dotados con el mínimo de profesorado que exige la legislación actual, lo que implica una matrícula anual de alumnos y especialidades instrumentales muy limitada. Hay que tener presente que el alumno ingresa en el primer curso de orquesta después de haber finalizado los cuatro años de las enseñanzas elementales y supera la prueba de acceso a las Enseñanzas Profesionales, esto implica tener una plantilla mínima de profesores de cuerda, especialmente en violín para poder incorporar la sección de viento y percusión a la orquesta.

El alumnado de la sección de cuerda (Violín I-II, Viola, Violonchelo y Contrabajo), cuando accede al primer curso de las Enseñanzas Profesionales pasa a formar parte por primera vez de una orquesta y esta suele ser la orquesta de cuerda, trabajándose todos los elementos presenten en los objetivos de la materia, con un repertorio adecuado para este tipo de grupo y nivel formativo, sin obviar la madurez intelectual, pues se trata de alumnado de entre doce y trece años. La incorporación del viento como se ha indicado anteriormente varía según los centros y profesor, no existiendo ningún elemento legal o de carácter curricular que concrete el curso y su número de componentes. El profesorado de la especialidad decidirá el momento en función de numerosos parámetros como la dotación instrumental y nivel académico del alumnado.

No obstante cada centro organizará la materia en función de estos recursos; si se dispone de suficientes instrumentos de cuerda y nivel académico, lo habitual es incorporar la sección de viento y percusión en 4º curso de orquesta de las Enseñanzas Profesionales. Por necesidades para formar unos mínimos de plantilla y poder incorporar el viento/percusión a la sección de cuerda y crear la orquesta de Cámara y/o Sinfónica, algunos centros incorporan alumnos de cuerda de 3º curso de Enseñanzas Profesionales, seleccionando los que tienen un mejor nivel técnico. No obstante, ésta es una de las múltiples variantes y decisiones que debe tomar el profesor/a en cada momento para organizar la clase de orquesta. Excepcionalmente hay casos que algunos docentes incorporan en una misma orquesta todo los alumnos de cuerda de las Enseñanzas Profesionales: cursos 1º a 6º curso, con edades comprendidas entre los doce y los dieciocho años. Este último planteamiento dista mucho de ser el adecuado para desarrollar el currículo que establece la materia.

¹³⁶ BOE núm. 18, de 20 de enero de 2007, pp. 2867-2868.

El estudio de la *historia de la orquestación* nos orientará de manera determinante sobre las obras, las plantillas orquestales y sus proporciones. Un análisis del *Repertorio* desde el Barroco, Pre-clasicismo, Clasicismo, Romanticismo hasta la actualidad, permite extraer suficientes datos para planificar el aula. El análisis de las obras de los grandes compositores de las diferentes épocas nos dará una referencia objetiva, donde además de las proporciones instrumentales, se encuentran la incorporación de los adelantos técnicos de cada instrumento-época. Una correcta selección de materiales para el aula implica un conocimiento de los *repertorios*, selección que deberá basarse en parámetros concretos como: estructura formal, densidad armónica, tejido contrapuntístico, orquestación y nivel técnico del alumnado. La elección de obras también debe tener presente el nivel técnico de cada alumno para conseguir unas “cuerdas equilibradas”. El fracaso en la programación puede estar en este punto, su resolución es un elemento fundamental para poder construir la base de la programación como es la selección de las obras.

En el apartado de *Propuestas de Programas de Concierto*, se hace una serie de indicaciones por niveles y qué criterios se han seguido para confeccionar un programa de concierto; de cómo se puede ir incorporando el viento en función de las proporciones en la sección de cuerda y que no son otras que las que rigen en el aula, pues el concierto es la síntesis de lo trabajado en clase. En la sección de obras de ese mismo apartado y siguiendo la historia de la orquestación, lo habitual es pasar de la orquesta de cuerda a la orquesta de cámara, a la que se le incorporan los 2 oboes y las 2 trompas; progresivamente al *Basso* se le añade el fagot hasta llegar a la plantilla tipo del Clasicismo, que en J. Haydn encuentra uno de los máximos exponentes, el denominado “padre de la Sinfonía”.

También en el apartado de *Propuestas de Programas de Concierto* para alumnado de los Conservatorios Profesionales de Música, se puede observar diferentes tipos de orquestaciones, de acuerdo a parámetros como: dificultad técnica por instrumento, estructura formal, densidad armónica o grado de complejidad contrapuntística, el profesor/a determinará las obras más adecuadas para cada grupo.

15.3.1.- Ejemplos de Orquestación

- *Mannheimer Sinfonien* für Streichorchester de J. Stamitz.
Cuerda.
- Sinfonía nº 6, Op. 9 en Mib Mayor de C. Stamitz.
Cuerda, 2 Flautas, Fagot y 2 Trompas en Mib.
- Sinfonía nº 6, Op. 3 en Fa Mayor de C. Ferrari.
Cuerda, 2 Oboes y 2 Trompas en Fa.
- Sinfonía nº 3 en Do Mayor de G. Sarti.
Cuerda, 2 Oboes y 2 Trompas en Do.
- Sinfonía nº 2 en Sib Mayor, Op. 18, de J. Ch. Bach.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes, 2 Fagotes y 2 Trompas en Sib.
- Sinfonía Op. 16, nº 1 en Re Mayor de Ch. E. Graaf.
Cuerda, 2 Oboes, 2 Trompas en Re, 2 Trompetas en Re y *Timpani* (D-A).
Los *Timpani* aparecen transportados.
- Sinfonía nº 6 en Re Mayor, Hob. I:6 “*Le Matin*” de J. Haydn.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, Fagot y 2 Trompas en Re.
- Sinfonía nº 22 en Mib Mayor. Hob. I:22, “*Der Philosoph*” de J. Haydn.
Cuerda, 2 Corno inglés, Fagot y 2 Trompas en Mib.
- Sinfonía nº 59 en La Mayor, Hob. I:59, “*Fuego*” de J. Haydn.
Cuerda, 2 Oboes, Fagot y 2 Trompas en La.
- Sinfonía nº 100 en Sol mayor, Hob. I:100 “*Military*” de J. Haydn.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes en Do, 2 Fagotes, 2 Trompas en Do, 2 Trompetas en Do, Timbales (G-D), Bombo (*Gran Cassa*), Platos y Triángulo.
- Concierto en Re Mayor para *Pianoforte* y orquesta, Hob. XVIII:11 deJ. Haydn.
Cuerda, 2 Oboes y 2 Trompas en Re.
- Sinfonía nº 29 en La Mayor, KV 201 de W. A. Mozart.
Cuerda, 2 Oboes y 2 Trompas en La.
- Concierto nº 12 para *Violín* y Orquesta en Re mayor, KV 211.....W. A. Mozart.
Cuerda, 2 Oboes, 2 Trompas en Re y Violín solista.
- *Iphigenie in Aulis* de C. W. Gluck.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes en Sib, 3 Fagotes, 4 Trompas (in C I-II; in C und F III, IV), 3 Trompeta (in C und F I, II; III in C und F) y Timbales (in C-G).
- *Alceste* (Overture) de Ch. W. Von Gluck.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Trompas en Re y 3 Trombones.

- Concierto nº 22 en La Menor para *Violín* y Orquesta de G. B. Viotti.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes en La, 2 Trompas en La, 2 *Clarini* en Do y Timbales (A-E).
- Concierto nº 1 para *Clarinete* y orquesta en Fa Menor, Op. 73 de C. M. Von Weber
Orquestación: Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Fagotes, 2 Trompas en Fa, 2 Trompetas en Fa, Timbales (C-F) y Clarinete solista en Sib.
- Ouverture in C-dur, D 591 de F. Schubert.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes en Do, 2 Fagotes, 2 Trompas en Do, 2 Trompeta en Do y Timbales (G-C).
- *Rumanian Folk Dances* [6] de B. Bartók.
Cuerda, 2 Clarinetes (Sib y La), 2 Flautas, *Piccolo*, 2 Fagotes, 2 Trompas en Fa. La orquestación varía según la danza.
- *The Hunchback of Notre Dame* de A. Menken (arreglo John Moss).
Cuerda, Piano y 2 Percusionistas (Timbales, Bombo, Caja., Triángulo, *Hit-Hat*, *Chimes*, *Wind Chimes*, *Bells*, Drum Set, etc.).
- *Schindler's List* de J. Williams.
Cuerda, 3 Flautas. (2ª Flauta Alto, 3ª *Piccolo*), Oboe, Corno Inglés, 3 Clarinetes en Sib. (3º Clarinete Bajo), 2 Fagotes., Contra Fagot, 3 Trompas en Fa, 3 Trompetas en Sib, 3 Trombones, Percusión (Vibráfono, Timbales, Gran Casa, etc.), Celesta, Arpa y Violín solista.
- *Movie Spectacular*, arreglo de J. Bocook.
Cuerda, 3 Flautas (3ª *Piccolo*), 2 Oboes, 3 Clarinetes en Sib (3º Clarinete Bajo), 2 Fagotes, 3 Trompas en Sib, 4 Trompas en Fa, 3 Trombones (3º Trombón Bajo), Tuba, Timbales, Percusión I-II (B.D., Tam-Tam, *Mark tree*, *Chimes*, *Bells*, Gong, Sus. *Cym.*, Cr. *Cym.*, Celesta, etc.).

En síntesis, el profesorado de la especialidad deberá evaluar el número de componentes de la sección de cuerda, su nivel formativo y su madurez intelectual como elementos determinantes a la hora de seleccionar un repertorio donde intervenga la sección de viento y la percusión para el aula o el concierto, el equilibrio sonoro del conjunto implica tener presente todos estos parámetros.

***16.- PROPUESTAS DE PROGRAMAS DE
CONCIERTO***

16.- PROPUESTAS DE PROGRAMAS DE CONCIERTO

Los programas que se proponen proceden de conciertos públicos que se han realizado en determinados Conservatorios Profesionales con los alumnos del aula de orquesta. Los conciertos que se programan son prioritariamente uno por trimestre, por lo que el número de obras a interpretar es una selección de lo trabajado en cada trimestre. La diversidad de niveles del alumnado e instrumentos que se encuentra el profesor en el aula al inicio de cada curso académico determina la plantilla de la orquesta/s y la selección de obras. La calidad interpretativa deberá ser la máxima posible, no programándose obras que por su dificultad deterioren el nivel técnico individual del alumno. La realización de un programa por cuatrimestre permite profundizar más en las obras seleccionadas. Lo ideal es que el alumnado trabaje un mínimo de unas treinta obras completas a lo largo de los seis cursos de las enseñanzas profesionales.

Las obras seleccionadas deben de ser inteligibles en todos los elementos que la conforman: estructura formal, armonía, contrapunto, ornamentación, etc. Intelectualmente el alumno debe saber lo que toca, la interpretación no debe limitarse a medir y afinar notas, se debe de educar desde los inicios (1º orquesta) a saber que hay “detrás” de una nota, acorde o diseño rítmico. Como ocurre en una obra de teatro, además de conocer el argumento, hay que poder diferenciar todos sus personajes, cuáles son los personajes principales y cuales los secundarios, qué papel juega cada uno de ellos en cada momento dentro de la obra, incluida la escenografía como elemento visual para tener una comprensión más completa de lo que el autor quiere transmitir, es decir, hay que interpretar de acuerdo al estilo-época.

La ópera se incorpora en los programas de la orquesta (4º-6º curso) donde se interpretan *oberturas* de óperas que habitualmente contienen elementos musicales que posteriormente se desarrollaran durante la acción, de ahí que se programen también dentro de los conciertos este tipo de *repertorios*, siendo un elemento más para llegar a la máxima expresividad y dramatismo en la interpretación de una obra. Para el alumno, intelectualmente le es más cercano visualizar una imagen o escena y a continuación ver como el compositor lo expresa a través de un diseño rítmico, melodía, tensión armónica o color orquestal. Al igual que ocurre con la literatura, el alumnado debe de leer determinadas obras de los grandes escritores, que son comentadas por los profesores de la materia en el Colegio, Instituto o Universidad, en la educación musical, ese mismo principio debe de regir a la hora de seleccionar los *Repertorios* para el aula.

Si en el Oratorio de *La Creación (Die Schöpfung)* de J. Haydn (1732-1809), su introducción orquestal *Die Vorstellung des Chaos*, en sus 58 compases nos limitásemos a dar correctamente medidas y afinadas sus notas, obviando toda la expresividad y dramatismo que hay que identificar a través de sus estructuras, ritmos, densidad armónica o la orquestación, se hubiese prescindido de todas las aportaciones que hizo Haydn en una de sus grandes obras, compuesta al final de su vida, donde texto y música están intrínsecamente unidas, incluso en la introducción orquestal (*La representación del caos*). Para interpretar correctamente, además de afinar y medir, las obras deben de ser adecuadas intelectualmente al nivel del alumnado, hay que entender lo que se toca, lo que implica que el profesor elija materiales con estructuras claras en este nivel formativo del alumnado.

Hay que tener claro cuál debe de ser el punto de partida de cómo formar musicalmente y cómo educar en el trabajo en grupo a los alumnos que se inician por primera vez en la orquesta, con edades de 12 años en adelante hasta finalizar sus estudios en el Conservatorio Profesional a los 17 años aproximadamente, para pasar posteriormente al Grado Superior; menos del 5% del alumnado que ha finalizado los estudios en el Conservatorio Profesional se

presenta a las pruebas de acceso a Grado Superior. La concentración y el tocar de manera activa debe de ser otro elemento a tener presente a la hora de seleccionar las obras, incluso para los alumnos de edades más avanzadas y experimentados, un exceso de tejido contrapuntístico o densidad armónica puede desvirtuar la interpretación de la obra.

Al seleccionar el material se procurará que sean obras originales de grandes compositores de la historia de la música. Los *arreglos* que facilitan las obras suelen prescindir de elementos estructurales, armónicos, etc., por lo que es más interesante interpretar una selección de movimientos completos de una obra y retomarla posteriormente para completar todos sus movimientos, es interesante que el alumno tenga una idea clara de la obra con todos sus movimientos y sus características técnico compositivas, conocer el virtuosismo de un *Allegro* o la expresividad de un *Lento*. Estos programas que se proponen han sido diseñados en función de la realidad del aula, alumnado y medios.

Los Conciertos con solistas son otro elemento formativo que está presente de manera regular y no con carácter excepcional en los programas de conciertos. La orquesta, además de potenciar la vida musical en el centro o la localidad donde se ubica el Conservatorio, es un estímulo muy eficaz para premiar a los alumnos más dotados (selección por concurso) que van a finalizar sus estudios de las enseñanzas profesionales, donde la experiencia individual de trabajar un concierto con orquesta y su interpretación en un escenario, con las consiguientes connotaciones de índole técnico, musical y emocional que ello comporta, también dejan huella formativa en la orquesta, hay que aprender a acompañar y a interrelacionarse técnica y musicalmente con otro/s instrumento/s solista.

La selección de las obras con solista requiere que sean desde el punto de vista musical interesantes para la orquesta, que no sean meros acompañamientos, obviamente y en primer lugar, deben de ser asumibles técnica y musicalmente por el grupo. El profesor de orquesta debe indicar al profesor de instrumento del alumno seleccionado, cuál es la plantilla orquestal de que dispone ese curso y el nivel de la misma. Respecto al *Repertorio*, además de los típicos conciertos para Violín, Viola, Flauta, Fagot de Vivaldi, Telemann o Bach, los profesores de instrumento suelen proponer obras que los alumnos tienen que tocar en la prueba de acceso a Grado Superior, especialmente los de W. A. Mozart (Piano, Violín, Trompa o Flauta). Por otro lado, también es interesante si se dispone de alumnos con un buen nivel técnico y musical, incorporar la *Sinfonía Concertante*.

Los *Musicales* o la música de Cine del momento son muy atractivos para el alumnado. Una selección adecuada combinada con *Repertorio* de los grandes compositores de cada época es una de las muchas combinaciones a planificar en el aula. Al igual que ocurre en el instrumento, una programación debe de basarse como en cualquier otro campo del saber en obras que eduquen, obras escritas por compositores de referencia de las diferentes épocas de la historia de la música y que conforman el *Repertorio*, en este caso el de orquesta.

Respecto a los materiales se ha de procurar, siempre que sea posible, emplear ediciones especializadas actuales, como un elemento más de calidad en la formación del alumno, evitando materiales que abundan por internet con errores y que en ocasiones no son adecuados para la formación académica, debiéndose respetar la propiedad intelectual. Ediciones como Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, Schott, Verlag Doblinger. Diletto Musicale, Peters, Dover Publications, Universal Edition, etc., están especializadas en algunos compositores con estudios críticos como las sinfonías de J. Haydn con Robbins Landon en Doblinger. Hay que tener presente que existen obras a las que solamente se puede acceder a través del alquiler de la partitura; también hay obras que en la actualidad están solamente disponibles en algunas

ediciones de no muy buena calidad. La música de Cine o *Musicales* se distribuyen a través de otro tipo de editoriales como Hal Leonard Corporation.

Para programar un *Repertorio* con la orquesta de cuerda, cuyos alumnos se inician en esta práctica por primera vez es fundamental tener presente que éstos acceden con una formación que procede del grado elemental, es decir, que se han iniciado en el instrumento a los 7-8 años y después de cuatro cursos pasan al Conservatorio Profesional, de ahí que sea necesario saber de qué nivel técnico de instrumento se está partiendo y cuáles son los recursos necesarios que se deben alternar con las obras para su formación. Se debe conocer que elementos de tipo técnico trabaja el alumno de manera individual en su instrumento y si es posible extrapolarnos al trabajo en grupo de toda la sección de cuerdas: escalas, estudio de los golpes de arco, afinación de acordes, ejercicios de carácter armónico y contrapuntístico, según el papel que tienen asignado cada instrumento (*Violino I-II, Viola Alto y Basso*). El alumno debe aprender a escucharse en grupo, saber cómo aplicar en la práctica sus conocimientos individuales trabajados en la clase de instrumento, pero ahora llevados a un cuarteto de voces instrumentales tocados en una formación orquestal, donde cada voz tiene un papel dentro del grupo, al igual que ocurre en una obra de teatro o en la construcción de un edificio.

En la orquesta de Cámara/Sinfónica, los instrumentos de viento se incorporan en función de la proporción de la sección de la cuerda y que varía en cada centro y curso, donde se mezclan alumnos de 3º-4º a 6º en proporciones diversas, según la matrícula de cada año. Aquí no se está hablando de un Grado Superior donde todos los alumnos han pasado una prueba de acceso, se dedican en exclusiva a la música, por lo general, y tiene un objetivo común, dedicarse a la música profesionalmente. En este nivel que estamos tratando todos los alumnos combinan la enseñanza obligatoria del colegio o instituto con el Conservatorio, ensayando 1 h. y 30 minutos o 2 h. por semana, donde la mayoría del alumnado lee (repentiza) la partitura en el mismo ensayo, aunque en la programación se indique que las partes hay que llevarlas al ensayo ya estudiadas desde casa.

Si no se analizan todos los elementos de partida citados anteriormente, proponer el *Repertorio* que se indica a continuación puede llevarnos a un análisis incompleto. El concierto es el acto final de un trabajo formativo que se inicia en el Conservatorio Profesional (6 años) y después de una selección se continúa en el Conservatorio superior (4 años) hasta llegar al ámbito profesional.

Las orquestas en los siguientes *programas de concierto* se han estructurado por niveles en dos partes, interviniendo una orquesta diferente en cada parte: I orquesta con alumnado de 1º a 3º y II orquesta con alumnado de 4º a 6º. La orquesta se inicia con cuerda formada por alumnos de los cursos 1º y 3º, la de cámara/sinfónica por los cursos 4º a 6º. El incorporar alumnos de 3º a la orquesta sinfónica ocurre cuando hay insuficiente número de instrumento por cuerda para tener unos mínimos y poder incorporar el viento y la percusión. La ubicación del alumnado de tercero en un grupo o en otro, tiene una incidencia directa en los programas. Si se hace la orquesta de cuerda con los cursos de 1º a 3º, este grupo asume de manera progresiva programas más complejos, incluso avanzado el curso se pueden incorporar obras con viento (cuerda, 2 oboes, fagot y 2 trompas). Si por el contrario se incorporan a la orquesta sinfónica (50 componente aprox.), durante un tiempo hay obras que estos alumnos no pueden tocar hasta pasado un cuatrimestre aproximadamente, en el que sube su nivel técnico individual. El profesor de orquesta en función de los medios que disponga en cada momento podrá optar por otras variantes que conduzcan a obtener el máximo equilibrio entre los grupos y así hacer frente a los objetivos de la programación.

El alumnado de cuerda matriculado en los cursos 4º a 6º interpretan tanto obras de orquesta de cuerda, orquesta de cámara como de orquesta sinfónica; en los programas propuestos se indica en algunos casos la plantilla orquestal. Según las necesidades instrumentales de cada momento y para completar las orquestas, también se distribuyen alumnos de tercero en los dos grupos seleccionándose en función de su técnica y madurez interpretativa a propuesta del profesor de instrumento, de ahí que aparezca el nivel del 3º en las dos orquestas. Con respecto al alumnado de viento en la orquesta, al intervenir sólo un alumno por voz, se seleccionará los alumnos de mayor nivel; no hay que olvidar que el viento configura grupo propio a través de la Banda junto con la percusión.

Para desarrollar esta actividad investigadora se han seleccionado tres centros de la Comunidad de Madrid, dependientes de la Consejería de Educación y Empleo con los que se han realizado los conciertos. Los Conservatorios Profesionales de Música son “*Joaquín Turina*”, “*Victoria de los Ángeles*” y Getafe. El primero de los centros citados tenía dos orquestas de cuerda. Al ser un centro pequeño, el viento formaba parte de la banda, siendo un profesor de viento el que impartía la materia (Banda); la biblioteca no disponía de materiales para el aula, siendo el profesor de orquesta el que tenía que buscar por sus medios el material para el concierto. En los otros dos centros, de tamaño medio, los materiales se adquieren a petición del profesor de la materia, pero sin poder ver la obra y analizar la dificultad de sus partes y contrastarla con el nivel de cada instrumento-alumnado de clase antes de adquirirlo.

En el Conservatorio “*Victoria de los Ángeles*”, al compartir edificio con el Conservatorio Profesional de Danza “*Carmen Amaya*”, se hacían colaboraciones entre ambos centros programándose obras con la orquesta y los diferentes grupos de Ballet. La actividad se canalizaba a través del programa anual “*AMALGAMA*” con dos actuaciones públicas diarias (tardes) y durante tres días. Esta experiencia docente es de gran utilidad para el alumnado de ambos centros así como para su profesorado. Los alumnos de danza habitualmente trabajan sus obras con el amplio número de pianistas acompañantes de que dispone el centro de Danza o los Guitarristas para la música española; la música orquestal la realizan con grabaciones. Conjugan alumnos de orquesta con edades de 14 a 17 años y de danza en actuaciones públicas, donde la orquesta además de su calidad interpretativa “en directo”, debe mantener unos *Tempos* justos y la repercusión que tiene para el Bailarín la regularidad en el pulso desde el inicio de cada pieza hasta el final, son elementos formativos que difícilmente se volverán a presentar a un instrumentista a lo largo de su vida profesional.

Programa N° 1

I

Orquesta de Cuerda (cursos 1º-3º)

- 1.- Sinfonía en Do mayor, RV 719A. Vivaldi
Allegro-Andante-Presto
- 2.- Sinfonía n° 2 en Re mayor, Op. X F. I. Beck
Allegro-Andante-Presto
- 3.- Blues Tango..... L. Searl

II

Orquesta Sinfónica (cursos 3º-6º)

- 1.- Sinfonía “*di Bologna*” G. Rossini
Andante-Allegro
- 2.- Sinfonía en Re Mayor, “*La Fiera di Venezia*”A. Salieri
Allegro assai-Minuetto-Allegro
- 3.- Sinfonía en Re mayor.....C. D. Von Dittersdorf
Allegro-Andante-Minuetto-Vivace
- 4.- Musical “*Miss Saigon*”C. M. Schönberg
Selección

Orquestación

- Sinfonía *di Bologna* de G. Rossini.
Cuerda, 1 Flauta, 2 Oboes, 2 Clarinetes (Do), 1 Fagot, 2 Trompas (Re), 2 Trompeta (Re) y Timbales (Re-La).
- Sinfonía en Re Mayor, “*La Fiera di Venezia*” de A. Salieri.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, Fagot y 2 Trompas (Re).
- Sinfonía en Re mayor de C. D. Von Dittersdorf.
Cuerda, 2 Oboes y 2 Trompas (Re).
- Musical “*Miss Saigon*” de C. M. Schönberg.
Cuerda, 2 Flautas (2 Piccolo), Oboe, 2 Clarinetes en Sib, 2 Fagotes, 4 Trompas en Fa, 3 Trompetas en Sib, 3 Trombones, 1 Tuba, Piano y Percusión (Pecussion 1: Drum Set; Pecussion 2: Cr., Cym., Gong, Tri., Tamb., Wood Block; Mallet Percussion: Marimba, Bells, Vibraphone, Xylo.; Timpani; Toms, Hi-Hat, Mallets, Cym.).

Programa N° 2

I

Orquesta de Cámara (cursos 1°-3°)

- 1.- Sinfonía n° 3 en Sol Mayor, RV 738..... A. Vivaldi
Allegro molto-Andante-Allegro
- 2.- Sinfonía n° 12 en La Menor “*La passione di Gesù Signor nostro*”..... A. Caldara
Grave-Allegretto-Adagio-Allegro
- 3.- Sinfonía n° 6 en Fa Mayor, Op. 3 C. Ferrari
Spiritoso-Andante assai-Presto

II

Orquesta Sinfónica (cursos 4°-6°)

- 1.- *Iphigenie in Aulis* (Ouverture).....Ch.W. Gluck
Andante. Rev. Richard Wagner
- 2.- Concierto n° 12 para Piano y Orquesta en Sol Mayor, KV 313.....W. A. Mozart
Allegro maestoso-Adagio non troppo- Rondo
- 3.- Sinfonía n° 100 en Sol Mayor, Hob. I:100 “*Military*”J. Haydn
Adagio-Allegretto-Menuetto-Presto

Orquestación

- Sinfonía n° 6, Op. 3 en Fa Mayor de Carlo Ferrari.
Cuerda y viento (2 oboes y 2 trompas) en Fa.
- *Iphigenie in Aulis* de C. W. Gluck.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes en Sib, 3 Fagotes, 4 Trompas [in C I-II; in C und F III, IV], 3 Trompeta [in C und F I, II; III in C und F] y Timbales (in C-G).
- Sinfonía n° 100 en Sol mayor, Hob. I:100 “*Military*” de J. Haydn.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes en Do, 2 Fagotes, 2 Trompas en Do, 2 Trompetas en Do, Timbales (G-D), Bombo (*Gran Cassa*), Platos y Triángulo.

Programa N° 3

I

Orquesta de Cuerda (cursos 1°-3°)

- 1.- Sinfonía en La Mayor , AMH 85..... A. Vivaldi
Allegro -Andante-Presto
- 2.- *Mannheimer Sinfonien*, n° 1.....J. Stamitz
Allegro-Larghetto- Presto
- 3.- Concierto n° 1 en La Menor para Violín y Orquesta.....J. B. Accolay
Allegro moderato

II

Orquesta Sinfónica (cursos 3°-6°)

- 1.- Ouverture in C-dur, D 591F. Schubert
Adagio-Allegro
- 2.- Concierto para Clarinete, n° 3 en Sib Mayor.....K. Stamitz
Allegro moderato-Romanze-Rondo
- 3.- Symphonic Suite from “*The Lord of the Rings*”.H. Shore
The Fellowship of the Ring (Selección)

Orquestación

- Ouverture in C-dur, D 591 de F. Schubert.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes (in C), 2 Fagotes, 2 Trompas (in C),
2 Trompetas (in C) y Timbales (in G-C).

Programa N° 4

I

Orquesta Cámara (Cursos 1°-3°)

- 1.- *Música para el sueño de una noche de verano*.....H. Purcell
Prelude – Hornpípe – Overture – Vir – Rondeau – Prelude - Entry Dance –
Hornpípe - Dance for the Faíries – Chaconne.
- 2.- *The Hunchback of Notre Dame*.....A.Menken
Selección.

II

Orquesta Cámara (Cursos 4°-6°)

- 1.- Sinfonía n° 6 en Fa Mayor, Op. XI. J. Holzbauer
Allegro-Andante-Allegro
- 2.- Sinfonía n° 2 en Re Mayor, Opus n° 4, “*Pastorale*” J. Stamitz
Presto-Larghetto-Minueto-Presto
- 3.- Sinfonía n° 6 en Re Mayor, Hob. I:6, “*Le Matin*”J. Haydn
Adagio/Allegro – Adagio/Andante - Menuet- Finale (Allegro).

Orquestación

- *Música para el sueño de una noche de verano* de H. Purcell.
Orquesta de Cuerda.
- *The Hunchback of Notre Dame* de A.Menken (arreglo John Moss).
Cuerda, Piano y 2 Percusionistas (Timbales, Bombo, Caja., Triangulo, *Hit-Hat*, *Chimes*,
Wind Chimes, *Bells*, Drum Set, etc.).
- Sinfonía n° 2 Opus n° 4 “*Pastorale*” de J. Stamitz.
Cuerda, Oboe (Flautas), 2 Trompas en Re y Cembalo.
- Sinfonía n° 6 en Re Mayor, Hob. I:6 “*Le Matin*” de J. Haydn.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, Fagot y 2 Trompas en Re.

Programa N° 5

I

Orquesta de Cuerda (Cursos 1°-3°)

- 1.- Sinfonía n° 3 en Do Mayor.....G. Sarti
Allegro assai- Allegro - Allegro assai
- 2.- Sinfonía n° 5 en Do Mayor, Op. XG. C. Wagensiel
Allegro assai- Polonaise andante- Allegro assai

II

Orquesta Sinfónica (Cursos 4°-6°)

- 1.- *Alceste* (Overture)..... Ch. W. Von Gluck
Intrada: Un Poco moderato.
- 2.- Concierto n° 22 en La Menor para Violín y Orquesta.....G. B. Viotti
Moderato- Adagio-Agitato assai
- 3.- *The Lord Of The Rings*.....H. Shore
Selección

Orquestación

- Sinfonía n° 3 en Do Mayor de G. Sarti.
Orquestación: Cuerda, 2 Oboes y 2 Trompas en Do.
- *Alceste* (Overture) de Ch. W. Von Gluck.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Trompas. (D) y 3 Trombones.
- Concierto n° 22 en La Menor para Violín y Orquesta de G. B. Viotti.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes (A), 2 Trompas. (A), 2 Clarini (C) y Timbales (A-E).

Programa N° 6

I

Orquesta de Cuerda (Curso 1°-3°)

- 1.- Sinfonía n° 3 en Sol Mayor, RV 149.....A. Vivaldi
Allegro molto-Andante –Allegro
- 2.- Sinfonía n° 3 en Sib Mayor.....J. Stamitz
Allegro-Andante-Presto

II

Orquesta Cámara/Sinfónica (Curso 4°-6°)

- 1.- Sinfonía n° 29 en La Mayor, KV 201.....W. A. Mozart
Allegro moderato- Menuetto- Allegro con spirito
- 2.- Sinfonía Concertante para Violín y Viola en Re Mayor..... K. Ph. Stamitz
Allegro moderato-Romance-Rondeau
- 3.- Sinfonía n° 2 en Sib Mayor, Op. 18J. Ch. Bach
Allegro assai-Andante-Presto
- 4.- *Movie Spectacular*.....arreglo de J. Bocook
Selección de Temas: *Batman. Dances With Wolves. Robin Hood: Prince Of Thieves.*

Orquestación

- Sinfonía n° 29 en La Mayor, KV 201 de W. A. Mozart.
Cuerda, 2 Oboes y 2 Trompas en La.
- Sinfonía n° 2 en Sib Mayor ,Op. 18, de J. Ch. Bach.
Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Clarinetes, 2 Fagotes y 2 Trompas en Sib.
- *Movie Spectacular*, arreglo de J. Bocook.
Cuerda, 3 Flautas (3 *Piccolo*), 2 Oboes, 3 Clarinetes en Sib (3 Cl. B.), 2 Fagotes, 3 Trompas en Sib, 4 Trompas en Fa, Trombones (3 Bass), Tuba, Timbales, Percusión 1-II (B.D., Tam-Tam, Mark tree, Chimes, Bells, Gong, Sus. Cym., Cr. Cym., Celesta, etc.) .

Programa N° 7

I

Orquesta de Cámara (Curso 1°-3°)

- 1.- *Mannheimer Sinfonien* n° 2 en La Mayor.....J. Stamitz
Allegro assai-Andante-Presto.
- 2.- Sinfonía n° 22 en Mib Mayor. Hob. I:22, “*Der Philosoph*”J. Haydn
Adagio-Presto-Menuetto-Presto

II

Orquesta Sinfónica [Curso 4°-6°]

- 1.- Sinfonía n° 59 en La Mayor, Hob. I:59, “*Fuego*” J. Haydn
Presto-Andante o piú tosto Allegretto-Menuetto-Allegro assai
- 2.- Concierto n° 1 para clarinete y orquesta en Fa Menor, Op. 73C. M. Von Weber
Allegro-Adagio ma non troppo-Rondo (Allegretto)
- 3.- *Rumanian Folk Dances*, Sz. 56.....B. Bartók
I. *Joc cu bata*. Allegro moderato, II. *Brâul*. Allegro, III. *PE-loc*. Andante,
IV. *Buciumeana*. Moderato, V. *Poarga romaneasca*. Allegro, VI. *Maruntel*. Allegro

Orquestación

- *Mannheimer Sinfonien* für Streichorchester de J. Stamitz.
Cuerda.
- Sinfonía n° 22 en Mib Mayor. Hob. I:22, “*Der Philosoph*” de J. Haydn.
Cuerda, 2 Cornos ingles, Fagot y 2 Trompas en Mib.
- Sinfonía n° 59 en La Mayor, Hob. I:59, “*Fuego*” de J. Haydn.
Cuerda, 2 oboes, Fagot y 2 Trompas en La.
- Concierto n° 1 para clarinete y orquesta en Fa Menor, Op. 73 de C. M. Von Weber
Orquestación: Cuerda, 2 Flautas, 2 Oboes, 2 Fagotes, 2 Trompetas (Fa), 2 Trompas (Fa), Timbales (in C-F) y Clarinete solista en Sib.
- *Rumanian Folk Dances* de B. Bartók.
Cuerda, 2 Clarinetes (Sib y La), 2 Flautas, *Piccolo*, 2 Fagotes., 2 Trompas (Fa). La orquestación varia según la danza.

Programa N° 8

I

Orquesta de Cámara (Curso 1°-3°)

- 1.- *La Serva Padrona*.....G. B. Pergolesi
Selección de Arias, Recitativos y Duetos.
- 2.- Concierto para 2 Oboes en Re Menor, RV 535A. Vivaldi
Largo-Allegro- Largo-Allegro molto

II

Orquesta Cámara/Sinfónica (Curso 4°-6°)

- 1.- Sinfonía n° 1 en Re Mayor, Op. 16Ch. E. Graaf
Allegro.Andantino sempre piano-Allegro assai
- 2.- Concierto n° 12 para Violín y Orquesta en Re Mayor, KV 211.....W. A. Mozart
Allegro moderato -Andante - Rondeau (Allegro)
- 3.- Sinfonía n° 6 en Mib Mayor, Op. 9C. Stamitz
Allegro assai-Andante molto-Prestissimo-Andante-Prestisimo

Orquestación

- *La Serva Padrona* de G. B. Pergolesi.
Cuerda, 2 Trompas en Re y Clave.
- Sinfonía Op. 16, n° 1 en Re Mayor de Ch. E. Graaf.
Cuerda, 2 oboes, 2 Trompas (D), 2 Trompetas (D) y *Timpani* (D-A).
Los *Timpani* aparecen transportados.
- Concierto n° 12 para Violín y Orquesta en Re mayor, KV 211 de W. A. Mozart.
Cuerda, 2 Oboes, 2 Trompas en Re y Violín solista.
- Sinfonía n° 6, Op. 9 en Mib Mayor de C. Stamitz.
Cuerda, 2 Flautas, Fagot y 2 Trompas en Mib.

Programa N° 9

I

Orquesta de Cuerda (Curso 1°-3°)

- 1.- Sinfonía n°1 en Sib Mayor , Op. X.....F. X. Richter
Allegro-Andante-Allegro
- 2.- Sinfonía n° 3 en en Sib Mayor, Op. XG. Jozzi
Allegro-Andantino con sordini-Allegro

II

Orquesta Sinfónica (Curso 4°-6°)

- 1.- Música para los Reales Fuegos Artificiales.....G. F. Händel
Overture- Bourrée-La Paix- La Rejouissance- Menuet I- Menuet II
- 2.- Concierto en Re Mayor para *Pianoforte* y orquesta, Hob. XVIII:11.....J. Haydn
Vivace-Un poco Adagio- Rondo all' Ungarese (Allegro assai)
- 3.- *Schindler's List*.....J. Williams
Selección: Theme from *Schindler's List* , *Krakow Ghetto* , *Winter '41*, etc.

Orquestación

- Concierto en Re Mayor para *Pianoforte* y orquesta, Hob. XVIII:11 de J. Haydn.
Cuerda, 2 Oboes y 2 Trompas en Re.
- Música para los Reales Fuegos Artificiales de G. F. Händel.
Cuerdas, 3 Oboes, 2 Fagotes, 3 Trompas, 3 Trompetas y Timbales.
- *Schindler's List* de J. Williams.
Cuerda, 3 Flautas. (2ª Fl. Alto, 3ª Picc.), Oboe, Corno Inglés, 3 Clarinetes en Sib. (3º Cl. B.), 2 Fagotes., Contra Fagot, 3 Trompas en Fa, 3 Trompetas en Sib, 3 Trombones, Percusión (Vibráfono, Timbales, Gran Casa, etc.), Celesta, Arpa y Violín solista.

***17.- EL CONTROL DEL PROCESO DE
APRENDIZAJE EN EL AULA***

17.- EL CONTROL DEL PROCESO DE APRENDIZAJE EN EL AULA

Para el control del proceso de aprendizaje en el aula de orquesta se ha diseñado un Test basado en el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.¹³⁷ Un análisis comparativo de los objetivos y contenidos de los instrumentos que conforman la orquesta, así como de la materia que estamos tratando nos permite medir diferentes parámetros que afectan directamente al resultado académico del grupo, pudiendo evaluar dificultades tanto de tipo musical como de carácter técnico, identificando dónde se encuentran esas dificultades para posteriormente aplicar las correspondientes medidas correctoras.

Se ha creado un formulario dirigido al alumno que puede ser cumplimentado por el profesor y que trata de conocer las diferentes dificultades técnicas que encuentra éste “dentro de la orquesta” al interpretar un *repertorio* de obras, y cuyos resultados pueden afectar al conjunto del grupo. El profesor también puede evaluar a todo el grupo “desde fuera”, para posteriormente aplicar medidas correctoras tanto a nivel del grupo como a un instrumentista de forma individual.

En este formulario se evalúan las dificultades individuales que tiene el alumnado dentro de la orquesta, no habiendo reparado hasta ahora las pedagogías destinadas a la formación de los directores en detectar ni en evaluar cuáles son los problemas que tiene cada individuo que forma parte de un grupo, cuyos resultados afectan al resultado final de todo el conjunto.

Detectar por parte del profesor de orquesta dónde se encuentran esas dificultades en cada momento y evaluarlas de manera personalizada sobre cada uno de los miembros del grupo, y no solamente del colectivo, permitirá hacer unos ensayos más eficaces, prediciendo cuál puede ser el resultado final hasta la celebración del concierto o la evaluación final del curso. Sus resultados permitirán diseñar unas programaciones más acordes con la formación individual de cada uno de sus miembros, y no solamente planificando por familias instrumentales y número de componentes por curso académico.

En la elaboración de los parámetros a medir en los diferentes formularios se han destacado los siguientes objetivos:

1. Conocer el rendimiento individual del alumno en la práctica colectiva.
2. Conocer las diferentes dificultades técnico-musicales que encuentra el alumno en la práctica orquestal y establecer las correspondientes medidas correctoras.
3. Formar en la técnica básica de la dirección de orquesta para obtener una capacidad de respuesta inmediata por parte del alumno en la práctica orquestal.
4. Fomentar medidas correctoras relacionadas con hábitos de estudio que puedan afectar al rendimiento del alumno como persona y miembro del grupo.

El test trata de identificar problemas técnico-musicales para posteriormente aplicar soluciones de una manera directa y práctica pudiendo informar si es preciso al profesor de instrumento o departamento correspondiente sobre la evolución en el aprendizaje de determinados alumnos.

¹³⁷ BOE núm. 18, de 20 de enero de 2007, pp. 2853-2882.

17. 1.- Test para evaluar diferentes parámetros de la práctica orquestal

17. 1.1.- Afinación

1°. Qué referencias toma para afinar su instrumento:

Diapasón. Afinador digital. Un instrumento. _____

2°. Quién afina el instrumento en la clase, en los ensayos o en los conciertos, y qué referencia toma para afinar:

Afinación instrumento:

Referencia para afinar:

En clase. _____ La del inst. profesor. Diapasón.
 En el ensayo. _____ Concertino. Diapasón.
 En el concierto. _____ Concertino. Diapasón.

3°. Realiza algún control de la afinación de su instrumento durante el ensayo/concierto:

Ensayo/Concierto:

Afinación nota de referencia:

Antes de iniciarse el ensayo/concierto.
 Antes de iniciarse la 2ª parte. La _____ Hz.
 Entre cada movimiento de la obra.

4°. En los instrumentos de cuerda, además de la nota de referencia para la afinación del instrumento (*La*) controla con precisión la afinación de todas las cuerdas (Dobles cuerdas):

Si. No. A veces. Nunca. _____

5°. Comprueba la afinación del instrumento antes del ensayo/concierto y al finalizar los mismos y compara la diferencia:

Afinación al inicio del ensayo/concierto:

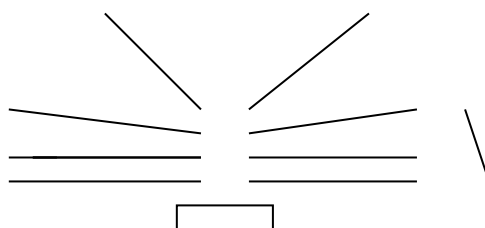
Afinación al finalizar el ensayo/concierto:

Si. No.
1ª Cuerda _____
2ª Cuerda _____
3ª Cuerda _____
4ª Cuerda _____

Si. No.
1ª Cuerda _____
2ª Cuerda _____
3ª Cuerda _____
4ª Cuerda _____

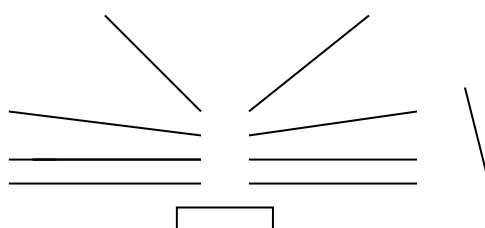
6°. Indique en el gráfico dónde se sitúa en la orquesta y el instrumento que toca:

- Violín I. Violín II. Viola. Violonchelo. Contrabajo.
 Maderas. Metales. Percusión. _____



7°. Indique que instrumentos escucha con mayor claridad y su ubicación en la orquesta de acuerdo con el gráfico:

- Violín I. Violín II. Viola. Violonchelo. Contrabajo.
 Maderas. Metales. Percusión. _____



8°. Cuando esta tocando en la orquesta:

Puede escuchar con claridad su instrumento:

- Sí. A veces.
 No. Si me concentro en el sonido/instrumento.

Escucha a su compañero de atril situado a su derecha/izquierda:

- Sí. A veces.
 No. Si me concentro en el sonido/instrumento.

Escucha a sus compañeros situados delante de su atril:

- Sí. A veces.
 No. Si me concentro.

Escucha a sus compañeros situados detrás de su atril:

- Sí. A veces.
 No. Si me concentro.

9°. En los *tutti* orquestales:

Escucha con claridad su instrumento:

- Sí. A veces.
 No. Si me concentro en el sonido/instrumento.

Qué instrumentos escucha con mayor claridad aparte de su instrumento:

- Violín I. Viola. Contrabajo.
 Violín II. Violonchelo.
 Maderas. Metales. Percusión.

Qué registros de su instrumento con mayor claridad:

- Agudos. Sobreagudo.
 Medios. Graves.
 Todos. Ninguno.

Qué registros de los instrumentos de la orquesta escucha con mayor facilidad:

- Agudos. Sobreagudos. Medios.
 Graves. Muy graves.
 Todos. Ninguno.

Cuando realiza un cambio de posición, qué registro le resulta más accesible el control de la afinación:

- Registro grave.
 Registro medio.
 Registro agudo.
 Registro sobreagudo.

Sobre que cuerda/s realiza con mayor frecuencia los cambios de posición:

- Cuarta.
 Tercera.
 Segunda.
 Primera.

10°. Indique en cada uno de los siguientes apartados en qué lugares tiene mayores dificultades para controlar la afinación:

Escalas:

- Registro agudo.
 Registro medio.
 Registro grave.

Arpeggios:

- Registro agudo.
 Registro medio.
 Registro grave.

Pasaje obra/*estudio*:

- Registro agudo.
 Registro medio.
 Registro grave.

Cuerda:

- mi la
 re sol
 do __

Frecuencia:

- Alguna vez.
 Pocas veces.
 Con frecuencia.

Lugar:

- Cambio de posición.
 Cambio de cuerda.
 Cambio de registro.

Notas:

- _____

11°. Si tiene dificultades en la afinación y se produce como consecuencia de un cambio de posición, indique en qué lugar se encuentran los problemas:

Dirección cambio:

- Ascendente.
 Descendente.

Nota:

- Salida. Llegada.
 Intermedia (preparación).

Posición:

- II posición. IV posición.
 III posición. _____

Notas que precisan mejorar la afinación: _____.

12°. Elija dos notas de un pasaje que le presenten problemas de afinación, indique que distancia interválica hay entre ellas y complete los siguientes datos complementarios:

Obra _____ Movimiento _____

Compás _____ Notas ____ / ____ . Intervalo _____.

- | | | | |
|---|-----------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------|
| En qué registro se encuentran dichas notas: | En qué cuerda/s: | En qué posición: | Hay cambio de cuerdas: |
| <input type="checkbox"/> Registro grave. | <input type="checkbox"/> Cuarta. | <input type="checkbox"/> _____ | <input type="checkbox"/> Si ___/___ |
| <input type="checkbox"/> Registro medio. | <input type="checkbox"/> Tercera. | | <input type="checkbox"/> No. |
| <input type="checkbox"/> Registro agudo. | <input type="checkbox"/> Segunda. | | |
| <input type="checkbox"/> Registro sobreagudo. | <input type="checkbox"/> Primera. | | |

13°. Escriba en el pentagrama dicho intervalo. En el caso de los instrumentos de cuerda indique la correspondiente digitación y la posición en que se realiza.

Represente en un grafico dicha distancia en centímetros.

Ejemplo:

- Notas la-si.
- Intervalo 2ª mayor.
- 4ª cuerda ____●____●____ 1 centímetro aprox.

17.1.2.- Sobre la continuidad sinfónica

1°. Para que un mismo diseño sea imitado correctamente por otro instrumento o grupo, qué factores básicos de tipo técnico intervienen. Enumere los que considere prioritarios:

- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> Que las dos voces tengan la misma tesitura. | <input type="checkbox"/> Que los cambios de posición sean iguales. |
| <input type="checkbox"/> Que ambas voces estén afinadas. | <input type="checkbox"/> Que se hagan los mismos cambios de cuerda. |
| <input type="checkbox"/> Que se apliquen los mismos golpes de arco/ataques a las dos voces. | <input type="checkbox"/> Que tengan todos los parámetros citados anteriormente. |
| <input type="checkbox"/> Que las distribuciones del arco sean las mismas en las dos voces. | <input type="checkbox"/> Otros _____ |

2°. Cuando dos voces instrumentales se imitan y su instrumento es quien presenta el tema (1ª voz que interviene), qué prioridad dará a su intervención:

- Que sirva de modelo para que los otros instrumentos la imiten musicalmente.
- Debo medir y afinar correctamente el *pasaje*.
- Debo realizar correctamente los golpes y la distribución del arco, además de medir y afinar correctamente el *pasaje*.

3°. Cuando dos voces instrumentales se imitan y su instrumento es quien imita (2ª voz que interviene) cuáles son los pasos a seguir para una correcta ejecución:

- Escuchar la 1ª intervención.
- La 1ª intervención no me importa porque yo imito en otro registro.
- Escucho la 1ª intervención para realizarla lo más parecida.

- Escucho la 1ª intervención tratando de hacer los mismos golpes de arco/ataques.
- Escucho la 1ª intervención realizando la misma distribución de arco.
- Siempre que sea posible realizaré los mismos golpes de arco/ ataques, la misma distribución de arco, así como las mismas digitaciones y cambios de posición.

4º. Cuando hay dos voces instrumentales (A-B) que se imitan y los instrumentos que intervienen unos son de registro grave (voz A) y otros de registro agudo (voz B), o viceversa, que elementos técnicos unifican la música para que el pasaje tenga “continuidad sinfónica”:

- Realizar en los dos grupos (A-B) los mismos ataques o golpes de arco de acuerdo con el diseño rítmico y el carácter de la música.
- Realizar los mismos cambios de posición y cambios de cuerdas.
- Realizar la misma distribución del arco.
- Realizar los dos grupos (A-B) los mismos golpe de arco, adecuando cambios de posición, de cuerda, distribución de arco, etc. a las características técnicas de cada grupo (A-B), para unificar al resultado musical.
- Otros _____

4º. Cuando una voz se mueve en movimiento paralelo y es tocada por dos grupos de instrumentos, uno de registro grave y otros de registro agudo, indique numéricamente que orden de prioridades daría a los siguientes procedimientos:

- Unificar los ataques y los golpes de arco entre ambos grupos de instrumentos (viento-cuerda).
- Establecer las distribución de los arcos adaptándolos a las características técnicas de cada grupo.
- Que el director controle los planos sonoros de cada voz hasta encontrar el equilibrio entre la dos voces.
- Que los instrumentos de registro grave adecúen sus golpes de arco/ataques y carácter a los instrumentos del registro agudo, para lo cual es imprescindible que en la sección de cuerda se controle el peso y la velocidad del arco.
- Los instrumentistas de ambos grupos tratan de escuchar la voz del otro para unificar los ataques y el carácter de la música.
- Otros _____

17.1.3.- Sobre el control de la respiración, el instrumento y el escenario

1º. Le produce ansiedad el trabajo en grupo con cierta frecuencia o en determinadas circunstancias o situaciones. Si es así, complete los siguientes datos:

Durante en ensayo se pone nervioso:

Durante el concierto se pone nervioso:

- Sí. A veces.
- No. Solo al inicio.
- Me controlo con respiraciones.
- Combino respiración con gesto.
- Combino respiración con gesto y distribuciones de arco.

- Sí. A veces.
- No. Solo al inicio.
- Me controlo con respiraciones.
- Combino respiración con gesto.
- Combino respiración con gesto y distribuciones de arco.

Durante en ensayo le sudan las manos:

- Sí. A veces.
 No. _____

Durante el concierto le sudan las manos:

- Sí. A veces.
 No. _____

Durante en ensayo
puede controlar el arco:

- Sí. No. A veces.
 Me salta el arco.
 Se me “escapa” el arco.
 Toco con menos arco.
 Se me bloquea el brazo.

Durante el concierto
puede controlar el arco:

- Sí. No. A veces.
 Me salta el arco.
 Se me “escapa” el arco.
 Toco con menos arco.
 Se me bloquea el brazo.

Controla la mano-brazo izquierdos:

- En los ensayos: Durante el Concierto:
- Sí. No. A veces.
 No controlo los cambios de posición.
 Desafino cuando realizo un cambio de posición.
 Tenso demasiado la mano izquierda.
 Tengo todo el cuerpo tenso.

2º. Realiza algún tipo de ejercicio de respiración o de control muscular antes del ensayo/concierto o durante el descanso:

- Sí. No. A veces.

Realiza ejercicio de respiración:

- Si.
 No.

Realiza ejercicio de control muscular:

- Si.
 No.

Cómo los realiza:

- Sin instrumento. Con el instrumento.

Tiempo empleado:

- _____

3º. Dónde realiza los ejercicios para el control de la respiración y/o el control muscular:

- Aula/Camerino. Sobre el escenario. _____

4º. Dónde realiza mejor los pasajes de las obras que tiene que interpretar en los conciertos:
Lugares: Por qué:

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> Cuando estudio en casa. | <input type="checkbox"/> Puedo repetir el pasaje. |
| <input type="checkbox"/> En la clase de instrumento. | <input type="checkbox"/> No estoy nervioso. |
| <input type="checkbox"/> Ensayo de orquesta. | <input type="checkbox"/> No tienes que tocar y mirar al director. |
| <input type="checkbox"/> Concierto. | <input type="checkbox"/> _____ |

5º. Según el movimiento que interpreta la orquesta, qué controla mejor técnicamente:

- | | | | |
|--|---|---|-------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> <i>Lento</i> . | <input type="checkbox"/> Ritmo. | <input type="checkbox"/> Sonido. | <input type="checkbox"/> Afinación. |
| <input type="checkbox"/> <i>Moderato</i> . | <input type="checkbox"/> Distribución del arco. | <input type="checkbox"/> Fraseo. | <input type="checkbox"/> Ataque. |
| <input type="checkbox"/> <i>Allegro</i> . | <input type="checkbox"/> Golpe de arco. | <input type="checkbox"/> Cambios de posición. | |
| <input type="checkbox"/> _____ | | | |

17.1.4.- El “precalentamiento”

1º. Realiza ejercicios de técnica de “precalentamiento”:

- | | | | |
|--|--|------------------------------|--------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Antes del ensayo/concierto: | <input type="checkbox"/> Durante el descanso del ensayo/concierto: | | |
| <input type="checkbox"/> Sí. | <input type="checkbox"/> A veces. | <input type="checkbox"/> Sí. | <input type="checkbox"/> A veces. |
| <input type="checkbox"/> No. | <input type="checkbox"/> Tiempo_____ | <input type="checkbox"/> No. | <input type="checkbox"/> Tiempo_____ |

2º. Tipo de ejercicios de “precalentamiento” que realiza antes del ensayo/concierto o durante el descanso:

- | | | |
|--|---|---|
| <input type="checkbox"/> Antes del ensayo/concierto: | <input type="checkbox"/> Durante el descanso: | |
| <input type="checkbox"/> Escalas. | <input type="checkbox"/> Arpeggios. | <input type="checkbox"/> Pasajes de obras. |
| <input type="checkbox"/> Notas tenidas. | <input type="checkbox"/> Control del sonido. | <input type="checkbox"/> Cambios de posición. |
| <input type="checkbox"/> Golpes de arco. | <input type="checkbox"/> _____ | |

17.1.5.- Sobre el estudio y la selección de las obras

1º. Individualmente cada uno de los miembros de la orquesta domina técnicamente cada obra:

- | | | |
|--|------------------------------|-----------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Sí. | <input type="checkbox"/> No. | <input type="checkbox"/> A veces. |
| <input type="checkbox"/> Hay dificultades en algunos pasajes. | | |
| <input type="checkbox"/> Las dificultades se producen en algunos instrumentistas-cuerdas. | | |
| <input type="checkbox"/> Las dificultades aparecen en los instrumentistas de una determinada cuerda. | | |

2º. En qué instrumento o sección de instrumentos aparecen dificultades con cierta regularidad:

- | | | | | |
|---------------------------------------|------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Cuerda: | <input type="checkbox"/> Maderas: | <input type="checkbox"/> Metales: | <input type="checkbox"/> Percusión: | <input type="checkbox"/> Otros: |
| <input type="checkbox"/> Violines I. | <input type="checkbox"/> Flauta | <input type="checkbox"/> Trompeta | <input type="checkbox"/> _____ | <input type="checkbox"/> _____ |
| <input type="checkbox"/> Violines II. | <input type="checkbox"/> Oboe | <input type="checkbox"/> Trompa | <input type="checkbox"/> _____ | <input type="checkbox"/> _____ |
| <input type="checkbox"/> Violas. | <input type="checkbox"/> Clarinete | <input type="checkbox"/> Trombón | <input type="checkbox"/> _____ | |

- Violonchelos. Fagot Tuba _____
 Contrabajos.

3°. Las dificultades son de tipo técnico-musical:

- Tempo*. Golpes de arco. Ataque.
 Afinación. Distribución del arco. Fraseo.
 Rítmico. Cambios de posición. _____

4°. Son superables las dificultades a corto plazo aplicando algunas de las siguientes medidas correctoras:

- Estudio individualizado de las partes.
 Modificando algunas digitaciones.
 Realizando determinados pasajes en otras posiciones.
 Cambiando algunos arcos.
 Evitando cambios de cuerdas que ralentizan el *tempo*.

5°. Si las dificultades técnicas persisten mayoritariamente en todas de las cuerdas, qué posibles soluciones pueden existir:

- El material orquestal seccionado aún no es adecuado técnicamente para este alumnado.
 Las dificultades técnicas del repertorio orquestal superan el nivel del curso en que se encuentra matriculado el alumno en instrumento.
 Retirar la obra o movimiento hasta que el alumnado tenga el nivel técnico suficiente.

6°. Si las dificultades técnicas persisten en alguna de las cuerdas, qué posibles soluciones pueden existir:

- El material de orquesta no se adecua al nivel individual de instrumento del alumno.
 Los alumnos aún no han abordado las dificultades técnicas que se encuentra en las partituras orquestales.
 Se soluciona con aportaciones técnicas propuestas por el profesor de instrumento al material orquestal concreto.
 El nivel puede ser adecuado pero precisa el alumno trabajar técnicamente los pasajes orquestales con el profesor de instrumento durante un periodo de tiempo.

17.1.6.- Sobre conceptos de la técnica de dirección

1°. Después de haber explicado en clase los conceptos básicos de la técnica de dirección, los alumnos la entienden a nivel teórico:

- Si. No. Algunos. _____

2°. Después de conocer los conceptos básicos de la técnica de dirección, y a nivel práctico, el alumnado responde correctamente tanto en los ejemplos como en las obras:

- Si. No. Según los alumnos. Según la dificultad que se trate.

3°. En qué lugares suelen mirar al director en los ensayos/concierto:

Al marcar la anacrusa de entrada:

- Si.
- No.
- A veces.

Después de un silencio:

- Si.
- No.
- A veces.

En la parada y salida de un calderón:

- Si.
- No.
- A veces.

Final de un movimiento:

- Si.
- No.
- A veces.

Último compás de un movimiento:

- Si.
- No.
- A veces.

En la entrada de su instrumento:

- Si.
- No.
- A veces.

En los cambios de compás:

- Si.
- No.
- A veces.

En los cambios de *tempo*:

- Si.
- No.
- A veces.

En los cambios de matices (*f-p*):

- Si.
- No.
- A veces.

En los reguladores:

- Si.
- No.
- A veces.

En los *sforzandos*:

- Si.
- No.
- A veces.

Otros_____

- Si.
- No.
- A veces.

4°. Interrelacionan el gesto de las figuras básicas que marca el director y el compás que tienen en la partitura. Distinguen la 1ª parte del compás de forma clara:

Distingue las figuras (dibujo) según el compás:

- Si.
- No.
- A veces.

Distingue la 1ª parte de cada compás:

- Si.
- No.
- A veces.

5°. Después de un silencio, relacionan la parte del compás donde se reanuda la música y la figura que marca el director:

- Sí. No. A veces. _____

6°. Que figura básica y que compás siguen con mayor facilidad en los ensayos o en los conciertos:

Figura básica:

Compás:

- | | |
|---|------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Cruz. | <input type="checkbox"/> 4 partes. |
| <input type="checkbox"/> Triángulo. | <input type="checkbox"/> 3 partes. |
| <input type="checkbox"/> Bastón. | <input type="checkbox"/> 2 partes. |
| <input type="checkbox"/> Plomada /Vertical. | <input type="checkbox"/> 1 parte. |

7°.Cuál es la respuesta del grupo al marcar la anacrusa para el inicio de una obra o movimiento:

- Todos entran correctamente.
- Entran correctamente aunque algún instrumentista se incorpora durante el primer o segundo compás.
- Suele haber algún desajuste durante el primer o primeros compases.
- Cuando la música comienza en valores largos todos suelen entrar correctamente.
- Suele haber problemas cuando la música está escrita con valores rítmicos cortos en el primer compás.
- Movimientos lentos o moderados las entradas suelen ser correctas.
- Movimientos *Allegros* dependiendo de la figuración rítmica el grupo responde de diferente manera.
- _____

8°. En el final de la obra se sigue el gesto que marca el director:

- Solamente en el último compás.
- Sigue el gesto en todo el proceso cadencial y corta correctamente en el último acorde.
- Se guía por sus compañeros.
- Suelen quedar “sonidos en el aire” después de cortar.
- _____

9°. Coincide el final de la obra con alguna dificultad de tipo técnico-musical que dificulte prestar atención al gesto que marca el director. Si es afirmativo indique cuales:

- | | | |
|--|---|---|
| <input type="checkbox"/> Dificultad rítmica. | <input type="checkbox"/> Cambios de posición. | <input type="checkbox"/> Digitaciones. |
| <input type="checkbox"/> Afinación intervalos. | <input type="checkbox"/> Cambios de cuerda. | <input type="checkbox"/> Ataques. |
| <input type="checkbox"/> Fraseo. | <input type="checkbox"/> Golpes de arco. | <input type="checkbox"/> Varias dificultades. |

10°. Miran los alumnos al director en el compás previo a la repetición:

- Sí. No. A veces.

11°. Siguen la batuta del director algunos alumnos y el resto se guían por sonido del grupo. Provocan un pequeño *ritardando* sin estar escrito.

- Sí. No. A veces.

12°. Se realiza tanto la parada como la salida del *calderón* de manera correcta. Indique cuales de las siguientes apreciaciones se ajustan más a lo que realiza el grupo:

- Parada correcta sobre la parte del compás que lleva el calderón.
- Parada sobre la parte del compás que lleva el calderón realizando un pequeño *ritardando* previo al calderón.
- Parada y carácter de la música de acuerdo a la partitura: ataques, distribución y golpes de arco en función del valor notas, reguladores, matices, etc.
- Salida correcta.
- Salida correcta según dificultad rítmica y orquestación.
- Dificultad para reiniciar la salida del calderón porque no entienden de manera clara el gesto que marca el director.
- Dificultad para salir del calderón a *tempo*.
- Dificultad para reiniciar la salida del calderón cuando el ritmo que lleva la música que hay después del calderón tienen valores cortos.

13°. Dentro del proceso técnico de los *calderones* distinguen cada uno de sus pasos:

Miran al director cuando se detiene sobre una nota-silencio que lleva calderón:

- Si.
- No.
- A veces.
- Me guió por el grupo.

Miran al director cuando marca la anacrusa de salida del calderón:

- Si.
- No.
- A veces.
- Me guió por el grupo.

Entienden el gesto que marca el director cuando este reanuda la música después del calderón:

- Si.
- No.
- A veces.

Rítmicamente entran correctamente en el pulso donde se reanuda la música después del calderón:

- Si.
- No.
- A veces.
- Depende del contenido rítmico/pulso

***18.- EL PROFESOR. FORMACIÓN Y
AUTOEVALUACIÓN***

18.- EL PROFESOR. FORMACIÓN Y AUTOEVALUACIÓN

La investigación a través de la práctica docente implica tanto procesos formativos del docente como de autoevaluación y que repercuten sobre el aprendizaje en el aula y sus resultados académicos. Este procedimiento es un elemento esencial que permitirá al profesorado realizar un control que analiza y evalúa la aplicación de las diferentes metodologías que ha desarrollado a lo largo del curso académico en la clase o en la preparación de los conciertos, siendo este último el resultado del trabajo en grupo. Todo “control de calidad” se basa en unas directrices previamente establecidas en función de la materia a evaluar, así como detectar aquellos problemas técnico-musicales en el trabajo en grupo e incorporar medidas correctoras para subsanar los puntos donde los resultados no correspondan con los objetivos iniciales propuestos. A continuación se van a abordar diferentes planteamientos pedagógicos donde se interrelaciona la autoformación y la práctica docente, completando el ciclo formativo que reclama el profesorado en la *Encuesta*.

Este primer apartado se ha diseñado para evaluar y corregir posteriormente cada uno de los contenidos que el profesor de orquesta debe aplicar en el ámbito de la *Técnica de Dirección* a la hora de la preparación y montaje de una obra musical. Los apartados y subapartados a evaluar serán los siguientes:

- a) Cuando el director marca la *anacrusa* para el inicio de una obra o movimiento.
- El *tempo* marcado a la orquesta es el adecuado o similar al que se realizó durante los ensayos. Ver referencia *metronómica* de estudio.
 - Entran todos los instrumentistas a la vez de acuerdo con la *anacrusa* marcada por el director.
 - Hay algún alumno que se incorpora al grupo durante el primero o segundo compás, no respondiendo a la entrada (*anacrusa*) marcada por el director.
 - Algunas voces presentan desajustes rítmicos en determinados compases o pasajes.
 - La *anacrusa* marcada se ajusta al contenido rítmico (*relaciones*)¹³⁸ de la primera parte o fracción del compás. El *pulso* siempre se inicia en la parte anterior al de la música.
 - Gestualmente la figura (dibujo) que marca el director es clara en todas las partes del compás.
 - El *pulso* marcado en la *anacrusa*, al inicio de la obra, es regular y adecuado al *tempo* (ver metrónomo) o por el contrario se modifica en los primeros compases.
- b) El pulso *metronómico* es regular
- El *pulso* es regular a lo largo de todo el movimiento, es decir, desde el inicio del movimiento hasta que este finaliza.
 - Al marcar las entradas de los diferentes instrumentos.
 - En los *Tutti* orquestales.
 - Al pasar de un *forte* a un *piano* o viceversa.
 - En los *crescendos*.
 - En los *diminuendos*.
 - En las progresiones melódicas, armónicas o rítmicas.
 - En las escalas o pasajes virtuosísticos.

¹³⁸ Calleya, O.: “*La técnica del gesto directorial*”, Hoquet, 6 (Málaga, 2008), pp. 97-102.

- En los grupos instrumentales cuando pasan del registro agudo al grave o viceversa.
- En la repetición de la *exposición*.
- En los finales de frase o secciones.
- En periodos cadenciales.

c) Realización de un *ritardando* o *accelerando*

- Es claro el gesto de la mano (dibujo) al marca el compás durante la realización del *ritardando* o *accelerando*.
- Las *relaciones* que marca el director en cada parte del compás son adecuadas con el contenido rítmico del pasaje.
- El *ritardando* o *accelerando* sigue una proporción de tiempo ordenada en cada una de las partes del compás y/o grupo de compases.
- Se tiene claro donde comienza y donde finaliza esta modificación de *Tempo*.
- Tiene presente si el *ritardando* se realiza:
 - Al final de una pieza o movimiento.
 - En las repeticiones.
 - Al final de una frase o sección.
 - En cadencias intermedias o en cadencias finales.
 - En otros lugares.
- Adecua el contenido rítmico y las *relaciones* al marcar el compás o compases que llevan el *ritardando* o *acelerando*.
- Cuando finaliza un *ritardando* y se regresa al *Tempo*, ese paso es correcto, coge el *tempo* que traía antes de realizar el *ritardando* o por el contrario ha modificado el *tempo* del movimiento.
- La realización del *ritardando* o *acelerando* responde a:
 - Exigencias del compositor (manuscrito).
 - De la partitura (edición crítica).
 - Porque se adecua a la época (tratados de la época, reducción pianística realizada por el compositor o persona autorizada por este, etc.).
 - Por tradición (ediciones y/o grabaciones históricas).

d) Sobre la realización de los *calderones*

- Se para en la parte que lleva el *calderón*.
- Hace un *ritardando* antes de llegar al *calderón*.
- No hace ningún *ritardando*, parándose directamente sobre la parte donde se inicia el *calderón*.
- Cuando hay varios calderones sobre diferentes voces y en el mismo compás, se para en sobre la parte del último instrumento con *calderón*.
- Otras variantes de *calderones*.
- Sigue las indicaciones de la partitura según cada caso.
- La salida del calderón o puesta en funcionamiento de la orquesta se realiza sobre la parte adecuada.
- Ha marcado un *pulso* como *anacrusa* de salida del *calderón*.
- Las *relaciones* que ha marcado en la *anacrusa* de salida se adecuan al contenido rítmico de la música.
- Al marcar la *anacrusa* de salida del *calderón* ha modificado el *tempo* que traía antes de pararse en el mismo (ver metrónomo).

e) Interrelacionar respiración y gesto

- Ha interrelacionado frase, respiración y gesto.
- Al marcar las *anacrusas* de las entradas de instrumento junto con el contenido rítmico y sus *relaciones* (técnica dirección).
- En los *Tutti* orquestales.
- En pasajes concertantes o con solistas.
- En los *Crescendos* y los *Diminuendos*.
- En los *fortes*, en los *pianos* y sus variantes
- En los movimientos rápidos.
- En los movimientos lentos.
- En el control de la tensión muscular de los brazos y cuerpo durante los ensayos o conciertos.
- Sincronizada su respiración al marcar las entradas a los instrumentistas de viento, incluidos los de cuerda.
- En otros casos

Será de suma utilidad disponer de un equipo de grabación de video y/o de sonido (DVD/CD), con el fin de poder hacer un análisis en profundidad de las obras trabajadas durante las clases o el concierto.

A continuación se incorporarán una serie de elementos formativos de manera clara y directa en formato de *fichas*, donde el docente aprende a recoger una serie de datos de la obra musical que le servirán para entender su estructura y que posteriormente aplicará en el aula. Una obra sigue unos parámetros estructurales sobre los que se ha basado el compositor para crear su composición, y que han evolucionado a lo largo de la historia de la música, algunos de ellos han permanecido a lo largo de los siglos, otros se han transformado o se han incorporado como elementos permanentes. En este sentido conviene saber, aunque sea de manera introductoria, cuál es el origen de determinados procesos compositivos y su implicación en creaciones posteriores, especialmente en la relación de texto y música, y los recursos que emplea cada compositor para transmitir *Estados Emocionales* o describir determinadas escenas, como lo hace J.S. Bach en sus *Pasiones* o *Misas*. Las *fichas* que a continuación se desarrollan son:

- Del canto gregoriano al teatro lírico. La evolución de una escritura.
- Canto Gregoriano.
- El Teatro lírico.
- El personaje y el control de los recursos vocales.
- Más allá del sonido.
- Síntesis de la obra
- El Coro. Análisis comparativo entre el original y diferentes ediciones.
- La Orquesta. Estudio de la obra y la revisión de los materiales a dirigir.

18.1.- Del canto gregoriano al teatro lírico. La evolución de una escritura

18.1.1.- Canto Gregoriano

Recogida de datos

Misa (Parte).....

- Propio
- Ordinario

Datos básicos pieza

Clave..... Modo n°..... (auténtico plagal)

Tónica Dominante.....

Extensión vocal:

- Nota más grave/nota más aguda ...//.....
- Intervalo.....

Escala modal

Escribir la escala modal (Tetragrama)

Indicar los semitonos/grados de la escala modal

Coro

Tipo de coro: Voces Graves Voces Blancas

Distribución de la plantilla coral/texto:

Solista (Entrada/afinación coro).....

Coro (*).....

Grupo 4-5 solistas (Versículo).....

Texto

- Latín**
- Castellano** (Traducción)

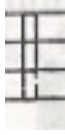


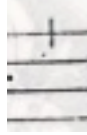
Signo fraseo musical/estructura

Pieza y/o Parte.....Doble barra (Abarca todo el tetragrama).

Frase.....Barra simple (Abarca todo el tetragrama).

Semifrases.....Barra simple (Abarca sólo la 2ª y 3ª línea del tetragrama).

Incisos.....Barra simple (Abarca sólo la 4ª línea del tetragrama).

Pieza/Parte	Frase	Semifrases	Incisos
			

Relación texto y música

- Las frases textuales y las barras del tetragrama**

Parte 1ª

Frases.....

Semifrase.....

Incisos.....

Parte 2º

Frases.....

Semifrases.....

Incisos.....

Palabra/s más destacada/elaborada

Texto.....

Ámbito/extensión.....

Tipo de intervalos empleados.....

Alteraciones (Sib).....

Escala modal

Escribir la escala modal (Tetragrama)

Indicar los semitonos/grados de la escala modal

Escritura general de la pieza

- Silábica Neumática Melismática _____

Grafía neumas/texto

Silábica

Neumática

Melismática

Ejemplo: Ofertorio

El *Ofertorio*¹³⁹ es una pieza escrita en clave de Do 4ª. Como se indica en la parte izquierda, debajo de la palabra Ofertorio, con el n° 4, la pieza está escrita en un *Deuterus plagal*, donde su tónica es *Mi* y su dominante *La*.

La pieza se divide en dos frases:

1. *Laetentur caeli, et exultet terra.*
2. *Ante faciem Dómini: quoniam venit.*

La 1ª Frase se subdivide en dos semifrases:

- a) *Laetentur caeli*
- b) *et exultet terra*

La 2ª frase también se subdivide en dos semifrases:

- a) *Ante faciem Domini:*
- b) *quoniam venit.*

El solista canta *Laetentur*, a continuación entra el coro (*) hasta el final de la pieza.

El Sib afecta a la sílaba fá (*faciem*), lugar donde se ubica la dominante de este modo (La). La extensión o ámbito de la voz que se utiliza en este *Ofertorio* es de una séptima (Do3-Si3).

The image shows a musical score for an offertory. It features four staves. The first staff is a vocal line with a treble clef and a 4/4 time signature, starting with a '4.' below it. The second staff is a lute tablature with a C-clef and a 4/4 time signature, with a '4.' below it. The third and fourth staves are vocal lines with a C-clef and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the staves: 'Ae-téntur * cae- li, et exsúl- tet ter- ra an- te fá- ci- em Dó- mi- ni: quó- ni- am ve- nit.' There are various musical notations including neumes, clefs, and time signatures. On the right side, there are some handwritten numbers: '(42)', '397', '275', and '229'.

El texto lleva además de la notación neumática del canto gregoriano escrita sobre el tetragrama, la grafía perteneciente a la *Semiología*, base de la notación que figura en el tetragrama.

¹³⁹ Cardine, C.: *Graduel Neumé* (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 2005), p. 29.

18.1.2.- El Teatro lírico

Recogida de datos

Tipo de obra: Ópera Zarzuela Otros.....

Título obra.....

Autor..... Época.....

Datos de la Publicación

- Lugar.....
- Editorial.....
- Año de publicación.....

Tipo de edición

- Facsímile Crítica Práctica Diplomática

Texto

Obra literaria (Base del libreto)

Título de la obra.....Idioma.....

Autor.....

Editorial.....Año publicación.....

Libretista.....

Personajes y tipo de voz (Solistas)

- Femeninos:

.....//.....
.....//.....
.....//.....
.....//.....

- Masculinos:

.....//.....
.....//.....
.....//.....
.....//.....

Conjuntos

Dúos.....Nº.....Pág.....

Tercetos.....Nº.....Pág.....

Cuartetos.....Nº.....Pág.....

Quintetos.....Nº.....Pág.....

Escenas-Coro

Nº _____ /
Nº _____ /
Nº _____ /
Nº _____ /

Indicar número total:

- Recitativos.....
- Arias.....
- Ariosos.....
- Dúos.....
- Tercetos.....
- Cuartetos.....
- Coros.....

Plantilla Orquestal/Coral

Orquesta

- Cuerda Viento Percusión Otros.....

Coro

- Voces Blancas Voces graves Mixto

Aria (Análisis)

Título.....

Tipo de voz..... Extensión (voz personaje)..... Clave.....

Forma Musical..... Tonalidad.....

Partes de la pieza..... Modulaciones.....

Nº de Frases

Extensión vocal (tipo voz):

- Intervalo.....
- Nota más grave/nota más aguda.....

Relación entre las frases textuales y las musicales

Parte 1ª

Frase nº __ (Texto-Tonalidad)

Cadencia ____/ ____

.....

Semifrase

.....

Frase nº __ (Texto-Tonalidad)

Cadencia ____/ ____

.....

Semifrase

.....

Parte 2º

Frases

.....

Semifrases(Texto-Tonalidad)

Cadencia ____/ ____

.....

Frase.....

Semifrase.....

Palabra/s más destacada/elaborada

Texto.....

Ámbito/extensión.....

Tipo de intervalos empleados.....

Alteraciones.....

Acordes.....

Ritmos.....

Escala

Escribir la escala sobre Pentagrama

Indicar los semitonos/grados de la escala

Recitativo (Análisis)

Título.....

Tipo de voz..... Extensión (voz personaje)..... Clave.....

Partes de la pieza.....Modulaciones.....

Nº de Frases

El personaje y sus características técnico-musicales

.....
.....
.....
.....

18.1.2.1.- El personaje y el control de los recursos vocales

El alumno/a que pretende interpretar una pieza vocal con orquesta requiere del control de toda una serie de elementos técnico-musicales y del trabajo con un grupo instrumental, al que hay que incorporar la relación de texto y música, pues estamos hablando de personajes, por lo que cada uno de ellos tiene unas características concretas de acuerdo con la obra a representar.

Como líneas generales habrá que prestar especial atención tanto a los elementos de carácter musical, así como al personaje y sus características tanto vocales como interpretativas. A continuación se citan una relación de elementos de carácter musical e interpretativo que se deberán dominar para obtener una interpretación de calidad. Diseccionar todos estos elementos permite evaluar y controlar los resultados a la hora de interpretar un aria de ópera, zarzuela, oratorio o donde la voz tenga que intervenir como protagonista principal. Este proceso de verificación de calidad comprenderá:

1. *Lenguaje musical*. Correcta lectura de las diferentes frases musicales que forman la estructura del *Aria*.
2. *Idiomas*. Correcta pronunciación de las palabras y frases, con especial atención a determinadas vocales y consonantes evitando una incorrecta dicción.
3. *Técnica de canto*
 - Vocalización: General, escalas, arpeggios
 - *Legato*
 - *Staccato*
 - Matices
 - Reguladores
 - Afinación:
 - General
 - Determinados pasajes (modulaciones)
 - Intervalos concretos.
 - Finales de frases.

- Impostación y el resultado sonoro de la frase o pasaje.
- El equilibrio sonoro en los diferentes registros: graves, medios y agudos.
- Interpretación de acuerdo con las características del personaje.
- La época y el estilo en el *Aria* o *Recitativo*.
- La ornamentación, las *fermatas*, etc.

4. *Texto y Música*

- Interpretación de la palabra/s o frase más importante
- Elementos técnicos empleados por el compositor: La melodía, intervalos, alteraciones, cromatismos, elementos rítmicos, armonía, etc.

5. *Trabajo con Piano*

6. *Escena*

18.1.2.2.- Más allá del sonido

Un texto de una obra literaria o musical precisa de grandes actores o cantantes y de una puesta en escena. Un texto transmite a través de las frases toda una serie de mensajes que el actor o la actriz debe dar vida y saber transmitir al espectador. En función de la construcción de la frase y el contenido de la misma, el actor o cantante a través de los recursos vocales y gestuales tiene que dar vida al personaje en cada momento de la escena. El argumento, su puesta en escena y número de personajes puede ser muy denso. Dependiendo de la época y de los diferentes tipos de composición literaria, el escritor nos llevan a conocer la forma de hablar de un pueblo-época. El compositor también puede emplear esos recursos tomando como base un libreto, donde está lleno de situaciones y estados anímicos que a través de la música se pretende dar vida. El análisis es un elemento fundamental para acometer esta tarea como es interpretar a un personaje; además del análisis estructural, la armonía, el ritmo, los giros interválicos, la orquestación, etc., son elementos que en todo momento hay que evaluar y dosificar en cada personaje.

La elaboración de diferentes tipos de fichas son una guía sobre el proceso que debe de seguir el docente en la preparación de la obra que va a dirigir o trabajar en el aula.

18.1.2.3.- Síntesis de la obra

<i>Partes de la obra</i>		<i>Compases</i>	<i>Tonalidades</i>	<i>Instrumentación</i>	<i>Voces - Personajes</i>
Obertura					
Partes Instrumentales	1°				
Coros	1°				
Recitativos	1°				
Ariosos	1°				
Arias	1 ^a				

18.2.- El Coro. Análisis comparativo entre el original y diferentes ediciones

Obra..... Compositor

Contenido analizado	Facsímil		Transcripción (A)	Transcripción (B)	Transcripción (C)	Indicar las variantes de cada partitura		
	Manuscrito	Impreso				A	B	C
Edición: - Facsímil (F) - Práctica (P) - Crítica (C) - Editor/año								
Tempo								
Proporción								
Metrónomo								
Claves								
Compás								
Barra compás								
Nº Total Compases								
Cambios pulso								
Acentuación Texto/ Barra compases								
Formación Vocal								
Fraseo								
Articulaciones								
Matices								
Reguladores								
Respiraciones								
Ritardandos								
Accelerandos								
Calderones								
Semitonía <i>Subintelecta</i>								

Esta ficha pretende ser una guía para analizar todas las diferencias que hay entre el documento original y los elementos incorporados por diferentes editores en una misma obra y que deberán ser revisadas antes de dar los materiales al grupo. En los materiales destinados al Coro se aconseja que todos sus componentes tengan la misma edición, ya que en función de la época pueden encontrarse con grandes diferencias, especialmente en los repertorios de los siglos XIV-XVI y principios del S. XVII.

18.3.- La Orquesta. Estudio de la obra y la revisión de los materiales a dirigir

Obra..... Compositor

Contenido	I Movimiento	II Movimiento	III Movimiento	IV Movimiento	Observaciones
<p>Análisis formal</p> <ul style="list-style-type: none"> - Exposición - Desarrollo - Reexposición - Coda-Pedal, etc. <p>Análisis numérico</p> <ul style="list-style-type: none"> - Exp./Des./Reexp. - Coda-Pedal - Signos de repetición <p>A. Schenkeriano</p> <ul style="list-style-type: none"> - Procesos armónicos - Procesos melódicos - Texturas <p>Orquestación</p> <ul style="list-style-type: none"> - Revisión voces instrumentales - Partes dobladas: Ob./Vl, Bass./Fgt. - Tpas/Tptas.: (Ligadura prolongación, pedales, ataques [signos]) <p>Armonía</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tonalidades - Cadencias - Modulaciones/Alter. - <i>Basso</i> cifrado - Errores instrumentos <p>Contrapunto</p> <ul style="list-style-type: none"> - Signos entre las voces que dialogan: articulaciones, [...] - Golpes arco/ataques <p>Ritmo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Errores entre las voces instr. <p>Tempo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Término (idioma) - Metrónomo <p>Varios</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fraseo - Articulaciones - Matices - Reguladores - Respiraciones - Ritardandos - Acelerandos - Textos <p>Director</p> <ul style="list-style-type: none"> - Figuras básicas/compases - Anacrusas - Calderones <p>Cuerda</p> <ul style="list-style-type: none"> - Arcos (V, ^) - Digitaciones (1, 3...) - Cambio de posiciones (I, IV...) - Golpes de arco (signos) - Articulaciones <p>Viento</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ataques (signos) - Respiraciones (/) - Articulaciones 					

19.- LA COORDINACIÓN INTERDEPARTAMENTAL

19.- LA COORDINACIÓN INTERDEPARTAMENTAL

La coordinación interdepartamental es esencial para poder dar una solución práctica a la diversidad formativa del profesorado de orquesta que se encuentra en las aulas, y que contrasta con el Decreto de especialidades,¹⁴⁰ que indica que especialista debe impartir cada materia, y por lo tanto, no estaríamos ante situaciones de difícil solución como las provocadas por el denominado “intrusismo profesional”.

El análisis de los diferentes currículos¹⁴¹ que conforman cada una de las especialidades instrumentales, junto con el de orquesta, lenguaje musical, armonía, fundamentos de composición, y la implicación directa en la investigación de un equipo de profesores del Conservatorio Profesional de Música de La Rioja de las citadas materias, ha permitido acotar problemas académicos existentes en las aulas y aportar diferentes soluciones metodológicas. La cohesión de todos estos elementos junto con la experiencia a través de la práctica docente del profesorado implicado en esta investigación, ha permitido crear una serie de documentos que servirán al profesorado como guía, unificando formación y sistemas de evaluación.

El objetivo principal ha sido “que todo el profesorado del Conservatorio hablase el mismo lenguaje”, evitando compartimentos estanco entre departamentos y materias, para lo cual se ha diseñado un plan formativo de carácter integral¹⁴² para el alumnado. Se incorporan a todas las programaciones una serie de contenidos transversales, además de los propios de cada materia, y se unifican tanto los criterios de la evaluación continua como las medidas correctoras para mejorar los resultados en el aula, máxime que el aprendizaje del instrumento es individual y personalizado. En el aula de orquesta conviven dentro de un único grupo instrumentistas de cuerda, viento y percusión, por lo tanto, la terminología técnica como la musical no debe de inducir a error entre el alumnado.

En la investigación también se abordan los problemas que se encuentran el profesorado en el aula de orquesta derivados del trabajo en grupo y de la socialización del alumnado. Se pasa de una enseñanza individualizada y personalizada como es el estudio de un instrumento, donde el profesorado controla técnica y musicalmente la formación a cada alumno a la de orquesta. En este nuevo proceso formativo el alumnado tiene que enfrentarse al trabajo en grupo supervisado por la figura del director/a; la disciplina del “equipo orquestal” es fundamental para la puesta en escena de un *Repertorio* previamente seleccionado.

Los documentos resultantes de la investigación se han denominado *Informe técnico-artístico* e incorporan una serie de elementos evaluables de carácter técnico y artístico del *Repertorio* que el alumnado tiene que estudiar. En cada documento se diferencian los instrumentos de orquesta pertenecientes a las secciones de cuerda y los de la sección de viento. En su contenido se han incorporado elementos derivados del denominado “*Espacio Europeo de la Educación Superior*” en el ámbito de las enseñanzas musicales, presentes en los actuales currículos de las enseñanzas de Grado¹⁴³ que se cursan en los Conservatorios superiores, lo que permite aplicar su metodología en cualquier centro y nivel educativo, cohesionando el lenguaje de todos los instrumentos que forman la plantilla orquestal y el propio de la técnica de la dirección. Cada documento se ha estructurado de la siguiente forma:

¹⁴⁰ BOE núm. 143, de 15 de junio de 2013, pp. 45346-45354.

¹⁴¹ BOCM, núm. 149, de 25 de junio de 2007, pp. 15-59.

¹⁴² Gustems, J.: *Creatividad y educación musical: actualizaciones y contextos* (Barcelona: Dinsic, Publicacions Musicals, 2013).

¹⁴³ BOE, núm. 137, de 5 de junio de 2010, pp. 48480-48500.

- a) El *Lenguaje musical*¹⁴⁴ es una asignatura que cursa todo el alumnado de los Conservatorios profesionales de música durante seis años de manera simultánea con el estudio del instrumento. Actualmente el currículo de esta materia se ha modernizado incorporando además de los contenidos del denominado *Solfège*, los de armonía, formas musicales o historia de la música. De ahí que el primer grupo de contenidos transversales que aparece en cada documento pertenezca al lenguaje común del estudiante de música, lo que permite interrelacionar elementos de carácter teórico y aplicarlos en la práctica del instrumento de manera individualizada. Este proceso dura cuatro años en las enseñanzas elementales¹⁴⁵ y es al inicio de las enseñanzas profesionales cuando comienza su aplicación al ámbito del *Repertorio* orquestal.
- b) El *Informe técnico-artístico* recoge un conjunto de contenidos transversales de carácter técnico propios del lenguaje de todos los instrumentos que conforman la orquesta, así como, los propios que posee cada sección (cuerda, viento o percusión), y el específico de cada instrumento.
- c) Los aspectos técnico-musicales que se han determinado como cuantificables y que se recogen en cada documento, están presentes tanto en las obras instrumentales o *Estudios* como en el *Repertorio orquestal*. Para guiar al profesorado y facilitar la formación del alumno se ha sistematizado todo el proceso formativo.
- d) El estudio de un instrumento en los Conservatorios de música se realiza de manera individualizada y personalizada, lo que permite incorporar a la programación de cada especialidad instrumental la supervisión y control de las *particellas* del aula de orquesta.
- e) Cada texto contiene una serie de bloques de carácter técnico e interpretativo que el profesorado de cada especialidad instrumental tiene que enseñar y evaluar al alumnado a lo largo del curso académico, para posteriormente aplicar esos contenidos a los materiales de orquesta. El objetivo fundamental es la aplicación de la técnica individual a la práctica colectiva¹⁴⁶ como es la orquesta.

En el *Informe técnico-artístico*, y coexistiendo con la enseñanza de instrumento, hay un bloque de contenidos que está destinado al aula de orquesta. Como se ha indicado anteriormente, las *particellas* o partes del *Repertorio orquestal* seleccionado por el profesorado de orquesta son preparadas técnicamente y musicalmente por cada profesor de instrumento, es decir, hay una implicación directa de colaboración del profesorado de cada instrumento en el trabajo del *Repertorio* orquestal, lo que permitirá al profesor de orquesta dedicarse a *Concertar*.

Este planteamiento permite al alumnado asistir a la clase de orquesta con unos materiales como son las *particellas* estudiadas que previamente ha preparado con su profesor de instrumento. El sistema organizativo conforma una colaboración activa entre cada profesor de instrumento y el responsable del aula de orquesta, mejorando cuantitativamente y de manera muy significativa los resultados académicos del alumnado.

¹⁴⁴ López de Arenosa, E.: *Apuntes sobre Didáctica musical* (Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2004).

¹⁴⁵ BOCM, núm. 29, de 4 de febrero de 2014, pp. 23-25.

¹⁴⁶ Rolland's, P.: *Young Strings in Action*, 3 Volúmenes (New York: Boosey & Hawkes, 1986).

La coordinación interdepartamental¹⁴⁷ entre el profesorado de orquesta y el de los instrumentos que conforman las diferentes secciones orquestales de cuerda y viento, puede servir para erradicar algunos de los problemas que contribuyen al fracaso en el aula proveniente de una incorrecta programación. Es de suma importancia implicar a todos estos docentes a la hora de seleccionar las obras que son más adecuadas técnica y musicalmente para cada grupo. Este planteamiento es de suma ayuda cuando el profesorado que imparte orquesta no es de la especialidad o tiene poca experiencia con grupos orquestales de este nivel educativo. Analizar conjuntamente las obras que se van a interpretar durante el curso académico, ver que sus dificultades técnicas y musicales puedan ser asumidas por todo el alumnado. Aquí, el director de orquesta puede recabar información de los profesores de instrumentos que tienen alumnos en la clase de orquesta, ya que éstos conocen su formación de manera individualizada, y saben si tienen suficiente nivel académico para acometer adecuadamente las obras que se han propuesto para el aula de orquesta.

El *Informe técnico-artístico*, además de servir como Guía para el profesorado,¹⁴⁸ crea una disciplina de trabajo en el alumnado a la hora de plantear el estudio de una obra, mejorando de una manera muy importante los resultados del grupo. Su contenido se expresa en un lenguaje totalmente técnico, donde su profundización y evolución dependerá de la formación académica de cada alumno y curso.

En el *Informe técnico-artístico*, y coexistiendo con la enseñanza de instrumento, hay un bloque de contenidos que está destinado al aula de orquesta. Como se ha indicado anteriormente, las *particellas* o partes del *Repertorio orquestal* seleccionado por el profesorado de orquesta son preparadas técnicamente y musicalmente por cada profesor de instrumento, es decir, hay una implicación directa de colaboración del profesorado de cada instrumento en el trabajo del *Repertorio* orquestal, lo que permitirá al profesor de orquesta dedicarse a *Concertar*.

Este planteamiento permite al alumnado asistir a la clase de orquesta con unos materiales como son las *particellas* estudiadas que previamente ha preparado con su profesor de instrumento. El sistema organizativo conforma una colaboración activa entre cada profesor de instrumento y el responsable del aula de orquesta, mejorando cuantitativamente y de manera muy significativa los resultados académicos del alumnado.

La coordinación interdepartamental entre el profesorado de orquesta y el de los instrumentos que conforman las diferentes secciones orquestales de cuerda y viento, puede servir para erradicar algunos de los problemas que contribuyen al fracaso en el aula proveniente de una incorrecta programación. Es de suma importancia implicar a todos estos docentes a la hora de seleccionar las obras que son más adecuadas técnica y musicalmente para cada grupo. Este planteamiento es de suma ayuda cuando el profesorado que imparte orquesta no es de la especialidad o tiene poca experiencia con grupos orquestales de este nivel educativo.

Analizar conjuntamente las obras que se van a interpretar durante el curso académico, ver que sus dificultades técnicas y musicales puedan ser asumidas por todo el alumnado. Aquí, el director de orquesta puede recabar información de los profesores de instrumentos que tienen alumnos en la clase de orquesta, ya que éstos conocen su formación de manera individualizada, y saben si tienen suficiente nivel académico para acometer adecuadamente las obras que se han propuesto para el aula de orquesta.

¹⁴⁷ Zaragoza, J.L.: *Didáctica de la música en la educación secundaria: Competencias docentes y aprendizaje* (Madrid: Graó, 2009).

¹⁴⁸ Durán Ruiz, C.: *Cómo programar en el área de educación musical* (Madrid: Procompal, 2008).

El *Informe técnico-artístico*, además de servir como Guía para el profesorado, crea una disciplina de trabajo en el alumnado a la hora de plantear el estudio de una obra, mejorando de una manera muy importante los resultados del grupo. Su contenido se expresa en un lenguaje totalmente técnico, donde su profundización y evolución dependerá de la formación académica de cada alumno y curso. A continuación se pueden visualizar el diseño en formato de ficha de:

1. Lenguaje Musical y Orquesta.
2. Instrumentos de Cuerda-Arco y Orquesta.
3. Instrumentos de Viento y Orquesta.
4. Coro y Orquesta.

En el punto cuatro se ha incluido el coro por ser una materia que se estudia en los Conservatorios desde el nivel elemental al superior y, aunque habitualmente suelen intervenir por separado ambos grupos, siempre que sea posible se puede programar de manera puntual alguna obra para ambas formaciones, incluidos solistas. Debido a que la formación especializada de Dirección de coro difiere de la Dirección de orquesta, se ha elaborado una ficha para que el profesor de orquesta conozca determinados conceptos de la dirección coral.

19.1.- Informe técnico-artístico. Lenguaje Musical y Orquesta

Terminología Musical		Periodo Lectivo		
		1º Trimestre	2º Trimestre	3º Trimestre
Tempo				
Pulso				
Fraseo				
Articulaciones				
Matices				
Ornamentación				
Respiración Diafragmática				
Impostación				
Emisión				
Afinación				
Dicción: ✓ Voz hablada ✓ Voz/Canto				
Ámbito/Extensión voz				
Registro	Grave			
	Medio			
	Agudo			
Oído Interno ¹⁴⁹				
Memoria				
Imitación				
Análisis ¹⁵⁰				
Técnicas de Estudio				
Psicomotricidad				
Lectura Rítmica				
Improvisación ✓ Rítmica ✓ Melódica				

¹⁴⁹ Salzer, F.: *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música* (Barcelona: Labor, 1990).

¹⁵⁰ Santos, A. y R. Eguilaz.: *Cuaderno de Análisis. Introducción al análisis Musical* (Madrid: Enclave Creativa, 2005).

19.2.- Informe técnico-artístico. Instrumentos de Cuerda-Arco y Orquesta

Estudio-Obra	1	2	3	4	5	6	7	8
Tempo								
Pulso								
Fraseo								
Articulaciones								
Matices								
Época/Estilo								
Ornamentación								
Posición Instrumento								
Adaptación física al instr.								
Relajación Corporal								
Mano Izquierda								
Mano derecha								
Afinación Instrumento								
Cambios de posición								
Portamentos								
Vibrato								
Cromatismos								
Trinos								
Armónicos								
Afinación								
Distribución aro								
Velocidad presión								
Sonido								
Planos sonoros								
Cambios de cuerdas								
Acordes: Tres, cuatro notas								
Notas tenidas								
Pizzicato								
Escalas								
Arpeggios								

Estudio-Obra	1	2	3	4	5	6	7	8
Legato								
Martelé								
Détaché								
Staccato/Staccato volante								
Spiccato								
Stentato								
Saltato/Saltillo/Sautillé								
Loure								
Sul ponticello								
Col legno								
Trémolo								
Otros golpes de arco								
Concentración								
Oído Interno								
Memoria								
Digitación								
Repertorio orquestal								

Trimestre	1°	2°	3°
Concierto/Audición <ul style="list-style-type: none"> ✓ Asistencia ✓ Participación ✓ Actitudes ✓ Valores ✓ Normas 			
Falta de asistencia <ul style="list-style-type: none"> ✓ Justificadas ✓ Sin justificar 			

Observaciones

19.3.- Informe técnico-artístico. Instrumentos de Viento y Orquesta

Estudio-Obra		1	2	3	4	5	6	7	8
Tempo									
Pulso									
Fraseo									
Articulaciones									
Matices									
Época/Estilo									
Ornamentación									
Posición Instrumento									
Adaptación física al instr.									
Relajación Corporal									
Manos									
Afinación Instrumento									
Respiración									
Embocadura									
Emisión									
Afinación									
Flexibilidad									
Articulación									
Sonido									
Timbre									
Registro	Grave								
	Medio								
	Agudo								
Vibrato									
Notas tenidas									
Escalas									
Arpeggios									
Oído Interno									
Memoria									
Digitación									
Repertorio orquestal									

19.4.- Informe técnico-artístico. Coro y Orquesta

Terminología Musical ¹⁵¹	Repertorio Coral								
	1° Trimestre			2° Trimestre			3° Trimestre		
	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a
Tempo									
Pulso									
Fraseo									
Articulaciones									
Matices									
Reguladores									
Interpretación									
Época/Estilo									
Respiración Diafragmática									
Impostación									
Emisión									
Afinación									
Idioma /Dicción: ✓ Voz hablada ✓ Voz/Canto									
Ámbito/Extensión voz									
Línea de canto Registro/Pasos	Grave Medio Agudo								
Oído Interno ¹⁵²									
Memoria									
Lectura Rítmica									
Conceptos teóricos ¹⁵³									
Cultura y Sociedad									
Técnicas de Estudio									

¹⁵¹ Mansion, M.: *El Estudio del Canto. Técnica de la voz hablada y cantada* (Argentina: Ricordi Americana, 1977).

¹⁵² Kühn, C.: *La formación musical del oído* (España: SpanPress Universitaria, 1998).

¹⁵³ Jofré, J.: *El lenguaje musical I. Claves para comprender y utilizar la ortografía y la gramática de la música* (Barcelona: Robinbook, 2003).

Informe técnico-artístico. Coro y Orquesta (cont.)

Terminología Musical	Repertorio Coral								
	1° Trimestre			2° Trimestre			3° Trimestre		
	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a
Análisis									
✓ Tonalidad									
✓ Frases									
✓ Cadencias									
✓ Palabras más desarrolladas									
Técnica Dirección ¹⁵⁴									
✓ Figura básica/Compás									
✓ Anacrusas									
✓ Calderones									
Ensayos cuerdas									
✓ Asistencia									
Concierto/Audición									
✓ Participación									
✓ Actitudes									
✓ Valores									
✓ Normas									
Falta de asistencia									
✓ Justificadas									
✓ Sin justificar									

Observaciones

¹⁵⁴ Gallo, Graetzer, Nardi y Russo: *El director de coro. Manual para la dirección de coros vocacionales* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979).

19.5.- La evaluación en el ejercicio de la función docente

La LOE establece la “Evaluación de la práctica docente” de carácter voluntario del profesorado que reúna los requisitos de ser titular de una especialidad, funcionario/a de carrera, con una antigüedad mínima en el cuerpo de ocho años. Es evaluable para el acceso a los nuevos Cuerpos de Catedráticos de Música y Artes Escénicas en los Conservatorios superiores de música desde diciembre de 2014. Dicha calificación será positiva o negativa y la realiza el servicio de inspección educativa de la Consejería de Educación.

Para efectuar dicha evaluación el servicio de inspección indica que se tendrán en cuenta seis indicadores:

- a) La planificación de la actividad docente. Objetivos, contenidos, competencias y resultados de aprendizaje.
- b) El desarrollo de la actividad docente.
- c) Seguimiento de los aprendizajes de los alumnos y decisiones adoptadas para favorecer la mejora de estos.
- d) La gestión del aula.
- e) La participación en las actividades del centro. Relación y comunicación con la comunidad educativa de acuerdo con los criterios adoptados por el centro.
- f) Participación en programas de investigación propios de enseñanzas artísticas.

En relación con cada uno de los seis indicadores relacionados anteriormente, la evaluación se completa con otro grupo de sub-indicadores. Para la evaluación de la actividad docente de cada aspirante el inspector/a podrá:

- ✓ Llevar a cabo la observación directa de la actividad docente.
- ✓ Realizar entrevistas al aspirante.
- ✓ Realizar entrevistas al director o directora, al jefe o jefa de estudios y a los jefes de los departamentos, siempre que éstos no participen en el mismo procedimiento de acceso a plazas del mismo cuerpo y especialidad.
- ✓ Consultar la documentación pertinente, sin que sea necesario que el aspirante tenga que elaborar individualmente ningún material específico para su valoración diferente al ya utilizado en el desarrollo de su actividad docente.

Todos estos documentos que aquí se contemplan para la “Evaluación de la práctica docente” figuran el cuerpo de la tesis doctoral al objeto de dar respuestas a las necesidades de carácter pedagógico y mejorar los resultados en el aula, máxime que son unos medidores reconocidos en el ámbito de la administración educativa. Se han incorporado algunos de ellos de manera directa o indirecta y de acuerdo con las demandas del profesorado.

Ficha técnica

- ✓ Evaluación de la práctica docente.
- ✓ Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Comunidad de Madrid.
- ✓ Dirección de Área Territorial Madrid-Sur.
- ✓ Servicio de Inspección Educativa.
- ✓ Conservatorio Profesional de Música. Getafe.
- ✓ Profesor: Manuel Real Tresgallo.
- ✓ Especialidad: Orquesta
- ✓ Fecha: Diciembre de 2014.
- ✓ Calificación: Positiva. “Evaluación positiva en el ejercicio de la función docente”.

***20.- INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA Y LA
CREACIÓN DE UN REPERTORIO PARA EL AULA***

20.- INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA Y LA CREACIÓN DE UN REPERTORIO PARA EL AULA

La investigación musicológica puede ser un elemento fundamental para crear materiales para el aula dada las características del alumnado de orquesta que hay en los Conservatorios Profesionales como es la diversidad de niveles académicos que concurren en un mismo grupo, diferenciándose claramente de los Centros superiores, donde los alumnos tienen una meta y nivel en común como es el acceso al ámbito profesional. En el nivel que aquí estamos tratando, muy pocos alumnos van a cursar el nivel Superior, apenas un 5% de alumnos cursa el nivel superior, por lo que la práctica orquestal en los Conservatorios Profesionales es con alumnos de edades comprendidas entre 11-12 años hasta los 17-18 años, donde la matrícula de plazas por centro varía enormemente y eso dificulta, que el centro disponga de profesor especialista en orquesta. En esta etapa el alumno debe combinar estudios en el Conservatorio con una carga lectiva muy alta y las enseñanzas regadas, de ahí, el nacimiento de los Centros Integrados, pero que empero son una minoría en el panorama español o el Bachillerato artístico.

En las enseñanzas de instrumentos el profesorado trabaja de manera individual con cada alumno y la evolución de éste está relacionada principalmente con las capacidades de cada uno y el estudio individual. En la clase de orquesta conviven alumnado de intereses y capacidades diversas, donde el número de alumnos, especialidades instrumentales varían cada año, al que hay que sumar la plantilla de profesores de cada centro. Con esta realidad el profesor de orquesta tiene que cumplir el plan que establece el currículo y, dar cobertura académica al alumnado que desea acceder al grado superior y al que su objetivo final no será el ámbito de la música profesional.

Elaborar materiales para el aula con estos antecedentes es una opción, aunque requiere por parte del profesor tener una formación de carácter musicológico aplicada al repertorio orquestal, saber leer detrás de un manuscrito o edición impresa de la época, para desvelar posibles errores de carácter armónico, contrapuntístico, orquestal. Familiarizarse con la imprenta de cada época o impresores concretos, ver lo que la imprenta puede hacer, lo que quiere el compositor. Disponer de un amplio catálogo de *Tratados* de cada época en interrelacionarlos por países e instrumentos permite tener una visión de lo complejo que es tener que tomar decisiones para elaborar una partitura apta para el aula y que no sea una mera copia de *particellas*.

Cuando se trabaja con manuscritos -como es el caso de las obras que a continuación se citan de Frantisek Von Benda-, requiere por parte del investigador o profesor conocer problemas de graña, tinta, reconstrucción de compases por notas que están borrosas o deterioro del papel, etc. Por la caligrafía de los manuscritos en las obras aquí tratadas de Benda se puede observar la presencia de al menos tres copistas. Estas diferencias son contrastables entre las partes de los oboes de la sinfonía en Sib, las partes de las flautas y el resto de instrumentos de esa misma obra, así como de las obras que aquí se presentan. La caligrafía de las leyendas que encabezan la partitura de cada uno de los instrumentos también son una fuente clarificadora y de ayuda para reforzar estas afirmaciones. En la selección de materiales que se propone de diferentes compositores son un ejemplo del trabajo de investigación para elaborar recursos para el aula.

Como consecuencia del trabajo de investigación para la realización de esta tesis, se ha generado un amplio catálogo de obras que han servido para dotar al aula de los recursos necesarios para la práctica orquestal, obras originales escritas por los grandes compositores de cada época.

De la investigación hay que tener presente que se han seguido dos líneas simultáneamente, por un lado la pedagógica y por otro la musicológica para realizar una edición crítica.

Características generales:

- a) Las obras revisadas están basadas en manuscritos y ediciones impresas de época.
- b) El repertorio seleccionado comprende los periodos históricos del barroco, preclásico, clasicismo y primer romanticismo, y que el docente podrá combinar con otros repertorios según la realidad del aula y el currículo de la materia.
- c) Con el material revisado y corregido se ha editado el *Full Score* [Director]. Este volumen se ha elaborado a partir de las partes sueltas de la época, ya sea de la obra impresa o de los manuscritos. También se ha creado una edición con las *particellas* (partes), para los componentes de la orquesta, revisadas y corregidas.
- d) En la revisión de los manuscritos y ediciones impresas de la época se han eliminado errores de carácter armónico, melódico, rítmico u orquestal, siguiendo el análisis estructural de cada obra, el análisis comparativo de obras escritas por mismo compositor, además del empleo de tratados de la época. Los elementos revisados se visualizan tanto en el *Full Score* como en las *particellas* a través de corchetes, ligaduras discontinuas y notas a pie de página.
- e) Se ha realizado un estudio en profundidad de la imprenta de la época para poder dar soluciones a las numerosas imprecisiones y errores del material original.
- f) En el caso de los instrumentos *transpositores* se editan dos grupos de materiales (*particellas*) para que las obras puedan ser interpretadas con instrumentos de época o instrumentos modernos.
- g) En algunos casos para la realización de la edición crítica se han empleado dos ediciones de época diferentes, como es el caso de la obra *Six Symphonies, Op.9* de C. Stamitz, basada en las ediciones de época de París y la de Amsterdam. En este caso se trata de un compositor que pertenece a la *Escuela de Mannheim*, donde se sientan las bases de la orquesta.

En el ámbito pedagógico, las obras que se han seleccionado para el aula/concierto, se ha tenido en cuenta dos elementos fundamentales y que afectan directamente al alumnado, y por lo tanto, a los resultados en el aula: el técnico y el intelectual.

Técnico

Se ha tomado como base las diferentes realidades que el profesorado se encuentra en el aula, y que pueden variar cada año o dependiendo del centro. En la investigación se ha analizado el currículo de la materia (orquesta) y se ha interrelacionado con el de los instrumentos, se ha cotejado el nivel técnico-musical del alumnado y el requerido para interpretar cada obra seleccionada. El control del nivel técnico no solo se ha realizado con carácter general sobre el grupo, sino que también por cuerdas, o llegado el caso, por cada miembro del grupo. Si este proceso no se realiza con sumo cuidado, los materiales seleccionados no serían aptos para el grupo, no pudiéndose conseguir los objetivos que se establecen en el currículo de la materia. En numerosas ocasiones las orquestas por falta de

alumnado en determinados instrumentos y para tener unas proporciones instrumentales entre las diferentes secciones [Cuerda, maderas o metales], el profesor se ve obligado a incorporar alumnado de muy diferente nivel académico en un mismo grupo, con los problemas de carácter pedagógico y formativo que eso pueda conllevar.

Intelectual

En la selección del *Repertorio* para el aula se deben tener presente todos los elementos compositivos que conforman la estructura de cada obra y su complejidad “argumental”, deben ser inteligibles para el alumnado: estructura formal, armonía, contrapunto, ornamentación, etc. El alumno tiene una madurez intelectual acorde a su edad y formación académica, debe de “entender” lo que toca y saber cuál es su papel en cada momento. La interpretación no es, ni debe limitarse, a medir y afinar notas, se debe de educar desde los inicios (1º orquesta/ 12 años) a saber que hay “detrás” de una nota, acorde o diseño rítmico. Como ocurre en una obra de teatro, el actor además de conocer el argumento, tiene que poder diferenciar el papel de cada uno de sus personajes de la obra, cuáles son los personajes principales y cuáles los secundarios, qué papel juega cada uno de ellos en cada momento dentro de la trama argumental y el suyo propio, incluida la escenografía como elemento visual fundamental, que le sirve al espectador para una comprensión más completa de cada escena y comprenda lo que el autor ha querido transmitir, es decir, hay que interpretar de acuerdo a la construcción de una estructura que ha elaborado el compositor, saber cuál el cometido de cada grupo instrumental o voz en cada momento de la obra, todo ello, de acuerdo con el estilo de cada época.

Pedagógicamente el profesor debe tener claro cuál debe de ser el punto de partida, de cómo formar musicalmente y cómo educar en el trabajo en grupo a los alumnos que se inician por primera vez en la orquesta, con edades comprendidas desde los 11 años en adelante hasta finalizar sus estudios en el Conservatorio Profesional a los 17 años aproximadamente, para pasar posteriormente al Grado Superior. La concentración y el tocar de manera activa debe de ser otro elemento a tener presente a la hora de seleccionar las obras, incluso para los alumnos de edades más avanzadas y experimentados, un exceso de tejido contrapuntístico o densidad armónica puede desvirtuar la interpretación de la obra.

En la *Encuesta* una de las demandas del profesorado era la falta de repertorio de obras originales para estos niveles formativos o la dificultad para encontrar o adquirir obras adecuadas al nivel del aula. Una referencia y fuente inagotable de materiales para el aula de orquesta, donde convergen escuelas, estilos, repertorios y técnicas instrumentales diversas, son las obras y tratados escritos durante los siglos XVII a la primera mitad del siglo XIX en países como Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y España. Aquí encontramos que la técnica del instrumento se desarrolla a la par con la forma musical y la escritura orquestal. Obviamente estos materiales que permiten al profesor de orquesta realizar “interpretaciones históricamente informadas”, precisan de una profunda selección para adecuarlos al sistema educativo actual, selección que además deberá tener presente las necesidades del alumno en función de su nivel técnico, la estructura formal de la obra, preparación de los materiales como las *particellas*, etc.

La calidad técnica y formal de los materiales es un elemento fundamental para la formación del alumnado. El profesor de orquesta encontrará en los siglos XVII al XVIII repertorios escritos por los maestros de capilla (origen del actual director de orquesta), que estaban al frente de las orquestas. Estos poseían una formación académica que incluía entre otros, tocar un instrumento de cuerda (normalmente violín), un instrumento de tecla (según época: clave, pianoforte, piano), y eran los encargados de escribir para las capilla, es decir eran compositores.

Este tipo de investigación implica el empleo de *Tratados históricos* para conocer la evolución de la técnica de los instrumentos y sus recursos, permite solucionar muchas dudas que surgen con los manuscritos o las ediciones de época, donde no hay partitura de director, teniendo que trabajar con hojas sueltas (*particellas*) y corregir numerosos errores. Hay que tener presente que los copistas cometían errores, encontrándose casos de obras copiadas por tres personas diferentes, por lo que es necesario conocer las *reglas* de la *Armonía* o el *Contrapunto* de la época a través de sus escritos para poder subsanar estos problemas. En la bibliografía empleada en esta tesis aparecen una serie de textos de referencia que son fundamentales en este tipo de investigación.

De los siglos XVII y XVIII existen varios *Tratados* sobre la técnica escritos por grandes instrumentistas/compositores destinados al violín, el violonchelo o la flauta, con la particularidad que estos instrumentistas tocaban en las grandes orquestas que estaban al servicio de Reyes o Príncipes. El acceso a la dirección de la orquesta era a través de una oposición donde competían los mejores compositores/instrumentistas de la época. La publicación de los *Tratados* requería la autorización del Rey, Príncipe o el Obispo, y sus textos eran una referencia en la época. En la actualidad estas metodologías siguen siendo esenciales en el estudio de los *Instrumentos históricos*, y en lo que se ha venido llamando, la “interpretación históricamente informada”, que junto con la utilización de instrumentos de época o reproducciones que se han hecho siguiendo los tratados de *Luthería* de la época, se intenta acercar interpretación y sonido a como se hacía en la época.

Estos compositores eran músicos prácticos, intérpretes de prestigio que poseían una gran formación académica como compositores, por lo que dominaban las *Reglas* de la armonía y el contrapunto. Dentro de sus contratos tenían la obligación de componer un determinado número y tipo de obras para actos y festividades concretas. Estamos ante un compositor que además es un virtuoso en su instrumento y que la práctica instrumental la realiza dentro de una orquestal o en un grupo de música de cámara, es decir, conoce perfectamente la escritura orquestal y sus posibilidades, de ahí, la importancia de este tipo de *Repertorio* para el aula de orquesta, por su carácter pedagógico y que liga perfectamente con el currículo de la materia. Aquí convergen estructura de la obra y técnica instrumental, conceptos que el profesor debe tener claro a la hora de seleccionar los materiales para el aula, como para una correcta interpretación de la obra seleccionada.

Otro dato que debe tener presente el profesorado a la hora de realizar la programación, y su desarrollo a través de la selección del *Repertorio* orquestal, es cohesionar el estudio de instrumento y práctica orquestal incorporando obras con *Solistas* como *Conciertos* o *Sinfonías concertantes*. Estos compositores desarrollan las formas musicales, y dentro de sus catálogos tienen tanto Sinfonías, Oberturas como Conciertos, Sontas o *Estudios* para determinados instrumentos y que los alumnos estudian en la clase de instrumento. Este planteamiento pedagógico permite interrelacionar la estructura de cada obra con la evolución de la técnica instrumental, la historia de la orquestación y la evolución de las formas musicales, lo que implica que no hay una ruptura o separación entre técnica y la composición de la obra orquestal. Este tema se aborda en la coordinación interdepartamental como un problema a solucionar, debido a que el alumnado estudia materias sin interrelacionar sus contenidos, lo concibe como conceptos aislados y no como un todo.

20.1.- Las *Sei Sinfonie a otto stromenti*: Graun, Richter, Chalon, Zebro e Spangenberg

Las *Sei Sinfonie a otto stromenti*¹⁵⁵ están escritas para una plantilla orquestal formada por “*violino primo e secondo, viola, cembalo o violoncello, due oboe e due corni di caccia ad libitum*”. Se trata de una edición impresa y según figura en la portada, “*composta d. alcuni famosi maestri cioè di Graun, Richter, Chalon, Zebro e Spangenberg*”. Otros datos que figuran en la portada son el lugar de edición, número publicación y precio del ejemplar: “*Amstelodamo. Stampate a Spese di J.J. Hummel, Mercante di Musica, N° 17*”. Escrito a mano y entre corchetes figura el año 1758.

La edición impresa transmite una información que es necesario analizar, para posteriormente extraer conclusiones y aplicarlas en una nueva edición. No se trata de investigar cuál es el sistema de impresión que emplea J.J. Hummel, o si las planchas son de piedra, madera o cobre, o si la prensa utilizada es de palanca o rueda.

Si se visualiza la partitura, salvo excepciones, se tiene encabezando la *particella*, arriba y centrado, el nombre del instrumento (*violino primo*, *viola*, *corni primo*, etc.); a la misma altura, a la derecha, el nombre del compositor. Ya en el primer pentagrama, y en un espacio en blanco situado a la izquierda, está impreso *Overture I* o de la obra que se trate, completándose ese renglón con la impresión del primer pentagrama.

Como norma general, el *tempo* está colocado debajo del pentagrama, así como los matices. Por el contrario, los cifrados y los números de los compases de espera se colocan encima. Sin embargo, cuando se indica el matiz con el que debe iniciarse un movimiento, éste se coloca encima del primer compás del pentagrama y el *tempo* debajo. La norma general en esta época es comenzar en los *Allegros* o movimientos rápidos en *forte*, aunque no sea indicado; en esta edición sólo Richter lo indica en la *Overture I*, en el I movimiento, al comenzar con un *piano*, no así en su *Overture VI*. Por el contrario, en los movimientos lentos es habitual poner estas indicaciones, como ocurre aquí.

Cada plancha o *particella* impresa lleva un número determinado de pentagramas, así como una separación predeterminada entre los mismos. El número de pentagramas por plancha varía en función del instrumento y la densidad de escritura musical. A la hora de preparar una partitura para ser editada, el impresor tiene que diseñar unas líneas técnicas concretas de cómo elaborar las *particellas* y por otro lado, lo que el compositor desea que le sea impreso, conjugándolo con las posibilidades reales que ofrece la imprenta en ese momento.

En el violín I se emplea para cada *Overture* dos planchas con 14 pentagramas cada una de ellas, con una separación entre pentagramas ya predeterminada, lo equivalente en un folio de formato DIN A4 a 0,9 centímetros aproximadamente. De estas mismas características son las planchas empleadas en el *violino II*, *cembalo* o *violoncello*. En las violas, planchas de 13 pentagramas, aunque también de 12 como en la *Overture III* y V.

Para las trompas el editor también ha empleado planchas con 14 pentagramas, pero colocando en cada una de ellas la música de una obertura completa y un movimiento de la siguiente obra. Esto viene determinado por la densidad de escritura que le es propia a cada instrumento, así como por la no intervención de las trompas en los segundos movimientos (*Tacet*).

¹⁵⁵ Varios: *Sei Sinfonie a otto stromenti* (Amsterdam: Hummel, 1758).

Para la escritura de las seis oberturas, las trompas han precisado de cuatro planchas con 14 pentagramas y una separación aproximada entre cada pentagrama equivalente en un folio DIN A4 a 0,8 centímetros. Los violines I para las mismas oberturas han empleado 12 planchas de 14 pentagramas cada una de ellas, con una separación entre pentagrama, equivalente en un folio DIN A4 a 1,1 centímetros aproximadamente.

Flauta/oboe I emplean una plancha por obertura de 14 pentagramas, excepto la *Overture VI* en la que ha hecho falta una plancha con 13 pentagramas; 6 planchas en total con una separación entre pentagramas equivalente en un folio DIN A4 a 0,9 centímetros. Al igual que las trompas, las flautas/oboes no intervienen en los segundos movimientos. Lo mismo ocurre con las segundas voces de las maderas (flauta /oboe II).

En la *particella* del *cembalo* o *violoncello*, que lleva el cifrado, la separación entre pentagramas es ocupada por los matices, la numeración arábica propia del cifrado y las notas que exceden la escritura situada dentro del propio pentagrama, primando estas últimas. El cifrado deberá adaptarse al espacio disponible entre los pentagramas o ser desplazado en el caso que lo precise una nota o grupo de notas; en este caso el editor opta por varias soluciones, siempre buscando los espacios disponibles; en este sentido puede optar por pasar el cifrado de la parte superior del pentagrama a la parte inferior, ya sea el correspondiente a una o varias notas. Siempre que tenga este problema de espacio se recurrirá a esa adaptación, incluido poner el cifrado sobrepuesto sobre el propio pentagrama, además de optar por colocarlo encima o debajo de éste.

Estas limitaciones de la imprenta, hace que el impresor tengan que adaptar la ubicación de determinados elementos musicales a los espacios disponibles. Éstos “desplazamientos” de matices, cifrados o articulaciones, provocados por la falta de espacios para su colocación, obligan al editor a tomar decisiones de carácter musicológico, siendo necesario pasar al ámbito del análisis armónico, contrapuntístico y formal para la corrección de determinados problemas u errores que pudieran contener y subsanarlo en la elaboración de la nueva edición.

De las seis *overtures*, quizás las de Richter requirieron los mayores recursos de la imprenta del momento; por el contrario, la obra de Chalon es la más austera. Algunos de sus movimientos carecen de indicaciones de matices y poseen un mínimo de articulaciones escritas. La *Overture III* de Chalon, en su I movimiento, tiene 21 compases y no hay ninguna indicación de matiz; en el II movimiento, compuesto por 71 compases, sólo hay una (*Forte*, c. 46-47). Sin embargo en el III movimiento (*Andante amoroso*), con 32 compases de música, emplea 10 veces el recurso de los matices. En la *Overture I* de Fr. X. Richter, en su I movimiento, de 92 compases, hay 35 indicaciones de matiz; en el II movimiento, formado por 36 compases, hay 14 indicaciones de matiz.

Tampoco existe un criterio unitario en las leyendas empleadas a la hora de escribir las *particellas*: en la *Overture VI* de Richter, en su I movimiento, se emplea el término *Rinforzando* cuatro veces y se expresa de tres maneras diferentes: *Rin.*(c. 62 y 64), *Rinf.* (c. 77), *Rinfor.* (c.28). Aquí también está presente la falta de espacio y se recurre a la simplificación del termino como ocurre en los c. 62 y 64. Así mismo, con carácter general, se utiliza la palabra *piano* abreviada *Pia.* y para el *forte* abreviado *For.*; cuando hay falta de espacio se recurre a abreviar más el termino, quedando piano en *P.* y fuerte en *F.*, como ocurre en el c. 26 de la *Overture VI* de Richter, donde este cambio se produce en cada parte del compás.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Varios: *Six Symphonies*: Richter, Graun, Chalon, Zebro y Spangenberg, ed. por M. Real (Madrid: D.V. Chavín, 2014).

La diversidad de matices en la edición impresa abarca del pianísimo al fortísimo, y se reflejan con los siguientes términos: *Pianis.*, *Pianissimo*, *P.*, *Pia.*; *Poco For*, *F.*, *For.*, *Forte*, *Fortis.*; *Cres.*, *Crescendo il For.*; *Forte assai*.

La metodología empleada para la creación de la partitura general comprende:

El análisis armónico y contrapuntístico dentro del ámbito de la estructura formal, que permiten clarificar pasajes e incorporar las correspondientes correcciones, como alteraciones que afectan a notas que van dentro de un mismo acorde, compás o frase.

El análisis estructural y la orquestación de cada obra, permiten diseccionar cada movimiento de una sinfonía, interrelacionar todas sus partes, cotejando posibles errores, siendo el propio compositor a través de su proceso creativo el que nos puede dar la solución sobre omisiones u errores armónicos, rítmicos, melódicos u orquestales.

En la elaboración de la partitura general se empleará el formato actual más generalizado, que va ordenando los instrumentos por familias: cuerdas, viento metales y viento maderas. Para su edición además de la partitura general se incorporan las partes para la orquesta, donde cada instrumento se puede encuadernar por separado y en un mismo libro que contenga todas las sinfonías, siguiendo un formato idéntico a la partitura general del director.

En aquellos casos en los que hay dos papeles (violín I y violín II) evidentemente se editarán por separado dichas partes. En el caso de las trompas se incluirán, además de las partes de la trompa de la época, la partitura correspondiente de cada sinfonía transportada para la trompa en Fa, permitiendo al interprete su utilización en función del grupo en el que va a tocar (orquesta con instrumentos de época o con instrumentos modernos).

En la edición de cualquier obra o grupo de obras como es el caso que aquí estamos tratando, se visualiza la lectura de la obra escrita por estos cinco compositores y la corrección de errores de notas, ritmos, alteraciones que contiene la edición impresa por J.J. Hummel, así como otras aclaraciones, expresadas entre corchetes, paréntesis y ligaduras discontinuas, al objeto de que el interprete conozca en todo momento qué ha añadido el editor, buscando siempre una partitura lo más fiel a la original.

20.2.- *Six Symphonies, Op. 10* de Carl Friedrich Abel

Abel, Carl Friedrich (1723-1787). Nació en Köthen, Alemania. Compositor y virtuoso de la viola de gamba, músico de cámara de la Reina de la Gran Bretaña. Estudió en Leipzig con Johann Sebastian Bach. Su catálogo de obras comprende: sinfonías, oberturas, conciertos para instrumentos de tecla, cuartetos de cuerda, sonatas, sonatas en trío o piezas para viola de gamba.

Six Symphonies, Op. 10 de C. F. Abel¹⁵⁷ es una obra impresa en Amsterdam por J.J. Hummel (1728-1798), y dedicada a Guillaume Young. En la portada de la edición aparece con el nº 253. No se indica el año de su publicación. Estas sinfonía están escritas para una orquesta formada por *Deux Violons, Taille & Basse. Deux Hautbois & Deux Corns de Chasse ad libitum*.

¹⁵⁷ Abel, C. F.: *Six Symphonies, Op. 10* (Amsterdam: Hummel, S.A.).

Como en el caso anterior, en primer lugar hay que analizar la edición impresa y ver que información nos transmite, para posteriormente extraer conclusiones y aplicarlas en una nueva edición o recursos para el aula. Al ser Hummel el editor de estas obras sigue unas pautas similares a las empleadas en las *Sei Sinfonie a otto stromenti: Graun, Richter, Chalon, Zebro e Spangenberg*, aunque no hay que olvidar que aún siendo un mismo editor hay importantes diferencias entre las obras impresas en su primera época y las últimas, incluso cuando trabaja con diferentes compositores en una misma edición.

Como norma general en esta época, el *tempo* está colocado debajo del pentagrama, así como los matices. Por el contrario, los cifrados y los números de los compases de espera se colocan encima. Sin embargo, cuando se indica el matiz con el que debe iniciarse un movimiento, éste se coloca encima del primer compás del pentagrama y el *tempo* debajo, por una cuestión de limitación de espacio en la edición impresa de la época. La norma habitual en los *Allegros* o movimientos rápidos es comenzar en *forte*, aunque no sea indicado. Por el contrario, en los movimientos lentos en *piano*.

Cada plancha o *particella* impresa lleva un número determinado de pentagramas, así como una separación predeterminada entre los mismos. El número de pentagramas por plancha varía en función del instrumento y la densidad de escritura musical. Por ejemplo, las seis sinfonías ocupan en el violín I doce planchas y en el oboe I y en la trompa I cuatro planchas respectivamente. En el violín I cada sinfonía ocupa dos planchas pero varía el número de pentagramas en función de esa densidad; en la sinfonía nº 1 cada plancha tiene dieciséis pentagramas, sin embargo la sinfonía nº 5 tiene 14 pentagramas por plancha. A la hora de preparar una partitura para ser editada, el impresor tiene que diseñar unas líneas técnicas concretas de cómo elaborar las *particellas* y por otro lado, lo que el compositor desea que le sea impreso, conjugándolo con las posibilidades reales que ofrece la imprenta en el momento. El violín II, por ocupar un registro más grave que el violín I y el compositor hacer uso de las notas de la cuarta cuerda, deja muy poco margen para incorporar anotaciones de matices u otro tipo de símbolos, debido a esas limitaciones de espacio entre los pentagramas. En este caso, ha sido en el violín II en el que, de una forma preeminente, y que afecta a todas las sinfonías donde el editor se ha visto obligado a dar soluciones concretas para cada una de ellas.

Con carácter general, para la edición de las sinfonías de Abel, Hummel emplea los espacios disponibles para colocar esos textos. Cuando esto ocurre, la norma en esta edición es colocar las abreviaturas de los matices del siguiente modo: debajo de las barras de compás (Sinfonía nº 3, I movimiento, violín II, c. 48-49 y 70-71); cuando en un mismo compás el matiz está precedido de un silencio, éste se ubica ahí, independiente del valor (Sinfonía nº 2, I movimiento, violín II, c.10, 4); cuando el matiz afecta a la primera parte del compás y no habiendo espacio para su ubicación, pero sí un silencio en la última parte de compás anterior, el impresor empleará ese espacio para su colocación (Sinfonía nº 1, I movimiento, violín II, c.12-13, 113-114, 125-126). Igualmente, si su espacio está ocupado por notas, el editor puede colocar el matiz en la parte siguiente del compás (Sinfonía nº 1, I movimiento, trompa II, c. 13, o en el c. 56 del violín II de esta misma Sinfonía y movimiento). El aprovechamiento del espacio es tan significativo, que cuando en un compás se precisa un cambio de matiz, puede ocurrir que éste se coloque en la primera parte afectándole a la tercera (Sinfonía nº 4, I movimiento, violín II, c.76). De manera generalizada, en el violín II pueden encontrarse todos estos desplazamientos aplicados por el impresor.

En el bajo continuo, la separación entre pentagramas es ocupada por los matices, la numeración arábica propia del cifrado y las notas que exceden la escritura situada dentro del propio pentagrama, primando estas últimas. El cifrado situado en el *basso*, al igual que ocurre en el resto de los instrumentos, deberá adaptarse al espacio disponible entre los pentagramas o ser desplazado en el caso que lo precise una nota o grupo de notas; en este caso el editor opta por varias soluciones: o bien, pasar el cifrado de la parte superior del pentagrama a la parte inferior, ya sea el correspondiente a una o varias notas, o incluso, poner el cifrado sobrepuesto sobre el propio pentagrama.

Para la creación de una nueva edición, se debe procurar hacer una copia exacta del bajo continuo de la edición publicada por J.J. Hummel. Se debe conservar la colocación de las alteraciones tal y como aparecen en la edición impresa (derecha o izquierda del cifrado), y que en ningún caso modifican la armonía del acorde. Las alteraciones del cifrado del acorde, en numerosos casos aparecen situadas tanto a la derecha (Sinfonía nº2, II movimiento, c. 1,12,17, 35 y 42) como a la izquierda del cifrado (Sinfonía nº1, I movimiento, cp. 5, el acorde de séptima tiene el becuadro situado a la izquierda). Lo mismo ocurre con el cifrado de la séptima dominante en su tercera inversión (4+); si en un principio, en la edición impresa es situado a la derecha de la numeración, su posición variará hasta quedarse en la izquierda, tal y como aparece en los manuales de armonía (Sinfonía nº 1, III movimiento, c.117).

Respecto a la justificación de las líneas que llevan los cifrados de los acordes, se tratará de hacer una copia lo más exacta posible de la aportación de la imprenta de la época, aunque ésta sólo sea una guía. Por ello, el lector deberá examinar su contenido desde la distancia, siendo el análisis armónico del conjunto orquestal el que nos dará el ámbito exacto del los acordes. En la partitura general la numeración se colocará encima de pentagrama del *Basso*, como aparecen en las *particellas* de la época, aunque hay muchas ediciones actuales que optan por colocarlo debajo.

La metodología para la preparación de edición impresa, además de las características propias de la imprenta de la época, comprende: análisis armónico llevado al ámbito de la estructura formal para clarificar pasajes e incorporar las correspondientes correcciones; análisis formal a través de la estructura de la obra permite diseccionar cada movimiento de una Sinfonía, interrelacionar todas sus partes, cotejando posibles errores y dudas armónicas, rítmicas, melódicas u orquestales. El contrapunto y la interrelación entre las voces es un mecanismo clarificador a la hora de engarzar diferentes tipos de estructuras motívicas, articulaciones y el diálogo entre las diversas voces orquestales.

Un análisis comparativo de éstas seis sinfonías y otras obras del repertorio de este compositor, como la *Overture nº XVI* del *The Periodical Overtures, opera terza*, editadas en Londres por R. Bremner (1713-1789), permiten extraer conclusiones musicológicas y sistematizar diferentes escrituras tipo de su manera de componer. Estos modelos pueden ser aplicados a la hora de elaborar un fraseo con la articulación adecuada, en pasajes que en algunas de sus copias carecen de dicho elemento.

Para facilitar la lectura a los instrumentistas, aquellos compases que repiten cuatro o más veces se les ha incorporado una numeración encima del pentagrama y compás correspondiente, principalmente en las violas, *basso* o las trompas.

20.3.- *Four Symphonies* de Franz Frantisek Von Benda

Benda, Franz (1709-1786). Nació en Staré Benátky, Bohemia, actual República Checa. Fue violinista, compositor y *Konzertmeister* de la orquesta del Rey Federico II de Prusia. Alumno de violín y composición de Carl Heinrich Graun, del que recibe la influencia de la escuela italiana del violín, por ser éste alumno de Giuseppe Tartini. Fundador de la Escuela alemana de violín. Posee un amplio catálogo de obras: sinfonías, conciertos para violín, sonatas en trío, sonatas para violín con clavicémbalo, dúos para dos violines, caprichos para violín, etc.

Four Symphonies de Franz Benda, comprende la sinfonía en Sib mayor [Mus. 2981-N-4], la sinfonía en Re mayor [Mus. 2981-N-2], la sinfonía en La mayor [Mus. 2981-N-3], y la sinfonía en Do mayor [Mus. 2981-N-1]. Estas cuatro sinfonías están basadas en los manuscritos que se encuentran depositados en el archivo de la Biblioteca de la Universidad de Dresde.

Por la caligrafía de los manuscritos se puede observar la presencia de al menos tres copistas. Estas diferencias son contrastables entre las partes de los oboes de la sinfonía en Sib, las partes de las flautas y el resto de instrumentos de esa misma obra, así como de las obras que aquí se presentan. La caligrafía de las leyendas que encabezan la partitura de cada uno de los instrumentos son una fuente clarificadora y de ayuda para reforzar estas afirmaciones.

La metodología llevada a cabo con los manuscritos para la creación de la partitura general y las partes abarca como en los casos anteriores varios campos del saber musical: análisis armónico, análisis formal, contrapuntístico y la orquestación. No hay que obviar que la presencia de diferentes copistas o los “olvidos” de algunos elementos musicales a la hora de realizar las copias requieren de estas revisiones para disponer de una partitura exenta de este tipo de errores.

La orquestación en los repertorios de esta época es uno de los elementos que permite dar soluciones cuando se evidencian errores de tipo rítmico, melódico, armónico o de la propia orquestación en alguna de sus voces. En las cuatro sinfonías de Benda, flautas y oboes van doblando con carácter general a los violines I y II, evidenciándose este tipo de errores. Por ejemplo: en la sinfonía en Sib, I movimiento, c. 54, el oboe II lleva la alteración correcta, propia de la tonalidad, mientras en la flauta II y violín II que tocan la misma parte carecen de ella. También en ésta misma sinfonía, pero en el II movimiento, c. 11, la flauta I (sin ligadura) dobla al violín I (con ligadura); lo mismo ocurre en el c. 23 de este movimiento: flautas y oboes (sin ligadura) doblan a los violines (con ligadura); o en el c. 22 también del mismo movimiento, donde al violín II doblado por la flauta II y el oboe II, en su primera parte a la semicorchea le falta el puntillo; o los trinos, donde toda la orquesta lleva una grafía y las flautas otras, todo ello de manera simultánea.

Un análisis comparativo de éstas cuatro sinfonías y de otras obras del repertorio de este compositor permiten extraer conclusiones musicológicas y sistematizar diferentes escrituras tipo de su manera de componer. Estos modelos pueden ser aplicados a la hora de elaborar un fraseo con la articulación adecuada, en pasajes que en algunas de sus copias carecen de dicho elemento.

Tanto en la elaboración de la partitura del director como en las *particellas*, se ha conservado la terminología empleada en los manuscritos. Esto permite conocer la variedad de términos empleados en la época y en una misma orquesta para denominar la misma instrumentación. En el caso de la sinfonía en Sib mayor, las partes destinadas a la flauta son encabezadas con la leyenda “Violino primo ô Flauto” y Violino secondo ô Flauto. Si se realiza un recorrido por las diferentes obras y los textos que encabezan cada instrumento tenemos:

- a) Sinfonía en Sib mayor: Flauto (Violino primo ô Flauto), Flauto (Violino secondo ô Flauto); Hautb. I, Hautb. 2; Violino I, Violino 2, *Violetta*, Basso y Basso Con.:
- b) Sinfonía en Re mayor: Flauto I, Flauto II, Oboe I, Oboe II, Fagotto; Corno I. *D #* y Corno II. *D #*; Violino I, Violino II, *Violetta* y Cembalo.
- c) Sinfonía en La mayor: Violino I, Violino 2, *Violetta* y Basso.
- d) Sinfonía en Do mayor: Flauto travers: I, Flauto travers: 2, Oboe I, Oboe 2, Bassono; Violino I, Violino 2, *Violetta* y Basso.

En la elaboración y presentación de la partitura general, confeccionada a través de las partes sueltas manuscritas, se empleará el formato actual pero conservando la terminología empleada por el compositor. Además de la partitura general se incorporan las *particellas* o partes para la orquesta siguiendo los formatos actuales. En el caso de las trompas se incluirán, además de las partes de la trompa de la época, la partitura correspondiente de cada sinfonía transportada para la trompa en Fa, permitiendo al intérprete su utilización en función del grupo en el que va a tocar. En el caso de los alumnos de esta especialidad instrumental, al no tener mucha práctica en el transporte, pues pueden encontrarse las Trompas en diversas tonalidades, la *particella* para un instrumento moderno les permite centrarse en los elementos técnicos de la obra.

20.4.- *Six Symphonies, Op.9* Charles Stamitz (Karl Stamitz)

Stamitz, Charles (1745-1801). Nació en Mannheim, Alemania. Compositor y violinista virtuoso, hijo de Johann Stamitz (1717-1757). Estudio con su padre, considerado el fundador de la denominada *Escuela de Mannheim*, y con Cristiano Cannabich (1731-1798), quien sucedió a Johann Stamitz como concertino y director de la orquesta de la Corte en el Palacio de Mannheim. C. Stamitz es considerado como el representante más destacado de la segunda generación de la *Escuela de Mannheim*. Su catálogo de obras comprende: sinfonías, sinfonías concertantes, conciertos para violín, viola, viola d' amore, violonchelo, flauta, clarinete, fagot, así como dúos, tríos o cuartetos. En el ámbito de la ópera escribió dos obras que están perdidas (*Der verliebte Vormund* y *Dárdano*).

Las *Six Symphonies, Op.9*¹⁵⁸ están escritas para una orquesta formada, según se indica en la portada de la edición impresa de la época: *Pour Deux Violons, Alto Viola, Basso, Hautbois & Cors de Chasse*. Este grupo de obras se editan en Amsterdam por Siegfried Markordt y están dedicadas a Monsieur James Strachan; no se indica el año de su publicación.

Como norma general en las ediciones de ésta época, tanto el *tempo* como los matices se colocan debajo del pentagrama. Sin embargo S. Markordt los traslada con carácter general los *tempos* a la parte superior, aunque todavía perdura el sistema antiguo en la edición de *Six Symphonies, Op.9* de C. Stamitz. Los cifrados y los números de los compases de espera se colocan encima como ocurre con otros editores.

¹⁵⁸ Stamitz, Ch.: *Six Symphonies, Op.9* (Amsterdam: Markordt, S.A.).

En las ediciones impresas de Hummel, cuando se indica el matiz con el que debe iniciarse un movimiento, éste se coloca encima del primer compás del pentagrama y el *tempo* debajo, por una cuestión de limitación de espacio. Si embargo esto, salvo excepciones, ya no ocurre con éste editor, ya que por el contrario ubica de manera permanente los *tempos* en la parte superior del pentagrama y los matices debajo del mismo, elementos que posteriormente quedan fijados ya de manera permanente.

Otro dato a tener presente en los *Allegros* o movimientos rápidos es que se comienza en *forte*, aunque no sea indicado, de ahí que se muestre en esta edición tales matices entre corchetes [*f*]. Por el contrario, en los movimientos lentos lo habitual es comenzar en *piano* e indicarlo. También, si un movimiento rápido comienza en *piano*, éste sí se indica en la *particella* por parte del compositor, como ocurre en la sinfonía n° 1, III movimiento (*Prestissimo*). Si ocurriera que en una de sus voces no hay espacio para la ubicación del *tempo* en la parte superior del pentagrama, como pasa en esta misma sinfonía y movimiento en el oboe *primo*, la indicación del *tempo* se colca debajo del pentagrama.

Técnicamente cada plancha o *particella* impresa lleva un número determinado de pentagramas, así como una separación predeterminada entre los mismos. El número de pentagramas por plancha varía en función del instrumento y de la densidad de escritura musical. Por ejemplo, las seis sinfonías ocupan en el violín I catorce planchas o *particellas* y cada plancha tiene entre 14 a 16 pentagramas, según sinfonía. El oboe I emplea para las seis sinfonías seis planchas con 14 pentagramas por plancha, excepto las sinfonías n° 3 y n° 4 que emplean planchas de 15 pentagramas. En la sinfonía n° 6 el oboe es sustituido por la flauta. C. Stamitz sólo emplea los oboes en los segundos movimientos en las sinfonías n° 3 y 4; las sinfonías n° 1, n° 2 y n° 5 permanecen en silencio (*Andante Tacet*). Todavía perduran ciertos rasgos de orquestación de épocas anteriores, donde los oboes no interviene en los segundos movimientos al igual que ocurría con las trompas, de ahí, la utilización de un menor número de planchas. La trompa I ha empleado cinco planchas con 14 pentagramas por plancha para las seis sinfonías; lo mismo ocurre con a trompa II que también emplea cinco planchas.

Con todos éstos recursos, a la hora de preparar la edición de una partitura, el impresor tiene que diseñar por un lado unas líneas técnicas concretas de cómo elaborar las *particellas* y por otro lado, conjugar lo que el compositor desea que le sea impreso, con las posibilidades reales que ofrece la imprenta en el momento. En este sentido y como consecuencia de la evolución técnica de los instrumentos, el violín amplía su registro hacia el agudo, ocupando con sus notas el espacio que hay entre pentagramas; por el contrario, el violín II hace lo propio al ocupar un registro más grave en la escritura orquestal que el violín I ya que el compositor hace uso de las notas de la cuarta cuerda, lo que deja muy poco margen para incorporar anotaciones de matices u otro tipo de símbolos musicales entre los pentagramas. Debido a esas limitaciones de espacio que hay entre los pentagramas y siendo ocupado en primer lugar por las notas, se producen en numerosos casos el desplazamientos de matices y signos musicales.

En el bajo continuo ocurre lo mismo, la separación entre pentagramas es ocupada por los matices, alteraciones, la numeración arábiga propia del cifrado y, las notas que exceden la escritura del propio pentagrama, primando éstas últimas. El cifrado situado en el *basso*, al igual que ocurre en el resto de los instrumentos, deberá adaptarse al espacio disponible entre los pentagramas o ser desplazado en el caso que lo precise una nota o grupo de notas; en este caso el editor opta por varias soluciones: o bien, pasar el cifrado de la parte superior del pentagrama a la parte inferior, ya sea el correspondiente a una o varias notas, o incluso, poner el cifrado sobreimpreso sobre el propio pentagrama. Con carácter general, este procedimiento se empleará en los demás instrumentos; para la edición de las seis sinfonías de C. Stamitz,

Markordt emplea, al igual que otros editores de la época, los espacios disponibles que tiene entre pentagramas para colocar los matices y otros textos propios de la partitura.

Para la creación de la nueva edición, se procurará hacer una copia exacta del bajo continuo de la edición publicada por S. Markordt. Se habrá de conservar la colocación de las alteraciones tal y como aparecen en la edición impresa (derecha o izquierda del cifrado), y que en ningún caso modifican la armonía del acorde. Las alteraciones del cifrado del acorde, en numerosos casos aparecen situadas tanto a la derecha [sinfonía nº1, I movimiento, c. 87, 124, 126, 168, 171 y 181] como a la izquierda del cifrado [Sinfonía nº1, I movimiento, c. 35, 53, 81 y 175]. No se puede decir que las alteraciones que se sitúan a la derecha del cifrado obedezcan a la falta de espacio para su ubicación, sino, más bien, a la falta de una pauta homogénea por parte del impresor, muy habitual en la época. Posteriormente esto si ocurrirá, situándose la alteración a la izquierda del cifrado. Lo mismo ocurre con el cifrado de la séptima dominante en su tercera inversión, donde el signo + lo sitúa a la derecha de la numeración arábica, y no a la izquierda, tal y como aparece posteriormente en los manuales de armonía. También en numerosas ocasiones se obvia dicho signo +, aunque armónicamente resuelve correctamente desde el acorde de dominante a el acorde de tónica en su primera inversión.

Los textos empleados en las sinfonías así como en los matices son: *Smorz, Soli, Dolce, Sciolto, Tutti, Solo, Tasto, Tasto Solo, Violoncelli Solo*; “con arco” aparece escrito de diferentes formas: *arco, colar, col' ar, coll' ar*. La cuerda pulsada o *Pizzicato* aparece escrito en esta época de varias formas: *pizi, pizica, pizicatto*. Para indicar a la octava, y que en todos los casos aquí se emplea en el *Basso* se expresa en las *particellas* con la siguiente grafía: *all: oct:*. Los matices emplean la siguiente terminología o abreviaturas: *cres, poco a poco cres, mezo F, F, FF, P, FP*.

En una nueva edición se podrá proceder procurando dejar la escritura tal y como aparece en la edición de la época. En algunos casos hay palabras que se pueden completar, en dichos casos la parte añadida se colocará entre corchetes: *Smorz[ando], Smorz[ando]*; *Cres[cendo]* o directamente *crescendo*, dado que siempre emplea para indicar este término abreviado [*cres*]. Para indicar a la octava [*all: oct:*] se ha dejado tal y como aparece en la época. El término *mezoforte* aparece siempre escrito *mezo F*, en la nueva partitura se puede optar por la grafía actual *mf*. Debe tenerse presente que toda modificación se deberá indicar.

En la confección de la partitura general donde se ha tomado como referencia las *particellas*, hay que tener presente que los signos de los matices en numerosas ocasiones se colocan en los primeros instrumentos: violín I, oboe I, trompa I y, no así en las segundas voces; cuando esto ocurre, a la segunda voz se le añade el matiz entre corchetes.

Otro elemento de análisis son las ligaduras; tanto la ligadura de prolongación como la de fraseo o articulación presentan características concretas. Hay que tener presente su evolución en la escritura y su expresión gráfica en una nueva edición. Cuando unimos el valor de dos notas empleando ligadura de prolongación, el arco de la ligadura se coloca encima o debajo del pentagrama abarcando dichas notas; sin embargo en la edición de la época, cuando hay que ligar cuatro o seis redondas (nota por compás), muy típico en las trompas, dicha ligadura no va de nota en nota, el arco de la ligadura se inicia en la primera nota y finaliza en la última. En una edición actual, se colocará la ligadura siguiendo el procedimiento tradicional ligando cada una de las notas. Por otra parte, en la edición de la época ha empleado dos formulas diferentes para las ligaduras de fraseo, la que se utiliza en la actualidad, donde un grupo de notas están dentro de un mismo arco, y el otro procedimiento, cuando se emplean varias ligaduras, donde cada una de ellas va pasando por cada nota, como si se tratase de ligaduras de prolongación colocadas entre cada nota, pero en este caso son diferentes sonidos.

En las ediciones actuales se emplea una sola ligadura cuando se emplea este último procedimiento. Si se trata de la utilización de ligaduras en las dobles cuerdas, como ocurre en numerosos pasajes de las violas, en la época sólo se coloca una ligadura en una de sus voces, en las transcripciones se ponen dos, pero una de ellas, la añadida irá con una ligadura discontinua.

Otro tema importante son las notas ligadas y las alteraciones accidentales. En ésta época y más concretamente en éste grupo de sinfonías, cuando hay notas alteradas cuyo valor se prolonga mediante una ligadura hasta el compás siguiente, el editor opta por dos sistemas de grafía diferentes: poner la alteración en la primera nota pero no en la nota del compás siguiente, hasta donde se produce esa prolongación, o cuando se pone la alteración en las dos notas, la nota alterada y en la que se prolonga ubicada en el compás siguiente. Esta prolongación también puede darse en varios compases ligados con la ligadura de prolongación, por ejemplo en grupos de cuatro, seis u ocho notas que cada una de ellas ocupa un compás, y que van ligadas por un sólo arco que abarca todo el grupo de compases, como es habitual en las trompas; el compositor pone la alteración accidental en la primera nota y no en las demás aunque también se vean afectadas. Otra variante similar se produce cuando se repite un grupo de notas iguales pero sin ligadura; la alteración se coloca en la primera o cada dos compases. En cualquiera de estos casos, en una nueva edición se colocarán las alteraciones correspondientes en todos los compases, empleando el paréntesis para diferenciar las notas que van ligadas como recordatorio y, el corchete para las notas que van sueltas, y que unas veces llevan la alteración y otros casos no y lo precisan. Aquí como en otros casos, convergen escrituras de épocas anteriores y otras nuevas que progresivamente se van afianzando en un nuevo modelo.

Otro elemento de la grafía y su aplicación es el signo del *staccato*. Al igual que ocurre cuando un diseño musical que se presenta con todas sus notas y ritmos en un compás concreto, y a continuación en ese mismo compás o en el siguiente su escritura se abrevia, y el instrumentista debe de interpretar dicho pasaje con ese diseño rítmico-melódico; en la interpretación de determinados pasajes o simplemente un grupo de notas en *staccato* puede ocurrir lo mismo. Un instrumento tiene un pasaje que dura varios compases, el primero de ellos lleva el signo de *staccato*, no así en el resto, el pasaje a priori deberá interpretarse completo en *staccato*, excepto que el contexto indique lo contrario. Lo mismo puede ocurrir con un pasaje orquestal donde se escribe dicho signo en todas sus voces en el primer compás de ese pasaje y no así en el resto de compases. Otra variante habitual de este último caso se puede encontrar cuando dicho signo de *staccato* se pone sólo en un instrumento, aún cuando toda la orquesta lleva un mismo esquema rítmico como pueda ser un *Tutti* orquestal. Otra variante en la combinación de *Legato-staccato*, que puede presentarse con “detalle” al inicio de un pasaje, su repetición en otras voces puede ir “degradándose” hasta que sólo se indica las notas con su ritmo, desapareciendo otro tipo de signos, de ahí que la solución en la reconstrucción de determinados pasajes esté en el análisis estructural y motivico de la obra.

Habitualmente, al tratarse de una edición de época, hay que ver su escritura desde la distancia, en las ediciones posteriores progresivamente se va cuidando más todos los detalles que el compositor consideraba necesarios para la correcta interpretación de su obra.

Respecto a la ornamentación y más concretamente la escritura de las apoyaturas se debe conservar el valor expresado en la edición de la época, toda variante se indica entre corchetes. También coexisten escrituras de épocas anteriores con otras más generalizadas en esta época y que se encuentran presentes en éstas partituras. En este sentido hay que diferenciar varios procedimientos: ligaduras que abarcan todas sus notas incluida la propia apoyatura, apoyatura sin ligadura con respecto a la nota principal, la escritura más común y finalmente

cuando el editor no coloca ninguna ligadura. En una nueva edición, en el primer caso la apoyatura va unida con una ligadura continua a la nota real; el segundo y tercer caso irán con ligaduras discontinuas. Respecto a los trinos ocurre algo similar, la nota que lleva el trino y su resolución llevan una ligadura, no así la nota que precede al trino y, que indica su preparación o nota por la que éste debe iniciarse; otros casos son cuando sólo lleva ligadura la resolución, y finalmente cuando se carece de todo tipo de ligadura. Sólo en este último se pondrá ligadura discontinua en una nueva edición.

En la reconstrucción de la ornamentación en las diferentes voces instrumentales, destacan especialmente los violines y los oboes en la sinfonía n° 6 (violines y flautas), por ser éstos los que llevan prioritariamente la melodía y presentan los elementos temáticos. La edición de la época nos muestra fragmentos correctamente completos en cuanto a la ornamentación se refiere, concretamente apoyaturas y trinos. En otros muchos casos nos encontramos con pasajes que tocan al unísono los violines I y II, y la ornamentación sólo se ha puesto en uno de ellos. Normalmente y con carácter general, la *particella* perteneciente al *Concertino* y/o *Violino primo* suele estar más cuidada en cuanto a detalles de escritura. Los oboes o las flautas con frecuencia doblan pasajes de los violines y donde no aparece dicha ornamentación, en estos casos, se le añade entre corchetes a los oboes o las flautas.

Con carácter general en las trompas, la trompa segunda tiene asignado en la partitura orquestal de la época el registro más grave de las dos voces; en ésta segunda voz para la escritura de determinadas notas del registro más grave se emplea la clave de Fa en 4ª línea. En el grupo de las seis sinfonías éstas notas son la tónica (Do) y la dominante (Sol), que en los instrumentos transpositores como los son las trompas, al ser transportadas corresponden sus tonalidades: la sinfonía n° 1 tiene la trompa en Re, la sinfonía n° 2 en Sol, la sinfonía n° 3 en Do, aquí evidentemente no hay que transportar al estar en Do; la sinfonía n° 4 la trompa está en Fa, la sinfonía n° 5 en Sib y la sinfonía n° 6 en Mib. Gráficamente dichas notas están situadas debajo del pentagrama con dos líneas adicionales para el Do y la primera línea del pentagrama para el Sol, que de acuerdo con el sistema físico armónico corresponde a Do2 y Sol2. En las *particellas* se deja tal y como aparece en la edición de la época, es decir, escritas éstas notas en clave de Fa en 4ª línea, aunque en la partitura general aparecerá con una aclaración a pie de página.

Respecto a la corrección de otros errores también subsanados en la nueva edición tenemos: en la trompa II hay un error en la numeración de los compases de espera que indica que son 13 en vez de 15 (sinfonía n° 5, I movimiento c. 145 al 181). También hay otro error en la trompa II de la sinfonía n° 6, último movimiento (*Prestissimo*); la trompa II tiene un compás más que el resto de la orquesta, (penúltimo compás), al estar ubicado en el *tutti* final, con el análisis armónico y de la estructura temática se ha identificado y resuelto correctamente dicho error. En la viola también se ha identificado otro error en el número de compases. En el I movimiento de la sinfonía n° 5, compas n° 7 hay un diseño de corcheas con la nota Sib que se repite durante cinco compases, cuando lo correcto son cuatro, aparece repetido un compás más; se ha revisado la armonía, los elementos temáticos y orquestación y se ha corregido en la nueva edición. La metodología llevada a cabo para la preparación de una nueva edición impresa o en la elaboración de materiales para el aula se completará con:

- a) El análisis armónico llevado al ámbito de la estructura formal para clarificar pasajes e incorporar las correspondientes correcciones.
- b) El contrapunto y la interrelación entre las voces como mecanismo clarificador a la hora de engarzar diferentes tipos de estructuras motívicadas, articulaciones y el diálogo entre las diversas voces orquestales.
- c) La orquestación aportará soluciones cuando se evidencien errores de tipo rítmico, melódico, armónico.
- d) Un análisis comparativo de éstas seis sinfonías y otras obras del repertorio de este compositor, permiten extraer conclusiones musicológicas y sistematizar diferentes escrituras tipo de su manera de componer.
- e) En la edición de estas seis sinfonías se visualiza la lectura de la obra escrita por el compositor y la corrección de errores de notas, ritmos, alteraciones que contiene el facsímil de la obra impresa, así como otras aclaraciones, al ser expresadas éstas entre corchetes, paréntesis, ligaduras discontinuas, etc.

20.5.- *Six Symphonies, Op. 3* de Johann Christian Bach

Bach, Johann Christian (1735-1782). Nació en Leipzig, Alemania. Hijo de Johann Sebastian Bach y de Ana Magdalena Bach. Maestro de música de la Reina de la Gran Bretaña. Se formó musicalmente con su padre y con el Padre Martini en Bolonia. Autor de una extensa obra musical: sinfonías, oberturas, operas, música sacra, música de cámara y conciertos para pianoforte. J. C. Bach es uno de los primeros clavecinistas que tocó un pianoforte y que compuso para este nuevo instrumento.

Six Symphonies, Op. 3 de J. C. Bach¹⁵⁹ se basa en la edición impresa en Amsterdam por J. Hummel (1728-1798) y dedicada al Duc de York. No se indica el año de su publicación. Como se muestra en la portada, éstas sinfonías están escritas para una orquesta formada por *Deux Violons, Alto Viola et Basse. Deux Hautbois et Deux Cors de Chasse*. Un ejemplar de esta edición se conserva en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, España. Dicho ejemplar es el que se ha utilizado para realizar una nueva edición y que será comentada como ejemplo del proceso que se debe llevar a la hora de preparar una obra para el aula o edición.

La edición impresa de la época y más concretamente la de Hummel, transmite una información que es necesario analizar para posteriormente extraer conclusiones y aplicarlas en la nueva edición. Las limitaciones del espacio, un elemento importante a tener en cuenta, y el emplazamiento de alguno de sus contenidos podría inducir a posibles errores en la interpretación de algunos pasajes de las obras.

Como norma general, el *tempo* se coloca debajo del pentagrama, así como los matices. Por el contrario, los cifrados y los números de los compases de espera se colocan encima. Sin embargo, cuando se indica el matiz con el que debe iniciarse un movimiento, éste se coloca encima del primer compás del pentagrama y el *tempo* debajo. La norma habitual en los *Allegros* o movimientos rápidos es comenzar en *forte*, aunque la costumbre de la época no sea indicarlo; así lo indica J. C. Bach en la sinfonía n.º 3, I movimiento. Si por el contrario, el inicio del primer movimiento comienza con un *piano*, éste se suele indicar como ocurre en la sinfonía n.º 5. En los movimientos lentos, lo habitual es indicar el matiz y, suelen iniciarse con carácter general en *piano*.

¹⁵⁹ Bach, J. C.: *Six Symphonies, Op. 3* (Amsterdam: Hummel, S.A.).

Técnicamente cada plancha o *particella* lleva impresa un número determinado de pentagramas, así como una separación predeterminada entre los mismos. El número de pentagramas por plancha varía en función del instrumento y la densidad de escritura musical. Por ejemplo, las seis sinfonías ocupan en el violín I doce planchas; en el oboe I y en la trompa I seis planchas respectivamente. En el violín I cada sinfonía ocupa dos planchas, pero varía el número de pentagramas en función de esa densidad; en las sinfonías cada plancha tiene dieciséis pentagramas, excepto en la sinfonía n° 3 que tiene 17 y 16 pentagramas por plancha. La trompa I emplea de 12 a 14 pentagramas por plancha. Esto viene determinado, además por la densidad de la escritura, por la no intervención del instrumento en los segundos movimientos (Andante); en este caso cada sinfonía ocupa una sola plancha.

A la hora de preparar una partitura para ser editada, el impresor tiene que diseñar por un lado, unas líneas técnicas concretas de cómo elaborar las *particellas*, y por otro lado, lo que el compositor desea que le sea impreso, todo ello conjugándolo con las posibilidades reales que ofrece la imprenta en el momento. Dado que el violín II ocupa un registro más grave en la escritura orquestal que el violín I y, el compositor hacer uso de las notas de la cuarta cuerda, queda muy poco margen para incorporar anotaciones de matices u otro tipo de símbolos. Debido a esas limitaciones de espacio entre los pentagramas ya que en estos casos es ocupado con carácter prioritario por las notas, se produce el desplazamiento de los textos, no todo está en su sitio, por lo que se requiere tener presente algunos datos.

Con carácter general, para la edición de las *Six Symphonies* de J. C. Bach, Hummel emplea los espacios disponibles para colocar los textos. Cuando esto ocurre, la característica general es colocar las abreviaturas de los matices debajo de las barras de compás: sinfonía n° 1, I movimiento, violín II, c. 11, 91, misma sinfonía, II movimiento, c. 18, 20,22, etc.; cuando en un compás el matiz está precedido de un silencio, el matiz se ubica ahí, debajo del silencio: sinfonía n° 1, I movimiento, violín II, c. 39,43, 85, etc.; o se coloca el matiz encima del pentagrama sobreimpreso sobre éste: sinfonía n° 1, I movimiento, violín II, c. 119; sinfonía n° 2, I movimiento, violín I, c. 23 y 113; sinfonía n° 3, I movimiento, violín I, c. 1, 2, 5, 20, 24, etc.

Si se analizan otras publicaciones de Hummel, por ejemplo *Six Symphonies, Op. 10* de C. F. Abel, se pueden observar más variantes sobre éstos desplazamientos, por ejemplo, cuando el matiz afecta a la primera parte del compás y no habiendo espacio para su ubicación, pero si un silencio en la última parte de compás anterior, el impresor empleará ese espacio para su colocación: sinfonía n° 1, I movimiento, violín II, c.12-13, 113-114, 125-126. Igualmente ocurre si ese espacio está ocupado por notas, el editor puede colocar el matiz en la parte siguiente del compás: sinfonía n° 1, I movimiento, trompa II, c. 13, o en el c. 56 del violín II de esta misma sinfonía y movimiento.

En el bajo continuo, la separación entre pentagramas es ocupada por los matices, la numeración arábiga propia del cifrado y las notas que exceden la escritura situada dentro del propio pentagrama, primando estas últimas. El cifrado situado en el *basso*, al igual que ocurre en el resto de los instrumentos, deberá adaptarse al espacio disponible entre los pentagramas o ser desplazado en el caso que lo precise una nota o grupo de notas; en éste caso el editor optará por varias soluciones, según el caso: o bien pasar el cifrado de la parte superior del pentagrama a la parte inferior, ya sea el correspondiente a una o varias notas o poner el cifrado sobreimpreso sobre el propio pentagrama.

Para la creación de la nueva edición, se ha procurado hacer una copia exacta del bajo continuo de la edición publicada por J.J. Hummel. Se ha conservado la colocación de las alteraciones tal y como aparecen en la edición impresa (derecha o izquierda del cifrado), lo que en ningún caso modifica la armonía del acorde. Las alteraciones del cifrado del acorde que aparecen situadas a la derecha de éste son por ejemplo: sinfonía nº1, II movimiento, c. 7; sinfonía nº2, I movimiento, c. 75; sinfonía nº 3, el II movimiento, c. 34 y 35; sinfonía nº 4, el I movimiento, c.55 y 62; sinfonía nº 5, el I movimiento, c.36, 80 y 99; sinfonía nº 6, el II movimiento, c.40 y 45.

Lo mismo ocurre, por ejemplo, con el cifrado de la séptima dominante en su tercera inversión, donde el signo más (+) es colocado a la derecha del cifrado. Históricamente, si en un principio en la edición impresa se sitúa a la derecha de la numeración, su posición variará hasta quedarse en la izquierda, tal y como aparece posteriormente en los manuales de armonía. Este tipo de planteamiento se puede observar en la sinfonía nº 3 en Mib mayor, I movimiento, c. 87 donde se modula a Fa menor, resolviendo dicho acorde en la tónica en su primera inversión (I6). No obstante, en la edición de éstas obras, el bajo cifrado carece en su mayoría del signo +, aunque se coloca el cifrado de la dominante resolviendo en el acorde de tónica en su primera inversión (I6) ; sinfonía nº 3, II movimiento, escrito en la tonalidad *Sib*, c. 5, 6, 13, 14, etc.

Respecto a las líneas de prolongación que llevan los cifrados de los acordes, se ha tratado de hacer una copia lo más exacta posible de la aportación de la imprenta de la época. Sin embargo el lector deberá examinarlo desde la distancia, ya que su concreción dista mucho de la exactitud que en épocas posteriores los manuales de Armonía nos transmiten, siendo el análisis armónico del conjunto orquestal el que nos dará el ámbito exacto de los acordes. En la partitura general, la numeración se ha colocado encima de pentagrama del *basso*, como aparecen en las *particellas* de la época, aunque hay muchas ediciones actuales que optan por colocarlo debajo.

La metodología para llevar a cabo la preparación de una edición impresa o crear materiales para el aula, además de tener presente las limitaciones y características propias de la imprenta de la época, comprende: análisis armónico, análisis formal, el contrapunto y la interrelación entre las diferentes voces orquestales, la orquestación y finalmente realizar un análisis comparativo entre éstas seis sinfonías que permitirá extraer conclusiones musicológicas¹⁶⁰ y sistematizar diferentes escrituras¹⁶¹ tipo de su manera de componer de este compositor. Estos modelos pueden ser aplicados a la hora de elaborar un fraseo con la articulación adecuada, en pasajes que en algunas de sus copias carecen de dicho elemento. Como en los casos anteriores, en una nueva edición se visualizará la lectura de la obra escrita por el compositor y la corrección de errores: notas, ritmos, alteraciones que contiene el facsímile, así como otras aclaraciones, expresadas entre corchetes, paréntesis, ligaduras discontinuas o notas a pie de página.

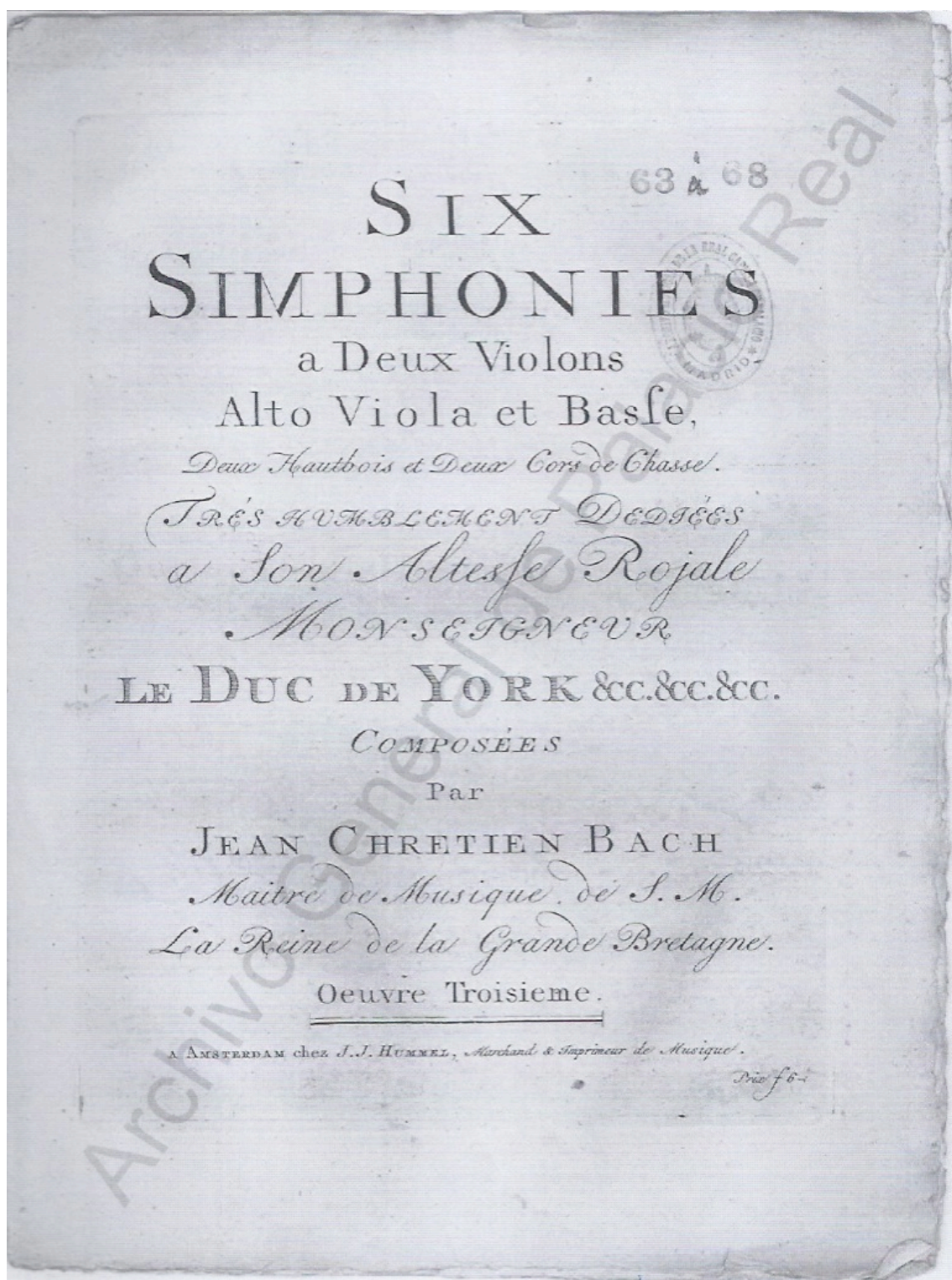
¹⁶⁰ Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlín, 1753 y 1762 (Germany: Bärenreiter, 2003).

¹⁶¹ Dannreuther, E.: *Musical Ornamentation*, Part II (London & New York: Novello Ewer and Co., S.A.). pp. 1-60.

20.5.1.- De la edición facsímil a la edición práctica

A continuación se han seleccionado una serie de ejemplos para visualizar el proceso que se ha seguido en la elaboración de una edición práctica para el aula y donde el profesor tiene que familiarizarse con manuscritos y ediciones de época. Los ejemplos que a continuación se exponen se han extraído de las *Six Symphonies, Op. 3* de J. C. Bach. Hay que tener presente que cada grupo de obras, autor y época requiere soluciones concretas, aunque en este caso se ha buscado un conjunto de sinfonías donde las soluciones se han centrado principalmente en la incorporación de articulaciones, matices y ornamentación. Este proceso se ha dividido en tres partes:

1. Visualización de la edición facsímil:
 - Portada.
 - Parte de cada instrumento, inicio de la primera obra.
 - Aquí no existe parte del director por lo que en la nueva edición hay que crearla, además de la edición de unas nuevas *particellas* revisadas.
2. La nueva edición:
 - Portadilla.
 - Índice temático.
 - *Full Score*.
 - *Particellas* de los diferentes instrumentos.
3. Conjunto de ejemplos y la corrección de errores:
 - Fragmentos donde se visualizan contenido del facsímil, nueva edición y el *Full Score*.
 - Cuadros con ejemplos tipo y la propuesta de soluciones a emplear en una edición práctica o para la confección de materiales para el aula.



Facsimile. Violino primo

2

OVERTURE I

VIOLINO PRIMO

Alligro con Spirito

The image shows a page of a musical score for the first violin part of an Overture. The page is numbered '2' in the top left corner. The title 'OVERTURE I' is written in large, bold letters, followed by 'VIOLINO PRIMO' in a slightly smaller font. Below the title, the tempo 'Alligro con Spirito' is written in italics. The music is written on 14 staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). There are also articulation marks like accents and slurs. The music is written in a single system with a repeat sign at the end.

2
VIOLINO SECONDO
OVERTURE I *Allegro con Spirito*

The image shows a facsimile of a musical score for the second violin part of an Overture. The page is numbered '2' in the top left corner. The title 'VIOLINO SECONDO' is centered at the top, with 'OVERTURE I' below it. The tempo marking 'Allegro con Spirito' is written in italics below the first staff. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of 15 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is characterized by a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, eighth-note patterns, and dotted rhythms. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The score includes performance markings such as 'cresc' and 'rit'. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic and rhythmic lines of the second violin.

Facsimile. Viola

2

V I O L A

OVERTURE I

Allgro con Spirito

The score is written for Viola and consists of 14 staves. The tempo is marked *Allgro con Spirito*. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and dotted rhythms. Dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo) are used throughout to indicate volume changes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Facsimile. Basso (Contrabasso/Violoncello)

2

BASSO

OVERTURE I

Allegro con Spirito

The image shows a page of a musical score for the Bass part of Overture I. The score is written in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro con Spirito'. The music is highly technical, featuring complex rhythmic patterns and extensive fingering. The score is divided into 12 staves. The first staff is the title line, followed by the main musical notation. The score includes various dynamic markings such as 'f' (forte), 'p' (piano), and 'cres.' (crescendo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Facsimile. Oboe primo

2

OBOE PRIMO

OVERTURE I

Allegro con Spirito

The image shows a page of musical notation for the Oboe Primo part of an Overture. The page is numbered '2' in the top left corner. The title 'OBOE PRIMO' is centered at the top, followed by 'OVERTURE I'. The tempo and mood are indicated as 'Allegro con Spirito'. The music is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also articulation marks like 'tr' (trill) and 'acc' (accent). The piece concludes with the marking 'and^{te} *fin*'.

Facsimile. Oboe secondo

2

OBOE SECONDO

OVERTURE I

Allegro con Spirito

p *f* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f*

Presto *rinf* *ff* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

And. tacit

Facsimile. Corno primo in D

2
OVERTURE I Corno Primo
Allegro con Spirito

6 p f
6 f f
7 p cresc f
6 p f
1 p f f
7 p cresc f *And.º Tacit*
6 4 *Presto* rinf f
p
3 f
p f p
11 f p
3 f

Facsimile. Corno secondo in D

2
OVERTURE I Corno Secondo
Alligro con Spirito

6 p f
6 f
7 p f f
6 f
6 p f
1 pp f ff
7 p ff
And.
Tacet
6 Prsto ruf
p
3 f
p f p
1 f p
3

Portadilla nueva edición







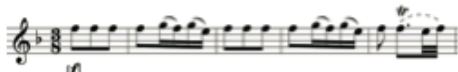



JOHANN CHRISTIAN
BACH
(1735-1782)

Six Symphonies
Op.3

FOR TWO OBOES,
TWO HUNTING HORNS,
TWO VIOLINS,
VIOLA & BASS

Tabla de contenidos. Full Score

CONTENTS

Introducción	6		
Introduction	9		
Overture No. 1	12	Overture No. 4	115
Allegro con spirito	12	Allegro con spirito	115
			
Andante	30	Andantino sempre piano	132
			
Presto	34	Tempo di menuetto piu tosto allegro	137
			
Overture No. 2	43	Overture No. 5	147
Allegro	43	Allegro	147
			
Andante	60	Andante	162
			
Allegro assai	65	Allegro assai	167
			
Overture No. 3	78	Overture No. 6	175
Allegro di molto	78	Allegro assai	175
			
Andante	97	Andante	191
			
Allegro	104	Allegro assai	198
			

Full Score

12

Overture No. 1
Op. 3

I

BACH, Johann Christian (1735-1782)
Ed. Manuel Real Tresgallo

Allegro con spirito

Ob. I, II

Corno I, II in D

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Ob. I, II

Cor. I, II in D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bas.

Ob. I, II

Cor. I, II
in D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Bas.

9

13

a2

p

p

p

p

El *Full Score* se ha creado tomando como referencia las partes sueltas de la edición facsímil.

Overture No. 1

Violino primo

Op. 3

BACH, Johann Christian (1735-1782)

Ed. Manuel Real Tresgallo

I

Allegro con spirito

4

7

10

15

18

21

24

27

Overture No. 1

Violino secondo

Op. 3

BACH, Johann Christian (1735-1782)
Ed. Manuel Real Tresgallo

I

Allegro con spirito

The musical score is written for a second violin in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a forte (f) dynamic. The first staff contains the first four measures. The second staff starts with a measure rest, followed by measures 5-8. The third staff has measure rests at the beginning and end, with measures 9-12 in between. The fourth staff begins with a piano (p) dynamic. The fifth staff has a measure rest at the beginning. The sixth staff starts with a forte (f) dynamic. The seventh staff has a measure rest at the beginning. The eighth staff has a measure rest at the beginning and end. The ninth staff has a measure rest at the beginning and end. Dynamics include f, p, and [p].

Overture No. 1

Viola

Op. 3

BACH, Johann Christian (1735-1782)

Ed. Manuel Real Tresgallo

I

Allegro con spirito

The musical score is written for Viola in G major (one sharp) and common time (C). It begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff (measures 1-5) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 6-10) continues the melody with a forte (*f*) dynamic. The third staff (measures 11-14) is marked piano (*p*). The fourth staff (measures 15-18) returns to a forte (*f*) dynamic. The fifth staff (measures 19-24) features a series of chords, marked forte (*f*). The sixth staff (measures 25-29) includes a piano (*p*) marking and a forte (*f*) marking. The seventh staff (measures 30-35) alternates between piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The eighth staff (measures 36-40) is marked forte (*f*). The final staff (measures 41-45) concludes with piano (*p*) and forte (*f*) markings.

Overture No. 1

Basso - Violoncello

Op. 3

BACH, Johann Christian (1735-1782)

Ed. Manuel Real Tresgallo

I

Allegro con spirito

5

9

16

20

24

28

32

41

Particella. Oboe primo

5

Overture No. 1

Oboe primo

Op. 3

BACH, Johann Christian (1735-1782)

Ed. Manuel Real Tresgallo

I

Allegro con spirito

5

9

17

23

28

32

41

45

Particella. Oboe secondo

5

Overture No. 1

Oboe secondo *Op. 3* **BACH**, Johann Christian (1735-1782)
I Ed. Manuel Real Tresgallo

Allegro con spirito

51

59

67

75

83

91

99

107

115

123

Particella. Corno primo in D

6

Overture No. 1

Corno primo in D

Op. 3

BACH, Johann Christian (1735-1782)

Ed. Manuel Real Tresgallo

I

Allegro con spirito

7

18

24

31

42

48

61

66

Particella. Corno secondo in D

6

Overture No. 1

Corno secondo in D

Op. 3

BACH, Johann Christian (1735-1782)

Ed. Manuel Real Tresgallo

I

Allegro con spirito

7

18

24

30

42

48

60

66

20.5.2.- Ejemplos de diseños musicales revisados

Sinfonía I

Corno I in D

Presto

Compás 82-84



Compás 92-94



Compás 96-98



Las trompas naturales propias de esta época, lo habitual es que no se escriban las articulaciones dadas las limitaciones técnicas de estos instrumentos en ese momento. Las ligaduras de prolongación son las más comunes, aunque frecuentemente esto no se cumple. En numerosas ocasiones surgen dudas si no se disponen de elementos comparativos de carácter temático o estructural, aquí el recurso armónico de carácter cadencial puede ayudar a tomar una determinación si estamos ante una nota tenida y no sabemos si la última nota forma parte de la resolución de la cadencia, si estuviera colocada en la parte fuerte del compás, cosa que implicaría *a priori* hacerla suelta. La trompa II será de gran ayuda, pues en las notas tenidas o pedales suelen ir juntas.

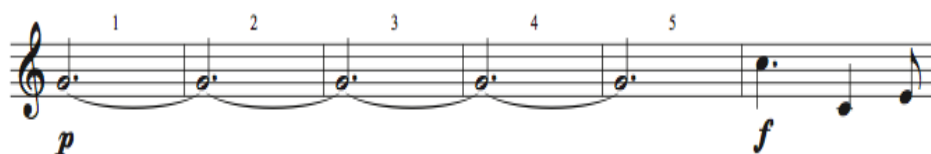
Sinfonía I

Corno in D

Presto

Numeración arábica

Compás 47-52



Compás 56-60



Cuando se repite cuatro o más veces un mismo compás y para que el instrumentista pueda mirar al director y no se equivoque, se pone encima del compás un número que indica las veces que se repite un diseño. En este caso se trata de dos *pedales*, una en la dominante (sol) y otra en la tónica (Do); no hay que olvidar que son trompas en Re (D) y en esta época no se arma la clave, cosa muy diferente son el resto de la plantilla orquestal, como la sección de cuerdas y los oboes.

Sinfonía I

Allegro con spirito.

Compás 29-31

Oboe I

Violín I

Facsímile

Violín I

Oboe I

Full Score

El oboe I dobla al violín I, por lo que hay que incorporar el trino al Ob. I que carece de este en la edición impresa de la época. En el compás 31 también se incorpora el matiz *f* al oboe. En la edición facsímile el trino con su preparación y resolución no llevan ligadura, elemento que se incorpora tanto en la *particella* como en la partitura del director

Sinfonía V

Andante

Compás 1-2

Violín I

Compás 48-51

Full Score

El diseño de cuatro fusas con ligadura que aparece al inicio de este movimiento en el violín I, en numerosas ocasiones se presenta sin este elemento, compases 49 y 51 (Full Score). Si observamos estos mismos compases en la partitura del director, ambos violines aparecen con ese mismo diseño rítmico-melódico (bordadura), aunque ahora solo el violín II incorpora la ligadura, debiendo procederse a incorporar dicha articulación también al Violín I; se visualiza este nuevo elemento a través de una ligadura discontinua, para que el interprete y director sepan que es una corrección del editor. Igualmente ocurre con el tresillo del compás 48 del Full Score, donde se incorpora una ligadura al violín II.

Sinfonía V

Allegro assai

Compas 5-8

Oboe I

Musical notation for Oboe I, measures 5-8. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 5 starts with a square box containing the number 5. The notation includes a trill (tr) over the first note of measure 5, followed by a series of eighth notes with slurs and accents. The piece concludes with a quarter rest in measure 8.

Violín I

Musical notation for Violin I, measures 5-8. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 5 starts with a square box containing the number 5. The notation includes a trill (tr) over the first note of measure 5, followed by a series of eighth notes with slurs and accents. The piece concludes with a quarter rest in measure 8.

Full Score

Full score musical notation for measures 5-8. The score includes staves for Oboe I, II; Cor. I, II in F; Violin I, II; Viola; and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The score shows the Oboe I part with a trill and slurs, and the Violin I part with a trill and slurs. The Viola and Bass parts have a *p* dynamic marking. The score concludes with a 7/4 time signature change in measure 8.

En este ejemplo el Oboe I aporta la solución no solamente para clarificar la articulación de un pasaje (compás 6-7) donde dobla al violín I, sino que también marca las pautas a seguir cuando un diseño de similares características debe ser abordado a la hora de estudiar los manuscritos o ediciones de época musicológicamente para crear una edición práctica o materiales para el aula.

Sinfonía V

Allegro assai

Compas 13-16

Oboe I



Violín I



Full Score



En los compases 13-16 se puede visualizar: un trino sobre una cochea con puntillo con su resolución donde se le incorpora la ligadura que clarifica cómo debe de realizarse; a continuación está la articulación de las semicorcheas agrupándolas de dos en dos en el oboe I, elemento que hay que incorporar también al vl. I, finalmente aparece en el violín I la figuración de semicorchea y dos fusas (*La* con una bordadura inferior) que debe hacerse obviamente bajo la misma ligadura.

Sinfonía VI

Allegro assai

Compás 49-51

Musical notation for measures 49-51. The first staff shows measures 49-51 with a *cresc.* marking. The second staff shows measures 125-127 with a similar rhythmic pattern.

Incorporación de articulaciones según diseño

Musical notation showing articulation design. The first staff shows measures 49-51 with a *cresc.* marking. The second staff shows measures 125-127 with a similar rhythmic pattern.

Compás 49-52

Full Score

Full score musical notation for measures 49-52. The score includes parts for Ob. I, II; Cor. I, II in G; Vln. I; Vln. II; Vla.; and Bas. The notation shows various dynamics (*f*, *p*, *cresc.*) and articulation markings.

Existen unos *Pasajes tipo* según la época, caracterizados por el diseño rítmico y giros melódicos que son habituales en la creación de determinadas obra y éstos nos permiten "reconstruir" fragmentos acercándolos a la idea del compositor ya que nos aparecen en numerosas ocasiones en la obra impresa (compases 49-51); en otros casos hay que tener presente que no se requería de su escritura ya que era un elemento habitual de la práctica instrumental. El diseño del violín II que carece de ligaduras (Full Score) y va en terceras con el vl. I haciendo el mismo diseño, este último aporta claramente cuál debe ser la articulación que corresponde a ese pasaje.

Sinfonía VI

Andante

Compás 72-75

Violín I

The image displays a musical score for measures 72-75 of the first movement of Sinfonía VI. The score is written for Violín I, Violín II, Viola, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Andante*. The score shows the following details:

- Violín I:** Measures 72-75. The first measure (72) contains a whole note chord (F2, C3, G2) with a dynamic marking of *ff*. The subsequent measures (73-75) feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a fermata over the final note.
- Vln. II:** Measures 72-75. The first measure (72) contains a whole note chord (F2, C3, G2) with a dynamic marking of *ff*. The subsequent measures (73-75) feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a fermata over the final note.
- Vla.:** Measures 72-75. The first measure (72) contains a whole note chord (F2, C3, G2) with a dynamic marking of *ff*. The subsequent measures (73-75) feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a fermata over the final note.
- Bas.:** Measures 72-75. The first measure (72) contains a whole note chord (F2, C3, G2) with a dynamic marking of *ff*. The subsequent measures (73-75) feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a fermata over the final note.

Diseño que permite visualizar el tipo de articulaciones que de manera simultánea emplea el compositor y donde la apoyatura del último compás debe de ir con el FA sostenido aunque en la edición de época no aparece, de ahí, que se coloque entre corchetes. En el violín II hay que incorporar también, además del sostenido, la propia apoyatura, dado que ambos instrumentos van al unísono.

20.5.3.- Ejemplos tipo y la incorporación de articulaciones

Sinfonía I

Andante

Violín I

Compás 24-25

Compás 35-38

Sinfonía II

Allegro

Compás 1-4

Compás 73-75

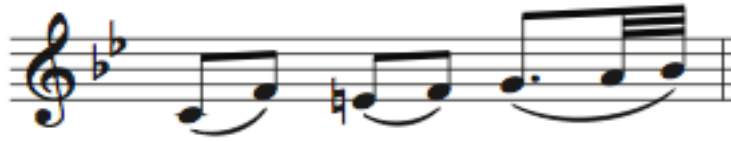
Compás 128

Compás 132

Sinfonía III

Andante

Compás 25



Sinfonía IV

Allegro con spirito

Compás 30



Compás 34



Compás 56



Como se puede observar diferentes pasajes se repiten a lo largo de las partes estructurales de las sinfonías, lo que implica incorporar las articulaciones correspondientes que el propio compositor aplica al dichos pasajes, pero que frecuentemente en algunas de sus *particellas* la imprenta de la época no las ha incorporado; estas incorporaciones se visualizan con una ligadura discontinua, como es en este caso.

Sinfonía IV

Compás 88



Sinfonía V

Andante

Compás 1-2



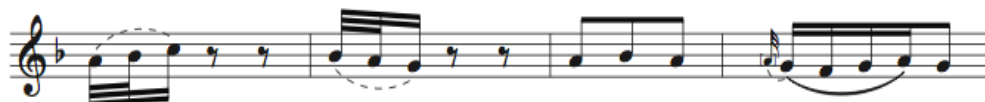
Compás 19-20



Compás 37-40



Compás 41-44



Pasajes tipo que aparecen en diferentes sinfonías propias de la época y que sirven de referencia para la elaboración y corrección de las copias manuscritas o ediciones de época.

Sinfonía V

Andante

Compás 1-2



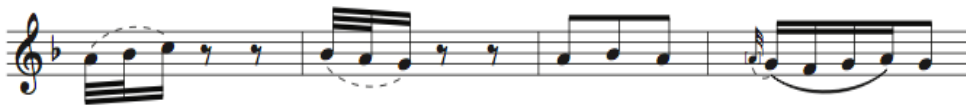
Compás 19-20



Compás 37-40




















Compás 41-44



Modelos de pasajes que se repiten con cierta frecuencia y según los casos se requiere incorporar la correspondiente articulación a los pasajes que carecen de esta.

20.5.4.- Cuadros comparativos. Facsímile-Transcripción

Edición de época		Recursos Aula/Nueva edición	
			
			
			
			
			
			
			
			

La edición de época presenta los mismos contenidos de diferentes formas, lo que requiere un estudio comparativo de dichos elementos, sin obviar las características y los recursos técnicos de cada instrumento a la hora de aportar soluciones de tipo interpretativo.

21.- REPERTORIO ORQUESTAL PARA EL AULA

21.- REPERTORIO ORQUESTAL PARA EL AULA

21.1.- Del Barroco a la actualidad

Comprende una selección de obras originales y algunos *Arreglos* de obras pianísticas, éstos últimos realizados en numerosas ocasiones por los propios compositores, como es el caso de Debussy. Las formaciones orquestales a las que pertenecen estas obras son: Orquesta de Cuerda, Orquesta de Cámara y Orquesta Sinfónica, recorriendo toda la evolución de la orquesta desde el barroco hasta la actualidad y permitiendo conocer a través de la práctica el desarrollo de la orquestación y la evolución técnica-mecánica de los diferentes instrumentos y cómo son tratados por cada compositor.

Los repertorios seleccionados, al presentar obras de todas las épocas históricas, permite al alumnado familiarizarse con todas las técnicas de composición y la evolución de las formas orquestales como son: el Concierto *Grosso*, la Suite, la Sinfonía, el Poema sinfónico, la Obertura, así como el repertorio orquestal propio de la Ópera, la Zarzuela o el Ballet, etc., sin obviar el Concierto con solista o la Sinfonía concertante; en este último caso, su puesta en práctica dependerá de la obra que proponga el profesor de instrumento en coordinación con el profesor de orquesta para verificar si el nivel de dicha obra se adapta al grupo y orquestación. Aunque aquí no se hace una indicación expresa de otro tipo de repertorios como los *Musicales*, *Pop*, *Rock*, *Jazz*, etc., el profesor/a los incorporará en los programas de conciertos para que el alumnado tenga un visión completa de los diferentes tipos de música, teniendo muy presente, al igual que ocurre en currículo de los instrumentos, cuál es el *Repertorio* de referencia en la Historia de la Música y su idoneidad en la formación del alumno.

Aunque esta Tesis Doctoral trate específicamente el estudio de la orquesta en el ámbito de los Conservatorios Profesionales (6 cursos de orquesta), es necesario planificar la formación académicamente en éste nivel pensando en un plan global, en un “todo”. El profesor de orquesta debe conocer qué repertorios debe acometer el alumno en el Grado superior (Conservatorios Superiores) para dotarle de la correspondientes herramientas, se debe planificar al alumno desde que se inicia en la práctica orquestal con 11-12 años hasta el ingreso en Grado Superior con 18-19 años. Entre ambos niveles educativos (Profesional y Superior) la práctica orquestal estará presente durante 10 años. En el catalogo de obras que aquí se cita, además de grado profesional algunas obras del grado superior y del ámbito de las orquestas profesionales, el objetivo es conocer por parte del profesorado a qué obras debe enfrentarse el alumno a lo largo de su formación académica y preparar el camino desde sus inicios.

La relación de obras que se cita a continuación dota al profesor de orquesta de un amplio repertorio con una gran diversidad de plantillas instrumentales, dando respuesta a las necesidades del aula, grupos orquestales y niveles académicos del alumnado. La obra del denominado “padre de la Sinfonía” como se le llama a J. Haydn (1732-1809), con su catálogo de 104 Sinfonías, permite seleccionar por ejemplo materiales de muy diferentes niveles, plantillas orquestales, tonalidades, estructuras formales, etc. del que el profesor/a debe hacer acopio para la biblioteca, con una edición a ser posible crítica como la revisada por R. Landon. Las 104 Sinfonías están publicadas en 12 volúmenes en una edición crítica de Universal Edition, revisada por Robbins Landon.

Las obras que se proponen a continuación están ordenadas alfabéticamente por autores.

Albinoni, T. (1674-1745):

- 6 Sinfonie & 6 Concerti a Cinque*, Op. 2
- 12 Concerti a Cinque*, Op. 5
- 12 Concerti a Cinque*, Op. 7
- 12 Concerti a Cinque*, Op. 9
- 12 Concerti a Cinque*, Op. 10
- Adagio Sol Menor* (Albinoni-Giazotto)

Arriaga, J.C. (1806-1826):

- Sinfonía Re Mayor
- Obertura “*Los Esclavos Felices*”
- Obertura Op. 1
- Obertura Re Mayor, Op. 20

Bach, J. Ch. (1735-1782):

- Sinfonía concertante Fa Mayor, T 287/2
- Sinfonía concertante Re Mayor, T 289/4
- Sinfonía concertante Mib Mayor, T 284/6
- Sinfonía concertante La Mayor, T 28/4
- Sinfonía n° 2 Sol Mayor, Op. 8 *(Markordt)
- Sinfonía n° 3 Re Mayor, Op. 8 (Markordt)
- Sinfonía n° 4 Fa Mayor, Op. 8 (Markordt)
- Sinfonía n° 46 Re Mayor *(Vernier)
- Sinfonía Fa Mayor (Manuscrito)
- Sinfonía n° 1 Sol Mayor, Op. 6 *(Heberty)
- Sinfonía n° 1 Mib Mayor, Op. 18
- Sinfonía n° 2 Sib Mayor, Op. 18
- Sinfonía n° 3 Re Mayor, Op. 18. Doble orquesta
- Sinfonía n° 4 Re Mayor, Op. 18
- Sinfonía n° 5 Mi Mayor, Op. 18
- Sinfonía n° 6 Re Mayor, Op. 18. Doble orquesta

* En el mercado editorial las obras de este compositor aparecen en diferentes catálogos.

Bach, C.P. (1714-1788):

- Sinfonía n° 1 Sol Mayor, Wq.182/1
- Sinfonía n° 2 Si Mayor, Wq.182/2
- Sinfonía n° 3 Do Mayor, Wq. 182/3
- Sinfonía n° 4 La Mayor, Wq.182/4
- Sinfonía n° 6 Mi Mayor,Wq.182/6
- Sinfonía La Mayor, Wq.184/4
- Sinfonía Mi Mayor, Op.18/5
- Sinfonía Mi Mayor, Op.6/3
- Sinfonía Re Mayor. Obertura “*Temistocle*”
- Sinfonía Re Mayor, Op.18/4
- Sinfonía Re Mayor, Op.18/6
- Sinfonía Re Mayor, Op.3/1
- Sinfonía Si Mayor, Op.21/1
- Sinfonía Si Mayor, Op.3/4

Sinfonía Si Mayor, Op.9/3
Sinfonía Sol Mayor, Op.6/1
Sinfonía Sol Menor, Op.6/6
Sinfonía concertante para 2 Violines y Orquesta, Mi Mayor

Bach, J.S. (1685-1750):

Suite n° 1 Do Mayor, Bwv 1066
Suite n° 2 Si Menor, Bwv 1067
Suite n° 3 Re Mayor, Bwv 1068
Suite n° 4 Re Mayor, Bwv 1069
Concierto *Brandemburgo* n° 1 Fa Mayor, Bwv 1046
Concierto *Brandemburgo* n° 2 Fa Mayor, Bwv 1047
Concierto *Brandemburgo* n° 3 Sol Mayor, Bwv 1048
Concierto *Brandemburgo* n° 4 Sol Mayor, Bwv 1049
Concierto *Brandemburgo* n° 5 Re Mayor, Bwv 1050
Concierto *Brandemburgo* n° 6 Si Mayor, Bwv 1051
Concierto Violín La Menor, Bwv 1041
Concierto Violín Mi Mayor, Bwv 1042
Concierto para 2 Violines y Orquesta, Re Menor, Bwv 1043

Baguer, C. (1768 - 1808):

Sinfonía n° 12 Mib Mayor
Sinfonía n° 13 Mib Mayor
Sinfonía n° 16 Sol Mayor
Sinfonía n° 18 Sib Mayor
Sinfonía Sib Mayor
Sinfonía Mib Mayor

Barber, S. (1910-1981):

Serenata Op.1 (orquesta de cuerda)
Sinfonía n° 1, Op. 9
Sinfonía n° 2, Op. 19
Obertura "*The School for Scandal*", Op.5
Suite Op. 23 "*Medea*"
Ballet Op.28 "*Souvenirs*"
First essay for orchestra, Op.12
Second Essay for Orchestra, Op.17
Third essay for orchestra, Op.47
Intermezzo "Vanessa", sin Op.
Fadograph of a yestern scene, Op.44
Adagio, Op.11 (*Arreglo* del segundo movimiento de su Cuarteto de cuerdas n° 1, Op.11).

Barsanti, F. (1690-1776):

Concierto *Grosso* Re Mayor, Op.34

Bartok, B. (1881-1945):

Cuatro piezas para Orquesta, Op.12 (Sz 51)
Concierto para Orquesta
Suite n° 1, Op.3
Suite n° 2, Op.4

Ballet Op.19; Sz. 73 “*El mandarín maravilloso*”,
Ballet Op.13 “*El príncipe de madera*”

Beck, F. I. (1734 - 1809):

Sinfonía Re Mayor, C.19
Sinfonía Sib Mayor, C.20
Sinfonía Fa Mayor, C.21
Sinfonía Re Mayor, C.22
Sinfonía Sol Mayor, C.23
Sinfonía Mib Mayor, C.24
Sinfonía Re Mayor, C.30
Sinfonía n° 1 Sol Menor, Op.1
Sinfonía n° 2 Fa Mayor, Op.1
Sinfonía n° 3 La Mayor, Op.1
Sinfonía n° 4 Mib Mayor, Op.1
Sinfonía n° 5 Sol Mayor, Op.1
Sinfonía n° 6 Do Mayor, Op.1
Sinfonía n° 1 Re Mayor, Op.2
Sinfonía n° 2 Sol Mayor, Op.2
Sinfonía n° 3 La Mayor, Op.2
Sinfonía n° 4 Mib Mayor, Op.2
Sinfonía n° 5 Sol Mayor, Op.2
Sinfonía n° 6 Re Mayor, Op.2
Sinfonía n° 1 Fa Mayor, Op.3
Sinfonía n° 2 Sib Mayor, Op.3
Sinfonía n° 3 Sol Menor, Op.3
Sinfonía n° 4 Mib Mayor, Op.3
Sinfonía n° 5 Re Menor, Op.3
Sinfonía n° 6 Re Mayor, Op.3
Sinfonía n° 2 Re Mayor, Op.10
Sinfonía n° 1 Mi Mayor, Op.13

Beethoven, L.V. (1770-1827):

Sinfonía n° 1 Do Mayor, Op.21
Sinfonía n° 2 Re Mayor, Op.36
Sinfonía n° 3 Mi Mayor, Op.55 “*Heroica*”
Sinfonía n° 4 Si Mayor, Op.60
Sinfonía n° 5 Do Menor, Op.67
Sinfonía n° 6 Fa Mayor, Op.68 “*Pastoral*”
Sinfonía n° 7 La Mayor, Op.92
Sinfonía n° 8 Fa Mayor, Op.93
Sinfonía n° 9 Re Menor, Op.125 “*Coral*”
Obertura Op. 43 “*Las criaturas de Prometeo*”
Obertura Op.62 “*Coriolano*”
Obertura Op.72B “*Fidelio*”
Obertura Op.84 “*Egmont*”
Obertura n° 1, Op.138 “*Leonore*”
Obertura n° 2, Op.72 “*Leonore*”
Obertura n° 3, Op.72a “*Leonore*”
Obertura Op.115 “*Zur Namensfeier*”
Obertura Op.117 “*Konig Stephan*”

Obertura Op.124 “*La Consagración de la Casa*”
12 Danzas *Alemanas*, Woo 8
11 Danzas *Vienesas*, Woo 17
12 Contradanzas, Woo 14
6 Minuetos, Woo 10
Allegretto Mi Mayor, Woo 3

Benda, F. (1709-1786):
Sinfonía Do Mayor

Berg, A. (1885-1935)
Tres piezas para orquesta, Op. 6

Berlioz, H. (1803-1869):
Sinfonía Op.14 “*Fantástica*”
Sinfonía Op.15 “*Gran Sinfonía Fúnebre y triunfal*”
Sinfonía Op.16 “*Harold En Italia*”
Obertura Op 3 “*Les francs-juges*”
Obertura Op 4 “*Le Roi Lear*”
Obertura Op.21 “*Le Corsaire*”,
Obertura Op.23 “*Benvenuto Cellini*”
Obertura “*Carnaval Romain*”
Obertura “*Rob Roy*”
Obertura “*Waverley*”

Berwald, F. (1796-1868):
Sinfonía nº 1 en Sol menor “*Sérieuse*”,
Sinfonía nº 2 en Re mayor “*Capricieuse*”
Sinfonía nº 3 en Do mayor “*Singulière*”.
Sinfonía nº 4 en Mi bemol “*Naïve*”

Bizet, G. (1838-1875):
Sinfonía Do Mayor
Obertura “*Patria*”
Preludio “*Carmen*”
Suite nº 1 “*Carmen*”
Suite nº 2 “*Carmen*”
Suite nº 1 “*L’ Arlesienne*”
Suite nº 2 “*L’ Arlesienne*”
Juegos de Niños, Op.22 (Obra para dos pianos. Orquestados cinco números por G. Bizet).

Boccherini, L. (1743-1805):
Sinfonía nº 1 Re Mayor, G.490
Sinfonía nº 2 Do Mayor, Op.7; G.491
Sinfonía nº 3 Re Mayor, Op.12/1; G.503
Sinfonía nº 4 Mi Mayor, Op.12/2; G.504
Sinfonía nº 5 Do Mayor, Op.12/3; G.505
Sinfonía nº 6 Re Menor, Op.12/4; G.506 “*La Casa del diablo*”
Sinfonía nº 7 Si Mayor, Op.12/5; G.507
Sinfonía nº 8 La Mayor, Op.12/6; G.508
Sinfonía nº 9 Si Mayor, Op.21/1; G.493

Sinfonía n° 10 Mi Mayor, Op.21/2; G.494
 Sinfonía n° 11 Do Mayor, Op.21/3; G.495
 Sinfonía n° 12 Re Mayor, Op.21/4; G.496
 Sinfonía n° 13 Si Mayor, Op.21/5; G.497
 Sinfonía n° 14 La Mayor, Op.21/6; G.498
 Sinfonía n° 15 Re Mayor, Op.35/1; G.509
 Sinfonía n° 16 Mi Mayor, Op.35/2; G.510
 Sinfonía n° 17 La Mayor, Op.35/3; G.511
 Sinfonía n° 18 Fa Mayor, Op.35/4; G.512
 Sinfonía n° 19 Mi Mayor, Op.35/5; G.513
 Sinfonía n° 20 Si Mayor, Op.35/6; G.514
 Sinfonía n° 21 Do Mayor, Op.37/1; G.515
 Sinfonía n° 23 Re Menor, Op.37/3; G.517
 Sinfonía n° 24 Sol Mayor, Op.37/5; G.470
 Sinfonía n° 25 La Mayor, Op.37/4; G.518
 Sinfonía n° 26 Do Menor, Op.41; G.519
 Sinfonía n° 27 Re Mayor, Op.42; G.520
 Sinfonía n° 28 Re Mayor, Op.43; G.521
 Sinfonía n° 29 Re Menor, Op.45; G.522
 Sinfonía n° 30 Do Mayor, Op.10/4; G.523
 Sinfonía n° 31 Re Mayor, G.500
 Sinfonía Re Mayor “*Al Estilo Napolitano*”

Las obras de Boccherini que aquí se citan, aparecen en la mayoría de los casos en dos catálogos.

Bononcini, G. (1670-1747):

Sinfonía *Da Chiesa* a cuatro, Op.5

Borodin, A. (1833-1887):

Sinfonía n° 1 Mi Mayor

Sinfonía n° 2 Si Menor

Sinfonía n° 3 La Menor (Glazunov completo el segundo y tercer movimiento)

Poema Sinfónico "*En las estepas del Asia central*"

Obertura. “*Príncipe Igor*”

Danzas *Polovsianas* “*Príncipe Igor*”

Botesini, P. (1792-1865):

Andante y Variaciones

Bottesini, G. (1821-1889):

Sinfonía, V177

Sinfonía, V178

Sinfonía, V179 “*Caratteristica*”

Obertura, V175

Divertimento, V58

Boulez, P. (1925 -):

Le soleil des eaux

Éclat-Multiples, para gran orquesta.

Notations I-IV, para gran orquesta

Notations VII, para gran orquesta

Boyce, W. (1711-1779):

8 Sinfonías

Brahms, J. (1833-1897):

Sinfonía n° 1 Do Menor, Op.68

Sinfonía n° 2 Re Mayor, Op.73

Sinfonía n° 3 Fa Mayor, Op.90

Sinfonía n° 4 Mi Menor, Op.98

Obertura Op.81 "*Trágica*"

Obertura Op.80 "*Festival Académico*"

Serenata n° 1, Op.11

Serenata n° 2, Op.16

Variaciones sobre una *Canción de Navidad*, Op.91

Variaciones sobre un *Tema de Haydn*

Bretón, T. (1850-1923):

Sinfonía Fa Mayor

Sinfonía n° 2 Mib Mayor

Sinfonía en Sol mayor

Poema Sinfónico "*Amadas de Gaula*"

Poema Sinfónico "*Los Galeotes*" (sobre el episodio del Quijote)

Poema Sinfónico "*Elegía y Añoranza*"

Poema Sinfónico "*Salamanca*"

Britten, B. (1913-1976):

Sinfonietta Op.1

Sinfonía *Simple* Op. 4 (Orquesta de cuerda)

Obertura Op.19 "*Carnaval canadiense*"

Obertura Op.27 "*Americana*"

Obertura Op.38 "*Ocasional*"

Suite de temas populares ingleses "*A Time There Was*", Op.90
(Orquesta de cámara)

Ballet Op.57 "*El príncipe de las pagodas*"

Soirées musicales sobre tema de Rossini, Op.9

Matinées Musicales sobre tema de Rossini, Op.24

Variaciones sobre un tema de Frank Bridge, Op.10 (Orquesta de cuerdas).

Variaciones y Fuga sobre un tema de Henry Purcell "*El joven guía de la orquesta*"

Bruch, M. (1838-1920):

3 Sinfonías

Bruckner, A. (1824-1896):

Sinfonía n° 1 Do Menor, WAB 101

Sinfonía n° 2 Do Menor

Sinfonía n° 3 Re Menor "*Wagneriana*"

Sinfonía n° 4 Mib Mayor, WAB 104 "*Romántica*"

Sinfonía n° 5 Sib Mayor, WAB 105 "*Fantástica*"

Sinfonía n° 6 La Mayor, WAB 106

Sinfonía n° 7 Mi Mayor, WAB 107

Sinfonía n° 8 Do Menor, WAB 108

Sinfonía n° 9 Do Menor, WAB 109 (inacabada)

Brunetti, G. (1744-1798):

- Sinfonía n° 22, L.311
- Sinfonía n° 23, L.312.
- Sinfonía n° 26, L.315
- Sinfonía n° 31, L.320
- Sinfonía n° 33, L.322
- Sinfonía n° 36, L.325

La catalogación de Germán Labrador (L) es la que se hace referencia en esta relación de obras.

Burgmuller N.

- Sinfonía n° 1 Do Menor, Op. 2
- Sinfonía n° 2 Do Mayor, Op. 11
- Obertura Op. 5

Caldara, A. (1670-1736):

- Sinfonía n° 4 “*Muerte y sepultura de Cristo*”
- Sinfonía n° 12 “*La Pasión de Nuestro Señor*”

Cannabich, Ch. (1731 - 1798):

- Sinfonía n° 59 Re Mayor
- Sinfonía n° 63 Re Mayor
- Sinfonía n° 64 Fa Mayor
- Sinfonía n° 67 Sol Mayor
- Sinfonía n° 68 Sib Mayor
- Sinfonía n° 51 Re Mayor, (Op.10 n° 1)
- Sinfonía n° 47 Sol Mayor, (Op.10 n° 2)
- Sinfonía n° 48 Sib Mayor, (Op.10 n° 3)
- Sinfonía n° 49 Fa Mayor, (Op.10 n° 4)
- Sinfonía n° 50 Re Menor, (Op.10 n° 5)
- Sinfonía n° 52 Mi Mayor, (Op.10 n° 6)
- Ballet “*Le rendez-vous*”.
- Ballet “*Médée et Jasón*”
- Ballet “*Renaud et Armide*”
- Ballet “*Les Mariages Samnites*”
- Ballet “*Roland furieux, ou Angélique et Médoe*”
- Ballet “*Les Fêtes du serailles*”

Chabrier, E. (1841-1894):

- Rapsodia “*España*”
- Preludio “*pastorale*”
- Marcha “*Graciosa*”
- Marcha “*Joyeuse*”
- Lamento*

Chapi, R. (1851-1909):

- Sinfonía Re Menor
- Preludio “*La Revoltosa*”
- Preludio “*El tambor de Granaderos*”
- Preludio “*La bruja*”
- Fantasia “*El Rey que rabió*”.

Fantasia “*La corte de Granada*”
Nocturno “*Rey que Rabió*”
Selección “*La Patria Chica*”
Selección “*Las Hijas del Zebedeo*”

Charpentier, M. (1634-1704):

Suite Re Menor
Interludio “*Le Triomphe des dames*”
Interludio “*La Pierre philosophale*”
Interludio “*Endimión*”
Selección “*Les Arts florissants*”
Ballet “*Le Sicilien*”.
Preludios y Oberturas

Cherubini, L. (1760-1842):

Sinfonía Re Mayor
Obertura Sol Mayor
2 Contradanzas
3 Contradanzas
6 Contradanzas

Schönberg, A. (1874-1951)

Cinco piezas para orquesta
Variaciones para orquesta, op. 31
Poema sinfónico “*Peleas y Melisenda*”
Sinfonía de Cámara n° 1, para 15 instrumentos
Sinfonía de Cámara n° 2, para 19 instrumentos

Chueca, F. (1846-1908):

Preludio “*Agua, Azucarillos y Aguardiente*”
Preludio “*El Bateo*”
Selección “*El arca de Noé*”
Selección “*Tres ruinas artísticas*”

Cimarosa, D. (1749-1801):

Sinfonía Si Mayor

Clementi, M. (1752 - 1832):

Sinfonía n° 1 Sib Mayor, Op. 18
Sinfonía n° 2 Re Mayor, Op. 18
Sinfonía Do Mayor, Wo. 32
Sinfonía Re Mayor, Wo. 33
Sinfonía Do Mayor, Wo. 34
Sinfonía Re Mayor, Wo. 35
Obertura Re Mayor
Obertura Do Mayor

Como se puede observar, las obras citadas de M. Clementi aparecen con diferentes catalogaciones. En el caso de las Oberturas se indican por su tonalidad.

Corelli, A. (1653-1713):

- Concierto *Grosso* n° 1 Re Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 2 Fa Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 3 Do Menor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 4 Re Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 5 Si Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 6 Fa Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 7 Re Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 8 Sol Menor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 9 La Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 10 Do Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 11 Si Mayor, Op.6
- Concierto *Grosso* n° 12 Fa Mayor, Op.6

Crusell, B. H. (1775 - 1838):

- Sinfonía concertante para Clarinete, Trompa, Fagot y Orquesta, Mib Mayor
- Divertimento Do Mayor
- Introducción y Variaciones sobre un *Air* sueco, Op. 12

Danzi, F. ((1763 - 1826)):

- Concertante para Clarinete, Fagot y Orquesta
- Fantasia para Clarinete y Orquesta sobre “*La ci darem la mano*”

Debussy, C. (1862-1918):

- Prélude à l'Après-midi d'un faune*, CD 87
- Trois scènes au crépuscule*, CD 92
- Marche écossaise sur un thème populaire*, CD 83b (obra para piano a 4 manos de 1890 orquestada por Debussy en 1893 y editada en 1908).
- La Mer*, CD 111. *Trois esquisses* sinfónicos para orquesta
- Images*, CD 118
- La plus que lente*, CD 128B. Valse para orquesta.
- Fêtes galantes*, CD 134
- Berceuse Héroïque*, CD 140B
- Petite suite*, CD 071B (obra para piano a 4 manos de 1888 orquestada por Büsser)
- Children's Corner*, CD 119B (obra de 1906 orquestada por Caplet).
- Tarentelle styrienne*, CD 77b (obra para piano de 1890 orquestada por Ravel).
- Suite *bergamasque*, CD 82b - *Clair de Lune* (obras para piano de 1890 orquestadas por Caplet).

Las obras están clasificadas según el catálogo de François Lesure, revisión de 2001, que reemplaza el antiguo catálogo de obras en "L" de 1977.

Dittersdorf, K. (1739-1799):

- Sinfonía concertante para 2 Violines, Viola, Violonchelo y Orquesta, Re Mayor
- Sinfonía concertante para Viola, Contrabajo y Orquesta
- Sinfonía La Mayor, G.A05
- Sinfonía La Mayor, G.A10 “*Five Nations*”
- Sinfonía La Mayor, G.a2 “*Il delirio deli compositor...*”
- Sinfonía Sib Mayor, G.Bb5
- Sinfonía Do Mayor, G.C5
- Sinfonía Re Menor, G.d1

Sinfonía Re Mayor, G.D2
Sinfonía Re Mayor, G D6
Sinfonía Mi Mayor, G.E1
Sinfonía Mib Mayor, G.Eb9
Sinfonía Fa Mayor, G.F4
Sinfonía Fa Mayor, G.F7
Sinfonía Sol Menor, G.g1
Sinfonía Do Mayor “*Die Vier Weltalter*”
Sinfonía Do Mayor “*La Prise de la Bastille*”
6 Sinfonías “*Les Metamorphoses D`Ovide*”:
Sinfonía Do Mayor
Sinfonía Do Mayor
Sinfonía Sol Mayor
Sinfonía Fa Mayor
Sinfonía Re Mayor
Sinfonía La Mayor

Dohnanyi, E. (1877-1960):
Serenata Op.10

Donizetti, G. (1797-1848):
Allegro Do Mayor
Sinfonía Re Menor “*Morte di Capuzzi*”
Sinfonía Sol Menor

Duran, J. (1726-1806):
Obertura Fa Mayor
Obertura Re Mayor

Durante, F. (1684-1755):
8 *Concerti* a 4 para cuerda, llamados también “*Quartetti concertante per archi*”.

Dussek, Fr. X. (1731 - 1799)
Sinfonía La Mayor, A.A3
Sinfonía Sib Mayor, A.Bb2
Sinfonía n° 13 Mib Mayor, A.Eb3
Sinfonía n° 11 Fa Mayor, A.F4
Sinfonía n° 16 Sol Mayor, A.G2
Sinfonía Sol Mayor, A.G4

La catalogación realizada por Altner (A) es la que figura en las obras de Fr. X. Dussek.

Dussek, J. L. (1760 - 1812):
Obertura “*Feudal Times*”
Obertura “*Pizarro*”

Dukas, P. (1865-1935):
Poema Sinfónico “*El Aprendiz de Brujo*”
Ballet “*La Péri*”.

Dvorak, A. (1841-1904):

- Sinfonía n° 1 Do Menor “*The Bells Of Zlonice*”
- Sinfonía n° 2 Si Mayor, Op.4
- Sinfonía n° 3 Mi Mayor, Op.10
- Sinfonía n° 4 Re Menor, Op.13
- Sinfonía n° 5 Fa Mayor, Op.76
- Sinfonía n° 6 Re Mayor, Op.60
- Sinfonía n° 7 Re Menor, Op.70
- Sinfonía n° 8 Sol Mayor, Op.88
- Sinfonía n° 9 Mi Menor, Op.95
- Serenata Mi Mayor, Op.22
- Serenata Re Menor, Op.44
- Obertura Op.92 “*Carnival*”
- Danza *Eslava* n° 1 Si Mayor, Op.72
- Danzas *Eslavas*, Op.46
- 2 Valses, Op.54
- Nocturno, Op.40

Elgar, E. (1857-1934):

- Sinfonía n°1 Lab Mayor, Op.55
- Sinfonía n° 2
- Serenata Op.20. Orquesta de Cuerda
- Elegy*, Op.58
- Introducción y *Allegro*, Op.47
- Pompa y Circunstancia* n° 1, Op.39
- Sospiri*, Op. 70

Esplá, Ó. (1889-1976):

- Sinfonía “*Aitana*”
- Poema Sinfónico “*El sueño de Eros*”
- Poema Sinfónico “*Don Quijote velando las armas*”

Falla, M. (1876-1946)

- Suite n° 1 para orquesta
- Suite n° 2 para orquesta
- Suite *Homenajes* (4 Homenajes)
- Ballet “*El Sombrero de Tres Picos*”
- El Amor Brujo

Faure, G. (1845-1924):

- Sinfonía Re Menor, Op. 40
- Suite Op. 56 “*Dolly*”
- Suite Op. 112 “*Masques et Bergamesques*”
- Pavana Op.50
- Allegro symphonique*, Op. 68 (1º movimiento de la suite de orquesta op. 20)

Fischer ,J. (1670-1746):

- Obertura *Tafelmusik*

- Franck, C. (1822-1890):
Sinfonía Re Menor
- Fuchs, G. Fr. (1752-1821):
Sinfonía concertante para Clarinete, Trompa y Orquesta, Mi Menor
- Fux, J. (1660-1741):
15 Sonatas de orquesta
- Gade, N.W. (1817-1890):
Sinfonía n° 1 Do Menor, Op.5
Sinfonía n° 2 Mi Mayor, Op.10
Sinfonía n° 3 La Menor, Op.15
Sinfonía n° 4 Sib Mayor, Op.20
Sinfonía n° 5 Re Menor, Op.25
Sinfonía n° 6 Sol Menor, Op.32
Sinfonía n° 7 Fa Mayor, Op.45
Sinfonía n° 8 Si Menor, Op.47
Acuarelas Op.19
- Galuppi, B. (1706-1785):
Sinfonía Re Mayor
- Geminiani, F. (1680/87-1762):
Concierto *Grosso* n° 1 Re Mayor, Op.3
Concierto *Grosso* n° 3 Mi Menor, Op.3
Concierto *Grosso* n° 5 Sib Mayor, Op.3
Concierto *Grosso* n° 6 Mi Menor, Op.3
Concierto *Grosso* n° 1 Re Menor, Op.5
Concierto *Grosso* n° 3 Do Mayor, Op.5
Concierto *Grosso* n° 1 Re Mayor, Op.7
Concierto *Grosso* n° 5 Do Menor, Op.7
Concierto *Grosso* n° 6 Sib Mayor, Op.7
- Gerhard, R. (1896-1970):
Sinfonía n° 1
Sinfonía n° 3
Sinfonía n° 4
- Gershwin, G. (1898-1937):
An american in Paris
- [G]iménez, G. (1854-1923):
Intermedio “*La Boda de Luis Alonso*”
Intermedio “*La tempranica*”
Intermedio “*La torre del oro*”
- Glazunow, A. (1865-1936):
Sinfonía n° 1, Op. 5 “*Sinfonía Eslava*”
Sinfonía n° 2, Op.16 “*A la memoria de Liszt*”
Sinfonía n° 4 Mi Mayor, Op.48

Sinfonía n° 5, Op. 55
 Sinfonía n° 7 Fa Mayor, Op. 77 “*Pastoral*”
 Sinfonía n° 8 Mi Mayor, Op. 83
 Obertura n° 1, Op. 3
 Obertura n° 2, Op. 6
 Obertura Op. 73 “*Solemne*”
 Obertura *Dramática*, Re Menor, Op. 84 “*La canción del destino*”
 Obertura y Danza, Op. 90 “*De Salomé*”
 Suite Op. 9 “*Característica*”
 Suite “*Oriental*” (sin opus)
 Suite Mi Mayor, Op. 79 “*De la Edad Media*”
 Serenata n° 1, Op. 7
Poème Lyrique Op. 12
 Poema Sinfónico Op. 13 “*Stenka Razin*”
Poème Epique (sin opus)
 Dos preludios, Op. 85
 Fantasía Op. 19 “*El bosque*”
 Fantasía Op. 28 “*El mar*”
 Cuadro Sinfónico en tres partes, Op. 30 “*El Kremlin*”
 Cuadro Sinfónico, Op. 34 “*La primavera*”
 Rapsodia Op. 29 “*Oriental*”
 Piezas sinfónicas, Op. 26^a “*Banquete eslavo*”
 Mazurca Op. 18
 Concierto-vals n° 1, Op. 47
Slow Waltz Fa Mayor (sin opus)
Cortège Solennel, Op. 50
Allegro Vivo, Mib Mayor. Sin opus

Glinka, M. (1804-1857):

Sinfonía n° 2 (Sobre temas rusos)
 Obertura “*Ruslan And Ludmila*”
 Obertura Re Mayor
 Obertura n° 1 “*Jota aragonesa*”
 Obertura n° 1 “*Recuerdo de una noche de verano en Madrid*”
 Polonesa Fa Mayor (Sobre un tema del bolero español)
Scherzo “Kamarinskaja”
Andante cantabile y Rondó

Gluck, C. (1714-1787):

Sinfonía Sol Mayor
 Obertura “*Alceste*”
 Obertura “*Orfeo ed Euridice*”
 Obertura “*Iphigénie en Aulide*”
 Obertura “*Iphigénie en Tauride*”
 Suite “*Philemon et Baucis*”
 Ballet “*Don Juan*”

Gossec, F.-J. (1734 - 1829):

Sinfonía (B. 13)
 Sinfonía (B. 14)
 Sinfonía (B. 15)

Sinfonía (B. 16)
 Sinfonía (B. 17)
 Sinfonía (B. 18)
 Sinfonías Op. 3
 Sinfonía n° 6, Op.3
 Sinfonías Op.4
 6 Sinfonías Op.5:
 Sinfonía n° 2 Mib Mayor, Op.5; (B26)
 Sinfonía n° 3 Re Mayor, Op.5; (B 27) “*Pastorella*”
 Sinfonías Op.6
 Sinfonías Op.8
 6 Sinfonías Op.12:
 Sinfonía n° 2 Sol Mayor, Op.12
 Sinfonía n° 4 Sib Mayor, Op.12
 Sinfonía n° 5 Mib Mayor, Op.12; (B 58)
 Sinfonía n° 6 Fa Mayor, Op.12; (B 59)
 Sinfonías Op. 13
 Sinfonía Re Mayor (B. 62) “*La Caccia*”
 Sinfonía Sib Mayor (B.81)
 Sinfonía Mib Mayor (B.82)
 Sinfonía Do Mayor (B.85)
 Sinfonía Re Mayor (B. 86)
 Sinfonía Re Mayor (B. 87) “*periodique*”
 Sinfonía a 17 partes (B. 91)
 Sinfonía ‘*Militar*’

Gyrowetz, A. (1763 - 1850):

Sinfonía Concertante para Oboe y Orquesta
 Sinfonía n° 2 Mib Mayor, Op.6
 Sinfonía n° 3 Fa Mayor, Op.6
 Sinfonías Op.12

Gounod, C. (1818-1893):

2 Sinfonías
 Ballet “*Fausto*”
 Marcha “*Funeral para una Marioneta*”

Granados, E. (1867-1916):

Intermedio “*Goyescas*”

Grieg, E. (1843-1907):

2 *Aires Noruegos*, Op.63
 2 Melodías *Elegiacas*, Op.34
 2 Melodías Op.53
 Suite Op.40 “*Holberg*” (Orquesta de Cuesda)
 Suite I Op. 46 “*Peer Gynt*”
 Suite II Op. 55 “*Peer Gynt*”
 Danzas Sinfónicas Op.64
 Marcha Homenaje “*De Sigurd Jorsalfar*”
Día de la Boda de Trolldhauge Op.65/6

Gubaidulina, S. (1931-):

Sinfonía “*Stimmen... Verstummen....*”

Poema Sinfónico “*Fairytale*”

Impromptu

Stufen

Pro et contra

Zeitgestalten

In the Shadow of the Tree

Two Paths

The Rider on the White Horse

The Light of the End

Under the Sign of Scorpio

Feast During a Plague

Händel, G. (1685-1759):

Concierto *Grosso* n° 1 Si Mayor, Op.3; Hwv312

Concierto *Grosso* n° 2 Si Mayor, Op.3; Hwv313

Concierto *Grosso* n° 3 Sol Mayor, Op.3; Hwv314

Concierto *Grosso* n° 4 Fa Mayor, Op.3; Hwv315

Concierto *Grosso* n° 5 Re Menor, Op.3; Hwv316

Concierto *Grosso* n° 6 Re Mayor, Op.3; Hwv317

Concierto *Grosso* n° 1 Sol Mayor, Op.6; Hwv319

Concierto *Grosso* n° 2 Fa Mayor, Op.6; Hwv320

Concierto *Grosso* n° 3 Mi Menor, Op.6; Hwv321

Concierto *Grosso* n° 4 La Menor, Op.6; Hwv322

Concierto *Grosso* n° 5 Re Menor, Op.6; Hwv323

Concierto *Grosso* n° 6 Sol Menor, Op.6; Hwv324

Concierto *Grosso* n° 7 Si Mayor, Op.6; Hwv325

Concierto *Grosso* n° 8 Do Menor, Op.6; Hwv326

Concierto *Grosso* n° 9 Fa Mayor, Op.6; Hwv 327

Concierto *Grosso* n° 10 Re Menor, Op.6; Hwv 328

Concierto *Grosso* n° 11 La Mayor, Op.6; Hwv329

Concierto *Grosso* n° 12 Si Menor, Op.6; Hwv330

Suite Hwv 348-350 “*Música Acuática*”

Suite Hwv351 “*Música para los reales fuegos de artificios*”

Suite “*Tersicore*”

Suite “*Rinaldo*”

Suite “*Xerxes*”

Obertura “*Atalanta*”

Obertura “*Rodelina*”.

Salomón. Entrada de la Reina de Saba.

Hartmann, K.A. (1905-1963):

Sinfonía n° 8

Haydn, J. M. (1737-1806):

Sinfonía Do Mayor, MH 23

Sinfonía Do Mayor, MH 37

Sinfonía Do Mayor, MH 252

Sinfonía Sib Mayor, MH 475

Sinfonía Sib Mayor, MH 82 (P9)

Sinfonía Sol Mayor, MH 108 (P7)
Sinfonía Re Mayor, MH 150 (P41&P84)
Sinfonía La Mayor, MH 152 (P6)
Sinfonía Do Mayor, MH 478 (P31)
Sinfonía Sib Mayor, MH 358 (P18)
Sinfonía Fa Mayor, MH 507
Sinfonía Sol Mayor, MH 26
Sinfonía Fa Mayor, MH 477
Sinfonía Do Mayor, MH 188 (P10)
Sinfonía Re Mayor, MH 287
Sinfonía Do Mayor, MH 384
Sinfonía Sol Mayor, MH 334 (P16)
Sinfonía Mib Mayor
Sinfonía Re Mayor
Divertimento Sol

Haydn, J. (1732-1809):

Sinfonía n° 1 Re Mayor
Sinfonía n° 2 Do Mayor
Sinfonía n° 3 Sol Mayor
Sinfonía n° 4 Re Mayor
Sinfonía n° 5 La Mayor
Sinfonía n° 6 Re Mayor “*La mañana*”
Sinfonía n° 7 Do Mayor “*El mediodía*”
Sinfonía n° 8 Sol Mayor “*La noche*”
Sinfonía n° 9 Do Mayor
Sinfonía n° 10 Re Mayor
Sinfonía n° 11 Re Mayor
Sinfonía n° 12 Mi Mayor
Sinfonía n° 13 Re Mayor
Sinfonía n° 14 La Mayor
Sinfonía n° 15 Re Mayor
Sinfonía n° 16 Sib Mayor
Sinfonía n° 17 Fa Mayor
Sinfonía n° 18 Sol Mayor
Sinfonía n° 19 Re Mayor
Sinfonía n° 20 Do Mayor
Sinfonía n° 21 La Mayor
Sinfonía n° 22 Mib Mayor “*El filósofo*”
Sinfonía n° 23 Sol Mayor
Sinfonía n° 24 Re Mayor
Sinfonía n° 25 Do Mayor
Sinfonía n° 26 Re Menor “*Lamento*”
Sinfonía n° 27 Sol Mayor
Sinfonía n° 28 La Mayor
Sinfonía n° 29 Mi Mayor
Sinfonía n° 30 Do Mayor “*Aleluya*”
Sinfonía n° 45 Fa# Menor “*Los Adioses*”
Sinfonía n° 48 Do Mayor “*María Teresa*”
Sinfonía n° 94 Sol Mayor “*La sorpresa*”
Sinfonía n° 100 Sol Mayor “*Militar*”

Sinfonía n° 101 Re Mayor “*El reloj*”
Sinfonía n° 103 Mib Mayor “*Redoble de Timbal*”
Sinfonía n° 104 Re Mayor “*Londres*”

Las 104 Sinfonías están publicadas en 12 volúmenes en una edición crítica de Universal Edition, revisada por Robbins Landon.

Henze, H. (1926-):
10 Sinfonías

Herbert, V. (1859-1924):
Serenata Op.3

Herold, F.(1791-1833):
Sinfonía n° 1 Do Mayor
Sinfonía n° 2 Re Mayor
Obertura “*Zampa*”

Hindemith, P. (1895-1963):
5 Piezas, Op.44
Trauermusik
Concierto para Orquesta, Op.38

Hofmann, L. (1738 - 1793):
Sinfonía Sib Mayor (Badley Bb1)
Sinfonía Do Mayor (Badley C8)
Sinfonía Re Mayor (Badley D4)
Sinfonía Fa Mayor (Badley F1)
Sinfonía Fa Mayor (Badley F2)

Holst, G. (1874-1934):
Suite n° 1, Op. 29
Suite n° 2, Op. 29 “*St.Pauls*”
Los Planetas, Op. 32
Poema Sinfónico, Op. 21 “*A Somerset Rhapsody*”

Hummel, J. N. (1778 - 1837):
Obertura Re Mayor, S148 “*Freudenfest*”
Obertura Re Menor, Op. 43
Obertura Op. 61 “*Die gute Nachricht*”
Obertura Sib Mayor n° 1, Op. 101
Ballet, Op. 26 “*Helene und Paris*”
Ballet, Op. 33 “*Das belebte Gemählde*”
Ballet, Op. 41 “*Paul et Virginie*”
Ballet, Op. 46 “*Der Zauberring, oder Harlekin als Spinne*”
Ballet, S088 “*Das Zauberschloss*”
Ballet, S092 “*Der Zauberkampf, oder Harlekin in seiner Heimat*”
Música incidental, S099 “*Der Löwe von Kurdistan*”
Música incidental, S031 “*Marpha*”
6 Danzas alemanas, Op.16
12 Danzas alemanas, Op. 25

12 Danzas para el *Apolloaal* n° 2, Op. 28
 12 Danzas alemanas para el *Redountensaal*, Op. 29
 12 Danzas para el *Apolloaal* n° 3, Op. 31
 10 Danzas para el *Apolloaal* n° 4, Op. 39
 12 Danzas alemanas “*vom römischen Kaiser*”, Op. 40
 12 Danzas alemanas y Coda, Op. 44 “*zur St Catherinen Redoute*”,
 12 Danzas para el *Apolloaal* n° 5, Op. 45
 Contradanza Sib Mayor, S080
 12 Minuetos, Op. 24
 12 Minué y Tríos para el *Apolloaal*, Op. 27
 6 Polonesas, Op. 70
 5 *Ecossaises*, S081.
 Marcha para la ópera de *Weigl "Hadrian"*, Op. 106c
 Marcha, S026, sobre “*das Löbl. Bürgl. Artillerie Corps in Wien*”.
 3 Marchas Militares, S083
 6 Valses para el *Apolloaal*, Op. 91
 12 Valses y Coda, S104
 Variaciones Sib Mayor Op. 115, sobre un tema de la canción “*Das Fest der Handwerker*”,
 Epilogo a la ópera de Gluck “*Armide*”, S198
La Clochette, S206/W31

Humperdinck, E. (1854-1921):
 Obertura “*Hansel y Gretel*”

Ippolitov-Ivanov, M. (1859-1935):
 Sinfonía n° 1 Mi Menor, Op. 46
 Obertura Op.1 “*Yar-khmel*” (Obertura de *Primavera*)
Suite n° 1, Op.10 “Piezas Caucasianas”
Suite n° 2, Op.42 “Piezas Caucasianas”
 Poema Sinfónico “*Mtsyri*”
 Poema Sinfónico “*Escenas Musicales de Uzbekistán*”

Janacek, L. (1854-1928):
Sinfonietta
 Suite para Cuerdas
 Idilio
Taras Bulba

Khachaturian, A. (1903-1978)
 Sinfonía n° 1, Op. 35
 Sinfonía n° 2 Mi Menor
 Sinfonía n° 3, Op. 67
 Suite Op.74A “*La batalla de Stalingrado*”
 Suite Op.94 “*Lérmontov*”
 Suite n° 1 “*Gajaneh*”.Ballet
 Poema Sinfónico Re Mayor “*Triunfal*” (poema festivo)
 Fantasía Op.59 “*Rusia*”

- Kozeluch, L. A. (1747 - 1818):
 Sinfonía n° 1 Re Mayor
 Sinfonía n° 3 Re Mayor
 Sinfonía n° 4 Fa Mayor
 Sinfonía n° 5 Sol Menor
 Sinfonía n° 6 Do Mayor
 Sinfonía n° 10 La Mayor “à la française”
 Sinfonía n° 11 Sib Mayor
 6 Sinfonías, Op. 24
 Ballet “*La ritrovata figlia di Ottone II*”
- Kraus, J. M. (1756-1808):
 Sinfonía La Mayor, VB.128
 Sinfonía, VB.129 “*Bufa*”
 Sinfonía Fa Mayor, VB.130
 Sinfonía Do Mayor, VB.138
 Sinfonía Do Mayor, VB.139
 Sinfonía Mi Menor, VB.141
 Obertura, VB.29 “*Olympie*”
- Krenek, E. (1900-1991)
 Sinfonía n° 1, Op. 7
 Sinfonía n° 2, Op. 12
 Sinfonía n° 3, Op. 16
 Sinfonía n° 4, Op. 113
 Sinfonía n° 5, Op. 119
 Sinfonía Op. 137 “*Atenea Palas*”
 Sinfonía para cuerda y percusión, Op. 34
 Pequeña Sinfonía, Op. 58
- Krommer, F. V. (1759 - 1831) :
 Sinfonía n° 1, Fa Mayor
 Sinfonías n° 6-9
 Sinfonía Op. 40
 Sinfonía Op. 102
- Lalo, E. (1823-1892):
 Sinfonía Op.21 “*Española*”
 Sinfonía Sol Menor
 Scherzo para Orquesta
 Ballet “*Namouna*”
- Lambert, L. C. (1905-1951):
 Obertura “*The Bird Actors*”
 Suite “*Horoscope*”
 Suite “*Adam and Eve*”
 Rapsodia “*Green Fire*”
 Ballet “*Mr. Bear Squash-you-all-flat*”
 Ballet “*Prize-fight*”
 Ballet “*Romeo and Juliet*”
 Ballet “*Pomona*”

Ballet "*Tiresias*"
Aubade "*Heroique*"
Music for Orchestra.
Champêtre. Orquesta de cámara
King Pest (de la obra *Summer's Last Will and Testament*).

Leclair, J.-M. (1697-1764):
Tres Oberturas, Op. 13

Liszt, F. (1811-1886):
Sinfonía "*Dante*"
Sinfonía "*Fausto*"
Poema Sinfónico nº 1, S.95 "*Ce qu'on entend sur la montagne*"
Poema Sinfónico nº 2, S.96 "*Tasso, Lamento e Trionfo*"
Poema Sinfónico nº 3, S.97 "*Les Préludes*"
Poema Sinfónico nº 4, S.98 "*Orpheus*"
Poema Sinfónico nº 5, S.99 "*Prometheus*"
Poema Sinfónico nº 6, S.100 "*Mazeppa*"
Poema Sinfónico nº 7, S.101 "*Festklänge*"
Poema Sinfónico nº 8, S.102 "*Héroïde funèbre*"
Poema Sinfónico nº 9, S.103 "*Hungaria*"
Poema Sinfónico nº 10, S.104 "*Hamlet*"
Poema Sinfónico nº 11, S.105 "*Hunnenschlacht*"
Poema Sinfónico nº 12, S.106 "*Die Ideale*"
Poema Sinfónico nº.13, S.107 "*Von der Wiege bis zum Grabe*"

Locatelli, P. (1695-1764):
Concierto *Grosso* nº 5 Re Mayor, Op.1
Concierto *Grosso* nº 12 Sol Menor, Op.1

Lully, J.B. (1632-1687):
Obertura "*Alceste*"
Obertura "*Cadmus et Hermione*"
Suite "*Acis et Galatée*"
Selección "*Persée*"
Selección "*Le Triomphe De Lamour*"
Ballet "*Alcidiane*"
Ballet "*Les fâcheux*"
Ballet "*Le mariage forcé*"
Ballet "*Le bourgeois gentilhomme*"

Lutoslawski, W. (1913-1994):
Libro para Orquesta
Variaciones "*Paganini*"
Sinfonía nº 3
Sinfonía nº 4

Maderna, B. (1920-1973):
Aura
Biogramma
Composizione nº 1

Composizione n° 2
Improvvisazione n° 1
Improvvisazione n° 2
Composizione in tre tempi
Divertimento (1° movimiento ‘*Dark Rapture Crawl*’; resto por Berio)
Dark rapture crawl (1° movimiento Divertimento; resto por Berio)
Entropia I [Forma parte del ciclo Hyperion]
Entropia II, [Forma parte del ciclo Hyperion]
Stele per Diotima
Giardino religioso

Mahler, G. (1860-1911):

Sinfonía n° 1 Re Mayor “*Titán*”.
Sinfonía n° 2. Do Menor “*Resurrección*”
Sinfonía n° 3 Re Menor
Sinfonía n° 4 Sol Mayor
Sinfonía n° 5 Do # Menor “*Adagietto*”
Sinfonía n° 6 La Menor “*Trágica*”
Sinfonía n° 7 Si Menor
Sinfonía n° 8 Mi b Mayor “*De los Miñ*”
Sinfonía n° 9 Re Mayor
Sinfonía n° 10 Fa# Menor (Inconclusa)

El Instituto Mahler tiene publicadas en una edición crítica con todas sus sinfonías.

Martín, B. (1890-1959):

Sinfonía n° 1, H 289
Sinfonía n° 5, H 310
Sinfonía n° 6, H 343 “*Fantasies symphoniques*”
Sinfonía, H 045 (1° movimiento)
Suite, H 123 “*Little Dance*”. Para gran orquesta
Suite, H 133^a
Suite n° 1, H 130^a “*Istar*”
Suite n° 2, H 130B “*Istar*”
Obertura, H 345
Poema Sinfónico, H 017 “*Angel of Death*”
Poema Sinfónico, H 011
Rapsodia, H 171
Nocturno n° 1, H 091. Para gran orquesta.
Nocturno n° 2, H 096
Ballade n° 4, H 097
A Dream of the Past, H 124
La Bagarre, H 155. Para gran orquesta.
Andante, H 061

Mascagni, P. (1863-1945):

Sinfonía Fa Mayor
Intermezzo “*Caballería Rusticana*”
Elegía [per Wagner]
Rapsodia “*Satánica*”
Danza “*Bohemia*”

Danza “*exótica*”
Danza *dei Gianduiotti e Giacomette* (en colaboración con Zandonai, Casella, Malipiero,
Pizzetti, Respighi y otros)
Gavotta “*delle bambole*”
New World Processional
Pifferata di Natale

Massenet, J. (1842-1912):
Obertura “*Phèdre*”
Obertura de *Concierto*
Suite n° 1 para Orquesta
Ballet “*Le Carillon*”
Ballet “*Cigale*”
Ballet “*Espada*”
Ballet “*L’histoire de Manon*”
Scènes hongroises
Scènes pittoresques
Scènes dramatiques
Scènes napolitaines
Scènes de féerie

Méhul, N. È (1763-1817)
4 Sinfonías
Obertura “*Burlesque*”

Mendelssohn, F. (1809-1847):
Sinfonía n° 1 Do Mayor (Sinfonías para Orquesta de Cuerda)
Sinfonía n° 2 Re Mayor
Sinfonía n° 3 Mi Menor
Sinfonía n° 4 Do Menor
Sinfonía n° 5 Si Mayor
Sinfonía n° 6 Mib Mayor
Sinfonía n° 7 Re Menor
Sinfonía n° 8 Re Mayor
Sinfonía n° 9 Do Mayor
Sinfonía n° 10 Si Menor
Sinfonía n° 11 Fa Mayor
Sinfonía n° 12 Sol Menor
Sinfonía n° 1 Do Menor, Op.11 (Sinfonías para Orquesta Sinfónica)
Sinfonía n° 2 Sib Mayor, Op.52 “*Lobgesang*” (Sinfonía-cantata)
Sinfonía n° 3 La Menor, Op.56 “*Escocesa*”
Sinfonía n° 4 La Mayor, Op.90 “*Italiana*”
Sinfonía n° 5 Re Menor, Op.107 “*Reforma*”
Obertura Si Menor, Op.26 “*Las Hebridas o La gruta de Fingal*”
Obertura Mi Mayor, Op.21 “*Sueño de una noche de verano*”
Obertura Op.32 “*The Fair Melusine*”
Obertura Do Menor, Op. 95 “*Ruy Blas*”
Obertura Do, Op. 101

Messiaen, O. (1908-1992):

Fuga Re Menor
Les offrandes oubliées
Le tombeau resplendissant
L'Ascension
Chronochromie,
Éclairs sur l'au-delà...
Un sourire

Montsalvatge, X. (1912-2002):

Sinfonía “*Mediterránea*”
3 Danzas *Concertante*

Mozart, L. (1719-1787):

Sinfonía Sol Mayor “*Burlesca*”
Sinfonía Fa Mayor “*De Cámara*”
Sinfonía Si Mayor
Sinfonía Sol Mayor
Sinfonía “*De Los Juguetes*”

Mozart, W.A. (1756-1791):

Sinfonía Re Mayor, KV.196/121
Sinfonía Re Mayor, KV.141^a
Sinfonía n° 19 Mi Mayor, KV.132
Sinfonía n° 23 Re Mayor, KV.181
Sinfonía n° 25 Sol Menor, KV.183
Sinfonía n° 26 Mi Mayor, KV.184
Sinfonía n° 27 Sol Mayor, KV.199
Sinfonía n° 29 La Mayor, KV.201
Sinfonía n° 31 Re Mayor, KV.297 “*París*”
Sinfonía n° 32 Sol Mayor, K.318
Sinfonía n° 33 Si Mayor, KV.319
Sinfonía n° 34 Do Mayor, KV.338
Sinfonía n° 35 Re Mayor, KV.385 “*Haffner*”
Sinfonía n° 36 Do Mayor, K.425
Sinfonía n° 39 Mi Mayor, KV.543
Sinfonía n° 40 Sol Menor, KV.550
Sinfonía n° 41 Do Mayor, KV.551
Sinfonía concertante para Violín, Viola y Orquesta, Mi Mayor, KV.364
Obertura KV.366 “*Idomeneo*”
Obertura KV.384 “*El Rapto de Seraglio*”
Obertura KV.492 “*Las Bodas De Figaro*”
Obertura KV.527 “*Don Giovanni*”
Obertura KV.588 “*Così Fan Tutte*”
Obertura KV.620 “*La Flauta Mágica*”
Obertura KV.621 “*La Clemenza Di Tito*”
Serenata Sib Mayor, KV.361 “*Gran Partita*”
Serenata Sol Mayor, KV.525 “*Eine kleine Nachtmusik*”
Divertimentos KV.136-138
Fantasía Fa Menor, KV.608
6 Danzas *Campestres*, KV.606

Adagio y Fuga Do Menor, KV.546
Una Broma Musical Fa Mayor, KV.522

La edición crítica con todas las Sinfonías de W. A. Mozart está disponible en la editorial Baerenreiter.

Muffat, G. (1645-1704):
Suite “*Wedding*”

Mussorgsky, M. (1835-1881):
Cuadros para una Exposición (Orquestación de M. Ravel)
Una noche en el Monte Pelado
Scherzo Sib

Myslivecek, J.(1737 - 1781)
Sinfonía n° 1 Re Mayor
Sinfonía n° 3 Sib Mayor
Sinfonía Re Mayor
Sinfonía Si Mayor
Sinfonía Sol Mayor
Sinfonía Fa Mayor
Sinfonía Si Mayor
Sinfonía Re Mayor, F 26
Sinfonía La Mayor, F 27
Sinfonía Fa Mayor, F 28
Sinfonía Re Mayor, F 29
Sinfonía Sib Mayor, F 30
Sinfonía Sol Mayor, F 31
Sinfonía concertante n° 2, Mib Mayor, Op. 2
Divertimento Fa Mayor

Nielsen, C. (1865-1931):
Sinfonía n° 1 Sol Menor, Op.7
Sinfonía n° 2 Op.16 “*Los cuatro Temperamentos*”
Sinfonía n° 3 Op.27 “*Expansiva*”
Sinfonía n° 4 Op.29 “*Inextinguible*”
Sinfonía n° 5 Op.50
Sinfonía n° 6 “*Semplice*”
Suite Op.1 (Pequeña Suite)
Obertura Op.17 “*Helios*”

Nono, L. (1924-1990):
Suite n° 2 “*Der rote Mantel*”
Composizione per orchestra n° 1
Composizione per orchestra n° 2
Epitaffio per Federico García Lorca n° 2 (para flauta y pequeña orquesta)
Due espressioni

- Offenbach, J. (1819-1880):
 Obertura “*La Bella Elena*”
 Obertura “*Orphée aux Enfers*»
 Intermedio y Barcarola “*Los Cuentos de Hoffmann*”
- Pachelbel, J. (1653-1706):
 Canon y Giga Re Mayor
- Paisiello, G. (1740-1816) :
 Sinfonía “*fúnebre*”
 Sinfonía *in tre tempi*
- Penderecki, K. (1933-):
Sinfonietta, para orquesta de cuerda
Sinfonietta n° 2, para clarinete y cuerdas
 Sinfonía n° 1
 Sinfonía n° 2 “*Navidad*”
 Sinfonía n° 3.
 Sinfonía n° 4 “*Adagio*”
 Sinfonía n° 5 “*Coreana*”.
 Sinfonía n° 8 “*Lieder der Vergänglichkeit*”
 3 Piezas en estilo barroco
- Piazzolla, A. (1921-1992):
Melodía en La Menor “*Canto de octubre*”
 Tango n° 1 “*Coral*”
 Tango n° 2 “*Cantengue*”
 Tango “*Tres minutos en la realidad*”
- Pichl, V. (1741 - 1805):
 Sinfonía “*Terpsicore*”
 Sinfonía “*Euterpe*”
 Sinfonía “*Uranie*”
 Sinfonía “*Talia*”
 Sinfonía “*Polimnia*”
 Sinfonía “*Apollo*”
 Sinfonía “*Pallas*”
 Sinfonía “*Flora*”
- Pleyel, I. J. (1757 - 1831):
 Sinfonía n° 6 Fa Mayor “*Pérodique*”
 Sinfonía Do Mayor, Op. 66 (B.154)
 Sinfonía Sol Mayor, Op. 68 (B.156)
 Sinfonía Re Menor (B.147)
 Sinfonía Do Mayor (B.128)
 Sinfonía Fa Menor (B.138)
 Sinfonía Do Menor (B.121)
 Sinfonía concertante para Flauta, Clarinete, Trompa, Fagot y Orquesta
 Sinfonía concertante n° 5, F mayor, para Flauta, Oboe, Trompa, Fagot y Orquesta

Puccini, G. (1858-1924):

Preludio Mi Menor
Preludio Sinfónico La Mayor
Capriccio Sinfónico
Adagetto
Crisantemi (Original para cuarteto de cuerda)

Ponchielli, A. (1834-1886):

La Gioconda Op.9 (Selección. Danza de las horas,)

Prokófiev, S. (1881-1953):

Sinfonía n°1 Re Mayor, Op 25 “*Sinfonía Clásica*”
Sinfonía n° 5, Op.100
Sinfonía n° 6, Op.111
Sinfonía n° 7, Op.131
Suite “*El teniente Kízhé*”
Suite *Sinfónica* Op. 33 “*El amor de las tres naranjas*”
Suite n° 1, Op.64 “*Romeo y Julieta*”
Suite n° 2, Op.64 “*Romeo y Julieta*”
Suite n° 3, Op.101 “*Romeo y Julieta*”
Ballet “*Romeo y Julieta*”
Pedro y el Lobo, Op.67

Purcell, H. (1659-1695):

Suite “*La Reina de hadas*”
Suite “*Abdelazer o la venganza del Moro*”
Suite “*Don Quijote*”
Suite “*Sueño de una noche de verano*”
Suite “*Dioclesian*”
Suite “*La esposa virtuosa*”
Chacona Sol Menor

Rajmáninov, S. (1873-1943):

Sinfonía n° 1 Re Menor, Op. 13
Sinfonía n° 2 Re Menor, Op. 27
Sinfonía n° 3 La Menor, Op. 44
Poema Sinfónico Op. 29 “*La isla de los muertos*”

Rameau, J.-Ph.(1683-1764):

Obertura “*Cástor y Pólux*”
Obertura “*Zais*”
Suite “*Les Indes galantes*”
Suite “*Les Paladins*”
Suite “*Les Fêtes d'Hébé*”
Suite “*Les surprises de l'Amour*”
Suite “*Le temple de la gloire*”
Ballet “*Les Fêtes de Ramire*”
Ballet “*La guirlande ou Les Fleurs enchantées*”
Ballet “*Sibaris*”
Ballet “*La Naissance d'Osiris ou La Fête Pamilie*”
Ballet “*Anacréon*”

Ballet “*Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou Les Dieux d'Égypte, Pygmalion*”

Rautavaara, E. (1928-):

- Sinfonía nº 1
- Sinfonía nº 2. “*Sinfonía íntima*”
- Sinfonía nº 3
- Sinfonía nº 4. “*Arabescata*”
- Sinfonía nº 5
- Sinfonía nº 6. “*Vincentiana*”
- Sinfonía nº 7. “*Ángel de la Luz*”
- Sinfonía nº 8 “*El viaje*”

Ravel, M. (1875-1937):

- Obertura “*Shéhérazade*”
- Suite “*Le Tombeau de Couperin*” (Orquestación de Ravel)
- La Valse* (Orquestación de Ravel)
- Pavane pour une infante défunte* (Orquestación de Ravel)
- Bolero
- Rapsodia “*Española*”

Reicha, A. (1770 - 1836):

- Sinfonía nº 1 Mib Mayor, Op. 41
- Sinfonía nº 2, Op. 42
- Sinfonía concertante para Flauta, Violín y Orquesta, Sol Mayor
- Obertura Re Mayor
- Introducción y Rondó para Trompa y Orquesta, Fa Mayor
- Variaciones sobre un *Tema de Dittersdorf*

Respighi, O. (1879-1936):

- 3 Suites “*Danzas y Arias Antiguas*”
- Los pájaros*
- Las Fuentes de Roma,*
- Los Pinos de Roma*
- Fiestas Romanas
- Impresiones brasileñas*
- Belkis, la Reina de Saba*
- Los vitrales de la Iglesia
- La Boutique Fantastique.* (Música de ballet basada en melodías de Rossini)

Rimsky-Korsakov, N. (1844-1908):

- Sinfonietta* Op. 31 (Sobre Temas Rusos)
- Sinfonía nº 1, Op. 1
- Sinfonía nº 2, Op. 9
- Sinfonía nº 3, Op. 32
- Obertura Op.36 “*La Gran Pascua Rusa*”
- Obertura Op.28 (Sobre Temas Rusos)
- Poema sinfónico Op. 5 “*Sadkó*”
- Capricho *Español* Op.34
- Scheherazade* Op.35
- Muñeco de Nieve* (Selección. Danza de los Vasos)
- Mlada* (Selección. Entrada de los Nobles)

Rodrigo, J. (1901-1999):

Dos Miniaturas Andaluzas
Soleriana
Ballet "*Pavana Rea*"

Romberg, A. (1767 - 1821):

Obertura Op. 54 "*Die Großmut des Scipio*"

Rosetti, A. (1750 - 1792):

Sinfonía Re Mayor, K.I:12; A12
Sinfonía Re Mayor, K.I:20
Sinfonía Do Mayor, K.I:21; A09
Sinfonía Sol Mayor, K.I:22; A40
Sinfonía Mib Mayor, K.I:23; A28
Sinfonía Re Mayor, K.I:24; A33
Sinfonía Sib Mayor, K.I:25; A49
Sinfonía Re Mayor, K.I:26
Sinfonía Sol Menor, K.I:27; A41
Sinfonía Re Mayor, K.I:29
Sinfonía Mib Mayor, K.I:32.; A27
Sinfonía concertante para 2 Violines en Re Mayor y Orquesta, K.I:36

Rossini, G. (1792-1868):

Sinfonietta
Obertura "*El Barbero de Sevilla*"
Obertura "*Guillermo Tell*"
Obertura "*Italiana In Algeri*"
Obertura "*La Gazza Ladra*"
Obertura "*La Scala di Seta*"

Rott, H. (1858-1884):

Sinfonía n° 1 Mi Mayor

Saint-Saens, C. (1835-1921) :

Suite "*El Carnaval de los animales*"
Suite "*Algérienne*"
Suite "*Une nuit à Lisbonne*"
Poema sinfónico "*La Danse macabre*"
Poema sinfónico "*Le Rouet d'Omphale*"
Poema sinfónico "*Phaéton*"
Poema sinfónico "*La Jeunesse d'Hercule*"
Sarabande n° 1, Op.93
Sanson y Dalil (Selección. *Bacchanale*)

Sammartini, G. (1695-1750):

Sinfonía Sol Mayor
Sinfonía Re Mayor
Concierto *Grosso* n° 6 Mi Menor
Concierto *Grosso* n° 8 Sol Menor

Salieri, A. (1750-1825):

Sinfonía Re Mayor. “*Il giorno onomástico*”
Sinfonía Re Mayor. “*Veneciana*”
Obertura Re Mayor “*La Locandiera*”
Obertura Re Mayor “*Cublai, gran kan de'Tartari*”
Obertura Re Mayor “*Falstaff, ossia Le tre burle*”
Obertura Re Mayor “*Angiolina, ossia Il matrimonio per sussuro*”
26 Variaciones sobre “*La folia di Spagna*”
Armonia per un tempo della notte
Scherzi Instrumentali A 4

Satie. E. (1866-1925):

Pousse l'amour
La Mer est pleine d'eau...,
Fables de la Fontaine
[3] *Petites Pièces montées*
Scenes nouvelles pour Le Médecin....,
Tenture de Cabinet préfectoral, para pequeña orquesta

Scarlatti, A. (1660-1725):

Suite Do Mayor “*Pequeña Suite*”

Schnittke, A. (1934-1998):

Sinfonía n° 2 “*San Florian*”
Sinfonía n° 4
Sinfonía n° 6
Sinfonía n° 7
Sinfonía n° 8
Concierto *Grosso* n° 1
Concierto *Grosso* n° 3
Concierto *Grosso* n° 4 (Sinfonía n° 5)
Concierto *Grosso* n° 6

Schoenberg, A. (1874-1951):

Sinfonía de Cámara n° 2, Op.38
Cinco piezas para orquesta
Variaciones para orquesta, Op. 31

Schubert, F. (1797-1828):

Sinfonía n° 1 Re Mayor, D.82
Sinfonía n° 2 Si Mayor, D.125
Sinfonía n° 3 Re Mayor, D.200
Sinfonía n° 4 Do Menor, D.417 “*Trágica*”
Sinfonía n° 5 Si Mayor, D.485
Sinfonía n° 6 Do Mayor, D.589
Sinfonía n° 7 Si Menor, D.759
Sinfonía n° 8 Do Mayor, D.944 “*Inacabada*”
Sinfonía n° 9 “*La grande*”.
Obertura Re Mayor, D.590 (Estilo Italiano)
Obertura *Die Zauberharfe*, D.644

Schumann, R. (1810-1856)
Sinfonía nº 1 Si Mayor, Op.38
Sinfonía nº 2 Do Mayor, Op.61
Sinfonía nº 3 Mi B Mayor, Op.97
Sinfonía nº 4 Re Menor, Op.120
Obertura Op.115 “*Manfred*”

Shostakovich, D. (1906-1975):
Sinfonía nº 1 Op.10
Sinfonía nº 2 Op.14 “*An Den Oktober*”
Sinfonía nº 3 Op.20 “*Der 1 Mai*”
Sinfonía nº 4 Op.43
Sinfonía nº 5 Op.47
Sinfonía nº 6 Op.54
Sinfonía nº 7 Op.60 “*Leningrado*”
Sinfonía nº 8 Op.65
Sinfonía nº 9 Op.70
Obertura Op.96 “*Festiva*”
4 Preludios Op.34

Sibelius, J. (1865-1957):
Sinfonía nº 2 Re Mayor, Op.43
Sinfonía nº 7, Op.105
Impromptu nº 5, Op.5
Impromptu nº 6, Op.5
Romanza Do Mayor, Op.42
Finlandia Op.26/7
Suite Op.11 “*Karella*”

Smetana, B. (1824-1884):
Los Comediantes. Selección
La Esposa Vendida. Selección
Die Moldau N.2

Stamitz, J. (1717-1757):
3 Sinfonías “*Mannheim*”

Stamitz, C. Ph. (1745-1801):
3 Sinfonías Op. 02
Sinfonía Re Mayor nº 4, Op. 13
Sinfonía Sol Mayor nº 5, Op. 13
Sinfonía Fa Mayor nº 3, Op. 24
Sinfonía Re Mayor “*La Chasse*”
Sinfonía Mib Mayor
Sinfonía concertante La Mayor

Strauss, J. (1825-1899):
Obertura “*El Murciélago*”
Polka Op.117 “*Annen*”
Polka Op.162 “*Souvenir*”.
Polka Op.214 “*Tritsch-Tratsch*”
Polka *Pizzicato* Op.449 “*Neue*”

Vals Op.314 "*El Bello Danubio Azul*"
Vals Op.437 "*Del Emperador*"
Marcha Op.228 "*Radetzky*"
Marcha Op.335 "*Egyptischer*"
Banditen-Galopp Op.378
"*Truenos y Relámpagos*" Op.324

Strauss, J. Sen (1804-1849):
Galopp Op.86 "*Ballnacht*"
Galopp Op.20 "*Chineser*"
Polka Op.137 "*Beliebte Annen*"

Strauss, Josef (1827-1870):
Polka Op.230 "*Im Fluge*"
Polka Op.60 "*Saus And Braus*"
Polka Mazurca Op.22 "*Sehnsucht*"

Strauss, R. (1864-1949):
Sinfonía Op.64 "*Alpina*"
Sinfonía "*Domestica*"
Till Eulenspiegels Op.28
Metamorphosen

Stravinsky, I. (1882-1971):
4 *Estudios* para Orquesta
Suites n° 1 y n° 2. Pequeña Orquesta
Suite "*El Pájaro De Fuego*"
Polka "*Circus*"
Historia de un Soldado
La Consagración de La Primavera
Petrouchka

Suk, J. (1874-1935):
Serenata Op.6
Meditación sobre un viejo Coral bohemio, Op.35

Sullivan, A. (1825-1899):
Sinfonía "*Irlandesa*"
Obertura "*Los Piratas de Penzance*"
Obertura "*di Ballo*"
Selección "*Ivanhoe*"

Suppe, F. (1819-1895):
Obertura "*Caballería Ligera*"
Obertura "*Poeta y Aldeano*"
Obertura "*La Bella Galatea*"

Szymanowski, K. (1882-1937):
Sinfonía n° 3, Op.27
Sinfonía n° 4, Op.60

Tartini, G. (1692-1770):
Sinfonía Re Mayor

Telemann, G.P. (1681-1767):
Suite “*Don Quijote*”
Suite Mib Mayor “*La Lyra*”
Obertura “*Las Naciones Antiguas y Modernas*”
Obertura Re Mayor “*A La Pastorella*”
Obertura Re Mayor “*Perpetuum Mobile*”
Obertura Sol Mayor “*La Putain*”
Obertura Do Mayor
Obertura Sol Menor
Concierto “*Polaco*”
Concierto “*Darmstadt*”
Tafelmusik

Tippett, M. (1905-1998):
4 Sinfonías

Toeschi, C. J. (1731 - 1788):
Sinfonía Re Mayor
Ballet “*Mars et Venus*”
Ballet “*Céphale et Procris*”
Ballet “*L'Enlèvement de Proserpine*”

Torelli, G. (1658-1709):
Sinfonía Op. 3
Concierto y sinfonía a cuatro, Op. 5
Conciertos musicales a cuatro, Op. 6
Concerti grossi Op. 8^l

Tschaikowsky, P. (1840-1893):
Obertura “*1812*”
Serenata Do Mayor, Op. 48 . (Orquesta de Cuerda)
Sinfonía n° 1 Sol Menor, Op.13
Sinfonía n° 2 Do Menor, Op.17
Sinfonía n° 3 Re Mayor, Op.29
Sinfonía n° 4 Fa Menor, Op.36
Sinfonía n° 5 Mi Menor, Op.64
Sinfonía n° 6 Si Menor, Op.74 “*Pathétique* »
Suite Op.37 A. “*Las Estaciones*”
Suite Op.71A. . “*Cascanueces* ”
Vals, Polonaise “*Eugene Oneguín*”
Vals “*El Lago de los Cisnes*”
Vals “*La Bella Durmiente*”
Marcha *Eslava*, Op.31
Elegía Sol Mayor
Andante Cantabile n° 1, Op.11
Souvenir de Florencia, Op.70

Turina, J. (1882-1949):

Sinfonía “*Sevillana*”
Danzas “fantásticas”
Rapsodia sinfónica

Ullmann, V (1898-1944):

Sinfonía nº 1, Op. 45
Variaciones y doble fuga sobre un tema de Arnold Schönberg, Op.3b
Concierto para Orquesta, Op.11/04
Slawische Rhapsodie para Orquesta y Saxofón, Op. 24

Vanhal, J. B. (1739-1813):

Sinfonía La Mayor (B. A4)
Sinfonía La Mayor (B. A9)
Sinfonía Lab Mayor (B. Ab1)
Sinfonía La Menor (B. Am2)
Sinfonía Sib Mayor (B. Bb3)
Sinfonía Re Mayor (B. C01)
Sinfonía Re Mayor (B. C03)
Sinfonía Re Mayor (B. C05)
Sinfonía Do Mayor (B. C11). “*Sinfonia Comista*”
Sinfonía Do Menor (B. Cm2)
Sinfonía Re Mayor (B. D02)
Sinfonía Re Mayor (B. D04)
Sinfonía Re Mayor (B. D17)
Sinfonía Re Menor (B. Dm1)
Sinfonía Re Menor (B. Dm2)
Sinfonía Mib Mayor (B. Eb1)
Sinfonía Mi Menor (B. Em3)
Sinfonía Mi Menor (B. F3)
Sinfonía Fa Mayor (B. F3)
Sinfonía Fa Mayor (B. F5)
Sinfonía Sol Mayor (B. G06)
Sinfonía Sol Mayor (B. G11)
Sinfonía Sol Menor (B. Gm1)
Sinfonía Sol Menor (B. Gm2)
Sinfonía Re Mayor (d1)
Sinfonía Mi Menor (e1)

Vaughan , R.(1872-1958)

Sinfonía nº 4 Fa Menor
Sinfonía nº 5 Re Mayor
Sinfonía nº 5 Re Mayor
Sinfonía nº 6 Mi Menor
Suite “*Bucolic*”
Suite *Aristophanic* “*The Wasps Suite*”
Obertura “*The Wasps*”
Rapsodia Sinfónica
Elegía *Heroica* y Epílogo *Triunfal*
Cuatro *Impresiones* para Orquesta

Veracini, F.M. (1690-1750):
4 Piezas para orquesta

Verdi, G. (1813-1901):
Obertura “*Vespri Siciliani*”
Obertura “*Nabucco*”
Obertura “*La fuerza del destino*”

Villa-Lobos, H. (1887-1959):
Sinfonietta n° 1
Sinfonietta n° 2
Sinfonía n° 1 “*O Imprevisto*”
Sinfonía n° 2 “*Ascensão*”
Sinfonía n° 3 “*A Guerra*”
Sinfonía n° 4 “*A Vitoria*”
Sinfonía n° 6 “*Montanhas do Brasil*”
Sinfonía n° 10 “*Sumé Pater Patrium, Amerindia*”
Suite n° 1 (Orquesta de cámara)
Suite n° 2 (Orquesta de cámara)
Obertura “*Introduction Aus Choros*”
Obertura “*De Lhomme Tel*”
Poema sinfónico “*Tédio de alvorada*”
Poema sinfónico “*Naufrágio de Kleonicos*”
Poema sinfónico “*Erosão*”
Poema sinfónico y ballet “*Amazonas*”
Poema sinfónico y ballet “*Caixinha de boas festas*”
Danças africanas

De las Sinfonías, la quinta esta perdida (*A Paz*, de 1920).

Vivaldi, A. (1678-1741):
Sinfonía n° 1, Rv.719
Sinfonía n° 2, Rv.146
Sinfonía n° 3 Sol Mayor, Rv.149; F.Xi N.40
Sinfonía Rv.169 “*Al Santo Sepulcro*”
12 Conciertos Op.3 “*L’ esto Armónico*”
12 Conciertos para violín Op. 4 “*La stravaganza*”
12 Conciertos para violín Op. 8 “*Il cimento dell’armonia e dell’invenzione*”

(El Op. 8 contiene diferentes títulos. Los cuatro primeros: Mi mayor, Sol menor, Fa mayor, y Fa menor son *Las cuatro estaciones*; el quinto en Mi bemol mayor, *La Tempestad del Mar*; el sexto en Do mayor, *El Placer* y el décimo en Sí bemol mayor, *La Cacería*).

El Ryom-Verzeichnis o Ryom es uno de los catálogos que contiene las obras de Vivaldi. Otros catálogos son los de Fanna, Pincherle y Ricordi.

Vogler, G. J. (1749 - 1814):
Sinfonía Do Mayor “*La Scala*”
Ballet “*Le rendez-vous de chasse*”

Wagner, R. (1813-1883):

Sinfonía Do Mayor, WWV 29
Obertura de concierto n.º 1 Re Menor, WWV 20
Obertura de concierto n.º 2 Do Mayor, WWV 27
Obertura Mi Menor, WWV 24A "*El rey Enzo*".
Obertura Mib Mayor, WWV 37
Obertura Do Mayor, WWV 39 "*Polonia*"
Obertura Re Mayor, WWV 42 "*Rule Britannia*".
Obertura, WWV 49 "*Rienzi*" Obertura Re Menor, WWV 59 "*Fausto*"
Obertura, WWV 63 "*El holandés errante*"
Obertura, WWV 70 "*Tannhäuser*"
Obertura, WWV 86 "*El anillo del nibelungo*"
Obertura, WWV 90 "*Tristán e Isolda*"
Obertura, WWV 103 "*Siegfried-Idyll*"
Obertura, WWV 111 "*Parsifal*"
Preludio (Tercer Acto), WWV 75 "*Lohengrin*"
Preludio, WWV 96 "*Los Maestros Cantores de Nuremberg*"

Walton, W. (1902-1983):

Sinfonía n.º 1 (incompleta).
Sinfonía n.º 2
Sinfonía concertante para Piano y Orquesta
Suite n.º 2 "*Façade*"
Obertura "*Scapino A Comedy*"
Obertura "*Johannesburg Festival*"
Ballet "*The Wise Virgins*"
Ballet "*Escape Me Never*"
Preludio y Fuga "*Spitfire*"
Partita para Orquesta
Variaciones "*Hindemith*"
Capricho "*burlesco*"
Prólogo y Fantasía
Sonata para Orquesta de cuerda
Improvisaciones sobre un *Impromptu* de Britten.
Variaciones sobre un *Tema isabelino* [Obra colectiva: Holst, Oldham, Tippett, Lennox Berkeley, Searle y Walton] para orquesta de cuerda..
Siesta, para pequeña orquesta
Memorial Fanfare for Henry Wood, para gran orquesta.
The Star-Spangled Banner
Music for Children

Warlock, P. (1894-1930):

Suite "*Capriol*"

Weber, C.M.v. (1786-1826):

5 Piezas para Orquesta, Op.10
Sinfonía Op.21
Obertura "*Der Freischütz*"
Obertura "*Euryanthe*"
Obertura "*Jubilee*"
Obertura "*Preciosa*"

Obertura “*Oberon*”

Wesley, S. (1766 - 1837):

Sinfonía La Mayor

Sinfonía Re Mayor

Sinfonía Re Mayor “*Sinfonia Obligato*”

Sinfonía Mib Mayor

Sinfonía Sib Mayor

Wolf, H. (1860-1903):

Serenata “*Italiana*”

Poema Sinfónico “*Pentesilea*”

Wranitzky, P. (1756 - 1808):

Sinfonía “*Joy of the Hungarian Nation*”

Sinfonía Re Mayor, Op. 36

Sinfonía Do Menor, Op. 11

Sinfonía Do Mayor, Op. 31

Zelenka, J. (1679-1745):

Sinfonía

Suite-obertura

Obertura de programa “*Hipocondría*”

5 *Capriccios* para orquesta,

Concierto para orquesta en sol mayor

La música de Zelenka se encuentra ordenada temáticamente en el catálogo Zelenka-Werke-Verzeichnis (Z WV) de Wolfgang Reiche.

21.2.- La Música de Cine. Cien bandas sonoras

Es una selección de “Las mejores bandas sonoras originales de la historia del cine”.¹⁶² Comprende un amplio espectro de la composición musical de todas las épocas de la *historia del cine*.¹⁶³ Incluye todos los Géneros: *Acción, Animación, Aventuras, Bélico, Ciencia ficción, Cine negro, Comedia, Cómic, Drama, Épico, Fantástico, Histórico, Musical, Policiaco, Romántico, Terror y Western*. En la actualidad la industria del Cine incorpora en su negocio, la edición de partituras a través de determinadas editoriales especializadas. Las obras son editadas en diferente tipo de versiones que van desde la partitura/orquesta original hasta las diferentes versiones para grupos diversos. También se editan en arreglos con diferentes tipo de dificultad. Dicha selección está formada por los siguientes títulos:

1. *Bajo el fuego*, de Jerry Goldsmith
2. *La lista de Schindler*, de John Williams
3. *Ben-Hur*, de Miklós Rózsa
4. *Novecento*, de Ennio Morricone
5. *La guerra de las galaxias: Una nueva esperanza, El imperio contraataca, El retorno del jedi*, de John Williams
6. *Robin de los bosques*, de Erich Wolfgang Korngold
7. *Desayuno con diamantes*, de Henry Mancini
8. *Lo que el viento se llevó*, de Max Steiner
9. *Taxi Driver*, de Bernard Herrmann
10. *Memorias de África*, de John Barry
11. *Tiburón*, de John Williams
12. *Desde que te fuiste*, de Max Steiner
13. *Érase una vez en América*, de Ennio Morricone
14. *Lawrence de Arabia*, de Maurice Jarre
15. *La profecía*, de Jerry Goldsmith
16. *La misión*, de Ennio Morricone
17. *Los siete magníficos*, de Elmer Bernstein
18. *Un tranvía llamado deseo*, de Alex North
19. *Recuerda*, de Miklós Rózsa
20. *Cinema Paradiso*, de Ennio Morricone
21. *E.T., el extraterrestre*, de John Williams
22. *Psicosis*, de Bernard Herrmann
23. *Encuentros en la tercera fase*, de John Williams
24. *El planeta de los simios (1968)*, de Jerry Goldsmith
25. *Los mejores años de nuestra vida*, de Hugo Friedhofer
26. *Braveheart*, de James Horner
27. *Hasta que llegó su hora*, de Ennio Morricone
28. *Ciudadano Kane*, de Bernard Herrmann
29. *De entre los muertos (Vértigo)*, de Bernard Herrmann
30. *Horizontes de grandeza*, de Jerome Moross
31. *Superman*, de John Williams
32. *En algún lugar del tiempo*, de John Barry
33. *Poltergeist*, de Jerry Goldsmith
34. *Fuego en el cuerpo*, de John Barry
35. *El viento y el león*, de Jerry Goldsmith

¹⁶² Carmona, L. M.: *Las mejores bandas sonoras originales de la historia del cine* (Madrid: Cacitel, 2008).

¹⁶³ <http://decine21.com/Listas/Las-100-mejores-bandas-sonoras-originales-de-peliculas-93465>

36. *El gatopardo*, de Nino Rota
37. *Matar a un ruiseñor*, de Elmer Bernstein
38. *The Red Pony*, de Aaron Copland
39. *Bailando con lobos*, de John Barry
40. *Espartaco*, de Alex North
41. *Víctor o Victoria*, de Henry Mancini
42. *El padrino*, de Nino Rota
43. *Fedora*, de Miklós Rózsa
44. *Robin y Marian*, de John Barry
45. *Leyendas de pasión*, de James Horner
46. *El hombre del brazo de oro*, de Elmer Bernstein
47. *Los cañones de Navarone*, de Dimitri Tiomkin
48. *Un horizonte muy lejano*, de John Williams
49. *El león en invierno*, de John Barry
50. *La vuelta al mundo en 80 días*, de Victor Young
51. *Madame Bovary*, de Miklós Rózsa
52. *Los intocables de Eliot Ness*, de Ennio Morricone
53. *El diario de Ana Frank*, de Alfred Newman
54. *Verano y humo*, de Elmer Bernstein
55. *Doctor Zhivago*, de Maurice Jarre
56. *Los diez mandamientos*, de Elmer Bernstein
57. *Saga La Pantera Rosa*, de Henry Mancini
58. *La conquista del Oeste*, de Alfred Newman
59. *Chinatown*, de Jerry Goldsmith
60. *Retrato de una dama*, de Wojciech Kilar
61. *El último valle*, de John Barry
62. *Conan, el bárbaro*, de Basil Poledouris
63. *Instinto básico*, de Jerry Goldsmith
64. *A las nueve cada noche*, de Georges Delerue
65. *Heavy Metal*, de Elmer Bernstein
66. *El crepúsculo de los dioses*, de Franz Waxman
67. *Las raíces del cielo*, de Malcolm Arnold
68. *Odio en las entrañas*, de Henry Mancini
69. *Lady Caroline Lamb*, de Richard Rodney Bennett
70. *Pasaje a la India*, de Maurice Jarre
71. *Titanic*, de James Horner
72. *Grupo salvaje*, de Jerry Fielding
73. *Eduardo Manostijeras*, de Danny Elfman
74. *Pero... ¿Quién mata a los grandes chefs?*, de Henry Mancini
75. *Tess*, de Philippe Sarde
76. *El secreto de la pirámide*, de Bruce Broughton
77. *Perversa*, de Piero Piccioni
78. *Amarcord*, de Nino Rota
79. *La familia*, de Armando Trovaioli
80. *Un hombre y una mujer*, de Francis Lai
81. *Fievel y el nuevo mundo*, de James Horner
82. *Casino Royale*, de Burt Bacharach
83. *Supongamos que una noche, cenando...*, de Ennio Morricone
84. *Blade Runner*, de Vangelis
85. *Waterworld*, de James Newton Howard
86. *El corsario escarlata*, de John Addison

87. *Gladiator*, de Hans Zimmer
88. *El Señor de los Anillos: La comunidad del anillo, Las dos torres, El retorno del rey*, de Howard Shore
89. *El trío infernal*, de Ennio Morricone
90. *A sangre fría*, de Quincy Jones
91. *Marco Antonio y Cleopatra*, de John Scott
92. *El hombre elefante*, de John Morris
93. *El piano*, de Michael Nyman
94. *Cumbres borrascosas (1992)*, de Ryuichi Sakamoto
95. *Dos fugitivos*, de Vladimir Cosma
96. *El expreso de medianoche*, de Giorgio Moroder
97. *Habana*, de Dave Grusin
98. *Hermano sol, hermana luna*, de Riz Ortolani
99. *Tres colores: Azul, Blanco, Rojo*, de Zbigniew Preisner
100. *Los paraguas de Cherburgo*, de Michel Legrand

El repertorio de las últimas películas que van apareciendo en el mercado cada temporada, suele editarse pasado un tiempo prudencial de su estreno, por lo que el profesor/a puede incorporar estas obras en sus conciertos con cierta facilidad. Este repertorio suele ser muy atractivo para el alumnado, toca la música que ha escuchado en el cine, tv. Además, socialmente puede “bajarse” y oír “su música” en los diferentes tipo de reproductores del momento y compartirlo con sus compañeros de clase o grupo de amigos.

Al igual que todo el repertorio orquestal, las obras tienen su nivel de dificultad, siendo en su mayoría de nivel alto técnicamente para los alumnos de grado profesional. Esto requiere por parte del profesor una selección y adquirir arreglos para el grupo que tiene en clases. Sin embargo estas mismas obras son aptas para los alumnos de la Banda, incluso están editados los materiales con las calificaciones de niveles de dificultad del 1 al 5. Esto no ocurre en el repertorio de orquesta. En el caso de la Banda, esta clasificación de niveles permite al profesor (es el mismo que orquesta) adquirir materiales a sabiendas que la clasificación dada por la editorial se ajusta al nivel del alumnado que tiene en su clase.

Desarrollar la creatividad del alumnado a través de la música de cine, donde se relaciona algo tan abstracto como el sonido y ligarlo a la imagen de escenas concretas, ayuda al profesor a incorporar al aula obras de grandes compositores del repertorio operístico, donde música-argumento-escena están íntimamente ligados.

22.- CONCLUSIONES

22.- CONCLUSIONES

Para realizar la presente Tesis Doctoral sobre “*La investigación a través de la práctica docente como elemento generador de recursos metodológicos para el aula. La enseñanza de orquesta en los Conservatorios Profesionales*”, se ha precisado analizar y cotejar datos de realidades muy diversas. El objetivo fundamental ha sido conocer cuál es el estado actual de esta materia en los Conservatorios Profesionales de Música: centros y dotación de recursos, tipo de profesorado que imparte la materia, selección del alumnado para las formaciones orquestales, etc. En suma, conocer la realidad del aula para proceder a diseñar recursos de carácter metodológico que den respuesta a dichas necesidades, y dónde se han incluido a los tres actores principales como son el profesorado, el alumnado y los recursos para el aula. La experiencia del docente en este nivel educativo como elemento generador de recursos metodológicos, combinada con la investigación científica, ha sido fundamental en la elaboración de un *Repertorio* de obras para el aula y el concierto, sustentada sobre una base musicológica, así como para la creación de documentos que resuelvan problemas de carácter académico en el aula. Siguiendo la metodología propuesta para la investigación, se ha requerido profundizar en ámbitos tan dispares como:

1. Conocer cuál es el estado actual de la formación académica que se imparte en los Conservatorios Profesionales de Música de acuerdo con la legislación vigente en la asignatura de orquesta: profesorado responsable, su formación académica y la incidencia de estos datos en los resultados académicos; grado de aplicación del currículo de la asignatura en el aula y los recursos empleados; la selección de los *Repertorios* aplicados por el docente como elemento básico para el desarrollo de la programación y sus resultados en el aula.
2. Recabar información sobre la realidad en el aula a través del propio profesorado que imparte la materia y conocer cuáles son sus demandas para mejorar la calidad de la enseñanza. Para este cometido se ha diseñado una *Encuesta* con una serie de preguntas que recogen datos relacionados con la organización del centro, profesorado, recursos para el aula y el alumnado. Uno de los apartados de la *Encuesta* se ha reservado para las propuestas que los propios docentes hacen en el ámbito de sus competencias para mejorar tanto su formación como los resultados en el aula (ver ficha técnica). La *Encuesta* se ha remitido por escrito a veinte Conservatorios Profesionales de Música de toda España; se trata de una encuesta cerrada y no abierta. Por consiguiente, no es un *card sorting* con *entrevista abierta*, como suele aplicarse en otras disciplinas, tales como la Arquitectura de la Información.¹⁶⁴ Con toda la información se ha procedido a su análisis y sus resultados se han interrelacionado con la legislación para disociar cuáles de las demandas del profesorado que están relacionadas con la organización de los centros, las que son propias del profesorado y su formación académica de procedencia o las que se derivan de la evolución de la materia (pasar de 2 cursos a 10 en la actualidad) y que requiere de una actualización formativa del docente, todas ellas, con una incidencia cuantificable en los resultados en el aula y que afectan a la formación del alumnado.

¹⁶⁴ Carreras Plaza, J. y Guderrama Hernández, M.: “El Enfoque Cualitativo en el desarrollo de Arquitecturas de Información: Card Sorting + Entrevista Abierta”. *Congreso Interacción*, 3-7 de mayo de 2004, Lleida (España).

3. Para analizar el perfil de la diversidad de docentes que imparten actualmente esta materia y dar una respuesta a sus necesidades en el aula se han analizado los temarios de oposiciones que han regido en los diferentes procedimientos selectivos para el ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, publicados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, como los que recoge la Orden ECD/310/2002, de 15 de febrero,¹⁶⁵ Real Decreto 276/2007, de 23 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los cuerpos docentes a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo,¹⁶⁶ de educación o los nuevos temarios publicados en la Orden ECCD1753/2015, de 25 de agosto,¹⁶⁷ destinados a las especialidades docentes determinadas en el Real Decreto 428/2013, de 14 de junio.¹⁶⁸ Para el acceso a los antiguos Cuerpos de los Profesores Auxiliares, hemos analizado el Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre sobre “*Reglamentación General de los Conservatorios de Música*”¹⁶⁹ y el contenido de sus temarios de oposición el que se refleja en la Orden de 6 de marzo de 1991, por la que se convocan pruebas selectivas para la provisión de plazas vacantes del Cuerpo de Profesores Especiales de Música integrados posteriormente en el Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas y, el Cuerpo Profesores Auxiliares de Música¹⁷⁰ integrados en el cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.
4. El siguiente paso ha sido contrastar toda la información que compete al profesorado y el acceso a dichos cuerpos he interrelacionarla con los contenidos que exige el actual currículo de orquesta, y que recoge el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.¹⁷¹ Aquí se puede verificar esa asimetría que hay entre la formación del docente a lo largo de los diferentes sistemas de acceso y los contenidos de la materia que actualmente tienen que impartir, esto permitirá entender muchos de los problemas con los que se enfrenta el docente y sus resultados en el aula, información que ha servido para diseñar recursos que den respuesta a esta realidad, creando materiales para el profesorado sin obviar otros elementos propios con los que se va a encontrar en el aula, repertorio, especialidades instrumentales, nivel del alumnado, etc.
5. El “intrusismo profesional” o cómo enseñar una materia de la cual no se es especialista es una realidad en las aulas; el Real Decreto 428/2013 de 14 de junio no permite estas irregularidades administrativas; pero, sin embargo, es un problema que requiere una solución. Este tema se analiza en profundidad y se dota con herramientas de carácter metodológico a todo el profesorado que se encuentra en esta situación. Se completará su formación de procedencia a través de la práctica docente, elaborándose documentos que le guíen en la forma de proceder en el aula, y donde sus contenidos emanan de la programación. Como ejemplo de este problema se han analizado los datos se han extraído de los once Conservatorios Profesionales de Música dependientes de la Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad Autónoma de Madrid, cuyo objetivo principal ha sido conocer qué profesorado imparte la orquesta, cómo tienen organizada la materia, y ver si cumplen la legalidad vigente respecto al Real

¹⁶⁵ BOE núm. 43, de 19 de febrero de 2002, pp. 6532-6610.

¹⁶⁶ BOE núm. 53, de 2 de marzo de 2007, pp. 8915-8938.

¹⁶⁷ BOE núm. 206, de 28 de agosto de 2015, pp. 76523-76605.

¹⁶⁸ BOE núm. 143, de 15 de junio de 2013, pp. 45346-45354.

¹⁶⁹ BOE núm. 254, de 24 de octubre de 1966, pp. 13381-13387.

¹⁷⁰ BOR núm. 39, de 30 de Marzo de 1991, pp. 785-788.

¹⁷¹ BOE núm. 18 de 20 de enero de 2007, pp. 2867-2868.

Decreto 428/2013, de 14 de junio, de especialidades. Aquí se ha podido constatar que de los once Conservatorios profesionales, sólo en cuatro de ellos hay profesorado especializado de la materia; en los otros seis centros el profesorado no es de la especialidad, aunque esté prohibido por la citada ley. En la investigación no se han incluido los Conservatorios Municipales, ni los Centros privados que imparten este mismo nivel educativo con carácter oficial.

6. La coordinación interdepartamental entre el profesorado implicado en la formación del alumnado, así como el análisis de los contenidos que conforman el currículo de las diferentes especialidades instrumentales, son elementos fundamentales para una formación integradora que trata de evitar compartimentos estancos entre las diferentes materias. La cohesión de todos estos elementos programáticos ha permitido crear una serie de documentos, a los cuales se han incorporado contenidos transversales que sirven al profesorado como guía para unificar formación y evaluar resultados académicos.
7. La investigación acomete el diseño de recursos de carácter metodológico para el control del estudio individualizado del alumnado en función de la edad, curso e instrumento, donde la formación académica, el estudio de las *particellas* de la orquesta y su control académico por parte del profesorado repercuten en los resultados del grupo. La formación individual de cada alumno y sus destrezas inciden directamente en los resultados del aula, por lo que es uno de los elementos fundamentales a tener en cuenta a la hora de realizar la programación.
8. Se aborda la elaboración de materiales para el profesorado, donde la experiencia a través de la práctica académica sea un elemento generador de recursos de carácter pedagógico, formativo y evaluables para el docente, incluidos aquellos casos, cuando la asignatura esté impartida por profesorado no especialista en la materia. Dotar al profesorado de medios pedagógicos que le permitan diseñar materiales para el aula en función de las características de cada centro, ya que dichos medios pueden variar cada curso académico tanto en el número de alumnos por especialidad instrumental y su nivel académico que dará lugar a la creación de la orquesta/s (Cuerda, Cámara y/o Sinfónica). La edad del alumnado, su formación instrumental y la madurez intelectual son elementos fundamentales a la hora de desarrollar los contenidos de la programación, pues en numerosas ocasiones para poder formar una orquesta y debido a la falta de determinados instrumentos en unas proporciones mínimas, se requiere de la convivencia de esta diversidad dentro de un mismo grupo.
9. La formación del profesorado en el ámbito de la investigación científica: legislación y realidad en el aula. La investigación aplicada a la clase de orquesta como elemento generador de materiales para el alumnado. El control de la calidad de la enseñanza atendiendo a las características propias de cada centro y sus grupos orquestales. La excelencia académica en la educación y su supervisión a través del diseño de recursos de control de carácter integrador. Todos estos elementos son desarrollados en formatos de fichas, donde sus contenidos se estructuran de menor a mayor dificultad contemplando la formación académica de procedencia del docente.

También se han analizado problemas fundamentales derivados del rendimiento académico del alumnado y una posible “incompatibilidad” de los planes de estudios de las enseñanzas musicales actuales con las enseñanzas de régimen general para poder cumplir con los objetivos del currículo de música por la enorme carga lectiva que tiene que soportar este

alumnado. A pesar de pretender paliar el problema a través de la creación de algunos centros integrados en Comunidades Autónomas como la de Madrid, el fracaso del alumnado en algunos centros supera el 90 %. Como ejemplo de reflexión sirva el siguiente dato, durante el curso académico 2014-2015 sólo dos alumnos de orquesta y banda (es el mismo profesorado) del Conservatorio profesional de música de Getafe de Madrid (que pueden llegar al 75% aproximadamente del alumnado del centro), tenían la intención de realizar la prueba de acceso al Conservatorio superior, cuando el objetivo de estas enseñanzas según indica la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo de Educación (LOE), en su artículo 1 y 2 es: artículo 1, “Las enseñanzas profesionales de música tienen como finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música”; en el artículo 2 indica que “La finalidad de las enseñanzas profesionales de música se ordena en tres funciones básicas: formativa, orientadora y preparatoria para estudios posteriores”.

En esta Tesis Doctoral no se ha tratado de especular sobre posibles problemas que se encuentran puntualmente en el aula, tampoco se ha teorizado sobre la aplicación de determinada metodología en una materia que es totalmente práctica, que requiere una formación técnica muy específica en Dirección de orquesta, *Repertorios* orquestales y unos conocimientos en campos muy diversos de la historia de la música como se ha visto a lo largo de esta investigación. La experiencia en el aula con diferentes tipos de agrupaciones juega un papel fundamental a la hora de aportar soluciones metodológicas que sean asequibles para todas las personas implicadas como son los profesores y el alumnado.

Como se ha podido observar a lo largo de la tesis, la complejidad de elementos que intervienen en esta investigación ha requerido profundizar en ámbitos que *a priori* pueden parecer alejados del elemento principal de la tesis como es “*La investigación a través de la práctica docente...*”. Para conocer cuál es la realidad en el aula y aportar soluciones que tengan una aplicación práctica no es suficiente con las propuestas del profesorado que emanan de la *Encuesta*, hay que saber cuál es la causa primigenia de esas demandas ya que de lo contrario es difícil entender determinados problemas que se encuentra el docente en el aula. Acudir a la legislación histórica ha permitido conocer los planes de estudios por los que se ha formado este profesorado, cuál ha sido el acceso a estos cuerpos, conocer sus temarios oposiciones, ejercicios prácticos, etc.; estos textos han sido una fuente de información fundamental que han ayudado a tener una visión mucho más amplia de la realidad de esta materia en la actualidad y los elementos a resolver en el aula.

La implicación de un grupo de profesores que han participado en la investigación con sus aportaciones, fruto tanto de su formación académica como de su experiencia docente, ha permitido elaborar una serie de documentos ajustados a la realidad del aula, dentro de un panorama educativo muy versátil y cambiante, pues las situaciones que se encuentra el docente pueden variar en cada centro y/o curso académico, como se ha podido observar a través de las múltiples situaciones que se dan en la práctica docente de esta materia. También la participación activa del alumnado de diferentes niveles educativos formando diversas orquestas ha permitido dar respuesta a múltiples problemas que afectan al aula y a la calidad de la enseñanza, programando conciertos con repertorios ajustados al nivel del alumnado, analizando los resultados y desarrollando propuestas específicas a problemas que el profesorado se encuentra en el aula.

Investigar a través de la práctica docente permite acotar problemas y aportar soluciones siempre y cuando se posea la formación específica y se conozca la metodología a desarrollar para dar soluciones a problemas concretos. El *intrusismo profesional* complica el proceso educativo del alumnado; aquí se ha tratado de formar y guiar al profesorado para que partiendo de su formación de procedencia también sea capaz de aplicar una metodología adecuada dotándole de herramientas formativas en forma de guías, incorporando elementos técnicos de manera progresiva y sistematizada. Al profesorado de orquesta y según las demandas que hacen en la *Encuesta* se le aporta formación académica y medios para evaluar los resultados en el aula. Se establecen de una manera concisa cuales son los criterios pedagógicos que deber de regir a la hora de programar la materia partiendo de los “elementos que hay en el aula” e incorporando los conceptos técnicos y artísticos que deben de estar presentes a la hora de diseñar los programas de conciertos o el control de calidad en una interpretación de una obra en base a parámetros objetivables. El paso más complicado para el docente en esta investigación es “planificar el aula según la realidad de cada centro”, debido a que se precisa formación académica y mucha experiencia docente con grupos orquestales de este nivel educativo, para que dentro de un mismo grupo convivan alumnos con edades y niveles formativos diversos, en ocasiones muy difícil de cohesionar por esa falta de recursos humanos e instrumentales, donde además de la formación académica está la madurez intelectual para comprender los recursos musicales que ha empleado el compositor para crear su obra.

Se aportan elementos de reflexión para saber cómo seleccionar los materiales destinados al alumnado y las repercusiones académicas que implica tomar decisiones programáticas erróneas. Comprender un texto a través del análisis de los elementos que conforman su estructura (armonía, contrapunto o la forma) es la base para plantear una correcta interpretación, de ahí la necesidad que esta “metodología formativa” la deba dominar el docente y la incorpore a la práctica orquestal en el aula. La investigación recoge este campo analítico que estará presente en todos los documentos que se han elaborado, especialmente en la “formación del profesor de orquesta”. Conocer y dominar la técnica de dirección al nivel que exige el currículo de la materia en el ámbito de la enseñanzas profesionales se ha tratado en profundidad, máxime que es una de las demandas formativas del profesorado, teniendo presente que la asignatura es práctica orquestal y no dirección de orquesta, pero requiere que el docente tenga un nivel técnico suficiente, cosa que *a priori* no ocurre con el profesorado que es instrumentista, sirva de ejemplo los Conservatorios profesionales de música de la Comunidad de Madrid, donde más del 60 % de sus docentes carecen de esta formación. Para el profesorado menos experimentado se le ha diseñado toda una serie de programas de concierto para que desde las primeras clases y en base a la realidad del aula pueda disponer de unas obras que le permitan iniciar su trabajo en el aula y compaginarlo con la formación a través de la práctica docente.

En síntesis, esta tesis recoge la compleja situación del aula de orquesta y su profesorado en el ámbito de las enseñanzas profesionales que se imparten en los Conservatorios Profesionales de Música. En dicha investigación se han acotado temas y problemáticas, aportando metodologías de carácter integrador que contemplen al profesorado, alumnado y los recursos para el aula. Se han elaborado toda una serie de documentos muy estructurados temática y técnicamente, acordes con las exigencias de la programación de la materia. Se ha diseñado una metodología formativa que sea técnica, artística e intelectualmente asequible para el profesorado, dada su diversidad formativa. Se han sentado las bases para que se pueda desarrollar el artículo nº 15 de la LOE que dice: “la actividad investigadora se realizará a partir de la práctica docente”.

23.- BIBLIOGRAFÍA

23.- BIBLIOGRAFÍA

- Abrashev, B. y V. Gadjev: *Enciclopedia Ilustrada de los Instrumentos Musicales* (Barcelona: Könnemann, 2006).
- Adler, S.: *El estudio de la orquestación* (Barcelona: Idea Books, 2006).
- Antal, F.: *Gordonka Iskola*, 2 Volúmenes (Budapest: EMB, 1967).
- Agrícola, M.: *Rudimenta Musices*, Wittenberg, 1539. *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* (New York: Broude Brothers, 1966).
- Arias, A.: *Antología de Estudios para Violín*, 6 Volúmenes (Madrid: Real Musical, 1978s).
- Arín, V. y P. Fontanilla: *Estudios de Harmonia*, 4 Volúmenes (Madrid: Gráficas Alberdi, 1977 y 1981).
- Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlín, 1753 y 1762 (Germany: Bärenreiter, 2003).
- Bach, J. S.: *Brandenburgische Konzert. Faksimile Des Autographen* (Frankfurt: Peters, 1996).
- Bailleux, A.: *Méthode raisonnée pour apprendre a jouer du violon*, París, Bibliothèque Nationale (Genève: Minkoff, 1974).
- Barrio, A.: *Tratado de Solfeo. Teoría y práctica*, 2 Volúmenes (Madrid: Musicinco, 1987 y 1988).
----- : *Tratado de Armonía. Teoría y práctica*, 2 Volúmenes (Madrid: Musicinco, 1986).
----- : *La Modulación en el Solfeo* (Madrid: Musicinco, 1988).
- Bennett, R.: *Forma y diseño* (Madrid: Akal, 1999).
- Berard, J.A.: *L' Art du Chant*, París, 1755. *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* (New York: Broude Brothers, 1967).
- Berlioz; H.: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, París, 1843 (Madrid: S.E., 1860; traducción española de O. Camps y Soler).
- Bertucci, J. T.: *Tratado de Contrapunto* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1969).
- Blum, D.: *El arte del cuarteto de cuerda. El cuarteto Guarneri en conversación con David Blum* (Barcelona: Idea Books, 2000).
- Boulez, P.: *La escritura del gesto: conversaciones con Cécile Gilly* (Barcelona: Gedisa, 2003).
- Bowen, José Antonio: *The Cambridge Companion to Conducting* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Brijon, C. R.: *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*, París, 1763 (Genève: Minkoff, 1974).
- Brossard, S. De: *Dictionnaire de la Musique*, Amsterdam, 1708 (Genève: Minkoff, 1992).
- Bunting, Ch.: *El Arte de tocar el Violonchelo. Técnica interpretativa y ejercicios* (Madrid: Pirámide, 1999).
- Burney, Ch.: *The Present State of Music in France and Italy*, London, 1773. *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* (New York: Broude Brothers, 1969).
-----: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces. Vol. I-II*, London, 1775. *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* (New York: Broude Brothers, 1969).
- Calés Otero, F.: *Tratado de Contrapunto*, 2 Volúmenes (Madrid: Música Didáctica, 1997).
- Calleya, O.: "La técnica del gesto directorial", *Hoquet*, 6 (Málaga, 2008), pp. 97-102.
- Cambini, G.G. : *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*, París, S.A. (Genève: Minkoff, 1972).
- Capet, L.: *La Technique Supérieure de L' Archet* (París: Editions Salabert, S.A.).
- Carmona, L. M.: *Las mejores bandas sonoras originales de la historia del cine* (Madrid: Cacitel, 2008).

- Carreras Plaza, J. y Guderrama Hernández, M.: “El Enfoque Cualitativo en el desarrollo de Arquitecturas de Información: Card Sorting + Entrevista Abierta”. *Congreso Interacción*, 3-7 de mayo de 2004, Lleida (España).
- Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, dir. por J. Peris (Madrid: Patrimonio Nacional, 1993).
- Chailley, J.: *Compendio de Musicología* (Madrid: Alianza, 1991).
- Chakalov, N.: *La digitación en el violonchelo. Arte y técnica* (España: Idea Books, 2003).
- Classens, H.: *L'Alto Classique*, 3 Volúmenes (París: E. Combre, 2015).
- Couperin, F.: *L' Art de toucher le clavecin*, París, 1717 (Murcia: Universidad de Murcia, 1991).
- Crickboom, M.: *The Masters of the Violin*, 12 Volúmenes (Bruxelles: Schott Frères, S.A.).
----- : *The Technic of the Violin*, 4 Volúmenes (Bruxelles: Schott Frères, 1950).
- Creuenko, B.: *Repertorio de Estudios [de Violín] de las escuelas musicales*, 4 vols. (Ucrania: KHİB, 1985).
- Daniels, D.: *Orchestral Music: A Handbook* (Lanham: Scarecrow Press, 2005).
- Delcroix, R.: *Le langage du geste. La direction d'orchestre : guide et réflexion* (París: Fuzeau, S.A.).
- De Juan Robledo, A. y E. P. Adrián: *La música sinfónica* (Madrid: Acento, 1997)
- De La Viéville, C.: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1705-1706, 3 Volúmenes (Genève: Minkoff, 1972).
- De La Laurencie, L.: *L'École Française de Violon, de Lully a Viotti*, 3 Volúmenes (Genève: Minkoff, 1991).
- Dénes L., L. Margit, K. Géza y M. Impre: *Hegediiskola Violinschule*, 4 Volúmenes (Budapest: EMB, 1966).
- De Pedro Cursá, D.: *Manual de Formas Musicales* (Madrid: Real Musical, 1993).
- Descartes, R.: *Musicae Compendium*, Utrecht, 1650. *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* (New York: Broude Brothers, 1968).
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. por E. Casares, 10 Volúmenes (Madrid: SGAE, 1999-2002).
- Dietel, V. G.: *Wörterbuch Musik* (Germany: Bärenreiter, 2000).
- Do Minh, Th.: *El Joven Violista. Método de Viola* (Madrid: Comunidad de Madrid. Dirección General de Educación, 1966).
- Durán Ruiz, C.: *Cómo programar en el área de educación musical* (Madrid: Procompal, 2008).
- Flesch, C.: *Il Sistema Delle Scale* (Milano: Edizioni Curci, 1950).
- Fornier, J. y J. Wilbrandt: *El contrapunto creativo* (Barcelona: Labor, 1993).
- Forte, A. y E. Gilbert: *Introducción al Análisis Schenkeriano* (Cornellá de Llobregat: Idea Books, 2002).
- Fredman, M.: *Maestro, Conductor or Metro-Gnome? Reflections from the Rostrum* (Sussex: Sussex Academic Press, 2006).
- Fux, J. J.: *Gradus ad Parnassum*, Viena, 1725. *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* (New York: Broude Brothers, 1966).
- Gadzinski, W.: *Wybór etiud na Kontrabas*, 4 Volúmenes (Kraków: PWM, S.A.).
- Galilei, V.: *Dialogo della Musica Antica et della Moderna*, Florence, 1581. *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* (New York: Broude Brothers, 1967).
- Gallo, Graetzer, Nardi y Russo: *El director de coro. Manual para la dirección de coros vocacionales* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979).
- García Asensio, E.: *Apuntes de las clases de dirección de orquesta* (Madrid: S.A., S.E.).
- García Gago, J.: *Tratado de Contrapunto. Tonal y Atonal* (Barcelona: Clivis, 1998).
- García Laborda, J. M.: *Forma y Estructura en la Música del Siglo XX. Una aproximación analítica* (Madrid: Alpuerto, 1996).
- Garlistky, M.: *Manual Metodológico para jóvenes Violinistas* (Moscú: CR, 1989).

- Gasparini, F.: *L' Armonico Pratico al Cimbalo*, Vence, 1708. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile (New York: Broude Brothers, 1967).
- Gedálge, A.: *Tratado de Fuga* (Madrid: Real Musical, 1990).
- Geller, D.: *Tratado práctico de entonación para instrumentistas y cantantes* (España: Idea Book, 2003).
- Gonet, T.: *Scales, arpeggios and double stops for Viola* (Kraków: PWM, 1978).
- Grabner, H.: *Teoría general de la música* (Madrid: Akal, 2001).
- Griffiths, J.: *Tañer Vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y Tablaturas Instrumentales* (Zaragoza: Institución "Fernando El Católico", 2003).
- Grove's: *Dictionary of music and musicians*, ed. J.A Fuller Maitland, M.A, F.S.A., 5 Volúmenes (London: Macmillan, 1906).
- Gustems, J.: *Creatividad y educación musical: actualizaciones y contextos* (Barcelona: Dinsic, Publicacions Musicals, 2013).
- Hindemith, P.: *Armonía tradicional* (Buenos Aires: Ricordi Americana, S.A.).
Informe Técnico-Artístico. Departamento de Cuerda-Arco (La Rioja: Consejería de Educación, S.A.).
- Informe Técnico-Artístico. Departamento de Madera-Metal* (La Rioja: Consejería de Educación, S.A.).
- Iniesta Masmano, R.: *Una relación dialógica improbable: edgar morin/heinrich schenker. hacia una teoría de la complejidad para el sistema tonal* (Valencia: Universidad Valencia, 2009).
- Jofré, J.: *El lenguaje musical I. Claves para comprender y utilizar la ortografía y la gramática de la música* (Barcelona: Robinbook, 2003).
- : *El lenguaje musical II. La jerarquía de los sonidos. Fundamentos, técnicas y sistemas de organización en la música occidental* (Barcelona: Robinbook, 2005).
- Jordá, E.: *El director de orquesta ante la partitura* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968).
- Jost, P.: *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal* (España: Idea Books, 2005).
- Jungheinrich, H. K.: *Los grandes directores de orquesta* (Madrid: Alianza Editorial, 1991).
- Kirnberger, J. Ph.: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlín, 1771.
(Kassel: Bärenreiter, BVK1725, S.A.).
- : *Grundgedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* Berlín,1776.
- Koch, H. Chr.: *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt/ Main, 1802 (Germany: Bärenreiter, S.A.)
- Kühn, C.: *La formación musical del oído* (España: SpanPress Universitaria, 1998).
- : *Tratado de la Forma Musical* (Barcelona: Labor, 1992).
- Lacassagne; J.: *Traité général des élémens du chant*, París, 1766. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile (New York: Broude Brothers, 1967).
- Landon, H. C. R. y A. Göllerich: *Beethoven: a documentary study* (London: Macmillan, 1970).
- Lawson, C. y R. Stowell: *La interpretación histórica de la música* (Madrid: Alianza, 2007).
- Le Fils, L'A.: *Principes du Violon*, París, 1776 (Genève: Minkoff, 1967).
- Lerdahl, F. y R. Jackendoff: *Teoría Generativa de la Música Tonal* (Madrid: Akal, 2003).
- López de Arenosa, E.: *Apuntes sobre Didáctica musical* (Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2004).
- Lorente, A.: *El Por qué de la Música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672.
(Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002).
- Llácer Pla, F.: *Guía analítica de Formas Musicales para Estudiantes* (Madrid: Real Musical, 1982).
- Mansion, M.: *El Estudio del Canto. Técnica de la voz hablada y cantada* (Argentina: Ricordi Americana, 1977).
- Markévich, I.: *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven: historische, analytische und praktische Studien* (Leipzig: Edition Peters, 1982).
- Martini, G. B.: *Storia Della Musica*, Bologna, 1757-1781, 3 Volúmenes (Graz-Austria: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967).
- Matheopoulos, H.: *Maestro* (Barcelona: Robinbook, 2004).
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburgo, 1739 (Kassel: Bärenreiter BVK1413, S.A.).

- MGG: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. por Friedrich Blume, 17 volúmenes (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1949 – 1986).
- MGG2: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik*, segunda edición, ed. por Ludwig Finscher, 20 volúmenes (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996s).
- Norton Anthology of Western Music*, ed. por C. V. Palisca, 2 Volúmenes (New York: Norton & Company, 1988).
- Michels, U.: *Atlas de Música*, 3 Volúmenes (Madrid: Alianza, 1985 y 1992).
- Möchel, K. B.: *Zweck-Etüden für Kontrabaß* (Mainz: Schott's Söhne, 1931).
- Motte, D. de la: *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 2006).
- : *Contrapunto* (Barcelona: Gersa, 1998).
- Mozart, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Ausburgo, 1756 (Germany: Bärenreiter, S.A.).
- Persichetti, V.: *Armonía del siglo XX* (Madrid: Real Musical, 1989).
- Piston, W.: *Armonía* (España: SpanPress Universitaria, 1998).
- : *Contrapunto* (Barcelona: Labor, 1992).
- : *Orquestación* (Madrid: Real Musical, S.A.).
- Previtali, F.: *Guía para el estudio de la dirección orquestal* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951).
- Quantz, J.J.: *Versuch eine Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlín, 1752 (Kassel: Bärenreiter, BVK1390, S.A.).
- Rameau, J. Ph.: *Intégrale de l'œuvre théorique*, 3 Volúmenes (París: Fuzeau, S.A.; edición facsímil).
- Reger, M.: *Contribuciones al estudio de la modulación* (Madrid: Real Musical, 1997).
- Remnant, M.: *Historia de los Instrumentos Musicales. Los instrumentos, su evolución formal y sonora y su función orquestal desde la antigüedad hasta hoy* (Barcelona: Robinbook, 2002).
- Rodríguez Suso, C.: *Prontuario de Musicología* (Barcelona: Clivis, 2002).
- Rodríguez, G., Gil, J., & García, E.: *Metodología de la investigación cualitativa* (Málaga: Aljibe, 1999).
- Rolland's, P.: *Young Strings in Action*, 3 Volúmenes (New York: Boosey & Hawkes, 1986).
- Rosen, Ch.: *Formas de sonata* (Barcelona: Labor, 1994).
- Rolland's, P.: *Young Strings in Action*, 2 Volúmenes (U.S.A.: Boosey and Hawkes, 1985).
- : *The Teaching of Action in String Playing* (Oregon: Boosey and Hawkes, 1986).
- Rossetti, B.: *Libellus de Rudimentis Musices*, Verona, 1529. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile (Broude Brothers: New York, 1968).
- Rousseau, J.: *Traité de la Viole*, París, 1687 (Genève: Minkoff, 1975).
- Rousseau, J.J.: *Dictionnaire de Musique*, París, 1768 (Genève: Minkoff, 1998).
- Rubio, S.: *La polifonía clásica* (Madrid: Real musical, 1956).
- Sáenz, P.: *Armonía. El sistema tonal clásico* (Madrid: Ópera tres, 1992).
- Salinas, F.: *Siete Libros sobre la Música*, Salamanca, 1577 (Madrid: Alpuerto, 1983; primera versión en castellano por Ismael Fernández de la Cuesta).
- Salzer, F.: *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música* (Barcelona: Labor, 1990).
- Sankey, St.: *New Method for String Bass* (New York: IMC, S.A.).
- Santos, A. y R. Eguílaz.: *Cuaderno de Análisis. Introducción al análisis Musical* (Madrid: Enclave Creativa, 2005).
- Sanz Arribas, J.: *Beethoven. Sinfonías. Esquemas estructurales* (Valladolid: T. G. Juárez, 1988).
- Sardó i Parals, A.: *El gesto en la dirección de orquesta* (Barcelona: Clivis Publicaciones, 2006).
- Schenker, H.: *Five Graphic Music Analyses* (New York: Dover, 1969).
- Scherchen, H.: *El arte de dirigir la orquesta* (Barcelona: Labor, S.A., 1988).
- Schönberg, A.: *Ejercicios preliminares de contrapunto* (Barcelona: Idea Books, 2002).
- : *Funciones Estructurales de la Armonía* (Barcelona: Labor, 1990).
- Simandl, Fr.: *New Method for String Bass* (New York: IMC, S.A.).
- Soja, Z.: *Szkola gry na Skrzypcach* (Cracow: PWM, 1967).
- Soler, A.: *Llave de la modulación*, Madrid, 1762. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile (New York: Broude Brothers, 1967).
- Solomon, M.: *Beethoven* (Nueva York: Schirmer Books, 2001).

- Streicher, L.: *Mein Musizieren auf dem Kontrabaß*, 2 Volúmenes (Austria: Doblinger, 1977).
- Swarowsky, H.: *Dirección de orquesta. Defensa de la obra* (Madrid: Real Musical, 1988).
- Szekely, K.: *Pequeñas Formas Barrocas y Clásicas*, 2 Volúmenes (Málaga: Ediciones Maestro, 2004).
- Tarade, T. J.: *Traité du violon*, París, S.A. (Genève: Minkoff, 1974).
- Tartini, G.: *De' Principj dell'Armonia Musicale*, Padua, 1767. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile (New York: Broude Brothers, 1967)
- Temes, J.: *Tratado de Solfeo Contemporáneo*, 5 Volúmenes (Madrid: Línea, 1982).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por S. Stanley, 29 Volúmenes (Londres: Macmillan, 2001).
- Tivadar, O.: *Bratschenschule* (Budapest: EMB, 1955).
- Tinctoris, J. De: *Terminorum Musicae Deffinitorium*, Treviso, c.1494. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile (New York: Broude Brothers, 1966).
- Toch, E.: *Elementos constructivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma* (Barcelona: Idea Books, 2001).
- : *La melodía* (Barcelona: Idea Books, 2001).
- Torres, J.: *Reglas generales de acompañar*, Madrid, 1736 (Madrid: Arte Tripharia, 1983).
- Tosi, P. F.: *Opinioni de' Cantori*, Bologna, 1723. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile (New York: Broude Brothers, 1968).
- Tranchefort, F.R.: *Guía de la Música Sinfónica* (Madrid: Alianza Editorial, 1995).
- Türk, D. G.: *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen*, Leipzig/Halle, 1789 (Germany: Bärenreiter, S.A.).
- Varios: *Teoría de la música*, 4 Volúmenes (Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1958 y 1979).
- : *Tratado de Armonía* (Madrid: Sociedad Didáctico-Musical, 1972).
- Volmer, B.: *Bratschenschule*, 2 Volúmenes (Germany: Schott, 1984).
- Zamacois, J.: *Teoría de la música*, 2 Volúmenes (Barcelona: Labor, 1983 y 1984).
- : *Curso de formas musicales* (Barcelona: Labor, S.A.).
- : *Tratado de Armonía*, 3 Volúmenes (Barcelona: Labor, 1972.).
- Zaragoza, J.L.: *Didáctica de la música en la educación secundaria: Competencias docentes y aprendizaje* (Madrid: Graó, 2009).
- Varios: *El repertorio de las orquestas sinfónicas en España* (Madrid: Fundación Autor-S.G.A.E. 2003).
- : *10 ans avec l'orchestre* (París: Cité de la musique, 1991).

Bibliografía legal

REAL DECRETO 756/92, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado elemental y medio de las enseñanzas de Música (BOE de 27 de julio de 1992).

ORDEN de 28 de agosto de 1992, por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de Música y se regula el acceso a dichos grados (BOE de 8 de septiembre de 1992).

REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE de 20 de enero de 2007).

DECRETO 30/2007, de 14 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de las enseñanzas profesionales de música (BOCM de 25 de junio de 2007).

ORDEN 2387/2008, de 6 de mayo, por la que se regula y organiza para la Comunidad de Madrid la prueba de acceso a las enseñanzas profesionales de música derivadas de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOCM de 22 de mayo de 2008).

DECRETO 7/2014, de 30 de enero, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el currículo y la organización de las enseñanzas elementales de música en la Comunidad de Madrid (BOCM de 4 de febrero de 2014).

REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de música y se regula la prueba de acceso a estos estudios (BOE de 6 de junio de 1995).

REAL DECRETO 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación (BOE de 27 de octubre de 2009).

REAL DECRETO 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Música establecidas en la Ley

ORDEN 3530/2007, de 4 de julio, de la Consejería de Educación, por la que se regula para la Comunidad de Madrid la implantación, la organización académica y el procedimiento de autorización de asignaturas optativas de las enseñanzas profesionales de música (BOCM de 16 de julio de 2007).

ORDEN 2516/2013, de 1 de agosto, de la Consejería de Educación, Juventud y Deporte, por la que se amplía a todas las especialidades instrumentales de las enseñanzas profesionales de Música de la Comunidad de Madrid el perfil Jazz, y se extiende a la especialidad instrumental de Instrumentos de Púa el perfil Música Antigua (BOCM de 22 de agosto de 2013).

ORDEN 3893/2008, de 31 de julio, por la que se regulan las enseñanzas y la organización y el funcionamiento de los Centros Integrados de Enseñanzas Artísticas de Música y de Educación Primaria, Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato en la Comunidad de Madrid (BOCM de 27 de agosto de 2008).

ORDEN de 29 de mayo de 1995 por la que se establecen los elementos básicos de los informes de evaluación del grado elemental de las enseñanzas de danza y de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música, reguladas por la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (BOE de 7 de junio de 1995).

ORDEN 1031/2008, de 29 de febrero, de la Consejera de Educación, por la que se regulan para la Comunidad de Madrid la Evaluación en las enseñanzas profesionales de música y los documentos de aplicación (BOCM de 19 de marzo de 2008).

REAL DECRETO 242/2009, de 27 de febrero, por el que se establecen convalidaciones entre las enseñanzas profesionales de Música y de Danza y la Educación secundaria obligatoria y el Bachillerato, así como los efectos que sobre la materia de Educación física deben tener la condición de deportista de alto nivel o alto rendimiento y las enseñanzas profesionales de Danza (BOE de 28 de febrero de 2009).

REAL DECRETO 428/2013, de 14 de junio, por el que se establecen las especialidades docentes del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas vinculadas a las enseñanzas de Música y de Danza.(BOE de 15 de junio de 2013).

REAL DECRETO 1542/1994, de 8 de julio, por el que se establece las equivalencias entre los títulos de Música anteriores a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, y los establecidos en dicha Ley (BOE de 9 de agosto de 1994).

REAL DECRETO 1120/2000, de 16 de junio, por el que se establecen las equivalencias entre los Diplomas acreditativos de los estudios realizados en la Escuela Superior de Canto de Madrid y los títulos establecidos en la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (BOE de 5 de julio del 2000).

REAL DECRETO 900/2010, de 9 de julio, por el que el título de Profesor de Música, regulado al amparo del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, y el diploma de Cantante de Ópera, expedido al amparo del Decreto 313/1970, de 29 de enero, se declaran equivalentes a las titulaciones a que se refiere el artículo 96.1 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, para impartir las enseñanzas elementales y profesionales de música establecidas en dicha Ley (BOE de 13 de julio de 2010).

DECRETO 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música (BOE de 24 de Octubre de 1966).

ORDEN de 6 de marzo de 1991, de la Consejería de Administraciones Públicas, por la que se convocan pruebas selectivas para la provisión de plazas vacantes del Cuerpo Facultativo Superior (Profesor especial de música) y Cuerpo Facultativo de Grado Medio (Profesor auxiliar de música) de la Administración Especial (BOR de 30 de Marzo de 1991).

ORDEN ECD/310/2002, de 15 de febrero, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos selectivos para ingreso y acceso al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas y para la adquisición de nuevas especialidades por los funcionarios del mencionado Cuerpo (BOE de 19 febrero de 2002).

REAL DECRETO 276/2007, de 23 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los cuerpos docentes a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo (BOE de 2 de marzo de 2007).

ORDEN ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas en las especialidades vinculadas a las enseñanzas de música y de danza (BOE de 28 de agosto de 2015).

RESOLUCIÓN de 5 de noviembre de 2014, de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, por la que se convoca procedimiento selectivo de acceso al cuerpo de catedráticos de música y artes escénicas a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOPA de 20 de noviembre de 2014).

ORDEN 55/2015, de 18 de mayo, de la Consellería de Educación, Cultura y Deporte, por la que se convoca procedimiento de acceso al cuerpo de catedráticos de Música y Artes Escénicas (DOCV del 22 de mayo de 2015).

ORDEN 15/2016, de 16 de mayo, de la Conselleria de Educación, Investigación, Cultura y Deporte, por la que se convoca el procedimiento selectivo de ingreso al cuerpo de catedráticos de Música y Artes Escénicas (DOCV del 19 de mayo de 2016).

Partituras

- Abel, C. Ff.: *Six Symphonies, Op. 10*, ed. por M. Real (Madrid: D.V. Chavín, 2014).
- Bach, J. Ch.: *Six Symphonies Op. 3*, ed. por M. Real (Madrid: D.V. Chavín, 2014).
- Bach, C. Ph. E.: *Sinfonía N° 3 en Do Mayor* (Kassel: Bärenreiter, 1953).
- Bach, J. S.: *Clavierbüchlein der Anna Magdalena Bach* (Austria: Urtext, 2001).
- : *Brandenburgisches Konzert Nr. 3, G-Dur, BWV1048* (Germany: Bärenreiter, 1987).
- : *Magnificat* (U.S.A: G. Schirmer, S.A.).
- : *Misa en Si menor, BWV 232* (Germany: Bärenreiter, 1996).
- : *Symbolum Nicenum* (Germany: Bärenreiter, 1996).
- Barbieri, F. A.: *El Barberillo de Lavapiés* (Madrid: Unión Musical Española, S.A.).
- Benda, Fr.: *Four Symphonies*, ed. por M. Real (Madrid: D.V. Chavín, 2014).
- Beethoven, L. V.: *Symphonie Nr. 1 in C –dur, Op. 21* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- : *Symphonie Nr. 2 in D-dur, Op. 36* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- : *Symphonie Nr. 3” Eroica” in Es-dur, Op. 55* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- : *Symphonie Nr. 4 in B-dur, Op. 60* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- : *Symphonie Nr. 5 in c-moll, Op. 67* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- : *Symphonie Nr. 6 “Pastorale” in F-dur, Op. 68* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- : *Symphonie Nr. 7 in A – dur, Op. 92* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- : *Symphonie Nr. 8 in F –dur, Op. 93* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- : *Symphonie Nr. 9 in d –moll, Op.125* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- Bretón, T.: *La Verbena de la Paloma* (Madrid: Unión Musical Española, 1927).
- Caballero, M. F.: *El Dúo de la Africana* (Madrid: Unión Musical Española, 1935).
- Dittersdorf, V.C.D.: *Sinfonía in C “Die Vier Weltalter”* (Austria: Doblinger, 1969).
- Foxley, S.: *Mixtures I* (England: Boosey & Hawkes, 1986).
- Haydn, J.: *Critical Edition of the Complete Symphonies*, 12 Volúmenes
(Wien: Universal, 1968; revisión de H. C. Robbins Landon).
- Haydn, J.: *Die Schöpfung. Oratorium* (Germany: Breitkopf & Härtels, S.A.).
- Holzbauer, I.: *Sinfonía a 10* (Mainz: Schott, 1970).
- Monteverdi, C.: *L’Orfeo. Favola in Musica. Año MDCIX. Facsímile.*
- Mozart, W. A.: *Eine Kleine Nachtmusik, KV 525* (Germany: Bärenreiter, 1955).
- : *Divertimento in D, KV 136 (125 a)* (Germany: Bärenreiter, 1964).
- : *Sinfonie in A, KV 201(186 a)* (Germany: Bärenreiter, 1958).
- : *Sinfonie in C, KV 55,1 “Jupiter”* (Germany: Bärenreiter, 1991).
- Nelson, S. M.: *Tunes for my String Orchestra* (England: Boosey & Hawkes, 1986).
- Pergolesi, G. B.: *Magnificat* (New York: Kalmus, 1968).
- Purcell, H.: *Dido and Aeneas* (New York: Dover, 1995).
- Real, M. R.: *Didactic collection instrumentalist. Orchestral repertoire* [5 Volumen]. (Madrid: D.V. Chavín, 2014).
- Scarlatti, A.: *Sinfonía N° 4 en Mi Menor* (Germany: Bärenreiter, 1978).
- Stamitz, J.: *Three Mannheim Symphonies* (Florida: Kalmus, S.A.).
- Stamitz, K. Ph.: *Symphonie Concertante in D Major* (Florida: Kalmus, S.A.).
- Stamitz, C.: *Six Symphonies, Op. 9* (Madrid: D.V. Chavín, 2014).
- Stravinsky, I.: *Petrushka* (Berlín: Dover Publications, 2006).
- Telemann; G. Ph.: *Tafelmusik, Hamburg, 1733* (Verlag: Breitkopf & Härtel, 1959).
- Torroba, F. M.: *Luisa Fernanda* (Madrid: Unión Musical Española, 1997).
- Varios: *Six Symphonies: Richter, Graun, Chalon, Zebro y Spangenberg*, ed. por M. Real
(Madrid: D.V. Chavín, 2014).
- Vivaldi, A.: *Gloria D- Dur. RV 589* (Stuttgart: Urtext, 1981).
- : *Sinfonía n° 3, RV 149* (Frankfurt: C. F. Peters, 1963).

Video y DVD

- Abbado, C.: *Silence that Follows the Music*. DVD. Naxos. 101048.
- Bach, J. S.: *4 Orchestral Suites*. T. Coopman, Amsterdam Baroque Orchestra. DVD. Naxos. 100266.
- : *6 Brandenburgische Konzerte*. K. Richter, Bach Orchester. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4147.
- : *Mass in B minor BWV 232*. K. Richter, Bach Chor und Orchester. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4148.
- : *Oratorio de Noel*. N. Harnoncourt, Knabenchor Concentus Musicus Wien DVD. Deutsche Grammophon. 073 4104.
- : *Johannes-Passion*. K. Richter, Bach Chor und Orchester. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4112.
- : *Johannes-Passion*. N. Harnoncourt, Tölzer Knabenchor, Concentus Musicus Wien. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4291.
- : *St. Matthew Passion*. K. Richter, Bach Chor und Orchester. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4149.
- Bach, J.S., W. A. Mozart, N. Paganini: *Hilary Hahn -A Portrait*. Hilary Hahn, C. Davis, Symphonie Orchester Berlin, London Symphony Orchestra. DVD. Deutsche Grammophon. 0734192.
- Beethoven, L. v.: *Bernstein-Beethoven, Ouvertüren-Streichquartett No.14 op.131*. L. Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4502.
- : *Bernstein-Beethoven, Symphonien No. 1, 8 y 9*. L. Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon.. 073 4497.
- : *Bernstein-Beethoven, Symphonien No. 2, 6 y 7*. L. Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4498.
- : *Bernstein-Beethoven, Symphonien No. 3, 4 y 5*. L. Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4499.
- : *Fidelio*. K. Böhm, Deutsche Oper Berlin. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4438.
- : *Symphonien Nos. 1 – 9*. H. v. Karajan, Chor Oper Berlin, Berliner Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4107.
- : *Symphony No. 9*. K. Masur, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Gewandhaus Chorus, Leipzig Radio Chorus. DVD. Naxos. 100296.
- : *Piano Concerto No. 1, Symphony No. 7, Overture "Coriolan"*. G. Solti, London Symphony Orchestra. DVD. Naxos. 100148.
- : *Symphonies 4 et 7*. C. Kleiber, Wiener Philharmoniker. DVD. Decca Classics. 07010099PH.
- : *Die Klavierkonzerte*. K. Zimerman, L. Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 2 073 4269.
- : *Missa solemnis*. H. v. Karajan, Berliner Philharmoniker, Wiener Singverein. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4391.
- Beethoven, L.v., B.Smetana: *Vaclav Neumann in Rehearsal*. V. Neumann, Südfunk-Sinfonieorchester. DVD. Naxos. 101059.
- Beethoven, L. v., J. Brahms, F. Chopin, F. Schubert: *Artur Rubinstein*. B. Haitin, Concertgebouw Orchestra. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4445.
- Beethoven, L. v., C. Debussy y otros: *Karajan in Concert*. H. v. Karajan, Berliner Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4399.
- Berlioz, H.: *Symphonie Fantastique, Messe Solennelle*. J. E. Gardinert, Orchestre revolutionnaire et Romantique. DVD. Decca Classics. 07432119.

- Berlioz, H., F. Liszt y otros: *Silvesterkonzert 1978*. H. von Karajan, Berliner Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 0734493.
- Bernstein, L.: *Divertimento, Serenade, Symphonie No. 2*. L. Bernstein, Wiener Philharmoniker, London Symphony Orchestra. DVD. Deutsche Deutsche Grammophon. 073 4514.
- Boulez, P.: *In Rehearsal*. Vienna Philharmonic Orchestra. DVD. Naxos. 100290.
- Brahms, J.: *4 Symphonien*. L. Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4331.
- : *Symphonies Nos. 1 and 2*. S. Bychkov, WDR- Sinfonieorchester Köln. DVD. Naxos. 101243.
- : *Symphonies Nos. 3 and 4*. S. Bychkov, WDR- Sinfonieorchester Köln. DVD. Naxos. 101245.
- : *4 Symphonien*. H.v. Karajan, Berliner Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4386.
- : *Akademische Festouvertüre, Overture Tragische, Serenade No. 2*. L. Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4354.
- : *Réquiem Alemán*. H. v. Karajan, Berliner Philharmonike. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4398.
- Brahms, J., L.v. Beethoven, W. A. Mozart: *Symphonies et Overture*. C. Kleiber, Wiener Philharmoniker. DVD. Decca Classics. 073 4017 GH.
- Brahms, J., W. A. Mozart: *Symphony n° 2, "Linz" Symphony*. C. Kleiber Wiener Philharmoniker. DVD. Decca Classics. 07017190PH.
- Brahms, J., W. A. Mozart, L.v. Beethoven: *Symphonie No. 4, Symphonie No. 33, Ouvertüre "Coriolan"*. C. Kleiber, Bayerisches Staatsorchester. DVD-VIDEO. NTSC 073 4017.
- Brahms, J., W. A. Mozart, G. Rossini, F. Schubert: *Claudio Abbado in Concert*. C. Abbado, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4442.
- Britten, B.: *Peter Grimes*. D. Atherton, Chorus and Orchestra of the English National Opera. DVD. Naxos. 100382.
- : *The Hidden Heart*. Various Artists, Conductors & Orchestras. DVD. EMI Classics. 5099921657191.
- Bruckner, A.: *Symphony No. 8*. Z. Mehta, The Israel Philharmonic Orchestra. DVD. Naxos. 100298.
- : *Symphonien No. 8 y 9, Te Deum*. H. v. Karajan, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4395.
- : *Carlo Maria Giulini in Rehearsal*. C. M. Giulini, Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart. DVD. Naxos. 101065.
- : *Sergiu Celibidache and Bruckner's Mass in F minor*. S. Celibidache, Munchner Philharmoniker. DVD. Naxos. 100250.
- Dornhelm, R.: *Karajan*. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4392.
- Dvorák, A.: *The Dvorák Cycle*. 6 Volúmenes. P. Altrichter, Prague Symphonic Choir, Prague Symphony Orchestra. DVD. Naxos. 102145.
- Gardiner, J. E.: *In Rehearsal*. English Baroque Soloists, Monteverdi Choir. DVD. Naxos. 100292.
- Gluck, C. W.: *Alceste*. J. E. Gardiner. DVD. EMI Classics. 5099921657092.
- : *Orfeo ed Euridice*. J. Eliot Gardiner, Orchestre Revolutionnaire et Romantique, Monteverdi Choir. DVD. Naxos. 100062.
- Handel, G. F.: *Giulio Cesare*. C. Smith, Sächsische Staatskapelle Dresden. DVD. Decca Classics. 071 4089 5.
- : *The Messiah*. R. Goodman, The Brandenburg Consort, Choir of King's College, Cambridge. DVD. Naxos. 100114.

- Handel, G. F., W. A. Mozart, L. v. Beethoven, C. Orff: *Great Choral Classics*. G. Solti, N. Marriner, S. Ozawa. DVD. Decca Classics. 074306-1PH3.
- Karajan, H. v.: *Portrait*. H. v. Karajan, Berlin and Vienna Philharmonic. DVD. Naxos. 100252.
- Lanner, J., W. A. Mozart, G. Rossini y otros: *Neujahrskonzert, New Year's Concert 1991*. Claudio Abbado, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 0734362.
- Lansch, E. S.: *The Promise of Music*. G. Dudamel, Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela. DVD.. Deutsche Grammophon. 073 4427.
- Mahler, G.: *Symphonies no.1 et 2*. B. Haitink, Berlin Philharmonic Orchestra. DVD. Decca Classics. 07431313PH
- : *Symphonies no.3*. B. Haitink, Berlin Philharmonic Orchestra. DVD. Decca Classics. 074 3132 0 PH.
- : *Symphonies no.4 et 7*. B. Haitink, Berlin Philharmonic Orchestra. DVD. Decca Classics. 074 3133 7 PH.
- : *Symphony No. 5*. D. Barenboim, Chicago Symphony Orchestra. DVD. Naxos.100032.
- : *The Little Drummer Boy*. L. Bernstein, Israel Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Wiener Philharmonik. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4350.
- Massenet, J.: *Manon*. D. Barenboim, Staatskapelle de Berlín. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4431.
- Mehta, Z.: *Zubin Mehta in Munich*. Z. Mehta, Chorus and Orchestra of the Bayerische Staatsoper. DVD. Naxos. 100428..
- Mendelssohn-Bartholdy, F.: *Gala Concert from the Gewandhaus Leipzig*. K. Masur, Orchestra of the Gewandhaus Leipzig. 1997 DVD. Naxos. 100030.
- Monteverdi, C.: *L'Orfeo*. N. Harnoncourt, Das Monteverdi-Ensemble des Opernhauses Zürich. DVD. DeutscheGrammophon. 073 4163.
- Moritz, R. E.: *Rafael Kubelik-Music is My Country*. DVD. Naxos. 100723
- Mozart, W. A.: *Symphonien No. 1, 25, 31, 36, 38, Eine kleine Nachtmusik KV 525*. K. Böhm, Wiener Philharmoniker.. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4132.
- : *Symphonien No. 29, 34, 35, 40, 41, Minuet KV 409*. K. Böhm, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4131.
- : *Symphonien No. 28, 33, 39, Serenata notturna KV 239*. K. Böhm, Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker. DVD. Deutsche Grammophon.073 4133.
- : *Symphonies in C major*. J. Tate, English Chamber Orchestra. DVD. Naxos.100081.
- : *Symphonies Nos. 39 and 38*. D. Zinman¹, G. Albrecht², Deutsche Kammerphilharmonie. DVD. Naxos. 100083.
- : *Symphonies Nos. 40 and 31*. G. Gelmetti, Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart¹; J. Tate, Mozarteum Orchester Salzburg². DVD. Naxos.100073.
- : *Symphonien No. 31, 39, 40 y 41*. N. Harnoncourt, Wiener Philharmoniker, Chamber Orchestra of Europe. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4290
- : *Symphonies no.40 et 41, Divertimento K 136*. R. Muti, Vienna Philharmonic Orchestra. DVD. Decca Classics.07014592PH.
- : *Sir Roger Norrington in Rehearsal*. R. Norrington, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart. DVD. Naxos. 101070.

- : *Concertos · Sonatas · Trios*. A. Mutter, Y. Bashmet, L. Orkis, A. Previn, D. Müller-Schott, Camerata Salzburg. DVD. Deutsche Grammophon. 0734217.
- : *Così fan tutte*. N. Harnoncourt, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 0734237.
- : *La finta semplice*. M. Hofstetter, Camerata Salzburg. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4251.
- : *Idomeneo*. J. Levine, The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4234.
- : *Die Hochzeit des Figaro*, N. Harnoncourt, Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 0734245.
- : *Die Zauberflöte*. N. Harnoncourt, Chor und Orchester der Oper Zürich. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4367.
- Mozart, W. A., L. v. Beethoven, R. Schumann y otros: *Kent Nagano conducts Classical Masterpieces*. K. Nagano, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. DVD. Naxos. 101425.
- Mozart, W.A., L. v. Beethoven, A. Bruckner: *Rafael Kubelik- A portrait*. R. Kubelik, Wiener Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Berliner Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4325.
- Borodin, A., M. Mussorgsky, D. Shostakovich: *Polovtsian Dances-Symphony No. 2, Pictures at an Exhibition, The Golden Age Suite*. S Rattle, Berlin Philharmonic Orchestra . DVD. Naxos. 2056798.
- Offenbach, J.: *Les Contes d' Hoffmann*. J. López-Cobos, Paris National Opera Chorus and Orchestra. DVD. Naxos. 107027.
- Orchestral Music in the 20th Century*. 7 Volúmenes. S. Rattle, Birmingham Symphony Orchestra. DVD. Naxos. 102033, 35, 37,39, 41, 43, 45.
- Prokofiev, S.: *Peter und der Wolf, Symphonie Classique, Ouvertüre über hebräische op. 34b, Marsch op. 99*. Narrator Roberto Benigni, C. Abbado, Chamber Orchestra of Europe. SA. DVD. 073 4267.
- Roddewig, M.: *Kent Nagano - Seeking New Shores*. DVD. Naxos. 101809.
- : *Kent Nagano, - Neue Wege, Neue Klänge. Making of Kent Nagano dirigiert Monumente der Klassik*. DVD. Naxos. 101810.
- Rossini, G.: *Overtures*. A. Zedda, Radio Sinfonieorchester Stuttgart. DVD. Naxos.100721.
- Salieri, A.: *Falstaff*. A. Östmann, Radio-Symphonie Orchester Stuttgart. DVD. Naxos100022.
- Schmidt-Garre, J.: *Sergiu Celibidache: You Don't Do Anything – You Let It Evolve*. DVD. Naxos101365.
- Schönberg, A., R. Strauss, R. Schumann, y otros: *Giuseppe Sinopoli and the Dresden Staatskapelle*. G. Sinopoli, Dresden Staatskapelle. DVD. Naxos. 100502.
- Schumann, R.: *Die Symphonien*. L. Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4512.
- Schumann, R., R. Strauss: *Rostropovich - Life and Art, Concerto op. 129, Don Quixote op. 35*. M. Rostropovich, L. Bernstein, H. v. Karajan, Orchestre National de France, Berliner Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4381.
- Shostakovich, D.: *Symphonien No. 6 y 9*. Leonard Bernstein, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4170.
- : *Shostakovich against Stalin*. V. Gergiev, Kirov Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra. DVD. Decca Classics. 074 3117 7 PH.
- Shostakovich, D., P. I. Tchaikovsky: *Symphony No. 9, Symphony No. 6*. G. Solti, Bavarian Radio Symphony Orchestra. DVD. Naxos. 100302
- Solti, G.: *The Making of a Maestro*. G. Solti, Chicago Symphony Orchestra, Royal Opera House Orchestra, Covent Garden. DVD. Naxos. 100238.
- Strauss, J.: *Der Zigeunerbaron*. A. M. Rabenal, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4437.

- Strauss, J., J. Strauss I, J. Strauss II: *Neujahrskonzert in Wien*. C. Kleiber, Wiener Philharmoniker. DVD-VIDEO. NTSC 073 4014.
- Strauss, J., J. Strauss I, J. Strauss II: *Neujahr in Wien-New Year's Concerts 1963-1979*. W. Boskovsky, Wiener Philharmoniker. DVD-VIDEO. NTSC 073.
- Strauss II, J., J. Brahms, L.v. Beethoven, W. A. Mozart: *Kleiber: The Legend*. C. Kleiber, Wiener Philharmoniker. DVD. Decca Classics. 07430804UCH5.
- Strauss, J., W.A. Mozart, J. Lanner y otros: *Neujahrskonzert 2006*. M. Jansons, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4142.
- Strauss II, J., C.M.v. Weber: *Carlos Kleiber-In Rehearsal and Performance*. C. Kleiber, Stuttgart Radio Symphony Orchestra. DVD. Naxos. 101062.
- Strauss, J., J. Strauss I: *Neujahrskonzert, Best of New Year's Concert*. W. Boskovsky, M. Jansons, C. Kleiber, L. Maazel, Z. Mehta, R. Muti, S. Ozawa, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4422.
- Strauss, J., J. Strauss I, F.v. Suppé: *Neujahrskonzert 1990*. Z. Mehta, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4454.
- Strauss, J., J. Strauss I, J. Strauss II: *Neujahrskonzert 2007*. Zubin Mehta, Wiener Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4188.
- Stravinsky I.: *Sacre du Printemps*. S. Rattle, Berliner Philharmoniker Orchestra. DVD. Naxos. 100333.
- Tchaikovsky, P. I.: *The Tchaikovsky Cycle*. 6 Volúmenes. V. Fedoseyev, Moscow Radio Symphony Orchestra. DVD. Naxos. 102119.
- : *Symphonien No. 4 y 5, Violinkonzert*. L. Bernstein, New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra. DVD. Deutsche Grammophon. 073 4511.
- : *Symphonien No. 4, 5 y 6*. H. V. Karajan, Berliner Philharmoniker. DVD. Deutsche Grammophon 073 4384.
- Varios: *Joint Concert Tel Aviv*. Z. Mehta, The Berlin Philharmonic Orchestra and The Israel Philharmonic. DVD. Naxos. 100068.
- Varios : *Orchestra ! Solti*. DVD. Decca Classics. 074 3198 6.
- Varios: *Sir Georg Solti-The Maestro*. G. Solti, Wiener Philharmoniker. DVD. Decca Classics. 074 3203.
- Vivaldi, A.: *The Four Seasons*. I Musici. DVD. Decca Classics. 07432136.
- Vivaldi, A., C. M.v. Weber, R. Wagner, R. Strauss: *450 Years Sachsische Staatskapelle Dresden*. G. Sinopoli, Sachsische Staatskapelle Dresden. DVD. Naxos. 100028.
- Wagner, R.: *The Golden Rin*. G. Solti, Wiener Philharmoniker. DVD. Decca Classics. 071 153-9 DH.
- Wagner, R., H. Berlioz: *Georg Solti in Rehearsal*. G. Solti, Suddeutsches Rundfunk Sinfonie Orchester. DVD. Naxos. 101068.
- Weber, C. M. v.: *Der Freischutz*. I. Metzmacher, Orchestra of the Hamburgische Staatsoper, Chorus of the Hamburgische Staatsoper. DVD. Naxos. 100106.
- Wübbolt, G.: *Herbert von Karajan Maestro for the Screen*. DVD. Naxos. 101459.

Enlaces Web

<http://www.baerenreiter.com>
<http://www.breitkopf.com>
<http://www.carus-verlag.com>
<http://www.henle.de>
<http://www.kunzelmann.ch>
<http://www.edition-kunzelmann.com>
<http://www.edition-peters.com>
<http://www.schott-music.com>
<http://www.doblinger-musikverlag.at>
<http://www.universaledition.com>
<http://www.billaudot.com>
<http://www.fuzeau.com>
<http://www.alphonseleduc.com>
<http://www.henry-lemoine.com>
<http://www.boosey.com>
<http://www.chesternovello.com>
<http://asesores-musicales.com>
<http://www.halleonard.com>
<http://www.amadeuspress.com>
<http://www.oxfordonline.com/online/omo>
<http://www.amadeuspress.com>
<http://store.doverpublications.com>
http://es.wikipedia.org/wiki/Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians
<http://www.mgg-online.com>
<http://iccmu.sgae.es/dicciona/diccio.htm>
<http://www.sgae.es>
<http://www.uam.es/otroscentros/centromusica>
<http://www.Schirmer.com>
<http://www.internationalmusicco.com>
<http://www.kalmus-music.com>
<http://www.omifacsimiles.com>
<http://www.emb.hu>
<http://www.zanibon.it>
<http://www.wiener-urtext.com>
<http://www.orquestadeextremadura.com>
<http://jonde.mcu.es>
<http://www.orquestafilarmonicademalaga.com>
<http://www.bilbaorquestra.com>
<http://www.osm.es>
<http://www.sinfonicadegalicia.com>
<http://www.ost.es>
<http://www.orcam.org>
<http://www.mcu.es/artesEscenicas>
http://www.rtve.es/oficial/orquesta_coro/fr_orquesta.html
<http://www.obc.es>
<http://www.concertgebouw.nl>
<http://www.ceskafilharmonie.cz>
<http://www.seattlesymphony.org>
<http://www.doelen.nl/concertgebouw>

<http://kennedy-center.org/nso/index.cfm>
<http://www.iteatri.re.it>
<http://www.laeiszhalle.de>
<http://www.berliner-philharmoniker.de>
<http://www.cso.org>
<http://www.koelner-philharmonie.de>
<http://www.sfsymphony.org>
<http://www.musikverein.at>
<http://www.theater-wien.at>
<http://www.palaumusica.org>
<http://www.kimmelcenter.org>
<http://www.cite-musique.fr/francais>
<http://www.kimmelcenter.org>
<http://www.muzyiekcentrum.nl>
<http://www.rtve.es/radio/radioclasica>
http://library.music.indiana.edu/music_resources/publ.html
<http://lso.co.uk/lstolukes>
<http://www.musica.gulbenkian.pt>
<http://www.teatro-real.es>
<http://www.liceubarcelona.com>
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>
<http://www.palaudevalencia.com>
<http://www.ibermusica.es>
<http://www.fgo.org>
<http://www.comune.fer...mo/cultura/teatro.htm>
<http://www.barbican.org.uk/index.asp>
<http://www.teatroallascala.org>
<http://www.roh.org.uk>
<http://www.carnegiehall.org>
<http://www.staatsoper-berlin.org>
<http://losangelesopera.com>
<http://www.metoperafamily.org>
<http://www.semperoper-dresden.de>
<http://www.roh.org.uk>
http://www.city.vanco...atres/frame_menu.html
<http://www.bridgewater-hall.co.uk>
<http://www.southbankcentre.co.uk>
<http://www.clevelandorchestra.com>
<http://www.auditorionacional.mcu.es>
<http://www.musiccenter.org>
<http://www2.deutschegrammophon.com>
<http://www.festspielhaus.de>
<http://www.wigmore-hall.org.uk>
<http://www.harmoniamundi.com>
<http://www2.deutschegrammophon.com>
<http://www.emiclassics.com>
<http://www.deccaclassics.com>
<http://www.telarc.com/Classical>
<http://www.philipsclassics.com>
<http://www.naxos.com>
<http://www.hyperion-records.co.uk>

<http://www.chandos.net>
<http://www.fonotecaorfeo.com/radio.html>
<http://www.theclassicalshop.net>
<http://www.artsmusic.de>
<http://www.bis.se>
<http://www.arion-music.com>
<http://www.accent-records.com>
<http://aeolus-music.com>
<http://www.alba.fi/engl>
<http://www.alice-musik.se>
<http://www.alpha-prod.com>
<http://www.analekta.com>
<http://www.argo-records.com>
<http://www.royaltyfreeclassicalmusic.co.uk>
<http://www.kioi-hall.or.jp>
<http://www.desingel.be>
<http://www.alteoper.de>
<http://www.gasteig.de>
<http://decine21.com/Listas/Las-100-mejores-bandas-sonoras-originales-de-peliculas-93465>
<http://www.lne.es/.../alumnos-conservatorio-critican-baja-calidad/1886836.html>
http://www.academia.edu/2556575/Elementos_del_Análisis_Schenkeriano