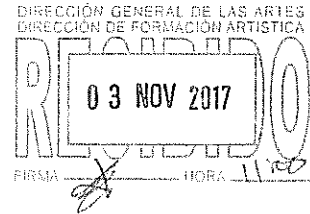


Guatemala, 31 de octubre 2017

Licenciado
Maximiliano Araujo
Viceministro de Cultura
Ministerio de Cultura y Deportes



Licenciado Araujo:

De la manera más atenta me dirijo a usted con el propósito de presentarle el informe de actividades conforme a lo estipulado en el Contrato Administrativo por Servicios Técnicos número 1372-2017, aprobado mediante el Acuerdo Ministerial número 180-A-2017, correspondiente al octavo producto.

Actividades realizadas:

- ✓ Apoyo en la coordinación del desarrollo de capacitaciones fase III de formación orquestal inicial o básica, a docentes de las distintas instituciones de formación artística con especialidad en música, para el fortalecimiento de orquestas juveniles a nivel nacional.

Material de lectura rítmica:

- ✓ Pulsación y compás
- ✓ Métrica
- ✓ Puntillo
- ✓ Silencios
- ✓ Ligadura
- ✓ Indicación de compás

Material de Lenguaje musical

- ✓ Clave de sol
- ✓ Figuras dentro del pentagrama
- ✓ Ejercicios melódicos sencillos
- ✓ Percusión corporal

Material de lectura rítmica (Bárbara Wesby)

- ✓ Puntillo
- ✓ Ligadores
- ✓ Ritmos a dos voces
- ✓ Síncopas

Material de dirección orquestal:

La preparación

- ✓ Estudio de la partitura, El proceso
- ✓ La obra
- ✓ Marcaje
- ✓ Números de compas
- ✓ Bloques (frases)
- ✓ Dinámicas y agógicas
- ✓ Análisis armónico
- ✓ Forma
- ✓ Cues – Entradas

El Gesto:

- ✓ Características del gesto
- ✓ La postura
- ✓ El rostro
- ✓ Calidad del movimiento
- ✓ Tenuto: Resistencia y movimiento
- ✓ Contacto
- ✓ Rebote (la pelota)
- ✓ Conciencia motora integral
- ✓ La respiración
- ✓ Sensibilización
- ✓ Conciencia corporal
- ✓ Colocación del sonido en el cuerpo: El Árbol
- ✓ Desarrollo físico – Disciplina física

La Técnica:

- ✓ El punto
- ✓ Sectores y dimensiones
- ✓ Las manos: Diestra y zurda
- ✓ Contraste

- ✓ Proporción
- ✓ Patrones
- ✓ Anacrusa
- ✓ Subdivisión
- ✓ Entradas
- ✓ Sincopas y contratiempos
- ✓ Articulación
- ✓ Dictados visuales rítmicos
- ✓ Cambios agógicos
- ✓ Cortes
- ✓ Independencia
- ✓ Funciones (acompañamiento)

Estilo:

- ✓ Influencias
- ✓ Lenguaje personal
- ✓ Mano o batuta
- ✓ La semántica del gesto
- ✓ Géneros y épocas

Resultados Obtenidos:

- ✓ Material técnico musical de lecto-escritura musical, conteniendo los siguientes sub temas:
- ✓ Rítmico
- ✓ Melódico, expresión corporal.

Material de lectura rítmica:

- ✓ Realiza ejercicios de pulsación y compás
- ✓ Realiza ejercicios de métrica
- ✓ Realiza ejercicios de puntillo
- ✓ Realiza ejercicios de silencios
- ✓ Realiza ejercicios de ligadura
- ✓ Reconoce la indicación de compás

Material de Lenguaje musical

- ✓ Realiza ejercicios utilizando la clave de sol
- ✓ Realiza ejercicios utilizando las figuras dentro del pentagrama
- ✓ Realiza ejercicios melódicos sencillos

- ✓ Realiza ejercicios de percusión corporal

Material de lectura rítmica (Bárbara Wesby)

- ✓ Realiza ejercicios utilizando el puntillo
- ✓ Realiza ejercicios utilizando los Ligadores
- ✓ Realiza ejercicios utilizando ritmos a dos voces
- ✓ Realiza ejercicios utilizando la síncopa

Material de dirección orquestal:

La preparación

- ✓ Reconoce el estudio de la partitura, El proceso
- ✓ Reconoce el montaje de la obra
- ✓ Reconoce los estilos de marcaje
- ✓ Reconoce el conteo del compas
- ✓ Reconoce los tipos de (frases)
- ✓ Realiza ejercicios de dinámicas y agógicas
- ✓ Realiza el análisis armónico

El Gesto:

- ✓ Reconoce las características del gesto
- ✓ Reconoce la postura adecuada
- ✓ Realiza ejercicios de el rostro
- ✓ Realiza ejercicios de calidad del movimiento
- ✓ Realiza ejercicios de tenuto: Resistencia y movimiento
- ✓ Realiza ejercicios de rebote (la pelota)
- ✓ Identifica la conciencia motora integral
- ✓ Realiza ejercicios de respiración
- ✓ Realiza ejercicios de sensibilización
- ✓ Realiza ejercicios de conciencia corporal
- ✓ Realiza ejercicios de colocación del sonido en el cuerpo
- ✓ Realiza ejercicios de desarrollo físico – Disciplina física

La Técnica:

Contenidos:

- ✓ Identifica el Ictus

- ✓ Identifica el punto
- ✓ Identifica los sectores y dimensiones
- ✓ Realiza ejercicios a plicando ambas manos: Diestra y zurda
- ✓ Reconoce el Contraste
- ✓ Reconoce la proporción
- ✓ Reconoce los diferentes patrones
- ✓ Realiza ejercicios de anacrusa
- ✓ Realiza ejercicios de Subdivisión
- ✓ Realiza ejercicios de Entradas
- ✓ Realiza ejercicios de Sincopas y contratiempos
- ✓ Realiza ejercicios de Articulación
- ✓ Realiza ejercicios Dictados visuales rítmicos
- ✓ Realiza ejercicios de Cambios agógicos
- ✓ Realiza ejercicios de Cortes
- ✓ Realiza ejercicios de Independencia
- ✓ Realiza ejercicios de acompañamiento

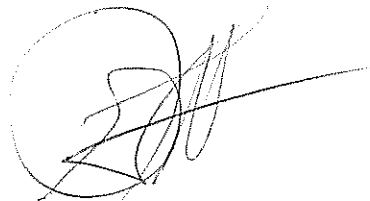
Estilo:

- ✓ Identifica las diferentes Influencias
- ✓ Identifica el lenguaje personal
- ✓ Realiza ejercicios de mano o batuta
- ✓ Identifica la semántica del gesto
- ✓ Identifica los distintos géneros y épocas



Martin Manuel Corleto Orantes

Vo. Bo.



Lidia Gretchen Fabiola Escamand M.
Directora de Formación Artística
Dirección General de las Artes
-MICUDE-

Correspondiente al octavo informe de resultados

Nombre del Capacitador: Martín Manuel Corleto Orantes

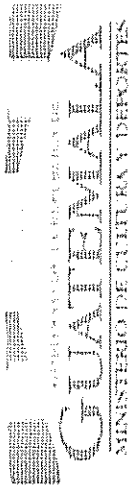
| Mes de Ejecución | Objetivos | Contenidos | Actividades | Resultados |
|------------------|--|--|--|--|
| Octubre | <ul style="list-style-type: none"> ✓ Apoyar en la elaboración fase III de material técnico de actualización en sistemas, metodologías y técnicas de Dirección Orquestal. ✓ Apoyar en la coordinación y supervisión de las actividades técnicas de las orquestas juveniles a crear y fortalecer de la Dirección de Formación Artística. | <ul style="list-style-type: none"> ✓ Informes técnicos ✓ Coordinación de actividades | <ul style="list-style-type: none"> ✓ Apoyo en la elaboración fase III de material técnico de actualización en sistemas, metodologías y técnicas de Dirección Orquestal implementadas y utilizadas en el ámbito internacional. ✓ Apoyo en la coordinación y supervisión de las actividades técnicas de las orquestas juveniles a crear y fortalecer de la Dirección de Formación Artística. | <ul style="list-style-type: none"> ✓ Equipo de cómputo. ✓ Partituras |



Martín Manuel Corleto Orantes



David Estuardo González Torres
 Coordinador de Orquestas Juveniles
 Dirección de Formación Artística
 Dirección General de las Artes



CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

Nombre del Capacitador: Martín Manuel Corleto Orantes
Especialidad: Música

| ACTIVIDADES | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 16 | 17 | 18 | 19 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 30 | 31 | |
|--|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|--|
| Apoyo en la elaboración fase III de material técnico de actualización en sistemas, metodologías y técnicas de Dirección Orquestal implementadas y utilizadas en el ámbito internacional. | X | X | X | X | X | X | | | | X | X | | | | X | X | X | X | | X | X | |
| Apoyo en la coordinación y supervisión de las actividades técnicas de las orquestas juveniles a crear y fortalecer de la Dirección de Formación Artística. | | | | | | | X | X | X | | | X | X | X | | | | | | | | |

Martín Manuel Corleto Orantes

David Estuardo González Torres
 Coordinador de Orquestas Juveniles
 Dirección de Formación Artística
 Dirección General de las Artes
 -MIGUDE-

Actividad desarrollada

Apoyo en supervisión de actividades docentes. Realizada el día 10 de octubre



Actividad desarrollada

Apoyo en supervisión de actividades docentes. Realizada el día 11 de octubre



Actividad desarrollada

Apoyo en supervisión de actividades docentes. Realizada el día 18 de octubre



Actividad desarrollada

Apoyo en supervisión de actividades docentes. Realizada el día 019de octubre

Basic One Pattern Exercises

Ex. A - 1

Andante

C

B \flat

E \flat

A.C.

F

B.C.

Piano

mf

mf

mf

mf

mf

mf

1 2 3 4 5 6

C

B \flat

E \flat

A.C.

F

B.C.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

Ex. A - 3

Poco allegro (in 1)

C
Bb
Eb
A.C.
F
B.C.
Piano

mf

1 2 3 4 5

Detailed description: This block contains the first five measures of the musical score. It features seven staves: C (Clef), Bb (Clef), Eb (Clef), A.C. (Clef), F (Clef), B.C. (Clef), and Piano (Grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The music consists of quarter and eighth notes, some with slurs. The Piano part includes fingerings 1, 2, 3, 4, and 5.

C
Bb
Eb
A.C.
F
B.C.
Pno.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

6 7 8 9 10

Detailed description: This block contains the next five measures of the musical score, measures 6 through 10. It features the same seven staves as the previous block. The key signature and time signature remain the same. The dynamics are not explicitly marked in this section. The music continues with quarter and eighth notes, including first and second endings. The Piano part includes fingerings 6, 7, 8, 9, and 10.

IMPORTANT

If the rebound is a full one, giving the impression of the capital letter "U," an undesirable swatting motion can occur making it extremely difficult to distinguish the first beat from the second beat and vice versa. The rebound motion is not necessarily restricted to the 45 degree angle, it is merely a suggestion.

One might wish to augment the rebound angle further away from the downbeat (greater than 45 degrees) and more towards the horizontal plane. This is a matter of personal taste as well as a musical decision. If the musical style demands more flow, augmenting this angle will visually enhance the musical line by allowing the conductor to extend further out to the right without inhibiting legibility of the second beat in the basic "2" pattern. It is also recommended that the ictus of the downbeat be rounded out to soften the striking of the horizontal plane thus giving further visual alignment to the lyrical style.

If the desired style is more marcato and pronounced it is better to keep the pattern "squared off" eliminating most or all of the rebound. The wrist comes heavily into play in executing this detached movement by stopping any rebound from occurring. This creates a more angular effect visually which will reflect the desired separated style or mood of the music.

REFER TO EIGHT POINT CHECKLIST ON PAGE 25

Remember, it is extremely important to be comfortable and confident in the "ready position" before beginning the preparatory beat.

Ex. A - 6

Allegro

The first system of the musical score includes seven staves. From top to bottom, they are labeled: C, Bb, Eb, A.C., F, B.C., and Piano. The music is in 2/2 time and begins with a *mf* dynamic. The C, Bb, Eb, and F staves contain melodic lines with various rhythmic patterns. The A.C. staff provides a steady accompaniment. The B.C. staff has a bass line with some rests. The Piano part is written in grand staff notation, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple accompaniment. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of the system.

The second system of the musical score includes seven staves, labeled: C, Bb, Eb, A.C., F, B.C., and Pno. This system continues the piece and features a second ending bracket labeled '2.' that spans the final two measures. The C, Bb, and F staves continue their melodic development. The Eb, A.C., and B.C. staves provide harmonic support. The Pno. part continues with its accompaniment. The overall texture remains consistent with the first system.

Ex. A - 8

A Small Colorful Container

Moderato, with a lilt

The first system of the musical score includes parts for C, Bb, Eb, A.C., F, B.C., and Piano. The Piano part is written in a grand staff with a 2/4 time signature. The score features various dynamics such as *mf* and *sim.* (sforzando). The Piano part includes fingerings 1 through 8. The C, Bb, and F parts have a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Eb and A.C. parts have a more rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The B.C. part has a bass line with eighth notes and quarter notes.

The second system of the musical score includes parts for C, Bb, Eb, A.C., F, B.C., and Pno. The Pno. part is written in a grand staff. The score continues with various dynamics and articulations. The C, Bb, and F parts have a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Eb and A.C. parts have a more rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The B.C. part has a bass line with eighth notes and quarter notes.

REFER TO EIGHT POINT CHECKLIST ON PAGE 25

It is vitally important the tip of the baton in the right hand and the index finger in the left hand be equally extended into the ensemble when both hands are used in the ready position. The conductor's line of vision should be aligned directly between these two points of command for total facial communication.

In these exercises it is necessary to be cognizant of the size of the pattern in relationship to the dynamic markings used. A louder dynamic marking should bring forth a larger pattern and a softer dynamic marking a smaller pattern. These patterns must continue to be symmetrical in size and not graduated. Graduated patterns will be introduced at a later point with crescendo and diminuendo gestures.

Basic Three Pattern

Ex. A - 9

Allegretto

C

Bb

Eb

A.C.

F

B.C.

Piano

C

Bb

Eb

A.C.

F

B.C.

Pno.

Ex. A - 11

Andante

The first system of the musical score includes the following parts: C (Clef: C1), Bb (Clef: C1), Eb (Clef: C1), A.C. (Clef: C1), F (Clef: C1), B.C. (Clef: F1), and Piano (Clef: G1 and F1). The tempo is marked 'Andante' and the dynamic is 'mf'. The music is in 3/4 time. The first five measures are numbered 1 through 5 at the bottom of the system.

The second system of the musical score includes the following parts: C (Clef: C1), Bb (Clef: C1), Eb (Clef: C1), A.C. (Clef: C1), F (Clef: C1), B.C. (Clef: F1), and Pno. (Clef: G1 and F1). The tempo is 'Andante' and the dynamic is 'mf'. The system contains two first endings (labeled '1.') and two second endings (labeled '2.').

INTRODUCING THE "4" PATTERN

All of the patterns introduced thus far have involved downward and upward movement on the vertical plane and movement to the right on the horizontal plane. The "4" pattern is slightly different from previous patterns in that it "crosses" the vertical plane as it moves to the left part of the body.

In moving to the left on the horizontal plane it is necessary to be consistent in keeping the tip of the baton on track, as well as on that plane, when executing the ictus for the second beat. This will develop clean, legible patterns when beating time.

IMPORTANT

It is important to remember not to allow the tip of the baton to depart away from the horizontal plane and travel towards the body as the second beat is executed.

To alleviate this problem before it begins take a few moments and carefully follow the sequence of steps listed below:

- 1) stand in front of a bare wall with the baton in hand
- 2) allow enough space between the body and the wall to comfortably extend the baton to the ready position
- 3) leave 1" between the tip of the baton and the wall
- 4) very slowly move the baton from the ready position to the extreme right, then to the extreme left - ALWAYS KEEPING THE BATON 1" AWAY FROM THE WALL

MAINTAINING THE 1" DISTANCE FROM THE WALL!

Observe the slight "reaching" sensation, the extended feeling of the right arm and elbow, when moving to the left during this exercise. Conductors must not forget to incorporate this extended movement into their technique by burying the second beat in towards the body. A conscientious effort must be made to stay on the horizontal plane "track" when traveling to the second beat ictus.

Practice the above exercise on a daily basis concentrating intensely until it becomes second nature, feeling very natural. It is comparable to a figure skater who works diligently on perfecting the compulsory exercises before being allowed to enter the competition event.

CONDUCTING THE "4" PATTERN

Conducting the "4" pattern begins from the ready position with the execution of the downbeat (on the vertical plane) towards the horizontal plane as described in the previous exercises. Beat "1" is completed as the tip of the baton strikes the horizontal plane and creates the ictus. Following beat "1" is a slight rebound upward (approximately 2" in a mezzo forte pattern) and a continuing reaching movement to the left to execute beat "2"

Basic Four Pattern

Ex. A - 13

Andante con moto

The first system of the musical score consists of seven staves. From top to bottom, they are labeled: C (Clef), Bb (B-flat Clef), Eb (E-flat Clef), A.C. (Alto Clef), F (F Clef), B.C. (Bass Clef), and Piano (Grand Staff). The music is in 4/4 time and marked *mf*. The C, Bb, and F staves feature melodic lines with slurs and ties. The Eb, A.C., and B.C. staves provide harmonic support with sustained notes and ties. The Piano part is written in a grand staff with chords and moving lines in both hands. The system concludes with four measure numbers (1, 2, 3, 4) positioned below the piano staff.

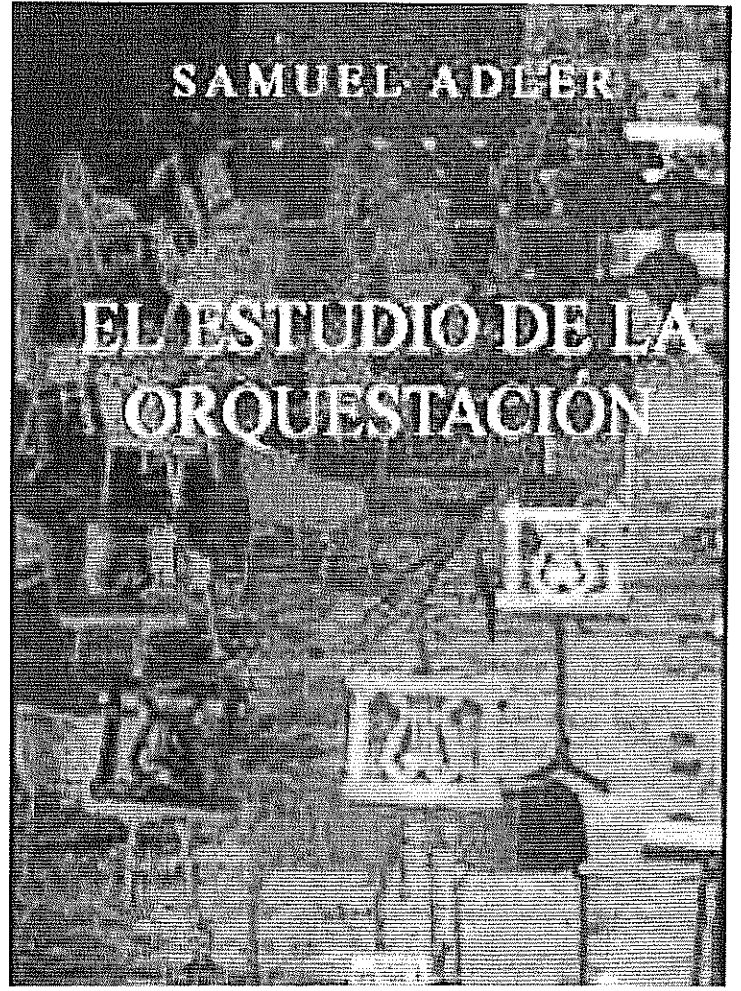
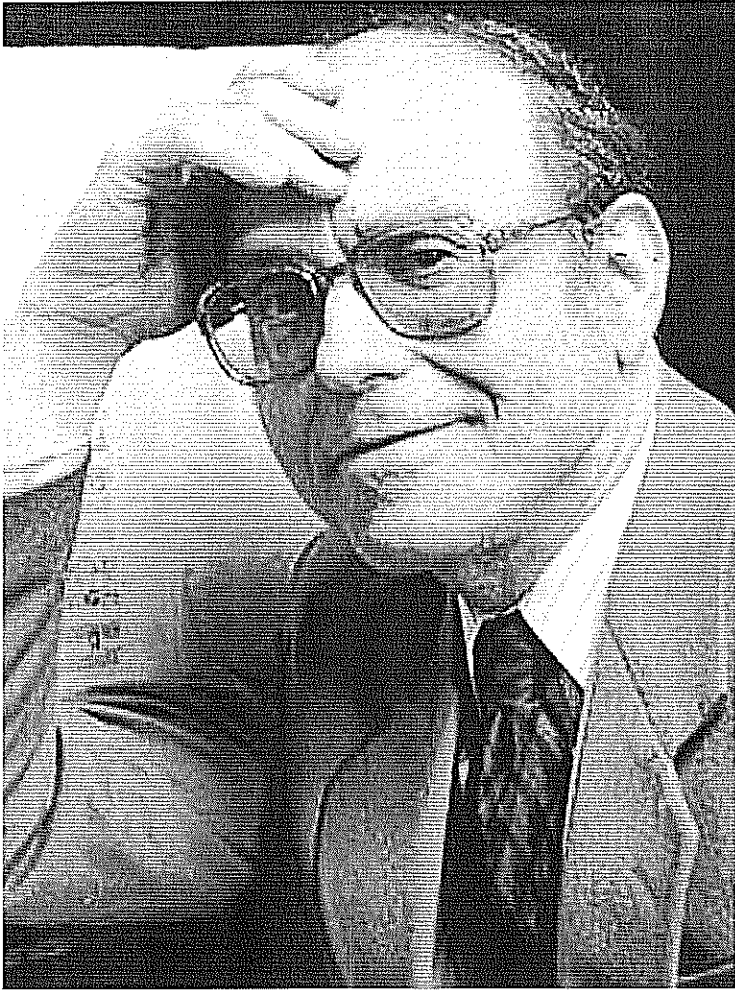
The second system of the musical score continues the piece with the same seven staves as the first system. The melodic lines in the C, Bb, and F staves continue with slurs and ties. The Eb, A.C., and B.C. staves maintain their harmonic roles. The Piano part continues with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

Ex. A - 15

Allegro assai

The first system of the musical score consists of seven staves. From top to bottom, they are labeled: C (Clef), Bb (Clef), Eb (Clef), A.C. (Clef), F (Clef), B.C. (Clef), and Piano (Clef). The music is in 4/8 time and begins with a dynamic marking of *mf*. The first four measures are numbered 1, 2, 3, and 4 at the bottom of the Piano staff. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing from the first system. The staves are labeled: C (Clef), Bb (Clef), Eb (Clef), A.C. (Clef), F (Clef), B.C. (Clef), and Pno. (Clef). The notation continues with similar rhythmic patterns and dynamics as the first system.



EL ESTUDIO DE LA ORQUESTACIÓN

Primera edición en lengua española,
correspondiente a la tercera edición en inglés

Samuel Adler

Profesor Emérito, Eastman School of Music, University of Rochester
Profesor de Composición, Juilliard School of Music, W. W. Norton Company, Inc.,
Nueva York, Londres



IDEA BOOKS

Si desea estar informado de todas las novedades que se publican ediciones en nuestra
serie IDEA MÚSICA, consúltanos en Internet o vía Internet, y mensualmente
le enviamos información a través de su correo electrónico.

nuevas sonoridades orquestales de finales del siglo XIX y principios del XX. Mozart recorquestó el *Misias* de Händel, agregando clarinete y trombones al original para satisfacer los gustos del público de finales del siglo XVIII.

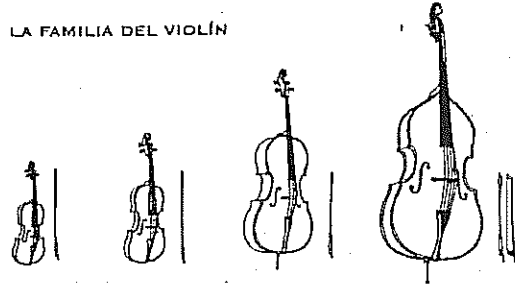
El arte de la orquestación es hoy complicado hasta la sofisticación. Es algo muy individual, que depende mucho del gusto e incluso de los prejuicios del compositor u orquestador. Al comprender esto, uno se da cuenta de que debe dominar las técnicas de escritura para cada instrumento y debe escuchar con mucha atención las distintas combinaciones. Un estudiante puede aprender mucho al reducir una partitura orquestal a sus componentes esenciales para que pueda interpretarse en el piano, o de elaborar una partitura orquestal partiendo de una parte para piano. Este tipo de actividad ha sido una práctica común durante más de cien años y ofrece lecciones inestimables sobre claridad y coloración en la orquesta. Orquestadores tan fabulosos, como Ravel, Debussy y Stravinsky, compusieron con frecuencia sus partituras orquestales más avanzadas en el piano y luego las orquestaron, mientras que Webern y Berg confeccionaron celosamente arreglos para piano partiendo de enormes partituras orquestales de Schoenberg y Mahler, para que estudiarlas fuera más fácil.

En la actualidad, al compositor o al orquestador a menudo se les pide que recorquesten cientos de trabajos para la docencia musical en nuestro vasto sistema. En este libro, se estudiarán todas estas posibilidades y otras de índole práctico.

A lo largo de este libro, los instrumentos que normalmente se usan en la orquesta sinfónica moderna reciben la mayor atención. Por otro lado, con el advenimiento de tantos conjuntos barrocos y grandes grupos de cámara heterogéneos, se ha juzgado importante incluir unos cuantos instrumentos característicos de tales conjuntos y describir técnicas básicas y conceptos asociados con ellos. En el Apéndice B hay algunas referencias bibliográficas con más información sobre los instrumentos que se estudian menos detenidamente.

INSTRUMENTOS DE CUERDA Y ARCO

LA FAMILIA DEL VIOLÍN



El violín

La viola

El violonchelo

El contrabajo

La orquesta sinfónica moderna se divide normalmente en cuatro secciones o coros: la cuerda, la madera, el metal y la percusión. La sección de los instrumentos de cuerda y arco —violines, violas, violonchelos y contrabajos, que técnicamente se conocen como *cordófonos*— fue la primera sección que se desarrolló completamente para el provecho de los compositores. Este trato preferente puede explicarse de dos maneras: la sección de cuerdas fue, de todas las secciones, la que alcanzó su presente estado de perfección técnica en la construcción hacia el 1700; y la "familia del violín", como se la conoce a veces, tiene el mayor número de propiedades en común.

Algunas otras razones por las que los compositores han dado prioridad a la familia del violín son:

1. su enorme registro, que abarca siete octavas entre los contrabajos y los violines;
2. la homogeneidad del color tonal en todo el registro, sólo con ligeras variaciones en los diferentes registros;
3. su amplio registro dinámico, del pianísimo casi inaudible al fortísimo más sonoro;
4. la riqueza de calidad del sonido, que produce una sensación particularmente cálida que se presta a la interpretación de pasajes expresivos;
5. su versatilidad en la producción de diferentes tipos de sonido (con arco, pun-

* Término que designa a los instrumentos musicales que producen el sonido por medio de cuerdas atadas a dos puntos fijos. (Vea también la pág. 449.)

teado, golpeado, y así sucesivamente) y para la ejecución de pasajes rápidos, melodías lentas prolongadas, saltos, trinos, dobles cuerdas y configuraciones cordales, así como efectos especiales (incluso extramusicales).

6. su capacidad para producir sonido continuamente, sin verse obstaculizada por la necesidad del intérprete de respirar (a diferencia de los instrumentos de viento).

La sección de cuerda de una orquesta sinfónica completa consiste en el siguiente número de intérpretes, con dos intérpretes compartiendo cada artil:

| | | |
|-------------------|---------------------|--------------|
| primeros violines | 16 a 18 intérpretes | 8 ó 9 artils |
| segundos violines | 14 a 16 intérpretes | 7 u 8 artils |
| violas | 10 a 12 intérpretes | 5 ó 6 artils |
| violonchelos | 10 a 12 intérpretes | 5 ó 6 artils |
| contrabajos | 8 a 10 intérpretes | 4 ó 5 artils |

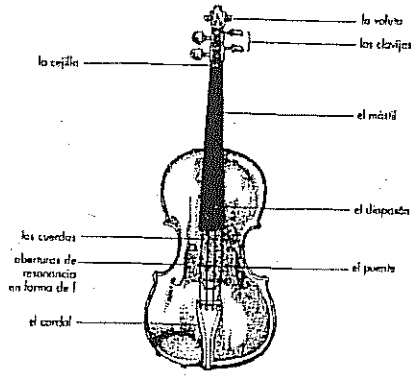
CONSTRUCCIÓN

Como en una verdadera familia, todos los instrumentos de cuerda y arco tienen muchas cosas en común: las mismas propiedades en construcción y acústica, técnicas de interpretación similares, e incluso problemas y peculiaridades especiales. Una discusión sobre estas características compartidas, antes de considerar cada instrumento por separado, nos será útil para clarificar el estatus que cada instrumento tiene en la familia, y ayudará a entender las ligeras variaciones y modificaciones que cada miembro exhibió cuando estudiamos los instrumentos individualmente. Como a lo largo de este libro usaremos ciertos términos para describir la estructura de los instrumentos de cuerda, este capítulo introduce la nomenclatura apropiada.

Salvo las proporciones, que se darán cuando se estudie por separado cada instrumento, la construcción de todos los instrumentos, así como los nombres de las

partes diferentes, es idéntica a la del diagrama del violín que figura abajo.

Cada instrumento está compuesto de dos partes principales: la caja y el mástil. Las dos están hechas de madera. La superficie de la parte superior del cuerpo, llamada *tapa*, o *tabla de resonancia*, y el *fondo*, o *parte de atrás*, son encorvadas. Junto con las paredes, llamadas *arcs*, forman una caja hueca que actúa como resonador y amplifica las vibraciones de las cuerdas. La forma general del cuerpo es un poco similar a la del cuerpo humano; también parece tener una cintura. Dentro del cuerpo hay una *forma armónica* que transmite las vibraciones de las cuerdas. El *mástil* consiste de una pieza tallada de madera, larga y delgada, llamada *diapason*. Termina en su extremo superior en un *clavijero* que



EL VIOLÍN

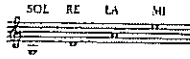
sujeta las clavijas de afinación, y en una pequeña sección curva situada sobre las clavijas, la *voluta*. Sobre el *diapason* y la *tapa* se sitúan las cuatro cuerdas o, en el contrabajo, a veces cinco. Cada una de las cuerdas está enrollada alrededor de una *clavija* de afinación y desde allí pasa por encima de una pequeña pieza de madera, la *cajilla*, a lo largo del *diapason*, y luego por encima de otra pieza de madera, el *puente*, están atadas a una tercera pieza de madera o plástico, el *cordal*. El arco, al frotar la cuerda entre el lugar donde acaba el *diapason* y el *puente*, hace que la cuerda vibre libremente, produciendo un sonido. El *puente*, que sirve de soporte a las cuerdas, también vibra, y sus vibraciones pasan a la *tapa* y, un poco grado, a la parte de atrás. En la *tapa* hay dos *aberturas de resonancia*, parecidas a la letra *f* del alfabeto. Estas *aberturas* permiten que la *tapa* del instrumento vibre libremente, y también proporcionan salida al sonido del cuerpo del instrumento.

AFINACIÓN

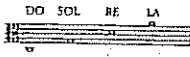
Tres de los instrumentos de la familia del violín, el violín, la viola y el violonchelo, se afinan por *fas*, mientras que el cuarto, el contrabajo, se afinan por *ras*.

Estos son los sonidos de las cuerdas al aire de estos instrumentos. El término "cuerdas al aire" se refiere al sonido de las cuerdas cuando no están siendo tocadas, o pulsadas, por los dedos de la mano izquierda.

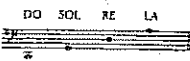
EJEMPLO 2-1. Afinación de las cuatro cuerdas del violín



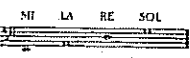
EJEMPLO 2-2. Afinación de las cuatro cuerdas de la viola



EJEMPLO 2-3. Afinación de las cuatro cuerdas del violonchelo

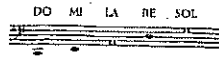


EJEMPLO 2-4. Afinación de las cuatro cuerdas del contrabajo



Al contrabajo de cinco cuerdas se le añade una cuerda más grave, afinada en DO, por medio de una extensión mecánica. La afinación normal del bajo de cinco cuerdas es:

EJEMPLO 2-5. Afinación del contrabajo de cinco cuerdas



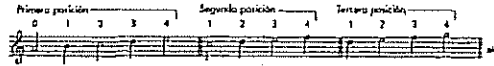
El contrabajo es el único instrumento transpositor de la familia del violín: suena una octava más baja de como aparece en la partitura.

CD-ROM
CD-1
DIGITACIÓN

DIGITACIÓN

Para producir sonidos más agudos que los que producen las cuerdas al aire, el intérprete aprieta con firmeza los dedos de la mano izquierda contra el diapasón, acortando así la longitud de cuerda que vibra y produciendo por lo tanto un sonido más agudo. La propia cuerda vibra entre el puente y la cejilla. La mano izquierda se mueve consiguientemente desde una posición cercana a la cejilla (la primera posición), pasando por el diapasón, en dirección hacia el lugar donde el arco pasa por la cuerda (qué está entre la parte final del teclado y el puente). Conforme la mano se desplaza por el diapasón, cambia de una posición a otra. El cambio se ejecuta como se muestra en el Ejemplo 2-6. La digitación se indica sobre el pentagrama: el número 0 denota una cuerda al aire, 1 el primer dedo (el dedo índice de la mano izquierda), 2 el segundo dedo (el dedo corazón de la mano izquierda) y así sucesivamente.

EJEMPLO 2-6. Primera, segunda y tercera posición para el violín y la viola



Esta es la digitación para las cinco posiciones básicas del violín y la viola, como se muestra en la cuerda LA:

LAS CINCO POSICIONES BÁSICAS DE LAS DIGITACIONES PARA EL VIOLÍN Y LA VIOLA

| Primera posición, cuerda LA* | Segunda posición, cuerda LA | Tercera posición, cuerda LA | Cuarta posición, cuerda LA | Quinta posición, cuerda LA |
|------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|----------------------------|----------------------------|
| 1er dedo SI | 1ª DO | 1ª RE | 1ª MI | 1ª FA |
| 2º dedo DO | 2ª RE | 2ª MI | 2ª FA | 2ª SOL |
| 3er dedo RE | 3ª MI | 3ª FA | 3ª SOL | 3ª LA |
| 4º dedo MI | 4ª FA | 4ª SOL | 4ª LA | 4ª SI |

Los fundamentos de la digitación son los mismos en todos los instrumentos de cuerda y arco, pero ciertos detalles son bastante diferentes, particularmente en el violonchelo y el contrabajo; por consiguiente, nosotros discutimos la digitación con más detalle en las secciones especiales consagradas a cada instrumento, en el Capítulo 3.

* Para el registro completo de sonidos posibles en el violín en la primera posición, consultar el cuadro en la pág. 52; para la viola, ver el cuadro en la pág. 66; para el violonchelo, pág. 77; y para el contrabajo, pág. 85.

CUERDAS DOBLES, TRIPLES Y CUÁDRUPLES

CD-ROM
CD-1
CUERDAS
MÚLTIPLES

Dos o más notas en cuerdas adyacentes tocadas simultáneamente se denominan *cuerdas múltiples*. Cuando sólo se tocan dos notas juntas, se produce una *doble cuerda*. Hay dos tipos de dobles cuerdas:

1. uno o ambos sonidos se tocan en una cuerda al aire;
2. se tocan ambos sonidos en cuerdas pisadas.

En todos los instrumentos de cuerda es posible tocar dos notas en cuerdas adyacentes al mismo tiempo, digitando los dos sonidos y pasando el arco entonces por ambas cuerdas.

Los acordes de tres o cuatro sonidos, si ocurren en cuerdas adyacentes, también son posibles; se llaman *tríples cuerdas* y *cuádruples cuerdas*. Para las tríples cuerdas se debe ejercer una mayor presión con el arco en la cuerda central de las tres que se están tocando, para que todos los sonidos suenen a la vez. Por esta razón, el ataque simultáneo a tres cuerdas sólo se puede realizar a un nivel dinámico relativamente fuerte (f o mf). Cuando se desean tríples cuerdas piano o *piantísimo*, el intérprete normalmente tiene que arpeggiarlas ligeramente. Para las cuerdas cuádruples, el arco es sólo capaz de mantener apropiadamente dos sonidos a la vez. Así, todas las cuerdas cuádruples deben ser arpeggiadas. (El arco usado en los XVII y XVIII era más encorvado que el actual, y era más fácil mantener acordes de cuatro notas. La madera del centro del arco estaba curvada hacia afuera, en dirección contraria a las cuerdas, a diferencia de la madera en el arco moderno que está ligeramente encorvada hacia las cuerdas). Las cuerdas tríples y cuádruples que producen mejores resultados incluyen una o dos notas en cuerdas al aire, ya que estas tienen mucho más resonancia¹.

Aquí hay algunos ejemplos de cuerdas simples, dobles, tríples y cuádruples para cada uno de los cuatro instrumentos, junto con ejemplos que son imposibles de ejecutar ya que ambos sonidos tendrían que tocarse en la misma cuerda. Hay más cuadros completos para el violín, la viola y el violonchelo en el Capítulo 3.

EJEMPLO 2-7. Violín



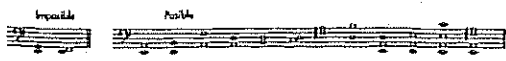
EJEMPLO 2-8. Viola



EJEMPLO 2-9. Violonchelo



EJEMPLO 2-10. Contrabajo: Sólo son prácticas dos dobles cuerdas que incluyen una cuerda al aire.



DIVISI

Divisi (IT); *Divisés* (FR.); *Geteilt* (AL.); *Divisi* (ING.)

Como hay más de un intérprete para cada parte de cuerda en una orquesta sinfónica, las dobles cuerdas se dividen normalmente entre los dos intérpretes en el mismo atril. El intérprete que se sienta en el lado derecho del atril (el "exterior") toca las notas superiores, mientras que el que se sienta en el lado izquierdo (el "interior") toca las notas más graves. Para señalar esta división, la parte se marca *divisi*, o con su abreviatura, *div*. Si la palabra *divisi* en aparece en las partes, el intérprete interpretará correctamente el acorde como una doble cuerda. A veces, aparece la indicación *non div*, para asegurarse de que cada intérprete tocará dobles cuerdas. Cuando el *divisi* ya no es necesario, se indica con la palabra *uniti*.

CO-1/PISTA 1

EJEMPLO 2-11. Debussy, *Nocturnas*, "Nubes", t. 7-15 (sólo cuerdas)

Musical score for strings (Timp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., D. II.) of Debussy's "Nocturnes, Nubes". The score is marked "Módéré" and includes dynamic markings such as *pp* and *ppizz.* The notation shows various string parts with specific fingerings and articulations.

Musical score for strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., D. II.) showing *divisi* markings. The score includes dynamic markings like *pp* and *ppizz.* and illustrates how the string parts are divided between different players.

Cuando sea necesario dividir las cuerdas triples y cuádruples, es útil especificar cómo se debe hacer.

EJEMPLO 2-12. División de cuerdas triples y cuádruples

Musical notation illustrating the division of triple and quadruple strings. It shows a treble clef with notes and stems, and includes the markings *div.* and *no div.* to indicate when to divide the strings.

Si el compositor quiere que las triples cuerdas sean ejecutadas por tres intérpretes diferentes, las partes deben marcarse *div.* a 3, o, en caso de cuerdas cuádruples, *div.* a 4. Si la división debe ocurrir por atriles, es decir, que el primer atril toca la nota más aguda, el segundo atril la siguiente nota más grave, y así sucesivamente, es mejor escribir en la parte tres o cuatro líneas diferentes y dar la instrucción "dividir por atriles". En italiano, "por atriles" se indica con las palabras *da leggit*; en francés, *par pupitres*; en alemán, *Fußweise* (Fuhl.).

En el ejemplo siguiente, a la izquierda de la partitura general el compositor ha indicado no sólo la división por atriles, sino también ha especificado *divisi* (*geteilt*) para cada atril en la partitura general.

CD-1 / PISTA 2 EJEMPLO 2-13. R. Strauss, *Así Habló Zarathustra*, en 27

En un pasaje en el que un compositor quiere que sólo toque la mitad de la sección, la parte debe marcarse "la mitad" (en italiano, *la metà*; en francés, *la moitié*; en alemán, *die Hälfte*; en inglés, *half*).

Los intérpretes situados en el interior (los que se sientan a la izquierda del arco) permanecerán en silencio durante dicho pasaje. Cuando todos deban tocar una vez, la palabra "todos" (o *tutti* [It.], *tous* [Fr.], *alle* [Al.], *all* [Ing.]) debe aparecer en la partitura general.

VIBRATO

La mayoría de los intérpretes de cuerda usan el vibrato para reforzar la belleza de un sonido que se sostiene durante cierto tiempo. El vibrato se consigue pisando la cuerda con el dedo firmemente, a la altura del sonido deseado, mecéndolo rápidamente de un lado a otro sin dejar la cuerda. El vibrato también aumenta la intensidad del sonido sin distorsionar la frecuencia esencial. Un compositor u orquestador puede pedir una ejecución sin vibrato, o *senza*, si se desea un sonido blanco, pálido. Por razones obvias, no se puede realizar un vibrato en una cuerda al aire, pero se puede hacer que suene como si tuviera vibrato en una de estas dos maneras: digitando (oscilando) la nota en una octava más alta en la siguiente cuerda superior, para que produzca vibraciones simpáticas (que obviamente no es posible cuando la nota en cuestión se debe ejecutar en la cuerda más aguda); o vibrando la misma nota en la siguiente cuerda más grave. La primera técnica sólo se puede producir en las tres cuerdas más graves; la segunda sólo en las tres cuerdas más agudas.

GLISSANDO Y PORTAMENTO

CD-ROM
CD-1
GLISSANDO

Glissando

Esta es una técnica común a todos los instrumentos de cuerda. Se consigue deslizando un dedo sobre una cuerda, de un sonido a otro. Normalmente, se indica con una línea que conecta dos notas, que pueden llevar o no la indicación *glissando* (*gliss.*) encima de la línea. Cuando se hace correctamente, el *glissando* se ejecuta con una arcada larga (*legato*), para que suenen los sonidos entre la primera y la última nota, o por lo menos, sean interpretados (realizados). Tanto el deslizado ascendente como el descendente son posibles.

Estos son dos ejemplos famosos del uso de *glissando* en un pasaje orquestal:

EJEMPLO 2-14. Ravel, *La Valse*, en 30
Mouvement de valse viennoise
1^{er} Violoncello

CD-1 / PISTA 3
ÍNDICE 1/0:00

EJEMPLO 2-15. Bartók, *Música para Cuerdas, Percusión y Celesta*, segundo movimiento, 1 c. antes de 170

CD-1 / PISTA 3
ÍNDICE 2/0:13

* tocar sobre la tercera cuerda RE

Portamento

En muchas partituras, la indicación *port.* (*portamento*) aparece donde normalmente se usaría el *gliss.* para indicar un deslizamiento consciente de un sonido a otro. Sin embargo, el portamento constituye un método más natural, expresivo, para conectar las notas de la melodía que se encuentran a una gran distancia, y este efecto raramente se indica en la partitura orquestal. Cuando en la partitura orquestal aparece la indicación *port.*, es para indicar que el intérprete debe ejecutar un deslizamiento mínimo entre los dos sonidos, mientras que el *gliss.*, normalmente, indica que el intérprete debe ejecutar el deslizamiento con todo el volumen de sonido.

Glissando en más de una cuerda

Si se indica que el *glissando* se debe realizar en más de una cuerda, no puede obtenerse un *glissando* "verdadero", porque el movimiento de deslizamiento debe interrumpirse al llegar a la cuerda al aire, para continuarlo después en la siguiente cuerda hasta llegar al sonido deseado.

EJEMPLO 2-16. Mahler, *Sinfonía No 10*, primer movimiento, c. 151-152

CD-1 / PISTA 4

Glissando digitado

Otro tipo de *glissando*, el llamado "*glissando digitado*", se encuentra con más frecuencia en la literatura para instrumento solo o en los solos de cuerda que en una obra orquestal. A veces se le llama "*glissando escrito*" porque cada nota está escrita con la intención de que se toque como está escrito, como en el Ejemplo 2-17. Cuando las ejecuta toda la sección de cuerda, los pasajes como este sonarán más como un *glissando* indefinido.

CD-1 PISTA 5

EJEMPLO 2-17. Mahler, *Sinfonía No 7*, segundo movimiento, 2 c. antes de [22]

Allegro moderato

LA RES-SON con un dedo

Vla. I

PASAJES ADICIONALES PARA EL ESTUDIO

- Bartók, *El Mandarín Maravilloso*, primera parte
 Debussy, *Iberia*, parte 2, en [28]
 Mahler, *Sinfonía No 4*, tercer movimiento, c. 72-76 (*glissando* en más de una cuerda)
 Ravel, *La Valse*, 3 c. antes de [27] (*glissando* en más de una cuerda)
 J. Schwaner, *Afternoon of Infancy*, c. 18-24
 R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, c. 205-209 (*Glissando* digitado)

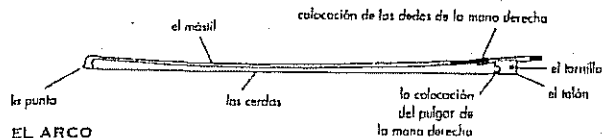
EL ARCO

El arco con el que se tocan los instrumentos de la familia del violín deriva su nombre de su parecido inicial con el arco que usan los arqueros en el tiro con arco. Incluso hoy se encuentran violines árabes y del lejano Oriente que todavía se tocan con arcos curvos, similares a aquéllos que se usaron en los instrumentos de cuerda europeos hasta el siglo XVI. Durante los trescientos años siguientes, aproximadamente, varios experimentos en Europa produjeron un arco con una forma similar a la que conocemos hoy. Corelli, Vivaldi y Tartini todavía usaban arcos ligeramente curvados, en dirección opuesta a la del pelo. La forma final del arco, curvado hacia el interior, la obtuvo François Tourne (1747-1835). Estos arcos, así como los arcos modernos, tienen las siguientes partes:

1. Un mástil largo y delgado, ligeramente curvado hacia el interior, donde se encuentran las cerdas. Normalmente, es de madera de Pernambuco.
2. Una placa de metal o mástil que protege la punta.
3. Las cerdas de pelo de cola de caballo.
4. Una contera de metal (abrazadera) en el talón que rodea las cerdas y las mantiene uniformemente separadas.
5. Un tornillo de metal con el que se tensan o aflojan las cerdas.

La tensión de las cerdas es de suma importancia. Cuando se tensan las cerdas, la calidad elástica de la madera le da al arco una elasticidad que permite ejecutar cualquier clase de arcada.

Las medidas específicas son proporcionales, para que el arco esté equilibrado en el centro, permitiendo mayor agilidad y control, así como un sonido más rico. El arco se sostiene firme pero flexiblemente entre los cuatro dedos y el pulgar en



EL ARCO

la mano derecha. Se puede poner la mano en otras posiciones, sobre todo con el violonchelo y el contrabajo, que examinaremos con detalle cuando estudiemos estos dos instrumentos en el Capítulo 3.

USO DEL ARCO

El "golpe de arco" o "arcada" denomina el ataque de la cuerda con el arco. La arcada se ejecuta normalmente en el centro de la cuerda, entre el fin del diapasón y el puente. No obstante, para alterar el sonido del instrumento, el intérprete puede usar el arco en diferentes puntos de la cuerda.

Deben recordarse dos símbolos: π en el arco abajo, la arcada se produce del talón hacia la punta; \vee en el arco arriba, la arcada se produce de la punta hacia el talón.

Un pasaje puede ejecutarse con eficacia en cualquiera de los instrumentos de cuerda usando distintas arcadas, e incluso los intérpretes más experimentados discrepan a menudo sobre qué arcada es la más efectiva. Incluso hoy, los concertinos y directores proponen nuevas arcadas incluso en obras firmemente arraigadas. Las decisiones sobre el uso del arco están muy influenciadas por el estilo de la música, su carácter y el tempo y dinámica con que se debe interpretar un pasaje particular.

El compositor u orquestador debe tener presentes las siguientes arcadas, porque éstas, al menos, son constantes.

Non legato

En un pasaje en el que no se indican ligaduras (*non legato*), cada sonido se interpreta cambiando la dirección de la arcada, independientemente de que el pasaje sea lento o rápido.

CD-ROM
CD-1
NON LEGATOEJEMPLO 2-18. Elgar, *Pompa y Circunstancias* No 1, (tlo)

Molto maestoso

Vla. I

CD-1 PISTA 6

Aunque se produce un cambio de dirección de la arcada en cada una de las notas del ejemplo anterior, el oyente no percibe necesariamente estos cambios, porque los intérpretes experimentados pueden tocar las notas sucesivas sin que se perciba un cambio audible entre arcadas.

* El intérprete no siempre usa todo el arco (desde el talón a la punta y viceversa).

CD-ROM
CD-1
LEGATO

Legato

Cuando se ligan las notas de un pasaje, todas las notas dentro de la ligadura se ejecutan en una *arcada*: es decir, que todas se ejecutan mientras el arco se desliza en una dirección. Esto se denomina ejecución con *legato*. (*Legato* quiere decir "junto").

CD-1 / PISTA 7

EJEMPLO 2-19. Schubert, *Sinfonía No 5*, segunda movimiento, c. 1-8

Andante con moto

Debemos hacer algunas observaciones referentes al uso del arco:

1. Lógicamente, un intérprete empezará una *anacrusa*, con una *arcada arco arriba* (A), a no ser que el compositor marque él mismo la *anacrusa*, con un signo de arco abajo (B).
2. Un tipo muy común de indecisión, dos *arcadas arco arriba* adyacentes, ocurre en el segundo tiempo del primer compás del Ejemplo 2-19; estas son necesarias para interpretar el primer tiempo acentuado del próximo compás con un arco abajo. El violinista tocará la negra M3, y detendrá entonces el movimiento del arco muy brevemente (la línea bajo la nota indica separación), antes de tocar la corchea M3, mientras continúa con el arco arriba.
3. Cuando aparezcan dos *articulaciones vigorosas consecutivas*, son necesarios dos golpes de arco abajo sucesivos, como en el Ejemplo 2-20. Aquí, se indica arco abajo y arco arriba encima de la nota larga para que el ataque siguiente sea sólido. Se cambia la *arcada* casi inmediatamente a arco arriba para preparar el ataque *ff* en las triples cuerdas.

EJEMPLO 2-20. Beethoven, *Concanto*, Obertura, c. 276-286

CD-1 / PISTA 8

Allegro

Cuando este pasaje se ejecuta bien, el cambio de arco apenas se nota.

4. Un intérprete puede tocar más fuerte y con más peso con la parte del arco más próxima al talón que con la parte más próxima a la punta, porque la presión de la mano derecha que sostiene el arco es mucho mayor en el talón. Por consiguiente, la manera más eficaz de producir un *crescendo* es con una *arcada arco arriba*, debido a la habilidad de la mano derecha para aumentar la presión hacia el talón del arco. A la inversa, los *diminuendo* se interpretan a menudo con una *arcada arco abajo*.
Al marcar los golpes de arco de un pasaje, el compositor debe tener en cuenta estas tendencias y, sin indicar las partes en exceso, sólo debe indicar la dirección del arco cuando desee neutralizar los hábitos de los intérpretes.
5. No se deben indicar nunca largas frases ligadas en las partes de cuerda. Dichas ligaduras sólo confunden al intérprete. Las únicas ligaduras que deben usarse son las que designan las notas que se deben interpretar con una *arcada (legato)*. El número de notas ligadas que se pueden tocar en un solo golpe del arco es limitado. Esto lo determina principalmente el tiempo y la dinámica que gobiernan un pasaje particular. En un pasaje ágil, pero suave, se pueden ligar muchas notas.

EJEMPLO 2-21. Mendelssohn, *Sinfonía No 4*, primer movimiento, c. 378-388

CD-1 / PISTA 9

Allegro

Unos compases más adelante, un pasaje similar en las violas, incluye sólo seis notas en una *arcada*, ya que la dinámica es *forte*.

EJEMPLO 2-22. Mendelssohn, *Sinfonía No 4*, primer movimiento, c. 461-464

CD-1 / PISTA 10

Allegro

En los pasajes lentos, aun cuando la dinámica sea suave, debe tomarse especial cuidado en no cargar excesivamente el arco hasta hacer que la interpretación de la música sea físicamente imposible. Esto es especialmente crucial para los violonchelos y contrabajos, cuyos arcos son un poco más cortos que los del violín y la viola. Por ejemplo, es imposible ejecutar el pasaje siguiente como el compositor lo ha marcado, obedeciendo tanto las indicaciones de *crecendo* y las ligaduras, a menos que, comenzando al final del compás 30, se divida en varias arcadas.

EJEMPLO 2-23. Liszt, *Los Preludios*, v. 30-34

Adagio

Los Ejemplos 2-24 y 2-25 ofrecen dos posibles soluciones. Al dividir la sección y repartir las arcadas entre los intérpretes, se puede producir una línea *legato* muy larga y eficaz, como demuestra el Ejemplo 2-25.

CD-1 / PISTA 11
ÍNDICE 1/01:00

EJEMPLO 2-24. Liszt, *Los Preludios*, c. 30-34, posible uso del arco

CD-1 / PISTA 11
ÍNDICE 2/0:10

EJEMPLO 2-25. Liszt, *Los Preludios*, c. 30-34, posible uso del arco la mitad de la sección

Además del golpe de arco (*non legato*) y la ligadura (*legato*), hay varias clases de arcadas especiales. Su ejecución depende en gran medida de la velocidad y dinámica del pasaje, así como del estilo y carácter de la música. Hay gran diversidad de opiniones sobre muchas de estas arcadas, el significado de cada uno de los términos que se usan para describir el uso del arco y la manera en que se ejecuta. En relación a lo anterior, ni siquiera la propia terminología está universalmente aceptada, ya que una arcada particular se denomina de varias maneras en

un idioma concreto. Hemos escogido la nomenclatura que consideramos más segura para denominar estas arcadas, dividiéndolas en:

1. Arcadas en las que el arco permanece en la cuerda;
2. Arcadas en las que el arco se hace rebotar en la cuerda.

ARCADAS ESPECIALES CON EL ARCO SOBRE LAS CUERDAS

Détaché (FR.)

Este uso clásico del arco *sin legato* se ejecuta en todos los instrumentos de cuerda y arco, al cambiar la dirección del arco en cada nota (ver también la pág. 17). Denominado a veces como "arcadas separadas", este golpe articula cada sonido con claridad, sin que sea necesario acentuar ninguno, a menos que el pasaje lo indique específicamente. En tiempos rápidos, se usa normalmente la parte que va del centro al tercio superior del arco al ejecutar este golpe *forte* o *mezzo forte*. Para producir un sonido aún más fuerte, la arcada se ejecuta a menudo con el talón, o cerca de él.

EJEMPLO 2-26. Tchaikovsky, *Romero y Julieta*, c. 141-143

CD-1 / PISTA 12

Allegro giusto

A veces, el compositor pide que un pasaje se interprete con la punta, para producir un sonido mucho más ligero y delicado. La notación para este efecto es: con la punta: *a punta d'arco* (It.), *à la pointe* (Fr.), *an der Spitze* (Al.).

EJEMPLO 2-27. Bartók, *Concierto para Orquesta*, quinto movimiento, c. 8-13

CD-1 / PISTA 13

Allegro con fuoco

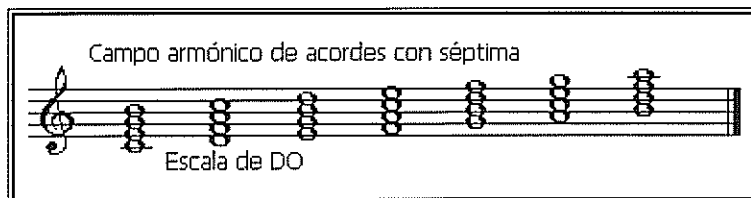
NIVEL VI

| | |
|---|---|
| CAMPO ARMÓNICO | CADENCIAS |
| CAMPO ARMÓNICO MAYOR | TIPOS DE CADENCIAS (en campo arm. mayor) |
| FUNCIONES ARMÓNICAS (en campo arm. mayor) | ANÁLISIS DE CADENCIAS 1 |
| FUNCIONES SUSTITUTAS (en campo arm. mayor) | ANÁLISIS DE CADENCIAS 2 |

CAMPO ARMÓNICO

Campo armónico es el grupo de tríadas (ver tríadas en NIVEL V) o acordes con séptima (ver acordes con séptima en NIVEL V) que podemos construir sobre cada nota de una escala (ver escalas en NIVEL IV), respetando sus alteraciones. Vamos a obtener varias estructuras de acordes que tendrán diferentes sonoridades. Podemos construir los acordes o el campo armónico sobre cualquier escala, sea mayor o menor, o sobre cualquiera de los modos griegos (ver Improvisación en NIVEL IX).

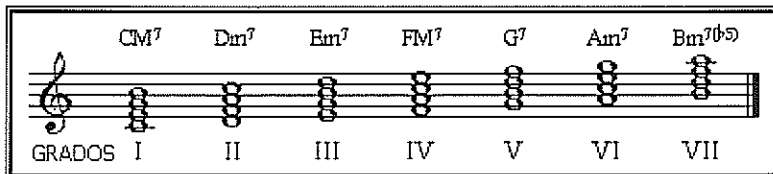
Las tres funciones más importantes son la tónica (I grado), el subdominante (IV grado) y el dominante (V grado). Son los tres grados que tienen función armónica.



Tenemos una posibilidad de armar un campo armónico mayor, porque hay una sola escala mayor, y tres posibilidades de armar un campo armónico menor, porque tenemos la antigua, la armónica y la melódica (ver escalas menores en NIVEL IV).

CAMPO ARMÓNICO MAYOR

El campo armónico mayor es el que construimos sobre cualquiera de las escalas mayores (ver escalas mayores en NIVEL IV). Si tiene alteraciones, sólo con tenerlas en cuenta, y respetarlas al tocarlas, formamos sobre cada grado un acorde con séptima (ver acordes con séptima en NIVEL V).



Como todas las escalas mayores siguen un mismo patrón de tonos y semitonos, las estructuras de cada uno de los acordes se va a repetir en los mismos grados de cada una de las escalas mayores.

| | |
|------------------|-----------------------------|
| I GRADO | acorde mayor con 7ma. mayor |
| II GRADO | acorde menor con 7ma. menor |
| III GRADO | acorde menor con 7ma. menor |
| IV GRADO | acorde mayor con 7ma. mayor |
| V GRADO | acorde mayor con 7ma. menor |
| VI GRADO | acorde menor con 7ma. menor |
| VII GRADO | acorde medio disminuido |

Para representar estos acordes, reemplazamos el nombre de la nota por números romanos correspondientes a cada grado, y escribimos la estructura del acorde al lado.

| | | | | | | |
|-----|------|-------|------|----|-------|------------|
| IM7 | IIm7 | IIIm7 | IVM7 | V7 | VIIm7 | VIIIm7(b5) |
|-----|------|-------|------|----|-------|------------|

Hay muchos temas que están compuestos únicamente sobre los acordes del campo armónico mayor, sin usar otros recursos de armonía que se verán en los niveles siguientes. Un ejemplo de ello, es la secuencia armónica del tema "Let it be", de los Beatles.

| Estrofas | | | | | | | | Estribillo | | | | | | | |
|----------|----|------|------|---|----|------|---|------------|----|------|---|---|----|------|---|
| C | G7 | Am7 | FM7 | C | G7 | FM7 | C | Am7 | G7 | FM7 | C | C | G7 | FM7 | C |
| I | V7 | VIm7 | IVM7 | I | V7 | IVM7 | I | VIm7 | V7 | IVM7 | I | I | V7 | IVM7 | I |

Secuencia en C

Podemos cifrar el tema, o podemos ver cada acorde como un número que representa el grado en el campo armónico, en este caso de Do mayor. Con un poco de entrenamiento, esta última opción nos permite memorizar la secuencia armónica con números, y tocarla después en cualquier tonalidad que queramos.

| Estrofas | | | | | | | | Estribillo | | | | | | | |
|----------|----|------|--------------|---|----|--------------|---|------------|----|--------------|---|---|----|--------------|---|
| I | V7 | VIm7 | IVM7 | I | V7 | IVM7 | I | VIm7 | V7 | IVM7 | I | I | V7 | IVM7 | I |
| F | C7 | Dm7 | B \flat M7 | F | C7 | B \flat M7 | F | Dm7 | C7 | B \flat M7 | F | F | C7 | B \flat M7 | F |

Secuencia en F

En esta secuencia estamos tocando el mismo tema, esta vez en Fa mayor, haciendo una traducción del número de grados a los tonos de otra tonalidad.

FUNCIONES ARMÓNICAS EN EL CAMPO ARMÓNICO MAYOR

Las tres funciones armónicas son la TÓNICA, el SUBDOMINANTE y el DOMINANTE. Cada una tiene una sonoridad característica:

- Q: TÓNICA (I grado): ESTABILIDAD, porque es el centro tonal.
- Q: SUBDOMINANTE (IV grado): SEMIESTABILIDAD, que puede resolver o no, generalmente en la tónica.
- Q: DOMINANTE (V grado): TENSIÓN, que necesita resolver en la tónica

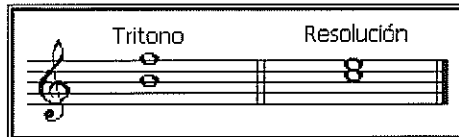
Las estructuras de cada acorde son las siguientes:

- Q: TÓNICA: acorde mayor con 7ma. mayor
- Q: SUBDOMINANTE: acorde mayor con 7ma. mayor
- Q: DOMINANTE: acorde mayor con 7ma. menor

La tensión del DOMINANTE que nos lleva a resolverlo en la TÓNICA, está en el intervalo de cuarta aumentada que forman entre sí, la tercera mayor y la séptima menor en dicho acorde. Se llama **TRITONO**, porque las dos notas están separadas por tres tonos.



La nota más grave del tritono necesita resolver medio tono arriba, y la nota superior, medio tono abajo. Las dos notas que se obtienen son la raíz y la tercera mayor de la tónica.

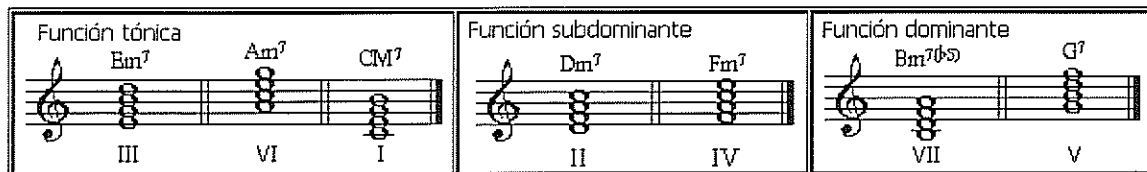


Es este el movimiento que genera la fuerza que impulsa a cualquier dominante a resolver en el acorde que está una quinta justa abajo (o una cuarta justa arriba).

FUNCIONES SUSTITUTAS EN EL CAMPO ARMÓNICO MAYOR

Los acordes construidos sobre los demás grados de la escala, que no sean la TÓNICA, el SUBDOMINANTE o el DOMINANTE, son *FUNCIONES SUSTITUTAS*. Es decir, alternativas de las funciones armónicas principales.

- Q: III / VI: FUNCIÓN TÓNICA (pueden sustituir al I grado)
- Q: II: FUNCIÓN SUBDOMINANTE (puede sustituir al IV grado)
- Q: VII: FUNCIÓN DOMINANTE (puede sustituir al V grado)



Estos acordes pueden sustituir a otras funciones porque tienen notas en común. En el campo armónico de Do mayor, el III grado es Em7 y el VI, Am7. Ambos pueden sustituir a la tónica. En el caso del primero, tiene las notas MI, SOL y SI, y en el caso del segundo, DO, MI y SOL, que forman parte de la tónica.

El II grado es Dm7. Tiene función subdominante porque contiene las notas FA, LA y DO, que son las notas del acorde subdominante de FA.

Y en el caso del VII grado, Bm7(b 5), tiene SI y RE, que son notas que forman el acorde dominante.

Estas funciones armónicas, y cada sustituto, van creando diferentes tipos de tensiones y resoluciones en una base armónica. Armandos cualquier secuencia de armonía sobre un campo armónico mayor, podemos ir probando de qué forma se pueden reemplazar las funciones armónicas principales por las sustitutas en algunos lugares. La única condición para determinar este cambio de unos acordes por otros, en el caso de que estemos trabajando sobre un tema ya escrito,

la puede poner la melodía del tema. A veces una nota no suena bien con una función sustituta, y hay que mantener la original.

En este ejemplo se muestra una secuencia armónica sin melodía, con las tres funciones, y después la misma con algunas funciones sustitutas. Cada casilla representaría un compás de cuatro tiempos.

| Secuencia original | | | | | | | | |
|--------------------|-----|-----|-----|------|------|----|----|-----|
| I | I | I | I | IVM7 | IVM7 | V7 | V7 | I |
| GM7 | GM7 | GM7 | GM7 | CM7 | CM7 | D7 | D7 | GM7 |

| Secuencia con funciones sustitutas | | | | | | | | |
|------------------------------------|--------|-------|-----|------|-------|----|-----------|-------|
| I | IIIIm7 | VIIm7 | I | IVM7 | IIIm7 | V7 | VIIm7(b5) | VIIm7 |
| GM7 | Bm7 | Em7 | GM7 | CM7 | Am7 | D7 | F#M7(b5) | Em7 |

Ya que citamos antes el tema Let it be como ejemplo de campo armónico mayor, vamos a tomarlo también para aplicar las funciones sustitutas sobre la base armónica.

Let it be (con armonías originales)

The image shows two staves of music for 'Let it be'. The first staff has chords F, C, Dm, Bb with degrees I, V, VIIm, IV below. The second staff has chords F, C, Bb, F with degrees I, V, IV, I below.

Debajo del cifrado están colocados los grados del campo armónico mayor. Considerando cada casillero como un compás de cuatro tiempos, las funciones armónicas serían:

| | | | | | | | |
|--------|-----------|-------------|--------------|--------|-----------|--------------|--------|
| I | V | VIIm | IV | I | V | IV | I |
| TÓNICA | DOMINANTE | FUNC.TÓNICA | SUBDOMINANTE | TÓNICA | DOMINANTE | SUBDOMINANTE | TÓNICA |

Al mismo tema podemos sustituirle algunos grados.

Let it be (con funciones sustitutas)

The image shows a musical score for 'Let it be' with two staves. The top staff shows the original melody with chords F, Dm7, C, F, Dm7, Gm7. Below the staff are the original degrees: I, VIIm7, V, I, VIIm7, IIIm7. The bottom staff shows the substituted chords: Dm7, Em7(b5), Gm7, Bb, Dm. Below the staff are the substituted degrees: VIIm7, VIIIm7(b5), IIIm7, IV, VIIm7.

Cada armonía remarcada en el ejemplo es una función sustituta. Analicemos compás por compás:

COMPÁS 2: se comenzó con la tónica, y se dividió el compás reemplazándola con el VI grado, que tiene función tónica.

COMPÁS 3: el dominante es el original. En este caso podría ir un VII grado como su función sustituta, pero el FA de la melodía formaría una 9na. menor con la raíz de este acorde, y con el VII grado semidisminuido no suena muy bien. En este caso la melodía no soporta el cambio.

COMPÁS 4: es el mismo caso que el compás 1.

COMPÁS 5: el IV grado original fue reemplazado por el II como función sustituta.

COMPÁS 6: la tónica fue reemplazada por el VI grado, con función tónica.

COMPÁS 7: acá sí el dominante puede ser reemplazado por su función sustituta, el VII grado.

COMPÁS 8: se dividió el compás en dos mitades, una con la función sustituta, el II grado, y la otra con el subdominante.

COMPÁS 9: la primera estrofa podría terminar con una función sustituta como lo es el VI grado, en lugar de la tónica.

Se puede optar por poner menos funciones sustitutas, por poner más subdividiendo cada compás, o por no poner. Esto depende de lo que cada uno quiera lograr, porque al cambiar las armonías, en realidad estaríamos modificando el tema original. Sólo se lo muestra como ejemplo aplicable a las funciones armónicas que se explicaron.

No siempre al sustituir las funciones principales por las sustitutas, o viceversa, se logran resultados positivos. Tampoco se puede calificar como mejor o peor una armonía o la otra. Lo que sí hay que cuidar es que no choque la melodía con ninguna de las notas de los acordes. Lo demás está en gusto de cada uno, posibilidades de ejercitación, y trabajo de arreglo de los temas. Definir el concepto de lo que es correcto o incorrecto en materia de arreglo o armonía, es imposible. Todo depende del sentido de estética de cada uno, o la circunstancia que nos lleva a querer modificar o arreglar un tema.

CADENCIAS

Tanto el subdominante como el dominante, crean diferentes grados de tensión, que generalmente tienden a resolver en la tónica. Son las tres funciones principales de un campo armónico, y son las que se van combinando para producir sensación de estabilidad, semi-estabilidad o tensión, de acuerdo a la fuerza de cada acorde.

Cuando hablamos de armonía como concepto, decimos que la base armónica de un tema puede crear diferentes climas, según lo que cada compositor quiera expresar. Parte de ese clima lo puede generar el grado de tensión de un acorde que se resuelve, dando una sensación de equilibrio en esta resolución. Lo puede generar también la falta de resoluciones de las funciones de dominante y de subdominante, con lo cual la música estaría menos equilibrada, o lo puede generar el predominio de la tónica o de la función tónica, que daría mucho equilibrio a la base, pero no causaría ni tensiones ni sorpresas.

Las cadencias son la combinación del subdominante y del dominante, o de sus funciones, que terminan resolviendo en la tónica o en la función tónica. Según cómo se combinan, las podemos clasificar en tres grupos para que sea más fácil su estudio. Esto no significa que las diferentes denominaciones sean utilizadas por todos los métodos de armonía. Sólo se mostrará un sistema de aprendizaje organizado.

| CADENCIA SUBDOMINANTE (O PLAGAL) | CADENCIA DOMINANTE | CADENCIA COMPUESTA |
|----------------------------------|--------------------|-----------------------------------|
| SUBDOMINANTE - TÓNICA | DOMINANTE - TÓNICA | SUBDOMINANTE - DOMINANTE - TÓNICA |

La *CADENCIA SUBDOMINANTE*, también llamada PLAGAL, tiene un acorde semi - estable que resuelve en la tónica. La *CADENCIA DOMINANTE* es la que más tensión tiene, resolviendo luego en la tónica. La *CADENCIA COMPUESTA*, parte de la semi - estabilidad del subdominante pero aumenta la tensión yendo hacia el dominante, para luego resolver en la tónica. Puede también combinarse como dominante - subdominante - tónica, pero es la combinación menos usada en la cadencia compuesta, porque la tensión va disminuyendo del V grado al IV.

TIPOS DE CADENCIAS EN EL CAMPO ARMÓNICO MAYOR

1) AUTÉNTICAS Y ROTAS

La tónica tiene funciones que la pueden reemplazar. La cadencia puede resolver en el primer grado o en cualquiera de sus funciones. Si la cadencia resuelve en la tónica se llama AUTÉNTICA, y si resuelve en alguna función de tónica, ROTA.

| | | |
|-----------------------------------|------------------------------|---|
| CADENCIA SUBDOMINANTE AUTÉNTICA | CADENCIA DOMINANTE AUTÉNTICA | CADENCIA COMPUESTA AUTÉNTICA |
| IVMaj7 - I | V7 - I | IVMaj7 - V7 - I |
| CADENCIA SUBDOMINANTE ROTA | CADENCIA DOMINANTE ROTA | CADENCIA COMPUESTA ROTA |
| IVMaj7 - IIIIm7 IVMaj7 - VIIm7 | V7 - IIIIm7 V7 - VIIm7 | IVMaj7 - V7 - IIIIm7 IVMaj7 - V7 - VIIm7 |

Hay una cadencia en el campo armónico mayor que puede confundir, y se forma cuando el IV grado aparece como menor, pero sigue resolviendo en el I mayor. Esta cadencia se llama *PLAGAL ALTERADA* porque se está modificando el IV grado que siempre es mayor con séptima mayor. También puede ser AUTÉNTICA o ROTA.

| | |
|--|-------------------------------------|
| CADENCIA SUBDOMINANTE ALTERADA AUTÉNTICA | CADENCIA SUBDOMINANTE ALTERADA ROTA |
| IVm - I | IVm - IIIIm7 IVm - VIIm7 |

2) CON SUSTITUCIONES

Así como podemos sustituir a la tónica, también podemos sustituir al subdominante y al dominante por las funciones respectivas. Estos dos grados son los que le dan el nombre a la cadencia, por lo cual van a seguir denominándose cadencia plagal, dominante o compuesta, pero especificando que tienen sustituciones.

| | | |
|---|--|--|
| CADENCIA SUBDOMINANTE CON SUSTITUCIÓN AUTÉNTICA | CADENCIA DOMINANTE CON SUSTITUCIÓN AUTÉNTICA | CADENCIA COMPUESTA CON SUSTITUCIÓN AUTÉNTICA |
| IIm7 - I | VIIIm7(b5) - I | IIm7 - VIIIm7(b5) - I |

| | | |
|--|---|---|
| CADENCIA SUBDOMINANTE CON SUSTITUCIÓN ROTA | CADENCIA DOMINANTE CON SUSTITUCIÓN ROTA | CADENCIA COMPUESTA CON SUSTITUCIÓN ROTA |
| IIIm7 - IIIIm7 IIIm7 - VIIm7 | VIIIm7(b5) - IIIIm7 VIIIm7(b5) - VIIm7 | IIIm7 - VIIIm7(b5) - IIIIm7 · IIIm7 - VIIIm7(b5) - VIIm7 |

La cadencia PLAGAL ALTERADA también tiene sustituciones. Usa las funciones sustitutas del subdominante del campo armónico menor (ver campo armónico menor en NIVEL VII).

| | | |
|--|--|---|
| CADENCIA SUBDOMINANTE ALTERADA CON SUSTITUCIÓN AUTÉNTICA | CADENCIA SUBDOMINANTE ALTERADA CON SUSTITUCIÓN ROTA | |
| IIIm7(b5) - I bVIMaj7 - I bVII7 - I | IIIm7(b5) - IIIIm7 bVIMaj7 - IIIIm7 bVII7 - IIIIm7 | IIIm7(b5) - VIIm7 bVIMaj7 - VIIm7 bVII7 - VIIm7 |

ANÁLISIS DE CADENCIAS 1

Para llevar más a la práctica los tipos de cadencias, vamos a analizar "Let it be", tema que se expuso como ejemplo durante todo el capítulo de campo armónico mayor, aplicado a diferentes recursos de armonía funcional.

Primero vamos a ver el tema con las armonías originales, y después con las funciones sustitutas, viendo de qué forma cambian las cadencias en cada caso. Recordemos que al reemplazar la tónica por su función sustituta, estamos provocando una cadencia rota. Y reemplazando el subdominante y el dominante también por sus funciones, estamos cambiando a cadencias con sustitución.

Cada cadencia se marcará con un corchete, y con un número según la cantidad de variantes que haya dentro del tema. Si el número se repite, el tipo de cadencia también.

| | |
|--|---|
| <p>1 - Cadencia dominante rota (cierra en el VIIm que tiene función tónica)</p> <p>2 - Cadencia subdominante (o plagal) auténtica</p> <p>3 - Cadencia compuesta (dominante - subdominante) auténtica</p> | <p>Cadencias en Let it be (con armonías originales)</p> |
|--|---|

En el caso de la cadencia compuesta, es más común ver la combinación subdominante - dominante, que dominante - subdominante. Esto tal vez sea porque en la primer opción, la tensión aumenta hacia el dominante para luego resolver, y en el segundo, disminuye hacia el

- subdominante. Pero como en música no hay reglas generales, y menos en armonía, podemos aclarar como método de estudio, cuando la cadencia compuesta lleva el orden dominante - subdominante.

ANÁLISIS DE CADENCIAS 2

| | |
|---|---|
| <p>1 - Cadencia dominante auténtica</p> <p>2 - Cadencia subdominante rota con sustitución de IV por II</p> <p>3 - Cadencia compuesta rota con sustitución de V por VII y de IV por II</p> | <p>Cadencias en Let it be (con funciones sustitutas)</p> <p>1</p> <p>F Dm⁷ C F Dm⁷</p> <p>I VIIm⁷ V I VIIm⁷</p> <p>2</p> <p>Gm⁷ Dm⁷ Em⁷(b5) Gm⁷ B^b Dm⁷</p> <p>3</p> <p>IIIm⁷ VIIm⁷ VIIIm⁷(b5) IIIm⁷ IV VIIm⁷</p> |
|---|---|

Con las funciones sustitutas los tres tipos de cadencia se modificaron. La primer cadencia originalmente es rota y la última auténtica. En el caso de la última, tiene más grados que la original porque se incluyó el IIIm⁷ y el subdominante en el mismo compás.

Nivel VII

| | |
|--|---|
| CAMPO ARMÓNICO MENOR | TIPOS DE CADENCIAS (en campo arm. menor) |
| FUNCION ES ARMÓNICAS (en campo arm. menor) | ANÁLISIS DE CADENCIAS 1 |
| FUNCION ES SUSTITUTAS (en campo arm. menor) | ANÁLISIS DE CADENCIAS 2 |

CAMPO ARMÓNICO MENOR

Para introducirnos en el campo armónico menor, tenemos que recordar que hay tres escalas menores (ver escalas menores en NIVEL IV) : la natural, la armónica y la melódica. El campo armónico menor más usado de los tres es el de la menor armónica.

Las funciones armónicas (ver NIVEL VI) están siempre en la tónica, en el subdominante y en el dominante, tanto de la escala mayor (ver escalas mayores en NIVEL IV) como de la menor, pero con algunas variantes en las estructuras.

Am(M7) Bm7(b5) Cm7(#5) Dm7 E7 Fm7 G#o(dim)

GRADOS I II III IV V VI VII

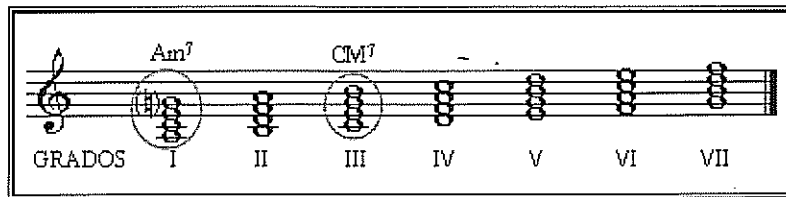
La estructura del campo armónico de la menor armónica quedaría así:

| | | | | | | |
|---------|-----------|------------|-------|-----|-------|---------|
| I m(M7) | II m7(b5) | III M7(#5) | IV m7 | V 7 | VI M7 | VII dis |
|---------|-----------|------------|-------|-----|-------|---------|

Sonoridades poco estables

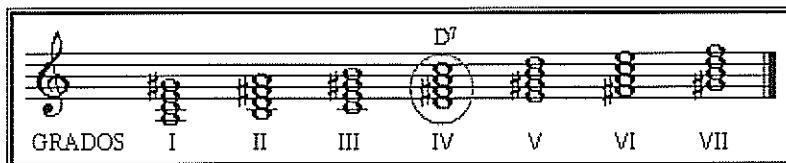
Hay varios acordes en este campo armónico que no tienen sonoridad estable. El TERCERO es uno de ellos, con una estructura de acorde aumentado con séptima mayor. La mayoría de las veces va a aparecer como acorde mayor con séptima mayor, tomando el III grado de la escala menor natural (ver escala menor natural en NIVEL IV).

El acorde de TÓNICA generalmente va a aparecer como tríada (ver tríadas en NIVEL V), porque la séptima mayor en un acorde menor no suena muy equilibrada. Si aparece con séptima, probablemente tome la menor, y quede un acorde menor con séptima menor, I grado de la natural (sin séptimo grado ascendido).



Sonoridades alternativas

El SUBDOMINANTE puede aparecer menor con séptima menor, que es el más usado, o mayor con séptima menor, tomando el IV grado de la menor melódica (tiene el sexto grado ascendido) (ver escala menor melódica en NIVEL IV). En el caso de que aparezca mayor con séptima menor, se puede denominar IV melódico, porque se entiende que toma la estructura del IV grado de la menor melódica. El IV7 es utilizado en el blues, asociado al V7, o alternando con el IVm7. Produce un movimiento cadencial hacia el I grado, e incluido dentro del campo armónico menor, nos da esa sonoridad jazzera en la base armónica de un tema.



Ya vemos que no hay un campo armónico menor totalmente estable. Algunos grados toman estructuras de la menor natural, y otros de la menor armónica o melódica.

La menor natural es una escala muy estable en su sonoridad, tanto armónica como melódicamente, pero carece de sensible (7mo. grado ascendido) y por consiguiente no tiene dominante mayor con séptima menor. La estructura del dominante en esta escala es de un acorde menor con séptima menor, y carece del tritono (ver funciones armónicas en NIVEL VI) que impulsa a resolver en la tónica, por lo que tiene una sonoridad más oscura y modal (es menor igual que el I grado). Esta escala tiene el IIm7, que es de sonoridad estable, pero es igual el II del campo armónico mayor, y no refleja muy bien la tonalidad menor.

El campo armónico de la menor armónica es el más usado porque tiene el DOMINANTE como acorde mayor con séptima menor, pero el I como acorde menor con 7ma. mayor, y el III como acorde aumentado con 7ma. mayor, no tienen sonoridad estable.

El campo armónico de la menor melódica tiene sensible que nos da el dominante mayor con 7ma. menor, pero el I y el III grado, siguen teniendo la misma estructura que en la armónica. Además ascendiendo el 6to. y el 7mo grado, transformamos al VI y al VII en acordes medio disminuidos, que no son muy utilizables.

Grados más utilizados en el campo armónico menor

| GRADO | ESCALA MENOR |
|-------------|-------------------------------|
| Im | natural - armónica - melódica |
| Im7 | natural |
| IIIm7(b5) | natural - armónica |
| IIIMaj7 | natural |
| IVm7 | natural - armónica |
| IV7 | melódica |
| VIMaj7 | natural - armónica |
| VII7 | natural |
| VIIIs(7dis) | armónica |

Sobre la forma de escribir ciertos grados en el campo armónico menor

El III grado de la escala menor, generalmente se escribe *b* III, sin tener una explicación lógica, porque en ninguna de las tres escalas menores el III grado está alterado.

El VI y el VII grados, se escriben *b* VI y *b* VII, cuando pertenecen a la escala menor natural, porque quedan claramente diferenciados del VII ascendido de la armónica, y del VI y VII ascendidos de la melódica.

"Summertime", movimiento de Rhapsody in blue de Gershwin es el ejemplo analizado de campo armónico menor. Es un poco más difícil de analizar que el campo armónico mayor, porque no es común encontrar un tema construido solamente sobre una de las tres escalas menores. La tonalidad del tema es FA menor.

Summertime (con armonías originales)

The image shows a musical score for "Summertime" in F minor. It consists of two staves of music. Above the first staff, the chords are labeled as Fm6, C7, Fm6, C7, Fm6, C7, Fm6, Bb7. Below the first staff, the chords are labeled as Im6, V7, Im6, V7, Im6, V7, Im6, IV7. Above the second staff, the chords are labeled as Ab, Fm, Bb7, Eb sus4, Fm. Below the second staff, the chords are labeled as bIII, Im, IV7, bVIIIsus4, Im.

Análisis armónico de cada compás:

COMPÁS 2 - 4: el I grado está como acorde con sexta (ver acordes con sexta en NIVEL V). La sexta es una variante para no usar la tríada o la séptima menor. En este caso la melodía lo permite. El dominante es el de la escala menor armónica, el más usado, por lo cual solamente se aclarará qué escala se está usando, cuando el V aparezca como acorde menor.

COMPÁS 5: el IV7 es un IV melódico, tiene la estructura del IV grado de la menor melódica.

COMPÁS 6: el III y el I grado aparecen como tríadas.

COMPÁS 7: el IV vuelve a aparecer como melódico. El *b* VII pertenece a la menor antigua. La versión de acorde con cuarta suspendida (ver acorde con cuarta suspendida en NIVEL V) está sosteniendo la nota de la melodía. Como viene el tema, el IV melódico ya se presentó en compases anteriores, pero también tiene otra función. El *Bb* está una quinta justa arriba del *Eb*, por lo cual también se lo puede considerar como dominante secundario (ver dominantes secundarios en NIVEL VIII) del *b* VII.

COMPÁS 8: el *Im* cierra como tríada.

No siempre las armonías derivan en una sola posibilidad de análisis armónico. A medida que avancemos en los niveles, tenemos más probabilidades de que un acorde pueda cumplir varias funciones, y eso no significa que en un caso esté correcto el análisis y en el otro no. Muchas veces se escriben las dos opciones.

También nos ayuda observar hacia dónde se dirige el acorde para darnos una pauta más coherente de su función armónica. La práctica en realidad es el mejor entrenamiento.

FUNCIONES ARMÓNICAS EN EL CAMPO ARMÓNICO MENOR

Las funciones armónicas siguen siendo la TÓNICA, el SUBDOMINANTE y el DOMINANTE, pero con algunas variantes por el tipo de escalas.




- Q: TÓNICA: *Im* (recordemos que el I grado aparece generalmente como tríada, y si tiene 7ma. va a ser la menor para sonar estable)
- Q: SUBDOMINANTE: *IVm7* (pertenece al campo armónico de la menor armónica)
- Q: DOMINANTE: *V7* (también es del campo armónico de la menor armónica)

Hay algunas variantes que podemos encontrar en el campo armónico menor. El subdominante puede aparecer como *IV7*, estructura que sale de la menor melódica, pero no es el subdominante más usado en el campo armónico menor. Tendría función de subdominante mayor. El más usado es el *IVm7*, porque nos da la modalidad menor del campo armónico.

La otra variante es sobre el V grado, cuando aparece como *Vm7*, versión del V grado de la menor natural, pero como dominante carece de tritono, por lo cual no impulsa a resolver en la tónica, por lo cual tampoco es el más usado. En este caso el *Vm7* tiene la misma modalidad del campo armónico, pero no funciona como dominante.

FUNCIONES SUSTITUTAS EN EL CAMPO ARMÓNICO MENOR

- Q: b III MAJ7: FUNCIÓN TÓNICA (Im7)
 Q: II m7(b 5) - b VI MAJ7 - b VII7: FUNCIÓN SUBDOMINANTE (IVm7)
 Q: VII°(7 dis): FUNCIÓN DOMINANTE (V7)

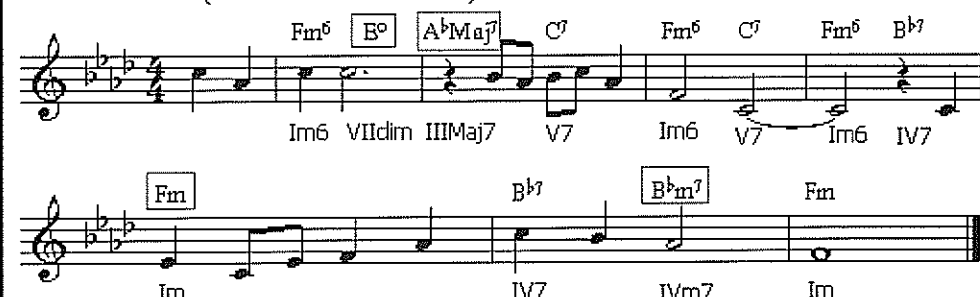
| | | |
|---|--|---|
| <p>Función tónica</p>  <p>b III MAJ7 Im7</p> | <p>Función subdominante</p>  <p>II m7(b5) b VI MAJ7 VII7 IVm7</p> | <p>Función dominante</p>  <p>VII°dim V7</p> |
|---|--|---|

Al igual que las funciones sustitutas mayores (ver NIVEL VI), las menores pueden reemplazar a la tónica, al subdominante o al dominante, porque tienen notas en común. En la función subdominante, el b VI maj7 y el b VII7 son de la menor natural. En la función dominante el VII disminuido con séptima disminuida es de la menor armónica.

No tienen funciones sustitutas ni el IV7, estructura de la menor melódica, ni el Vm7 que sale de la menor natural.

Podemos probar algunas sustituciones en el campo armónico menor, siempre y cuando la melodía lo permita, y se quiera hacer algún cambio en la armonía original. Sobre el tema "Summertime" se probaron algunos de estos acordes.

Summertime (con funciones sustitutas)



Original chords: Fm^6 E° $A^\circ MAJ7$ C^7 Fm^6 C^7 Fm^6 B^b7 Fm B^b7 B^bm^7 Fm

Substituted chords: Im6 VII°dim III MAJ7 V7 Im6 V7 Im6 IV7 Im IV7 IVm7 Im

Cada armonía remarcada representa una función sustituta. Analicemos compás por compás:

COMPÁS 2: se mantuvo el I grado original y se sustituyó el dominante por el VII dis(7dis).

COMPÁS 3: se reemplazó la tónica por el III grado como función tónica.

COMPÁS 6: el compás original tenía el b III MAJ7 con función tónica, y la tónica. Se simplificó dejando directamente el I grado como tríada.

COMPÁS 7: el b VII sus4 con función subdominante, que soportaba la nota de la melodía se reemplazó por el IVm7, subdominante menor.

TIPOS DE CADENCIAS EN EL CAMPO ARMÓNICO MENOR

1) AUTÉNTICAS Y ROTAS

La tónica tiene funciones que la pueden reemplazar. La cadencia puede resolver en el primer grado o en cualquiera de sus funciones. Si la cadencia resuelve en la tónica se llama *AUTÉNTICA*, y si resuelve en alguna función de tónica, *ROTA*.

| CADENCIA SUBDOMINANTE AUTÉNTICA | CADENCIA DOMINANTE AUTÉNTICA | CADENCIA COMPUESTA AUTÉNTICA |
|---------------------------------|------------------------------|------------------------------|
| IVm7 - Im | V7 - Im | IVm7 - V7 - Im |
| CADENCIA SUBDOMINANTE ROTA | CADENCIA DOMINANTE ROTA | CADENCIA COMPUESTA ROTA |
| IVm7 - <i>b</i> IIIMaj7 | V7 - <i>b</i> IIIMaj7 | IVm7 - V7 - <i>b</i> IIIMaj7 |

2) CON SUSTITUCIONES

Así como podemos sustituir a la tónica, también podemos sustituir al subdominante y al dominante por las funciones respectivas. Estos dos grados son los que le dan el nombre a la cadencia, por lo cual van a seguir denominándose cadencia plagal, dominante o compuesta, pero especificando que tienen sustituciones.

| CADENCIA SUBDOMINANTE CON SUSTITUCIÓN AUTÉNTICA | CADENCIA DOMINANTE CON SUSTITUCIÓN AUTÉNTICA | CADENCIA COMPUESTA CON SUSTITUCIÓN AUTÉNTICA |
|---|--|---|
| IIm7(<i>b</i> 5) - Im <i>b</i> VIIMaj7 - Im <i>b</i> VII7 - Im | VIIIdis(7dis) - Im | IIm7(<i>b</i> 5) - VIIIdis(7dis) - Im <i>b</i> VIIMaj7 - VIIIdis(7dis) - Im <i>b</i> VII7 - VIIIdis(7dis) - Im |
| CADENCIA SUBDOMINANTE CON SUSTITUCIÓN ROTA | CADENCIA DOMINANTE CON SUSTITUCIÓN ROTA | CADENCIA COMPUESTA CON SUSTITUCIÓN ROTA |
| IIm7(<i>b</i> 5) - <i>b</i> IIIMaj7 <i>b</i> VIIMaj7 - <i>b</i> IIIMaj7 <i>b</i> VII7 - <i>b</i> IIIMaj7 | VIIIdis(7dis) - <i>b</i> IIIMaj7 | IIm7(<i>b</i> 5) - VIIIdis(7dis) - <i>b</i> IIIMaj7 <i>b</i> VIIMaj7 - VIIIdis(7dis) - <i>b</i> IIIMaj7 <i>b</i> VII7 - VIIIdis(7dis) - <i>b</i> IIIMaj7 |

ANÁLISIS DE CADENCIAS 1

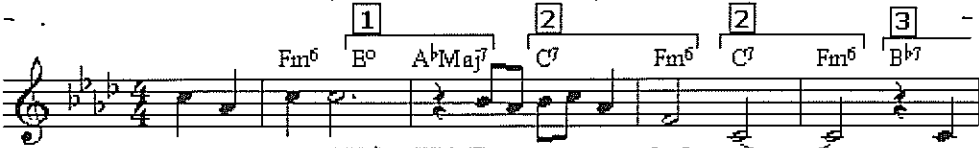

Igual que en el caso de los análisis realizados en cadencias del campo armónico mayor, se tomó "Summertime" para aplicarlo a cadencias en el campo armónico menor. Los números colocados arriba de cada corchete corresponden al tipo de cadencia que se describe debajo. En el caso de que el tipo de cadencia se repita, el número también se repetirá.

| | |
|--|--|
| <p>1 - Cadencia dominante auténtica</p> <p>2 - Cadencia subdominante rota (subdominante mayor)</p> <p>3 - Cadencia subdominante auténtica con IV7 y sustitución de IVm por $bVII$</p> | <p style="text-align: center;">Cadencias en Summertime (con armonías originales)</p> <p>The musical score is in 4/4 time and F major. It shows three cadences marked with brackets and numbers 1, 2, and 3. Above the notes are chord symbols: Fm6, C7, Fm6, C7, Fm6, C7, Fm6, Bb7. Below the notes are Roman numerals: Im6, V7, Im6, V7, Im6, V7, Im6, IV7. The second line shows chords: Ab, Fm, Bb7, Eb sus4, Fm. Below these are Roman numerals: bIII, Im, IV7, bVII sus4, Im.</p> |
|--|--|

En la segunda cadencia el subdominante es mayor, y no es el más usado como dijimos más arriba. Sería algo así como el equivalente a la cadencia subdominante alterado en el campo armónico mayor (ver cadencias en [NIVEL VI](#)), pero como hay tres escalas menores combinables, y en la menor melódica (ver escalas en [NIVEL IV](#)) el IV es mayor, no se considera como subdominante alterado porque en una de las escalas está incluido. Si es más claro, se puede aclarar que el subdominante es mayor.

La tercer cadencia tiene incluidos el subdominante mayor y el menor. Pueden analizarse solamente el $bVII$ y el Im como cadencia subdominante auténtica en lugar de incluir el subdominante mayor en la misma.

ANÁLISIS DE CADENCIAS 2

| | |
|---|--|
| <p>1 - Cadencia dominante rota con sustitución de V por VII^{dis}</p> | <p>Cadencias en Summertime (con funciones sustitutas)</p>  |
| <p>2 - Cadencia dominante auténtica</p> | <p>Im6 VII^{dim} IIIMaj7 V7 Im6 V7 Im6 IV7</p> |
| <p>3 - Cadencia subdominante auténtica (subdominante mayor)</p> |  |
| <p>4 - Cadencia subdominante auténtica</p> | <p>Im IV7 IVm7 Im</p> |

En la primera cadencia se reemplazó la tónica por el b IIIMaj7, y se la transformó en rota, por consiguiente se agregó un tipo de cadencia más. La tercer cadencia (segunda en el tema original), se transformó en auténtica al cambiar la función sustituta por la tónica. En la cuarta cadencia se puso el subdominante menor en el lugar de la función sustituta, y aquí no se incluyó en la cadencia, el IV blues (IV7).

SIXTH EDITION

Basic Conducting Techniques

Joseph A. Labuta

Wayne State University

Prentice Hall

Upper Saddle River London Singapore
Toronto Tokyo Sydney Hong Kong Mexico City

PART ONE

Conducting Technique

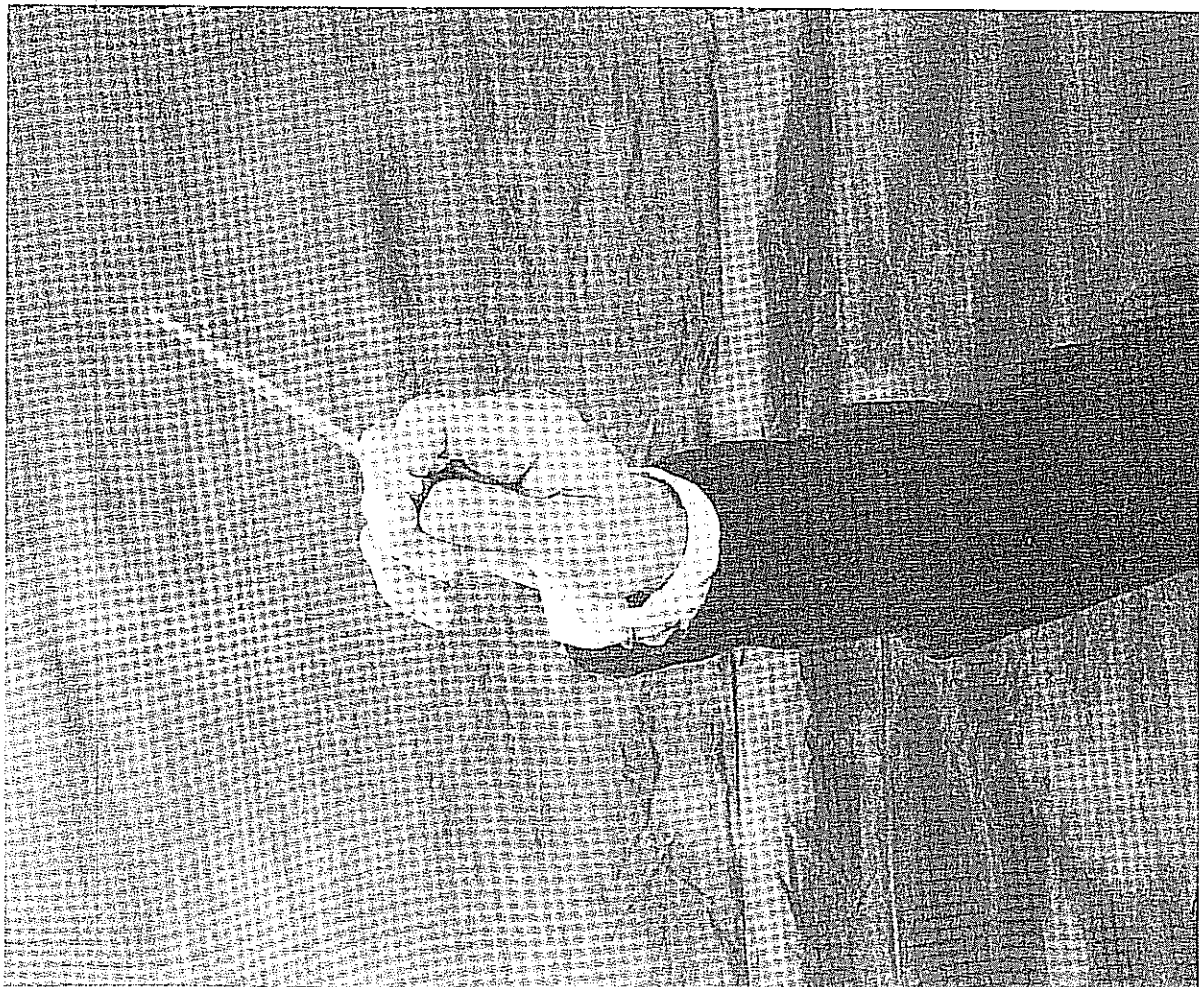
Instruction

To hold the baton most effectively, rest the ball end against the palm of the hand with the shaft held securely, yet flexibly, between the tip of the thumb and the side of the index finger at the first joint. Do not grip the baton tightly or squeeze it. The thumb should curve slightly, and the fingers also should curve naturally around the stick without touching it. (See Photographs 1-1 and 1-2.) This provides for wrist flexibility quite similar to that found in holding and playing a drumstick, with the palm of the hand facing downward. Although you should feel that the baton extends straight out from the arm, it will point slightly to the left when the ball is centered properly in the palm.

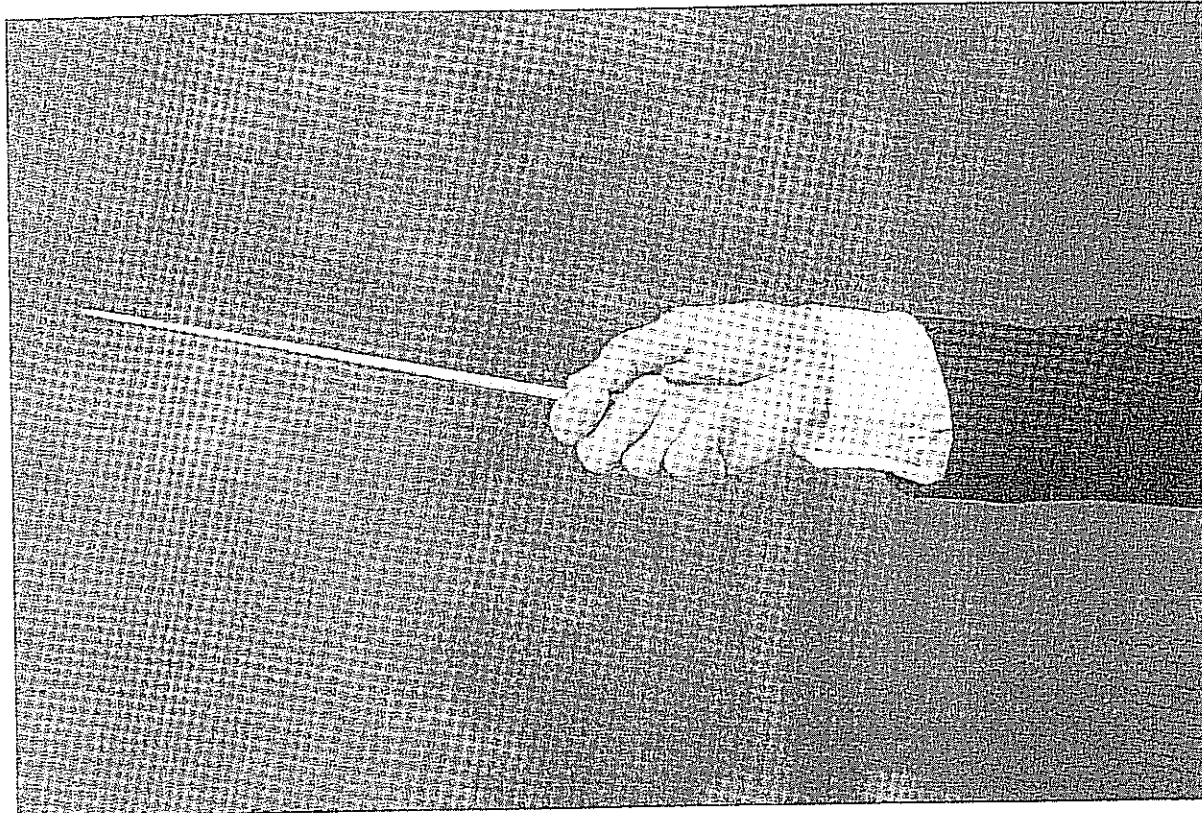
Conducting Activities

1. Obtain a ball-end baton between 12 and 14 inches in length. Practice holding the baton as described.
2. Use a mirror to check holding position and baton angle.

PHOTOGRAPH 1-1
Holding the Baton



PHOTOGRAPH 1-2
Holding the Baton Viewed from Below



3. Tap the tip of the baton lightly on a chest-high object to practice wrist flexibility.

THE PREPARATORY POSITION

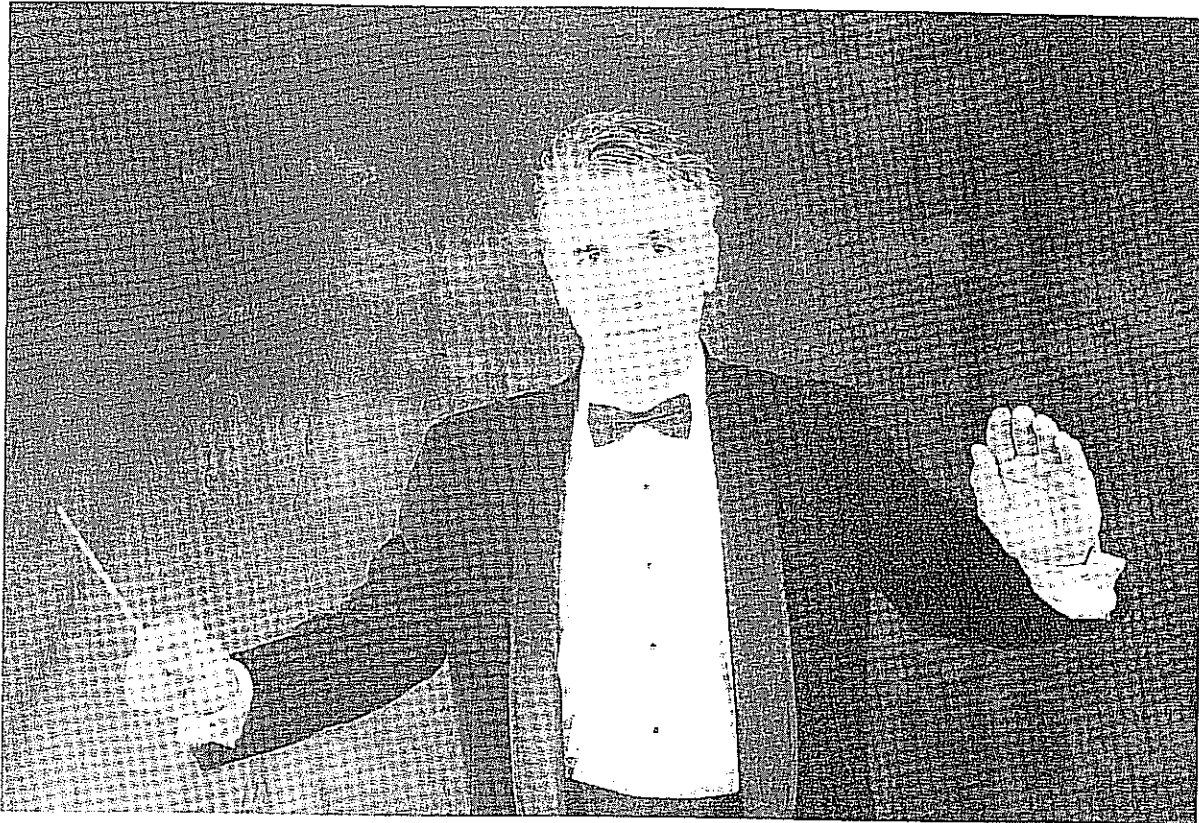
COMPETENCY 2.1
Demonstrate the preparatory position for starting on the count of one in all meters

Conductors must use the preparatory position as a signal for the group to get ready to start playing. It secures initial attention and gives musicians time to raise their instruments to playing position. Use a podium for optimal visibility. Make certain the players' stands are adjusted to the proper height and positioned directly between you and them. When the stands are positioned properly, the players can see you easily with both direct and peripheral vision. Have singers hold their music up about eye level in their left hand so that they can watch you as they read and use their right hand to turn pages. Adjust the conductor's stand to an almost flat position at waist height so it does not hide your beats or patterns.

Instruction

Ascend the podium in a confident, authoritative manner. Stand erect and balanced, with feet slightly separated; you should be poised, not tensed. Raise your arms upward and outward with elbows slightly away from your body. (See Photograph 1-3.) This preparatory position should be easily visible, and it should

PHOTOGRAPH 1-3
The Preparatory Position for Starting Music on the Count of One in All Meters
(here the left hand signals a softer entrance)



be commanding and positive in appearance. It is the signal for the group to get ready. Allow several seconds for a quick visual check to make certain all instruments are in playing position and all musicians are looking at you. Maintain visual contact through the downbeat. Musicians and conductor should have the first few measures in mind to assure a precise attack. Never talk with your hands in preparatory position and never wait too long before beginning. This causes musicians' attention to wander, and they may lower their instruments from ready position.

Conducting Activities

1. Ascend a podium and practice the preparatory position. Repeat this important exercise several times to become secure and confident with the stance.
2. Use a mirror to check the position of body, arms, hands, and baton.

THE PREPARATORY BEAT

COMPETENCY 3.1*

Demonstrate the preparatory beat for the count of one that is the downbeat in all meters

All effective conducting involves preparation. Preparatory or anticipatory gestures give inevitability to conducting that results in ensemble precision. Musicians

*You will note that the competencies as they come up in the text are *not* in their correct numbered se-

cannot respond at the instant of a single gesture; they respond to a prepared gesture. Thus, effective conducting always signals "ready—go," never just "go."

The preparatory beat is one extra beat that precedes the first beat of music. It is a breathing beat. You should always inhale when you expect the musicians to breathe. Their response seems almost instinctive. Even strings and percussion will breathe with you to achieve greater precision and expression. A preparatory gesture, then, must precede every initial entrance and every resumption of the musical line.

Instruction

To prepare the count of one in any meter, assume the preparatory position, flick a point of beat with your wrist, and breathe in as you swing up on the offbeat. Do not hesitate at the top but move straight down to the count of one (see Figure 1-1 and Photographs 1-4, 1-5, 1-6, and 1-7).

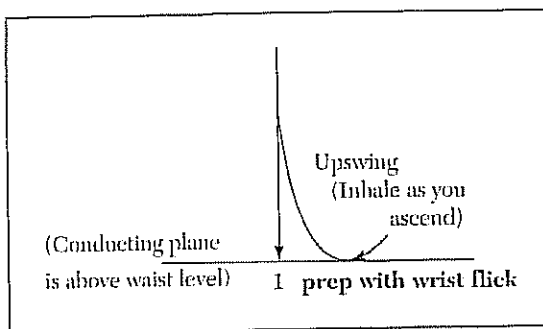


FIGURE 1-1
The Preparatory Beat for One

PHOTOGRAPH 1-4
Preparatory Position



PHOTOGRAPH 1-5
Preparatory *ictus* on Plane



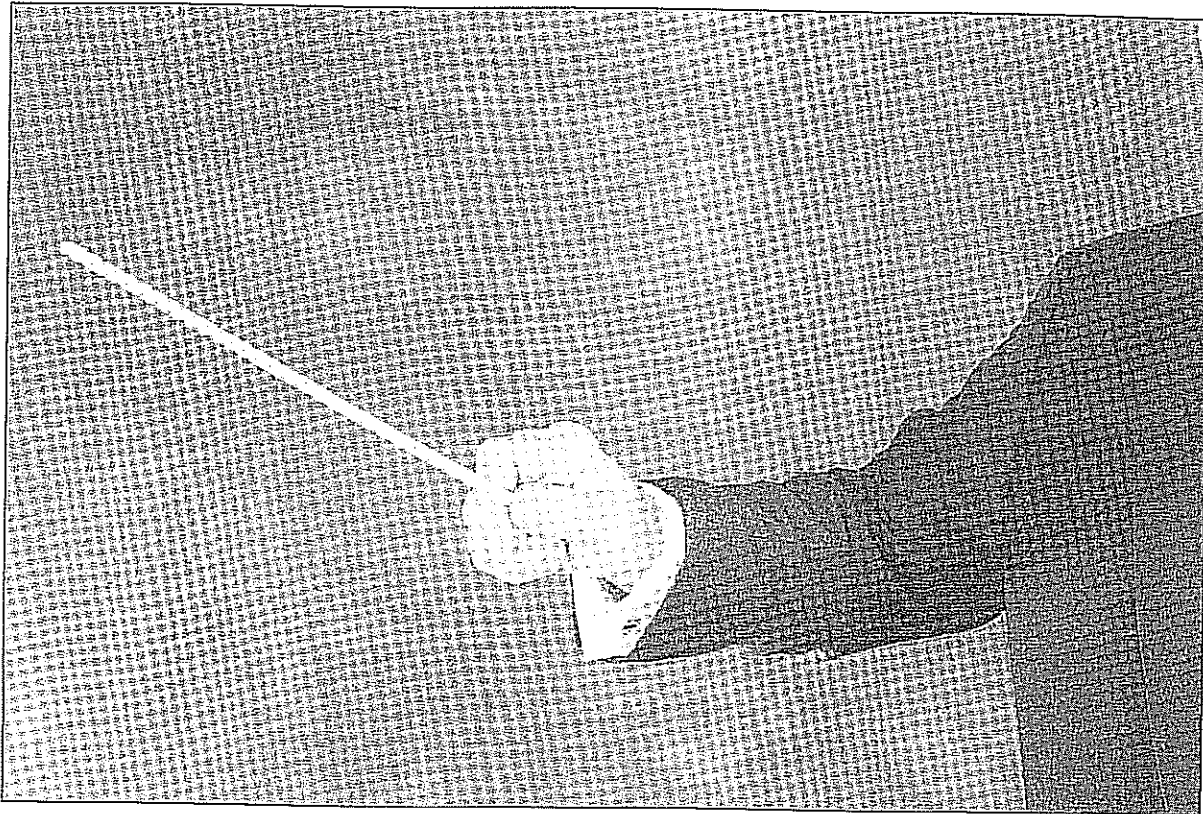
PHOTOGRAPH 1-6
Top of Rebound Arc



PHOTOGRAPH 1-7
Downbeat to Plane



PHOTOGRAPH 1-8
Arm Position in Front of Shoulder



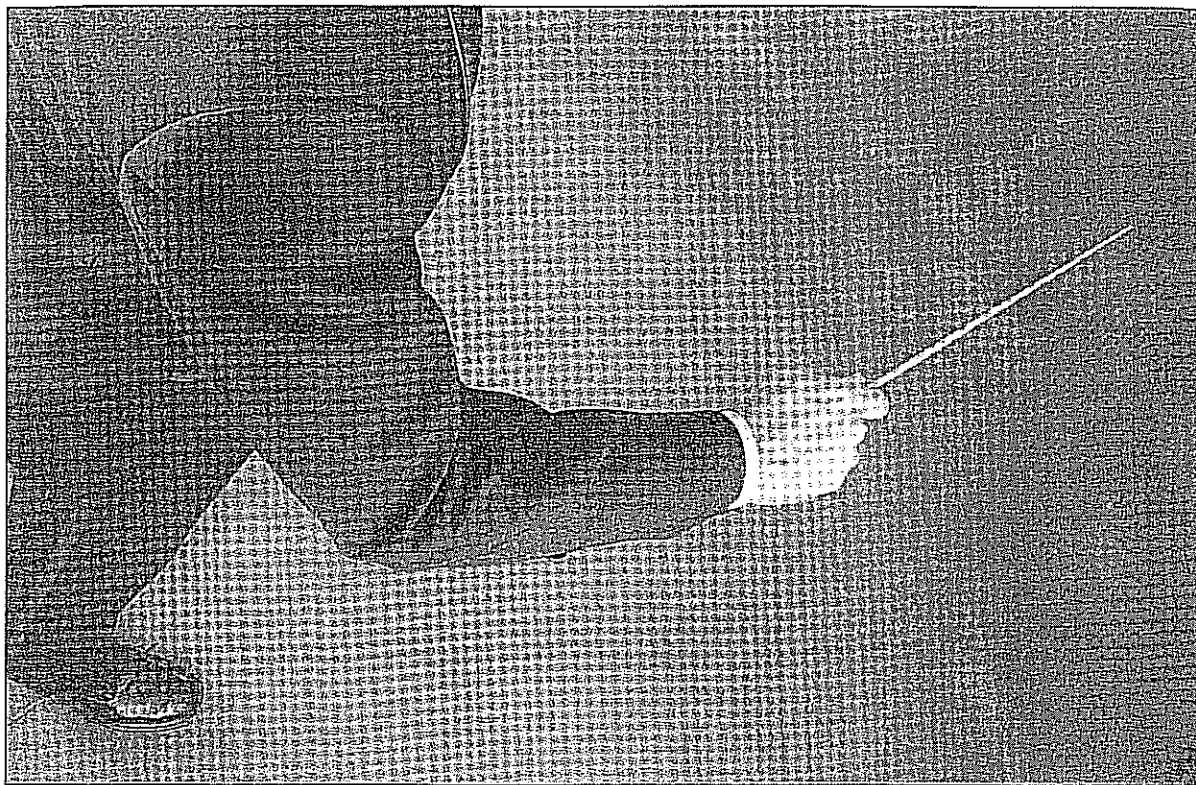
In general, position your hand to conduct in front of your right shoulder so that the tip of the baton, not your hand, is centered in front of your body during the downbeat. Do not conduct out to the side, away from your body, and never tuck your elbows in close to your side. (See Photographs 1-8 and 1-9.) Always maintain eye contact through the performance of the downbeat.

Avoid unnecessary mirroring of the right hand by the left hand through the downbeat. However, you may signal a dynamic level or style such as *marcato* with a left-hand clenched fist or a *piano* entrance as illustrated in Photograph 1-3.

Conducting Activities

1. Practice the preparatory beat for the count of one. Think "prep—one" in various tempos. Do not hesitate at the top; to do so will disrupt the inevitable fall of the gesture to its termination at the count of one. Never float down and poke at the beat; go directly to the beat plane.
2. The best way to illustrate *beat inevitability* is to use a key-toss example: take a set of keys or some other object, toss it up in the air, and catch it. Have musicians perform a chord at the point of contact. A precise attack results because the performers know *exactly* when the keys will hit. Good conductors develop this type of inevitability in the arcs of their beats and patterns by beating on a consistent level and using a follow-through as natural as a bouncing ball.

PHOTOGRAPH 1-9
Arm Position from Above



The effective conductor will position the *conducting plane* at a higher or lower level to match the “weight” (light or heavy) of the style and expression of the music. Do not mirror with the left hand unless there is an expressive purpose, such as adding weight to a *forte marcato* entrance. (See Chapter 6, *Marcato*.)

WRIST ACTION

COMPETENCY 4

Demonstrate proper wrist action to define the exact point of beat

The consummation of the preparatory gesture as it arrives through the downstroke is the count of one. This point is defined precisely by a small snap of the wrist, a subtle but vital wrist action variously described as a *rebound*, *flick*, *click*, *bounce*, *recoil*, *tap*, or *ictus*. The beat, as a point in time, must be exactly identified by the tip of the baton through flexible and suitable wrist action. If you do not use a baton, place the point of beat at the tip of the index finger.

Instruction

Give the preparatory gesture and rebound off the plane of beating at the count of one, using a flexible wrist action (see Figure 1-2). Do not excessively flop or turn your wrist. You should keep your palm facing downward and rebound no more than one-fourth the distance of the downbeat.

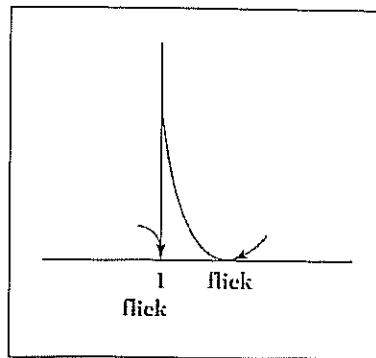
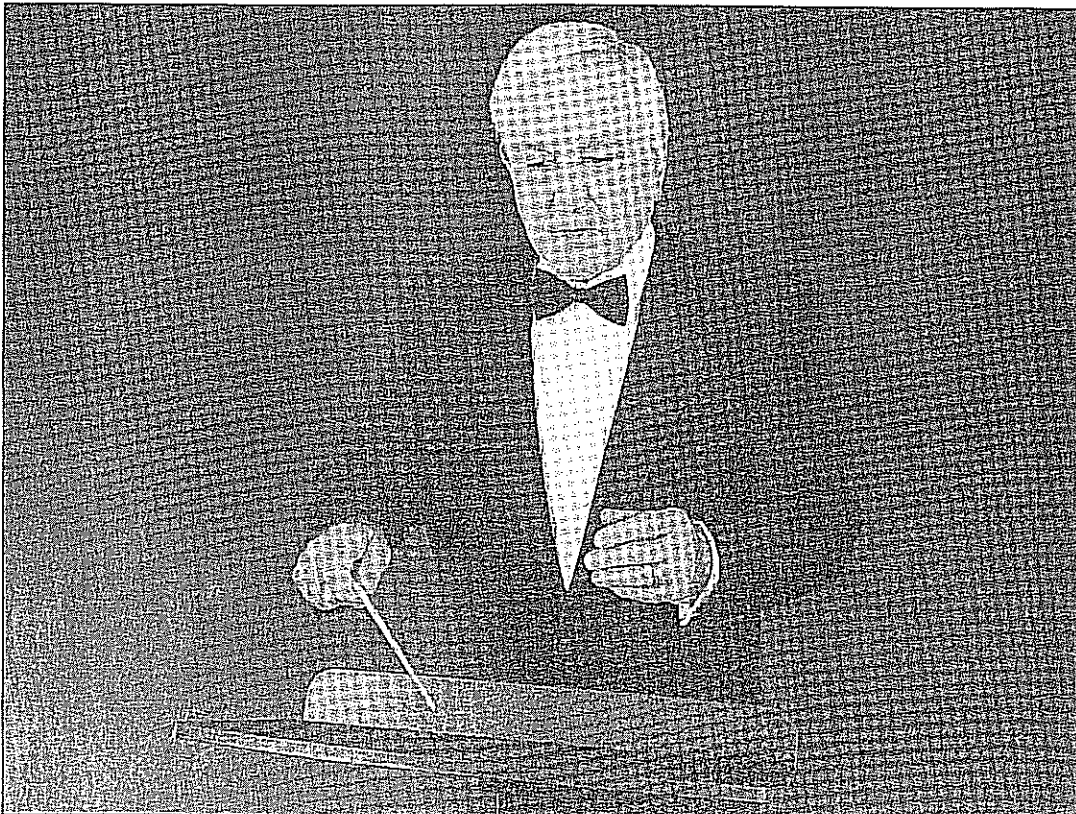


FIGURE 1-2
The Rebound on One

Conducting Activities

1. Practice the preparation for *one* with a rebound on the count of one. Think "prep—tap" in various tempos, rebounding off the plane of beating.
2. If you have trouble with wrist flexibility, think of flicking something off the end of the baton or of hitting an imaginary plane. You can actually tap a chest-high bookcase or music stand to get the feel of correct wrist action for the rebound. (Refer to Photograph 1-10.) A common error is to lead with

PHOTOGRAPH 1-10
Tapping the Stand to Develop Correct Wrist Action



the wrist, letting the baton follow behind, which causes the beat to be centered in the palm of the hand instead of the tip of the baton. Again, tapping the plane will eliminate this stiff-wrist problem.

THE RELEASE

COMPETENCY 5.1
Demonstrate the basic release gesture

The release gesture is a concise cutoff, a precise signal to cease playing. To secure precision, a preparatory gesture, usually a circular motion, must precede it. Just as a "ready—go" must be given at the beginning of a composition, so a "ready—stop" must be indicated at the end. (See Chapter 3, Releases.)

Instruction

Execute the release gesture with a small circular motion; the cutoff comes at the end of the preparatory arc with a flick of the wrist. Give the circular motion in a clockwise or a counterclockwise direction, depending on the starting position required for any succeeding preparatory beat (see Figure 1-3). Be careful not to overemphasize the cutoff for the sake of clarity. Match the cutoff to the music.

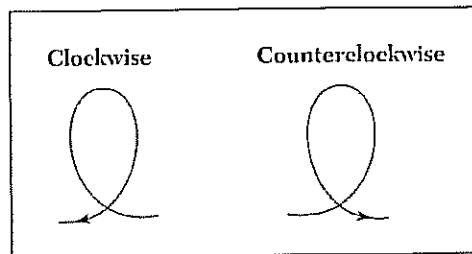


FIGURE 1-3
 Circular Preparation and Cutoff Flick

To conduct the release after the count of one, start with the preparatory beat, follow through with a downbeat to the count of one, and execute a cutoff in tempo (see Figure 1-4). Make sure you end up in position to repeat the preparation.

Conducting Activities

1. Practice the preparatory beat for the count of one, followed by a release gesture as illustrated in Figure 1-4. Think "prep—one—cut," keeping the beat steady and pausing briefly between each repetition.

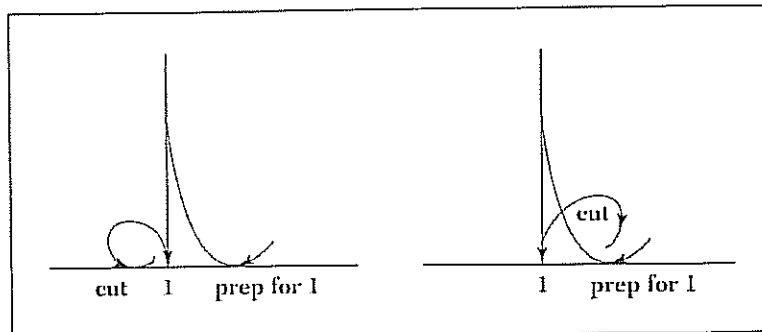


FIGURE 1-4
 Preparing One and Releasing

2 Beat Patterns and Preparations in Tempo, Dynamic, and Basic Style

Overview

This chapter is designed to help you learn the standard conducting patterns for the meters of one, two, three, and four. You will conduct music in these meters maintaining a steady and appropriate tempo. The chapter also instructs you to conduct preparatory beats that indicate tempo, dynamic level, and style for entrances on the count of one. Always make music!

STANDARD CONDUCTING PATTERNS

COMPETENCY 6

Demonstrate the standard beat patterns, maintaining a steady tempo

The standard conducting patterns evolved with metric music. Ideally, these hand motions serve to portray visually the sounding structure of the meter, placing strong and weak metric accents appropriately in the pattern. For example, the first beat gesture is longer and stronger and in all cases must move straight down.

Conducting patterns have other advantages. Musicians know them and can follow them more easily than random gestures. The consistent downbeat is certainly helpful when players are insecure or lost. Yet beat patterns do have certain limitations, and it is possible for a conductor to become little more than a time-beater. Interpretation suffers when beat patterns are overemphasized and phrasing and expression are slighted. The solution to the problem is to infuse beat patterns with expressive qualities to facilitate phrasing, style, and expression (see Chapters 6 and 9).

Instruction

The standard conducting patterns present a visual image of meter structure to musicians, and you must use them if you are to gain clarity and consistency. A few general principles govern all beat patterns, as Figure 2-1 illustrates.

1. The first and strongest beat is down.
2. The penultimate (second to last) beat moves out to the right.
3. The last beat swings in to the left, then up.
4. All beats hit an imaginary, horizontal surface located above waist level. **This plane of beating may be elevated or lowered to express the style and dynamic level of the music.** (See Chapter 6.)

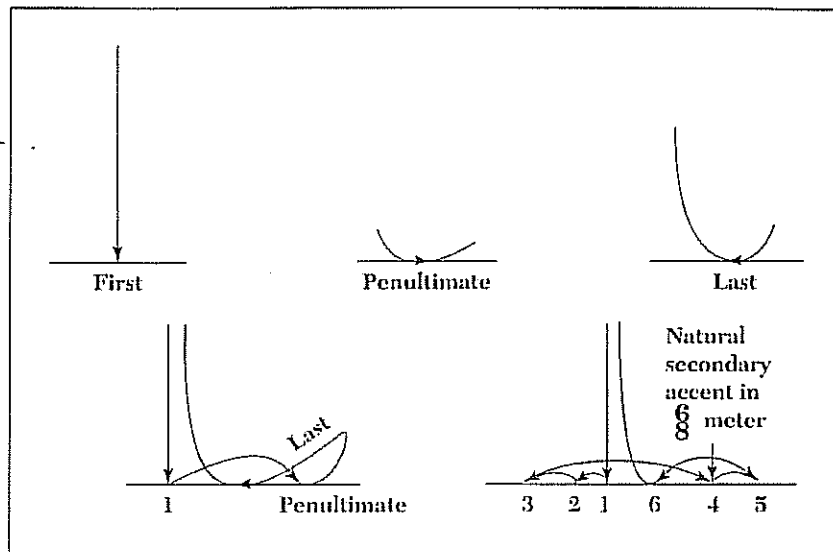


FIGURE 2-1
Basic Rules of Pattern Construction

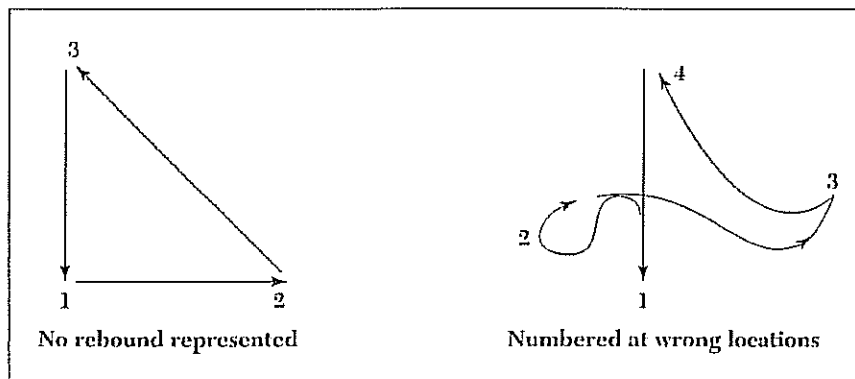


FIGURE 2-2
Incorrect Conducting Diagrams

5. Additional beats are placed laterally on the plane of beating with secondary accents given the most emphasis by longer gestures.

Many traditional conducting diagrams are misleading, because either they do not depict the rebound from the point of beat, or they place the number representing the point of beat at the wrong location, usually at the end of the rebound (see Figure 2-2).

This book provides diagrams with arrows to indicate the exact points of beat within two basic pattern shapes or motions: the “V” shape and the “U” shape (see Figure 2-3). Note that the point of beat is always at the bottom of these motions on the plane of beating. Thus, every beat is a type of downward motion followed by a rebound.

The tip of the baton taps the imaginary plane with wrist action to define the exact point of beat. If your wrist is stiff and tense, the focal point of the beat will be centered incorrectly and unclearly in your hand or forearm. Although you must use forearm movement from the elbow to enlarge wrist motion and trace patterns, do not allow the elbow to move excessively. Conduct with the baton at the front of your body, not out to the side, while maintaining a steady, even tempo.

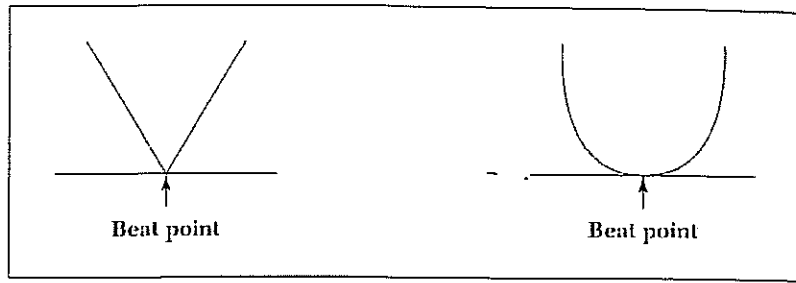


FIGURE 2-3
The V-Shaped and U-Shaped Conducting Motions

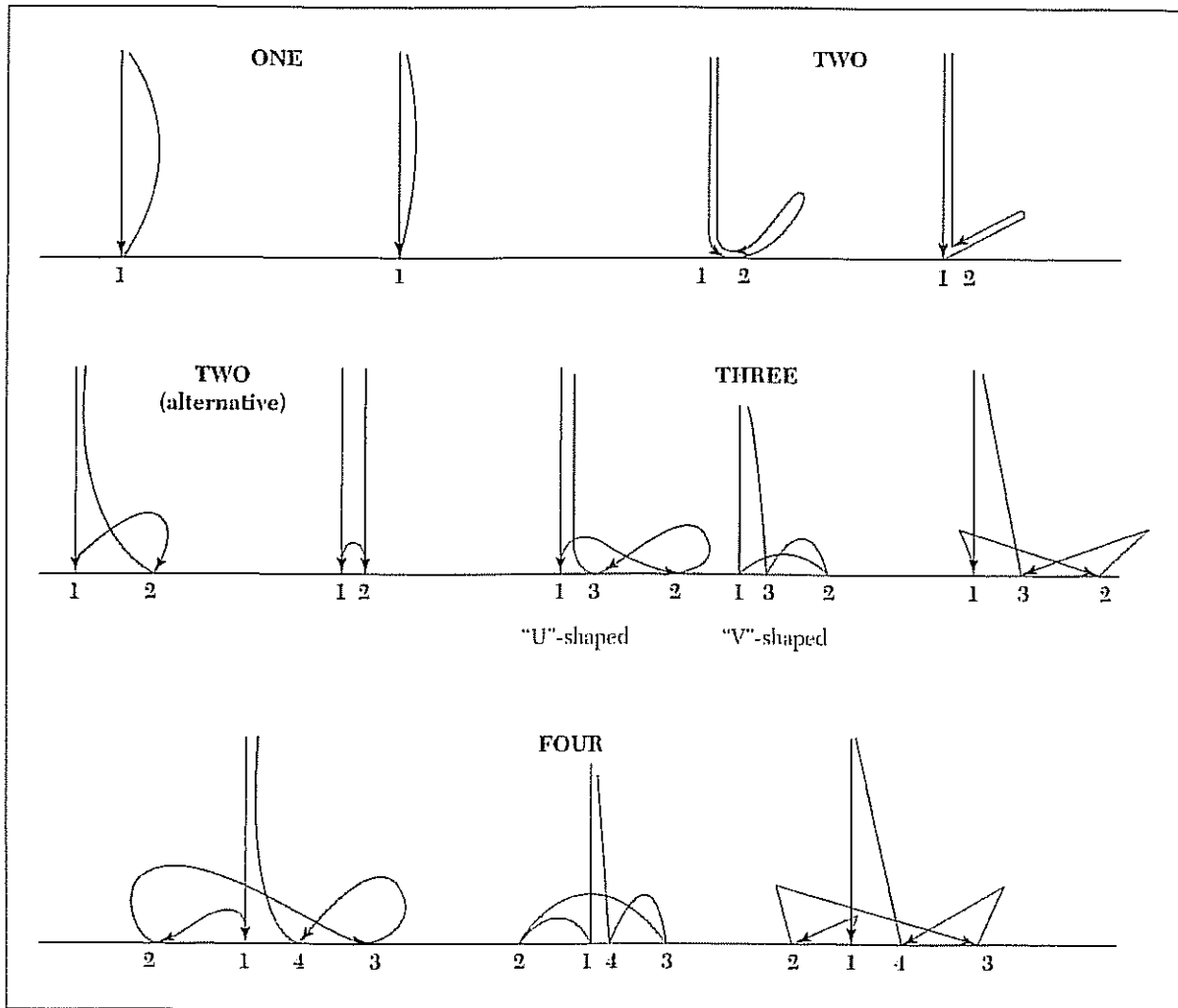


FIGURE 2-4
Basic Conducting Patterns

In Figure 2-4, each pattern is drawn to represent the two basic styles of *legato* and *staccato*. If the beats in a pattern are connected by smooth, flowing gestures, they express *legato* style. If the gestures are choppy and disconnected, they express *staccato* style.

3

Preparations and Releases for All Counts

Overview

In this chapter, you learn to start and stop the group on any required count of music. You will use a modified preparatory position, from which you can give a preparatory beat in the appropriate direction to lead into any count of any meter pattern at the point where the music begins. You will also learn to give releases on any ending beat.

THE MODIFIED PREPARATORY POSITION

COMPETENCY 2.2
Demonstrate the preparatory position for starting on counts other than one

Chapter 1 described the basic attention position to start on the count of one: You raise your arms upward and outward in position for the preparatory beat, which begins in and up on the final count of all meters. However, for entrances on a beat *other* than the count of one, you must adjust the basic preparatory position so that the baton is centered in the appropriate location to initiate the preparatory beat to the left or the right.

Instruction

To start on a beat other than the count of one, place your right hand so that the baton is at the center of your body, or somewhat left of center, at about chest level. (See Photograph 3-1.) Use the center or left-of-center position as needed to conduct the preparatory beats described in the next section of the chapter.

The way you move into and maintain the position of attention is critical. Many conducting students do not immediately take the appropriate preparatory position, and they subsequently attempt to make adjustments just before giving the preparatory beat. This action causes players to make false entrances. Remember that musicians react almost instinctively to any upswing motion as a preparatory gesture. In other words, the effect of the last-minute accommodation is to *prepare the preparatory beat* and elicit early responses from the players. Never swing up before a preparatory beat; always stand motionless, and move directly into the actual preparatory gesture.

PHOTOGRAPH 3-1

The Preparatory Position for Starting Music on Counts other than One



PREPARATORY BEATS FOR OTHER COUNTS

COMPETENCY 3.3

Demonstrate the preparatory beat for counts other than one

Compositions often begin on a beat other than one—for instance, after rests or on pickup notes of one or more counts. A problem may arise for beginning conductors in these cases, because the basic last-count preparatory gesture does not fit into the subsequent meter scheme. The solution offered by most authorities is logical although somewhat pedantic: “Because a preparatory beat consists of one extra count before the first count of music, you should use the direction of the preceding beat of the conducting pattern as the gesture of preparation.”

Instruction

As a general rule, use the preceding beat in the meter pattern as the preparatory beat for an entrance. That is, use three if the pickup is on four; use two if the pickup is on three; and so on. The preparatory motion will usually occur in the opposite direction from the first sounding beat. However, merely tracing a prescribed direction with the baton will not necessarily result in a convincing preparation. A prep beat must look like a prep beat, that is, a breathing gesture. Put yourself in the position of the performer, and breathe as if you were playing or singing the music.

All preparatory beats are executed by giving an *ictus*, a flick with the wrist to define the exact point of beat, and then swinging up in tempo while breathing in for preparation. Next, move the baton to the count in the pattern where the music begins.

As the count of one has a consistent preparatory beat direction (see Chapter 1), so the preparation for the last count of all meters is always the same: to the right (see Figure 3-1). Figures 3-2 and 3-3 illustrate other consistent preparatory motions.

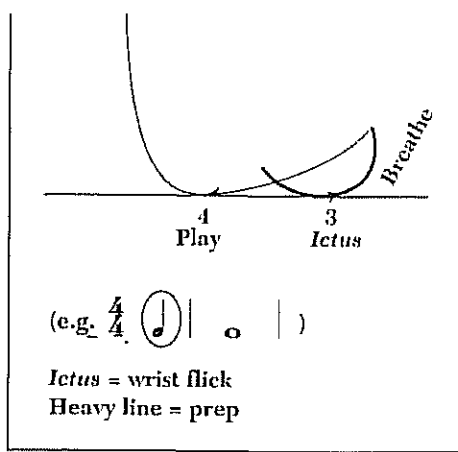


FIGURE 3-1
Preparation for All Last Counts

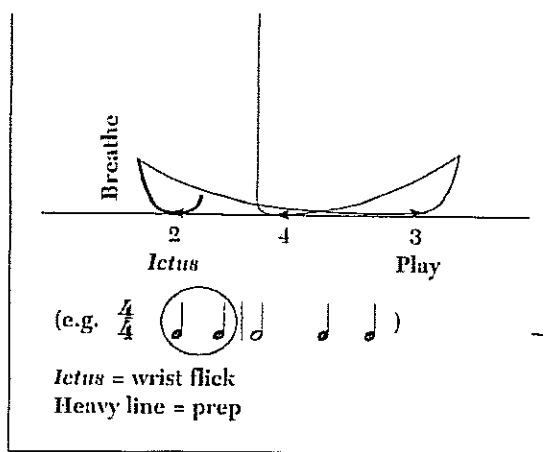


FIGURE 3-2
Starting on Beats to the Right of One

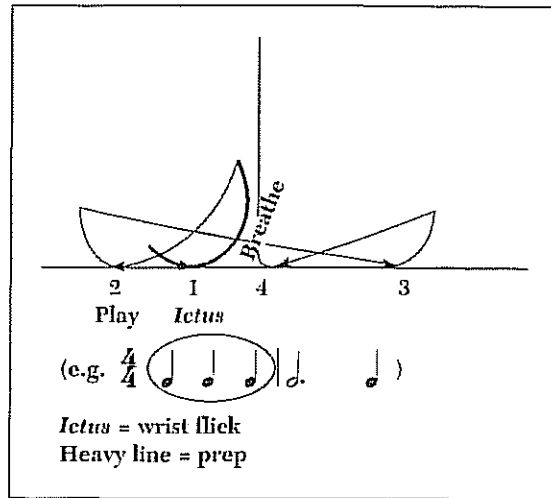


FIGURE 3-3
Starting on Beats to the Left of One

Conducting Activities

1. Practice attention positions and preparatory beats for all counts in all meters. Check your positions and preparations in the mirror for appropriate pattern direction, tempo, dynamics, and style.
2. Prepare Excerpts 3-1 through 3-12 in Part III.
3. Conduct excerpts in class and use the video checklist to evaluate your performance.

COMPETENCY 5.2
RELEASES ON ALL BEATS
Demonstrate the release on all counts of all meters

You must be able to execute a clear, precise cutoff wherever one is written in the score. Fortunately, any count of the pattern can be given as a release gesture.

Instruction

You can conduct any count of any meter as a release gesture. Use a small circular motion with a flick at the bottom of the arc to define the exact point of release. Figure 3-4 provides examples of typical releases on a final eighth note in a meter of four.

You may reinforce the baton release by mirroring the gesture with the left hand or by closing the fingers against the thumb at the cutoff point. Give the release in the tempo, dynamic level, and style of the musical context. Plan the direction of the release gesture in advance, so that you will end the baton motion in position to give the preparatory beat for the next count of music (see Figure 3-5).

Note that the release gesture may move clockwise or counterclockwise depending on the desired ending position. A release may be a V-shaped flick of the baton.

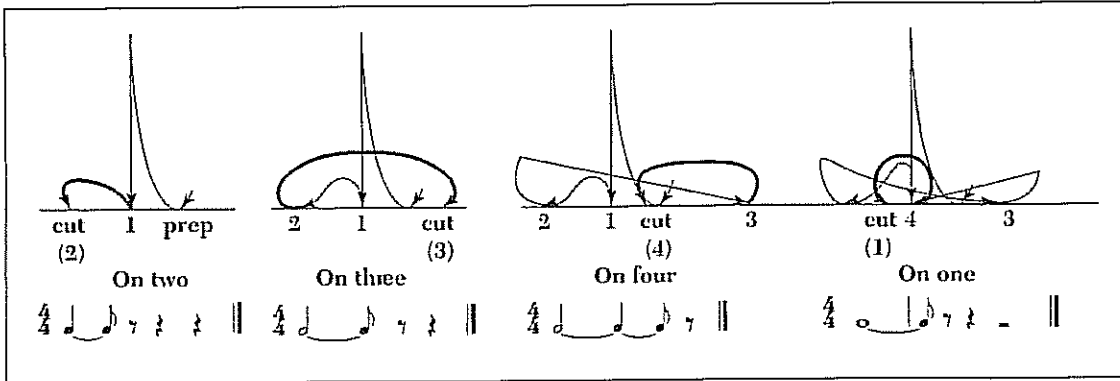


FIGURE 3-4
Releases on All Counts of the Four Pattern

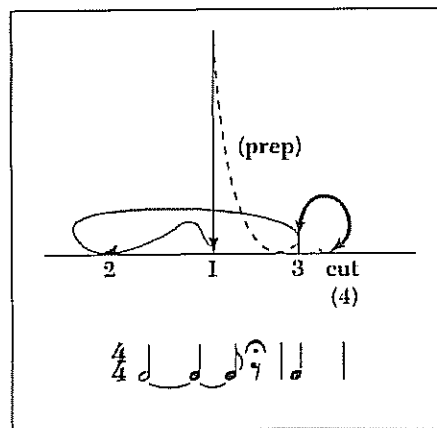


FIGURE 3-5
Release on Four in Position to Prepare One