

**La orquesta de cuerdas frotadas como proceso significativo en la formación
instrumental de niños y jóvenes**

Creación Artística

Dirección Orquestal

Carlos Leonardo Vásquez Patiño

Trabajo de grado presentado para optar al título Licenciado en Música

Director: José Julián Santos Soto

Licenciado en Música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes-Música

Bucaramanga

2025

La música es una misión y por eso hacemos este trabajo, para hacer de la sociedad algo mejor

Riccardo Muti

Agradecimientos

Primeramente, a Dios, por darme el privilegio y la capacidad de aprender y enseñar este noble arte de la música. A mis padres Carlos Vásquez y Magaly Patiño, por creer en mi aún en los momentos en que yo no lo hacía, por no rendirse aun cuando yo lo hice y por no dejarme a un lado a pesar que yo había dejado todo atrás. A mi profesor, maestro y director José Julián Santos Soto, por su paciencia y compromiso con este proyecto y el tiempo dedicado al mismo. A la Fundación Filarmónica de Santander, por haberme dado la oportunidad de aprender, crecer y compartir la música y la vida misma. Gracias a todos los que me han apoyado y han permitido que yo sea un apoyo en sus vidas a través de la música.

Resumen

Este proyecto es una investigación artístico-pedagógica sobre la dirección musical enfocada en ensambles infantiles y juveniles con instrumentos de cuerdas frotadas. Primero realizaremos una mirada rápida sobre la historia de la dirección musical y cómo ha evolucionado a través de los grandes compositores del mundo. Seguido de esto, nos plantearemos las herramientas que debe tener un director y cuál es su papel fundamental frente a un ensamble de niños y jóvenes en proceso de formación. Por último, estableceremos cuales son los aspectos técnicos e interpretativos más importantes a tener en cuenta como formador de este tipo de agrupaciones musicales y como estos fueron importante para el proceso con los estudiantes de la Fundación Filarmónica de Santander.

Palabras clave: Dirección musical, Cuerdas frotadas, Orquesta.

Abstrac

This project is an artistic-pedagogical investigation into musical direction focused on children's and youth's ensembles with string instruments. First, we will take a quick look at the history of musical direction and how it has evolved through the world's great composers. After this, we will consider the tools that a director should have and what his fundamental role is in front of an ensemble of children and youth in the process of formation. Finally, we will establish which are the most important technical and interpretative aspects to take into account as a trainer of this type of musical groups and how these were important for the process with the students of the Philharmonic Foundation of Santander.

Keywords: Musical direction, Bowed strings, Orchestra.

Índice de contenidos

Resumen	4
Introducción	8
Planteamiento del Problema.....	8
Antecedentes	8
Pregunta de Investigación	11
Objetivos	12
Objetivo General	12
Objetivos Específicos.....	12
Justificación.....	13
Generalidades de la Dirección Musical.....	15
Antecedentes Históricos de la Dirección Musical.....	16
De los Orígenes de la Dirección hacia la Dirección de Formatos Contemporáneos.....	18
Aportaciones de Grandes Maestros Directores de Orquesta a Nivel Técnico y Musical	20
Grandes Directores del Siglo XX.....	22
Preparación del Director como Orientador Pedagógico y Artístico de Ensembles Orquestales Infantiles y Juveniles	24
La Gestualidad en la Dirección Musical	24
La Dirección Focalizada y la Dirección Localizada	25
Semiología Musical: Perspectivas desde la Partitura, el Artista y el Oyente.....	28
Aspectos Importantes a Tener en Cuenta como Director de Ensembles Orquestales Infantiles y Juveniles	29
Temáticas Técnicas a Fortalecer como Director de Ensembles Infantiles y Juveniles	30
<i>Afinación del Ensemble</i>	30

<i>Unificación Rítmica del Ensamble</i>	33
<i>Estudio de Golpes de Arco Relacionados a las Piezas Musicales a Interpretar</i> ...	34
<i>El Ensayo Seccional</i>	35
<i>Unión Armónica del Ensamble</i>	35
Aspectos Interpretativos Fundamentales tanto para el Director como el Ensamble	36
<i>Apreciación del Estilo Musical del Repertorio a Interpretar</i>	36
<i>Contextualización Histórica del Repertorio a Interpretar</i>	36
<i>Manejo de las Articulaciones y Dinámicas del Repertorio</i>	37
<i>El Tempo Desde lo Artístico</i>	37
Fundación Filarmónica de Santander: Orquestas Infantiles y Juveniles.....	38
Agrupaciones Orquestales Prejuvenil y Juvenil.....	38
El Proceso Pedagógico y Musical	39
Repertorio.....	41
<i>Frere Jacques</i>	42
<i>Near my God to Thee</i>	43
<i>Accents</i>	45
<i>Gargoyles</i>	46
Conclusiones	48
Bibliografía.....	50
Anexos.....	54
Anexo 1: Frere Jacques. Partitura Completa.....	54
<i>Anexo 1.1: Frere Jacques. Partitura Violín 1</i>	58
<i>Anexo 1.2: Frere Jacques. Partitura Violín 2</i>	59
<i>Anexo 1.3: Frere Jacques. Partitura Viola</i>	60

<i>Anexo 1.4: Frere Jacques. Partitura Violonchelo</i>	<i>61</i>
<i>Anexo 1.5: Frere Jacques. Partitura Contrabajo</i>	<i>62</i>
Anexo 2: Nearer my God to Thee. Partitura Completa.....	63
<i>Anexo 2.1: Nearer my God to Thee. Partitura Violín 1</i>	<i>65</i>
<i>Anexo 2.2: Nearer my God to Thee. Partitura Violín 2</i>	<i>66</i>
<i>Anexo 2.3: Nearer my God to Thee. Partitura Viola</i>	<i>67</i>
<i>Anexo 2.4: Nearer my God to Thee. Partitura Violonchelo.....</i>	<i>68</i>
<i>Anexo 2.5: Nearer my God to Thee. Partitura Contrabajo</i>	<i>69</i>
Anexo 3: Accents. Partitura completa.....	70
<i>Anexo 3.1: Accents. Partitura Violín 1</i>	<i>74</i>
<i>Anexo 3.2: Accents. Partitura Violín 2</i>	<i>76</i>
<i>Anexo 3.3: Accents. Partitura Viola.....</i>	<i>78</i>
<i>Anexo 3.4: Accents. Partitura Violonchelo.....</i>	<i>80</i>
<i>Anexo 3.5: Accents. Partitura Contrabajo.....</i>	<i>82</i>
Anexo 4: Gargoyles. Partitura completa	83
<i>Anexo 4.1: Gargoyles. Partitura Violín 1</i>	<i>86</i>
<i>Anexo 4.2: Gargoyles. Partitura Violín 2</i>	<i>87</i>
<i>Anexo 4.3: Gargoyles. Partitura Viola</i>	<i>88</i>
<i>Anexo 4.4: Gargoyles. Partitura Violonchelo.....</i>	<i>89</i>
<i>Anexo 4.5: Gargoyles. Partitura Contrabajo.....</i>	<i>90</i>

Introducción

Con este proyecto se pretende visualizar, mediante las debidas referencias teórico-prácticas de la formación de orquestas infantiles y juveniles, los aspectos más importantes a nivel técnico, pedagógico e interpretativo en la formación de ensambles de cuerdas frotadas, con el fin de evidenciar cómo la experiencia artística logra resultados positivos a nivel sociocultural en los estudiantes de la Fundación Filarmónica de Santander.

Se abordará, paralelamente, cual es el trabajo preliminar que debe realizar un director de orquesta formador para lograr resultados artísticos con instrumentistas de nivel inicial e intermedio, las experiencias de montaje de repertorio, y el resultado artístico como producto del proceso pedagógico, todo esto enmarcado en el desarrollo de este proyecto.

Finalmente, se realizará una muestra musical con las orquestas de cuerdas frotadas del nivel prejuvenil y juvenil de la Fundación Filarmónica de Santander, como resultado final de los conceptos teórico-prácticos que se mencionarán en este proyecto.

Planteamiento del Problema

Antecedentes

La formación orquestal es un elemento social y cultural en la ciudad de Bucaramanga, ya que fomenta el desarrollo del ser humano permitiéndole relacionarse con su entorno dejando ver impactos artísticos positivos en el individuo y en la sociedad. Dentro de la enseñanza musical se tiene evidencia de gran cantidad de métodos y material de enseñanza instrumental que permite el aprendizaje de la ejecución de los diferentes instrumentos de cuerda frotada¹.

¹ Jorquera Jaramillo, Maria C. (2004) Métodos históricos o activos en educación musical. Revista Electrónica de Leeme. Lista electrónica europea de música en la educación. Noviembre, No 14. Páginas 49 a 51.

En el año 2006, Jholman Fabián Nitola realizó el proyecto “Formación de un ensamble de cámara como base para desarrollar un trabajo pedagógico musical” el cual se llevó a cabo en el colegio INEM de Bucaramanga con estudiantes del área de cuerdas frotadas en donde se enfatizó el trabajo de la música de cámara, basado en el balance sonoro, el trabajo en equipo y la formación en ensamble instrumental².

Además, en el año 2019, Bryan Orlando Gutiérrez Valderrama realizó el proyecto “*Fundamentos de dirección. Material didáctico de apoyo*”, el cual ofrece un aporte didáctico a la Universidad Pedagógica Nacional en la profundización en dirección, aportando una cartilla con un enfoque hacia la conceptualización y ejercicios evidenciados en material videográfico.³

Ese mismo año, Anlly Velazquez Rodríguez presenta su proyecto “*La figura del director de orquesta y su melodía de gestión con la dirección empresarial*”, en donde se enmarcan conceptos claves para la dirección musical desde la perspectiva orquestal y empresarial, mencionando reconocidos directores del siglo XX y actuales, y haciendo énfasis en conceptos de liderazgo musical, inteligencia emocional, inteligencia y dirección musical.⁴

Un gran ejemplo de formación artística a través del ensamble es “*El sistema*”, fundado por el maestro José Antonio Abreu en 1975, el cual buscaba sistematizar la enseñanza instrumental a través de orquestas sinfónicas y coros, como elementos de impacto social y desarrollo humanístico. del cual han participado más de un millón de niños y jóvenes procedentes de territorio venezolano⁵.

² Nitola Torres, Jholman F. (2006) Formación de un conjunto de cámara como base para el desarrollo de un trabajo pedagógico musical. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en música. Universidad Industrial de Santander. Facultad de ciencias humanas. Escuela de ates-música. Bucaramanga.

³ Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bella artes. Bogotá D.C.

⁴ Velásquez Rodríguez, A. (2019) La figura del director de orquesta y su melodía de gestión con la dirección empresarial. Trabajo de grado en la modalidad monografía ensayo para optar por el título de administradora de empresas. Universidad del Valle. Facultad de ciencias de la administración. Santiago de Cali.

⁵Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. <https://elsistema.org.ve/>

Así mismo en Colombia, la Fundación Nacional Batuta, es una entidad que trabaja desde el año de 1991 con el objetivo de mejorar la calidad de vida de los niños y jóvenes a través de diversos ensambles de formación musical en cuerdas frotadas, orquestas sinfónicas y ensambles de iniciación musical con orquestación Orff.⁶

En la ciudad de Bucaramanga, la Fundación Filarmónica de Santander es una entidad de educación artística dedicada a la formación de niños y jóvenes desde el año 2012, la cual ha centrado su formación en el ámbito orquestal promoviendo el movimiento cultural de la ciudad⁷ y la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Bucaramanga (EMA) ha venido desarrollando un proceso de formación artística instrumental desde el año 2018, en el cual se forman niños y jóvenes en orquesta sinfónica.⁸

El método de Shi'ichi Suzuki está dirigido para varios instrumentos en diferentes familias y, en el caso de los instrumentos de cuerda frotada, se encuentra para violín, viola, violonchelo y contrabajo. Según Jorquera (2004), Suzuki contempló la creación de un método que permitiera a niños un acercamiento a la música de manera natural y de igual manera desarrollar habilidades instrumentales a partir de la rotación entre procesos de formación colectivos e individuales.

“Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical” es una tesis de doctorado realizada en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria por Ignacio García Vidal en el año 2011 en donde desarrolla una propuesta metodológica acerca de la dirección musical y hace un análisis a la historia de la dirección musical, la formación en dirección en diferentes países y las aportaciones de la literatura científica sobre la técnica en dirección musical.⁹

⁶ Fundación Nacional Batuta. Reseña histórica. Tomado de: https://www.fundacionbatuta.org/assets/archivos/Historia_Batuta_1.pdf

⁷ Fundación Filarmónica de Santander. <https://filarmonicadesantander.com/la-fundacion/>

⁸ Escuela Municipal de Artes y Oficios de Bucaramanga <https://ema.imct.gov.co/artes/>

⁹ García Vidal, I. (2011) Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical. Tesis para optar al título de Doctorado. Universidad de las palmas de Gran Canaria. Departamento de Didácticas especiales. España.

Complementario a esto, “*El debate en el aula de dirección de orquesta como mecanismo de aprendizaje individual y colectivo*” es un artículo del año 2019 en donde se evidencia los resultados y opiniones tras un experimento socio-colectivo en el cual un grupo de 28 estudiantes de 1º de dirección de orquesta en un conservatorio en España observan y debaten sobre la actuación gestual de cada uno de ellos dirigiendo desde el podio. Estos se enfocan en dar conceptos claros y permiten mejorar en la gestualidad de ellos mismos.¹⁰

Pregunta de Investigación

¿Cuáles son los aspectos técnicos e interpretativos que se deben tener en cuenta al momento de realizar un proceso de ensamble orquestal con población infantil y juvenil en el que se aborde la dirección musical cómo un recurso pedagógico y artístico?

¹⁰ Lorenzo de Reizabal, M; Gómez, Manuel B. (2019) El debate en el aula de dirección de orquesta como mecanismo de aprendizaje individual y colectivo. Revista internacional de educación musical. Número 7, páginas 57 a 68.

Objetivos

Objetivo General

Dirigir los ensambles orquestales de cuerdas frotadas en los niveles iniciación e intermedio de la Fundación Filarmónica de Santander.

Objetivos Específicos

- Establecer los aspectos importantes para la correcta estructuración técnica e interpretativa de una orquesta infantil y juvenil de cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo y contrabajo).
- Analizar el estado técnico, interpretativo, rítmico y de afinación de los participantes de orquestas de cuerdas de nivel iniciación e intermedio de la Fundación Filarmónica de Santander durante la fase inicial y de desarrollo del proceso.
- Desarrollar un proceso de ensamble de 8 semanas de trabajo en el cual el enfoque sea el montaje de un repertorio adecuado según el nivel técnico y artístico de las orquestas de cuerdas de nivel de iniciación e intermedio de la Fundación Filarmónica de Santander.

Justificación

Actualmente, el director musical se describe como una figura pedagógica que conduce una agrupación musical, ya sea orquestal o coral, o ambas, y que le da sentido y vida al arte musical a través de la representación gestual de la música. En un orden más técnico, el director está encargado de unificar a los integrantes de una agrupación musical orquestal y/o coral¹¹.

Bucaramanga es una ciudad en donde por años se han tratado de consolidar procesos artísticos orquestales lineales y significativos para la comunidad que sean de gran impacto social y cultural, que generen interés y cambios positivos en el entorno social en el que se vive. Organizaciones en esta ciudad han realizado una labor artística amplia en el campo orquestal, así como también un aumento en la actividad cultural de la ciudad de Bucaramanga, lo cual permite ver la importancia de estos procesos y la necesidad de una preparación por parte de quienes dirigen estas agrupaciones, ya que son los promotores de la formación artística en este municipio.

Este proyecto trata sobre los aspectos relevantes que se deben tener en cuenta a la hora de llevar a cabo un proceso de formación orquestal en instrumentos de cuerda frotada con niños y jóvenes que estén en un nivel de iniciación o intermedio. Tanto el arte como la cultura son dos grandes elementos que son necesarios para el desarrollo del ser humano y por eso es de gran importancia que estos procesos educativos se realicen desde edades tempranas o en la adolescencia¹².

De esta manera se pretende poner en evidencia los detalles más importantes para la conformación de una orquesta infantil y juvenil y porqué son de gran ayuda para los integrantes de

¹¹ Fuentes Fernández, Mariano (2002) *La técnica en la dirección musical*. Educación y futuro. Revista de investigación aplicada y experiencias educativas, ISSN 1576-5199, N° 07 (Ejemplar dedicado a: Plástica y musical), pág. 2 – 12. Tomado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2016071>

¹² Jorquera Jaramillo, Maria C. (2004) Métodos históricos o activos en educación musical. Revista Electrónica de Leeme. Lista electrónica europea de música en la educación. Noviembre, No 14. Páginas 43 al 46.

la orquesta. Así también, marcar las pautas a través de las cuales el estudiante perfeccione capacidades musicales e interpretativas, desarrollo auditivo y un proceso de ensamble musical que muestre las habilidades y fortalezas de cada integrante del grupo.

Además, este proyecto busca evidenciar la consolidación de los procesos de aprendizaje con estudiantes de múltiples edades y niveles de formación bajo un solo concepto musical; esto con el fin de trabajar en diversas temáticas técnicas e interpretativas de la orquesta de cuerdas frotadas en una secuencia organizada por etapas unificadas y significativas.¹³

Con este trabajo, también se busca dar un material y recursos de apoyo al maestro director de orquestas de cuerdas frotadas que le permitan la buena consolidación de procesos orquestales a nivel infantil y juvenil, propiciando así nuevas tendencias y metodologías educativas y artísticas de formación orquestal.

Parte importante del desempeño de un estudiante en orquesta son las buenas herramientas pedagógicas que le otorga el docente (maestro-director) para que realice un buen desempeño dentro de la agrupación, estas herramientas deben suplir necesidades tanto técnicas como interpretativas en los estudiantes y deben permitir la comprensión de las distintas dinámicas necesarias para el desarrollo artístico de una orquesta infantil y juvenil (Gutiérrez, 2019).

En el caso de los estudiantes de la Fundación Filarmónica de Santander, se ha venido trabajando con un modelo pedagógico de formación instrumental que le brinda herramientas técnicas y teóricas a cada integrante de la orquesta y, le permite a este tener un mejor desempeño en las agrupaciones orquestales. Estas bases deben ser necesarias para que dentro de las agrupaciones se consolide un proceso formativo de Orquesta-escuela que le brinde a cada

¹³ Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bella artes. Páginas 52 a 56. Bogotá D.C.

integrante una práctica de conjunto idónea y significativa para su crecimiento artístico e instrumental.

De esta manera abordaremos los aspectos más importantes que se deben tener en cuenta para el desarrollo de un orquesta infantil y juvenil, mirando temáticas técnicas, interpretativas, sociales, interpersonales y socio-comunicativas que permitan, dentro del proceso formativo de la orquesta-escuela, brindarle saberes y experiencia artística ideal a los niños y jóvenes intérpretes de las orquesta prejuvenil y juvenil de cuerdas frotadas de la Fundación Filarmónica de Santander.

Generalidades de la Dirección Musical

Desde las épocas primitivas del desarrollo de la humanidad y según algunos textos bíblicos, se tienen pequeñas pero importantes evidencias de la aparición e intervención de figuras que lideraban pequeños grupos de cantores o danzantes que se reunían en torno a una celebración de adoración o culto a sus Deidades y que, a través de la música, reflejaban en el canto, la danza y la percusión alabanzas relacionadas a su cultura teológica.¹⁴ En este orden de ideas, podríamos decir que la figura del director nace debido a la necesidad de unificar un grupo de personas que se reúnen para interpretar, a través de sonidos o su voz, música. Estos grupos a través de la historia fueron naciendo desde la primera vez que dos seres humanos se reunieron y fueron evolucionando a medida que se innovaba en la elaboración de instrumentos y/o canticos.¹⁵

¹⁴ García Vidal, I (2008) Historia de la Dirección de orquesta. Música y Educación, N° 74, pág. 87. España.

¹⁵ García Vidal, I. (2011) Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical. Tesis para optar al título de Doctorado. Página 23. Universidad de las palmas de Gran Canaria. Departamento de Didácticas especiales. España.

Antecedentes Históricos de la Dirección Musical

Según García Vidal (2011), existen evidencias primitivas sobre la música y como esta se organizaba en torno a una figura que pareciera dar indicaciones a un grupo de personas que realizaban una celebración o ceremonia, como es el caso del Abrigo del Voro, en Quesa (Valencia, España), que data del Neolítico antiguo. García Vidal (2011) describe un personaje que es importante resaltar, el Rey Saul, del cual, a través documentos de referencia bíblica y teológica de la antigua Grecia del periodo clásico, como vasijas y cerámicas, se pueden evidenciar como este organizaba un grupo musical, conformado por 24 instrumentistas de viento y cuerda, y que su único propósito era el unificar las interpretaciones que dicha agrupación realizaba.

Entre algunos de los intérpretes de esta agrupación se encontraba el Rey David, quien, según algunos textos bíblicos e históricos, era un prodigioso músico e intérprete del arpa, quien, además de realizar labores políticas como gobernante, su segunda tarea consistía en la realización de música con fines de adoración a *Jehová* (Dios de Israel). Considerado el primer *salmista*¹⁶, según referencias de investigación teológica tuvo participación importante como *Luthier*¹⁷ y que era el conductor de su propia agrupación musical.¹⁸

Dentro de los orígenes del teatro griego, que se da con propósitos de realización de ceremonias a los dioses a través de cantos y danzas, se encuentra un personaje que se denominaba como el *Corifeo*, el cual, se ubicaba en un punto estratégico del altar para dirigir el grupo. A partir

¹⁶ Salmista: proviene del hebreo "מְזַמֵּר" (mezamér), que significa "cantante de salmos". Esta palabra se deriva del verbo "זָמַר" (zamar), que significa "cantar con acompañamiento musical". El salmista, por lo tanto, es aquel que canta los salmos con instrumentos musicales. Tomado de: <https://diccionariobiblico.org/salmista>

¹⁷ Luthier: Préstamo del francés luthier, voz atestiguada en esta lengua desde 1649 como 'fabricante instrumentos de cuerda punteada o frotada' y, desde 1832, como 'fabricante o vendedor de todo tipo de instrumentos musicales'; y esta, a su vez, de luth e -ier (TLF, s. v. luthier). Tomado de: <https://www.rae.es/dhle/luthier>

¹⁸ Linares Bardellini, Aldo A. (2020) El rey Davis y su aporte a la música. Trabajo de investigación contundente a grado de Bachiller en Música. Conservatorio Nacional de Música. Lima. Perú.

del siglo V a.C, los espacios circulares que se usaban para la interpretación de las tragedias y comedias de la época se denominaban *orquestra*, y el *Corifeo*, mantenía su rol de director de los cantantes y de más participantes de la agrupación.¹⁹

Menciona García Vidal (2011), que, en la época paleocristiana, los sacerdotes era los encargados de dirigir los cánticos de los fieles, haciendo así un canto que se basada en respuestas a una voz principal, que interpretaba el sacerdote. Este se conocía como canto gregoriano y se considera la excepción a la regla basado en la afirmación: “*No se puede dirigir*”. El canto gregoriano no estaba representado por compases ni tenía pautas rítmicas específicas, sino que su interpretación se basaba en sus propios neumas y semiótica, la cual indicaba la duración y altura de los sonidos que se representaban.

En el siglo XII, gracias al nacimiento de la polifonía con la *Schole de Notre Dame*²⁰, se sumaron instrumentos que doblaban las voces de los cantantes, denominados *grupos de ministriles*²¹, creando también capillas musicales en el seno de las catedrales. Todo esto dio un precedente al concepto del director, a través del rol del *Maestro de capilla*, quien estaba encargado entonces de administrar, componer y dirigir estas agrupaciones. Algunos de los más prestigiosos fueron Josquin Des Pres, en el siglo XVI, Andrea y Giovanni Gabrieli en San Marcos de Venecia, también en el siglo XVI, y Johann Sebastian Bach, en la capilla cortesana del príncipe Leopoldo de Anhalt en el siglo XVIII.²²

¹⁹ García Vidal, I. (2011) Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical. Tesis para optar al título de Doctorado. Página 25. Universidad de las palmas de Gran Canaria. Departamento de Didácticas especiales. España.

²⁰ Escuela de cantores de la Catedral de Notre-Dame de París. Su música es un arte exquisito del clero, destinado sobre todo al servicio religioso.

²¹ Grupos de músicos pertenecientes a las Catedrales, con sueldo y contrato.

²² García Vidal, I (2008) Historia de la Dirección de orquesta. Música y Educación, N° 74, pág. 87. España.

De los Orígenes de la Dirección hacia la Dirección de Formatos Contemporáneos

En el siglo XVII, Descartes describía en su *Compendium Musicae* la eficacia de la música en el espíritu humano, y, Claudio Monteverdi había desarrollado el precedente de la futura orquesta sinfónica a través de su composición *Orfeo*, en cuya partitura escribió que debía interpretarse por 36 maestros músicos organizados en los siguientes instrumentos: violines, violas, cellos, un contrabajo, dos claves, dos órganos de concierto, una o dos arpas, tiorbas, cornetas, trompetas y sacabuches.²³

Hacia esta época, las casas reales contrataban compositores para escribir piezas musicales con las que amenizaran sus eventos sociales. De entre los más conocidos se encuentra a Jean Baptiste Lully (1632-1687), quien fue el primer director musical conocido, quien dirigía una agrupación de cuerdas golpeando un bastón en el piso para marcar las pautas de tempo que se debían ejecutar, menciona García Vidal (2011).

Durante el barroco, la figura de director estaba representada en un clavecinista, quien dirigía desde su instrumento la agrupación orquestal, que en aquella época aún no tenía clarinete²⁴. Durante el periodo clásico de la música, Johann Stamitz y Joseph Haydn a mediados del siglo XVIII establecieron una orquesta con flautas, oboes, fagotes, trompas, trompetas, timbales y cuerda, dando así la consolidación del formato de orquesta sinfónica. Mas adelante, Mozart incluye el clarinete como instrumento solista, consolidándolo como uno de los integrantes de la orquesta.²⁵

²³ García Vidal, I. (2011) Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical. Tesis para optar al título de Doctorado. Universidad de las palmas de Gran Canaria. Departamento de Didácticas especiales. España.

²⁴ Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bella artes. Bogotá D.C. Página 34.

²⁵ García Vidal, I (2008) Historia de la Dirección de orquesta. Música y Educación, N° 74, pág. 85 a 91. España.

La consolidación de la orquesta clásica evidenció la necesidad del director como centro de apoyo y unificación del ensamble, lo cual poco a poco fue moviéndose del puesto del clavecín para tomar parte como primer violín, y posteriormente al frente de la orquesta, dando indicaciones incluso con su arco. No obstante, algunos compositores como Mozart y Haydn continuaban dirigiendo sus obras desde el clavecín²⁶.

Ya para el periodo romántico, según Gutiérrez (2019) durante el siglo XIX, la figura de director se independiza totalmente de los instrumentos y adquiere un rol único en su instrumento es la propia orquesta. Esto gracias a los avances y evolución de los instrumentos, sobre todo los de viento, y los avances de grandes compositores como Hector Berlioz y Richard Wagner.

Fueron muchos los compositores del siglo XIX quienes se colocaron al frente de la orquesta para realizar el papel del director como por ejemplo: Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn, Franz Liszt, Louis Spohr y Johannes Brahms. El número de instrumentistas seguiría aumentando hasta el siglo XX, y para lograr un equilibrio tímbrico en las composiciones de la época, se empiezan a incluir más cuerdas, maderas y percusiones al formato orquestal. Berlioz, componía obras para ser interpretadas por orquestas de hasta 500 músicos, y Gustav Mahler, compuso su sinfonía N° 08, también conocida como *La sinfonía de los 1000*, por el gran número de músicos que se necesita para su ejecución e interpretación²⁷.

Por otra parte, Hans von Bülow es considerado como el primer divo de la batuta, siendo el primer director profesional que no fue compositor. Bülow era un fiel admirador de Wagner y éste

²⁶ Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bella artes. Bogotá D.C. Página 35.

²⁷ Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bella artes. Bogotá D.C. Páginas 36 y 37.

le confió el estreno de algunas de sus óperas, como *Los maestros cantores de Nüremberg*²⁸. Según García Vidal (2008), durante el siglo XX, las grandes guerras marcaron una pauta importante en los músicos de orquesta y directores musicales, especialmente la segunda, por lo cual, muchos de estos de ascendencia judía tuvieron que huir de Europa para buscar refugio en países que no estuvieran relacionados con los conflictos bélicos.

Al finalizar los conflictos, la reorganización de las artes hizo que muchos directores buscaran nuevas oportunidades laborales, y con esto muchos firmaron contratos con orquestas y disqueras, lo que hizo de su profesión una importante fuente de recursos económicos. Durante este periodo se destacan maestros directores como Karl Bohm, Heribert von Karajan, George Solti, Bruno Bruno Walter, Leonard Bernstein, Erick Kleiber y Sergiu Celibidache. Otra generación de grandes maestros, de los cuales algunos aún viven en la actualidad, son Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Christian Thielemann, Lorin Maazel y Valery Gergiev.²⁹

Aportaciones de Grandes Maestros Directores de Orquesta

a Nivel Técnico y Musical

A pesar del corto periodo de desarrollo que ha tenido el arte de la música, con relación a otras artes de la humanidad, podemos evidenciar que los compositores y grandes maestros directores han realizado grandes esfuerzos en la evolución del mismo, por lo cual actualmente se tiene innumerables saberes y conceptos musicales ligados al arte de la dirección musical.

²⁸ García Vidal, I. (2011) Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical. Tesis para optar al título de Doctorado. Universidad de las palmas de Gran Canaria. Departamento de Didácticas especiales. España. Pag. 28.

²⁹ García Vidal, I (2008) Historia de la Dirección de orquesta. Música y Educación, N° 74, pág. 85 a 91. España.

Algunos de estos aportes podemos ligarlos a compositores como Carl Weber (1786-1826), Luigi Spontini (1774-1851) y Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847). Weber conceptualizó la dirección como el arte de unificar los coros con la orquesta, esto debido a que los instrumentistas estaban muy ligados a las marcaciones del *tempo*³⁰ pero los coristas en sus interpretaciones tendían a ser más libres en cuanto a las pautas rítmicas.³¹

Spontini por otra parte, fue un director estricto y de realizar múltiples ensayos en pro de la perfección musical de su orquesta, este dirigía a través gestos con su mirada, además de ser el primer director en implementar los ensayos seccionales y los *tutti*. Mendelssohn por otra parte era más benevolente, su amabilidad al presidir los ensayos lo hicieron conectar de manera profunda con los coros y no recurría, como Spontini, a intimidaciones para correcciones de *tempo* o afinación.³²

Franz Liszt (1811-1886), fue un compositor que consideraba que el virtuosismo y la técnica estaban vacíos si no se tenía en cuenta la expresividad. Dando importancia a los sentimientos y emociones que se generan con la música, superpuso lo poético y apasionado sobre lo mecánico.³³ La manera de dirigir de Liszt creó en los músicos gran confusión, ya que estaban acostumbrado a las pautas de marcación completa de compás de Spontini y Mendelssohn. Liszt solo marcaba

³⁰ Tempo: movimiento o aire en terminología musical hacen referencia a la velocidad con que debe ejecutarse una pieza musical. Se trata de una palabra italiana que literalmente significa «tiempo». En las partituras de una obra el tempo se suele representar al inicio de la pieza encima del pentagrama. Tomado de: <https://educalingo.com/es/dic-es/tempo>

³¹ Velásquez Rodríguez, A. (2019) La figura del director de orquesta y su melodía de gestión con la dirección empresarial. Trabajo de grado en la modalidad monografía ensayo para optar por el título de administradora de empresas. Universidad del Valle. Facultad de ciencias de la administración. Santiago de Cali. Pag. 24.

³² Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bella artes. Bogotá D.C.

³³ Velásquez Rodríguez, A. (2019) La figura del director de orquesta y su melodía de gestión con la dirección empresarial. Trabajo de grado en la modalidad monografía ensayo para optar por el título de administradora de empresas. Universidad del Valle. Facultad de ciencias de la administración. Santiago de Cali. Pag. 26.

acentos, no el compás, a través de fuertes golpes con el puño cerrado, y movimientos expresivos lentos tranquilos para las frases de mayor sentimentalismo.³⁴

Contemporáneo a Liszt se encuentra Richard Wagner (1813-1883), quien revoluciono con sus composiciones y dio grandes cambios a los conceptos de su época, además fue el pionero de romper con el esquema de la dirección para situarse en frente de la orquesta dando la espalda al público en 1855, causando gran impresión. Entre sus grandes aportes propuso la separación de los conceptos de compositor y director, por requerimientos técnicos que pudieran permitir un mejoramiento de las interpretaciones de las orquestas, y era promotor de alterar los tiempos en favor de la música escrita.³⁵

Grandes Directores del Siglo XX

De entre los directores más destacados de la primera mitad del siglo XX, según Velásquez (2019) se encuentran Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864- 1949), Erich Kleiber (1890-1956) y Arturo Toscanini (1867-1957), quienes fueron reconocidos por sus esfuerzos en el arte de la dirección y la búsqueda del perfeccionamiento de la técnica.

Mahler, por ejemplo, era enemigo de la rutina y constantemente se dirigía al público con miradas amenazantes cuando interrumpían las interpretaciones de la orquesta. Por otra parte, Strauss proponía poner el esfuerzo mayormente en la capacidad auditiva del director y no en la gestualidad física (del rostro). Contrario a Strauss, Toscanini argumentaba que la partitura era

³⁴ Velásquez Rodríguez, A. (2019) La figura del director de orquesta y su melodía de gestión con la dirección empresarial. Trabajo de grado en la modalidad monografía ensayo para optar por el título de administradora de empresas. Universidad del Valle. Facultad de ciencias de la administración. Santiago de Cali. Pag. 26.

³⁵ Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bella artes. Bogotá D.C.

sagrada y en su trayectoria recibió muchas críticas sobre su manera de dirigir, que era simplemente la marcación del compás, algunos incluso se referían a él como alguien con falta de pasión.³⁶

En Kleiber se puede evidenciar un conocimiento minucioso de las obras que dirigía, que le permitían generar gran dinamismo e intensidad de la música. Este se mantuvo fuerte en sus convicciones por lo que, a raíz de los conflictos bélicos, buscó oportunidades en el continente americano, precisamente en Argentina y en ocasiones fue invitado como director de grandes orquestas de Estados Unidos. Siempre mostró preocupación tanto en el detalle como en el conjunto musical, logrando un equilibrio que preservaba la integridad total de la obra.³⁷

Para la segunda mitad del siglo XX están entre los más destacados *Karl Kleiber (1930-2004)*, *Herbert von Karajan (1908-1989)*, *Claudio Abbado (1933-2014)* y *Daniel Barenboim (1942)*. Cada uno de ellos aportó su visión interpretativa, su carisma, y su concepción teórica del arte de la dirección, enaltecendo siempre la figura del director musical. A través de los recursos de grabación de discos del siglo XX, varios han dejado sus aportes artísticos plasmados en discos que perduran hasta la actualidad. Algunos, en el acto pedagógico, han sido tutores a través de clases magistrales por las cuales permiten la entrada a los ensayos a aquellos en busca de enriquecer su conocimiento teórico-práctico de la labor del director orquestal.³⁸

³⁶ Velásquez Rodríguez, A. (2019) La figura del director de orquesta y su melodía de gestión con la dirección empresarial. Trabajo de grado en la modalidad monografía ensayo para optar por el título de administradora de empresas. Universidad del Valle. Facultad de ciencias de la administración. Santiago de Cali. Pag. 30 a la 32.

³⁷ Narbona, Rafael (2015) Carlos Kleiber, el alquimista musical. Revista digital. Revista de libros. Tomado de: <https://www.revistadelibros.com/carlos-kleiber-el-alquimista-musical/##>

³⁸ García Vidal, I (2008) Historia de la Dirección de orquesta. Música y Educación, N° 74, pág. 89 y 90. España.

Preparación del Director como Orientador Pedagógico y Artístico de Ensamblés

Orquestales Infantiles y Juveniles

El arte de dirigir se asemeja a los conceptos de *re-crear, conducir y representar con el gesto*, con el único propósito de brindar herramientas claras y de apoyo a los intérpretes de la orquesta y que sean consecuentes con la pieza musical y el estilo de la misma³⁹. El director por ende debe estar preparado de manera teórica, artística y pedagógica para proporcionar al ensamble una guía integral no solo con respecto a la música y el repertorio, sino también a la comprensión de todos los detalles históricos, técnicos y estéticos que permitan, a la orquesta, alcanzar resultados positivos a nivel pedagógico e interpretativo.⁴⁰

La Gestualidad en la Dirección Musical

El director tiene la responsabilidad pedagógica y artística de unificar los conceptos técnicos del repertorio con todos los integrantes de la orquesta, siendo este el punto de partida inicial para alcanzar los objetivos interpretativos que las piezas musicales puedan ofrecer bajo una instrucción académico-musical⁴¹. Dichos conceptos deben ser claros desde el ámbito corporal por parte del director y entendibles para todos los participantes del ensamble para lograr una unificación artística sólida y estable, donde los matices, entradas y demás elementos propios de cada pieza musical tengan un fundamento interpretativo fuerte a través del gesto del maestro-director (ver ilustración 1), como lo menciona Lorenzo y Gómez (2018).

³⁹ Fuentes Fernández, Mariano (2002) La técnica en la dirección musical. Educación y futuro. Revista de investigación aplicada y experiencias educativas, ISSN 1576-5199, N° 07 (Ejemplar dedicado a: Plástica y musical), pág. 2 – 12.

⁴⁰ Gracia Baez, Carlos A. (2020) La dirección musical: origen y evolución en el ámbito formativo y profesional. Trabajo final de máster de orientación investigadora. Facultad de humanidades. Universidad de Santiago de Compostela.

⁴¹ Lorenzo de Reizabal, M; Gómez, Manuel B. (2018) El aprendizaje de la gestualidad en Dirección de Orquesta mediante la auto-observación. Revista de psicopedagogía. Número 23, páginas 144 a 152.



Ilustración 1. Directora Alondra de la Parra mostrando un gesto previo a una entrada fuerte. Adaptado de *Quora*
<https://es.quora.com/Qu%C3%A9-indican-los-movimientos-de-un-director-de-orquesta>

En este orden de ideas, el director tiene la obligación pedagógica de enseñar, de manera clara y precisa para todos los integrantes de la orquesta, conceptos básicos necesarios de la dirección musical enfocados al repertorio y expresarlos en su forma más técnica posible para su comprensión y que la comunicación entre este y la agrupación orquestal tenga un fundamento técnico y artístico sólido para la correcta interpretación de las piezas musicales.⁴²

La Dirección Focalizada y la Dirección Localizada

Todo director debe tener claro los conceptos musicales de dirección orquestal y estar a la vanguardia con las tendencias, recursos y teorías que plasman los grandes maestros-directores del mundo, ya sea a través de sus publicaciones textuales o videos de masterclass a los que hoy en día se tiene fácil acceso.⁴³

⁴² Scherchen, Herman (1992) El arte de dirigir la orquesta. Editorial Labor S.A. Arago, 390-08013, Barcelona. Grupo Telecomunicaciones.

⁴³ Fuentes Fernández, Mariano (2002) La técnica en la dirección musical. Educación y futuro. Revista de investigación aplicada y experiencias educativas, ISSN 1576-5199, N° 07 (Ejemplar dedicado a: Plástica y musical), pág. 2 – 12.

Una de las propuestas metodológicas de la dirección musical en el mundo actual es la técnica de *dirección focalizada*, también conocida como técnica italiana y propuesta por Hans Swarovsky (1899-1975), director y maestro de dirección austriaco, se basa en mantener un esquema técnico y enfocado en un punto fijo o punto de rebote (ver ilustración 2) donde el movimiento gestual de la dirección se realiza de manera pendular y perpendicular, plasmando así una articulación gestual un poco extendida pero que permite, a través de la misma, establecer un *tempi* y mantenerlo dentro del mismo punto de referencia⁴⁴.

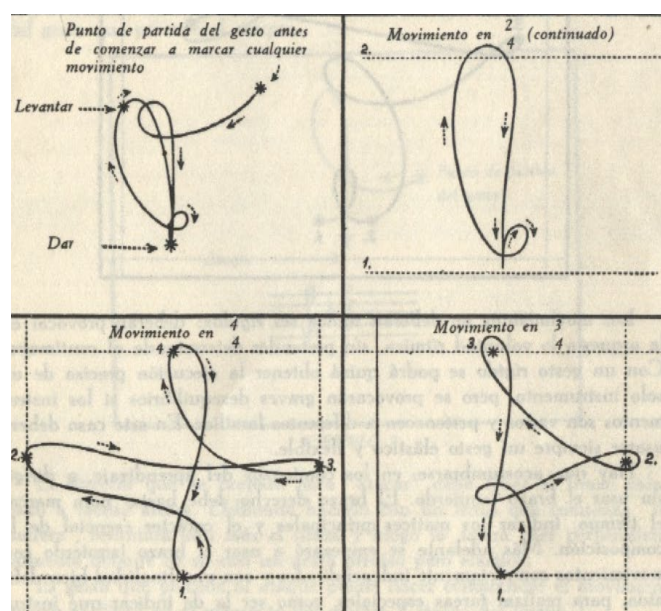


Ilustración 2. Esquema base de dirección focalizada a 1, 2, 3 y 4 tiempos. Adaptado de *Guía para el estudio de la Dirección Orquestal* (página 5), por Previtali, 1983. Ricordi Americans.

La metodología de *dirección localizada*, desarrollada por el director rumano Sergie Celibidache (1912-1996), es aquella a través de la cual se aplica una técnica donde, contraria a la *dirección localizada*, se establece una línea horizontal en la cual cada pauta de tiempo en el

⁴⁴ Roza Gómez, Andrés F (2016) Acercamiento al funcionamiento corporal del director musical en su etapa de formación inicial. Trabajo de grado para optar al título de Maestro en dirección sinfónica. Pag. 25 – 29. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia.

esquema tiene distintos puntos de rebote y permite marcar los pulsos de manera corta y precisa, permitiendo con mayor facilidad la realización de conceptos como el *ritardando* y *accelerando*, y clasificar movimientos rítmicos complejos en las piezas musicales.⁴⁵ En otras palabras, el esquema de la dirección se mantiene siempre a la misma altura a través de una línea horizontal, de manera que los instrumentistas de la orquesta sepan en que tiempo del compás va la música en si misma, y por ende permite una guía eficaz para el desarrollo musical de la orquesta (ver ilustración 3, 4).

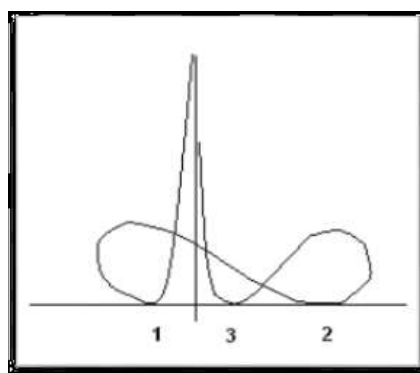


Ilustración 3. Esquema base de dirección localizada a 3 tiempos. Tomado de *Acercamiento al funcionamiento corporal del director musical en su etapa de formación inicial*, Rozo, 2016.

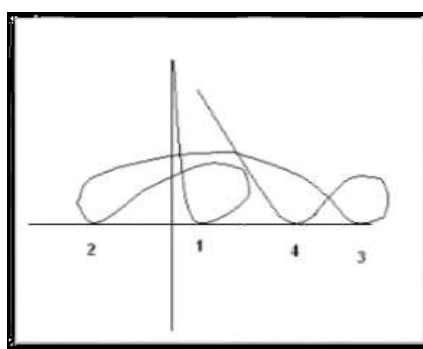


Ilustración 4. Esquema base de dirección localizada a 4 tiempos. Tomado de *Acercamiento al funcionamiento corporal del director musical en su etapa de formación inicial*, Rozo, 2016.

⁴⁵ Rozo Gómez, Andrés F (2016) *Acercamiento al funcionamiento corporal del director musical en su etapa de formación inicial*. Trabajo de grado para optar al título de Maestro en dirección sinfónica. Pag. 30 – 36. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia.

Semiología Musical: Perspectivas desde la Partitura, el Artista y el Oyente

Los estudios de la semiología han permitido avanzar en la manera de concebir la música desde diferentes aspectos que van más allá de la simple teoría y conceptualización de la partitura y que han permitido desarrollar avances en la forma de los análisis musicales tomando en cuenta las perspectivas de los intérpretes, los oyentes, los directores musicales y hasta los lugares donde se hace interpretación de cualquier tipo de obra musical.⁴⁶

Según Hernández (2012), en 1975 Jean Jacques Nattiez en su obra *Fondements d'une sémiologie de la musique*, plantea 3 momentos que existen en la música basado en la teoría de la tripartición de Jean Molino. Estos momentos se definen como *poiesis* o nivel poietico (aquellas circunstancias que hacen parte de la creación de una obra), el *inmanente* o nivel neutro (partitura, transcripciones o grabaciones de una obra), y momento de *aestesis* o nivel estético (se refiere a la música en relación a los oyentes o público que la escucha).⁴⁷

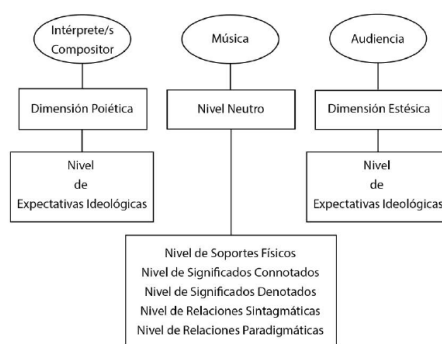


Ilustración 05. Modelo tripartito de análisis de Jean Molino. Tomado de *El mensaje estético musical: niveles de información y ousia*. Estrella Aránz, Hugo (2023)

⁴⁶ Hernández Salgar, Óscar (2012) La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, volumen. 7, número 1, páginas 39 a 77. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Página 13 a 17.

⁴⁷ Mandolini, Ricardo. (2017). Semiología musical y musicología: aportes de la filosofía de la complejidad. Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas, número 2, páginas 27 a 46. Tomado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6665849.pdf>

Mandolini (2017) describe de manera detallada acerca de los posibles procedimientos de análisis de una pieza musical que plantea Jean Molino en su obra *Fait musical et sémiologie de la musique*, los cuales pueden diferentes perspectivas de la obra:

- Análisis del nivel neutro o *momento inmanente*.
- Análisis poético inductivo: Del nivel neutro hacia la *poiesis*.
- Análisis de poética externa: De la *poiesis* al nivel neutro.
- Análisis de estética inductiva: Del nivel neutro hacia la *aestesis*.
- Análisis de estética experimental: De la *aestesis* al nivel neutro.
- Análisis tripartito: Teorizado por Heinrich Schenker.

Cada uno de estos procedimientos ofrece diferentes perspectivas de una obra musical y permite visualizar los conceptos artísticos dentro y fuera de la partitura, aunque en la actualidad los musicólogos se han enfocado más en desarrollar de más el *momento inmanente*, casi dejando de lado a la *poiesis* y *aestesis*.⁴⁸

Aspectos Importantes a Tener en Cuenta como Director de Ensamblés

Orquestales Infantiles y Juveniles

La dirección musical ha sido un tema de gran interés y estudio que ha permitido la evolución de la música a nivel artístico-pedagógico y a través de la misma se han desarrollado nuevos enfoques de composición y apreciación musical en el siglo XX y XXI.

⁴⁸ Hernández Salgar, Óscar (2012) La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, volumen. 7, número 1, páginas 39-77. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Tomado de: <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023537003.pdf>

Es por eso que la labor del director como lo menciona Fuentes (2002), consiste en la unificación técnica y artística de una agrupación orquestal, coral o de ambas. A continuación, mencionaremos aquellos aspectos que son fundamentales para el correcto desarrollo técnico y artístico de una orquesta infantil y juvenil. Estos procesos han llegado a ser tan importantes que maestros y pedagogos musicales de la actualidad han dedicado su tiempo a la creación de piezas musicales específicas y dirigidas a estos formatos.⁴⁹

Temáticas Técnicas a Fortalecer como Director de Ensamblés Infantiles y Juveniles

Afinación del Ensamble

Referente a procesos de formación musical en niños y jóvenes, se debe tener en cuenta que primeramente se está trabajando con estudiantes que, gracias al poder transformador de la música, han logrado tener una visión diferente del mundo actual e incluso se convierten en actores positivos de su entorno social.⁵⁰ No obstante, siguen siendo estudiantes en etapa de formación y desarrollo social, y por eso la afinación de los instrumentos musicales de los integrantes de un ensamble de cuerdas frotadas con una población de las mencionadas características es un deber obligatorio del maestro-director.

Si se tiene en cuenta que la afinación de los instrumentos del ensamble se realiza de manera correcta por parte del maestro-director y que la población que integra el ensamble tiene un mínimo de conocimiento básico en referencia a la técnica del correcto desplazamiento de arco y la posición de la mano izquierda en el instrumento de cuerda frotada que estos interpretan se puede desarrollar

⁴⁹ Cuellar, Juna Antonio; Arbeláez, Jorge Andrés (2009) Suite N° 01 para orquesta de cuerdas. [Archivo PDF]. <https://cakikeencasa.com/wp-content/uploads/2020/05/Aire-de-Marcha-Open-String-Suite-by-Juan-Cuellar-Score.pdf>

⁵⁰ Fundación Nacional Batuta. Batuta, 25 años creyendo en el poder transformador de la música. Breve reseña histórica. https://www.fundacionbatuta.org/assets/archivos/Historia_Batuta_1.pdf

un proceso continuo y progresivo durante cada ensayo a través del cual se pueda lograr la unificación del ensamble en la afinación.

Por esto es necesario realizar ejercicios de escalas y arpeggios en tonalidades que sean afines al proceso de enseñanza por el cual los integrantes de la orquesta han empezado su formación. En el caso de los instrumentos de cuerdas frotadas, se recomiendan que éstas tonalidades sean *Sol mayor* (ver ilustración 6 y 7), *Re Mayor* (ver ilustración 8 y 9) y *La mayor* (ver ilustración 10 y 11). Estas escalas y arpeggios debe conocerlas cada uno de los integrantes de la orquesta en rangos de 1 y 2 octavas.

G minor
Escala y arpeggios
Leonardo Vásquez

This musical score is titled "Escala" and is for the key of G minor. It is arranged for a string quartet consisting of Violin (Vln.), Viola (Via.), Cello (Cello), and Double Bass (D.B.). The score shows the first two octaves of the G minor scale (G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5) and the corresponding arpeggios for each note. The notation is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb).

Ilustración 06. Realizado con Finale.

G minor

This musical score is titled "Arpeggio Sol - Si - Re" and is for the key of G minor. It is arranged for a string quartet consisting of Violin (Vln.), Viola (Via.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score shows the first two octaves of the arpeggio for the notes Sol (G), Si (Bb), and Re (D). The notation is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb).

Arpeggio Sol - Si - Mi

This musical score is titled "Arpeggio Sol - Si - Mi" and is for the key of G minor. It is arranged for a string quartet consisting of Violin (Vln.), Viola (Via.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score shows the first two octaves of the arpeggio for the notes Sol (G), Si (Bb), and Mi (Eb). The notation is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb).

Arpeggio Sol - Do - Mi

This musical score is titled "Arpeggio Sol - Do - Mi" and is for the key of G minor. It is arranged for a string quartet consisting of Violin (Vln.), Viola (Via.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score shows the first two octaves of the arpeggio for the notes Sol (G), Do (A), and Mi (Eb). The notation is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb).

Ilustración 07. Realizado con Finale.

D minor
Escala y arpeggios
Leonardo Vásquez

This musical score is for the D minor scale and arpeggios. It is written for a string quartet (Violin, Viola, Cello, Double Bass) in 4/4 time. The first system (measures 1-4) is labeled 'Escala' and shows the scale starting on D2. The second system (measures 5-8) shows the scale continuing. The third system (measures 9-12) shows the scale continuing. The notes are: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4.

Ilustración 08. Realizado con Finale.

D minor

This musical score shows arpeggiated chords for D minor. It is written for a string quartet in 4/4 time. The first system (measures 13-16) is labeled 'Arpeggio Re - Fa# - La' and shows the arpeggio starting on D2. The second system (measures 17-20) is labeled 'Arpeggio Re - Fa# - Si' and shows the arpeggio starting on D3. The third system (measures 21-24) is labeled 'Arpeggio Re - Sol - Si' and shows the arpeggio starting on D4. The notes are: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

Ilustración 09. Realizado con Finale

A minor
Escala y arpeggios
Leonardo Vásquez

This musical score is for the A minor scale and arpeggios. It is written for a string quartet (Violin, Viola, Cello, Double Bass) in 4/4 time. The first system (measures 1-4) is labeled 'Escala' and shows the scale starting on A2. The second system (measures 5-8) shows the scale continuing. The third system (measures 9-12) shows the scale continuing. The notes are: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4.

Ilustración 10. Realizado con Finale.

A minor

This musical score shows arpeggiated chords for A minor. It is written for a string quartet in 4/4 time. The first system (measures 13-16) is labeled 'Arpeggio La - Do# - Mi' and shows the arpeggio starting on A2. The second system (measures 17-20) is labeled 'Arpeggio La - Do# - Fa#' and shows the arpeggio starting on A3. The third system (measures 21-24) is labeled 'Arpeggio La - Re - Fa#' and shows the arpeggio starting on A4. The notes are: A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G#4, A4.

Ilustración 11. Realizado con Finale

Es necesario también dar instrucciones claras a los integrantes de la orquesta en cuanto al volumen del sonido del instrumento y el balance acústico de la misma agrupación, haciendo que cada instrumentista esté atento a la afinación de cada uno de sus compañeros. Este proceso en el ámbito colectivo de la agrupación es necesario para hacer un desarrollo eficaz de la afinación del ensamble, como lo menciona Rozo (2016).

Unificación Rítmica del Ensamble

El maestro-director tiene el deber de lograr que los integrantes de un grupo orquestal tengan claridad en cuanto a las pautas de tiempo gestualmente se expresen, de manera que los movimientos ejecutados a través del arco sean precisos y estén sincronizados al *tempo*. Dichos movimientos deben ser precedidos, desde su momento inicial, con un ataque preciso y a media altura y con la elasticidad necesaria para el comienzo de la interpretación de la obra.⁵¹ Un ejemplo claro de la importancia de este concepto se puede evidenciar en la siguiente ilustración de la obra *Near my God to thee*, en donde se puede evidenciar una melodía que, en los compases 9 al 14, es homogénea rítmicamente a las demás voces y se complementa al mismo tiempo de manera armónica.

The image shows a musical score for a section titled 'Tutti'. It consists of five staves of music. The first staff has a dynamic marking of 'p' (piano) and a 'mf' (mezzo-forte) marking. The second staff has a 'p' marking. The third staff has a 'p' marking. The fourth staff has a 'p' marking. The fifth staff has a 'p' marking. The music is written in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes. The dynamics 'p' and 'mf' are used to indicate changes in volume throughout the piece.

Ilustración 12. Realizado con Finale.

⁵¹ Rozo Gómez, Andrés F (2016) Acercamiento al funcionamiento corporal del director musical en su etapa de formación inicial. Trabajo de grado para optar al título de Maestro en dirección sinfónica. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia.

En casos como el de la ilustración 12, se deben trabajar estas figuras rítmicas desde la escala como punto inicial de la afinación y la sincronización de la orquesta, y a su vez resolver toda duda que se pueda presentar en cuando al movimiento del arco en el instrumento, lo que permitirá un proceso eficiente al momento de estudiar la pieza a nivel técnico e interpretativo.

Estudio de Golpes de Arco Relacionados a las Piezas Musicales a Interpretar

Para lograr una correcta ejecución técnica de una obra musical se debe tomar como punto de partida cada una de las articulaciones presentes en la misma. Comúnmente, se suelen realizar escalas de calentamiento y como parte del proceso de afinación, no obstante, estos recursos prácticos del estudio instrumental también deben ser empleados en el estudio de articulaciones que permitan a cada niño, niña y joven tener la capacidad motriz de ejecutar golpes de arco específicos al repertorio musical.

En la ilustración 13, de la partitura de la obra *Gargoyles* se puede apreciar el manejo de una articulación corta en casi todas las voces del ensamble la cual, interpretada con *spiccato*, debe ser manejada con movimientos cortos y precisos a través del arco por cada instrumentista de la agrupación.

Ilustración 13. Realizado con Finale.

El Ensayo Seccional

Cuando hablamos de procesos de formación infantiles y juveniles es necesario tener en cuenta que la productividad artística del ensamble depende de la cantidad de tiempo que dediquen los estudiantes a su estudio personal del instrumento y del repertorio que se trabaja en el ensamble.

Para garantizar resultados excelentes a nivel orquestal se pueden implementar ensayos seccionales como lo realizaba *Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774-1851)*, quien fue el primer compositor y director en imponer los ensayos seccionales y en ocasiones realizarán grandes cantidades de ensayo con el fin de lograr el mejor resultado artístico posible, menciona Gutiérrez Valderrama (2019). En estos ensayos seccionales se recomienda trabajar pasajes específicos de alta complejidad técnica para los estudiantes que permitan un mejor aprovechamiento del tiempo del ensayo general de orquesta.

Unión Armónica del Ensamble

Si algo caracteriza un ensamble orquestal infantil y juvenil es que sus integrantes poseen conocimientos básicos acerca de la técnica del instrumento y su funcionamiento, por lo que la principal función del director es garantizar que cada uno comprenda, no solo el esquema que se maneje en la dirección, sino la musicalidad que se desea reflejar a través de este.

Unificar armónicamente una orquesta de cuerdas frotadas de estas características requiere que el maestro-director enseñe acerca del gesto con pequeñas referencias verbales por medio de cosas de la vida cotidiana. Esto con la finalidad de que cada integrante de la orquesta comprenda su papel en la obra musical y se logre una unión, no solo rítmico-melódica, sino que sea ideal en el ámbito acústico del ensamble, donde las melodías de las piezas siempre se resalten pero que el complemento armónico de las mismas sea un soporte audible para los oyentes.

Aspectos Interpretativos Fundamentales tanto para el Director como el Ensemble

Apreciación del Estilo Musical del Repertorio a Interpretar

Lo importante de la interpretación de una pieza musical es entender el estilo que esta representa y comprender cuales son las características que hacen único estos estilos. Esto se visualiza de mejor manera cuando se realiza un análisis neutro de la obra⁵², donde se tienen en cuenta los parámetros escritos en la partitura general del directo o *score*.

1. **Frere Jacques:** Canción folclórica francesa. Canción infantil tradicional.⁵³
2. **Near my God to Thee:** Cántico religioso a 4 voces de estilo rítmico homogéneo.⁵⁴
3. **Accents:** Composición estilo *perpetual motion* para orquesta de cuerdas.⁵⁵
4. **Gargoyles:** Concierto para cuerdas frotadas. *Vivace con fuoco*.⁵⁶

Contextualización Histórica del Repertorio a Interpretar

Es importante que el director haga entender a la agrupación orquestal la importancia histórica de la música y su influencia en el mundo moderno. Es por esto que el mismo director debe enseñar con reseñas cortas y de comprensión sencilla acerca del nacimiento de la pieza musical, de su contexto histórico y pedagógico, y si tiene relevancia, de su influencia en el mundo moderno. Para que los resultados artísticos de la agrupación sean exitosos se debe tener en cuenta a la hora

⁵² Mandolini, Ricardo. (2017). Semiología musical y musicología: aportes de la filosofía de la complejidad. Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas, número 2, páginas 27 a 46. Tomado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6665849.pdf>

⁵³ Luis, José (27 de diciembre de 2019) Las enseñanzas del Frere Jacques. Ancha es mi casa. <https://anchaesmicasa.wordpress.com/2019/12/27/las-enseñanzas-del-frere-jacques/>

⁵⁴ Parte de la religión (2 de junio de 2012) Mas Cerca oh Dios de Ti. Religión, espiritualidad, recursos litúrgicos, reflexiones e historia. <https://educavallofe.wordpress.com/grandes-himnos/%E2%99%AB-mas-cerca-oh-dios-de-ti/>

⁵⁵ Frost, Robert (1982) Accents. Neil A. Kjos Music Company. San Diego, CA. [Archivo PDF]. <https://kjos.com/person/view?id=1212>

⁵⁶ Spata Doug (2024) Gargoyles. Partitura completa para orquesta [Archivo PDF]. <https://www.allenoten.de/out/media/pdf/ALF20287.pdf?srsItd=AfmBOoplciXujbMRNTM2pFJVIR8cQ0hMg3scWfvvPcuWAvDiihJWIVfd>

de abordar las obras estos conceptos desde el análisis estésico inductivo y el análisis estésico experimental y vincular la población orquestal en dichos procesos.⁵⁷

Manejo de las Articulaciones y Dinámicas del Repertorio

El manejo de las articulaciones y matices de una pieza musical va de acuerdo al compositor, el país de procedencia y los eventos o circunstancias en que realizaba la composición musical. Dicha metodología de interpretación musical se realizaba de acuerdo a la manera en que los directores instruirán a las orquestas, como el caso de Jean Baptiste Lully, quien marcaba el *tempo* golpeando el suelo con un bastón, o como se realizaba en el periodo barroco, desde el clave o el órgano⁵⁸.

Para el caso de agrupaciones orquestales infantiles y juveniles se debe tener en cuenta que la dirección musical debe ir en función de la comprensión de sus integrantes y la conexión que se logra con ellos a través del manejo de la *batuta*. En las piezas musicales sobre las cuales se ha realizado este trabajo, el estudio de las articulaciones no solo se debe practicar desde la funcionalidad de escalas y arpeggios, sino que debe ir acompañado de la marcación por parte del director, de manera que toda la agrupación comprenda como se expresa con la *batuta* lo que se quiere recrear de las piezas musicales.

El Tempo Desde lo Artístico

Sin importar el estilo musical, el *tempo* que se aplica a una interpretación siempre debe ir en función de dos aspectos importantes. La música en sí misma, conlleva un análisis profundo acerca del origen de la obra y su impacto en la cultura humana, y la capacidad técnica de los

⁵⁷ Mandolini, Ricardo. (2017). Semiología musical y musicología: aportes de la filosofía de la complejidad. Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas, número 2, páginas 27 a 46. Tomado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6665849.pdf>

⁵⁸ García Vidal, I (2008) Historia de la Dirección de orquesta. Música y Educación, N° 74, pág. 85 a 91. España.

integrantes de la agrupación, para lo cual el Director debe seleccionar repertorios según el nivel instrumental de la agrupación y sus habilidades musicales.

El director musical en ese orden de ideas debe congeniar con la agrupación de manera gestual más que verbal y lograr una sintonía armónica, a través del mismo gesto, que permita la realización de la música en una interpretación unificada y enfocada en acto de hacer música.⁵⁹

Fundación Filarmónica de Santander: Orquestas Infantiles y Juveniles

La Fundación Filarmónica de Santander es una entidad que ha realizado formación musical a niños y jóvenes en instrumentos de cuerda frotada desde el año 2012. Estos procesos se han fortalecido en la medida que se impacta de manera pedagógica y cultural la niñez y juventud de la ciudad de Bucaramanga y su área metropolitana.⁶⁰ En la actualidad cuentan con una población orquestal de cerca de 40 niños y jóvenes que integran las orquestas de nivel *prejuvenil* y *juvenil* de cuerdas frotadas, las cuales han mantenido un proceso de formación de entre 2 a 3 años en los instrumentos violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Agrupaciones Orquestales Prejuvenil y Juvenil

Como ya se mencionó, las orquestas de cuerdas frotadas de la Fundación Filarmónica de Santander se integran por cerca de 40 niños y jóvenes entre los 8 y los 25 años de edad. Los estudiantes de violín y viola tienen un proceso musical de entre 2 a 4 años donde se han formado en temáticas técnicas relacionadas al agarre del arco, el desplazamiento del arco, formación de la mano izquierda en digitaciones 2-3, 3-4 y 1-2, además del aprendizaje a través de metodologías de

⁵⁹ Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Bogotá D.C.

⁶⁰ Fundación Filarmónica de Santander. <https://filarmonicadesantander.com/la-fundacion/>

lectura musical en el instrumento como, *Skola gry na skrzypcach (Escuela de violín)*, escalas y arpeggios a 1 y 2 octavas en tonalidades de Re mayor, Sol mayor y La mayor, adicionalmente, estudio de articulaciones como *De taché, legato, staccato, spiccato y martele*, sin olvidar el desarrollo de la habilidad artística a través de la interpretación de pequeñas piezas musicales del método Suzuki.

Así mismo, los estudiantes de violonchelo han mantenido un proceso de entre 1 a 3 años de estudio constante a través de la metodología *Dotzauer* y han desarrollado habilidades para tocar escalas de Sol mayor, Do mayor, Re mayor y La mayor, además de perfeccionar la técnica básica del agarre del arco y el correcto posicionamiento de la mano izquierda con digitaciones de 1-3-4 y 1-2-4.

A su vez, los estudiantes de contrabajo han realizado un proceso de entre 1 y 3 años de estudio del instrumento a través de la técnica alemana del agarre del arco y posición de la mano izquierda con la digitación 1-2-4, propia de la técnica mencionada, han logrado aprender escalas y arpeggios de Re mayor, Sol mayor y La mayor.

El Proceso Pedagógico y Musical

El proceso con las agrupaciones orquestales de la Fundación Filarmónica de Santander fue bastante dinámico y significativo para los mismos estudiantes, ya que, gracias a esto todos tuvieron una experiencia musical diversa y esto les ha permitido crecer tanto académica como socialmente.

La música, se ha convertido no solo en un proceso formativo sino un agente social de transformación cultural que promueve la diversidad, la empatía, la tolerancia y la igualdad. En ese orden de ideas, las orquestas de cuerdas frotadas se conforman de niños y jóvenes que han logrado

superar barreras artísticas y sociales a lo largo de su recorrido por la música y por esto las orquestas han alcanzado excelentes resultados artísticos y culturales.

En relación a las anteriormente mencionadas características técnicas e interpretativas que debe tener en cuenta un maestro-formador de orquestas infantiles y juveniles, es válido resaltar que estos procesos formativos son posibles en tanto los directores estén dispuestos a fortalecer la orquesta a través del vínculo social del respeto. Cuando los integrantes de una agrupación perciben con respeto las indicaciones que el director da, éstas trascienden las barreras técnicas y permiten que los niños y jóvenes conecten artísticamente con el repertorio y las ideas se transmitan de manera más clara y precisa.

La afinación, unificación rítmica y trabajo técnico se ve beneficiado por estos aspectos en la medida que la población infantil y juvenil está conectada con la agrupación, el maestro-formador y la música en si misma. Estas conexiones permiten que la agrupación aprenda a escuchar a cada uno de sus integrantes por igual brindando a sus integrantes mayor claridad de lo que se quiere lograr para la interpretación de un repertorio determinado.

Los ensayos seccionales ayudan a que cada una de las familias instrumentales de la agrupación comprenda su papel en la obra y estén conscientes de como ejecutarlas de manera colectiva. Así mismo, se beneficia la unión armónica del ensamble en tanto cada uno de los integrantes de la agrupación fortalece su capacidad instrumental y auditiva beneficiándose como individuo y actor social de la orquesta.

Refiriéndonos estrictamente al ámbito artístico de la orquesta, los estudiantes crecen no solo en la medida que se ensayan las piezas musicales del repertorio, sino a través de la interpretación de las mismas para diversos públicos oyentes. Si bien es importante que el maestro-formador

realizase una contextualización histórica y del estilo musical del repertorio, estos aspectos se quedarían vacíos si nos los acompañan las propias vivencias del director. Es decir, este debe propiciar a través de su propia experiencia la comprensión de dichos conceptos artísticos a la agrupación musical.

Los integrantes de las orquestas infantiles y juveniles de la Fundación Filarmónica de Santander han adquirido una gran capacidad de apreciación de la música que les ha permitido entender de mejor manera los repertorios que en estas se interpretan y los ha motivado a buscar nuevas posibilidades las cuales constantemente sugieren y solicitan para la agrupación. Con esto también se muestra el interés por mayores aprendizajes a nivel musical.

Así como las capacidades técnicas y musicales se ven enriquecidas por estos procesos, los vínculos que la orquesta genera a nivel sociocultural son cada vez mayores, propiciando un ambiente musical dedicado, no solo a compartir la música, sino a querer transmitirla a las diferentes comunidades de nuestra región. Esto permite a los estudiantes conocer diferentes aspectos de la sociedad que nos rodea y el impacto que genera a través de la música, logra en ellos despertar cada vez más el anhelo del hacer cultura a través de la orquesta.

Repertorio

Las piezas musicales que se trabajaron para este proceso fueron seleccionadas teniendo en cuenta las características técnicas y musicales anteriormente mencionadas sobre la población que integran las orquestas de cuerdas frotadas de la Fundación. Estos repertorios fueron seleccionados también en función del brindar un crecimiento artístico sólido hacia estas agrupaciones.

Frere Jacques

Es una canción folklórica de origen francés que usualmente se entona para dormir a los niños. Esta también se enseña a los niños en el mundo a manera de canon lo que les permite desarrollar una habilidad musical a través de la lúdica y la entonación de una melodía sencilla. Actualmente existen muchas versiones según el país en que se interpreta y la letra de la misma se ha adecuado según el idioma en que se canta (Ver ilustración 14).⁶¹

Frère Jacques
Are You Sleeping (Brother John)

French folk song

Frè - re Jac - ques, Frè - re Jac - ques, Dor - mez vous? Dor - mez vous?
Are you sleep - ing? Are you sleep - ing? Bro - ther John, Bro - ther John,

Son - nez les ma - tin - es, Son - nez les ma - tin - es, Ding, dang, dong! Ding, dang, dong!
Morn - ing bells are ring - ing, Morn - ing bells are ring - ing, Ding, dang, dong. Ding, dang, dong.

© bethsnotes.com

Ilustración 14. Frere Jecques, Tomado de: <https://www.bethsnotesplus.com/2013/05/frere-jacques-are-you-sleeping.html>

Para las orquestas de la Fundación Filarmónica de Santander se ha realizado un arreglo en tonalidad de Re mayor a manera de canon sencillo para la interpretación y la consolidación del ensamble, el cual permite a todas las voces el manejo de la melodía y a su vez un acompañamiento para darle un manejo eficaz al ritmo y pulso en el que se interpreta (ver anexo 1). La armonía permanece en todo momento en la función tonal de tónica en su primer grado y está escrito en figuras de blancas, negras y corcheas.

⁶¹ José Luis (27 de diciembre de 2019) Las enseñanzas del Frere Jacques. Ancha es mi casa. <https://anchaesmicasa.wordpress.com/2019/12/27/las-ensenanzas-del-frere-jacques/>

El arreglo se realizó en 47 compases en 4/4 y la melodía primeramente se encuentra a dos voces hasta el compás 28, y finaliza a 4 voces desde el compás 31. En el *score* se puede apreciar como la melodía se desarrolla en los instrumentos de sonoridad aguda (violines) y luego pasa suavemente a los instrumentos de altura media y grave (violas, cellos y contrabajos). Adicional a esto, se maneja el uso técnico del arco y del *pizzicato*⁶², lo cual da una apreciación primeramente sencilla de la melodía para luego ser interpretada a 4 voces por el ensamble.

Near my God to Thee

Es un *Himno cristiano* muy conocido en todo el mundo relacionado con la adoración a Dios. La música fue desarrollada a partir de la melodía de *Bethany* por Lowell Mason (1792 - 1872), reconocido compositor de himnos inglés, y la letra más conocida es la de la afamada escritora y poetisa Sara Fuller Flower Adams (1805 – 1848).⁶³

50 Más cerca, Dios, de Ti

Coro unánime $\text{♩} = 65-70$

1. Más cer-ca, Dios, de ti que re-es-tar,
 2. Aun-que e-ram-la voz, en-so-la-dad,
 3. La san-da ha-bi-a-se que al cie-lo va;

an-que en tu na-cruz me ha-yan de al-zar,
 cu-ien-same tu a-mor y la bon-dad,
 es e-la tu bon-dad me-ten-drá

Aún can-ta-re a-sí Más cer-ca, Dios, de ti,
 Aún so-la-re-es-tar cer-ca del san-to ho-gar,
 Y an-gel-las ha-brá que me con-du-ci-rán

más cer-ca, Dios, de ti, cer-ca de ti.

Ilustración 15. Mas Cerca, Dios, de Ti, Partitura coral. Tomado de:

<https://www.churchofjesuschrist.org/media/music/songs/nearer-my-god-to-thee?lang=spa>

⁶² Dicho de un sonido: Que se obtiene en los instrumentos de arco pellizcando las cuerdas con los dedos. Tomado de: <https://dle.rae.es/pizzicato>

⁶³ Parte de la religión (2 de junio de 2012) Mas Cerca oh Dios de Ti. Religión, espiritualidad, recursos litúrgicos, reflexiones e historia. <https://educavallofe.wordpress.com/grandes-himnos/%E2%99%AB-mas-cerca-oh-dios-de-ti/>

La versión que se tomó en cuenta para hacer el arreglo (ver anexo 2) para las orquestas de cuerdas frotadas es del Himnario Adventista (versión en español) de la ilustración 15, la cual está en tonalidad de Fa mayor, pero para comodidad de los intérpretes y funcionalidad del ensamble se realizó en tonalidad de Sol mayor, tonalidad en la que se encuentra en la versión en inglés del mismo repertorio musical (ver ilustración 16).

272 **Nearer, My God, to Thee** SARAH F. ADAMS LOWELL MASON

1. Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee! E'en though it
 2. Though like the wan - der - er, The sun gone down, Dark - ness be
 3. There let the way ap - pear, Steps un - to Heav'n: All that Thou
 4. Then, with my wak - ing tho'ts Bright with Thy praise, Out of my
 5. Or if of joy - ful wing, Cleav - ing the sky, Sun, moon, and

be a cross That rais - eth me; Still all my song shall be,
 o - ver me, My rest a stone; Yet in my dreams I'd be
 send - est me, In mer - cy giv'n: An - gels to beck - on me,
 ston - y griefs Beth - el I'll raise; So by my woes to be
 stars for - got, Up - ward I fly, Still all my song shall be,

Near - er, my God, to Thee, Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee!

273 **Lord, Speak to Me** FRANCIS R. HAVERGAL ROBERT SCHUMANN

1. Lord, speak to me, that I may speak In liv - ing ech - oes of Thy tone;
 2. O teach me, Lord, that I may teach The pre - cious things Thou dost im - part;
 3. O fill me with Thy full - ness, Lord, Un - til my ver - y heart o'er - flow
 4. O use me, Lord, use e - ven me, Just as Thou wilt, and when, and where;

Ilustración 16. Nearer, My God, To Thee, Partitura coral. Tomado de: <https://hymnary.org/hymn/FHOP/272>

El arreglo consta de 40 compases en los cuales la voz principal se mueve entre los primeros violines, la viola y el violonchelo, pero que de igual manera se complementa armónicamente con las demás voces que constantemente mantienen una figuración rítmica homogénea cuando la voz principal está en los primeros violines, ésta cambia a figuras de negra cuando la melodía pasa a la voz de la viola y el violonchelo.

En la tabla 01 podemos apreciar cómo se mueve la armonía a través de esta pieza musical.

<i>Tabla 01</i>									
<i>Nearer my God to Thee - Análisis armónico por compases</i>									
01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
I	IV	I	V	I	IV	I - V	I	I	IV
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
I	V	I	IV	I - V	I	V	I	V	I - V
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
I	IV	I - V	I	I	IV	I	V	I	IV
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
I - V	I	V	I	V	I - V	I	IV	I - V	I

Accents

Esta obra musical es del compositor *Robert Frost (1942-2013)* quien fue un pedagogo musical estadounidense que dedicó su trabajo a la composición de piezas musicales para orquestas infantiles y juveniles.

Esta pieza en particular tiene forma de movimiento perpetuo el cual se basa en la técnica de los acentos que inicia con un motivo donde hay una “pregunta” en la cuerda alta y una “respuesta” en la cuerda baja. En la segunda parte la melodía pasa hacia las cuerdas bajas y las cuerdas altas hacen un contrapunto y finaliza con la primera frase⁶⁴ (Ver anexo 3). Para las orquestas de cuerdas frotadas de la Fundación Filarmónica de Santander se realizó una transcripción de la partitura.

Esta pieza comienza en tonalidad de Re mayor desde el compás 1 hasta el 36 con una serie de pregunta-respuesta entre los violines y violas y la cuerda baja a lo que le sigue una melodía de carácter dominante y fuerte. Estos motivos se siguen repitiendo hasta el cambio de tonalidad a Sol mayor, en el cual se presenta un cambio de carácter hacia una melodía presentada por las violas y chelos de manera *cantabile* y un contrapunto en los violines que complementa de manera tranquila

⁶⁴ Frost, Robert (1982) Accents. Neil A. Kjos Music Company. San Diego, CA. [Archivo PDF]. <https://kjos.com/person/view?id=1212>

y estética. Cuando se retoma la tonalidad de Re mayor en el compás 55, se retoma el carácter y motivos iniciales de la obra para finalizar de manera contundente la interpretación de la pieza.

<i>Tabla 02</i>									
<i>Accents - Análisis armónico por compases</i>									
01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
I	I	I	I	IIm7	I	V	I	I	I
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
I	I	II7	I	V	I	V	I	V	I
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
V	VI	V	I-IV	I	I	I	I	II7	I
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
V	I	II7	I	V	I	I	V	IIm	I
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
I	IIm-VIm	IIm	V	I	V	V	I	I	V
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
I-IV	VIm-IIm	IIm	II7	I	I	I	I	IIm7	I
61	62	63	64	65	66	67	68	69	
V	I	IIm7	I	V	I	V	V	I	

Gargoyles

Esta pieza musical compuesta por Doug Spata (1975) es una de las tantas obras que se han tenido como referencia para escuelas y maestros de música que trabajan con orquestas infantiles y juveniles, llegando incluso a ganar el premio *Editor's Choice* de J.W Pepper como en el caso de *Gauntlet*.⁶⁵

Esta composición en particular está formada a partir de una melodía de carácter fuerte y agresivo que va desplazándose a través de todas las voces de la obra, mientras que la armonía complementa la obra a través de pasajes de notas ligeras. Adicional a esto, la armonía modal que la obra presenta causa una sonoridad de carácter agresivo y más en sus momentos de tensión (ver

⁶⁵ Spata Doug (2024) Gargoyles. Partitura completa para orquesta [Archivo PDF].

<https://www.alle-noten.de/out/media/pdf/ALF20287.pdf?srsItd=AfmBOoplciXujbmRNTM2pFJVIR8cQ0hMg3scWfvvPcuWAvDiihJWIVfd>

anexo 4). Para las orquestas de cuerdas frotadas de la Fundación Filarmónica de Santander se realizó una transcripción de la partitura.

La obra se presenta con una introducción de 4 compases realizada por los violines mientras que las violas, celos y contrabajos presentan una melodía de carácter fuerte y desafiante en los compases 5 al 10. A partir del compás 13 los violines toman la melodía mientras que la cuerda baja mantiene el motivo que lleva la armonía. En el compás 19 presenta un cambio de carácter que se evidencia en la estructura rítmica que lleva el primer violín, el chelo y el contrabajo, mientras que el segundo violín y las violas a partir del compás 21 expresan una melodía un poco menos fuerte pero que sigue con el carácter desafiante de la obra la cual es sucedida por la melodía principal desde los celos y contrabajos, acompañada esta vez por el nuevo motivo rítmico en los violines y violas. En el compás 37 la obra pasa a un segundo carácter trágico y melancólico al cual le sigue en el compás 45 la finalización de la pieza en el mismo motivo rítmico inicial en los violines y la melodía del compás 5 en la cuerda baja.

Conclusiones

La formación musical es un tema de mucho aprendizaje y evolución a nivel tanto pedagógico como profesional, y que constantemente exige a los maestros-formadores el hábito de la contextualización en nuevas tendencias musicales de formación que permitan tener recursos para potenciar estos procesos y mantenerlos de manera continua y eficaz.

Si bien se puede simplemente “enseñar” a tocar un instrumento, eso no es suficiente para poder lograr unificar ensambles infantiles y juveniles con instrumentos sinfónicos. El deber los maestros-formadores es, y seguirá siendo, buscar herramientas didácticas que le permitan conectar con la población a la cual está dedicando su tiempo y conocimientos para poder transmitirlos de la manera más clara y entendible posible.

En ocasiones, se podrán encontrar obstáculos debido a agentes externos como la falta de instrumento propio por parte de los estudiantes y el hábito de estudio que estos mismos tengan. No obstante, son factores en los que el mismo maestro-formador debe tener en cuenta dentro de su programación de ensayos y el proceso formativo y artístico, de manera que todos los integrantes de la agrupación puedan ser capaces de aportar a nivel musical a la orquesta misma.

El maestro-formador a su vez, debe crear un vínculo, no solo musical o de autoridad, sino de empatía hacia el proceso de formación que llevan los integrantes de la orquesta y a través del mismo su labor, más que de director, se transforma en el instructor de la orquesta en donde este mismo tiene la responsabilidad de guiar a los integrantes de la misma hacia un solo concepto artístico y que el vínculo formado sea un pie de apoyo para el proceso de formación del ensamble.

Así mismo, las enseñanzas tanto técnicas como artísticas que brinde el maestro-formador deben estar acompañadas de su propia experiencia musical. Esto en muchas ocasiones puede ser un factor diferencial al momento de lograr la interpretación idónea con la orquesta y sus integrantes.

Finalmente, la música en sí misma más que un arte para el aprendizaje de la cultura humana, es un actor de cambio social que puede vincular personas de diferentes sectores sociales o étnicos hacia un mismo propósito artístico. Tomando en cuenta esto, los maestros-formadores estamos en la obligación de no discriminar en ninguna forma ninguno de los integrantes de la orquesta y así mismo, procurar que cada uno de estos comprenda que la disciplina de la agrupación empieza desde el simple acto de solidaridad hacia el proceso que llevan cada uno de sus compañeros.

Bibliografía

Alfred publishing (2015) *Doug Spata*. <https://www.doubspata.com/home-1>

Biblioteca multimedia. *Más cerca, Dios, de ti*. Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

<https://www.churchofjesuschrist.org/media/music/songs/nearer-my-god-to-thee?lang=spa>

Cuellar, Juna Antonio; Arbeláez, Jorge Andrés (2009) Suite N° 01 para orquesta de cuerdas. [Archivo PDF]. <https://cakikeencasa.com/wp-content/uploads/2020/05/Aire-de-Marcha-Open-String-Suite-by-Juan-Cuellar-Score.pdf>

Escuela Municipal de Artes y Oficios de Bucaramanga <https://ema.imct.gov.co/artes/>

Estrella Aráuz, Hugo Roberto (2023). *El mensaje estético musical: niveles de información y ousía*.

Revista AV Notas. ISSN: 2529-8577. Páginas 19–34. España Tomado de:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9231004.pdf>

Frost, Robert (1982) *Accents*. Neil A. Kjos Music Company. San Diego, CA. [Archivo PDF].

<https://kjos.com/person/view?id=1212>

Fuentes Fernández, Mariano (2002) *La técnica en la dirección musical*. Educación y futuro.

Revista de investigación aplicada y experiencias educativas, ISSN 1576-5199, N° 07 (Ejemplar dedicado a: Plástica y musical), pág. 2 – 12. Tomado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2016071>

Fundación Nacional Batuta. *Batuta, 25 años creyendo en el poder transformador de la música*.

Breve reseña histórica. [Archivo PDF].

https://www.fundacionbatuta.org/assets/archivos/Historia_Batuta_1.pdf

Fundación Filarmónica de Santander. <https://filarmonicadesantander.com/la-fundacion/>

Gallastegui Roca, Juan A (2017) *Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y influencia en la dirección de orquesta en España*. Trabajo de investigación realizado para lo obtención del grado de Doctor en ciencias y humanas sociales. Facultad de ciencias humanas.

Universidad de la Rioja. España. Tomado de:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/121203.pdf>

García Vidal, I (2008) *Historia de la Dirección de orquesta*. Música y Educación, N° 74, pág. 85 a 91. España.

García Vidal, I. (2011) *Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical*. Tesis para optar al título de Doctorado. Universidad de las palmas de Gran Canaria. Departamento de Didácticas especiales. España.

Gracia Baez, Carlos A. (2020) *La dirección musical: origen y evolución en el ámbito formativo y profesional*. Trabajo final de máster de orientación investigadora. Facultad de humanidades. Universidad de Santiago de Compostela.

Gutiérrez Valderrama, Bryan O. (2019) *Fundamentos de dirección, material didáctico de apoyo*. Proyecto de grado para optar al título de Licenciado en Música. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bella artes. Bogotá D.C.

Hernández Salgar, Óscar (2012) *La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, volumen. 7, número 1, páginas 39-77. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Tomado de:
<https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023537003.pdf>

José Luis (27 de diciembre de 2019) *Las enseñanzas del Frere Jacques*. Ancha es mi casa.
<https://anchaesmicasa.wordpress.com/2019/12/27/las-ensenanzas-del-frere-jacques/>

Jorquera Jaramillo, Maria C. (2004) *Métodos históricos o activos en educación musical*. Revista Electrónica de Leeme. Lista electrónica europea de música en la educación. No 14.

Linares Bardellini, Aldo A. (2020) *El rey David y su aporte a la música*. Trabajo de investigación contundente a grado de Bachiller en Música. Conservatorio Nacional de Música. Lima. Perú.

Llenpem Sánchez, Isaí. *Mas cerca Dios, de ti*. Scribb.
<https://www.scribd.com/document/467957619/Mas-cerca-oh-Dios-de-ti>

Lorenzo de Reizabal, M; Gómez, Manuel B. (2018) *El aprendizaje de la gestualidad en Dirección de Orquesta mediante la auto-observación*. Revista de psicopedagogía. Número 23, páginas 144 a 152.

Lorenzo de Reizabal, M; Gómez, Manuel B. (2019) *El debate en el aula de dirección de orquesta como mecanismo de aprendizaje individual y colectivo*. Revista internacional de educación musical. Número 7, páginas 57 a 68.

Mandolini, Ricardo. (2017). *Semiología musical y musicología: aportes de la filosofía de la complejidad*. Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas, número 2, páginas 27 a 46.
Tomado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6665849.pdf>

Narbona, Rafael (2015) *Carlos Kleiber, el alquimista musical*. Revista digital. Revista de libros.
Tomado de: <https://www.revistadelibros.com/carlos-kleiber-el-alquimista-musical/##>

Parte de la religión (2 de junio de 2012) *Mas Cerca oh Dios de Ti*. Religión, espiritualidad, recursos litúrgicos, reflexiones e historia. <https://educavallofe.wordpress.com/grandes-himnos/%E2%99%AB-mas-cerca-oh-dios-de-ti/>

Previtali, Fernando (1983) *Guía para el estudio de la Dirección Orquestal*. Editorial Ricordi.
Copyright 1969 by Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.

Rozo Gómez, Andrés F (2016) *Acercamiento al funcionamiento corporal del director musical en su etapa de formación inicial*. Trabajo de grado para optar al título de Maestro en dirección sinfónica. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia.

Scarabino, Guillermo (1989) *Bases conceptuales de la dirección orquestal*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Número 10, Páginas 201 a 228.

Scherchen, Herman (1992) *El arte de dirigir la orquesta*. Editorial Labor S.A. Arago, 390-08013, Barcelona. Grupo Telecomunicaciones.

Spata Doug (2024) *Gargoyles*. Partitura completa para orquesta [Archivo PDF].

<https://www.alle-noten.de/out/media/pdf/ALF20287.pdf?srsltid=AfmBOoplciXujbmRNTM2pFJVIR8cQ0hMg3scWfvvPcuWAvDiihJWIVfd>

Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.
<https://elsistema.org.ve/>

Vela Gonzalez, Marta (2002) *Aproximación metodológica al estudio de la dirección orquestal desde el punto de vista de la obra musical*. Revista Cuaderno de Investigación Musical. Centro Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC; Universidad de Castilla-La Mancha distribuida bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0. Internacional. N° 14. Páginas 223 a 249.

Velásquez Rodríguez, A. (2019) *La figura del director de orquesta y su melodía de gestión con la dirección empresarial*. Trabajo de grado en la modalidad monografía ensayo para optar por el título de administradora de empresas. Universidad del Valle. Facultad de ciencias de la administración. Santiago de Cali.

2

Frere Jacques

13

Vln. I *p* pizz.

Vln. II pizz.

Vla.

Vc.

D.B.

19

Vln. I

Vln. II

Vla. arco *mp*

Vc. arco *mp* *mf*

D.B.

Frere Jacques

3

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

p

pizz.

p

pizz.

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

mp

arco

mp

mf

arco

mp

Frere Jacques

37

Musical score for measures 37-42. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. with dynamic markings and performance instructions.

- Vln. I: *mf*
- Vln. II: *p*
- Vla.: *mf*, *p*
- Vc.: *mp* arco, *mf*
- D.B.: *mp*, *mf*

43

Musical score for measures 43-46. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. with dynamic markings and performance instructions.

- Vln. I: *p*, *mf*, *p*
- Vln. II: *p*, *mf*, *p*
- Vla.: *p*, *mf*, *p*
- Vc.: *p*, *mf*, *p*
- D.B.: *p*, *mf*, *p*

Anexo 1.1: Frere Jacques. Partitura Violín I

Violin I

Frere Jacques
French folk song

Arr. Leonardo Vasquez

6 arco
mp

11 *mf* pizz.
p

16

21

26 arco
mp

34 *mf*

39 pizz.
p *mf* *p*

©LeoNardVioLin

Anexo 1.2: Frere Jacques. Partitura Violín 2

Violin II

Frere Jacques
French folk song

Arr. Leonardo Vasquez

4 arco
mp

9 *mf* *p* 2 pizz.

16

23 2

31 arco *mp* *mf*

37 6 pizz. *p* *p* *mf* *p*

©LeoNardVioLin

Anexo 1.3: Frere Jacques. Partitura Viola

Viola

Frere Jacques
French folk song

Arr. Leonardo Vasquez

pizz.
p

6

11 6

21 arco
mp *mf*

26 arco
p *mp* 6

36 *mf*

41 2 pizz.
p *mf* *p*

©LeoNardVioLin

Anexo 1.4: Frere Jacques. Partitura Violonchelo

Cello

Frere Jacques
French folk song

Arr. Leonardo Vasquez

7

13

21

26

38

43

pizz.
p

arco
mp

mf

pizz.
p

arco
mp

mf

pizz.
p *mf* *p*

©LeoNardVioLin

Anexo 1.5: Frere Jacques. Partitura Contrabajo

Double Bass

Frere Jacques
French folk song

Arr. Leonardo Vasquez

pizz.

p

7

14

21

28

pizz.

6

arco

mp

39

mf

43

pizz.

p

mf

p

©LeoNardVioLin

Anexo 2: Nearer my God to Thee. Partitura Completa

Score

Nearer my God to thee
Christian hymn

Music: Lowell Mason (1792 - 1872)
Arr. Leonardo Vásquez

Solo

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

8

Tutti

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

15

©LeoNardViolin

2

Near my God to thee

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz

p

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

ff

arco

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

rit.

Anexo 2.1: Nearer my God to Thee. Partitura Violin I

Violin I

Nearer my God to thee

Christian Hymn

Music: Lowell Mason (1792 - 1872)

Arr. Leonardo Vásquez

Solo

p

7 *tutti*

p *mf*

14 *mf*

20 *mf* *pizz.* *p*

26 *mf*

31 *arco* *ff*

36 *rit.*

Anexo 2.2: Nearer my God to Thee. Partitura Violin 2

Violin II

Nearer my God to thee

Christian Hymn

Music: Lowell Mason (1792 - 1872)

Arr. Leonardo Vásquez

Solo **8** Tutti

p *mf*

14 *mf*

20 *mf* *pizz.* *p*

26 *mf*

31 *arco* *ff*

36 *rit.*

Anexo 2.3: Nearer my God to Thee. Partitura Viola

Viola

Nearer my God to thee

Christian Hymn

Music: Lowell Mason (1792 - 1872)

Arr. Leonardo Vásquez

14

21

28

35

Solo 8 *Tutti*

p *mf* *mf* *p* *mf* *ff* *rit.*

Anexo 2.4: Nearer my God to Thee. Partitura Violonchelo

Cello

Nearer my God to thee

Christian Hymn

Music: Lowell Mason (1792 - 1872)

Arr. Leonardo Vásquez

The musical score is written for Cello in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a 'Solo 8' marking and a 'Tutti' marking. The dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The second staff starts at measure 14 and features a *mf* dynamic. The third staff starts at measure 21 and features a *mf* dynamic followed by a *p* (piano) dynamic. The fourth staff starts at measure 28 and features a *mf* dynamic followed by a *ff* (fortissimo) dynamic. The fifth staff starts at measure 35 and features a *rit.* (ritardando) marking. The piece concludes with a final note and a double bar line.

Anexo 2.5: Nearer my God to Thee. Partitura Contrabajo

Double Bass

Nearer my God to thee

Christian Hymn

Music: Lowell Mason (1792 - 1872)

Arr. Leonardo Vásquez

Solo 8 Tutti

14

21

28

35

p *mf* *p* *mf* *ff* *rit.*

Anexo 3: Accents. Partitura completa

Score

Accents
For String Orchestra

Robert Frost
Transcripción: Leonardo Vázquez

The score is divided into three systems, each containing five staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 1-6):** Violin I and II play quarter notes with accents. Viola plays quarter notes with accents. Cello and Double Bass play quarter notes with accents. Dynamics range from *f* to *mf*. Double Bass includes a *pizz* marking.
- System 2 (Measures 7-12):** Violin I and II play eighth-note patterns with accents. Viola plays quarter notes with accents. Cello and Double Bass play quarter notes with accents. Dynamics range from *f* to *mf*.
- System 3 (Measures 13-18):** Violin I and II play eighth-note patterns with accents. Viola plays quarter notes with accents. Cello and Double Bass play quarter notes with accents. Dynamics range from *mf* to *mf*. Double Bass includes a *mf*_{arco} marking.

©LeoNardVioLin

2

Accents

19

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

mf

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 19-21 show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 22-24 continue this pattern with some rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in measures 20, 22, and 24.

25

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting in measure 25. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play a similar pattern. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The Double Bass part includes a *pizz* (pizzicato) marking in measure 25.

31

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

f

f

f

f

f

Detailed description: This system contains measures 31 through 36. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play a similar pattern. Dynamic markings include *f* (forte) throughout the system.

Accents

37

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B.

43

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f* arco

49

Vln. I *p* *cresc.* *poco a poco rit.*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

D.B. *p*

4

Accents

Tempo I

55

Musical score for measures 55-59. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo I'. The dynamics are marked 'f' (forte) at the beginning and end of the system. The notation includes accents (>) over the notes. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play a rhythmic pattern of quarter notes.

60

Musical score for measures 60-64. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) at the beginning and end of the system. The notation includes accents (>) over the notes. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play a rhythmic pattern of quarter notes.

65

Musical score for measures 65-69. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked 'pizz.' (pizzicato) at the beginning and end of the system. The notation includes accents (>) over the notes. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play a rhythmic pattern of quarter notes.

Anexo 3.1: Accents. Partitura Violín I

Violin I

Accents
for String Orchestra

Robert Frost

Transcripción: Leonardo Vásquez

5

9

13

17

21

25

29

33

2

Accents

37 *mf*

41

45 *f*

49 *p* *cresc.*

53 *poco a poco rit.* **Tempo I** *f*

57 *f*

61 *ff*

65 *pizz.*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Accents' and consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 37 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first staff (measures 37-40) features a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 41-44) continues the melody with some slurs. The third staff (measures 45-48) is marked forte (*f*). The fourth staff (measures 49-52) is marked piano (*p*) and includes a crescendo (*cresc.*). The fifth staff (measures 53-56) is marked *poco a poco rit.* and **Tempo I**, with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff (measures 57-60) is marked forte (*f*). The seventh staff (measures 61-64) is marked fortissimo (*ff*). The eighth staff (measures 65-68) ends with a pizzicato (*pizz.*) instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Anexo 3.2: Accents. Partitura Violín 2

Violin II

Accents
for String Orchestra

Robert Frost

Transcripción: Leonardo Vásquez

5

9

13

17

21

26

31

2

Accents

35 *mf*

39

43 *f*

48 *p*

53 *poco a poco rit.* **Tempo I** *f*

58 *f*

62 *ff*

66 pizz.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Accents', starting on page 2. It consists of seven staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 35-38) features eighth-note patterns with accents and a dynamic marking of *mf*. The second staff (measures 39-42) continues with eighth-note patterns. The third staff (measures 43-47) has a dynamic marking of *f* and includes a slur over the first four measures. The fourth staff (measures 48-52) has a dynamic marking of *p* and includes a slur over the last four measures. The fifth staff (measures 53-57) is marked *poco a poco rit.* and **Tempo I**, with a dynamic marking of *f* and accents. The sixth staff (measures 58-61) has a dynamic marking of *f* and accents. The seventh staff (measures 62-65) has a dynamic marking of *ff* and accents. The final staff (measures 66-69) has a dynamic marking of *pizz.* and accents.

Anexo 3.3: Accents. Partitura Viola

Viola

Accents
for String Orchestra

Robert Frost

Transcripción: Leonardo Vázquez

1 *f* *mf*

6 *f*

11 *mf*

17 *mf*

21 *mf* *f*

26 *mf*

31 *f*

37 *mf*

Anexo 3.4: Accents. Partitura Violonchelo

Cello

Accents
for String Orchestra

Robert Frost

Transcripción: Leonardo Vásquez

5 *f*

11 *mf* *f*

16 *mf*

21 *mf*

25 *f* *mf*

30 *f*

35 *mf*

Anexo 3.5: Accents. Partitura Contrabajo

Double Bass

Accents
for String Orchestra

Robert Frost

Transcripción: Leonardo Vázquez

7

14

21

28

34

46

52

58

64

pizz>

f

mf

arco

mf

f

mf

f

arco

f

p

poco a poco rit.

Tempo I

f

f

ff

pizz.>

Anexo 4: Gargoyles. Partitura completa

Score

Gargoyles

Doug Spata
Transcripción: Leonardo Vásquez

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

©

2

Gargoyles

19

Musical score for measures 19-24. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 19 starts with a *mp* dynamic. Vln. I plays a rhythmic pattern of eighth notes. Vln. II enters in measure 20 with a *mf* dynamic. Vla. and Vc. also enter in measure 20 with a *mf* dynamic. D.B. plays a bass line with a *mp* dynamic. The music concludes in measure 24.

25

Musical score for measures 25-31. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is two sharps. Measure 25 starts with a *mp* dynamic. Vln. I plays a rhythmic pattern of eighth notes. Vln. II enters in measure 26 with a *mp* dynamic. Vla. and Vc. also enter in measure 26 with a *mp* dynamic. D.B. plays a bass line with a *mp* dynamic. The music concludes in measure 31 with a *f* dynamic.

32

Musical score for measures 32-38. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is two sharps. Measure 32 starts with a *rit.* marking. Vln. I plays a rhythmic pattern of eighth notes. Vln. II enters in measure 33 with a *mp* dynamic. Vla. and Vc. also enter in measure 33 with a *p* dynamic. D.B. plays a bass line with a *mp* dynamic. The music concludes in measure 38 with a *p* dynamic.

Gargoyles

Musical score for measures 39-45. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the Violin I and II parts, with a steady accompaniment in the lower strings. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present at the end of the system.

Musical score for measures 46-52. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the Violin I and II parts, with a steady accompaniment in the lower strings. Dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) are present.

Musical score for measures 53-59. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the Violin I and II parts, with a steady accompaniment in the lower strings. First and second endings are indicated by the numbers 1 and 2.

Anexo 4.1: Gargoyles. Partitura Violín I

Violin I

Gargoyles

Doug Spata

Transcripción: Leonardo Vásquez

p
 6
f *f*
 11
mp
 17
 23
 29
rit.
mp
 35
p
 42
p
 48
p
 54
 1 2

Anexo 4.2: Gargoyles. Partitura Violín 2

Violin II

Gargoyles

Doug Spata

Transcripción: Leonardo Vásquez

p
 6
f *f*
 17 *mf*
 24 *mp* *rit.*
 31
 37 *p*
 44 *p*
 49 *p*
 54 1 2

Anexo 4.3: Gargoyles. Partitura Viola

Viola

Gargoyles

Doug Spata

Transcripción: Leonardo Vásquez

4

f

9

13

p

17

mf

22

27

mp

33

rit.

p

40

3

49

f

55

Anexo 4.4: Gargoyles. Partitura Violonchelo

Cello

Gargoyles

Doug Spata

Transcripción: Leonardo Vázquez

4

f

9

13

p

17

mp

22

28

f

34

rit.

mp

40

46

3

f

54

Anexo 4.5: Gargoyles. Partitura Contrabajo

Double Bass

Gargoyles

Doug Spata

Transcripción: Leonardo Vásquez

4

f

9

13

p

18

mp

24

f

30

36

rit.

p

mp

46

f

54