

# Marcações (desenhos) de compassos

THOMAS

KAELIN

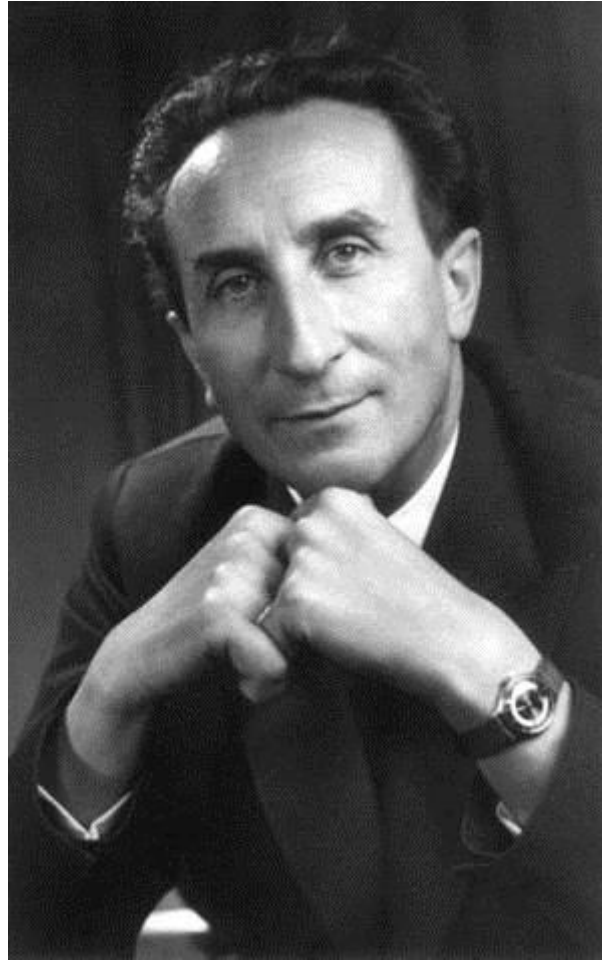
HINDEMITH

ZAMACOIS

SCLIAR

LACERDA

# THOMAS, Kurt



1. Pendular até parar, sentindo o peso total do braço;
2. Queda livre (perpendicular/paralelo)
3. “Boneco de Olinda”
4. Tocar o chão com os dedos (20 vezes)
5. Alternar com os desenhos [*legato* e *staccato*; amplo (*p*) e estreito (*f*)] sempre com os dois braços;

[A good mental aid is to imagine that the lower arms are suspended by large rubber bands or metal springs that pull them up after each motion; or imagine that each motion is directed upward by magnetic force and that the downward conducting motions counteract such a force. But the force persists and the arms invariably come up again with an intensity in direct proportion to the intensity and speed of their downward motion: each release must correspond in magnitude to its beat. To achieve this elasticity of motion is a great problem, since the adult has lost the natural ease that the child possesses.]

Eurhythmic exercises are the only effective remedy. This is not the place to discuss such training in detail, but a few suggestions can be given:

1. Bend forward, let one arm hang down, set it in slight pendular motion and let it come to a complete rest, feeling the full weight of the arm. Repeat with the other arm.
2. Stretch out the arms to the side or to the front, and let them drop with complete relaxation. Swing the entire upper body, raising the arms first above the head, then bringing them down through the spread legs.
3. Bend forward, feet together, knees straight. Move arms toward each other—crossing as they move in opposite directions, but not touching. Let the pendular motion gradually come to a standstill. The shoulders should be completely relaxed.
4. Let both arms hang down, bend forward, push down vigorously, and touch the floor with the fingertips fifteen to twenty-five times. Shoulders and arms should be relaxed.

Such exercises might alternate with the practice of different meters. In addition, the metric patterns should be practiced in two ways: with broadly swinging continuous motions—legato—and with quickly stopped bouncing motions—staccato. Both patterns should be practiced using larger and smaller motions, the arms moving in opposite directions and describing symmetric patterns. As the arms are brought together, they should be placed one above the other.

To become accustomed to the positions in which the raised arms are held completely still, use a very slow tempo but perform and release each separate motion very quickly within the various metric patterns so that between one beat and the next hands and arms remain motionless. (This is important for a relaxed preparatory position that will nevertheless be effective in conveying concentration and for obtaining a precise beat.) Alternate this exercise again with the eurhythmic exercises described above.

## CHAPTER 2

### A Practical Course in Conducting

#### Methods of Study

We will now discuss the practical application of the material presented in Chapter 1. Truly successful practice can begin only when this material has been thoroughly studied and absorbed.

In my experience, (the best practice situation is in a class of six to ten participants, one of whom conducts while the others sing and the instructor comments.) Individual instruction is possible but it is made difficult by the absence of a choral group—the “instrument” through which the effect of the conducting exercises can be observed. It is most essential that the preparation for course work begin with memorizing the examples. For individual practice the use of a mirror is strongly recommended, so that the effect of conducting motions can be observed to some degree. In this manner the study of choral conducting can be guided by self-instruction, but eventually the need for a directing and controlling influence will be felt.

The larger the number of participants the more the emphasis should be given to exercises that can be done by the entire group. Even a class of fifty can achieve technical progress; however, this is obviously not an ideal situation.

#### Practice of Different Meters

The schemes of metric patterns shown on page 9 should be used as the first exercises. Standing before the class, the instructor should let the members imitate him in large flowing motions (always with both arms). This might be done most effectively with unison singing of familiar songs.

The motions must be relaxed and come from the shoulders. It is important immediately to alert the student of the bouncing release of each motion.

On the whole, choral work requires more of an upward than a downward motion, a continuously lifting, “weightless” beat. This is as essential for a fine choral sound as it is for correct intonation.

Mr. Miquisito

\*  
Scherchen  
says for

Panzer  
Chagas  
Lamm  
Meyer

for the vocal

Shawani  
- maha ayohla  
- Scherchen  
- Hindemith

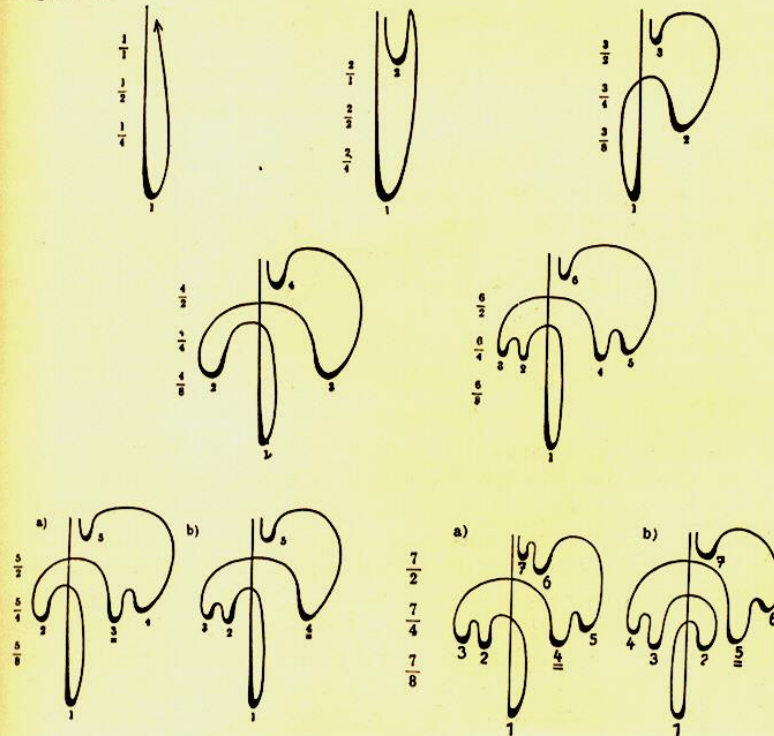
→ some of TV the

The Different Meters

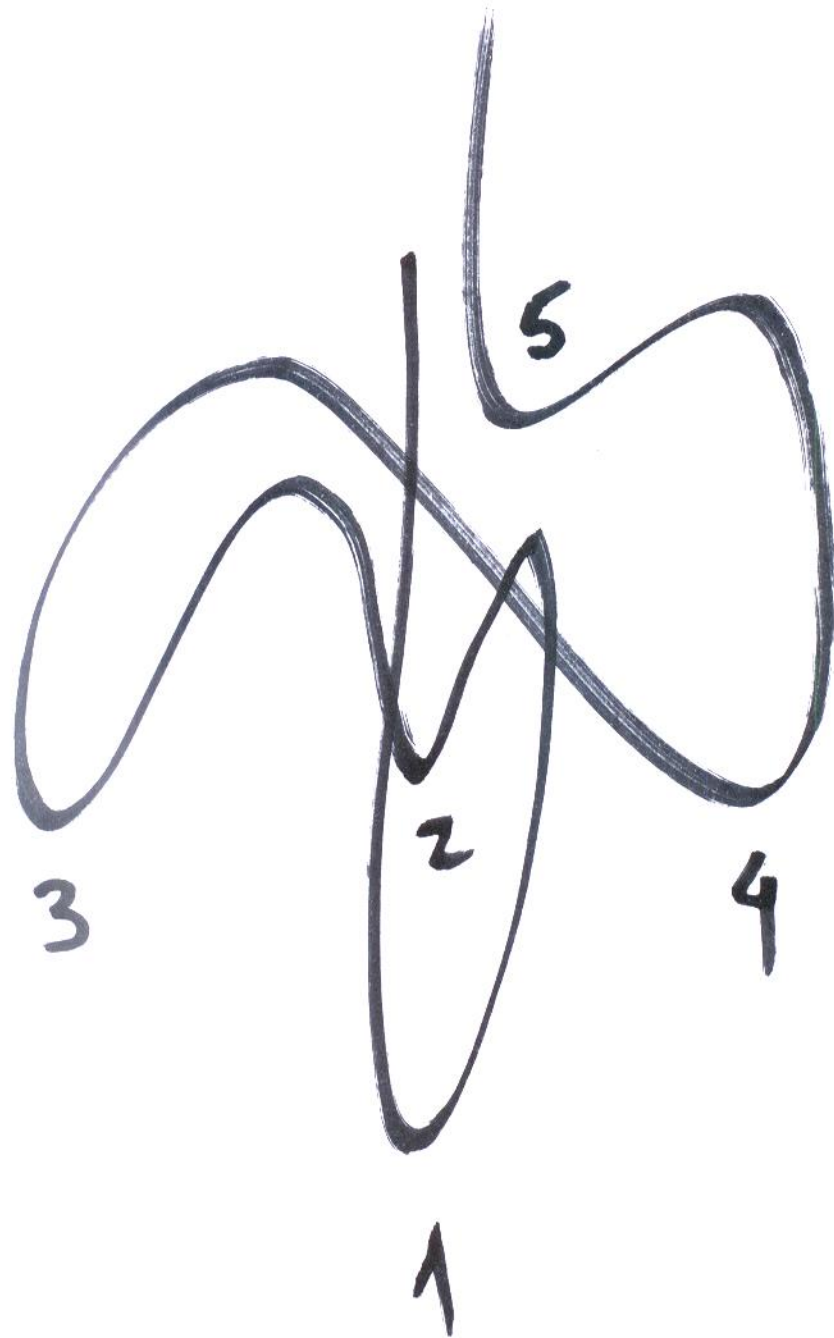
The conducting motions for all types of meter have the following in common: the first and strongest beat of the measure leads downward, following the law of gravity, and the beat next in importance—"two" in 3/4 or 3/2 meter; "three" in 4/8, 4/4, or 4/2; and "four" in 6/8, 6/4, or 6/2—leads outward, to be plainly visible.

From the schematic drawings (see Fig. 1), which show the succession of beats for the principal metric patterns, it will be seen that each beat, as well as indicating its main direction, must also include a small downward motion. The validity of each beat is precisely at the point where the line is most heavily marked. It is here that the beat attains its greatest speed and intensity. The curve that follows in each case is to be considered a release leading to the next beat. I have gradually come to realize the necessity of letting each beat drop vertically to its point of validity. One should imagine three levels: the first level for the beat of "one," a second and somewhat higher level for all other beats except the last, and a third and highest for the last beat. The point of validity for each beat is fixed by the touching of, and bouncing back from, the respective levels.

Figure 1a



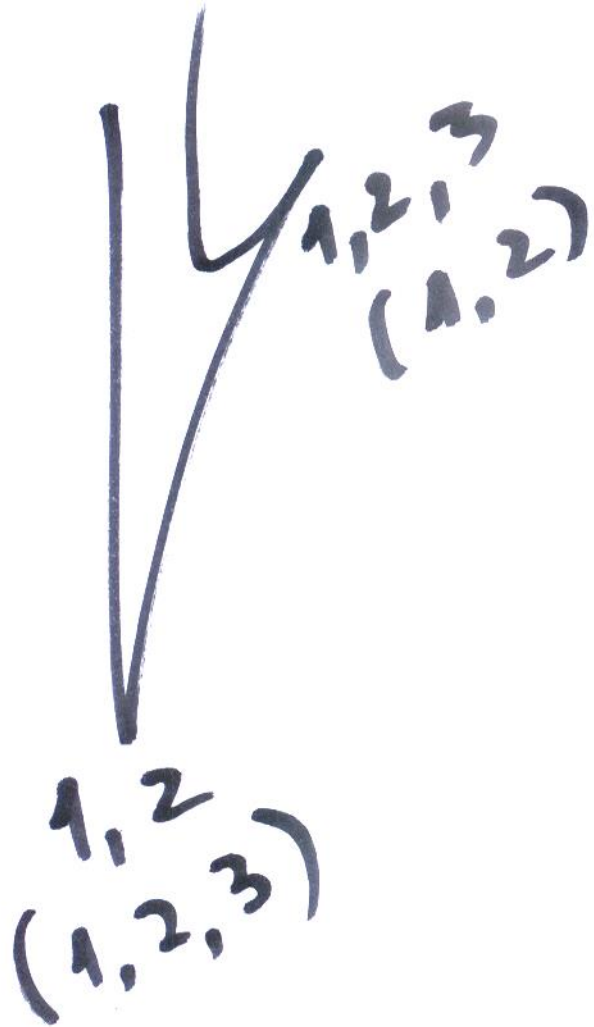
**Para 5 médio/lento:**



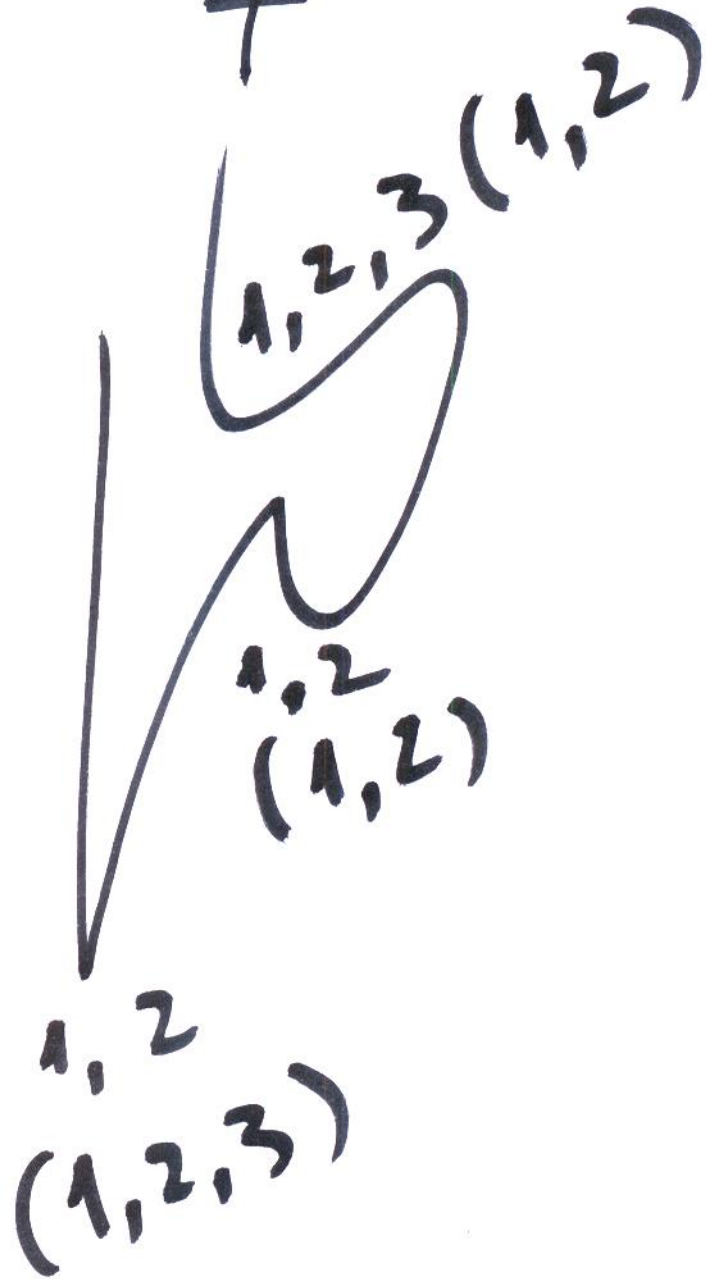
**Para 5 e 7 rápidos:**



5



7



# (Thomas, p. 20 😊)

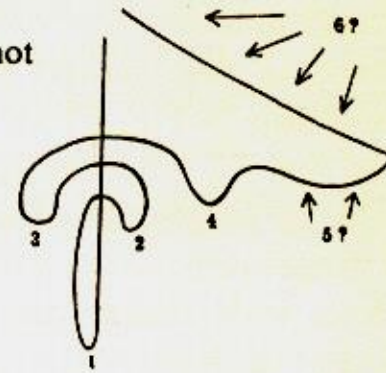
20

## THE CHORAL CONDUCTOR

2x ↓ ↘  
(um solus  
o du tro.  
+ lo' givo)



not



[Note: Beat "two" of the triple subdivision is marked slightly to the right of beat "one," whereas in Fig. 1 it is slightly to the left of beat "one." Actually the two beats might be on the same line, which cannot be shown in our schematic drawing. But all three variants might very well be used: the minor deviation from the vertical beat is not important.]

# Abade KAELIN, Pierre



L'instrument employé pour indiquer les divers degrés de vitesse du mouvement musical est le métronome.

318. — *Pratique* :

Le calcul du tempo à la montre peut se faire ainsi :

1. On fait le calcul au dixième, c'est-à-dire dix fois moins de notes en dix fois moins de temps :

Si  $\downarrow = 80$ , c'est-à-dire 80 noires en 1 minute ou 60 secondes, on réduit à 8 noires en 6 secondes.

2. On observe l'aiguille des secondes; quand elle est à 60 (ou zéro), on commence à compter, au jugé, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, hop. Sur le hop qui termine le huitième numéro, l'aiguille doit être sur 6 secondes. S'il y a *plus* de 6 secondes, le mouvement est *trop lent*. On recommence en allant plus vite jusqu'à ce qu'on obtienne le tempo exact.

319. — Calcul du tempo par le pendule : La longueur du pendule détermine sa vitesse d'oscillation.

Voici le tableau des principaux tempi avec le mouvement chronométrique (1) et la longueur du pendule correspondant à la fréquence :

	Nombre de noires à la minute	Pendule en cm
Grave . . . . .	= 44	185
Largo . . . . .	= 48	165
Larghetto . . . . .	= 50	150
Lento . . . . .	= 52	135
Adagio . . . . .	= 54	120
Andante . . . . .	= 60	100
Andantino . . . . .	= 66	80
Moderato . . . . .	= 80	50
Allegretto . . . . .	= 100	35
Allegro . . . . .	= 116	25
Vivace . . . . .	= 126	20
Presto . . . . .	= 144	14
Prestissimo . . . . .	= 184	8

NOTA : Remarquer que l'unité de longueur (mètre) rejoint l'unité de temps (seconde).

D. La direction traditionnelle ou métrique

320. — Il est nécessaire pour tout bon chef de connaître, d'abord séparément, les deux systèmes fondamentaux de direction :

le système traditionnel, basé sur la mesure,

1. Ces valeurs ne sont pas absolues.

le système que nous appellerons *chironomique* (284), basé sur le rythme.

Dans la pratique, le chef se servira avec profit des deux systèmes à la fois, suivant le caractère de la pièce musicale, la dimension du chœur, son état de préparation, etc.

321. — La direction traditionnelle, son nom l'indique, est la direction couramment employée, notamment pour l'orchestre. Elle dessine la *mesure*.

Le chef s'appliquera, pendant son stage de formation, à *dessiner* très exactement les figures de direction. Plus tard seulement, il pourra se libérer de la géométrie.

*Principe* :

La main droite dessine la mesure, la main gauche l'expression.

Il est des cas où les deux mains dessinent la mesure : dans ces cas, les gestes sont symétriques par rapport à la médiane.

322. — Schéma des figures classiques.

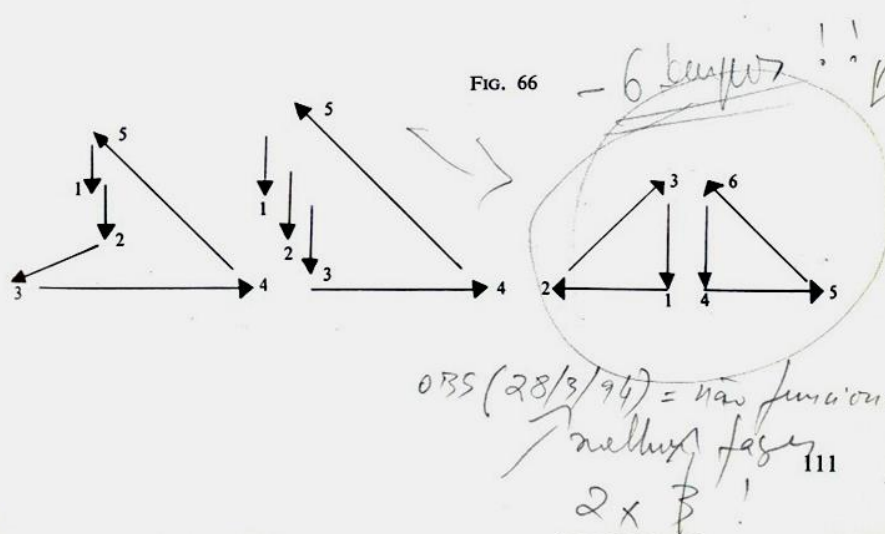
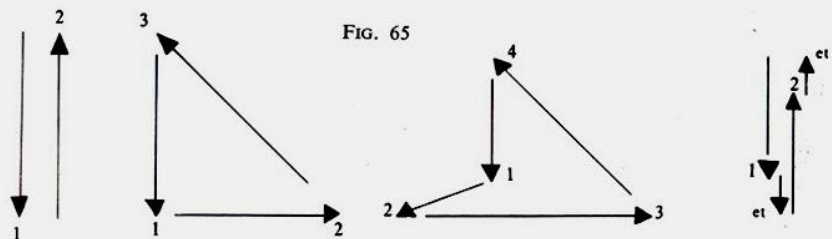


FIG. 66

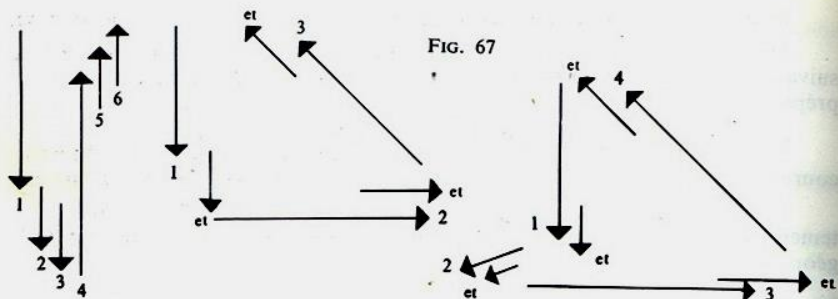


FIG. 67

323. — Pour s'exercer à la *précision du dessin*, on adoptera de préférence la tenue de la main et des doigts indiquée à la figure 61 (pl. hors texte), sans s'occuper, pour le moment, de la souplesse du poignet. Lire, en dirigeant de la sorte, beaucoup de partitions.

324. — Réalisation dans l'espace (selon Kurt Thomas).

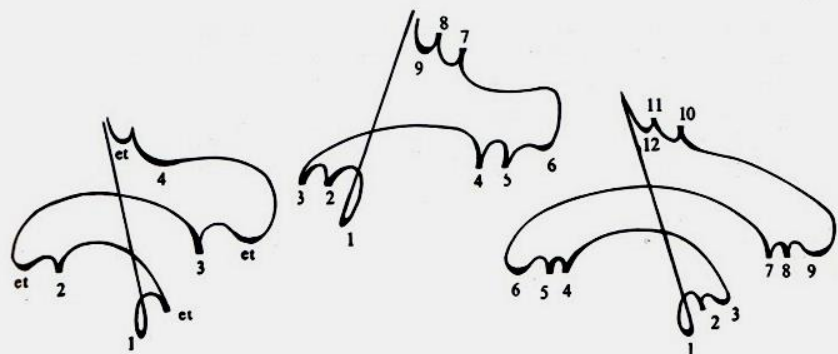
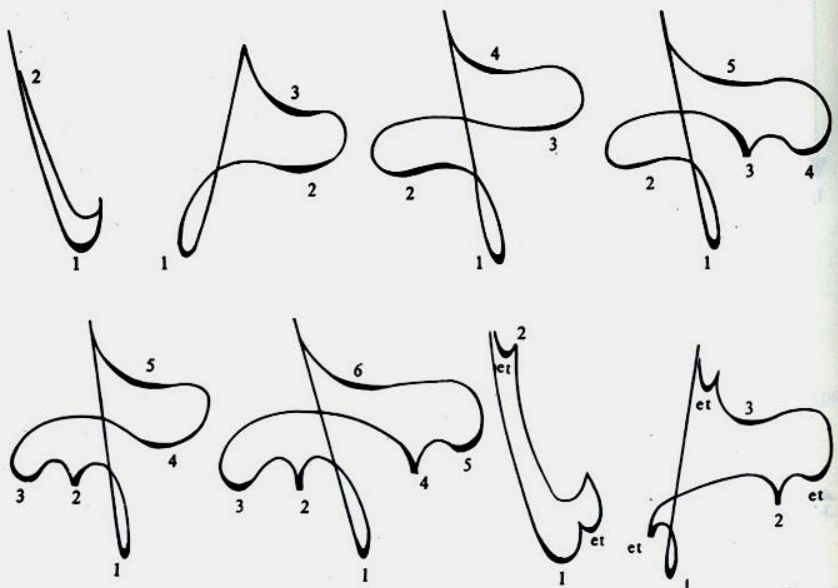
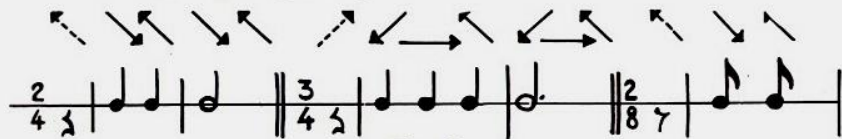


FIG. 68

325. — Le geste préparatoire :

- se note par une flèche pointillée avant la première note à chanter;
- toujours de bas en haut (295);
- vers l'intérieur ou l'extérieur selon le sens du geste suivant;
- de même durée que ce geste



326. — Inconvénients du système traditionnel :

1. La forme conventionnelle des figures peut conférer à l'exécution un caractère artificiel.
2. Pour la chanson et l'art populaire en général, ce système risque d'être trop académique.
3. Dans l'art polyphonique, les lignes verticales de cette direction s'opposent au mouvement mélodique horizontal.

#### E. La direction chironomique

a) *Principe*

327. — La direction chironomique basée sur le *rythme* comprend deux gestes fondamentaux :



FIG. 69.  
(Voir aussi fig. 62, pl. hors texte)

Note : Ce système a été codifié par D. Mocquereau (*Le Nombre musical*, Desclée, Tournai).

328. — Le geste d'élan s'applique à une note, à un groupe de notes ou même à une phrase de caractère plutôt léger, enlevé, dynamique, actif, ascendant, bref; c'est aussi le geste qui marque l'accent expressif du texte.

Le geste de repos s'applique à une note, à un groupe de notes ou même à une phrase de caractère plutôt lourd, contemplatif, rêveur, descendant, long, correspondant au repos modal ou tonal. C'est le geste de la fin du mot ou de la phrase.

329. — Les gestes d'élan et de repos peuvent se combiner de la manière suivante :

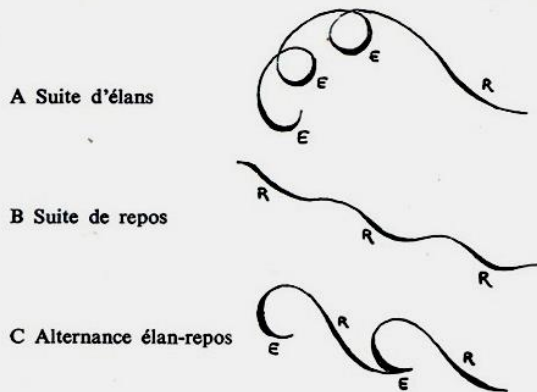
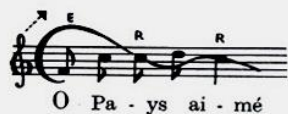


FIG. 70.

330. — Le geste préparatoire en chironomie (principe) :

1. La mélodie débute par un élan (arsis). Le geste préparatoire se fera vers l'extérieur.



2. La mélodie débute par un repos (thésis). Dans ce cas assez rare, le geste préparatoire se fera vers l'intérieur



331. — Inconvénients de la chironomie :

1. Ne convient pas au style staccato;
2. Peut être disgracieuse (impression de carrousel!) surtout dans la suite des élans.
3. N'est guère praticable qu'à l'intérieur de certaines limites de tempo : 54 à 90 gestes à la minute.

332. — Le système traditionnel tel qu'il a été défini plus haut est purement théorique. Dans la pratique, il est toujours plus ou moins « chironomisé », plus arrondi, plus expressif.

333. — Dans les mouvements très lents, la boucle angulaire sert d'avertissement pour le passage d'un temps à l'autre. Cette boucle joue le rôle de geste préparatoire.

b) *Emploi logique des deux systèmes de direction*

334. — Le système *traditionnel* pur ou mixte est *nécessaire* à cause de sa clarté, dans tous les cas où les choristes ont besoin de points de repère précis. C'est le cas de la lecture à vue. C'est aussi le cas de la musique polyphonique (type Palestrina) dans laquelle l'indépendance des voix ne permet pas au chef d'être partout à la fois. Il faut donc que les choristes se dirigent, d'une certaine manière, eux-mêmes; dans ce style, même un chœur très bien préparé ne peut pas connaître par cœur les entrées.

Le même système est *nécessaire*, mais pour une autre raison, pour la direction de la musique dont le rythme est régulièrement *mesuré* (type musique de *danse*).

335. — *Le système chironomique* est *nécessaire* pour diriger toute musique amétrique (sans mesure) dont le type achevé est le plain-chant. Une application importante est la direction du *récitatif* ou du *chœur parlé*.

Il est d'un *heureux emploi*, avec un chœur très exercé, chaque fois qu'un texte demande à être bien déclamé, et en général dans toute musique de style lié.

336. — Entre les deux extrêmes :

le plain-chant, musique exclusivement rythmique, genre déclamation (direction chironomique nécessaire),

et la marche militaire, musique mesurée genre danse (direction traditionnelle pure nécessaire),

il y a tous les autres cas où une utilisation *combinée* des deux directions sera la meilleure solution (324).

337. — Une application intéressante nous est offerte par la chanson populaire classique (type *Marie-Madeleine*, *La claire fontaine*) :

La *strophe*, expression *personnelle* confiée à un soliste, située dans le genre déclamation, se dirige en chironomie.

Le *refrain*, expression *communautaire* confiée au chœur, situé dans le genre danse, se dirige en système traditionnel.

338. — En résumé, le chef n'aura aucun parti pris pour choisir l'une ou l'autre manière. Celle qui convient le mieux au chœur et à l'œuvre, celle qui l'embarrasse le moins, sera la meilleure.

Il suffit que chaque geste soit esthétique, utile à l'expression, clair pour les choristes.

Plus un chœur est musicien, plus le chef pourra se passer de direction métrique.

### F. Cas spéciaux

#### a) Départs au levé (principe : 325 et 330)

339. — *Le chœur est accompagné* (instruments, orchestre) par des professionnels. Ces derniers ont moins besoin d'un geste préparatoire respiratoire de bas en haut que d'une information précise concernant la mesure. Comme ils ont peu répété, ils ne peuvent compter que sur le geste du chef et sur la partition. Les geste préparatoire sera donc dessiné suivant le schéma classique (322) où que se trouve la note de départ : sur le 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup> temps de la mesure.

#### Direction traditionnelle

Exemples A à J.

Examples A through J illustrate traditional conducting gestures for various time signatures and starting points. Each example shows a musical staff with a specific time signature and a starting note. Above the staff, arrows indicate the direction and timing of the conductor's gesture, which typically starts before the first note and ends with the first note. Examples include 2/4, 3/4, and 4/4 time signatures with starting notes on different beats.

Attention : Il n'y aura qu'un seul temps de préparation, jamais deux.

340. — Quand la musique commence sur une fraction de temps, le geste préparatoire se fait sur le temps qui précède et il n'y a pas de geste sur la fraction. Exemple K à M.

Examples K through M show conducting gestures for music that starts on a fraction of a measure. The gestures are performed on the full measure preceding the start of the music, with arrows indicating the timing and direction of the conductor's movements.

On pourra dans certains cas ajouter auparavant un geste pré-préparatoire (!). Mais attention, ce geste doit être sans autorité, neutre, sans dynamisme. Sinon l'ensemble partira trop tôt. Seul le geste précédant immédiatement la musique doit être entraînant.

Utile pour indiquer un nouveau tempo. Si on décide d'utiliser le double geste au concert, l'employer sans faute à la répétition. Sinon c'est la catastrophe.

#### Exemple N.

Example N shows a musical staff with a specific conducting gesture. The gesture is a double gesture, consisting of a first gesture followed by a second gesture. Arrows indicate the timing and direction of these gestures, which occur before the music begins.

341. — *Le chœur est a cappella* ou accompagné par des instrumentistes amateurs ayant fait de nombreuses répétitions.

On peut utiliser un geste passe-partout, l'*oscillation* utilisable chaque fois que la musique commence sur une fraction de mesure ou de temps.

Avantages : 1<sup>o</sup> sauvegarde dans tous les cas le caractère respiratoire (de bas en haut) du geste préparatoire; 2<sup>o</sup> simplifie la tâche du chef de chœur, souvent embarrassé s'il n'a pas noté sa gestique dans les départs complexes (exemple D à M).

En effet le geste respiratoire est toujours de bas en haut.

De plus, tous les gestes qui précèdent la barre de mesure sont tout simplement des oscillations; on reprend le système traditionnel sur le temps qui suit la première barre.

#### Emploi de l'oscillation

342. — *Départ sur un temps complet* : exemples O à T.

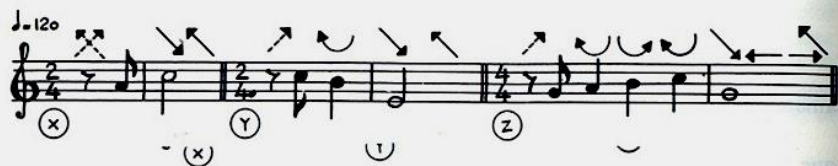
Examples O through T illustrate the use of oscillation for starting music on a full measure. Each example shows a musical staff with a specific time signature and a starting note. Above the staff, arrows indicate the direction and timing of the conductor's gesture, which is an oscillation that starts before the first note and ends with the first note.

343. — *Départ sur une fraction de temps :*

a) Tempo lent : geste sur la première note chantée. Exemples U à W;



b) Tempo rapide : pas de geste sur la première note mais sur le temps complet suivant. Exemples X à Z. A l'exemple X, la flèche de respiration vers l'intérieur est meilleure, l'autre est possible.



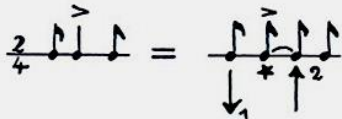
344. — *L'oscillation* : geste-miracle. Le chef s'aperçoit soudain, au concert ou à la répétition, que ses gestes sont faux : il ne sait plus à quel temps de la mesure ils se rapportent; qu'il utilise alors l'oscillation, jusqu'à ce qu'il ait retrouvé un premier temps. L'oscillation a cet avantage qu'elle n'est jamais contradictoire avec le geste traditionnel qu'on attend. Tandis que frapper de bas en haut un premier temps a de quoi dérouter le musicien le mieux intentionné du monde. L'oscillation permet au chef non seulement de sauver la face mais elle dérange moins les musiciens que des gestes traditionnels faits à contre-temps.

345. — Dans tous ces cas, et surtout dans les mouvements rapides et avec les chœurs peu exercés, le geste préparatoire sera accompagné d'une *aspiration très marquée* chez le chef (coup de tête en arrière, aspiration soufflée même sonore), le *regard* sera très exigeant et l'*articulation* légèrement amplifiée. Bref, user au maximum des moyens de contact.

b) *Syncope*

346. — Pour diriger la syncope, on superpose deux gestes :

1° le geste métrique ordinaire qui marque les temps comme si la syncope n'existait pas.



2° le geste spécial qui ne marque que la syncope soit avec la main gauche, soit avec la tête (coup de côté ou en arrière), comme si les temps n'existaient pas.

347. — Une autre manière, très claire, spécialement propre à la répétition, consiste à décomposer la syncope en croches (respectivement en noires) et à en marquer ainsi tous les éléments :

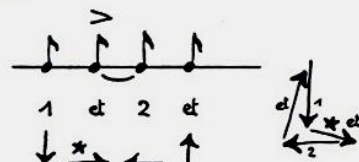


FIG. 71

348. — Quoi qu'il en soit, pour assurer la solidité de la syncope, il faut s'attacher à marquer plus clairement *les temps* que la *syncope* elle-même.

c) *Direction du silence*

349. — Le silence peut cacher un mouvement musical sous-entendu; dans ce cas, le geste du chef l'exprime *visiblement*. Veiller d'autant plus à l'esthétique que ce geste seul, sans l'aide de sons, représente la musique. Exemple : *longs silences à l'intérieur* de l'œuvre.

350. — Le silence peut exprimer le repos, le néant.

Dans ce cas, veiller à l'*immobilité* du geste.

Exemples : silence *à la fin* de l'œuvre, — silence entre les grandes phrases, — silence qui sépare les strophes d'une chanson, dans certains cas.

d) *Direction des « entrées »*

351. — Le chef mettra toute son attention à indiquer clairement à chaque partie le moment de son entrée. Comme, dans certaines partitions, il est impossible de marquer toutes les entrées, le chef s'occupera de préférence :

1° de la voix qui a eu le plus de mesures à compter;

2° de la voix qui a l'entrée la plus délicate en rythme ou en intonation;

3° de la voix la plus importante au point de vue thématologie ou expression.

Pour cela, il aura préparé, et noté *à l'avance*, les entrées qu'il veut marquer.

352. — L'indication de l'entrée comprend également le geste préparatoire. Chaque entrée se composera donc d'au moins deux temps : *le temps préparatoire* et *le premier temps chanté*.

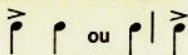
Le chef se tourne franchement vers le registre qu'il doit faire partir.



# HINDEMITH, Paul



Em grupos de dois tempos, um deles dá a impressão de estar acentuado (**Arals**), enquanto que o outro nos parece átono (**Thesis**). O grupo pode começar com qualquer deles.



Em grupos de três tempos, percebemos o acento sobre um dos três tempos, enquanto que os outros dois nos parecem não acentuados.



Neste agrupamento, observar-se-á que a barra de divisão, que até agora foi considerada como um mero símbolo de classificação temporal, tem finalidades mais importantes: ela nos informará sobre a ordem métrica dos sons, indicando o local do acento métrico (ao qual sempre precede).

— EXERCÍCIO 32 —

1. Bata certo número de tempos (mais ou menos 20) e procure, sem que nenhum seja mais forte que os outros, fixar sua atenção para tentar captá-los divididos em

- (a) 2/4 (2/2, 2/8), começando com o acento
- (b) 2/4 (2/2, 2/8), começando com o tempo fraco
- (c) 3/4 (3/2, 3/8), começando com o acento
- (d) 3/4 (3/2, 3/8), começando com o tempo fraco
- (e) 3/4 (3/2, 3/8), começando com dois tempos fracos.

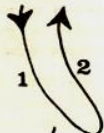
2. Bata como antes. Marque o acento métrico com acentos dinâmicos (batendo com o pé).

Nos exercícios seguintes, bata o tempo de acordo com os esquemas tradicionais para dirigir.

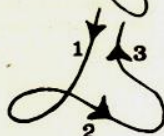
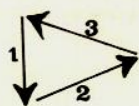
Os esquemas, para grupos de dois tempos, seguem este modelo:



no qual o movimento da mão parece marcar, mais ou menos:



Modelo para grupos de três tempos:

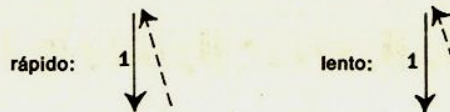


Para dar aos outros o sinal de começar uma peça, é preciso marcar um tempo preparatório, antes do primeiro tempo verdadeiro. Em andamento rápido, o tempo preparatório tem o valor de um tempo completo; em andamento lento, da metade do tempo; e em andamentos muito lentos, ainda menos.

Exemplos:

Para uma peça

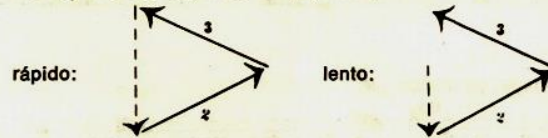
(a) começando no primeiro tempo, em 3/4



(b) começando no segundo tempo, em 2/4



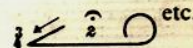
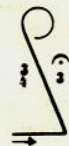
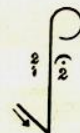
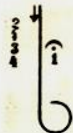
(c) começando no segundo tempo, em 3/4



e assim, em outros tempos de qualquer compasso.

A fermata é indicada pelo movimento lento da mão, na direção do tempo sobre o qual recai. Se, depois da fermata a peça continua sem interrupção, o tempo seguinte prossegue imediatamente após o tempo de fermata; mas, se a fermata finaliza a peça, ou uma parte dela, o tempo que tem a fermata deve ser interrompido com um movimento curto e conclusivo da mão do regente.

Exemplos:



O tempo que segue esse movimento conclusivo deve ser novamente precedido de um tempo preparatório.

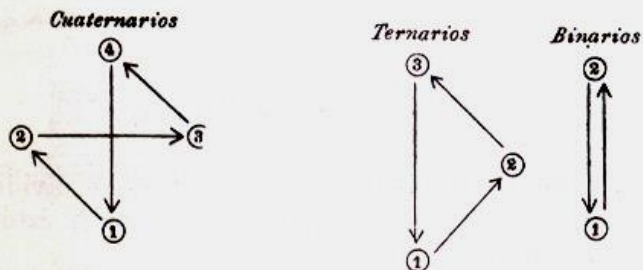
**ZAMACOIS, Joaquin**

**(não achei nenhuma foto dele...)**

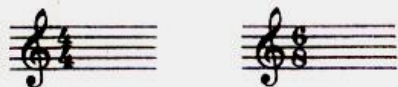
Los *cuaternarios* con un primer movimiento hacia *abajo*, un segundo hacia la *izquierda*, un tercero hacia la *derecha* y un cuarto hacia *arriba*, después del cual se vuelve a empezar nuevamente (1). Todos los movimientos, desde luego, han de ser de igual duración, salvo si se presenta indicación en contra.

Los compases *ternarios* se marcan con un movimiento hacia *abajo*, otro hacia la *derecha* (2) y otro hacia *arriba*.

Y los *binarios* con uno hacia *abajo* y otro hacia *arriba*.



§ 34. **Quebrado indicador del compás.** La forma clásica de indicar todos los compases es por medio de un *quebrado* (del cual la mayoría suprime la rayita, a fin de no establecer confusión con las líneas del pentagrama) colocado inmediatamente después de la clave (3) y en medio del pentagrama.



(1) Algunos marcan el segundo tiempo a la *derecha* y el tercero a la *izquierda*. Y también hay quien lo hace con *dos* movimientos *abajo*, para los tiempos primero y segundo, pasando después a la *derecha*, para el tercero.

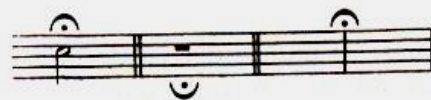
(2) Antiguamente el segundo tiempo se marcaba a la izquierda.

(3) Nos referimos exclusivamente a la indicación del compás que encabeza la composición. Al estudiar los *cambios de compás*, ya veremos cómo se escriben en este otro caso. Cuando hay *armadura* (§ 58) ésta precede a la indicación del compás.

§ 35. **Significación del quebrado.** (El quebrado indicador del compás se relaciona siempre con la figura representativa de la unidad musical: la *redonda* (1). Así, pues, el *numerador* del quebrado expresa la *cantidad de figuras que completan el compás*, y el *denominador*, la *cantidad que de tales figuras entran en la redonda*.)

§ 36. **Otras formas tradicionales de indicar el compás.** Determinados compases se indican, también, por medio de signos especiales, derivados de los que se empleaban antiguamente (2). Algunos, asimismo, con la sola cifra que corresponde al numerador del quebrado (3).

§ 37. **Calderón o corona.** Se denomina así un signo cuya forma es, aproximadamente, la de una *semicircunferencia con un punto dentro*. Este signo se coloca encima o debajo de una nota, una pausa o una divisoria, con la *abertura hacia las mismas*:



§ 38. **Significado del calderón.** Si está encima o debajo de *nota* o de *pausa*, indica que debe prolongarse discrecionalmente el valor de las mismas (4), interrumpiendo por un momento la marcha normal del compás. En el caso de que la nota o pausa valga más de un tiempo, es *el último el que se prolonga*.

Si está encima o debajo de *línea divisoria*, indica que dicha interrupción momentánea debe hacerse *entre los dos compases* y sin prolongar ningún sonido.

(1) Véase el § 7.

(2) Véase la nota H del Apéndice (pág. 148).

(3) Todo ello se irá viendo en los §§ 43 y ss.

(4) Aproximadamente, el doble del valor que representan.

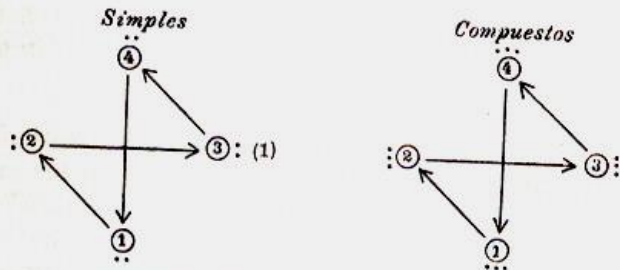
Un calderón más breve ha sido introducido modernamente por algunos teóricos: [—], [—], cuya significación es igual que la de la palabra italiana *tenuto* (abreviación: *ten.*).

Cuando se *disminuyen*, pasan a marcarse a dos movimientos (cual si fuesen binarios) los compases *cuaternarios*, y a uno (el inicial) los *ternarios* y *binarios*.

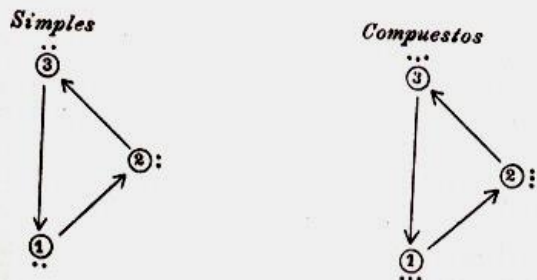
Cuando se *aumentan*, pasan a marcarse las partes de los tiempos con dos movimientos en cada tiempo los compases *simples* y tres los *compuestos*. Pero, a fin de evitar toda confusión de movimientos, los compases *binario-simples* se marcan, en tales casos, como *cuaternarios* (o sea con los cuatro movimientos normales, a cada uno de los cuales se le da entonces la duración de una mitad de tiempo), y los *binario-compuestos*, con tres movimientos hacia abajo, para el primer tiempo, y uno a la izquierda, otro a la derecha y el último arriba, para el segundo tiempo.

Los movimientos correspondientes a las partes de tiempo se hacen más cortos que los de los tiempos.

#### SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES CUATERNARIOS

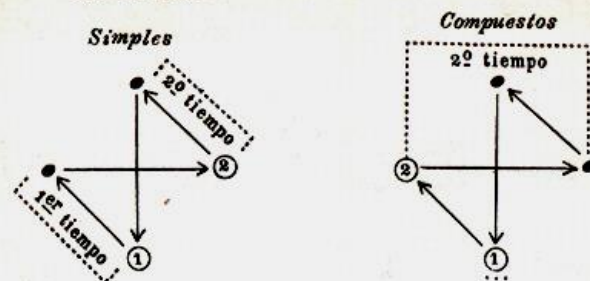


#### SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES TERNARIOS



(1) Estos puntos indican los movimientos de subdivisión de los tiempos.

#### SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES BINARIOS



§ 9. Diferencia entre los compases cuyos quebrados tienen numerador igual y denominador distinto. Entre dos compases cuyos quebrados coinciden en el numerador, pero no en el denominador, la única diferencia consiste en el distinto valor que en ellos representa una misma figura el cual guarda proporción con la diferencia de los denominadores: en el quebrado cuyo denominador es una cifra que representa la mitad del de partida, también el valor de las figuras es el de la mitad, etc.

Ejemplo: una negra, en  $\frac{3}{4}$ , vale un tiempo; en  $\frac{3}{2}$ , medio tiempo, y en  $\frac{3}{8}$ , dos tiempos.

§ 10. Clase de figuras que deben emplearse para obtener valores iguales en los compases que coinciden en el numerador, pero no en el denominador. Si se quieren escribir unos mismos valores en dos compases de denominador distinto, deben emplearse, en el compás cuyo denominador representa la mitad, figuras de valor doble que en el de partida, y viceversa. Y si el denominador representa el cuarto, las figuras han de ser de valor cuádruple, etc. (1).

(1) Como consecuencia de lo explicado en el párrafo anterior. Desde luego que cuando se trata de un compás de silencio no se aplican estas proporciones, pues ya dijimos en el § 40 del Primer curso que se escribe siempre, en tal caso, una pausa de redonda.

# SCLIAAR, Esther



As partes de tempo são constituídas das fases de acordo com a divisão quantitativa, como já foi estudado anteriormente.

CONTRATEMPOS E SÍNCOPES

Desde que ocorram as situações já estudadas com as partes do tempo em relação aos tempos do compasso, há contratempos e síncopes.

Ex:

$\begin{matrix} C \\ \{ SR \quad SI \end{matrix}$   
 $\begin{matrix} C \\ \{ SR \quad SI \end{matrix}$

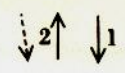
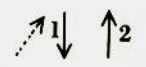
MARCAÇÃO DOS TEMPOS E DIVISÕES NOS COMPASSOS

Simples

(linha pontilhada: separação)

Binários: Começando no 1º T

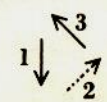
Começando no 2º T



Ternários: no 1º T

no 2º T

no 3º T

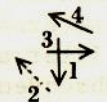
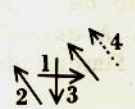


Quaternários: no 1º T

no 2º T

no 3º T

no 4º T



Compostos

Binários:

Rápido



Lento

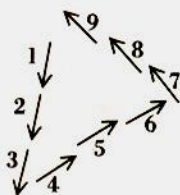


Ternários:

Rápido

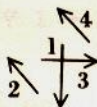


Lento

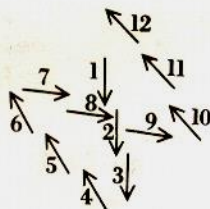


Quaternários:

Rápido



Lento



Obs: Alguns compositores empregam o compasso em um tempo, como por exemplo  $1/4$ . Na realidade em termos de movimento, tal compasso é constituído de dois binários ( $2/8$ ) ou quatro quaternários ( $4/16$ ). A escolha geralmente é feita para facilitar a leitura em função dos compassos antecedentes e subseqüentes.



# LACERDA, Osvaldo



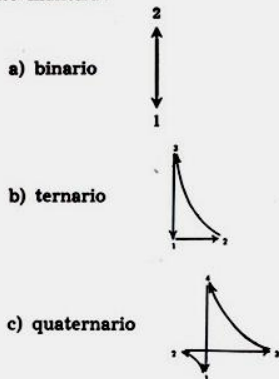
## CAPÍTULO XI

### MARCAÇÃO DE COMPASSO

**63** *Marcar o compasso* consiste em indicar os tempos do mesmo por meio de gestos apropriados.

A marcação do compasso é usada no estudo do Solfejo e na regência de coros, orquestras e bandas.

**64** Tanto os compassos simples como os compostos se marcam da seguinte maneira:



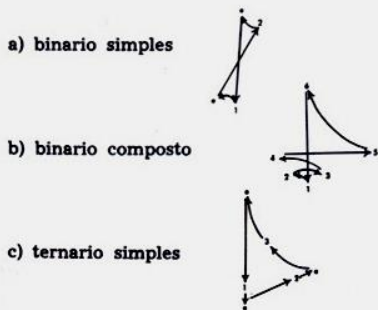
d) quinário — conforme o caso, marca-se como se fosse ternário + binário, ou binário + ternário;

e) setenário — conforme o caso, marca-se como se fosse quaternário + ternário, ou ternário + quaternário.

Obs. — Tanto no compasso quinário como no setenário, o primeiro tempo é marcado mais para baixo do que os demais tempos fortes.

**65** Quando o andamento é muito vagaroso, pode ser necessário subdividir os tempos na marcação, isto é, marcar não só os tempos, como também as suas partes.

Os compassos simples e compostos se subdividem diferentemente:

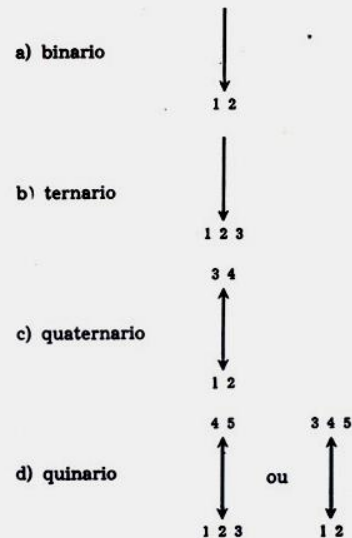


d) ternario composto 

e) quaternario simples 

f) quaternario composto 

**66** Quando o andamento é muito rápido, pode ser necessário juntar os tempos na marcação.



#### DEFINIÇÃO

*MARCAR O COMPASSO é indicar os tempos do mesmo por meio de gestos.*

# Referências bibliográficas:

- THOMAS, Kurt. *The Choral Conductor*. New York, American Choral Review, Vol. XIII, Numbers 1 and 2, 1971. (A 1ª edição, em alemão, é de 1935)
- KAELIN, Pierre. *L'Art Choral*. Paris, Éditions Berger-Levrault, 1974
- HINDEMITH, Paul. *Treinamento elementar para músicos*. Tradução de Camargo Guarnieri. São Paulo. Ricordi Brasileira, 1975
- ZAMACOIS, Joaquin. *Teoría de la música*. Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1975
- SCLIAR, Esther. *Elementos de teoria musical*. São Paulo, Novas Metas, 1985.
- LACERDA, Osvaldo. *Teoria elementar da música*. São Paulo, Ricordi Brasileira S.A., 1961