



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

OBRAS DE:
Alfredo Antúnez, Peter Klatzow,
Emmanuel Séjourné, Kevin Volans

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN MÚSICA INSTRUMENTISTA (PERCUSIONES).
QUE PRESENTA:
GABRIELA EDITH PÉREZ DÍAZ

ASESORA PARA EL TRABAJO ESCRITO: Dra. ARTEMISA REYES GALLEGOS
ASESOR PARA EL EXAMEN PRÁCTICO: Dr. ALFREDO BRINGAS SÁNCHEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Tú eres mi escondite y mi escudo;
en tu palabra he puesto mi esperanza.*

Salmo 119:114

Agradecimientos

Mami, papi: este trabajo lo dedico enteramente a ustedes, como reconocimiento a su labor como padres, por todo el amor y paciencia con que me han apoyado. ¡Los amo!

Jazmín, Paty, Lili son las mejores hermanas que Dios me envió. Gracias por todo el apoyo que me han brindado toda la vida. Las adoro.

Gracias a la Dra. Artemisa Reyes Gallegos, por sus enseñanzas a lo largo de este año, con su apoyo y dedicación esta investigación fue posible. -Este es el fruto de nuestro trabajo.

A mi querido maestro Alfredo Bringas. Le agradezco infinitamente todo. Es un honor haber sido su alumna.

Con agradecimiento especial a Luis Ángel, quien más allá de ser mi novio y mi amigo, aportó con sus conocimientos, trabajo y compromiso desde el principio del proceso, sin faltar un solo día. - ¡Gracias por tanto amor! ¡Te amo!

Muchas gracias al maestro Juan Gabriel Hernández, quien es parte fundamental en mi vida y como percusionista. -Gracias por todo maestro.

Gracias a todos los maestros y alumnos del Claustro de percusiones.

Muchas gracias al maestro Francisco Viesca. -Ahora si maestro, a seguir el camino.

Gracias a todos mis amigos percusionistas, músicos y amigos de la vida, especialmente a Alana, Adri, Betuel, Vale, Normita, Tops, Josefina, Margarita, Lau, Tania, Ale, Liz, Ollin y Aída; a mis amigos Marco Mora, Marco Peralta, Lalo, Vences, Diego, Carlos Ruiz, Paquito, Roque, Chucho, Abraham, Santi, este trabajo también es de ustedes.

Al maestro Sergio Cárdenas, gracias por tan magníficas y gratificantes experiencias musicales.

Gracias al Programa de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad, particularmente a mi tutora y gran amiga María Esther Carrillo de Córdoba.

Gracias al maestro José Luis Barros Horcasitas y a Fundación Televisa por su gran apoyo durante todos mis estudios universitarios.

PROGRAMA

- *Dances of Earth and Fire*
Dark and heavy
Con brío
(para marimba)

Peter Klatzow
(n. 1950)
- Del ciclo de *Minerales II*
Ágata
Granate
(para timbales)

Alfredo Antúnez Pineda
(n. 1957)
- *Asanga*
(para multipercusión)

Kevin Volans
(n. 1949)
- *Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas*
A Piacere
Energique et agresiff
(para vibráfono y orquesta de cuerdas)

Emmanuel Séjourné
(n.1961)

Duración total del programa: 53'32''

Contenido

.....	i
PROGRAMA.....	iv
Introducción.....	1
Peter Klatzow.....	3
Catálogo de obras para percusión.....	5
<i>Dances of Earth and Fire</i> (1987).....	6
Análisis de la obra.....	8
I. <i>Danza de la tierra (Dark and heavy)</i>	8
II. <i>Danza del fuego (Con brío)</i>	14
Sugerencias técnicas, interpretativas y de estudio.....	20
Aspectos generales.....	20
Acerca de la sonoridad.....	20
Fioritura y apoyatura.....	21
Sugerencias específicas para la <i>Danza de la tierra</i>	23
<i>Baquetas</i>	23
Sugerencias específicas para la <i>Danza del fuego</i>	25
Baquetas.....	25
Ejercicios técnicos preparatorios.....	25
Octavas.....	26
Resoluciones rítmicas.....	27
Acerca del redoble independiente.....	28
Emmanuel Séjourné.....	30
Catálogo de obras para percusión.....	33
<i>Concierto, para vibráfono y orquesta de cuerdas</i>	36
Análisis de la obra.....	38
1er Movimiento.....	38
2do Movimiento.....	43
Sugerencias técnicas, interpretativas y de estudio.....	52
Explicación de la página de sugerencias del Concierto.....	52
Colocación de la orquesta y el vibráfono.....	52
Acerca de la partitura.....	53
Accesorios requeridos.....	53
Recomendaciones de sonoridad y fraseo.....	54
Uso del pedal.....	55
Digitaciones.....	55

Sugerencias para resolver pasajes de arco en la obra	55
Cómo sujetar el arco	56
Consideraciones previas al comienzo de la práctica	58
Ejercicios para mejorar el manejo del arco en el vibráfono	58
Primera parte: ejercicios con un solo arco.	58
Segunda parte: Ejercicios con dos arcos	60
Kevin Volans	63
Catálogo de obras para percusión	67
Asanga	69
Análisis de la obra	71
Sugerencias técnicas, interpretativas y de estudio.....	75
Dotación instrumental	75
Sensación binaria contra quintillo	75
Sección del c.85 al 123	77
Ejercicio de comprensión	79
Alfredo Antúnez Pineda.....	81
Obras de Alfredo Antúnez Pineda.....	83
Minerales.....	85
<i>Ágata y Granate</i>	87
<i>Ágata</i>	87
<i>Granate</i>	93
Sugerencias técnicas e interpretativas de <i>Ágata</i>	97
Sugerencias técnicas e interpretativas de <i>Granate</i>	99
Conclusiones	101
Glosario	104
Bibliografía	105
ANEXO 1	107
EJERCICIOS	107
ANEXO 2	108
PARTITURAS.....	108

Introducción

El presente trabajo es una aproximación a la preparación e interpretación musical de cuatro obras para instrumentos de percusión, en las cuales se manifiestan diversas vertientes de la música contemporánea, identificadas por sus elementos de estilo, lenguaje y técnicas de composición, escritas entre los años de 1987 y 2007, dos décadas que a través de cada compositor se aprecian de forma distinta.

Peter Klatzow y Kevin Volans, de origen sudafricano; Alfredo Antúnez, procedente de México y Emmanuel Séjourné originario de Francia, son los creadores de la música que a continuación se presenta. Cada uno de ellos ha aportado en gran medida al enriquecimiento del repertorio para percusión del siglo XX y XXI, y en la actualidad se encuentran activos en el ámbito musical. Curiosamente, tienen la constante de haberse adentrado en distintas áreas del arte y del conocimiento, complementando su labor artística, ya sea a través de la investigación, el entorno académico, pedagógico o en la producción de artes escénicas.

Las obras seleccionadas para presentarse, poseen características y elementos musicales distintos, derivados del lenguaje desarrollado por sus creadores. En la obra *Dances of Earth and Fire*, se podrán apreciar una gran cantidad de sutilezas en la marimba, riqueza armónica, y el lenguaje particular de Peter Klatzow. En el *Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas* de Séjourné, se describirán cada una de las fuentes de las cuales el compositor ha obtenido la inspiración para escribir esta obra, además de explorar los recursos técnicos propios del instrumento, también se explica a profundidad la utilización del arco en la percusión, que ayudará a conocer mejor su funcionamiento. En *Asanga* de Volans, los elementos estructurales y sonoros, revelarán a un compositor lleno de energía, que explora los recursos de la multipercusión y exige al intérprete manifestar esta idea a través del sonido. Finalmente, se profundizará en *Ágata y Granate*, pertenecientes a la obra *Minerales* de Alfredo Antúnez, que actualmente está siendo integrada por los estudiantes de percusión como parte de su repertorio, por la riqueza de elementos de sonoridad, ritmo y fraseo que el compositor ha utilizado en ella.

Cada una de las obras se desarrolla en un capítulo, la información contenida se estructura en apartados de la siguiente forma:

1. Datos biográficos: Comprende la formación musical de cada compositor, estilo, lenguaje compositivo y su experiencia directa con los instrumentos de percusión, para comprender sus intereses referentes a la obra.
2. Datos de la obra: En este apartado se brinda información que contextualice histórica, social y musicalmente a cada composición.
3. Análisis: Mediante una exploración detallada, se muestran los rasgos más significativos de la obra: rítmicos, melódicos, armónicos, estructurales, estilísticos y conceptuales.
4. Sugerencias técnicas e interpretativas: Se proponen una serie de recomendaciones, para solucionar pasajes que presenten retos en la ejecución, partiendo del criterio desarrollado en la formación profesional.

Se pretende que el lector encuentre a lo largo de estos párrafos, algunos datos que le sean de utilidad en su propio quehacer artístico, profesional, musical, o de alguna otra índole.

Como propósito final, se espera dar muestra de los conocimientos adquiridos durante la formación profesional y sustentar teóricamente la interpretación de las obras que integran el recital para obtener el grado de Licenciada en instrumentista-percusión en la Facultad de Música de la UNAM.

Peter Klatzow

Compositor reconocido internacionalmente, que se ha dedicado a la enseñanza, a la investigación y a la producción musical. Nació en 1945 en la ciudad minera de Springs, Transval, Sudáfrica. Inició sus estudios musicales en *Saint Martin's School*, Johannesburgo. En 1964 se trasladó a Londres, Inglaterra, para estudiar composición con Bernard Stevens, piano con Kathleen Long y orquestación con Gordon Jacob en el *Royal College of Music*.

Klatzow destacó en el entorno académico y sus obras recibieron diversas distinciones y reconocimientos. En 1964 obtuvo la beca que otorga *South African Music Rigths Organisation* (SAMRO) para compositores y un año después ganó el *Royal Philharmonic Prize*. Posteriormente, se trasladó a Paris, Francia, para estudiar con la compositora Nadia Boulanger.

En 1966 regresó a Sudáfrica y dos años después, comenzó a trabajar para la *South African Broadcasting Corporation* (SABC) hasta 1973, como productor musical. En 1974 fundó el *Contemporary Music Society* a partir del año 1989 se unió como profesor a la *Cape Town University* de la cual actualmente es profesor emérito.¹

El repertorio de Peter Klatzow incluye música de cámara, música para instrumentos solistas y para orquesta; contiene obras vocales para coro mixto, solistas y con acompañamiento instrumental, además, ha escrito música para ballet y teatro. Entre sus obras más importantes se encuentran la música para el ballet de Hamlet (1992),²*Prayers and Dances of Praise from Africa* (1996)³ y *Return of The Moon* (1997).⁴

Peter Klatzow es uno de los compositores sudafricanos más sobresalientes que han escrito para marimba. Sus obras han enriquecido el repertorio para el instrumento, en las que se manifiesta un lenguaje particular del compositor,

¹ (May, 2015).

² Ballet en dos actos, comisionado por la compañía de ballet CAPAB, con recursos de Louisvale Wine Farmers. El estreno de la obra tuvo lugar en el complejo teatral *Nico Malan, Cape Town* en 1992.

³ Obra para coro mixto y quinteto de alientos opcional, comisionada por *South African Music Rigths Organisation* (SAMRO).

⁴ Comisionada por la percussionista Evelyn Glennie y el ensamble vocal King Singers.

destacando la exploración en las sutilezas tímbricas. Con frecuencia sus trabajos son interpretados en clínicas, conciertos, convenciones de percusión y también en concursos internacionales de marimba.

Catálogo de obras para percusión

A continuación, se incluye parte del catálogo de obras de cada compositor, con el objetivo de ampliar la información que se brinda al lector, reforzando los datos biográficos y el contexto histórico de cada obra.

La selección de obras para percusión del catálogo de Peter Klatzow, se presenta dividida en 4 rubros: marimba, vibráfono, música de cámara y conciertos.

Marimba

- *Dances of Earth and Fire* (1987).
- *Inyanga* (1996).
- *Song for Stephanie* (1999).
- *Etudes for Marimba* (2010).

Vibráfono

- *Variations on an Uncomposed Kyrie* (2013).

Música de cámara

- *Double Concerto* (1993)
Flauta, marimba y cuerdas.
- *A Mass for Africa* (1994, revisado en 2004)
Solo de contratenor, barítono, doble coro, corno, flauta, 2 Marimbas (4 percusionista), cuerdas y sintetizador.
- *Te Deum* (2001)
Coro, órgano, 2 Marimbas, trompetas, cuerdas.
- *The Spiritual Canticle of St. John of the Cross* (2002)
Mezzo-soprano, barítono, coro, vibráfono, marimba, sintetizador y cuerdas.
- *Towards the Light* (2003)
Doble coro, marimba y órgano.

Conciertos

- *Concerto for Marimba and String Orchestra* (1985)
Marimba.
- *Concerto for Flute, Marimba and Strings* (1993)
Flauta, marimba y cuerdas.
- *Concerto for Piano and Eight Instruments* (1995)
Piano, flauta/ píccolo, corno, trombón, sintetizador, marimba, violín y contrabajo.
- *Concerto for Vibraphone, Marimba and Strings* (2013)
Vibráfono, marimba y cuerdas.
- *Concerto for Two Marimbas* (2013)
Dúo de marimba y orquesta.

Dances of Earth and Fire (1987)

Una de las composiciones de Peter Klatzow más interpretadas es *Dances of Earth and Fire*, la cual conduce al percusionista a la exploración metódica de diversos recursos técnicos e interpretativos en la marimba, tales como el uso de ornamentos, desplazamientos a lo largo del instrumento, diversidad de articulaciones, complejidad rítmica y un particular lenguaje armónico y melódico.

Esta obra fue compuesta para ejecutarse en una marimba de 5 octavas.⁵ Comisionada por el percusionista Robert Van Sice en el año de 1987, quien era timbalista y principal de *The Cape Town Symphony Orchestra*. En 1984, Van Sice solicitó a Klatzow la composición de un concierto para marimba, como primer intento escribió *Figures in a Landscape* para flauta y marimba. Más adelante, en el año de 1985, compuso el *Concierto para marimba y orquesta de cuerdas*. Todas estas composiciones representaron el inicio de una fructífera relación de trabajo.

Para la creación de las primeras obras, Klatzow evitó escuchar música de otros compositores, procurando no verse influenciado por sus estilos, de esta manera estableció la originalidad en sus trabajos para marimba.

Dances of Earth and Fire (1987) es la primer obra para marimba solista de Peter Klatzow, está dedicada a Robert Van Sice y fue publicada por *Percussion Music Europe*. Su estreno tuvo lugar el 20 de octubre de 1989 en el *Concertgebouw* en Ámsterdam, Holanda⁶, se divide en dos movimientos, Danza de la Tierra y Danza del fuego.

La primera danza (*Danza de la tierra*) es menos intensa, pero requiere mucha sensibilidad en la selección de las baquetas respecto al color. La segunda danza (*Danza del fuego*) es exuberante y rítmicamente compleja, ideal para el final de un recital.⁷

⁵ De do³ a do⁸

⁶ (Muller, 2006),

⁷ *Dances of Earth and Fire is a virtuoso work for solo marimba. The first dance (Earth Dance) is somewhat muted but demands a very sensitive use of stick color. The second dance (Fire Dance) is an exuberant and rhythmically complex piece of writing designed to end a recital.* (Klatzow, 1999)

En una entrevista realizada por Stephanus Muller en julio de 2005⁸, Klatzow expresó lo siguiente:

No volvería a escribir para marimba como escribí *Dances of Earth and Fire*. Es una obra muy difícil y cuando la escuché por primera vez, años después de haberla compuesto, no me agradó. No pude encontrar más que una o dos cualidades fugaces en ella y en lo general la pieza me irrita. Cuando en algunas ocasiones me envían grabaciones, todo lo que hago como cumplido es escucharlas. Al ser una pieza muy demandante para la marimba, es presentada de forma recurrente en competencias. Es penoso para mí, ser reconocido por esa obra.⁹

En 1999, Klatzow hizo una revisión de la obra, presentando una nueva edición de la partitura en la cual se modificaron algunos valores rítmicos, con lo que la obra se vuelve más flexibles para los intérpretes¹⁰. En la portada de esta nueva edición aparece el siguiente texto:

Estas dos piezas ritualistas [...] reflejan la solidez y gravedad de la tierra, contra la ligereza de la flama, la cual siempre busca elevarse y escapar hacia más allá. Esto llega a ser una metáfora para la vida y la muerte, o las fuerzas de lo terrenal y lo espiritual...

[...]Sin embargo, el concepto real del fuego implica la destrucción de aquello que es físico en algo nuevo, una forma recreada, este proceso crea energía para ambos, el calor y la luz, de igual manera esa metáfora se crea por el intérprete a través del movimiento y la acción, en la ejecución de esta obra. "Tierra" implica inmutabilidad, rotación, pero estable.¹¹

⁸ (Muller, 2006).

⁹ *I wouldn't again write for the marimba as I wrote in Dances of Earth and Fire. It's a monstrously difficult piece and when I first heard it, which was years after it had been composed, I didn't like it. At all. I couldn't find more than one or two very fleeting redeeming qualities in it, and mostly the piece just irritated me. As it still does now on the odd occasions when people send me recordings of it. It's as much as I can do to bring myself to listen to them. But since it is so demanding for the marimba, what happens is that it gets taken up quite a lot and presented in competitions. So it's a blot for me to be known by that piece.* (Muller, 2006).

¹⁰ Este trabajo se centra en el estudio y análisis de la primera versión de la obra, que es la que se interpretará en el recital público.

¹¹ *These two ritualistic pieces reflect on the one hand the solidity and all-embracing gravity of Earth itself, and the evanescent flickering of flame, which always seeks to rise upwards and escape into the beyond. These become metaphors for life and death, or earth-bound; spirit-bound forces. Nevertheless the very concept of fire implies a destruction of that which is physical into a new, recreated form. This process creates energies of both heat and light, and the equal*

Análisis de la obra

Dances of Earth and Fire consta de dos movimientos: *Danza de la tierra* y *Danza del fuego*. El carácter dancístico de la obra se refleja en la tensión y en la relajación, visualmente se puede apreciar en el desplazamiento del intérprete sobre el instrumento y auditivamente en la musicalidad de la obra.

I. Danza de la tierra (Dark and heavy)

Esta danza hace alusión a la forma en que se manifiesta el contraste de la inmutabilidad de la tierra, con su movimiento rotatorio.¹² La atmósfera que se presenta es de ritualidad, el pulso es frecuentemente pausado por los silencios, meticulosa en los detalles sonoros como lo son los diversos tipos de ataque y con una tendencia hacia los sonidos graves, cortos, asentados y quietos.

La estabilidad es constantemente interrumpida por súbitos cambios rítmicos y en ese vaivén se encuentra la danza. La utilización del registro grave está relacionada con el concepto de “tierra”. Por otra parte la “rotación” proviene de las variaciones rítmicas desarrolladas de diversas formas.¹³

La obra consta de 5 secciones, la primera es la presentación, seguida de tres secciones de desarrollo y finalizando con una re-exposición de elementos de la primera parte.

En el siguiente esquema (Figura 1), se muestra la forma en que se van presentando las 5 secciones, representadas por las casillas más grandes. La numeración que aparece dentro de cada casilla, corresponde a los compases que abarca cada sección. La estructura general de la obra es la siguiente:

- **Presentación:** En esta sección se exponen los elementos de sonoridad que se desarrollan a lo largo de la danza, abarca trece compases.
- **Desarrollo:** Del c.14 al 40, se retoman elementos de la presentación, agregándose algunos nuevos, como un rango dinámico más amplio,

metamorphosis is created by the player through movement and action, in the realisation of this piece. Similarly, Earth implies immutability, revolving but unchanging. (Muller, 2006).

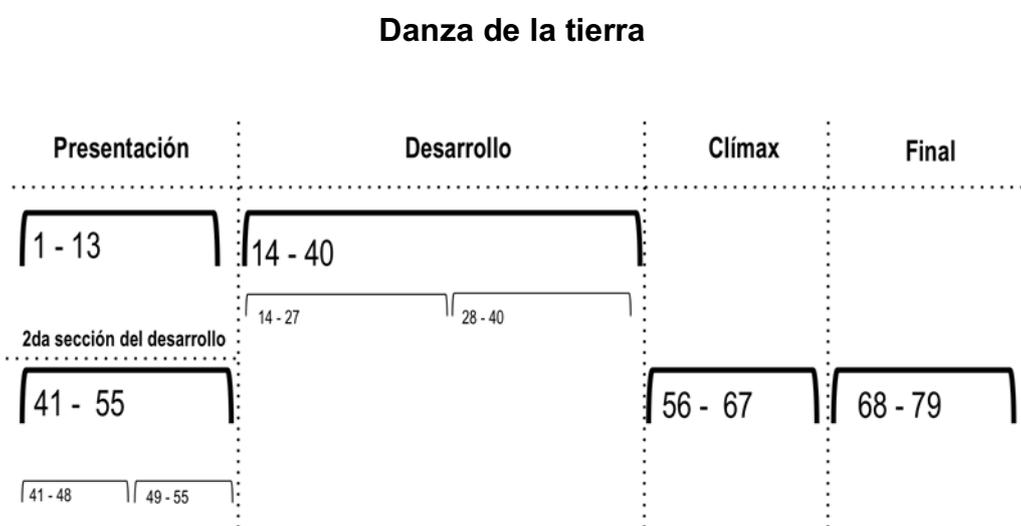
¹² (Klatzow, 1999)

¹³ El presente análisis es interpretativo, surge como resultado de conjuntar la visión personal con los datos obtenidos en la investigación.

figuras con trémolo, ritmos más complejos y frases con mayor desarrollo melódico.

- Segunda sección del desarrollo: Abarca del c.41 al 55, contiene material que puede remitir directamente a la exposición, es por ello que, en el esquema, se encuentra ubicada debajo de la presentación.
- Clímax: En esta sección de la *Danza de la tierra*, hay gran movimiento en las dinámicas, a pesar de que anteriormente ya se había utilizado el *ff*, en esta parte se utiliza combinado con figuras rítmicas rápidas y acordes incisivos que se repiten en grupos, creando mayor tensión.
- Final: Contiene elementos armónicos y sonoros de la primera parte, comienza en el c.67 y finaliza en el 79.

■ Figura 1. Esquema de *Danza de la tierra*.



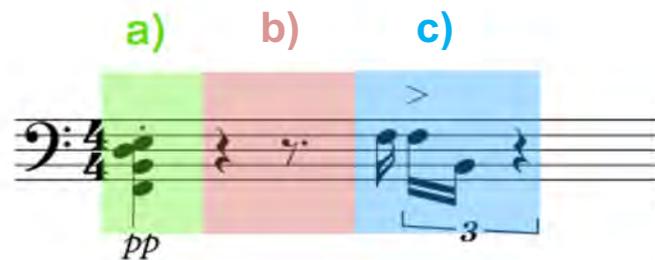
Presentación

El *tempo* de la *Danza de la tierra* es $\bullet = 96$. En esta sección de la obra, que comprende del compás (c.) c.1 al c.13, se presenta el material con el que se desarrolla toda la danza. La sensación del pulso es poco perceptible al principio, debido a largos silencios a manera de pausas.

En el c.1 se encuentra el Motivo rítmico melódico I (M.r.m.), el cual contiene la mayor parte de elementos que se utilizarán a lo largo de toda la danza:

a) Acorde de negra. b) Silencio c) Figura rítmica anacrúsica, con subdivisión ternaria (Figura 2.)

□ Figura 2. M.r.m. I.



- a) La “Tierra” está representada por el acorde “a” con el que se inicia la obra, escrito en el registro grave de la marimba, enfatizado por un *staccato*¹⁴. Este acorde está formado por una 4ª aumentada, una 3ª menor y una 2ª mayor. Toda la primera sección de la obra, se basa en utilizar las notas que lo conforman, y más adelante funciona como base para desarrollar los motivos melódicos y armónicos del primer movimiento.
- b) La presencia de los silencios obedece a dos principios dentro de esta pieza, el primero de ellos es favorecer la idea de “inmutabilidad” y de quietud. Conforme se desarrolla la música, se favorece el segundo principio, el silencio como un “puente” que marca el paso de una sección a otra, permitiendo la entrada de la “rotación”.
- c) La sensación de “rotación” se presenta en el Motivo rítmico (M.r.) “c”, un 16vo que sirve de anacrusa a un tresillo de negra. Desde este momento se encuentran presentes las dos sensaciones dancísticas de esta pieza: binaria y ternaria. A partir de aquí el compositor realizará variantes rítmicas con este motivo: alargando y acortando los silencios.

¹⁴ Esta afirmación es una propuesta personal, que surge del análisis interpretativo que he dado a la obra.

Desarrollo rítmico y melódico del primer material

En esta sección de la obra que comprende del c. 14 al 40, aparecen las primeras variantes melódicas y rítmicas, surgen también las apoyaturas, así como trémolos en notas largas, con dos o más notas.

A partir del c.14 se presenta una figura de seisillo que incluye la configuración de notas del acorde “a”, escrita en una transposición más aguda. (Figura 3.)

□ Figura 3. M.r.m. II



En el c. 31 se encuentra el M.r.m. III el cual es una variante del M.r.m. I pero invertido, moviéndose en dirección ascendente. (Figura 4.)

□ Figura 4. M.r.m. III



Para concluir esta sección, se incorporan las primeras *fiorituras* de la obra (c.36 y c. 38), apoyando una pequeña *cadencia* de acordes. (Figura 5.)

□ Figura 5. c.36 a c. 39.



Segunda sección del desarrollo

En el c.41, comienza una nueva sección en la obra, se caracteriza por la presencia constante de ornamentos, especialmente apoyaturas dobles y triples, que se van intercalando. Se identifican claramente los diálogos que se mueven del registro grave a lo agudo drásticamente y la danza se manifiesta entre ambos registros, en los cuales se confrontan la subdivisión ternaria y binaria. La sensación del pulso es de inestabilidad debido a notas sincopadas, anacrusas, y acordes acentuados en tiempos débiles. (Figura 6.)

□ Figura 6. c.42 ornamentos



Clímax

Del c. 56 al 67 se encuentra la sección climática de la primera danza. Durante esta sección se combinan constantemente las figuras de los c.56 y 57, un acorde incisivo con valor de negra y una figura rítmica-melódica ascendente basada en el motivo del c.14. La dinámica alcanza su mayor intensidad en el c. 61. (Figura 7.)

□ Figura 7. Clímax.

Final

En el cuarto tiempo del c.67, se da la entrada a la re-exposición del primer material, por medio de un seisillo sobre la nota de si^b. Brevemente se retomarán motivos rítmicos melódicos de la primera parte, hasta que la sonoridad con su disminución finalice la primera danza. (Figura 8.)

□ Figura 8. c.67 y c.68



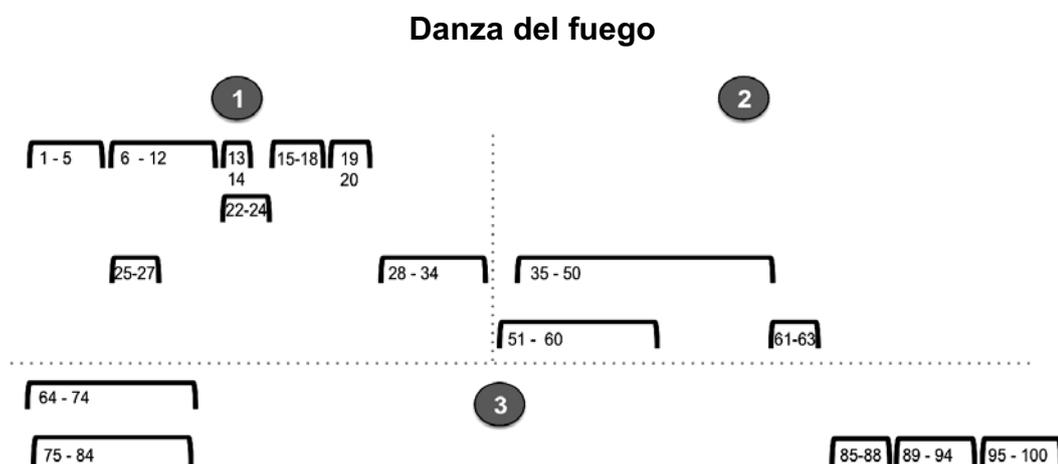
II. *Danza del fuego (Con brío)*

El *tempo* es de ♩ = 72. Como Klatzow lo ha indicado, la intención de esta danza es recrear musicalmente la reacción del fuego como elemento participativo del cambio. La llama transforma a los cuerpos mediante la destrucción, creando algo nuevo, desprende calor y energía en forma de luz.¹⁵

La *Danza del fuego* es enérgica de principio a fin. Por medio de seisillos que se mueven rápidamente como un flujo hacia distintas direcciones y la presencia de motivos que serán expuestos más adelante, Klatzow contrasta la “inmutabilidad” de la primera danza con la “transformación” de la segunda, una idea de dualidad que él mismo describe como: “una metáfora para la vida y la muerte o las fuerzas terrenales contra las espirituales.”¹⁶

La estructura de la *Danza del fuego* es la siguiente (Figura 9):

Figura 9. Esquema de la *Danza del fuego*.



La primera parte abarca del c.1 al 34, dentro de esta sección se localiza una introducción de 5 compases, y el desarrollo de diversos elementos que serán explicados más adelante a detalle.¹⁷

¹⁵ (Klatzow, 1999)

¹⁶ (Klatzow, 1999)

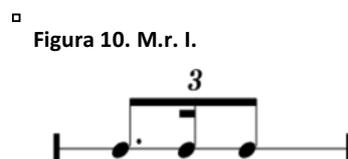
¹⁷ Este tipo de diagrama muestra el análisis de la estructura general de la obra, la secuencia es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Cada sección o fragmento se agrupa dentro de

La segunda parte, que va del c.35 al 63 es una sección sumamente contrastante, el *tempo* se hace más lento, contiene una textura distinta debido a la presencia de trémolos y valores rítmicos más largos.

La parte final, (tercera parte), contiene una re-exposición de la primera, algunos pasajes son iguales a los presentados anteriormente, aunque se omiten algunos compases para conducir al final.

Presentación del primer tema y desarrollo

El Motivo rítmico I (M.r.) se desarrollará a lo largo de todo el movimiento de distintas formas, variando su acentuación y alturas. Rítmicamente se trata de un tresillo de negra formado por un 8vo con punto, un 16vo y 8vo, es decir, una figura que contiene un impulso y una resolución. (Figura 10.)



Del c.1 al c.12 se encuentra la primera sección de esta danza, comenzando con una *fioritura* a manera de anacrusa que parte de la nota do y resuelve en re^b, aplicando el M.r. I., indicado en la ilustración anterior, pero con desplazamiento melódico. (Figura 11.)

□ Figura 11. Primer sistema, aplicación melódica y armónica de M. r. I.



una casilla, indicada con los números de compases que abarca y el tamaño de la casilla es proporcional al número de compases, la sección o fragmento que presente un material nuevo se coloca a la derecha, mientras que, al presentarse un material idéntico, similar o que auditivamente remita a una sección anterior, se coloca por debajo de esta.

En los primeros 5 compases se presenta una breve introducción. A partir del c.6, las figuras de seisillos se mueven a manera de escalas sobre grados conjuntos y saltos de 3ª, dando la sensación de movimiento y fluidez, intercalándose con el M.r. I, algunas veces partiendo de él y otras veces resolviendo a él. (Figura 12.)

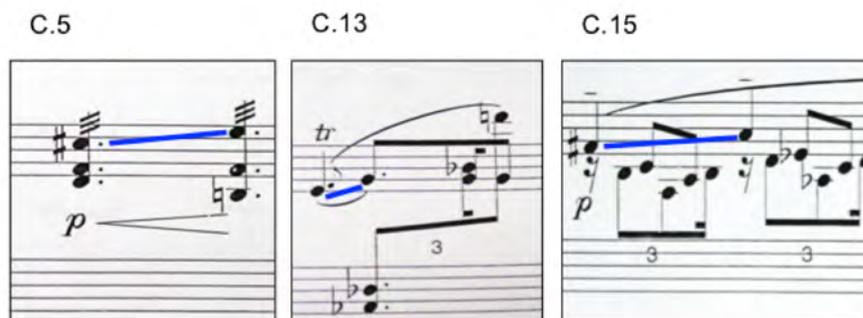
□ Figura 12. c.7 y c.8, seisillos con M.r. I



El intervalo de 3ª menor ascendente se utiliza con frecuencia para dirigir la línea melódica, generalmente se presenta al principio de frases o puede estar oculto entre figuras rítmico melódicas, es por esta razón que auditivamente es poco identificable.

A continuación, se muestra el intervalo de 3ª menor con algunos ejemplos de su desarrollo. (Figura 13.)

□ Figura 13. Intervalo de 3ra menor ascendente.



Cantabile, tranquilo. Sección contrastante 1

En el c.13 se encuentra una sección contrastante llamada *Cantabile, tranquilo*. Este pasaje expone una melodía presentada en la voz superior, que destaca sobre un tejido melódico que tiene función de acompañamiento. (Figura 14.)

▣ Figura 14. *Cantabile, tranquilo*.



Desarrollo en quintillos

A partir del c.15 se retoma el desarrollo del primer tema. La figura rítmica de quintillo en dos tiempos es frecuente en esta sección, surge como variación del M.r. I pero con mayor flexibilidad rítmica. (Figura 15.)

▣ Figura 15. Quintillos.



Sección contrastante 2

A través de una conducción de arpeggios se llega a una segunda sección contrastante, en el c.21, en la cual se re expone la Sección contrastante 1 del *Cantabile, tranquilo* (Figura 14.), aunque en contexto distinto.

Primer Tema y Clímax

Del c.24 al 34 se retoma el discurso basado en figuras de seisillos. En el c.25 aparece una nueva variante rítmica del M.r.I (Figura 10), una figura de tresillo, que, con una reducción, muestra elementos similares en su contenido, como se ve en el siguiente ejemplo. (Figura 16.)

□ Figura 16. Variación del M.r. I

Motivo rítmico I

Variación rítmica

Variación aplicada en el c.25

Interludio. Sección contrastante 3

Esta sección contrasta con el discurso desarrollado anteriormente, el *tempo* se hace más lento y se ejecutan dos voces superiores a manera de trémolo, avanzando paralelamente, en intervalos de 3ª y 4ª. En un plano inferior, se presenta un bajo con figuras de 8vo, apoyando la conducción melódica de la voz superior. Abarca del c.35 al c.63. (Figura 17.)

□ Figura 17. Interludio.

Re-exposición de primer tema

Para pasar a la parte final de la obra, se retoman las ideas musicales del principio, la secuencia de compases es distinta pero la manera en que se encuentran escritos es idéntica. Haciendo una comparación con la primera parte, el orden se presenta de la siguiente forma: c.1 al c.12 y del c.25 al c.32, se omiten los compases intermedios del c.13 al 24. A partir del c.89 hasta el final de la obra, aparece una sección en forma de coda, con octavas que se mueven paralelamente. (Figura 18.)

□ Figura 18. Coda



El final de la obra indicado como *Vivace possibile*, va de *F* a *FF* con la utilización y desarrollo del M.r.l (Figura 10, pág.15). Las seis notas que terminan el movimiento son las mismas con las que comienza, pero esta vez con una intención conclusiva, debido a la acentuación de cada una. (Figura 19.)

□ Figura 19. Final del 2do Mov.



Sugerencias técnicas, interpretativas y de estudio

En esta sección se presentan una serie de sugerencias técnicas e interpretativas, que surgieron como respuesta a la necesidad personal en la resolución de pasajes de la obra *Dances Of Earth and Fire*.

Los apartados expuestos al principio se refieren a aspectos generales de la obra, como sonoridades, resolución de notas de adorno (*fioritura* y *apoyatura*) y signos de la partitura. La segunda parte se enfoca en resolver pasajes específicos, para lo cual se proponen ejercicios escritos para la obra, asemejando la forma de escritura de la bibliografía consultada.

Aspectos generales

Acerca de la sonoridad

Dances of Earth and Fire es una obra que requiere un manejo sutil en la claridad de las articulaciones y el juego tímbrico. Para resaltar dicha cualidad, el intérprete debe hacer una exploración sobre las distintas áreas del teclado, considerando la velocidad de respuesta de la madera al momento de ser percutida, el color obtenido, la ubicación de los resonadores en la marimba y la forma en que estos elementos se relacionan.

Hay tres lugares de las teclas que son claramente identificables y pueden tomarse como punto de partida.

1. Centro de la tecla: La boca del resonador se encuentra exactamente abajo del área en que se percute, por lo tanto tiene mayor sonoridad.
2. Orilla de la tecla: Área con mediana sonoridad. Para percutir esta zona, se debe tocar exactamente en la esquina más cercana al intérprete.
3. Nodo: Es la zona en la que la cuerda atraviesa la tecla, por lo tanto, la sonoridad es prácticamente nula.¹⁸

¹⁸ Sugiero como intérprete de la obra que las melodías sean percutidas en el centro de la tecla y los ornamentos en las orillas.

La Tabla 1 reúne los signos escritos en la partitura que corresponden a distintos tipos de ataque. Se trata de una propuesta de interpretación personal, que no está indicada por el compositor.

Tabla 1. Signos empleados en la partitura de *Dances of Earth and Fire*.

•	Contacto breve de la baqueta con la tecla, sin peso, muy ligero y un movimiento únicamente de la muñeca.
- •	Poco contacto de la baqueta con la tecla, poco peso, muy ligero implementando un poco de movimiento con el antebrazo.
-	Peso del antebrazo y caída natural de la baqueta con todo su cuerpo (hacia abajo).
˘ /	Ataque con elevación de altura, implementando un poco de velocidad, mantener sonido ligero.
˘ /	Ataque combinado con elevación de altura, implementando un poco de velocidad.
- ˘ /	Movimiento combinado de velocidad, altura, brazo y poco contacto con la tecla, debe ser un sonido fuerte pero ligero.
/ ˘	Este es el acento más fuerte que se debe hacer dentro de su rango dinámico, puntiagudo. (acento con más peso, fuerza y velocidad)

Fioritura y apoyatura.

A lo largo de la obra se utilizan dos tipos de ornamentos: *Fioritura* y *apoyatura*.

- *Fioritura*: Ornamento que tiene sus orígenes en la música vocal. En un contexto instrumental, es un adorno escrito a la manera de una improvisación.¹⁹
- *Apoyatura o nota de gracia*: Ornamento que se ejecuta antes del “tiempo”, representado mediante una o hasta tres notas de tamaño reducido que se dibujan detrás de la nota principal, presentada en tamaño convencional.²⁰

Las *fiorituras* se encuentran escritas como un grupo de notas unidas por un corchete, atravesadas por una línea diagonal con dirección ascendente. La línea que atraviesa esta figura puede presentarse de dos formas:

¹⁹ (Kennedy & Bourne)

²⁰ (Seletsky, s.f.)

1: Con la línea diagonal al inicio de la figura, indicando que las primeras notas serán más rápidas. (Figura 20.)

□ Figura 20. *Fioritura I.*



2: Con la línea diagonal a la mitad de la figura, indicando que a partir de ese lugar, las notas serán más rápidas. (Figura 21.)

□ Figura 21. *Fioritura II.*



Establecer una forma de medición para cada ornamento, ayudará a mantener la regularidad en el pulso y a respetar el ritmo establecido en la partitura. En general, los grupos de 5 notas pueden ocupar un 8vo, en cambio, si comprenden 9 o 10 notas, se puede utilizar un 4to.

La posición de las *fiorituras* indicará el momento en el que se deben emplear, Por ejemplo, en el c.1 y 2 de la obra (Figura 11. Primer sistema, aplicación melódica y armónica de M. r. I., pág. 15), la primer *fioritura* está escrita antes del “tiempo” 1, por lo tanto puede tocarse como una anacrusa con duración de un 8vo, sin influir en el ritmo escrito del primer “tiempo”, mientras que el tercer “tiempo” del primer compás, estará ocupado por una *fioritura* de 10 notas, aunque esté indicado un silencio de negra.

Sugerencias específicas para la *Danza de la tierra*

Baquetas

Para desarrollar el carácter (*Dark and heavy*) de la primera danza, se sugiere utilizar baquetas que tengan suficiente densidad (peso) para lograr el sonido deseado y que, al mismo tiempo, reaccionen a los diversos tipos de ataque requeridos, con el objetivo de que los acentos, *staccati* y las dinámicas sean interpretados claramente.

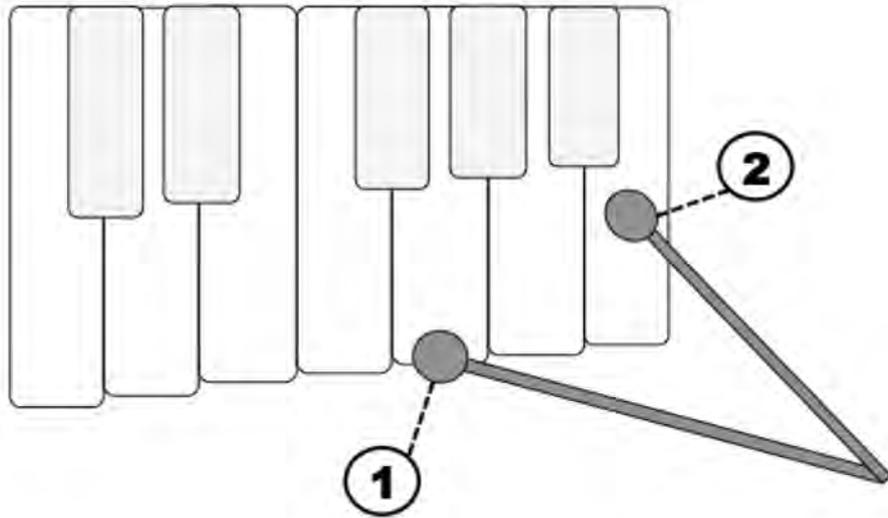
Compás 4

Para la melodía del c.4 que se da en las notas superiores (fa- mi), se propone tocar la nota “fa” con suficiente impulso para generar una segunda nota, a través del rebote natural. Cada vez que aparezcan este tipo de ideas se puede utilizar el mismo recurso de fraseo. (Figura 22.)

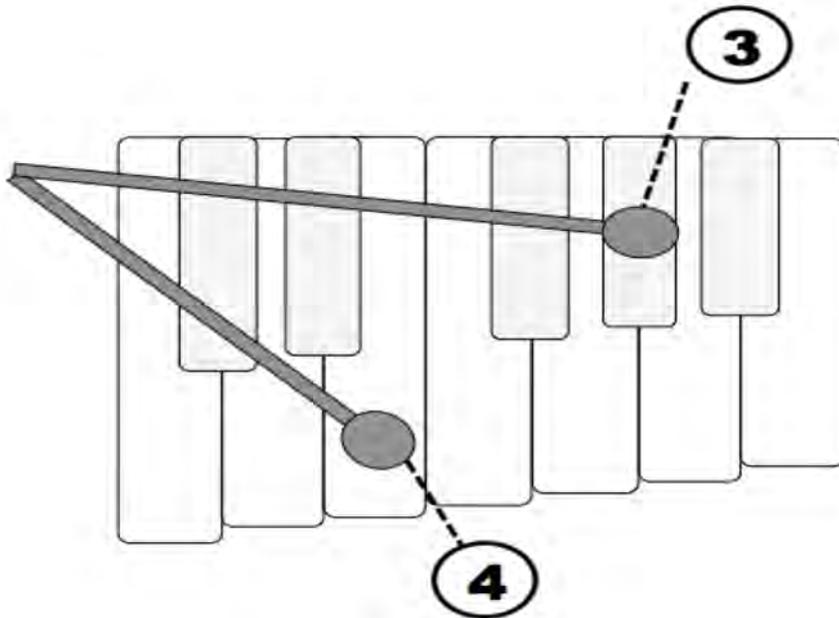


En el c. 76, se requiere realizar una posición incómoda en el instrumento. Se trata de una abertura de brazos de extremo a extremo en la marimba, en el pulso 2 y 4. Para tocar este compás, se debe aprovechar la última nota del primer tiempo, como impulso para posicionarse en las notas del acorde siguiente. La baqueta 1 se colocará en la orilla de la tecla, la baqueta 2 en el centro, la 3 y 4 en el centro de las teclas. Se buscará cuidar la sonoridad de cada nota, unificando el sonido. Corporalmente, se debe estar muy cerca de la marimba (casi encima) y relajado para realizar estos dos acordes, la mano derecha quedará adentro del teclado, de tal manera que las baquetas estarán invertidas respecto a su orden habitual. (Figura 23. Mano izquierda, c.76.Figura 24. Mano derecha, c.76.)

□ Figura 23. Mano izquierda, c.76.



□ Figura 24. Mano derecha, c.76.



Sugerencias específicas para la *Danza del fuego*

Baquetas

Esta danza (*Con brío*) se caracteriza por la velocidad de las figuras y una precisa ejecución en los desplazamientos, por lo tanto, se requieren baquetas ligeramente duras y de poco peso, que permitan al percusionista la fluidez de movimientos y a la vez, correspondan a la fuerza del sonido de algunas secciones.

Ejercicios técnicos preparatorios



El M. r. I (Figura 10. M.r. I.), se encuentra frecuentemente en esta danza (*Con brío*). El intervalo que se forma en el 16vo del centro de la figura es pequeño (3ª o 4ª), lo cual dificulta que los acentos o *marcatti* puedan ser ejecutados con precisión. El siguiente ejercicio es una propuesta de estudio, escrita para lograr la ejecución correcta de dicho motivo. (Figura 25.)

□ Figura 25. Ejercicio cromático de 3ras con ritmo.

Octavas

Para mejorar la fluidez en los c.30 al 33, 81 al 84 y 87 al 88, se proponen los siguientes ejercicios, enfocados en trabajar con los elementos de esos pasajes como la combinación del movimiento ascendente y descendente, combinando desplazamientos y figuras rítmicas de seisillo resolviendo a octavas. (Figura 26 y Figura 27.)

□ Figura 26. Ejercicio de octavas no.1

1

□ Figura 27. Ejercicio de octavas no.2

1

Resoluciones rítmicas

Para mejorar la precisión rítmica de los compases 2, 16, 18, 20 y 85 de la segunda danza, se realizó la siguiente propuesta, que consiste en abstraer los valores rítmicos de las figuras de quintillo de estos compases y estudiarlos en el tambor. (Figura 28 a Figura 32.)

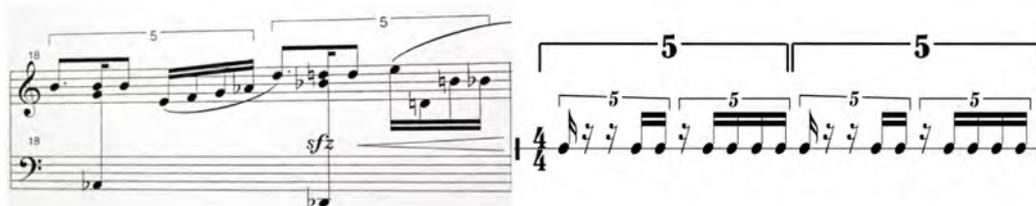
□ Figura 28. Quintillos del 2do Mov. c.2.



□ Figura 29. Quintillos del 2do Mov. c.16.



□ Figura 30. Quintillos del 2do Mov. c.18.



□ Figura 31. Quintillos del 2do Mov. c.20.



□ Figura 32. Quintillos del 2do Mov. c.85.



Acerca del redoble independiente

El pasaje que va del compás 35 al 50 se basa en la utilización del redoble independiente²¹ en la mano derecha. Para ayudar al movimiento de rotación del brazo, se elaboró el siguiente ejercicio, enfocado a mejorar la emisión del sonido y su uniformidad. (Figura 33 a Figura 36.)

□ Figura 33. Ejercicio 1 de redoble independiente.

Musical score for Exercise 1 of independent double stroke. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped into four sets of triplets (marked '3') and four sets of sextuplets (marked '6'). The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped into four sets of triplets (marked '3') and four sets of sextuplets (marked '6'). The exercise concludes with the word 'etcétera..'. Fingerings '3 4' and '5' are indicated at the beginning of the first and second staves respectively.

□ Figura 34. Ejercicio 2 de redoble independiente.

Musical score for Exercise 2 of independent double stroke. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped into four sets of triplets (marked '3') and four sets of sextuplets (marked '6'). The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped into four sets of triplets (marked '3') and four sets of sextuplets (marked '6'). The exercise concludes with the word 'etcétera...'. Fingerings '4 3' and '5' are indicated at the beginning of the first and second staves respectively.

□ Figura 35. Ejercicio 3 de redoble independiente.

Musical score for Exercise 3 of independent double stroke. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped into three sets of sextuplets (marked '6'). The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped into three sets of sextuplets (marked '6'). The exercise concludes with the word 'etcétera...'. Fingerings '5' and '6' are indicated at the beginning of the first and second staves respectively.

□ Figura 36. Ejercicio 4 de redoble independiente.

Musical score for Exercise 4 of independent double stroke. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped into three sets of sextuplets (marked '6'). The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped into three sets of sextuplets (marked '6'). The exercise concludes with the word 'etcétera...'. Fingerings '5' and '6' are indicated at the beginning of the first and second staves respectively.

²¹ Se entiende como redoble independiente al trémolo que se realiza con dos baquetas en una sola mano.

En el libro de Leigh Howard Stevens titulado *Method of Movement for Marimba*²² existe una serie de ejercicios que pueden ser de gran ayuda en la resolución de este pasaje (c. 35 – c.50), en el apartado llamado *Daily Exercise Routines*. Para este caso se sugiere revisar los siguientes ejercicios:

Single Alternating

- *Beginning* ejercicios del 50 al 55
- *Beginning+* ejercicios del 134 al 137
- *Advanced* ejercicios del 68 al 69
- *Advanced+* ejercicios del 514 al 515

La sonoridad de la marimba es menor en el registro agudo y mayor en el grave, por lo tanto, para la resolución de este pasaje, se sugiere utilizar diversas velocidades del trémolo dependiendo del registro en el que se toque, por ejemplo: del do³ al do⁵ (registro grave), se pueden utilizar menos golpes por nota, y aprovechar la sonoridad. Se sugiere combinar el redoble independiente con el redoble alternado, para que el intérprete tenga momentos de descanso para cada mano.

²² (Stevens, 1990, pág. 102)

Emmanuel Séjourné

Compositor y percusionista nacido en la ciudad de Limoges, Francia, en julio de 1961. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Estrasburgo, tomando sus primeras clases de percusión con el profesor Jean Batigne, director y fundador del grupo Las percusiones de Estrasburgo. Durante este período de formación, Séjourné se especializó en la ejecución de teclados como la marimba y el vibráfono.

Séjourné ha incursionado en distintas áreas de la música, tanto en la composición, la educación y la interpretación como en la exploración de recursos dentro de la multidisciplina. Desde el enfoque pedagógico, ha compuesto piezas y métodos para teclado y percusiones, que son parte de la literatura básica para la formación de músicos a nivel profesional en todo el mundo.

Actualmente es Jefe del Departamento de Percusión en el Conservatorio de Estrasburgo y la Academia Superior de Música de Estrasburgo - Escuela de las Artes del Río.

En una entrevista para *Le compositeur PARLE* realizada por Ruth Prieto,²³ Séjourné expresó su interés hacia la composición de obras para la enseñanza en jóvenes, de la cual se extrae el siguiente texto:

No sé si la música contribuye a la educación. Estamos luchando contra una arremetida comercial que prácticamente ha sido un lavado de cerebro, que no favorece los gustos. El mismo problema ocurre en la alimentación en la que una gran parte de los jóvenes adquieren el gusto por el azúcar y lo insano, lo cual obedece a una estandarización de los sabores para su venta.²⁴

²³ (Prieto, 2008)

²⁴ *Je ne sais pas si elle contribue a l'éducation. C'est aux parents de tenter de lutter a armes très inégales. Nous luttons contre un déferlement commercial qui est presque un lavage de cerveau, difficile de stimuler le goût. Même problème en cuisine ou une grande partie de la jeunesse prend l'habitude du très sucre et du très sale. C'est l'uniformisation des goûts tellement pratique pour vendre.* (Prieto, 2008)

En 1984, el ensamble *NOCO MUSIC*, formado tres años atrás por el saxofonista Philippe Geiss y Emmanuel Séjourné , fue galardonado con el Gran Premio Audiovisual de Europa, otorgado por la Academia Francesa del Disco, que reconoció el trabajo presentado en la grabación de *Saxophones et percusiones*, con arreglos de Claude Debussy, Jacques Ibert y Darius Milhaud. Dicho ensamble recibió también el Premio a la Mejor Música Escénica, concedido en el Festival de Aviñón.²⁵

Séjourné ha participado con el ensamble contemporáneo *Accroche-Note* y como solista en diversos festivales y ciudades, entre los que se encuentran Zurich, Archipel Genève, Ars Música, Música Strasbourg, Huddersfield, Ultima Oslo, Bienal de Zagreb, Bienal de Venise y conciertos transmitidos por la Radio Francesa, BBC, WDR, RTA y Radio Noruega.²⁶

Interesado en crear música diversa para todo tipo de espectáculo, Emmanuel Séjourné ha compuesto para la televisión, teatro, ballet y musicales. Entre sus trabajos más importantes de este tipo se encuentran la música para la coreografía del ballet *Los invasores*, hecha para la compañía de *Ballet du Rhin*, la comedia musical *School Boulevard* por encargo del Teatro Nacional de Luxemburgo y el espectáculo *Planète Claviers* comisionado por el festival *Grame* para el ensamble *Percussions Claviers de Lyon*.

Entre de las orquestas que han interpretado sus obras se encuentran la Filarmónica de Nagoya, Filarmónica de Osaka, Sinfonía Toronto, Sinfónica de la Radio y Televisión de Croacia, Filarmónica de Luxemburgo y la Camerata de Borgoña.

Intérpretes como Bogdan Bacanu, Katarzyna Mycka, Nancy Zeltsman, Gary Cook, John Pennington, Marta Klimasara, Robert Van Sice y los ensambles Ju-Percussion Group y Ámsterdam Percusión Group, han solicitado a Séjourné la composición de obras, para presentarlas o plasmarlas en materiales discográficos.

²⁵ (Emmanuel Sejourne, s.f.)

²⁶ (Emmanuel Sejourne, s.f.)

Para Séjourné la percusión es un símbolo de la conciliación entre la música contemporánea y el retorno a las fuentes étnicas.²⁷ En sus obras podemos encontrar influencias de jazz, rock, música clásica occidental, así como influencias de música tradicional de diversos países.

Debido a su especialización en los instrumentos de teclado, la mayor parte de sus obras para percusión están escritas para vibráfono y marimba, con dotaciones variadas como: ensambles de percusiones, solos, música de cámara, conciertos para marimba y vibráfono, entre otras.

²⁷ (Emmanuel Sejourne, s.f.)

Catálogo de obras para percusión

A continuación, se presenta una selección de obras extraída del catálogo de Emmanuel Séjourné. Los tres primeros apartados (marimba, música de cámara, orquesta ensamble y coro) se refieren a dotaciones instrumentales. Los siguientes apartados siguen la clasificación adoptada por el compositor: espectáculos, música para audiencias jóvenes y danza.

Marimba

- *Nancy* (1989)
Marimba de 5 octavas.
- *African Songs* (1991)
Marimba
- *Katamiya* (1995)
Marimba
- *Chandigarh* (2007)
Marimba de 5 octavas.
- *Romantica* (2007)
Marimba de 5 octavas.
- *Prelude* (2012)
Marimba de 5 octavas.

Música de cámara

- *African Songs Trio* (1992)
3 marimbas.
- *African Songs Trio* (1992)
3 marimbas.
- *African Songs Duo* (1994)
2 marimbas.
- *Martian Tribes* (1995)
4 percusiones
- *Losa* (1999)
Marimba y vibráfono.
- *Famim* (2001)
Piano y 4 percusiones.
- *Famim 2* (2002)
Dúo de piano y percusión
- *Resilience* (2004)
8 percusiones y efectos visuales.
- *Departure* (2005)
Dúo de 2 marimbas de 5 octavas.
- *Eluard 's Pieces* (2006)
Marimba de 5 octavas y barítono.
- *Sosso-Bala* (2007)

- 8 percusiones.
- *Suite for marimba and percussion quartet* (2007)
Marimba y cuarteto de percusiones.
- *Attraction* (2007)
Violín y marimba de 5 octavas.
- *Calienta* (2009)
Guitarra y de 5 octavas.
- *Abalone* (2011)
Flauta y 2 marimbas.
- *Avalanche* (2012)
Vibráfono, marimba y piano.

Orquesta, ensamble y coro.

- *Concerto for vibraphone and string orchestra* (1999)
Vibráfono y orquesta.
- *Concerto for solo percussion and brass orchestra* (2002)
Percusiones y orquesta de alientos.
- *Concerto for 3 percussions and brass orchestra* (2002)
3 Percusiones y orquesta de alientos.
- *Concerto for vibraphone and 5 percussions* (2002)
Vibráfono y 5 percusiones.
- *Concerto for Marimba and String Orchestra* (2005)
Marimba y orquesta de cuerdas.
- *Carmina 86* (2007)
Coro mixto, dos pianos y 5 percusiones.
- *America's Cup Concerto* (2007)
Solo de multipercusión y orquesta.
- *Ta voix contre la pauvreté* (2008)
Tenor, soprano, coro, sintetizador y 2 percusiones.
- *ConCertoFuoco* (2009)
Marimba y orquesta de alientos.
- *Magellan Concerto* (2010)
Percusiones y orquesta de cuerdas.
- *Double Concerto for Vibraphone, Marimba and Orchestra* (2012)
Vibráfono, marimba y orquesta.

Espectáculos

- *Planète Claviers* (1998)
5 percusiones.
- *Quarto para Quatro* (2001)
4 percusiones.
- *Resilience* (2004)
8 percusiones.

Música para audiencias jóvenes

- *Issa* (2004)
Ensamble de percusiones.
- *La forêt* (2006)
Ensamble de percusiones.
- *Kiga* (2007)
Ensamble de percusiones amplio.
- *Esperanto* (2010)
Ensamble de alientos, percusión, arpa y coro infantil.
- *Alcyan* (2011)
Ensamble de percusión y coro mixto.

Danza

- *Musicoregraphiline* (1987)
2 percusiones y saxofón.
- *Les Envahisseurs* (1988)
Ensamble de percusiones, sintetizador y 6 alientos.
- *Metathesis* (2014)
2 percusiones y 2 bailarines.

Concierto, para vibráfono y orquesta de cuerdas

El percusionista Claude Giot fue fundador del 1er Concurso Internacional Francés de Vibráfono en el año 1999.²⁸ Para la final comisionó a Emmanuel Séjourné la composición de una obra, el resultado fue el *Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas*, que fue “dedicado a Giot, Jacques Menétrey, Franck Tortiller y los otros,”²⁹ este concierto es en la actualidad uno de los más interpretados por percusionistas de todo el mundo.

El objetivo de Séjourné fue hacer una obra de gran formato, equiparable a los conciertos hechos para instrumentos con mayor tradición en la historia de la música, como el piano y el violín,³⁰ de tal forma que explotó en su máximo nivel las capacidades del vibráfono, mostrando sus posibilidades armónicas, rítmicas, tímbricas y melódicas,

Uno de los aspectos más enriquecedores de la obra es la libertad de cada intérprete, para tomar decisiones respecto al fraseo, utilización del pedal, manejo de dinámicas y en algunos pasajes improvisación. Séjourné explica que “El *Concierto* incita al intérprete a revelar todas las facetas de su expresividad y personalidad”.³¹

El *Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas* está formado por dos movimientos contrastantes:

1er Movimiento

Basado en la forma sonata y asociado con un discurso jazzístico, melódico y lírico, correspondiendo al lenguaje composicional de Séjourné, en el cual incluye distintos géneros en su música. También está inspirado en el *Concierto para piano* en G mayor del compositor francés Maurice Ravel, “utilizando el proceso de un vals lento y constante, que se desliza sobre una larga marcha armónica”³². Curiosamente las funciones de los instrumentos están invertidas, la cuerda

²⁸ (Canto General Auvergne, 2004)

²⁹ (Séjourné, 1999)

³⁰ (Emmanuel Sejourne, s.f.)

³¹ *Le concerto incite l'interprète à ouvrir toutes les facettes de son expressivité et de sa personnalité.* (Emmanuel Sejourne, s.f.)

³² *Utilise le processus d'une valse lente constante sur une longue marche harmonique.* (Séjourné, 1999)

mantiene durante todo el movimiento el ritmo de habanera, a manera de *ostinato*, una función rítmica que generalmente es realizada en la percusión.

2do Movimiento

Para la composición de la segunda parte, Séjourné se basó en la utilización de la escala semidisminuida,³³ realizando variaciones rítmicas, melódicas y armónicas en diversos *tempos*, de esta manera, dio forma a las diversas secciones que integran la obra. Los segmentos de este movimiento son contrastantes entre sí, predominando las partes enérgicas y rítmicas, mientras que en las secciones lentas se hace uso de las sonoridades más sutiles del vibráfono. Séjourné describe el 2do Movimiento como “enérgico, rítmico y agresivo, con una referencia voluntaria a Bartok”.³⁴

Otro de los recursos instrumentales que Séjourné emplea en el *Concierto*, es el uso del arco. En el 1er Movimiento aparece imitando el color de la orquesta y en el 2do Movimiento recrea sonoridades y juegos tímbricos, de esta forma, enriquece la obra con elementos sonoros y visuales

Debido a todas las características mencionadas anteriormente, este concierto es un claro ejemplo del estilo compositivo de Emmanuel Séjourné, de las ideas musicales que incluye en sus trabajos, del conocimiento de los recursos del vibráfono y de su experiencia en la creación de música orquestal.

³³ Véase Figura 48. Estructura de escala semi-disminuida y variación. pág. 38

³⁴ *Le 2ème mouvement est beaucoup plus rythmique et agressif avec une référence volontaire à Bartok.* (Emmanuel Sejourne, s.f.)

Análisis de la obra

Conformado por dos movimientos de carácter contrastante, el primero de ellos es sumamente *cantabile* y expresivo y el segundo predominantemente enérgico, con secciones en las que se exploran las sonoridades más sutiles del instrumento.

1er Movimiento

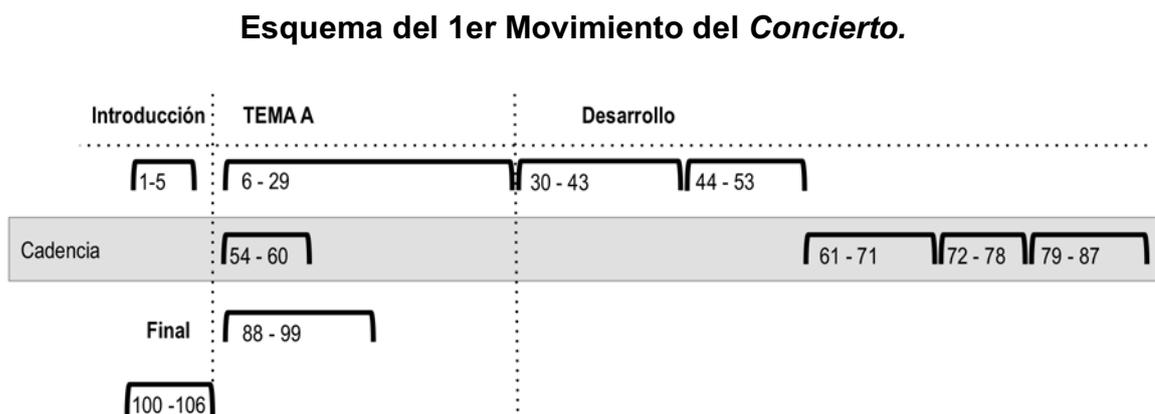
Basado en la forma sonata, está integrado por las siguientes partes:

1. Exposición del TEMA A
2. Desarrollo del TEMA A
3. Cadencia
4. Reexposición del TEMA A

A continuación, se explica a través del siguiente esquema (figura 37), la estructura de las secciones que integran este movimiento:

- Los primeros 5 compases corresponden a la introducción de la obra.
- Entre el c.6 y 29 se introduce el TEMA A en el vibráfono.
- Entre los c.30 y 53 se realiza el desarrollo del TEMA A.
- A partir del c. 54 al 87 se presenta la *Cadencia* del solista, la cual comienza haciendo una pequeña variación del TEMA A, por esta razón en el esquema, se encuentra ubicada debajo de los compases de los cuales extrae sus elementos.
- Del c.88 al 99 se presenta la última sección del movimiento, en la cual se exponen ideas musicales similares a las del principio.

■ Figura 37. Esquema del 1er Mov.



Elementos musicales del 1er Movimiento.

Introducción

Comenzando con la indicación de *tempo* de $\bullet = 50$ y de agógica *A Piacere*. En el compás (c.) 1 la orquesta hace una introducción en 8vos ascendiendo, presentando las notas del TEMA A, el vibráfono hace su entrada imitando el color de la cuerda con los arcos, como una extensión de la línea melódica. (Figura 38.)

□ Figura 38. c.1 y c.2 (vibráfono (vib.). y reducción (red.)a piano).

The image shows a musical score for Vibraphone (Vibra) and Piano. The Vibraphone part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as $\bullet = 50$ and the mood as *A Piacere*. The Vibraphone part starts with a melodic line that is extended by the Piano. The Piano part starts with a melodic line that is extended by the Vibraphone. The Piano part is marked *mf* and the Vibraphone part is marked *mp*. The score includes the instruction *2. Archets* and *Laisser résonner*. The Piano part ends with a *P* dynamic marking.

A partir del c. 6 el *tempo* se modifica a $\bullet = 66$ y la orquesta presenta una figura de acompañamiento que asemeja el ritmo de *habanera*,³⁵ funcionando como un *ostinato*. La sensación del pulso es constante y rítmica. (Figura 39.)

□ Figura 39. Ritmo de habanera (red. piano).

The image shows a musical score for Piano, measures 6 and 7. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as $\bullet = 66$. The Piano part is marked *pp*. The score shows a rhythmic pattern that is characteristic of a habanera.

En el c. 17 el vibráfono desarrolla el TEMA A, siguiendo la indicación de *Rubato* y *Expressif et lyrique*. Debido a la combinación de síncopas, ligaduras, ritmos

³⁵ (Emmanuel Sejourne, s.f.)

ternarios y binarios, la línea melódica tiene una gran flexibilidad rítmica. (Figura 40.)

▣ Figura 40. Presentación del TEMA A (vibráfono).

TEMA A

médium  *Rubato* *Expressif et lyrique*



El discurso rítmico melódico desarrollado por el solista, se vuelve cada vez más complejo, debido a que la línea melódica comienza a desplazarse con mayor movimiento rítmico, en esta parte se presentan figuras más rápidas como seisillos, 64vos y ritmos sincopados, además que la armadura se modifica, apareciendo nuevas alteraciones. La orquesta mantiene el *ostinato* como base a este desarrollo. (Figura 41.)

▣ Figura 41. Desarrollo del TEMA A (vibráfono)



La *Cadencia* del vibráfono comienza en el c. 54 y concluye en el c.87, se divide en 3 secciones.

1. Del c.64 al c.60 se da la evocación del TEMA A y el desarrollo con figuras de seisillo, grupos de notas que se repiten y figuras melódicas que ascienden y descienden sobre el TEMA A. (Figura 42.)

□ Figura 42. Reexposición del TEMA A (vibráfono).



2. Del c.61 al c.71 comienza un discurso basado en grupos de notas a manera de escalas y arpeggios de 7ª o de 9ª, que tiene carácter improvisatorio, en diferentes direcciones. En algunos casos la división del compás desaparece auditivamente, debido al fraseo que se acorta o se extiende más allá de sus límites. En el c.70 se presentan figuras de 64vo, con acordes de 7ª descendente, cuya nota más aguda es resaltada con acentos, las cuales son una preparación al clímax de la Cadencia. (Figura 43.)

□ Figura 43. Preparación al clímax de Cadencia.



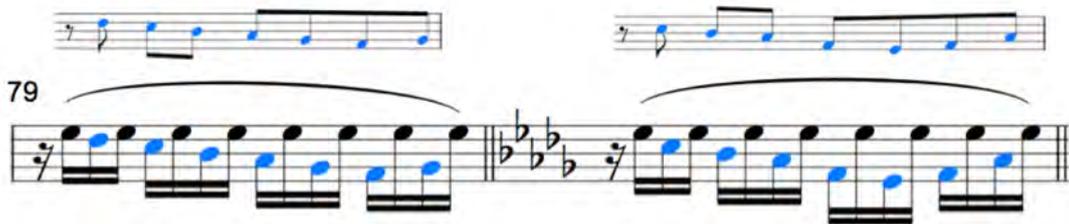
3. El clímax de la *Cadencia* se localiza en el c.72, es una sección lírica, con una línea melódica bien definida. (Figura 44.)

□ Figura 44. Clímax de Cadencia (vibráfono).



Hay una melodía oculta entre los 16vos del c.79. Este pasaje se vuelve un puente que ayuda a finalizar la *Cadencia*, conduciendo a la re-exposición. (Figura 45.)

▫ Figura 45. Puente final de Cadencia (vibráfono).



En el c.87 el vibráfono termina la *Cadencia* y re-expone el TEMA A. El final de este movimiento es similar al principio, aunque en esta parte la orquesta descende en 8vos hasta llegar junto con el vibráfono a un acorde largo. (Figura 46.)

▫ Figura 46. Final del 1er Mov. (vibráfono y red. piano).



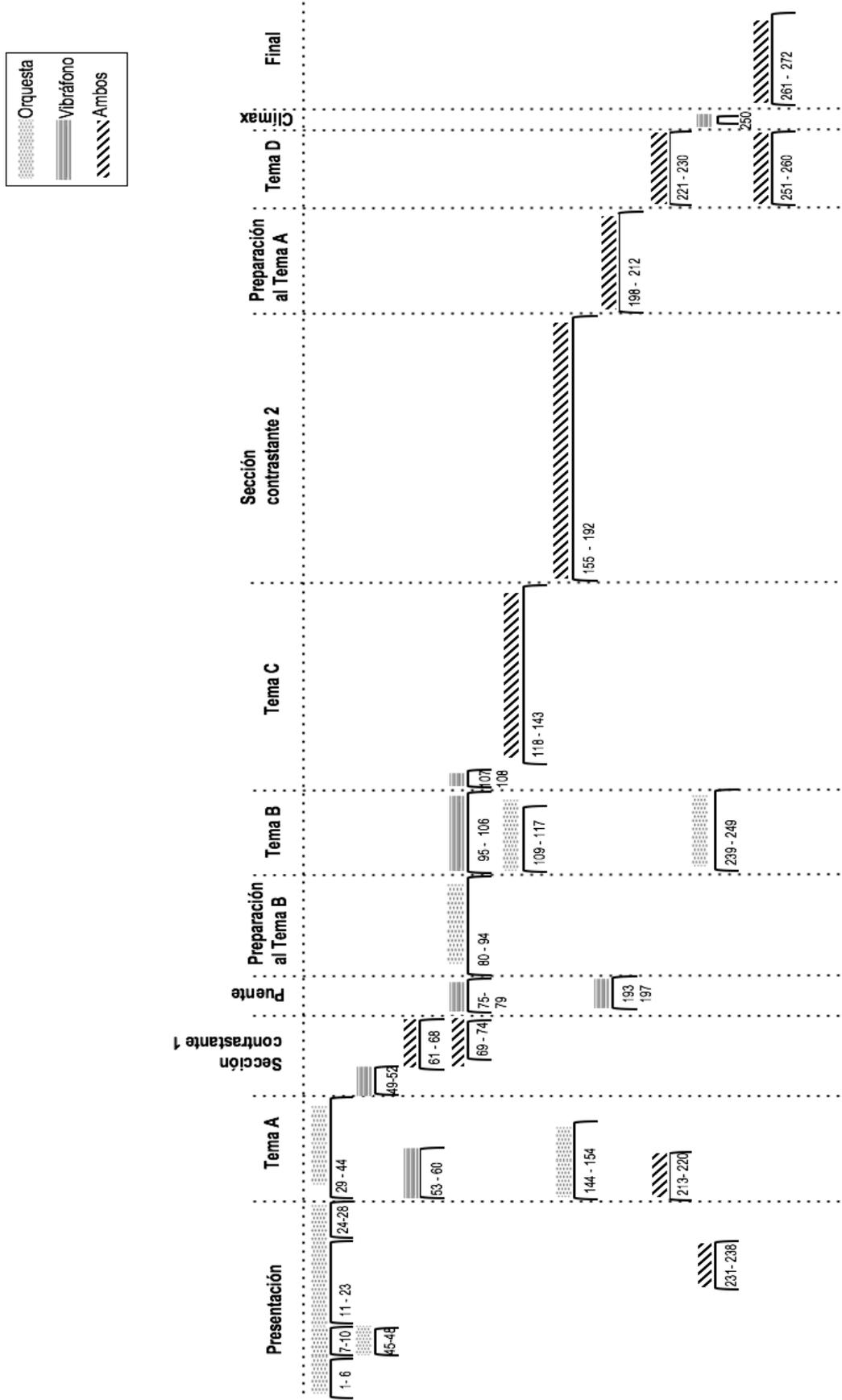
2do Movimiento

De carácter enérgico y contrastante con el 1er Movimiento, el desarrollo de secciones es más complejo. Para su análisis, se propone la lectura del siguiente esquema, en el cual se enumeran los compases y se presentan las secciones del movimiento con casillas. (figura 47.)

- c.1 a 28: Presentación de la orquesta
- c.29 a 44: Tema A en la orquesta
- c.49 a 52: Presentación del vibráfono
- c.53 a 60: Tema A en el vibráfono
- c.61 a 74: Sección contrastante 1
- c.95 a 106: Tema B en el vibráfono
- c.109 a 117: Tema B en la orquesta
- c.118 a 143: Tema C en vibráfono con Tema B en orquesta
- c.144 a 155: Tema A en la orquesta
- c.155 a 192: Sección contrastante 2
- a 197: Puente
- c.198 a 212: Preparación a Tema A
- c.213 a 220: Tema A con orquesta y solista
- c.221 a 230: Tema D
- 250: Clímax
- 251 a 260: Tema D
- 260 a 269: Sección final

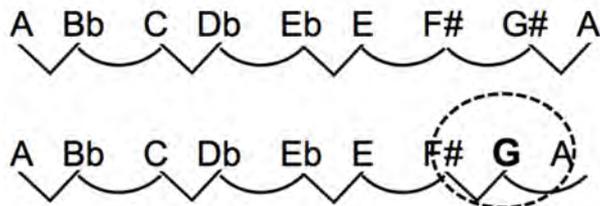
Figura 47. Esquema del 2do. Mov.

Esquema del 2do Movimiento del Concierto



La indicación de *tempo* es de $\bullet = 120$ y de carácter *Energique et agressif*. En esta sección se presenta el material con el que se desarrolla el 2do Mov., las notas que formarán parte del Tema A tienen la estructura de una escala semi disminuida, modificándose en ocasiones, respondiendo a requerimientos melódicos. (Figura 48.)

□ Figura 48. Estructura de escala semi-disminuida y variación.



La orquesta inicia realizando un discurso rítmico basado en figuras de tresillo que se ligan a una negra, durante 4 compases. La sonoridad va en aumento, con las voces sumándose poco a poco. En el c.7 la orquesta realiza un *tutti* como clímax de la introducción, este compás se emplea constantemente dentro de este movimiento para realizar cesuras. (Por ejemplo, en el c.9, 45, 152). (Figura 49.)

□ Figura 49. Compás de cesura (red. piano).



En el c. 9 se emplea un 16vo que sirve de anacrusa a un 8vo, cuya función será la de marcar cambios a lo largo del movimiento. (Figura 50.)

□ Figura 50. C.9 (red. piano).



Del c.11 al 17 comienza a aumentar la tensión en el ritmo y sonoridad del movimiento. A manera de canon, comenzando en la voz de los chelos y las violas y continuando en los violines se contraponen figuras de tresillo y 16avo. (Figura 51.)

□ Figura 51. c.13 y c.14 (red. piano).



En el c.18 inicia un movimiento cromático ascendente que va del registro grave al agudo. En el c.24 los contrabajos realizan una base rítmica que consiste en una figura de negra con punto y 8vo, mientras que en el resto de la orquesta se realizan figuras de seisillo que ascienden y descienden. (Figura 52.)

□ Figura 52. c.22 a c.25 (red. piano).



El Tema A aparece en el c.29 y se extiende hasta el 44. Se conforma de tres partes:

- 1) Voz superior: Tresillos que son realizados por los violines en los que cada primera nota es un intervalo de 2ª mayor simultáneo que se mueve sobre una escala pentáfona, las dos notas complementarias pertenecen al acorde de La menor y más adelante de Sol mayor.

2) Voz intermedia: Ejecutada por las violas a partir del c.17 en dirección descendente, funciona como elemento de flexibilidad y síncopa en el pulso.

3) Bajo: Los contrabajos se mueven realizando una melodía, re^bdo, re^b y mi^b. (Figura 53.)

□ Figura 53. Tema A (red. piano).



El vibráfono hace su entrada en el c.49, tocando una introducción de tres compases con tresillos de 3^a y 4^a simultáneas, la orquesta se mantiene con una nota larga y luego refuerza lo que ejecuta el solista, que en el c.53 expone el tema A. (Figura 54.)

□ Figura 54. c.53 (red. piano).



La Sección contrastante 1 surge como respuesta a la primera parte del mov., del c. 63 al c.74 se hace uso extensivo de las sonoridades en el *Poco rubato Expressif*,³⁶ el *tempo* se encuentra suspendido y el vibráfono desarrolla una idea en dos partes, una pregunta (c.64 al 68) y una respuesta (c.69 al 74). (Figura 55.)

³⁶ Un Poco rubato, expresivo.

□ Figura 55. Sección contrastante 1 (red. piano).

En el segundo tiempo del compás 75, aparece un elemento que será designado como puente 1 del 2do Mov., el cual contiene una serie de 16vos que descienden, ascienden y descienden nuevamente para convertirse en seisillos, acentuados cada vez que aparecen dos notas simultáneas. (Figura 56)

□ Figura 56. Puente 1 del 2do. Mov. (red. piano).

La cuerda desarrolla un diálogo durante 13 compases a partir del c.80 (hasta el c.93). En el c.95, se presenta el Tema B en el vibráfono, a partir del c.108 es expuesto por la orquesta. El c.99 que se expone en esta sección, se utilizará frecuentemente para hacer pequeñas pausas. (Figura 57.)

□ Figura 57. c. 99, Tema B (vib. y red. piano).



Con la indicación de *Avec swing* se expone el Tema C (c. 118). Esta parte es asociada con un discurso jazzístico respecto a la sonoridad y el carácter rítmico y ligero en la voz del vibráfono, mientras la orquesta ejecuta con *pizzicato* figuras de 8vo y en el c.130 hace alusión al tema B. Se pueden distinguir los siguientes planos de sonoridad en las voces tanto del solista como de la orquesta: acentos, notas dobles simultáneas, notas complementarias, bajo, melodía 1 orquestal y melodía 2 orquestal, los cuales se pueden apreciar mejor en la siguiente imagen: (Figura 58.)

□ Figura 58. *Avec swing* (vib. y red. piano).

	Acentos
	Notas dobles
	Notas complementarias
	Bajo
	Melodía 1 orquestal
	Melodía 2 orquestal

En la Sección contrastante 2 el vibráfono es ejecutado a manera de cadencia, en un *tempo* de $\bullet = 56-60$ se utilizan diversos recursos sonoros del instrumento como *glissandi*, motor, armónicos y arco. Aparecen nuevos elementos como arpeggios, acordes y en el c.161 la indicación de *rubato* enfatiza la expresividad del pasaje. Esta sección inicia en el c.155 y termina en el 192. (Figura 59.)

□ Figura 59. Sección contrastante 2. (vibráfono).



Del c. 198 al 213 la música describe una sección que se identifica como Puente preparatorio al Tema A que se expondrá nuevamente. En él se ejecutan una serie de 16vos con voces intermedias en orden ascendente. (Figura 60.)

□ Figura 60. Puente preparatorio (red. piano).



En el c.213 la orquesta junto con el solista expone el Tema A. Posteriormente inicia el clímax del movimiento, desarrollado de la siguiente forma:

1. Presentación del tema D en el c.220, la sensación del pulso es firme y es ejecutado por el solista y la orquesta. (Figura 61.)

□ Figura 61. Tema D (vib. y red. piano).



- Del c.231 al 250 el solista interpreta un diálogo con la orquesta. (Figura 62.)

□ Figura 62. c.233 y c.234 (vib. y red. piano).



- Presentación del tema D por segunda vez en el compás 251.
- Preparación al final con una progresión realizada por el vibráfono. (Figura 63.)

□ Figura 63. c.267 (vib. y red. piano).



Para terminar la obra, la orquesta y el solista tocan al unísono en *ff* y con la indicación de *Poco allargando*, la última nota es arpegiada. (Figura 64.)

□ Figura 64. Final del 2do Mov. (vib. y red. piano).



Sugerencias técnicas, interpretativas y de estudio

En esta sección se presentan una serie de sugerencias que fueron elaboradas para ayudar al percusionista a resolver requerimientos técnicos e interpretativos de la obra. Este trabajo es resultado de la experiencia personal en el estudio y montaje del *Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas* de Emmanuel Séjourné.

Se explican a detalle algunos aspectos de la partitura para facilitar su comprensión como en el caso de la simbología. También se proponen resoluciones para determinados pasajes y un estudio que ayudará a conocer mejor el funcionamiento del arco en el vibráfono.

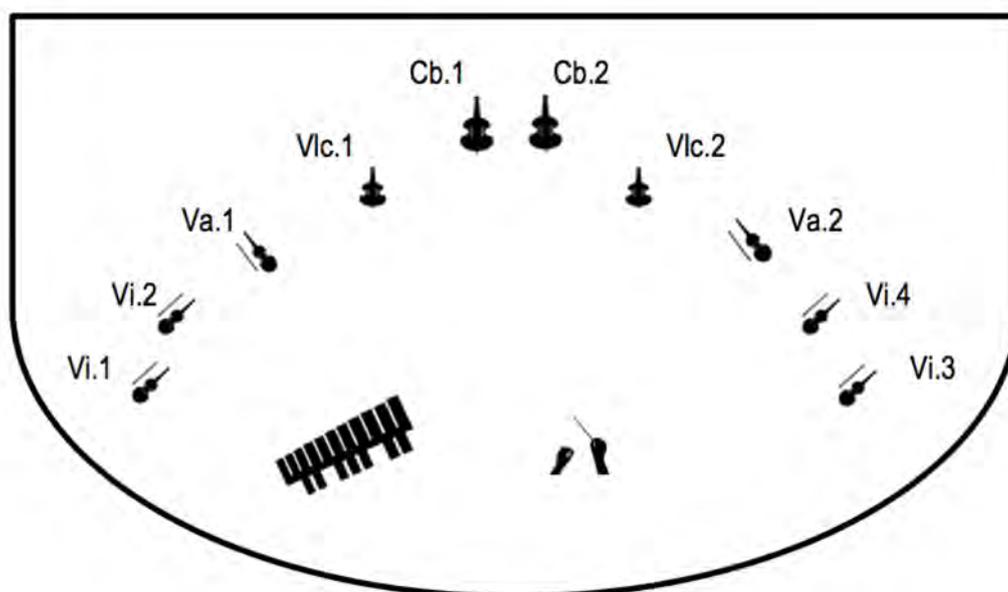
Explicación de la página de sugerencias del Concierto

Al principio de la partitura del Concierto aparece una página con las indicaciones para su estudio, de la cual se extrae la siguiente información.

Colocación de la orquesta y el vibráfono

La disposición instrumental propuesta por el compositor para la realización de esta obra es el siguiente: (Figura 65.)

□ Figura 65. Acomodo de la orquesta.



- * Dependiendo del espacio en el que se presente la obra, el vibráfono puede ser sonorizado si se desea.

Acerca de la partitura

Séjourné especifica que las alteraciones sólo son válidas sobre la nota en la que están escritas, por lo tanto los becuadros son de aclaración.

La simbología empleada en la obra se muestra en la Tabla 2.

Tabla 2. Signos de la partitura.

χ	<i>étouffement avec doigt ou baguette</i>	Apagar con el dedo o baqueta
° ◉	<i>Harmonique</i>	Armónico
⊕ ⊖	<i>Dead stroke, attaque morte</i>	Golpe seco
	<i>Glissando (s'effectuant avec baguette caoutchouc dur, posée sur la lame, puis glissant silencieusement)</i>	Glisando (Se efectúa con una baqueta dura de goma, colocando sobre la tecla, posteriormente deslizar silenciosamente)

En el c.60 del 1er Movimiento aparece la siguiente notación de líneas debajo de la redonda, que indican que la figura se puede complementar melódica, armónica o rítmicamente. Esto corresponde a la idea del compositor de brindar al solista la libertad de improvisar, interpretar la obra tal y como está escrita, o combinar ambas opciones. (Figura 66.)

Figura 66. c.59 y c.60



Accesorios requeridos

- 2 *arquets*/ 2 arcos de contrabajo
- *Baguettes médium doux*/ baquetas de vibráfono medio suaves
- *Baguettes médium dur*/ baquetas de vibráfono medio duras
- 1 *baguette caoutchouc dure*/ 1 Baqueta de dura de goma

Para comprender mejor la partitura, se muestran las siguientes palabras traducidas al español.

Archets: Arcos

Laisser résonner: Dejar resonando

Baguettes: Baquetas

Trés long: Muy largo

m.d. seule: Sólo mano derecha

m.g. prendre baguettes: Sujetar baquetas con la mano izquierda

Avec swing: Con balanceo³⁷

Recomendaciones de sonoridad y fraseo

Para favorecer el estilo y carácter del 1er Mov., se sugiere utilizar el pedal muy abierto para permitir que fluya el sonido del instrumento, imitando el canto, realizando contrastes apegados a la melodía. Es importante que los ataques sean discretos, hacer *legattos* y concebir las escalas como puentes de conducción.

En la entrada del 2do Mov. la sonoridad debe ser totalmente contrastante con el movimiento anterior, con ataques bien definidos que al juntarse con la sonoridad de la orquesta sean claros. Es mejor si se utilizan baquetas ligeras pero con buen “punto”³⁸ o dureza.

En los pasajes que requieran el uso de *dead stroke* se recomienda:

- a) Determinar previamente las notas que se quedarán vibrando después de hacer el apagado.
- b) Realizar el ataque de adecuado de las notas que se quedarán, incluso un poco más fuerte que las que serán apagadas, para que posteriormente tengan el sonido deseado.

³⁷ Dado que el “swing” proviene del género del jazz que es bailable, el pasaje que está marcado con esta indicación debe ser interpretado procurando expresar esta idea, ya sea mediante el sonido ligero, el fraseo musical, resaltando los sonidos sincopados, implementando la sensación en tresillos o simplemente manifestando relajación en su ejecución.

³⁸ El “punto” se refiere a la definición del ataque perteneciente a la baqueta.

- c) El apagado de las notas debe realizarse con un movimiento rápido y preciso, para que se distingan los ritmos deseados y sea más limpia la sonoridad.

Uso del pedal

La utilización del pedal dentro del Concierto es a libre elección del intérprete, con excepción del pasaje que va del c.61 al 73 y el pasaje del c.161 al 186 del 2do movimiento, en los cuales se encuentran escritas las indicaciones para su uso. Por las características de estas secciones en las que las sonoridades se usan extensamente, se recomienda abrir en su totalidad el pedal.

Para desarrollar la sección del c.118 al c.144 marcado con la indicación *Avec swing*, se sugiere al intérprete distinguir los tres niveles de sonoridad en el vibráfono de la siguiente forma:

- Acentos: Mayor altura y velocidad en el ataque, el pedal se abrirá poco.
- Notas dobles simultáneas: Tocar dando amplia sonoridad, enfatizando la melodía que se va formando.
- Notas complementarias: Mantienen el carácter dancístico, la regularidad y la sensación rítmica (*Avec swing*) por lo cual el uso del pedal es casi nulo, respecto a la sonoridad para hacer el pasaje ligero y no saturar.

Digitaciones

Se sugiere tocar la melodía que aparece en la sección del c.95 al 103 con ambas baquetas en la mano derecha, las teclas inferiores con la baqueta 3 y las superiores con la baqueta 4.

Sugerencias para resolver pasajes de arco en la obra

El arco es un elemento fundamental de la obra, para el solista representa un reto lograr su correcta ejecución e interpretación. Dentro del Concierto se utiliza de las siguientes formas³⁹:

³⁹ El arco también es empleado frecuentemente con instrumentos de percusión, específicamente en instrumentos de metal como platillos, tam- tam, crócalos, glockenspiel y algunos otros. Este trabajo, está enfocado únicamente en explicar el funcionamiento del arco en el vibráfono para ayudar a resolver los pasajes en la obra.

- a) Se frota la orilla de la tecla, con el arco para ejecutar notas largas.
- b) Se frota la orilla de la tecla, con el arco en una mano, mientras que en la otra se emplea una baqueta de goma, que se frota de un lado a otro sobre la superficie de la misma, para hacer efectos similares al *glissando*.
- c) Se frota la orilla de la tecla, con el arco en una mano, mientras se apoya un dedo de la otra mano para generar armónicos.
- d) Se frotan dos teclas con la ayuda de dos arcos, uno en cada mano.

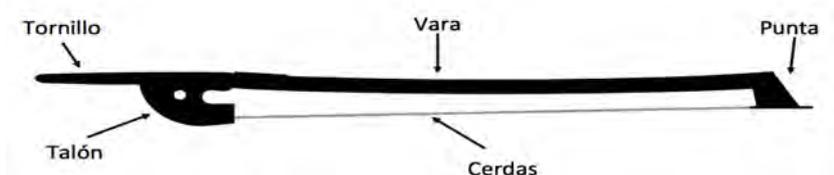
Después de realizar una investigación en la que se ha encontrado una bibliografía mínima acerca de la utilización del arco en el vibráfono, se ha considerado esencial en este trabajo, presentar una serie de sugerencias para la resolución de pasajes con arco dentro de la obra, incluyendo un breve estudio que ayudará a la comprensión de su manejo.

Para poder utilizar con fluidez el arco en el vibráfono se debe considerar a este aditamento como un instrumento independiente, que requiere tiempo y un proceso de aprendizaje en su ejecución e interpretación. Al ser ideado para utilizarse en instrumentos de cuerda frotada, no hay una técnica establecida para su uso en los instrumentos de percusión. Usualmente se utiliza el arco de contrabajo para tocar instrumentos de metal, como crótalos, platillos, vibráfono, tam tam, etcétera.

Cómo sujetar el arco

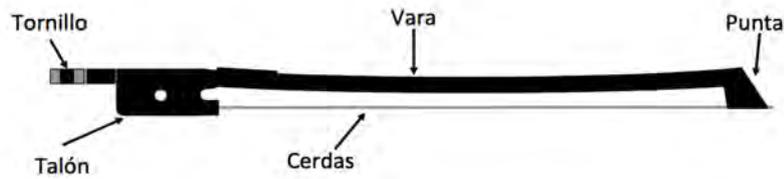
Hay dos tipos de arco de contrabajo, alemán y francés. Difieren en las medidas del área en que se sujetan, el arco alemán es más ancho en el “talón” y en el “tornillo”⁴⁰ más largo (Figura 67), mientras que el arco francés es más estrecho y en el “talón” angosto (Figura 68). La longitud de ambos es de 70 cm aproximadamente.

□ Figura 67. Arco alemán.



⁴⁰ Parte del arco que sirve para tensar y destensar las cerdas del arco.

□ Figura 68. Arco francés.



Cada músico es diferente en su anatomía y debe elegir la forma de sujetar el arco, considerando la comodidad para controlar la producción del sonido, la comodidad para moverlo o cambiarlo de posición al pasar de notas naturales a alteraciones y la habilidad de tomarlo y depositarlo en el atril con discreción.

Algunas formas de sujetar el arco se muestran en las siguientes figuras: (Figura 69 y Figura 70.)

□ Figura 69. Ejemplo 1.



□ Figura 70. Ejemplo 2.



Como puede verse en los dos ejemplos anteriores, la posición de los dedos puede modificarse para controlar la parte que se desee del arco.

- * Para la ejecución del Concierto, el arco debe estar colocado en el atril de manera que se pueda tomar y depositar con el mínimo de movimientos en el menor tiempo posible.

Consideraciones previas al comienzo de la práctica

Antes de iniciar la práctica de los ejercicios se deben considerar los siguientes puntos:

- La brea debe estar repartida uniformemente en el arco, cubriendo por completo las cerdas sin dejar espacios.
 - Para evitar “topes” en el deslizamiento, no debe haber acumulamientos de brea.
 - Con el tiempo la brea va dejando residuos que dificultan y afectan la producción del sonido, por lo cual teclado debe estar perfectamente limpio.

El arco posee características particulares, que se deben trabajar desde el inicio de su estudio, para incluirlas en la ejecución.

- Siempre tardará un segundo (aproximadamente) en producir sonido.
- El “punto de apoyo” es el lugar en el que el arco se intercepta con el teclado. En el área en donde se sujeta, existe mayor presión, por lo tanto, al desplazar el “punto de apoyo”, el sonido cambiará.
- El sonido que se produce en el “talón” del arco es de diferente color e intensidad del producido en la “punta”.

Ejercicios para mejorar el manejo del arco en el vibráfono

Primera parte: ejercicios con un solo arco.

1.- Los ejercicios de esta primera parte se estudiarán con **una sola mano**.

2.- **La digitación del arco** será señalada de la siguiente forma:

- La flecha para arriba ↑ indicará del talón a la punta.
- La flecha para abajo ↓ indicará de la punta al talón.

3.- **La digitación de las manos** se señalará de la siguiente forma

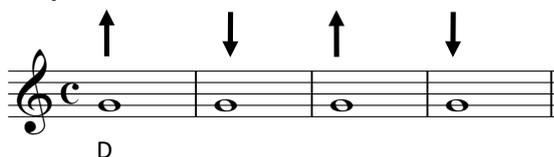
- Mano derecha D
- Mano izquierda I

Ejercicio 1

Para lograr la uniformidad del sonido.

- Segmentar en 4 partes la longitud del arco y colocar marcas en la vara para apoyarse visualmente
- Subdividir mentalmente en 16vos las redondas, con el fin de hacer más exacto el desplazamiento del arco en comparación con el pulso. (Figura 71.)

□ Figura 71. Ejercicio 1.

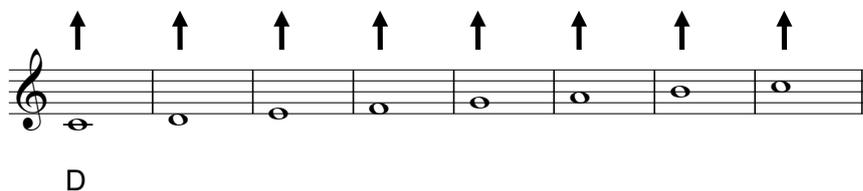


Ejercicio 2

Para comenzar a desplazar el arco sobre el teclado, reconociendo la proporción entre la altura de las notas y el grosor de las teclas. (Figura 72.)

- Aplicar más apoyo en el talón al principio y disminuir poco a poco, hasta llegar a la punta para practicar el *diminuendo*.
- Aplicar poco peso al principio e implementar velocidad al final de la arcada para practicar el *crescendo*.⁴¹

□ Figura 72. Ejercicio 2.

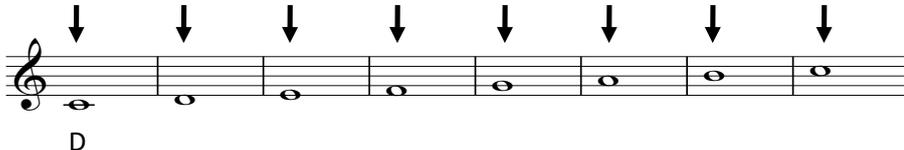


⁴¹ En los instrumentos de cuerda, se le llama “arcada” al desplazamiento del arco sobre el instrumento, la dirección en la que se realiza es de talón a punta y de punta a talón. La forma en que se indican gráficamente las arcadas en estos ejercicios difiere de las utilizadas en los instrumentos de cuerda.

Ejercicio 3

Para practicar de otra manera el *crescendo*, iniciar en la punta con poco apoyo y presionar ligeramente al llegar al talón. (Figura 73.)

□ Figura 73. Ejercicio 3.

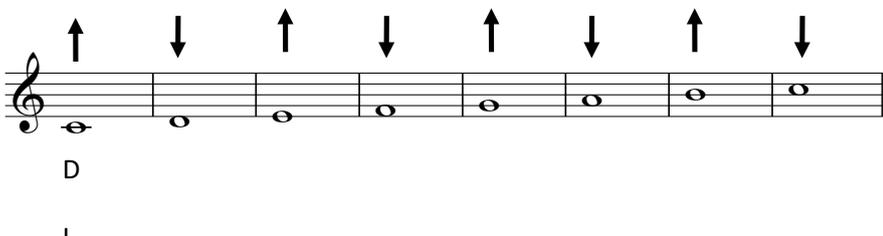


D

Ejercicio 4

Combinar el desplazamiento del arco con dos tipos de arcadas (de talón a punta y de punta a talón). (Figura 74.)

□ Figura 74. Ejercicio 4.



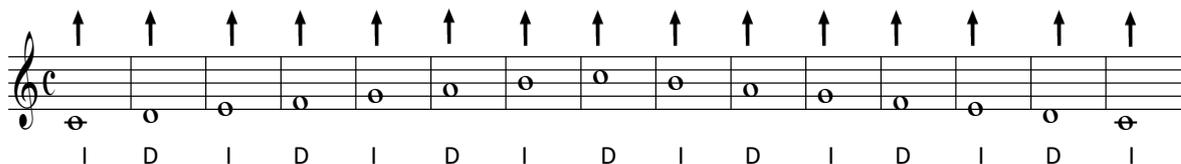
D

Segunda parte: Ejercicios con dos arcos

Ejercicio 5

Alternar ambas manos con dos arcos, utilizando el impulso del talón. (Figura 75.)

□ Figura 75. Ejercicio 5.

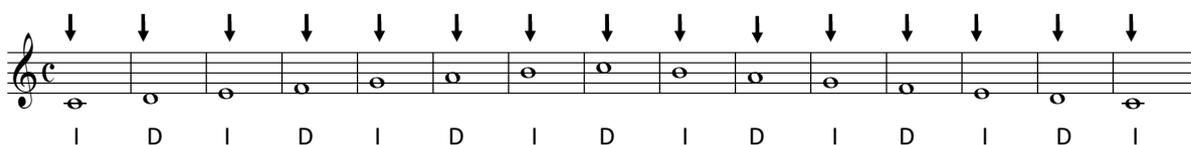


I D I D I D I D I D I D I D I

Ejercicio 6

Generar uniformidad en la calidad del sonido, alternando ambas manos y utilizando la gravedad con la caída del peso del arco. (Figura 76.)

□ Figura 76. Ejercicio 6.

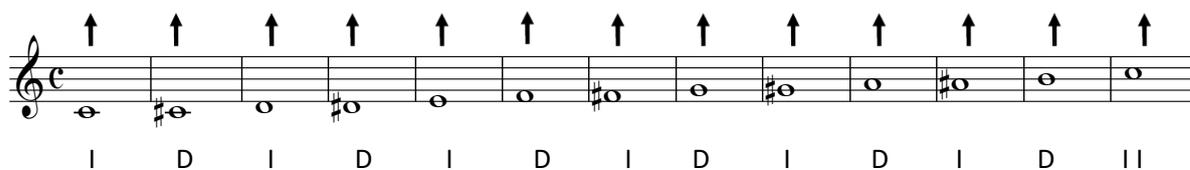


Ejercicio 7

Para iniciar el reconocimiento del movimiento cromático alternado. (Figura 77.)

- Preparar el arco colocándolo en la tecla siguiente, cada vez que el vibrafonista termine una arcada.
- Tocar de forma ascendente y descendente.

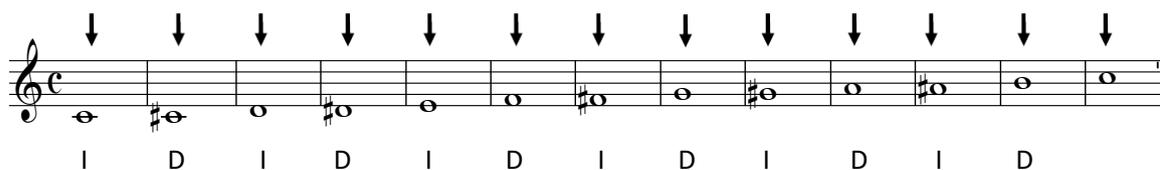
□ Figura 77. Ejercicio 7.



Ejercicio 8

Tocar de forma ascendente y descendente, levantando el arco lo más posible a fin de acondicionar los músculos del brazo y la espalda. (Figura 78.)

□ Figura 78. Ejercicio 8.



Ejercicio 9

A partir de este ejercicio se sugiere trabajar con arpeggios, escalas o patrones, digitando con diversos tipos de arcadas y combinaciones de manos. (Figura 79.)

□ Figura 79. Ejercicio 9.

The image shows two staves of musical notation for Exercise 9. The first staff starts with a treble clef and a common time signature (C). It contains 12 notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), and B3 (quarter). Above each note is a vertical arrow indicating the direction of the stroke: up for G, A, B, C, B, A, G, F#, and E; down for D, C, B, and A. Below the staff are the letters 'I' and 'D' alternating every two notes: I, D, I, D, I, D, I, D, I, D, I, D. The second staff starts with a treble clef and a common time signature (C). It contains 12 notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), and B3 (quarter). Above each note is a vertical arrow indicating the direction of the stroke: up for G, A, B, C, B, A, G, F#, and E; down for D, C, B, and A. Below the staff are the letters 'D' and 'I' alternating every two notes: D, I, D, I, D, I, D, I, D, I, D, I.

Kevin Volans

Compositor de origen sudafricano que ha recibido más de 100 obras en comisiones, colaborando con un gran número de agrupaciones e intérpretes. Su catálogo incluye obras para piano, solos de percusión, cuartetos de cuerda, música de cámara, electrónica, electroacústica, teatral, incidental y orquestal. Como investigador, ha desarrollado una carrera excepcional que tiene como resultado libros, artículos, ensayos y grabaciones de campo.

Volans nació en 1949 en la ciudad de Pietermaritzburg, la capital de la Provincia de KwaZulu-Natal, Sudáfrica. Desde joven se involucró con las bellas artes, comenzando a los 10 años a practicar piano, realizando sus primeras composiciones musicales y dedicándose a pintar, inspirado en el estilo del “expresionismo abstracto”.

En el año de 1967 ingresó a la Universidad de Natal, Sudáfrica, para estudiar arquitectura, aunque abandonó esta carrera para ingresar a la Universidad de Witwatersrand en Johannesburgo, donde estudió con Geoffrey Chew y June Schneider. Durante esta etapa sostuvo algunas sesiones con el compositor Peter Klatzow, quien estrenó su primera partitura gráfica *Compositions for a composer* en agosto de 1971,⁴² renombrada *Grafik*.



Fotografía 1. Kevin Volans (izq.) y Karlheinz Stockhausen en Colonia en 1973. Sin autor (s. a.).

En la década de 1970, Volans se trasladó a la ciudad de Colonia, Alemania, donde estudió composición y música nueva con Karlheinz Stockhausen⁴³ y Richard Toop (1973), música teatral con Mauricio Kagel, piano con Aloys Kontarsky y música electrónica con Johannes Fritsch. Colonia en ese momento era una ciudad con gran movimiento

⁴² Una partitura gráfica se compone de ilustraciones (Dibujos, marcas, signos y colores) que funcionan a manera de indicaciones para el intérprete, sin apoyarse en la escritura convencional.

⁴³ Volans también fue profesor asistente de Stockhausen en la Hochschule für Musik en una etapa posterior.

vanguardista, tanto en la música,⁴⁴ como en el teatro, el cine y la arquitectura. En la Fotografía 1 que se muestra en la página anterior, puede apreciarse a Volans y a Stockhausen en una de sus sesiones de experimentación.

A finales de los setentas, comenzó a haber un acercamiento por parte de diversos compositores, hacia la música nativa de diversas culturas, Volans se involucró en este movimiento, dedicándose a explorar y conocer la música africana, lo que marcó una nueva etapa en sus composiciones.

De 1976 a 1979 realizó 4 viajes a Sudáfrica, para realizar grabaciones de sonidos de la naturaleza y acontecimientos importantes de la tribu Zulu en este país. A partir de esta investigación surgieron trabajos de diversa índole, en la parte académica escribió una serie de ensayos acerca de la relación de la estética africana y europea, que fueron difundidos en estaciones de radio de Alemania y Bélgica.

La idea de Volans, consistió reconciliar en sus obras la estética de la música africana con la estructura y desarrollo de las composiciones europeas. Desarrolló un estilo compositivo basado en la repetición y variación de estructuras métricas diversas, en ritmos ternarios y binarios, ejecutadas simultáneamente creando polirritmias, de esta forma compuso obras para instrumentos tradicionales como la *Mbira* y el *Matepe* y se interesó en incluir en sus obras la temática de la sociedad Zulu.

En Europa, Volans comenzó a ser consciente de lo singular en su identidad, como sudafricano de piel blanca recibió la educación de un europeo debido a que en ese momento estaba establecido el régimen del *Apartheid*⁴⁵, pero al vivir en Colonia se dio cuenta que su bagaje cultural no provenía directamente de Europa, por su origen sudafricano.

⁴⁴ Colonia era el centro del *serialismo* y la música electrónica

⁴⁵Posterior a la segunda guerra mundial, entre los años de 1948 a 1993 surgió el Apartheid en Sudáfrica, que se trataba de una división de la población por categorías raciales: gente de color, blancos e indígenas, que repercutía directamente en los derechos y privilegios de la población blanca y en detrimento de las razas de color oscuro. En la pirámide de categorías humanas estaba la raza blanca en la cúspide. La palabra Apartheid se puede traducir como "rebaño aparte".

No tuve contacto con la música africana excepto cuando volvía a casa de la escuela, escuchaba en las calles la música de los *Zulus*, la guitarra y las personas cantando. Caminaba escuchando a las personas tocando música africana y al volver a casa tocaba Chopin.⁴⁶

Al volver a Sudáfrica se dio cuenta que no se sentía absolutamente identificado con la cultura. A partir de ese momento, al reconocer las dos influencias presentes en su formación, desarrolló un concepto que actualmente está presente en sus composiciones, la libertad artística independiente del concepto de nacionalidad.

Debido al régimen del *Apartheid*, la música de Volans fue criticada fuertemente por incluir temas de la cultura africana. Pese a las críticas Volans continuó trabajando con esta temática en sus obras hasta 1988.

Llegué a considerar mis composiciones como una pequeña contribución a la lucha en contra del *Apartheid*. En 1985, se me otorgó el doctorado en Música por la Universidad de Natal bajo la insistencia de Chris Ballantine...

[...]desde el año de 1988 (a excepción de la revisión de algunas obras anteriores y mi ópera que se presentaron en Etiopía), he evitado cualquier referencia directa a la música africana en mis composiciones. Para mí, el momento de este tipo de trabajo ha pasado junto con el régimen del *Apartheid*.⁴⁷

A partir de la década de los ochentas, Kevin Volans comenzó una estrecha relación de trabajo con Kronos Quartet, por lo cual en su catálogo de obras se

⁴⁶ *I had no contact with African music at all except that I used to walk home from school every day and hear Zulu guitar music and people singing and sitting on the streets. I'd walk past all these people playing African music and go home and play Chopin.* (Lucía, 2016)

⁴⁷ *I came to regard the work as my small contribution to the struggle against apartheid. In 1985 I was awarded a D. Mus. by the University of Natal at the instigation of Chris Ballantine... since 1988 (with the exception of re-workings of older pieces and my opera, which is partly set in Ethiopia) I have avoided any direct reference to African music in my composition. For me, the moment of or this kind of work has passed, along with the apartheid State.* (Kevin Volans, 2016)

incluye un amplio repertorio de música de cámara para cuartetos de cuerda, entre los más reconocidos se encuentran el Cuarteto de Cuerdas No.1 *White Man Sleeps* y el Cuarteto de Cuerdas No. 2 *The Hunting: Gathering*. (Lucía, 2016).

Pocos años después, Volans sostuvo una conversación con el compositor experimentalista norteamericano Morton Feldman, en Darmstadt en 1984. Este encuentro influyó radicalmente en la carrera de Volans, tanto en sus composiciones como en su visión acerca del arte y la música⁴⁸.

En los últimos años, Volans se ha dedicado a escribir música en colaboración con artistas visuales, sus puestas en escena han incluido danza, teatro y medios audiovisuales con diversas dotaciones instrumentales.

Sus trabajos han sido presentados en el Lincoln Center New York, en la Concertgebouw de Ámsterdam, en el Centre Pompidou de Paris, en el Berliner Musikfest en Alemania, entre muchos otros.

Desde 1994 Volans obtuvo la nacionalidad irlandesa.

⁴⁸ (Lucía, 2016)

Catálogo de obras para percusión

En la siguiente sección se presenta una selección de obras de Kevin Volans, extraída de su catálogo, en las que se incluyen instrumentos de percusión. Se presenta en 4 rubros: Solos de percusión, música de cámara, música orquestal y stage works, que se refiere a música con algún recurso visual o escénico.

Solos de percusión

- *She Who Sleeps with a Small Blanket*. (1985)
4 bongos, 2 congas, bombo y marimba.
- *Asanga*. (1997)
Para 6 tambores y dos placas metálicas
- *Akrodha*. (1998)
Tom tom, congas, high bon, bombo e instrumentos de metal

Música de cámara

- *Mbira*. (1980)
Para 2 clavecines y sonajas
- *Matepe*. (1980)
Para 2 clavecines y sonajas y gong tailandés.
- *Leaping Dance 2nd version*. (1981)
Para fiedel, marimba y clavecín
- *Renewed Music/Reviewed Music [Nine Beginnings]*. (1981)
Para 6 percusionistas
- *White Man Sleeps 1st versión* (1982)
Para 2 clavecines, viola da gamba y percusión.
- *Walking Song 1st version*. (1984)
Para flauta, clavecín, piano, 4 intérpretes de palmas y chasquidos.
- *Into Darkness* (1987 y revisada en 1989)
Para clarinete, trompeta y percusión (marimba y vibráfono), piano, violín y violonchelo.
- *Chakra*. (2004)
Trío de percusión
- *No Translation: Six Sketches after Juan Uslé*. (2009)
Para 2 violines, 2 violas, 2 violonchelos y 3 percusionistas.

- *Concerto for solo Percussion and ensemble. (2014)*
Solo de percusión y ensamble: 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, piano, flauta, oboe, clarinete, corno, fagot, trompeta y clavecín,
- *Abhaya. (2015)*
Para 4 percusionistas

Música orquestal

- *Chakra(2012)*
Para 3 percusionistas y orquesta.

Stage works

- *The Man with Footsoles of Wind. (1988-93)*
Ópera de cámara en 3 actos con libreto de Roger Clarke. Voces: tenor, contralto, 2 sopranos, barítono. Instrumentación: flauta, 3 clarinetes, trompeta, 2 cornos, 2 percusionistas, piano, celesta, arpa y cuarteto de cuerdas.
- *Walking Music [5:4]. (1996)*
Obra dancística con Jonathan Burrows para percusión y cinta.
- *The Partenheimer Project. (2008)*
Instalación con el artista Jürgen Partenheimer. Para 3 ensambles de cámara: a) Clarinete, 2 cornos, 2 trompetas b) 2 violines, 2 violonchelos c) piano, percusiones (glockenspiel, vibráfono, xilófono y marimba).

Asanga

“She who Sleeps with a Small Blanket” y “Asanga” son los trabajos más extraordinarios: son feroces, líricos y humanos⁴⁹.

Anna Picard / Independend on Sunday

En el año en que *Asanga* fue compuesta, los instrumentos de percusión se encontraban plenamente explorados en las composiciones de Volans, lo cual se ve reflejado en su catálogo de obras, en el que en algunas piezas como la primera versión de *White Man Sleeps*, *Leaping Dance* 2da versión, *Mbira* y *Matepe* se utilizan diversos instrumentos como sonajas, gongs y tambores. También, previamente había escrito el solo de multipercusión *She Who Sleeps with a Small Blanket* en el año 1985.



Fotografía 2. Volans y Schulcowsky mirando el manuscrito de *Hunting: Gatering* en su estudio en Munich, 1987. Autor: Andrew Verster © 1987.

Robyn Schulcowsky estableció una estrecha relación de trabajo con el compositor en la creación de su música, por este motivo, muchas de sus obras están dedicadas a la percusionista, quien realizó los estrenos. Como puede verse en la Fotografía 2, Volans aparece consultado la partitura de una de sus obras con la percusionista.

Robyn había sido percusionista de mis piezas anteriores para clavecines y sonajas, era obvio, por sus incesantes tambores en las mesas durante las pausas en los ensayos, que ni su talento ni energías estaban siendo utilizado plenamente.⁵⁰

⁴⁹ (Lucía, 2016)

⁵⁰ *Robyn had been percussionist in my earlier pieces for harpsichords and rattles and it was obvious from her incessant drumming on tables during the breaks in rehearsals, that neither her talents nor energies were being fully utilised.* (Lucía, 2016)

Volans terminó la composición de *Asanga* en el año de 1997 y Schulcowsky realizó su estreno el 30 de septiembre de 1998, en el Festival Internacional de Percusión de Estocolmo, Fylkingen, Suecia,⁵¹ la obra fue dedicada a la percusionista Robyn Schulcowsky, a manera de presente por la muerte de su padre.

Asanga (1997) y *Akrodha* (1998) son dos solos para multipercusión que fueron compuestos por Volans de forma consecutiva, destacando la temática de ambas obras, en las cuales se mantiene una manifestación del pensamiento budista. En sánscrito *Asanga* significa “liberación del apego” y *Akrodha* “liberación de la ira”.⁵²

Para interpretar *Asanga* se requiere de seis tambores y dos objetos metálicos⁵³, que pueden ser sustituidos por dos tambores más. Volans señala que la obra fue compuesta sin ninguna técnica consciente o concepto,⁵⁴ aunque claramente refleja su estilo compositivo. Algunos de los elementos que se pueden encontrar en ella son el uso de patrones repetitivos (minimalismo), complejidad rítmica, diversidad de texturas y cambios contrastantes.

En las obras para percusión de Kevin Volans destaca la dotación de la instrumentación utilizada, enfocada en el uso de diferentes tipos de tambores en comparación con sus contemporáneos que exploraron la diversidad de instrumentos de percusión como wood blocks, cencerros, platillos y yunques”.⁵⁵ En *Asanga*, los recursos más contundentes de la multipercusión como el sonido, el ritmo y sus contrastes son aprovechados al máximo.

⁵¹ (Lucía, 2016)

⁵² *The titles of the percussion works reflect certain Buddhist philosophies: Asanga – meaning freedom from attachment, and Akrodha – meaning freedom from anger.*

⁵³ Volans sugiere dos objetos de metal, pero no especifica qué objetos utilizar, lo que quiere decir que el intérprete tiene libertad para elegir la mejor combinación de instrumentos, procurando la calidad del sonido de acuerdo al carácter de la obra.

⁵⁴ *It was written with no conscious techniques or concept.*

⁵⁵ *His percussion works in general are highly virtuosic and the instrumentation is generally limited to different drum instruments as opposed to his contemporaries, who explored a variety of percussion instrument such as woodblocks, cowbells, cymbals, anvils, etc.* (Lucía, 2016)

Análisis de la obra

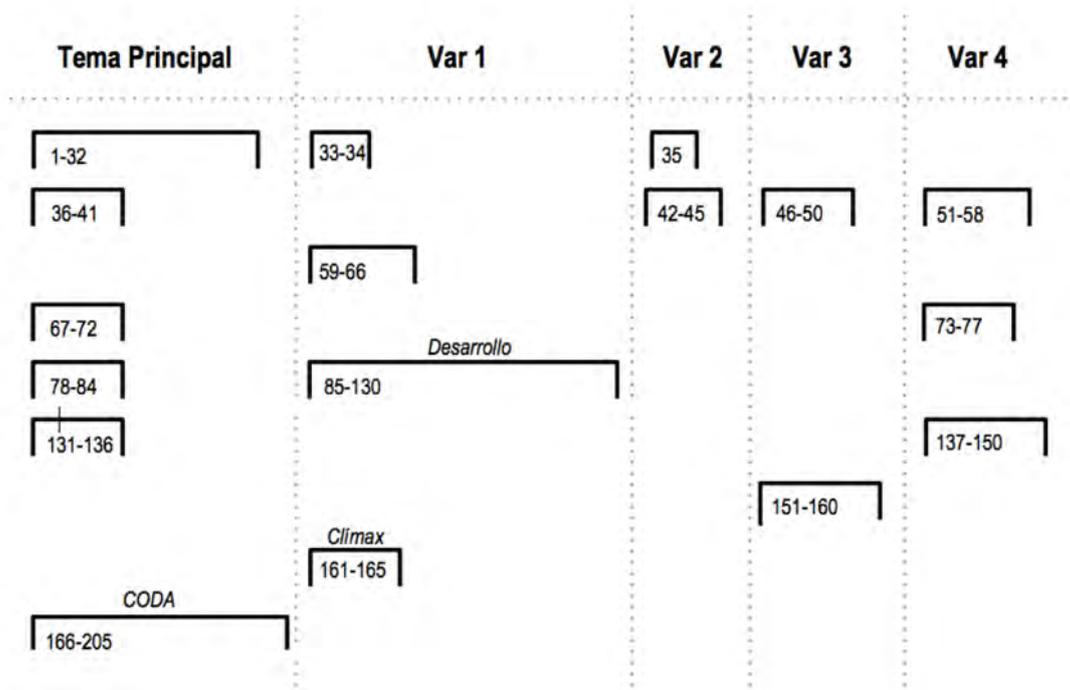
Asanga es un solo de percusión múltiple escrita para 6 tambores y dos instrumentos de metal (véase nota al pie no.53 más atrás). Su carácter es enérgico y expresivo, lo cual se manifiesta en el abundante movimiento rítmico.

Los instrumentos están ordenados de acuerdo a sus alturas, es decir, de grave a agudo, por lo tanto, es posible realizar un análisis rítmico-melódico a pesar de no haber afinaciones precisas.

La obra presenta un Tema Principal sobre el cual se hacen 4 variaciones rítmico melódicas, que se presentan sin ningún orden formal preestablecido, en secciones claramente definidas, como se muestra a continuación en el siguiente esquema, los números dentro de las casillas representan la numeración de los compases, esto quiere decir que en algunos casos las variaciones se desarrollan brevemente y en otras partes de manera más extensa.

El esquema se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. (Figura 80).

□ Figura 80. Tema Principal y variaciones.

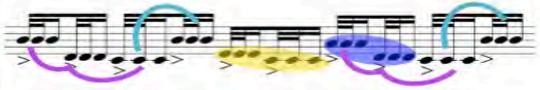


El **Tema principal** se presenta del compás c.1 al c.32. A continuación se describen las características del Tema Principal y la forma en que se desarrollan las variaciones a lo largo de la obra:

Aspectos melódicos: Los movimientos melódicos que se presentan en el Tema principal, mantienen una estructura que puede ser reconocida en toda la obra. De un compás a otro, es frecuente que aparezcan ligeros cambios en el movimiento de las voces, por ejemplo, sustituciones de notas, cambios en el orden de aparición de las alturas de los tambores, notas intermedias o de paso, entre otros, pero la esencia de las secuencias de alturas se mantiene.

En la siguiente imagen puede apreciarse por colores el orden en el que aparecen dichas secuencias de alturas, que corresponde a la dirección en que se mueve la línea melódica, es decir, no existen alturas definidas con temperamento en cada nota, sino que se ordenan de grave a agudo de acuerdo a la partitura. (Tabla 3.)

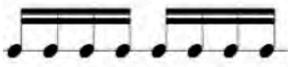
Tabla 3. Tema Principal y variaciones melódicas

<p>Tema Principal</p>		
<p>Variación 1</p> 	<p>Variación 2</p> 	
<p>Variación 3</p> 	<p>Variación 4</p> 	

Aspectos rítmicos:

Las variantes rítmicas son parte fundamental en el desarrollo de la obra, se pueden identificar diversos modelos rítmicos, entre los cuales, los más frecuentes son los siguientes: (Tabla 4. Modelos rítmicos)

Tabla 4. Modelos rítmicos

Modelo rítmico 1	
Modelo rítmico 2	
Modelo rítmico 3	
Modelo rítmico 4	
Modelo rítmico 5	

Temporalidad: La obra transcurre sin pausas explícitas en la partitura, sin embargo, la sensación de estabilidad es interrumpida constantemente por cambios inesperados, ya sea por la inserción de compases irregulares, la aparición repentina de una variación o cambios en el *tempo*. Los cambios de compás que son frecuentes en la obra, en algunas ocasiones obedecen al fraseo musical y en otras a la estructura rítmica. (Figura 81.)

Figura 81. Cambios de compás



Sonoridades: Las cualidades de sonido de los tambores, son explotadas al máximo en esta obra, a través del uso de acentos, notas de adorno y subdivisión de voces (birritmias), se favorece el color, fraseo y tímbrica.

Del c. 85 al 123 hay una variación extensa muy importante dentro de la obra en la que se desarrolla un canto melódico, marcado por acentos que destacan sobre un plano de ritmos de 16vos. (Figura 82.)

□

Figura 82. Canto melódico del c. 85 al 123



Sugerencias técnicas, interpretativas y de estudio

En el siguiente apartado se presentan sugerencias para ayudar al percusionista a resolver requerimientos técnicos e interpretativos de la obra, los cuales se centran en resolver algunos de sus aspectos más complejos. Este trabajo es resultado de la experiencia personal en el estudio y montaje de *Asanga* de Kevin Volans.

Dotación instrumental

La dotación instrumental propuesta en la partitura para la interpretación de la obra es la siguiente:

- 4 tambores graves, dentro de los cuales se debe incluir un bombo y 2 tom-toms agudos.
- 2 placas de metal o tambores de parche de piel agudos

Los tambores deben ser tocados con baquetas que brinden un sonido articulado.

La selección de instrumentos repercutirá directamente en la disposición instrumental. Si los tambores son pequeños, utilizarán menor espacio y se requerirán movimientos pequeños y sumamente precisos, lo cual puede resultar una ventaja, dado que en la obra existen pasajes que deben ser tocados a una velocidad rápida, aunque probablemente la sonoridad será menor que si se eligen instrumentos de mayor tamaño.

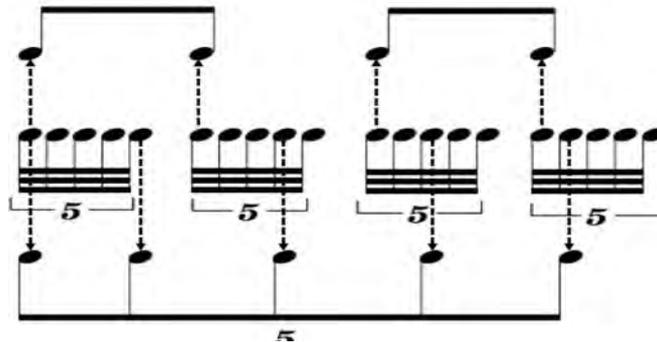
Sensación binaria contra quintillo

A continuación, se muestra una sugerencia de cómo estudiar algunos pasajes que son complejos en la obra y están escritos a manera de birritmias.

1. Estudiar con digitación en un tambor.
2. Estudiar con digitación en 2 tambores, la mano (m.) izquierda (izq.) en tambor izq. y mano derecha (der.) en tambor der.
3. Aplicar sobre lo escrito en la partitura.

Particularmente en esta obra se hace uso frecuente de una formula rítmica que combina un quintillo contra la sensación binaria. Rítmicamente, un quintillo de blanca contra 4/8 se resuelve de la siguiente manera: (Figura 83.)

□ Figura 83. 8vos contra quintillos



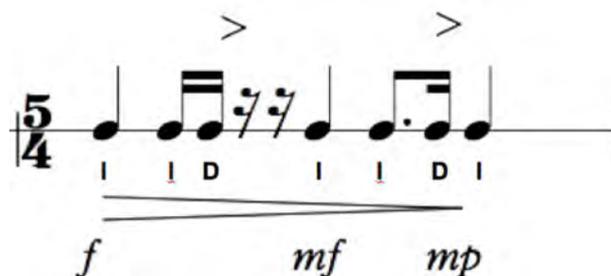
Aplicando esta resolución rítmica en la primera parte de la obra (c.3, c. 6, c.23, etc.) y utilizando la digitación requerida se obtiene lo siguiente: (Figura 84.)

□ Figura 84. Resolución rítmica de c.3, c.6, c.23, etc.



Para ejecutar desde el punto de vista del quintillo y centrarse en la práctica del *diminuendo* y los acentos, se sugiere estudiar de la siguiente forma: (Figura 85.)

□ Figura 85. Sugerencia de estudio de c.3.



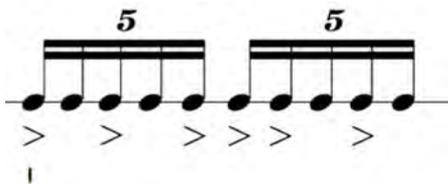
Para lograr la precisión de los quintillos de blanca del c.79 se sugiere utilizar un “ejercicio de complementación” que consiste en duplicar o triplicar notas de forma coherente con los acentos y el fraseo requerido en la obra, reforzando la duración de cada nota. Como en el siguiente ejemplo: (Figura 86.)

□ Figura 86. Ejemplo de complementación de quintillo del c.79.



Para estudiar el pasaje de la coda (c.166 a c. 205) en que se combina un quintillo de blanca contra una negra en el segundo tiempo se propone practicar los dos siguientes ejercicios: (Figura 87 y Figura 88)

□ Figura 87. Ejercicio de estudio 1.



□ Figura 88. Ejercicio de estudio 2.



Sección del c.85 al 123

Al final del presente trabajo se anexa una “Extracción rítmica del canto melódico de *Asanga*”, formada por los acentos de esta sección. A continuación se muestra un fragmento de dicho pasaje: (Figura 89.)

□ Figura 89. Extracción rítmica del canto melódico de *Asanga*.



Se sugiere estudiar este pasaje de la siguiente manera:

1. Tocar únicamente la “Extracción rítmica del canto melódico de *Asanga*” en un tambor
2. Tocar la “Extracción rítmica del canto melódico de *Asanga*” complementando con 16vos, utilizando la digitación que se elija para la obra. Al momento de digitar el pasaje se buscará que la nota con acento origine a la nota con rebote, no viceversa.
3. Tocar la “Extracción del canto melódico de *Asanga*” en el set de multipercusión, anexando las alturas correspondientes.⁵⁶ (Figura 90.)

□ Figura 90. Extracción del Canto Melódico de *Asanga*.



4. Tocar el pasaje en el set de multipercusión tal como está escrito en la partitura.

⁵⁶ En los anexos de este trabajo se incluye la partitura completa de la “Extracción del Canto Melódico”.

Ejercicio de comprensión

Para asimilar, mejorar e incluso memorizar el pasaje del c.85 al 123, se propone estudiar con base en una asimilación numérica. A continuación, se enuncian las instrucciones para su comprensión:

* Relacionar cada compás de esta sección con un número. (Figura 91.)

□ Figura 91. Desglose numérico (c.85 al c.123).

Figure 91 displays 11 numbered measures of musical notation, arranged in five rows. Each measure is contained within a square box. The notation consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The music is a rhythmic exercise featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. Accents (>) are placed above many notes, and slurs (>) are placed below some notes. The measures are numbered 1 through 11, with measures 1-10 appearing in pairs per row and measure 11 on a separate line at the bottom.

- * Estudiar utilizando la tabla que se propone a continuación. (Tabla 5)
- * La tabla se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.
- * Identificar en la tabla el momento en que se inicia cada frase.
- * Los cuadros encerrados en color gris señalan una fórmula de “cadencia rítmica”, que sirve para finalizar frases en algunos casos.

Tabla 5. Asimilación numérica.

Introducción	Frase 1	1	2	3										
		1	2	3										
				3										
			2											
Desarrollo	Frase 2				4	5	6	7						
				3										
				3										
			2											
	Frase 3				4	5	6		8	9	10	11		
	Frase 4					5	6		8	9				
								7						
				3										
				3										
			2											
	Frase 5				4	5	6		8	9				
	Frase 6					5	6							
						5	6							

Alfredo Antúnez Pineda

Nació en México D.F. en el año de 1957. A los 6 años de edad, gracias a la enseñanza de su padre, aprendió a tocar guitarra líricamente. Más adelante, inició con sus estudios de piano tomando clases de la Mtra. Guadalupe de Schaenfenburg, en la Academia Schaenferburg.

Ingresó a la Escuela Superior de Música (ESM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con el deseo de estudiar composición profesionalmente y la aspiración de fundar su propia academia musical. Durante los primeros tres años en esa institución, Antúnez se dedicó al estudio del piano, tomando clases con los maestros Arceo Jácome y Natalia Chepova.

En el cuarto año de sus estudios, estuvo en la cátedra de composición del maestro Héctor Quintanar, quien fue un compositor y director de orquesta mexicano. Durante dos años se centró principalmente en el análisis de sonatas, obras para piano, óperas y música orquestal de W. A. Mozart⁵⁷, además de otros compositores clásicos dentro de la música de concierto. En este período, Antúnez compuso una gran cantidad de obras, sentando las bases composicionales de su formación profesional. De forma alterna a la clase del maestro Quintanar, experimentó con técnicas del lenguaje contemporáneo⁵⁸, creando sonoridades con distintos materiales como papel celofán, maderas y metales e insertando aditamentos en el piano⁵⁹.

[...]En ésta etapa de mi vida aprendí a hacer tema y variaciones, conformando mi base de elementos composicionales. En cuanto a la forma armónica y recursos composicionales mis maestros fueron Wagner, Bach, Mozart[...]

[...]Lo que agradezco al maestro Quintanar es que me dio un oficio enorme, ya que me hacía escribir muchísimo. El maestro, al pertenecer a la segunda generación del Taller de composición de Carlos Chávez, hizo que me formara a ese nivel de composición[...]⁶⁰

⁵⁷ Principalmente la ópera de La Flauta Mágica

⁵⁸ Atonal, tonal, modal, pentáfona, hexáfona, serialista, electrónica y electroacústica.

⁵⁹ Piano preparado

⁶⁰ (Antúnez, 2015)

En los últimos años, Antúnez concluyó la Licenciatura en Composición bajo la guía del Maestro Francisco Núñez Montes, quien era director de la Escuela Superior de Música. En este tiempo, compuso su primera obra para ensamble de percusiones titulada *Otra historia sobre el mismo cuento*. Respecto a la cátedra del Mtro. Núñez, Antúnez nos dice:

[...]como su alumno de composición conocí a Wagner y a los románticos. Con él comencé a escribir piezas románticas, me gustó mucho el cromatismo e incursioné por primera vez en el área de percusión[...]⁶¹

Antes de ingresar a la ESM como catedrático de la institución, trabajó en la Academia de la Danza como pianista acompañante, la cual le brindó la experiencia necesaria para conocer la manera de crear obras del género dancístico y teatral. Sus trabajos para estas disciplinas se han presentado en el Teatro de la Danza, el Teatro Salvador Novo, el Centro Cultural José Martí, entre otros.

Desde el 2015, el maestro Alfredo Antúnez es director de la Escuela Superior de Música (ESM) y continúa impartiendo las materias de Armonía y Formas Musicales.

El catálogo de obras de Alfredo Antúnez se conforma por música de pequeño y gran formato para instrumentos solistas, dúos, tríos, cuartetos, orquestal, para banda sinfónica, voces femeninas y masculinas. Además de lo anterior, en sus composiciones ha abordado distintos géneros de la música tradicional y moderna.

En el 2002, su proyecto Edición de partitura titulado *Piano Solo, Obras de Carácter Lírico* fue beneficiado en el concurso Fomento de Desarrollo de la Educación Artística, convocado por la Subdirección General de Educación e Investigación del INBA⁶². También ha participado en foros sobre Educación Musical, realizando conferencias sobre música y arte.

⁶¹ (Antúnez, 2015)

⁶² (Bucio, 2015)

Obras de Alfredo Antúnez Pineda

A continuación, se presenta una selección de las obras de Alfredo Antúnez, la cual fue proporcionada por él mismo. Se incluye música para instrumentos solistas, orquesta sinfónica y banda sinfónica.

Flauta

- *Amanecer en Rojo Dorado.*

Oboe

- *Piedra Lunar.*

Clarinete

- *Esencias I, II, III.*

Trompeta

- *Tres Dúos para trompeta.*
 - 1.- *Lunes por la mañana.*
 - 2.- *Miércoles por la tarde.*
 - 3.- *Viernes por la noche.*

Percusiones

- *Otra historia sobre el mismo cuento.*

Viola

- *Resolana.*

Contrabajo

- *Disyunciones simbólicas I, II, III.*

Guitarra

- *Tomando café por la tarde.*
- *Charla en el jardín.*
- *Meditación al pie de la nota.*
- *Ideas imprevistas.*

Piano

- *Siete hojas al viento*
 1. *Fresno*
 2. *Diente de león*
 3. *Encino*
 4. *Tepozán*
 5. *Eucalipto*
 6. *Ruda*
 7. *Santa María*

- *10 piezas para piano (sin título)*

Orquesta Sinfónica

- *En vías del pasado*
- *Sueño recurrente*
- *La sombra de la apariencia*

Banda Sinfónica

- *Jaguar*
- *Tzenteotl*
- *Cipactli*

Minerales

En México el repertorio para percusión es diverso y es enriquecido constantemente con el surgimiento de nuevas composiciones para distintas dotaciones instrumentales, sin embargo, son pocas las obras para timbal solista. Con el objetivo de aportar una pieza musical, que cumpla con los requerimientos técnicos del nivel avanzado para timbal, el Maestro Alfredo Antúnez compuso la obra *Minerales* en el año 2007.

La obra fue concebida como un proyecto de Antúnez, en el que recibió la asesoría de los percusionistas Alfredo Bringas, Antonio Fuentes y otros colegas, quienes le ayudaron a conocer acerca de las necesidades técnicas del instrumento, contribuyendo en las sugerencias de digitación y elección de baquetas, entre otras. *Minerales* fue publicada por la UNAM a través de la Escuela Nacional de Música en el año 2011, en la sede de esta institución tuvo lugar su estreno, desde entonces se ha posicionado como una obra fundamental del repertorio de música mexicana para timbales.

Para su ejecución *Minerales* requiere de 5 timbales y está constituida por tres ciclos que constan de tres piezas cada uno, cuya complejidad va en aumento gradualmente. A lo largo de estos ciclos se emplea el lenguaje contemporáneo tradicional, sin utilizar técnicas extendidas y abarcando únicamente los recursos propios del timbal, tales como dinámicas, cambios de afinación y cambios de baquetas, color armónico y rango dinámico.

La forma en que se organiza esta composición es la siguiente:

- *Minerales I: Ópalo, Magnetita y Ágata.*
- *Minerales II: Azufre, Grafito y Granate*
- *Minerales III: Bornita, Pirita y Cuarzo*

Para componer estos ciclos, Antúnez tomó como inspiración los recuerdos de las calles de su infancia, los caminos empedrados y terrenos baldíos, que ofrecían toda clase de paisajes.

Al componer *Minerales* tuvo presente la imagen de la delegación Magdalena Contreras, en donde creció. Antes había muy pocas casas, sólo estaban pavimentadas las avenidas y las colonias principales, todo lo demás eran

terrenos baldíos, muy deshabitado, a mí me gustaba mucho ese panorama geográfico y quise hacer un homenaje a esa parte de *El Pedregal*, donde había mucho mineral. (Antúnez, 2015).

Antúnez fusionó su estilo compositivo en el instrumento, desarrollando un lenguaje completo en el timbal, que es un instrumento con grandes características rítmicas y armónicas, y en cierto grado melódicas. El concepto de *Mineral* se desarrolló en estas piezas con amplia libertad, representando cada característica física (textura, color, dureza, etc.) con las distintas sonoridades del timbal.

La idea era tomar un instrumento fuerte que representara el concepto de lo que es un mineral, la fuerza, su solidez, que no se rompe fácilmente, seleccionando los minerales que me llamaban más la atención compuse la obra. *Ágata y Granate* son parte fundamental de los minerales, en *Ágata* lo que me llama la atención es la sonoridad en conjunto, la parte armónica es el color.⁶³

Sumado a lo anterior, los minerales poseen significados esotéricos, que en el significado de la obra, posicionan al timbal como un instrumento místico y a cada pieza con un significado propio.

⁶³ (Antúnez, 2015)

Ágata y Granate

En este trabajo se abordan a profundidad dos obras del ciclo de *Minerales*: *Ágata* y *Granate*, por lo cual, se explicará brevemente algunas de las propiedades de estas rocas en las que Alfredo Antúnez se basó para componer estas piezas.

Ágata

El ágata no es un mineral en específico, sino un conjunto de variedades microcristalinas del cuarzo. Es una roca dura y resistente a los reactivos químicos,

□ Figura 92. Ágata.



proviene de rocas volcánicas y su tamaño puede variar desde milímetros a varios metros. Se caracteriza por presentar una serie de líneas, alrededor del centro, que pueden poseer colores similares, opacos y translúcidos. (Figura 92.)

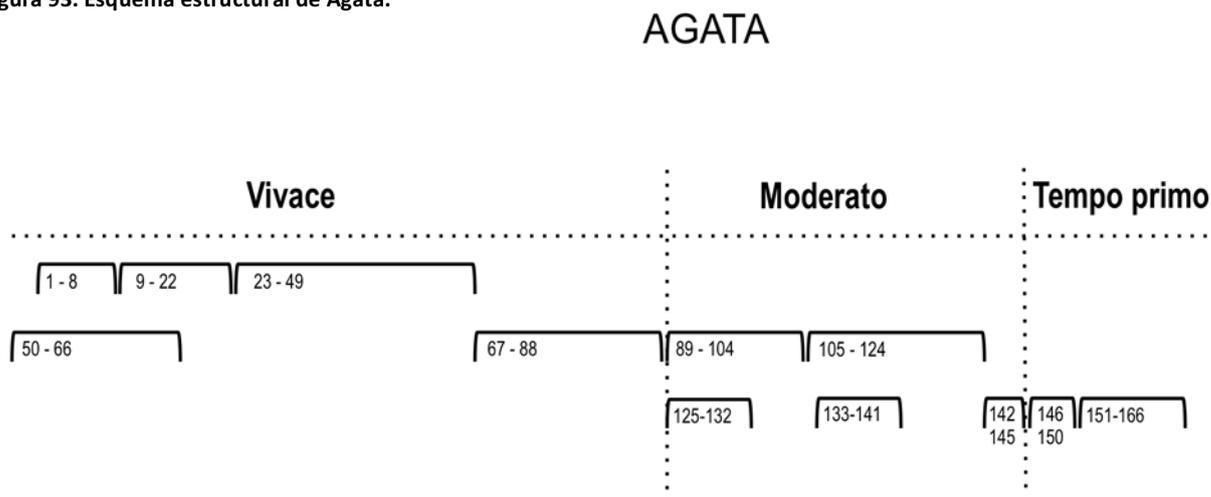
Cada uno de los elementos de las piedras de ágata, son presentados de acuerdo al lenguaje composicional de Alfredo Antúnez, utilizando diversas texturas, recursos rítmicos y melódicos, variedad de colores y algunos otros, que serán enunciados a continuación.

Ágata es la tercera pieza del ciclo de *Minerales I*: tiene carácter dancístico, está compuesta en el compás de 6/8, predominando el pulso binario con subdivisión ternaria. Consta de tres partes, comenzando con un *Vivace* con la indicación de $\bullet \downarrow$. =138-142, la segunda parte es un *moderato* con $\bullet \downarrow$. =100 y finaliza regresando al *tempo primo*.

En el siguiente esquema se pueden apreciar con claridad las partes que conforman *Ágata*⁶⁴:

⁶⁴ Este tipo de diagrama muestra el análisis de la estructura general de la obra, la secuencia es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Cada sección o fragmento se agrupa dentro de una casilla, indicada con los números de compases que abarca y el tamaño de la casilla es proporcional al número de compases, la sección o fragmento que presente un material nuevo se coloca a la derecha, mientras que, al presentarse un material idéntico, similar o que auditivamente remita a una sección anterior, se coloca por debajo de esta.

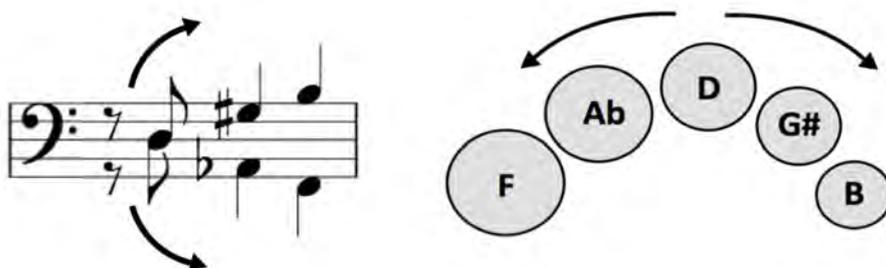
Figura 93. Esquema estructural de Ágata.



Simetría

Uno de los recursos más importantes de esta obra es el desarrollo de la simetría. Consiste en establecer un “centro,”⁶⁵ a partir del cual la melodía se desplaza de forma ascendente o descendente, desarrollando una especie de “espejo” con ambos polos. Cada vez que la melodía se desplace hacia alguna dirección en uno de los brazos, el otro imitará el movimiento, pero en dirección contraria. A través del empleo de esta técnica compositiva, Antúnez representó musicalmente una de las características de las ágatas: un centro a partir del cual surgen diversas líneas. (Figura 94).

Figura 94. Simetría



⁶⁵ Tercer timbal, nota re.

Sonoridad

La combinación armónica que se obtiene al percutir los cinco timbales en conjunto, es lo que representa el color de la piedra de ágata.⁶⁶ De izquierda a derecha, el temperamento requerido para la pieza es fa/ la^b/re/ sol[#]/ si, y los intervalos que se forman en ese orden son de 3^am, 4^aaum, 4^aaum y 3^am, demostrando una vez más el empleo de la simetría.

Conducción de voces

Mediante la unión de dos voces que se mueven de forma paralela en la misma dirección (ascendente o descendente), se recrea musicalmente la forma de las líneas que forman las ágatas. (Figura 95.)

□ Figura 95. Movimiento paralelo de las voces.



Timbre

En esta obra, la utilización de dos tipos de baquetas, duras y semiduras, ayuda a la creación de colores. La baqueta dura refuerza a la voz con mayor movimiento melódico, cada vez que se invierten los roles (de voz superior a voz inferior y viceversa), se intercambian las baquetas en cada mano, trayendo como consecuencia colores y sonoridades distintas en cada registro (agudo y grave).

Secciones que integran la pieza

Parte I. Vivace

Abarca del c.1 al c.88. En los primeros 8 compases, se introducen elementos que pueden identificarse como células rítmicas, los cuales son patrones rítmicos definidos, que se desplazan sobre distintas alturas a lo largo de toda la obra. La

⁶⁶ (Antúñez, 2015)

dinámica que surge a partir del *p*, aumenta gradualmente, reforzando el carácter introductorio del pasaje.

Las células rítmicas más importantes de la Parte I son las siguientes: (Figura 96.)

□ Figura 96. Células rítmicas.



A partir del c.9 se presenta el TEMA A, que consta de dos compases, el primero comienza con un silencio de 8vo, que funciona como preparación al segundo compás. El desarrollo de éste se da en la transposición de sus alturas, ya que el ritmo generalmente se mantiene. (Figura 97.)

□ Figura 97. TEMA A.



Del c.23 al 29, comienza un movimiento rítmico melódico similar a la introducción de los primeros compases de la obra, que funciona como una preparación a la Sección Climática de la Parte I. (Figura 98)

□ Figura 98. C.23, 24 Y 25.



La Sección Climática va del c.32 al c.42. La dinámica se mantiene en **ff** generalmente, salvo en algunos compases en los que hay reguladores. El ritmo se intensifica con figuras de tresillo que se desplazan con simetría. (Figura 99.)

□ Figura 99. Sección climática.



El movimiento de la Sección Climática cesa para reincorporar el TEMA A, hasta el final de la Parte I. En el c.69 aparece un movimiento melódico que consiste en desplazar en la misma dirección las dos voces, simultáneamente.

Parte II. *Moderato*.

Del c.89 al c.145 se desarrollan dos voces con diferentes ritmos, la voz superior se desplaza a diversas alturas mientras que la voz inferior se mantiene sobre una sola nota, invirtiéndose más adelante este rol, es decir, la voz inferior será la que se desplace, mientras que la voz superior se mantiene. (Figura 100.)

□ Figura 100. c.97, 98 y 99.

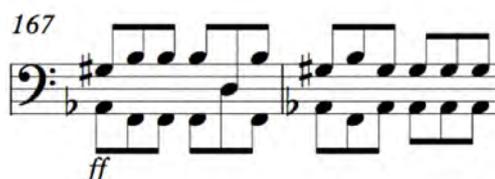


Parte III. *Tempo primo*

Esta última parte de Ágata comprende del c.146 al 184, donde finaliza la pieza: los elementos que la integran son los siguientes:

1. Desde el c. 146 al c.150 se retoma brevemente la idea introductoria de la Parte I, ejecutando la entrada en un solo timbal y posteriormente comienza a desplazarse a otras alturas
2. Hay una separación de las voces del c.152 al c.166 y se mueven en la misma dirección, persiguiéndose la una a la otra
3. A partir del c.167 se ejecutan figuras de tresillo que se mueven hacia los extremos y hacia el centro, de forma simétrica. (Figura 101.)

□ Figura 101. C. 167 y 168.



4. En el c.172 el movimiento rítmico comienza a relajarse hasta llegar a la parte final, en la que se ejecuta la nota re, disminuyendo la dinámica. (Figura 102.)

□ Figura 102. Final de Ágata.



Granate

Los granates son un grupo de minerales que se encuentran en distintas

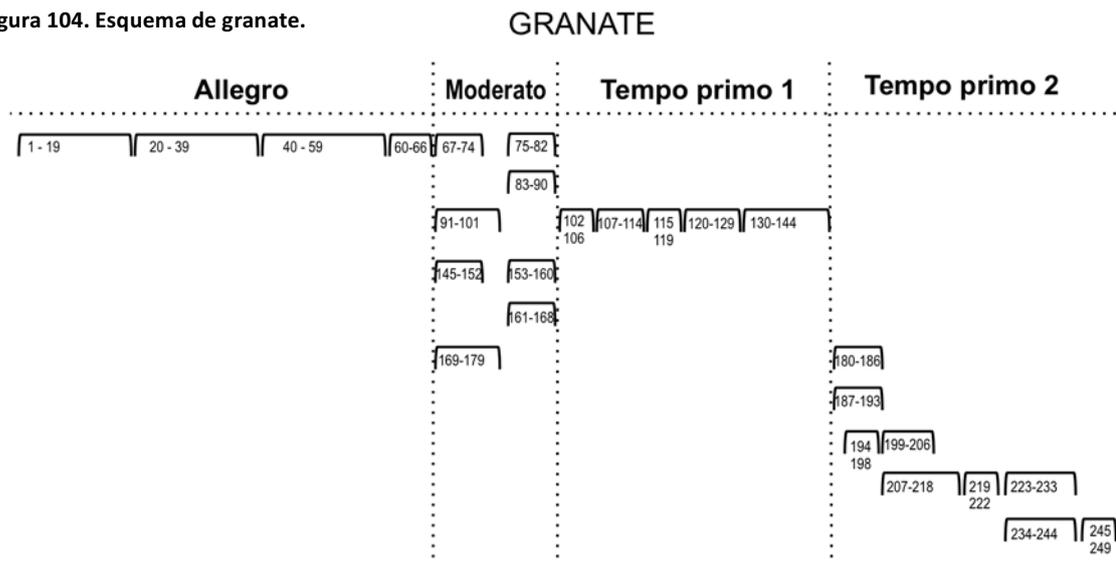
Figura103. Granate.



variedades de colores incluyendo amarillo, rojo, verde, café, rosado, púrpura, negro, naranja y transparente. Su apariencia es la de un cristal con formas cúbicas, por esta razón su nombre proviene del latín “granatus”, que significa grano o semilla, por la semejanza a las semillas rojas de la granada. También es una piedra con mucho peso y dureza.⁶⁷

Granate es la tercera pieza del ciclo de *Minerales II*. La afinación requerida es de la, si^b, do[#], re y fa[#]. En esta obra se realiza un diálogo entre dos partes contrastantes, A y B. La forma musical es A B A´ B A´´.

Figura 104. Esquema de granate.



⁶⁷ (Ponce, 2015)

Parte A/ Allegro

La indicación de *tempo* es de $\bullet = 98-102$, en compás de 2/4. Se caracteriza por la utilización de ritmos sincopados, pulso binario y ritmos de quintillos que ayudan en la dirección del fraseo.

Se presenta tres veces durante la obra, en cada ocasión de forma distinta, pero manteniendo sus elementos.

Del c.1 al c.66 se expone la Parte A y se integra por las siguientes secciones:

1. Exposición: durante cuatro compases, a manera de introducción, se ejecutan figuras de 16avo y 8vos con puntillo, las cuales están ligadas de un tiempo a otro, haciendo flexible la sensación del pulso. (Figura 105.)

□ Figura 105. C.1 y 2.



La base melódica de *Granate* se presentará en los c.5 y c.6, la cual será establecida sobre el motivo descendente fa[#]-re-do[#]-si^b-la. (Figura 106.)

□ Figura 106. Base melódica de Granate.



Del c.5 al c.19, habrá variaciones rítmicas de este motivo y también a la inversa, es decir: la-si^bdo[#]-re-fa[#]. (Figura 107.)

□ Figura 107. C.12 y 13.



Sección de síncopas: durante 4 compases a manera de estribillo, se realizan ritmos sincopados en dos voces simultáneamente, prevaleciendo el pulso. Después de estos compases hay pequeños descansos con figuras más simples en los que disminuye la dinámica. Esta sección comprende del c.20 a c.39. (Figura 108.)

□ Figura 108. C.20 -24.



2. Sección discursiva: A partir del c.40 el discurso musical se vuelve distinto a lo que previamente se venía desarrollando, se mantienen los elementos de figuras rítmicas, pero es más libre y menos estructurado, hay una alternancia de trémolos mezclados con figuras rítmicas. Esta sección termina en el c.66. (Figura 109.)

□ Figura 109. C.40- 44.



La segunda ocasión en que se presenta la Parte A, se realiza entre los compases 102 y 144, en los cuales se retoman los elementos de la exposición, aunque presentados en orden distinto. Prevalece el uso de síncopas. (Figura 110.)

□ Figura 110. C.102- 105



Del c.181 al c.250 se presenta por última vez la Parte A. Se hace mayor uso de la combinación melódica de la -si^b do[#] -re- fa[#] y aparecen nuevos elementos, uno de ellos es una síncopa con duración de dos tiempos que se realiza en la voz

superior, mientras que en la voz inferior se hacen 8vos, más adelante éstas síncopas se ejecutan en ambas voces. (Figura 111.)

□ Figura 111. *Tempo primo*.



Las figuras de quintillo ascendente o descendente, son un recurso del compositor para realizar *accelerandos* escritos.

Parte B/ *Moderato*

La indicación de *tempo* es de ♩ = 168-172, en compás de 5/8. Se presenta dos veces de forma idéntica en la obra. Como se muestra en la siguiente figura, la característica de esta parte es la utilización de dos voces con distintos roles, mientras una voz establece y mantiene el pulso en una sola nota, la otra voz se desplaza, realizando saltos melódicos de timbal a timbal. La agrupación es de un compás de 3+2 y otro de 2+3, aunque en algunas partes cambia debido al fraseo musical. (Figura 112.)

□ Figura 112. C.67-70.



En un primer momento la voz superior realiza la voz principal, pero a partir del c.75, se intercambian las funciones y esta vez la voz inferior es la principal.

Sugerencias técnicas e interpretativas de *Ágata*

Sonoridad

Los timbales afinados en Sol[#] y Si, se encuentran casi en el extremo de su rango de afinación, por lo que probablemente tendrán tensión alta, se sugiere que en el momento de la selección de baquetas se preste atención a este aspecto. Al principio de la obra se lee la especificación de “baquetas semiduras”, lo cual permite al intérprete considerar qué baquetas son adecuadas para responder a esta necesidad.

En el c. 88 de *Ágata* se requiere utilizar una baqueta dura en una mano y una semidura en la otra, cada una de ellas debe producir sonidos y ritmos claros tanto en los timbales graves como en los agudos. Al contraponer la baqueta semidura con la dura se corre el peligro de producir un sonido impreciso, para elegir esta baqueta se sugiere ejecutar ritmos que provengan de la partitura y evaluar la respuesta sonora del timbal.

Simetría

Para estudiar la Parte I. *Vivace*, se pueden extraer algunos de los patrones rítmicos más importantes de la obra y estudiarlos con los siguientes pasos:

1. Tocar cada mano por separado, posteriormente juntar.
2. Poner atención en el color y balance proyectados, tratando de unificar el sonido.
3. Realizar muy lentamente cada ejercicio. Ya que la apertura de los brazos estará cambiando constantemente, hay que detenerse y observar cada posición, para ayudar a la asimilación de los movimientos.
4. Aislar los saltos de timbal a timbal y destinar tiempo para analizar este tipo de desplazamiento.

Se pueden tomar como punto de partida los patrones de la Figura 96 de la pág.90, haciendo combinaciones con las alturas, recordando que los movimientos deben ser idénticos en cada lado.

Intercambio de baquetas

Se propone realizar el cambio de baqueta indicado en la partitura del *Moderato* del c.89 con los siguientes pasos:

1. Colocar previamente una mesa para baquetas o un atril con una franela, frente al timbal de 29", del lado derecho.
2. A partir del c.85 acercarse al timbal 29", con el objetivo de realizar el cambio de baquetas en el c.87, siendo discreto y preciso, mecanizando el intercambio de baqueta semidura a dura en la mano derecha, y la izquierda que se encuentra tocando.
3. Utilizar la fermata para posicionar el cuerpo y las manos en las notas con las que inicia el *Moderato*.
4. Para los intercambios siguientes se cuenta con dos compases que pueden aprovecharse, aunque en el paso del c.132 al 133, sólo se cuenta con un 8vo, por lo que este cambio debe hacerse en un solo movimiento.
5. Un compás antes del *Tempo primo*, el intérprete hará un movimiento similar al señalado en el punto 1, en dos tiempos intercambiará la baqueta semidura por la dura.

Pasajes con ritmos distintos

En el *Moderato* del c. 89, cada mano ejecuta ritmos distintos, por lo cual se sugiere estudiar únicamente el ritmo de la voz superior simplificar la voz e inferior, de los pasajes complicados y practicarlos con las palmas de las manos en una superficie. Como en el siguiente ejemplo: (Figura 113.)



Sugerencias técnicas e interpretativas de *Granate*

Giros del dorso

Enfocarse en el calentamiento del dorso y de la cintura, ayudará a una mejor ejecución de *Granate*, debido que esta pieza presenta desplazamientos de extremo a extremo en el set de timbales.

Una rutina sencilla para comenzar la práctica es la siguiente:

1. Colocarse de pie de espalda a una mesa, cuya superficie esté a la altura del pecho.
2. Sostener a la altura del pecho un objeto ligero (puede ser una pelota de 5" de diámetro), colocando los codos hacia afuera.
3. Comenzar girando lentamente hacia el lado derecho, realizando el movimiento desde la cintura para trasladar y colocar el objeto exactamente detrás nuestro. Será necesario inclinar ligeramente el pecho hacia el objeto al depositarlo en la superficie.
4. Girar al lado izquierdo para recoger el objeto.
5. Trasladar el objeto nuevamente hacia el lado derecho, pasándolo por el frente.
6. Repetir este movimiento durante 10 minutos. Se puede realizar en dos partes, primero realizar durante 5 minutos el movimiento a la derecha y posteriormente iniciar hacia el lado izquierdo. (Figura 114.)

□ Figura 114. Ejercicio de calentamiento sugerido.



*Si el intérprete tiene una estatura de 1.55 o menor, se recomienda tocar de pie, para que en el momento en que se necesite realizar los cambios de baquetas, sea más cómodo acercarse al atril y realizar el movimiento.

Los ejercicios de memoria espacial son una buena opción para lograr la precisión, consisten en estudiar únicamente los movimientos como giros, cambios de posición, etc., sin emitir sonidos.

Estribillo

Debido a que los compases 20, 21, 22 y 23 aparecen constantemente como un estribillo o coro, se sugiere separarlos de la obra, estudiarlos como bloque, repitiendo y si es posible memorizando. Además de lo anterior, en cada ocasión aparecen nuevas variantes rítmicas o melódicas acompañando a estos compases, por lo cual también es necesario separar y dedicar un tiempo a asimilar dicha combinación de pasajes.

Sección discursiva

Para desarrollar la precisión en la alternancia de trémolos y figuras rítmicas que se presenta del c.40 al c.66⁶⁸, se sugiere comenzar a estudiar el pasaje lentamente, sustituyendo los trémolos con grupos de tres notas, que deben ser tocados con la altura deseada para el redoble, pero sin ataque. Al incrementar la velocidad, los grupos de tres notas comenzarán a escucharse como redobles.

Baquetas

Las baquetas deben tener un buen “punto” o dureza, para que los ritmos que se desean tocar sean ejecutados con claridad, pero también que favorezcan a la producción del sonido en el redoble.

⁶⁸ Véase Figura 109 de la pp 90.

Conclusiones

En esta investigación abordé cuatro obras del período contemporáneo, escritas en el siglo XX y XXI, cada una de ellas con un estilo compositivo distinto.

Una de las situaciones particulares que enfrenté, fue la búsqueda de la información, debido a que los compositores de las obras actualmente se encuentran activos, y aunque cuentan con publicaciones, en muchos casos fue complicado acceder a ellas. Por lo tanto, gran parte de los datos presentados fueron extraídos de fuentes digitales, como sitios oficiales en internet, consulta de grabaciones y videos. En el caso de Peter Klatzow, realicé una breve consulta por medio de mensajes vía correo electrónico, informando al compositor acerca de esta investigación y el motivo de su realización, aunque él expresó que no se encontraba en condiciones para proporcionar la información requerida. Algunas otras fuentes empleadas, aunque en menor medida, fueron la consulta de revistas especializadas, libros, artículos, periódicos y en el caso del compositor Alfredo Antúnez Pineda, entrevistas presenciales.

Considero que este trabajo me ha brindado la oportunidad de aprender a utilizar la información, a través de plasmar mis propias ideas, interpretando los datos obtenidos y dándoles un nuevo sentido. Por ejemplo, en *Dances of Earth and Fire* de Klatzow, el análisis ilustra la interpretación que he dado a los elementos musicales de la obra, partiendo de la información obtenida en la contextualización. Mantuve correspondencia por correo electrónico con Peter Klatzow, lo que me ayudó a reforzar algunos datos que había obtenido previamente.

En el caso de Kevin Volans, encontré amplia documentación sobre su formación y estilo compositivo, contrastando con la información de *Asanga*, que es de su autoría y de la cual existen datos aislados y breves, por lo que en este trabajo hice especial énfasis en la contextualización histórica y musical de la obra, reuniendo en un solo texto esta información que es esencial y que se encuentra dispersa en distintas fuentes. El análisis y sugerencias técnicas, fueron realizados a la par, ya que las sugerencias se apoyan en la estructura musical de la obra y se enfocan en reflejar los elementos que la conforman desde la parte técnica e interpretativa.

Para el *Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas* de Emmanuel Séjourné, el compositor había realizado comentarios en distintas fuentes de lo que lo inspiró musicalmente en esta composición. Esta información facilitó la realización del análisis de la obra e incluso las sugerencias técnicas, que se apegan a reforzar el carácter y estilo requeridos para interpretarlo adecuadamente.

Conté con amplia información para la realización del texto correspondiente a la obra *Minerales*, realizando entrevistas al compositor Alfredo Antúnez Pineda, quien se mostró totalmente abierto a proporcionarme lo necesario para realizar este escrito. Considero que el resultado final de este apartado tiene su fortaleza en la contextualización de la obra, por ser muy descriptivo y contar con datos que no habían sido proporcionados en algún trabajo de investigación anterior.

Cabe mencionar que los análisis fueron elaborados desde el punto de vista de la interpretación personal, es decir, escritos durante y posteriormente al estudio de las piezas. Al haber llegado a este punto, considero que es necesario y fundamental para familiarizarse con el lenguaje del compositor y con el contenido musical de las piezas. En obras como *Asanga* y *Minerales*, la comprensión de la estructura, facilita la ejecución y memorización de algunos pasajes desde la parte práctica. Es un hecho que en todas las piezas, el análisis ayuda a mejorar la interpretación musical, además que como músico profesional, me ha brindado un sustento teórico al conocer los elementos que integran las partes.

Las sugerencias técnicas e interpretativas son propuestas personales, que surgieron del estudio de cada obra, basándome en mi experiencia, formación académica, intuición e identificación de necesidades. Al adentrarme en este tema, pude darme cuenta que cualquier inquietud que surja al resolver la música, puede ser una pauta para aportar nueva información. En estos apartados, he procurado ser muy ilustrativa en cada propuesta de estudio, para facilitar al lector o intérprete de las obras la comprensión de lo que aquí se propone.

Como lo he mencionado anteriormente, he conjuntado mi visión personal con la investigación realizada, sintetizando información localizada en diversas fuentes, y en algunos casos he aportado datos que no habían sido mencionados en otros trabajos sobre los temas que se abordan.

Por las características particulares e históricas de mi instrumento, constantemente la información se regenerará con el paso del tiempo y probablemente dentro de algunos años, obras con las características de *Minerales*, que no han llegado a una década de su composición y sigue en proceso de difusión, tendrán nuevos datos que provengan del desenvolvimiento de la obra, tanto en el entorno académico como en el artístico.

La realización de este trabajo me ha servido para tomar conciencia de la importancia de ahondar en el proceso musical teórico, reconociendo que mi labor como percusionista se ha visto enriquecida al conocer más acerca del repertorio que interpreto, ayudándome a comprender con mayor amplitud mi labor como músico profesional.

Finalmente, concluyo que esta es una síntesis de los conocimientos adquiridos durante el proceso de los estudios universitarios, procurando hacer énfasis en que como músico competitivo, más allá de haber cubierto mis necesidades de ejecución en el dominio de los instrumentos de percusión, he desarrollado una visión amplia y fundamentada en las bases teóricas, esperando que más adelante, esta investigación pueda ser útil a quien emprenda su propio proceso de profundización.

Glosario

Mov. Movimiento

M.r.m. Motivo rítmico melódico:

C. Compás

M.r. Motivo rítmico

Pág. Página

Vib. Vibráfono

Red. Reducción

M. Mano

Izq. Izquierda

Der. Derecha

Bibliografía

- Canto General Auvergne. (31 de Marzo de 2004). *Canto General Auvergne*. Recuperado el 19 de Noviembre de 2015, de <http://www.cantogeneral.org/origines/origines-1/claudegiot.html>
- Lucía, C. (2016). *Kevin Volans*. Recuperado el 4 de Febrero de 2016, de kevinvolans.com/works/
- ÓPERA DE EL SALVADOR. (s.f.). Recuperado el 18 de 10 de 2015, de http://www.operaelsalvador.com/joomla/index.php?option=com_glossary&func=view&Itemid=57&catid=19&term=Floritura
- Antúñez, A. (9 de Diciembre de 2015). (G. E. Díaz, Entrevistador) D.F., México.
- Bucio, E. P. (03 de Marzo de 2015). *REFORMA*. Recuperado el 09 de Enero de 2016, de <http://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=491295&urlredirect=http://www.reforma.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=491295>
- Emmanuel Sejourne. (s.f.). *Emmanuel Sejourne Compositeur-Percussioniste*. Recuperado el 19 de Noviembre de 2015, de www.emmanuelsejourne.com/presentation-des-oeuvres/
- Emmanuel Sejourne. (s.f.). *emmanuelsejourne.com*. Recuperado el 12 de Noviembre de 2015, de <http://www.emmanuelsejourne.com/essais/site2004/bioenglish.htm>
- Europe, P. (1998). *Peter Klatzow online*. Recuperado el 5 de octubre de 2015, de <http://users.skynet.be/sky42414/klatzow/Pages/homepage.html>
- Heagney, D. (2013). *PETER KLATZOW'S SIX CONCERT ETUDES FOR MARIMBA*. College of Music and Dramatic Arts.
- Klatzow, P. (1999). *Dances of Earth and Fire*. Bélgica: PM Europe Publications.
- May, J. (29 de septiembre de 2015). *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. (O. U. Press, Ed.) Recuperado el 29 de septiembre de 2015, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15099>
- Muller, S. (2006). Interview with Peter Klatzow. *Muziki: Journal of Music* , 47-62.
- Ponce, R. (30 de Marzo de 2015). *Bioética Cotidiana*. Recuperado el 09 de Enero de 2016, de <http://bioeticacotidiana.blogspot.mx/2015/03/superior-de-musica-cuauhtemoc-rivera.html>
- Prieto, R. (15 de Febrero de 2008). *Le compositeur PARLE*. Recuperado el 29 de Octubre de 2015, de http://www.elcompositorhabla.com/fr/bibliotheque-interviews.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=9&arg_pagina=4

Pytheas Center for Contemporary Music. (s.f.). *Pytheas Center for Contemporary Music*. (F. Vinny, Productor) Recuperado el 29 de Octubre de 2015, de <http://www.pytheasmusic.org/sejourne.html>

Seletsky, R. E. (s.f.). *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (O. U. Press, Editor) Recuperado el 18 de OCTUBRE de 2015, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11566>.

Séjourné, E. (1999). *Concerto, pour vibraphone & orchestre à cordes*. Francia: Collection "Percus-sons".

Stevens, L. H. (1990). *Method of Movement for marimba* (Vol. Revised and Expanded Edition). Leigh Howard Stevens.

ANEXO 1

Extracción rítmica del canto melódico



Extracción del canto melódico

85



88



92



96



100



104



108



112



116



120



ANEXO 2

Peter Klatzow

Dances of Earth and Fire

for solo marimba

M175.X6
K53
D35



12947

EUTERPE

PM Europe publications

Dances of Earth and Fire

♩ 96 Dark and heavy

Peter Klatzow

Marimba

1 *pp* *sfz* *p* *pp*

4 *sfz* *p*

7 *mf* *p*

10 *pp* *ppp*

14 *sfz*

17 *sfz* *mp* *sfz*

20

23

Musical notation for measures 23-26. The piece is in 4/4 time. Measure 23 starts with a bass clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in the bass line and a triplet of eighth notes in the treble line. Measures 24-26 continue with complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets. A fermata is placed over the final measure of this system.

27

Musical notation for measures 27-30. The piece continues in 4/4 time. Measure 27 features a triplet of eighth notes in the bass line. Measures 28-30 show a mix of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the bass line in measure 30. A fermata is placed over the final measure of this system.

30

Musical notation for measures 31-33. The piece continues in 4/4 time. Measure 31 features a triplet of eighth notes in the bass line. Measures 32-33 show a mix of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the bass line in measure 33. A fermata is placed over the final measure of this system.

33

Musical notation for measures 34-36. The piece continues in 4/4 time. Measure 34 features a triplet of eighth notes in the bass line. Measures 35-36 show a mix of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the bass line in measure 36. A fermata is placed over the final measure of this system.

36

Musical notation for measures 37-39. The piece continues in 4/4 time. Measure 37 features a triplet of eighth notes in the bass line. Measures 38-39 show a mix of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the bass line in measure 39. A fermata is placed over the final measure of this system.

40

Musical notation for measures 40-43. The piece continues in 4/4 time. Measure 40 features a triplet of eighth notes in the bass line. Measures 41-43 show a mix of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the bass line in measure 43. A fermata is placed over the final measure of this system.

43

Musical score for measures 43-45. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur over measures 43-45. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with triplets and a 7-measure rest in measure 44. Dynamics include *pp* and *sfp*. There are also *V* (vibrato) markings.

46

Musical score for measures 46-49. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with triplets and *V* markings. Dynamics include *sfz*.

43

Musical score for measures 43-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with triplets and *V* markings. Dynamics include *sfp* and *fp*.

52

Musical score for measures 52-54. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with triplets and *V* markings. Dynamics include *p*.

55

Musical score for measures 55-57. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with sextuplets and *V* markings. Dynamics include *pp*.

58

6 6 6 6

Detailed description: This system contains measures 58 and 59. The bass clef staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, including sixteenth-note triplets and sixteenth-note pairs. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 58 and 59 are indicated at the beginning of the system.

60

ff pp *ff*

p *mf*

3 3 3

Detailed description: This system contains measures 60 and 61. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents, featuring three triplet markings. The bass clef staff has a bass line with slurs and accents. Measure numbers 60 and 61 are indicated at the beginning of the system.

62

f *p* *f* *pp*

sfz *sfz*

6 3 3

Detailed description: This system contains measures 62 and 63. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents, featuring a sextuplet and two triplet markings. The bass clef staff has a bass line with slurs and accents, featuring two sfz markings. Measure numbers 62 and 63 are indicated at the beginning of the system.

64

f *pp* *mf*

ff p *mf*

6 6 6

Detailed description: This system contains measures 64 and 65. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents, featuring three sextuplet markings. The bass clef staff has a bass line with slurs and accents. Measure numbers 64 and 65 are indicated at the beginning of the system.

67

ppp *p* *f* *mf*

6 3

Detailed description: This system contains measures 67 and 68. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents, featuring a triplet marking. The bass clef staff has a bass line with slurs and accents, featuring a sextuplet and a triplet marking. Measure numbers 67 and 68 are indicated at the beginning of the system.

71 *ppp* *p*

71 *p* *ppp*

75 *ppp* *f* *ppp*

75 *mf* *ppp*

con brio $\text{♩} = 72$

f *f* 5

4:3 *sfz* *sub* *tr*

sfz *sub* *tr*

6 6 *sfp* 6 3

This system contains two staves of music. The upper staff begins with a sixteenth-note scale starting on G4, marked with a '6' and a slur. The lower staff has a bass line with a '6' and a '3' marking. A dynamic marking of *sfp* is placed between the staves.

9 9 *f* 6 6 *sfp* 3 *sfz*

This system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a '9' above the first measure. It features a sixteenth-note scale with a '3' marking, followed by a sixteenth-note scale with a '6' marking. The lower staff has a bass clef and a '9' above the first measure. Dynamic markings include *f*, *sfp*, and *sfz*.

12 12 *sfz p* 6 6 6 6 *p* Cantabile, tranquillo (in tempo)

This system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a '12' above the first measure. It features a sixteenth-note scale with a '3' marking, followed by a sixteenth-note scale with a '6' marking. The lower staff has a bass clef and a '12' above the first measure. Dynamic markings include *sfz p* and *p*. The tempo marking 'Cantabile, tranquillo (in tempo)' is centered above the system.

14 14 *f subito* *p*

This system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a '14' above the first measure. It features a sixteenth-note scale with a '3' marking, followed by a sixteenth-note scale with a '3' marking. The lower staff has a bass clef and a '14' above the first measure. Dynamic markings include *f subito* and *p*.

16 16 *f sfz mp* 5 5 3 6 6

This system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a '16' above the first measure. It features a sixteenth-note scale with a '5' marking, followed by a sixteenth-note scale with a '5' marking. The lower staff has a bass clef and a '16' above the first measure. Dynamic markings include *f*, *sfz*, and *mp*.

Musical score for measures 18-19. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a five-fingered arpeggiated figure in measure 18, followed by a series of chords and a triplet in measure 19. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and a triplet. Dynamics include *sfz*, *ff*, *p*, and *sfz*. A fermata is placed over the final chord in measure 19.

Musical score for measures 20-21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a five-fingered arpeggiated figure in measure 20, followed by a series of chords and a triplet in measure 21. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and a triplet. Dynamics include *sfz* and *sfz*. A fermata is placed over the final chord in measure 21.

Musical score for measures 21-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a six-fingered arpeggiated figure in measure 21, followed by a series of chords and a triplet in measure 22. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and a triplet. Dynamics include *sfz*, *p*, and *poco rall.*. A fermata is placed over the final chord in measure 22.

Musical score for measures 22-23. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet in measure 22, followed by a series of chords and a triplet in measure 23. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and a triplet. The tempo marking is *tranquillo, in tempo*. Dynamics include *sfz* and *p*. A fermata is placed over the final chord in measure 23.

24 *poco rall.*

6 6 3 *sfz* 3 *sfz*

This system contains measures 24 and 25. Measure 24 features a bass line with sixteenth-note runs and a treble line with a sixteenth-note melody. Measure 25 continues the bass line and introduces a treble line with triplet eighth notes. Dynamics include *sfz* and a *poco rall.* marking.

26 26

6 6 5 6 6

This system contains measures 26 and 27. Measure 26 has a treble line with a sixteenth-note melody and a bass line with a sixteenth-note accompaniment. Measure 27 features a treble line with a five-note slur and a bass line with a sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

28

5 5 3 3 3 3

ff sfz sfz

This system contains measures 28 and 29. Measure 28 has a treble line with a five-note slur and a bass line with a sixteenth-note accompaniment. Measure 29 continues the treble line with a five-note slur and the bass line with a sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *ff* and *sfz*.

30 30

3 3 3 3 6 3 3 3 6

sfz mf sfz

This system contains measures 30 and 31. Measure 30 has a treble line with a sixteenth-note melody and a bass line with a sixteenth-note accompaniment. Measure 31 continues the treble line with a sixteenth-note melody and the bass line with a sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *sfz*, *mf*, and *sfz*.

32 32

3 3 3 3 3 3 3 3

ff

This system contains measures 32 and 33. Measure 32 has a treble line with a sixteenth-note melody and a bass line with a sixteenth-note accompaniment. Measure 33 continues the treble line with a sixteenth-note melody and the bass line with a sixteenth-note accompaniment. Dynamics include *ff*.

34 *p* *mp* rit.-----

38

42 *f*

47

51 *p* *pp* *f* *p* e rall.----- a tempo e rall.-----

54

58

rall.-----a tempo

f *p*

3

Detailed description: This system contains measures 58 through 61. It features a bass clef staff with a 4/4 time signature. Measure 58 starts with a triplet of eighth notes. A slur covers measures 59 and 60, with a '3' above it. Measure 61 begins with a 'rall.' marking, followed by a dashed line and 'a tempo'. Dynamics include *f* and *p*. A triplet of eighth notes appears in measure 61.

poco accelerando

62

mp *fp*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 5

Detailed description: This system contains measures 62 through 65. It features a treble clef staff with a 4/4 time signature. Measure 62 starts with a triplet of eighth notes. Measures 63, 64, and 65 each begin with a triplet of eighth notes. Measure 65 ends with a triplet of eighth notes followed by a quintuplet of eighth notes. Dynamics include *mp* and *fp*. The marking 'poco accelerando' is written above the staff.

Tempo Primo

64

f

3 3 5

Detailed description: This system contains measures 64 through 67. It features a treble clef staff with a 4/4 time signature. Measure 64 starts with a triplet of eighth notes. Measure 65 has a slur over a triplet of eighth notes. Measure 66 has a slur over a quintuplet of eighth notes. Measure 67 has a slur over a triplet of eighth notes. Dynamics include *f*. The marking 'Tempo Primo' is written above the staff.

66

sfz *p* *f* *p* *f*

4:3 tr 3 3

Detailed description: This system contains measures 66 through 71. It features a treble clef staff with a 4/4 time signature. Measure 66 starts with a 4:3 ratio marking over a triplet of eighth notes. Measure 67 has a slur over a triplet of eighth notes. Measure 68 has a slur over a triplet of eighth notes. Measure 69 has a slur over a triplet of eighth notes. Measure 70 has a slur over a triplet of eighth notes. Measure 71 has a slur over a triplet of eighth notes. Dynamics include *sfz*, *p*, *f*, *p*, and *f*. A trill marking 'tr' is present in measure 70.

69

sfz *mp*

6 6 3

Detailed description: This system contains measures 69 through 74. It features a treble clef staff with a 4/4 time signature. Measure 69 starts with a slur over a sextuplet of eighth notes. Measure 70 has a slur over a sextuplet of eighth notes. Measure 71 has a slur over a sextuplet of eighth notes. Measure 72 has a slur over a sextuplet of eighth notes. Measure 73 has a slur over a triplet of eighth notes. Measure 74 has a slur over a triplet of eighth notes. Dynamics include *sfz* and *mp*.

72 *f* *sfz* *p* *sfz*

75 *sfz f* *f* *sfz*

77 *f*

79 *f*

81 *mf* *sfz* *sfz* *sfz*

Musical score system 1, measures 83-84. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *sfz*. Measure numbers 83 and 84 are indicated at the beginning of each staff.

Musical score system 2, measures 85-86. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *sfz*. Measure numbers 85 and 86 are indicated at the beginning of each staff.

Musical score system 3, measures 87-88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *sfz*. Measure numbers 87 and 88 are indicated at the beginning of each staff.

Musical score system 4, measures 89-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *fp* and *sfz*. Tempo markings include *poco meno mosso*, *Tempo Primo*, and *ancora meno mosso*. Measure numbers 89 and 90 are indicated at the beginning of each staff.

92 *Tempo Primo* *molto meno mosso*

92 *fp* *fp* *fp* *fp*

97 *sfz*

95 *Vivace possibile*

95 *f sempre*

96 *sfz*

98 *sfz*

95

96 *sfz* *sfz* *sfz*

98 *ff*

98 *fp*

102 *ff*

Concerto pour vibraphone et orchestre à cordes

à CLAUDE (Giot), JACQUES (Ménétreay), FRANCK (Tortiller), et les autres...

1^o Mouvement

Emmanuel SÉJOURNÉ

System 1: Vibra and Piano. Vibra: *A Piacere*, $\text{♩} = 50$, *mp*, *Laisser résonner*, *2 Archets*. Piano: *A Piacere*, $\text{♩} = 50$, *mf*, *pp*.

System 2: Vibra and Piano. Vibra: $\text{♩} = 66$. Piano: *p*, *mp*, *mf*, *pp*.

System 3: Vibra and Piano. Vibra: *p*. Piano: *p*.

System 4: Vibra and Piano. Vibra: *p*. Piano: *p*.

System 5: Vibra and Piano. Vibra: *médium*, *Rubato*, *Expressif et lyrique*. Piano: *p*.

4

Vib. 
Po 
20 *p* *p* *p* *p*

Vib. 
Po 
24 *p* *p* *p* *p*

Vib. 
Po 
28 *p* *p*

Vib. 
Po 
30 *mp* *p* *p* *p*

Vib. 
Po 
33 *p* *p* *p*

Vib. *36*

Po *36*

Vib. *39*

Po *39*

Vib. *41*

Po *41*

Vib. *44*

Po *44*

Vib. *46*

Po *46*

Vib. 48

Po 48

mf

Vib. 51

Po 51

p

Vib. 53

Po 53

CADENCE

f

Vib. 55

Po 55

p

Vib. 58

Po 58

p

Vib. 60

Po 60

Vib. 63

Po 63

ff

Vib. 65

Po 65

Vib. 67

Po 67

Vib. 69

Po 69

Vib. *f*

Po

71

Detailed description: This system covers measures 71 and 72. The Vibraphone part (top staff) features a complex melodic line with sixteenth-note runs and triplets, marked with a forte (*f*) dynamic. The Percussion part (middle and bottom staves) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure 71 starts with a key signature of two flats and a 7/8 time signature.

Vib.

Po

73

Detailed description: This system covers measures 73 and 74. The Vibraphone part continues with melodic lines and triplets. The Percussion part maintains its accompaniment. Measure 73 starts with a key signature of three flats and a 7/8 time signature.

Vib.

Po

75

Detailed description: This system covers measures 75 and 76. The Vibraphone part features melodic lines with triplets. The Percussion part continues with its accompaniment. Measure 75 starts with a key signature of three flats and a 7/8 time signature.

Vib.

Po

78

mf

Detailed description: This system covers measures 77, 78, and 79. The Vibraphone part has melodic lines with triplets. The Percussion part includes chords and notes. Measure 78 starts with a key signature of three flats and a 7/8 time signature. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated in measure 78.

Vib.

Po

80

Detailed description: This system covers measures 80 and 81. The Vibraphone part features melodic lines with triplets. The Percussion part continues with its accompaniment. Measure 80 starts with a key signature of three flats and a 7/8 time signature.

Vib. 82

Po 82

Vib. 84

Po 84

FIN CADENCE

Vib. 88

Po 88

Vib. 93

Po 93

Arca Baguettes

Vib. 99

Po 99

Arca Très long

2° Mouvement

♩ = 120 *Energique et agressif*

Piano *ff*

Po *ff* *pp*

5 *p* *8va* *8vb*

Po *ff* *pp* *mf*

Po 12

Po 16 *f*

Po 18 *mf*

Po 20 *f* *mf*

Po

22

Po

24

Po

27

Po

29

Po

32

Po

34

Po

36

Po

39

57 (8) 57

Po
Vib.

54 (8) 54

Po
Vib.

51 (8) 51

Po
Vib.

46 (8) 46

Po
Vib.

43 (8) 43

Po
Vib.

41 (8) 41

Po
Vib.

Vib. *Poco piu lento Poco rubato Expressif*

Po

60 *p pp f mf*

Vib.

rit.

Vib.

Tempo 1

Po *p f*

73 *Sub.*

Vib.

Vib.

Po *ff f mf*

80

Po

85

14

Vib. 92

Po 92

mf

ff

Vib. 97

f

mf

Vib. 102

f

Vib. 107

Po 107

p

f

Po 110

f

Vib. 113

Po 113

ff

ff

Sub

Vib. 116

Po 116 (Sub)

Poco allargando

Avec swing

mf

mf

Sub

Vib. 121
Po 121 (Sub)

Vib. 125
Po 125 (Sub)

Vib. 129
Po 129 (Sub)

Vib. 133
Po 133 (Sub)

Vib. 136
Po 136 (Sub)

Vib. 139
Po 139 (Sub)

Vib. *Con moto (lento)* *Rubato*

Po

157

mf *mf* *pp*

157

mp *leg.*

Vib.

Po

163

p

163

Vib.

Po

167

(m.g. arco) *Arco* *p* *Arco harmoniques*

167

Vib.

173

(m.d. scale) *(m.g. prendre baguettes)* *médium*

Vib.

Po

176

♩ = 112 env. *p* *7^{va}* *7^{va}* *7^{va}*

176

leg.

Vib.

Po

182

rit. *S. misura* *pp* *p*

182

rit. *S. misura*

18

Vib. *S. misura*
184

Po *S. misura*

Vib. $\text{♩} = 58 \text{ env.}$ *mp* $\text{♩} = 120 \text{ env.}$
186

Po *pp* *f*

Vib. *Poco allargando* *Senza motor*
189

Po *Poco allargando* $\text{♩} = 130$ *ff* *mf*

Vib. 194

Vib. 196

Vib. 198

Po *p*

Vib. 200

Po

Vib. *mf*

Po *mf* *p*

202

Vib.

Po

204

Vib.

Po *mf*

206

Vib. *mf*

Po *mp* *mf*

208

Vib.

Po *p*

210



223-228

Po
Vlb.
Vrb.

219

Po
Vlb.
Vrb.

217

Po
Vlb.
Vrb.

214

Po
Vlb.
Vrb.

212

Po
Vlb.
Vrb.

Po 231

Musical score for Po 231. The piece is in 3/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. The second system has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. The dynamic marking is *mf*.

Vib. 233

Po 233

Musical score for Vib. 233 and Po 233. The Vib. part is in 3/4 time and features a melodic line with slurs and accents. The Po part is in 3/4 time and features a bass line with slurs and accents. The dynamic marking is *f*.

Vib. 235

Po 235

Musical score for Vib. 235 and Po 235. The Vib. part is in 3/4 time and features a melodic line with slurs and accents. The Po part is in 3/4 time and features a bass line with slurs and accents. The dynamic marking is *mf*.

Vib. 237

Po 237

Musical score for Vib. 237 and Po 237. The Vib. part is in 3/4 time and features a melodic line with slurs and accents. The Po part is in 3/4 time and features a bass line with slurs and accents. The dynamic marking is *f* for the Vib. part and *mf* for the Po part.

Vib. 240

Po 240

Musical score for Vib. 239 and Po 240. The Vib. part is in 3/4 time and features a melodic line with slurs and accents. The Po part is in 3/4 time and features a bass line with slurs and accents. The dynamic marking is *f* for the Vib. part and *mf* for the Po part.

Vib. 242

Po 242

Musical score for Vib. 242 and Po 242. The Vib. part is in 3/4 time and features a melodic line with slurs and accents. The Po part is in 3/4 time and features a bass line with slurs and accents. The dynamic marking is *f* for the Vib. part and *mf* for the Po part.

252-257

Musical score for measures 252-257. The Piano part (Po) consists of a melodic line with eighth notes. The Vibraphone part (Vib.) features a complex rhythmic pattern with chords and single notes.

250

Musical score for measures 250-251. The Piano part (Po) has a melodic line with sharp signs. The Vibraphone part (Vib.) has a melodic line with sharp signs and some slurs.

248 (847)

Musical score for measures 248-249. The Piano part (Po) has a melodic line with slurs. The Vibraphone part (Vib.) has a melodic line with slurs. The instruction *Poco allargando* is written above the Vibraphone part.

246

Musical score for measures 246-247. The Piano part (Po) has a melodic line with slurs. The Vibraphone part (Vib.) has a melodic line with slurs. The instruction *ff* is written above the Piano part.

244

Musical score for measures 244-245. The Piano part (Po) has a melodic line with slurs. The Vibraphone part (Vib.) has a melodic line with slurs.

Vib. 255 -260

Po 255 -260

Vib. 263

Po 263

Vib. 265

Po 265

Vib. 267

Po 267

p

tr

Vib. 269

Po 269

tr

ff

Poco allargando

Kevin Volans

ASANGA

for Solo Percussion

1997

WARNING: the photocopying of any pages of this publication is illegal. If copies are made in breach of copyright, the publishers will, where possible, sue for damages.

Every illegal copy means a lost sale. Lost sales lead to shorter print runs and rising prices.

CH 61488



CHESTER MUSIC

(A division of Music Sales Limited)

8/9 Frith Street, London W1D 3JB

tel. +44 (0)20 7434 0066 fax +44 (0)20 7287 6329

Exclusive distributor: Music Sales Limited

Newmarket Road, Bury St. Edmunds, Suffolk IP33 3YB

tel. +44 (0)1284 702600 fax +44 (0)1284 702592

www.chester-novello.com e-mail: music@musicsales.co.uk

ESTE MATERIAL
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

for Robyn Schulkowsky
ASANGA
for Solo Percussion

Kevin Volans
(1997)

♩ = 116

6 Drums + 2

f

(sempre f)

5

9

13

17

22

(sempre f)

25

30

ff

33

The musical score is written for 6 Drums + 2. It consists of nine staves of music. The tempo is marked as ♩ = 116. The score begins with a dynamic marking of *f* and a *(sempre f)* instruction. The music features a variety of time signatures, including 5/4, 7/4, 3/4, 2/4, 3/8, 6/8, and 9/8. There are several instances of complex rhythmic patterns, some marked with a '5' and a bracket, indicating a five-measure phrase. The dynamics range from *f* to *ff*. The score ends at measure 33.

2

35

37

42

44

46

♩ = 160

48

50

53

56

59

♩ = 116

61

This musical score is for guitar, spanning measures 63 to 91. The notation is written on a single staff with a treble clef. The piece is in 3/8 time, as indicated by the time signature at measure 65. The music consists of a continuous sequence of eighth notes, often grouped in pairs or fours, with frequent slurs and accents. Measure 63 starts with a *V* (vibrato) marking. Measure 65 includes a tempo marking of $\text{♩} = 160$. Measure 70 features a dynamic marking of *p* (piano). Measure 73 has a tempo marking of $\text{♩} = 160$. Measure 77 includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a fingering of 5. Measure 80 has a dynamic marking of *ff*. Measure 84 includes a dynamic marking of *ff*. Measure 87 has a dynamic marking of *V*. Measure 91 ends with a *V* marking. The score is printed on a page with a page number 3 at the bottom right.

93

95

97

99

101

103

105

107

109

111

113

115



117



119



121



123

+2 high skins (or metal)



125



127

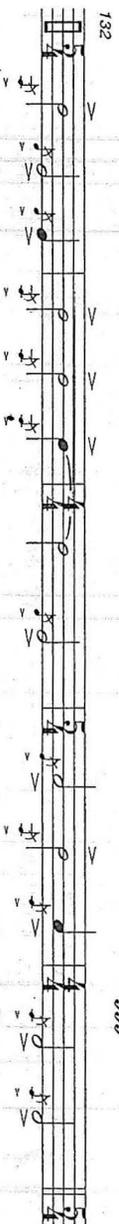
ff



129



132



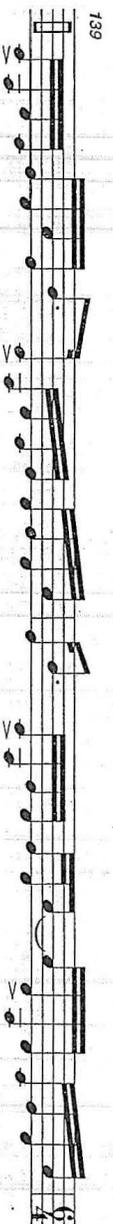
137

$\text{♩} = 152-160$

ff



139



141

143

145

148

151 *p* *più mosso* ♩ = 200 (♩ = 133)

153

155

157

159

♩ = 116
+2 high skins (or metal)

fff 3

163

164

166

ff

172

177

(sempre *ff*)

ff *ff*

182

188

(sempre *ff*)

mp

193

mp *mp* *mp*

196

mp *mp*

199

ff *ff*

mp *mp* *mp*

202

(sempre *ff*)

mp *mp* *mp*

ÁGATA

Alfredo Antúnez Pineda

 = Baquetas semiduras Vivace $\text{♩} = 138 - 142$



The musical score consists of ten staves of music in bass clef, 6/8 time. The key signature has one sharp (F#). The piece is marked 'Vivace' with a tempo of 138-142 beats per minute. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various articulations such as slurs, accents, and hairpins. The first staff begins with a piano (p) dynamic and a slur. The second staff features a crescendo from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The third staff shows a fortissimo (ff) dynamic followed by a decrescendo (dim.) to piano (p). The fourth staff is marked mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf). The fifth staff starts with mezzo-forte (mf) and fortissimo (ff). The sixth staff is marked fortissimo (ff). The seventh staff is marked fortissimo (f). The eighth staff features mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), and piano (p). The ninth staff is marked mezzo-forte (mf). The tenth staff is marked mezzo-forte (mf).

Ágata

mf f mf f

f mf f ff

f mf mp p mp p

Moderato ♩ = 100

pp mf

baqueta dura Resaltar melodía
baqueta semidura

mp mf

mp pp mf

baqueta semidura
baqueta dura Resaltar melodía

mf f

Agata

Resaltar melodía = baqueta dura

f = baqueta dura

mf = baqueta semidura

mf = baqueta semidura

f = baqueta dura Resaltar melodía

mp

mp

f

rit.

Tempo primo

mf *mp* *f*

p = baqueta dura

mf

f

f

ff *dim.*

mf

mp *p*

The musical score for 'Agata' consists of ten staves of music in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. Performance instructions include 'Resaltar melodía = baqueta dura', 'Tempo primo', and 'rit.'. There are also square symbols with vertical lines, likely indicating specific articulation or bowing techniques. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

GRANATE

Alfredo Antúnez Pineda

□ □ = Baquetas semiduras

Allegro ♩ = 98 - 102

The musical score consists of ten staves of music in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece is marked 'Allegro' with a tempo of 98-102 beats per minute. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). There are several slurs and accents throughout the piece. A five-measure rest is indicated with a '5' above the staff in the third and eighth staves. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

Granate

Moderato ♩ = 168-172

mf

f

mp

f

mf rit. Tempo primo *mf*

f

f

ff

Granate

Moderato
♩ = 168-172

Tempo primo

Granate

mf

mp

p

mf

mf

f

mf

p

pp