



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-
PERCUSIONES**

**QUE PRESENTA:
NORMA LETICIA PALMA PÉREZ**



ASESOR:

DR. SAMUEL PASCOE AGUILAR



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto está dedicado a María Leticia Pérez mi mamá, que dedicó todo su esfuerzo, apoyo y amor para que alcanzara mis metas como estudiante y ser humano. Muchas gracias mamá!!

Le dedico un especial agradecimiento a mi papá y mis hermano Ismael y Daniel que siempre están a mi lado y creen en mí, gracias por su paciencia y afecto, los quiero mucho.

Muchas gracias a todos los maestros que me guiaron y me compartieron sus conocimientos y vivencias, gracias a la Maestra Gabriela D. Jiménez Lara, al Dr. Alfredo Bringas Sánchez, al Dr. Samuel Pascoe Aguilar, al Maestro Juan Gabriel Hernández, Armando Zerquera, Darío Hadrian Osorio, Sergio Quesada y Sergio Ismael Cárdenas Támez. Le dedico también un especial agradecimiento al profesor Francisco Sánchez que siempre tuvo un consejo para orientarme y me brindó su apoyo incondicional.

A todos mis amigos y compañeros que estuvieron conmigo en este camino y con los cuales compartí momentos invaluable a Paquito, Colocho, René, Nicolás, Édison, Gaby, Nancy, Alberto, Rafa, Víctor, Abel, Topacio, Marco, David, Abraham y Santiago.

Alan Hernández muchas gracias por compartir conmigo tantos momentos memorables, gracias por toda la paciencia, el cariño y el apoyo que me brindaste para realizar este proyecto.

ÍNDICE

Introducción general

CAPÍTULO I *Rhythm gradation* para timbales de Toshi Ichianagi

1.1 Biografía	1
1.2 Información y contexto general de la obra	3
1.3 Análisis Musical	7
1.4 Sugerencias de estudio e interpretación	11

CAPÍTULO II *Hard Boiled Capitalism and The Day Mr. Friedman Noticed Google is a Verb* para Vibráfono de Ben Wahlund

2.1 Biografía	16
2.2 Información y contexto general de la obra	17
2.3 Análisis Musical	19
2.4 Sugerencias de estudio e interpretación	24

CAPÍTULO III *Trommel-Suite* para Tambor de Siegfried Fink

3.1 Biografía	27
3.2 Información y contexto general de la obra	31
3.3 Análisis Musical	35
3.4 Sugerencias de estudio e interpretación	38

CAPÍTULO IV *Canned Heat* para múltiple percusión de Eckhard Kopetski

4.1 Biografía	41
4.2 Información y contexto general de la obra	43
4.3 Análisis Musical	45
4.4 Sugerencias de estudio e interpretación	49

CAPÍTULO V <i>Concierto para marimba y orquesta de cuerdas de Emmanuel Sejourne</i>	
5.1 Biografía	51
5.2 Información y contexto general de la obra	54
5.3 Análisis Musical	56
5.4 Sugerencias de estudio e interpretación	62
Conclusiones generales	66
Apéndice	67
Anexos	
Anexo 1. Síntesis para el programa de mano	69
Anexo 2. Partituras	70
Anexo 3. Bibliografía	137

INTRODUCCIÓN GENERAL

Este escrito pretende abordar desde distintos ángulos cinco obras de los instrumentos de percusión mas representativos que se ejecutan en las escuelas de música y conservatorios. Los objetivos generales de este escrito se describen a continuación.

Uno de los objetivos es hacer una aproximación a estas obras con la finalidad de entender y mejorar la interpretación de cada obra con los datos recabados. En cada obra se abordan cuatro ejes, en el primero están los datos biográficos más relevantes del compositor, después está la información y contexto general de la obra donde se detallan los datos más importantes de la obra. Por otro lado también hay un análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación.

Las obras fueron elegidas de acuerdo a su importancia en el repertorio ejecutado en los concursos internacionales, al mismo tiempo considero que son obras de una complejidad alta, donde se pueden demostrar las habilidades del intérprete en cuanto al manejo de cada instrumento.

En los datos biográficos de los compositores se encuentra la información más destacada de cada uno, así como algunos datos relevantes acerca de sus obras que nos ayudan a tener una visión más detallada del compendio de las obras de cada compositor.

En cuatro de las obras se utilizan dos tipos de análisis con el fin de obtener una forma más clara para visualizar como está estructurada cada obra. El primer análisis es el formal que se refiere a la manera en que está dividida la obra, cada pieza musical fue dividida de acuerdo a las similitudes en las frases, patrones rítmicos o células rítmico melódicas. El otro análisis es el análisis detallado donde se establecen las asociaciones o relaciones encontradas en la obra que se obtuvieron a partir del análisis formal.

Las sugerencias de estudio y de interpretación comprenden ejercicios contenidos en algunos métodos de percusiones y otros más que desarrollé a partir de los pasajes donde se requería un estudio más minucioso. Al mismo tiempo se refieren algunas opiniones personales sobre elección de baquetas, digitaciones y como abordar algunos pasajes de las obras de acuerdo a la experiencia obtenida de haber ejecutado la obra y los antecedentes de la investigación realizada en cada obra.

El objetivo principal de este trabajo es dar un acercamiento general a los alumnos interesados en tocar este repertorio, así como a los compositores interesados en conocer la forma en que está estructurada la música del repertorio para percusiones.

CAPÍTULO I *Rhythm gradation* para timbales de Toshi Ichianagi

1.1 Biografía

Toshi Ichianagi nació en Kobe Japón el 4 de febrero de 1933. Estudió composición con Kishio Hirao, Tomojiro Ikenouchi, John Cage y piano con Chieko Hara y Beveridge Webster. Obtuvo el primer lugar en la edición número dieciocho (1949) y veinte (1951) del *Concurso de Música Mainichi* (actualmente Concurso de Música de Japón). Mientras estudiaba en la Escuela de Música Julliard en Nueva York desde 1954 hasta 1957, fue galardonado con el *Premio Elizabeth A. Coolidge* (1955), el *Premio Serge Koussevitzky* (1956) y el *Premio Alexander Gretchaninov* (1957). Invitado por el *Festival del Instituto de Música del Siglo XX* regresó a Japón en 1961 y llevó a cabo conciertos y presentaciones de su propia música así como la nueva música de Japón, Europa y Estados Unidos, estimulando la actividad en una variedad de campos artísticos. De 1966 a 1967 fue contratado por la Fundación Rockefeller, regresó a EUA donde ofreció recitales de sus obras en todo el país.

En 1976 fue contratado por el Servicio Alemán de intercambio académico como compositor en residencia en la ciudad de Berlín, donde permaneció durante seis meses. Visitó Europa en repetidas ocasiones recibiendo encargos del *Festival Pro Música Nova Europea* (1976), el *Festival Metamusik* (1978), el *Festival Colonia* de Música Contemporánea (1978 y 1981), el *Festival de Holanda* (1979), *Berliner Festwochen* (1981) entre otros. En 1981 recibió el trigésimo *Premio Otaka* por el *Concierto para piano N° 1 "Reminiscencia de los Espacios."* En 1984 fue galardonado con el Gran *Premio Nakajima* por sus actividades como compositor, intérprete y productor. Su segundo *Premio Otaka* fue con el *Concierto para Violín "Circulating Scenery."* Este concierto para violín se estrenó en Estados Unidos en el *Carnegie Hall* en Nueva York en febrero del mismo año. En junio de 1984 sus numerosas obras se interpretaron en el *Teatro Seibu* en el Festival de música contemporánea "*Music Today*", también en junio como parte de la *Cumbre de la Cultura de Japón-Francia* junto con *Toru Takemitsu* realizó un concierto de obras orquestales en el *Teatro de los Campos Elíseos* en París a petición de la Orquesta Nacional de Francia.

En 2002 recibió el Premio no. 33 de Música *Suntory*. En 2004 asumió el puesto de Compositor en Residencia en el *Festival de Música del Pacífico*, después en 2006 estrenó su

tercera ópera *Noches Blancas*. En 1999 fue galardonado con la *Medalla de la Cinta Púrpura* y de nuevo en 2005 con la *Orden del Sol Naciente, Rayos de Oro con Roseta*, por el Gobierno japonés. Fue seleccionado como una de las personas en Mérito Cultural desde 2008. Actualmente se desempeña como Director Artístico de *TIME* así como Director artístico del *Ensemble Origin- A Millennium of Resonance*, Asesor del *Concurso de Música de Japón*. Es miembro del Consejo de la *Fundación Saison*, Consejero de la *Fundación para las Artes Suntory* y director general artístico del *Kanagawa Arts Foudation* .¹

¹ Schott-Music. (s.f.) *Toshi Ichianagi-Profile*. Recuperado de <http://www.schott-music.com/shop/persons/az/toshi-ichianagi/>

1.2 Información y contexto general de la obra

La obra para timbales *Rhythm Gradation* fue escrita en 1993 por encargo del percusionista Atsushi Sugahara en Japón, fue estrenada por dicho percusionista en abril de 1993 en la *Sala Asahi Seimei* en Tokio Japón, la duración aproximada es de 11 minutos. Esta obra es para cuatro timbales.

El compositor Toshi Ichianagi es un personaje clave en la música contemporánea japonesa, incursionó en muchos de los estilos de composición que fueron creados en el siglo pasado, aunado esto a su basta cantidad de escritos y ensayos acerca de estética musical. Yayoi Uno Evertt, profesora de teoría musical en la *Universidad Emoryen* Atlanta Georgia escribió el ensayo “*Toshi Ichianagi and the Art of Indeterminacy*” el cual es citado a continuación, nos da una aproximación general de los diferentes periodos de composición de Ichianagi, para entender más acerca de su proceso de composición.

Comencemos con una breve biografía. El musicólogo Sano Koji ha dividido el trabajo de composición de Ichianagi en cuatro períodos (Hori 2000, 137). El período formativo abarca sus estudios con Vincent Persichetti en la Escuela de Música Juilliard. Hacia el final de la década de 1950 conoció a John Cage y se casó con Yoko Ono. Durante el período de vanguardia (1959-1970) Ichianagi adoptó métodos aleatorios e indeterminados de composición y participó en happenings y eventos en el Centro Sogetsu para las Artes en Tokio. Después de su segunda visita a los Estados Unidos (1966 a 1967) se adentró en el minimalismo con su obra Piano Media (1972); este tercer período también dio lugar a piezas posmodernas como Paganini Personal (1982), que combinan el lenguaje tonal con el atonal. El período desde 1983 se caracteriza por su giro hacia una fusión de música japonesa y occidental tradicional. A través de diversas comisiones por el Teatro Nacional de Japón, Ichianagi compuso nuevas obras para ensambles tradicionales (gagaku, reigaku, Shomyo). Desde 1995 ha compuesto cuatro óperas. En retrospectiva Ichianagi conjuga partituras

gráficas desde la década de 1960 y la música tradicional japonesa en la estructuración de sonidos musicales, a través de la escucha colectiva y la interacción en tiempo real (1998).²

Toshi Ichianagi escribe las siguientes notas al programa acerca de su obra para timbales.

“Esta pieza está compuesta por diversos tipos de gradaciones basadas en el ritmo, así como la atenuación y la proliferación del ritmo, la fusión del ritmo usando reverberaciones y el cambio de lo claro a lo confuso, etc. El sentido definido de intervalos se vuelve gradualmente a lo largo de la obra en música indefinida. Estos cambios, aunque son graduales, incluyen elementos contradictorios, absurdos y disimilitudes, que a veces se estancan y a veces se ven obligados a colapsar, luego se regeneran después de poco tiempo y la dirección del proceso musical continúa. En la última parte, sólo la dirección está marcada, si bien es imposible conseguir intervalos técnicamente definidos, aquí la indefinición empieza a controlar necesariamente la música.”³

Para Ichianagi el concepto del silencio en la música es muy importante, hay una definición (**ma**) en la cultura japonesa que es utilizada en muchas disciplinas artísticas desarrolladas en Japón, en música este concepto sirve para describir el espacio entre frases, a continuación se describen algunas definiciones al respecto de este concepto.

*En la estética japonesa, **ma** tiene una gran relevancia en sí misma. El apóstol Cappadona dice: Los japoneses consideran que el espíritu reside dentro de cada ma. Esto implica que cada espacio entre los eventos es tan importante como cualquier otro evento." De acuerdo con Arata Isozaki, un arquitecto japonés **ma** es la base para la comprensión de todas las esferas del ambiente, la vida y el arte, en la medida en que la arquitectura, la música, el teatro y la jardinería en Japón se pueden llamar 'el arte del **ma**. **Ma** va más allá de ser un punto de vista, es la base del arte. Un ejemplo de **Ma** en el arte se ve reflejado en la*

² Yayoi U. (2013) *Toshi Ichianagi and the Art of Indeterminacy*. Post Notes on modern and Contemporary Art Around the Globe. Recuperado de http://post.at.moma.org/content_items/90-toshi-ichianagi-and-the-art-of-indeterminacy

³ Ichianagi T. (2007) *Paukenzeit: Celebrating the Solo Timpanist*. Percussion Art Society-Pasic 2007. [versión electrónica] Recuperado de http://www.pas.org/files/pasic_archives/2007/07focusday.pdf

*interpretación de alguna disciplina artística japonesa. En un Noh (un tipo de drama japonés de música clásica) es requerido que el bailarín mueva su cuerpo perfectamente sincronizado con el sonido de tuzumi (un tambor japonés). En la excesivamente estática realización del Noh, algunos movimientos se producen después de un largo ma. Aunque el actor entrenado de Noh y el ejecutante del tsuzumi se colocan a una distancia bastante grande entre uno y otro, son capaces de moverse juntos en el momento exacto y sin ninguna señal como si tuvieran una percepción extrasensorial. Esto se logra a través una práctica progresiva. Cuando ellos practican comienzan sosteniendo sus manos, uno agarra la mano del otro mostrándole el momento donde realiza su movimiento. Una vez que ellos consiguen tener la sensación de la duración del movimiento se sientan por separado y tratan de "escuchar" el **ma** del otro. Escuchan los cambios de tiempo en el aire causados por la energía de su compañero. Una vez que llegan al **ma**, repiten la práctica utilizando una división entre ellos o situándose en habitaciones separadas. Este es también un ejemplo de que escuchar al otro tiene una gran importancia en el tradición artística japonesa.*⁴

El compositor Ichiyonagi concibe que cada intérprete tiene algo que “decir” a través de la música individualizando con su ejecución cada obra. Ichiyonagi por otro lado deja claro que en su obra se permiten hacer ligeros ajustes de tiempo haciendo más flexibles algunos pasajes. Esto se menciona en una entrevista vía telefónica realizada al compositor por el Dr. Maiko Sasaki, en su Tesis para obtener el Doctorado en Artes titulada “*Trio Webster: Toshi Ichiyonagi’s Fusion of Western and Eastern Music*” en la Universidad Rice EUA, a continuación se cita un fragmento de la entrevista que se refiere a lo mencionado anteriormente:

“TI: Creo que hemos pasado el período de reproducción en el que los artistas simplemente ejecutan lo que los compositores escriben como se hacía hace un par de siglos. De hecho, muchos artistas han decidido avanzar hacia algo nuevo ahora. Ellos improvisan y tocan música popular y música clásica creando muchas variaciones, sobre todo, los músicos que

⁴ Maiko S. (2012) *Trio Webster: Toshi Ichiyonagi’s Fusion of Western and Easter Music*. Recuperado de <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/64647/SASAKI-THESIS.pdf>

*componen para las artes escénicas como la danza o cine mezclando la música antigua y la música actual, volviendo a montar con ese resultado sonoro sus obras. Es como la puesta en escena de una ópera. Este tipo de música está aumentando. Así que espero de los artistas más libertad y flexibilidad.”*⁵

Es clara la conexión que el compositor guarda con su cultura de la cual retoma elementos como el orden y el caos o la expresividad corpórea de la danza *Butto*, mismos que se complementan en la obra dando paso a un lenguaje en ocasiones desordenado en otras indefinido.

⁵ *ibídem*

1.3 Análisis Musical

Análisis Detallado

Rhythm Gradation es una obra donde todos los elementos musicales se presentan en un orden ascendente o descendente según sea el caso, se presenta de esa forma con el fin de generar tensión y distensión gradualmente. La mayoría de las secciones tienen un desarrollo gradual, es decir, una célula es presentada y después continúa su desarrollo, algunas rompen el desarrollo abruptamente y cambian a una nueva idea y otras lo terminan completamente. Los elementos musicales que cambian gradualmente pueden ser: la dinámica, el ritmo, el movimiento melódico o las repeticiones de las células. Con el fin de dar un orden determinado a la obra se propone dividir la obra en 8 secciones en las cuales se da el desarrollo de las diferentes células rítmicas presentadas en esta obra.

En la **primera sección** hay tres células, en el caso de la primera célula hay dos elementos musicales que utiliza el compositor, el ritmo y la dinámica; los dos van aumentando, por un lado aumenta la duración de cada compás (*color rojo en la imagen 1.0*) y a la vez va aumentando la dinámica compás por compás (*color amarillo*), el final de la célula está marcado por un compás con silencio (seis segundos), la segunda célula es una variación de la primera donde se agrega una apoyatura en cada compás y en la tercera hay una nueva célula donde aumenta en cada compás la altura de la nota inicial llevando el punto de mayor tensión al final de esta sección.

The image shows a musical score for three staves: H. (Harp), M. H. (Middle Horn), and M. L. (Lower Horn). The score is in 3/4 time. The H. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The M. H. and M. L. staves have bass clefs and a key signature of one flat. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'poco rit.' and the second measure is marked 'a tempo'. The dynamics are marked as mp, mf, f, ff, and fff. A 4-second duration is indicated at the end of the score.

Imagen 1.0

En la **segunda sección** hay una célula rítmica donde se va agregando una nota o cambiando el ritmo cada tres compases (*ver imagen 1.1*) esto genera una tensión que va aumentando paulatinamente, aunque la dinámica se mantiene en piano se logra desarrollar la frase con un discurso en ascensión.



Imagen 1.1

Algunas veces como lo observaremos en secciones posteriores, el compositor llega a variar el orden en algunos compases y después retoma la célula que se estaba desarrollando, esto se puede observar en esta sección donde el compositor toma una figura rítmica cambiando el patrón que se llevaba, dos compases después retoma la célula del principio de esta sección, al final de esta sección se presenta un puente que nos introduce a la siguiente sección (*imagen 1.2*).



Imagen 1.2

La **tercera sección** mantiene una nota pedal en todo este segmento, la nota Re se mantiene en el timbal (26") y en los timbales (23" y 29") hay *glissandos* que van formando una línea melódica conformada por intervalos en los *glissandos* de cuartas aumentadas, cuartas justas, quintas aumentadas o segundas mayores, la nota pedal se mantiene en dinámica *mezzo piano* y los otros dos timbales en *forte* para resaltar la línea melódica. La sección termina con la primera célula de la primera sección (*véase imagen 1.0*) el ritmo en esta sección no toma un papel protagonista ya que se mantiene constante.

La **cuarta sección** tiene tres células rítmicas en las cuales se agrega una nota o cambia alguna figura rítmica en su desarrollo. En la primera célula se van agregando figuras rítmicas cada

dos compases como en el caso de la sección dos de la obra, la siguiente célula a desarrollar se presenta aquí rompiendo la secuencia de gradación.(véase imagen 1.3)



Imagen 1.3

La segunda célula rítmica como se mencionó antes es tomada del compás de ruptura de la primera célula y es desarrollada gradualmente hasta su compás de ruptura donde es presentada la tercer célula(véase imagen 1.4). La tercera a su vez, es tomada del compás de ruptura de la segunda célula, el desarrollo de esta célula es mas corto pero será utilizada posteriormente.



Imagen 1.4

La **quinta sección** está dividida en tres segmentos, el primero tiene un *ostinato* en el timbal (26'') que es complementado con notas intercaladas de los timbales restantes, después de algunos compases de desarrollo se introducen un tresillo que van a modificar el *ostinato*, (ver imagen 1.5)



Imagen 1.5



En el segundo segmento se utiliza la célula de la imagen 1.4 para desarrollar una nueva frase donde se emplean treintaidosavos sincopados, en la tercera parte se vuelve a presentar el *ostinato*, que es tocado en dos timbales, en uno se hace un *glissando* que asciende o desciende en cuartos de tono en cada dieciseisavo (ver imagen 1.6), después se invierten los papeles con el timbal de 23'', al final hay un *ritardando* con el que termina esta sección.



Imagen 1.6

La **sección número seis** tiene como característica principal el uso de *glissandos*, con los que se crea una línea melódica, hay dos tipos de *glissando* utilizados, el primero va de una nota a otra dando un ataque cuando empieza y uno cuando termina (ver imagen 1.7), el segundo pasa por algunas notas con un ritmo determinado y llega a la nota final del *glissando* con un ataque (ver imagen 1.8). En la parte central de esta sección se utilizan dos timbales donde la resonancia de los timbales es usada para formar diversos intervalos. La sección termina con un trémolo en dos timbales que tiene un *diminuendo* que va a *triple piano*.



Imagen 1.7

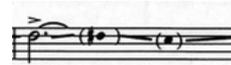


Imagen 1.8

La **sección siete** está dividida en dos segmentos, en el primero hay una serie de *glissandos*, los cuales no tienen una nota determinada (ver imagen 1.9), comienzan en alguno de los sonidos más graves de cada timbal. Cuando asciende o desciende el *glissando* hay un acento, cada *glissando* tiene cierta cantidad de ataques que van aumentando para crear una tensión gradual. En la segunda parte se agrega un *ostinato* en el timbal (26'') que ayuda a generar todavía más tensión, la sección termina con un *glissando* ascendente y un trémolo con reguladores que van de *pianissimo* a *forte* y viceversa sin seguir un patrón determinado.



Imagen 1.9

La **sección ocho** tiene tres células que son presentadas sin desarrollo, la primera son dos líneas que tienen *accelerando* y *desacelerando* en desfase, primero empieza el timbal 26'' y después el timbal 29''. La segunda célula son tresillos que se tocan en todos los timbales de forma ascendente y finalmente en la última célula se presentan una serie de *glissandos* que terminan con un *trémolo* en el timbal 23'' en *crescendo* que culmina en los timbales 23'' y 26'' (ver imagen 1.10).

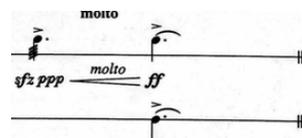


Imagen 1.10

1.4 Sugerencias de estudio e interpretación

- Comenzaré sugiriendo el aspecto que considero más relevante para que la interpretación de esta obra sea posible, me refiero al rango de los timbales. El timbal de 32” pulgadas necesita de una quinta que va del Re3 al La3, el timbal de 29” debe tener un rango de Si3 al Fa4, el timbal 26” de un Re4 a un Do5 y por último el timbal 23” pulgadas requiere de un rango que va del Re4 a Do5. Generalmente los timbales con un mecanismo tradicional suelen poseer un rango de quinta justa, por otro lado los timbales con mecanismo *Dresden* suelen alcanzar un rango de una octava. Teniendo en cuenta los rangos necesarios para esta obra se debe hacer una elección de timbales apropiada para la misma. Por otro lado tenemos la opción de hacer una transposición de la obra si las notas más altas no pertenecen al rango del instrumento. Considero que tener unos timbales de mecanismo *Dresden* sería lo ideal para abordar esta obra por lo contrario si no se cuenta con ello podemos utilizar el recurso de modificar la tensión del parche de los timbales.



- De acuerdo a la información recabada de esta obra, decidí no hacer cambios de baquetas durante la interpretación de la obra debido a que el silencio y permanecer estático en el escenario durante las pausas escritas forma parte de la obra y no se pueden realizar demasiados movimientos. Tomando en consideración dicho aspecto debemos tratar de encontrar unas baquetas de dureza media que nos permitan escuchar la articulación claramente en cualquier dinámica y por otro lado sean

suficientemente suaves para realizar *trémolos*. El peso de las baquetas es un aspecto importante, ya que las baquetas que elegimos deben ser suficientemente pesadas para realizar dinámicas en doble forte y triple forte, esto nos ayudará a proyectar mejor el sonido. A continuación se muestra una gráfica que explica de otro modo el tipo de dureza en las baquetas que se requiere para esta obra. (*Véase imagen 1.11*)

- Existen diversos tipos de materiales para la construcción de baquetas de timbales, el mango de la baqueta puede ser de madera, *rattan*, fibra de carbón, etc. Para la cabeza interna o centro de la baqueta también se utilizan diversos materiales como esponja, madera, corcho entre otros. Finalmente el revestimiento de la baqueta puede ser de fieltros de varias texturas y durezas. Es muy importante probar con varias baquetas para encontrar la más adecuada para el intérprete. Las baquetas que elegí tienen mango de bambú, centro de corcho y fieltro suave.

Gráfica de dureza

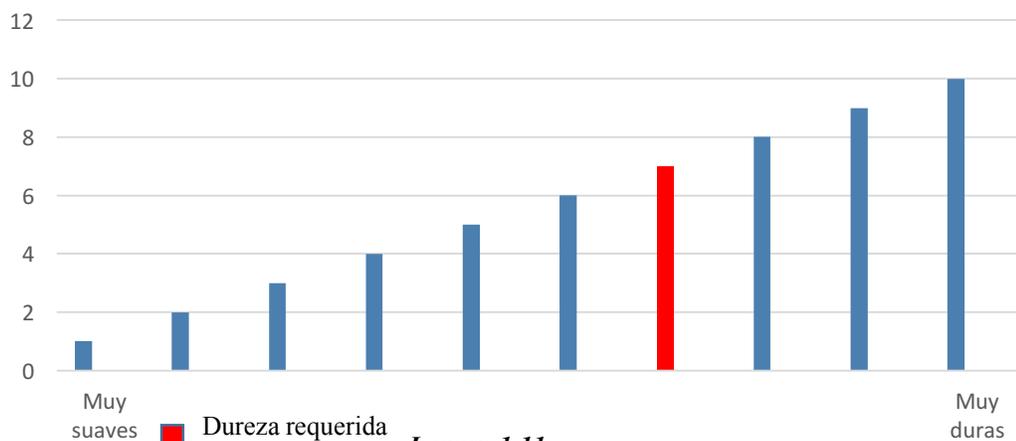


Imagen 1.11

- En el caso de esta obra en particular no es posible tocar de pie ya que en algunos pasajes de la obra se requiere cambiar la afinación de dos timbales al mismo tiempo (*Véase imagen 1.12*), así como modificar la afinación de tres timbales consecutivamente (*Véase imagen 1.13*) a una velocidad rápida. Mi recomendación es buscar un banco giratorio, con descansa pies, donde podamos apoyar de vez en vez

uno de los dos pies para no cambiar la afinación cuando nos desplazamos de un timbal a otro.

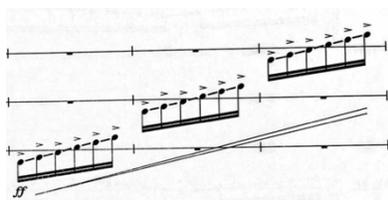
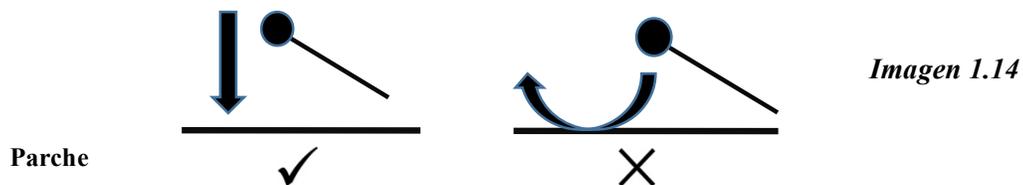


Imagen 1.12



Imagen 1.13

- Las pausas escritas por el compositor forman parte de la obra y se debe permanecer con la misma atención, esto permite que no se pierda el afecto creado. Los movimientos que se realicen durante estas pausas (tratar de hacer la menor cantidad posible) se pueden hacer más notorios de lo común de modo que el público perciba que forman parte de la obra y se pueden realizar con lentitud para no romper la tensión creada en la obra. El gesto teatral como parte fundamental de esta obra nos sugiere memorizarla ya que el continuo movimiento de la cabeza de la partitura al instrumento puede generar una distracción innecesaria al espectador. La recomendación es, al principio de la obra bajar lentamente la cabeza incorporando este gesto a la interpretación y permanecer de esta manera durante el transcurso de la obra.
- Durante la obra hay varios pasajes en dinámica *piano*, es común que cuando se está tocando en los timbales en esa dinámica se produzca un sonido extra con el roce del parche y la baqueta de fieltro debido a que el golpe de la baqueta es muy rápido y no baja en dirección vertical hacia el parche, es importante practicar todos estos pasajes a una velocidad muy lenta asegurándose de no producir ese sonido. A continuación se muestran dos imágenes (*Véase imagen 1.14*) en las que se puede diferenciar la dirección correcta del ataque de la baqueta que debe realizar y el ataque con el que se produce el sonido extra.



- Durante la obra se presentan muchos cambios de afinación en los timbales, algunos se deben realizar durante las pausas escritas cuidando que no sean muy notorios al espectador. Para lograr esto todos los cambios deben ser practicados a una velocidad lenta para que tu cuerpo se familiarice con todos los movimientos y en el momento de la interpretación sean naturales.
- La sección tres (pág. 3 y 4) incluye *glissandos* que se deben cambiar a una velocidad rápida, si sólo nos basamos en los movimientos realizados por los pies puede que no se consigan intervalos exactamente afinados, es importante interiorizar los intervalos requeridos cantando por separado todos los intervalos utilizados, con ayuda de nuestro entrenamiento auditivo lograremos obtener una afinación más exacta. Otro ejemplo se presenta en las páginas 9 y 10, a continuación se presenta un ejercicio para entonar la línea melódica en esta sección (*Véase imagen 1.15*).



- En la sección siete hay un fragmento de *glissandos*, donde el compositor no escribe una nota definida para comenzar o terminar el *glissando*, en esta sección decidí utilizar el mayor rango posible en los timbales para hacer más notorios los cambios de alturas, tratando de utilizar el mismo intervalo entre la primera y la última nota de

cada *glissando*, ya sea ascendente o descendente. En el timbal 29" el *glissando* va de la nota sol a si, el timbal 26" de la nota si a re y el timbal 23" de re a sol.

- *Rhythm gradation* es una obra que se va desarrollando progresivamente y al mismo tiempo puede cambiar abruptamente la dirección del discurso musical, los recursos musicales como las dinámicas, el ritmo o las notas pueden ser desarrollados al mismo tiempo en distintos momentos de la obra dando una sensación de cambio constante y progresivo. Es muy importante detectar las células o motivos a desarrollar antes de comenzar el estudio de esta obra para tener una visión concreta de la obra. La parte teatral con los movimientos del cuerpo será una parte clave para generar el dramatismo necesario en esta obra.

CAPÍTULO II *Hard Boiled Capitalism and The Day Mr. Friedman Noticed Google is a Verb para Vibráfono de Ben Wahlund*

2.1 Biografía

Ben Wahlund nació en 1977. Es un compositor internacionalmente premiado, profesor y percusionista. Obtuvo su licenciatura en la Universidad de María en Bismarck Dakota del Norte, Maestría en Teoría de la Música y Composición, además un certificado de interpretación en la Universidad del Norte de Illinois en DeKalb, Illinois.

Las obras de Wahlund se han presentado en Estados Unidos, Canadá, Alemania, España, Polonia, Japón, Australia, Francia, Taiwán, China y recientemente Jordania. Sus composiciones han sido premiadas dos veces en el Concurso de composición que organiza *Percussive Arts Society*, el primer lugar en el Concurso Anual de composición de Quey Percussion Duo, el primer lugar en el "Concurso internacional *Methanex* de Composición "Symphony and Steel Composition Contest" por el concierto para Steel Pan y Orquesta y el segundo lugar en el Concurso de Composición de Keystone.

Ben Wahlund es Subdirector del *Birch Creek Music Center Percussion* en Egg Harbor Wisconsin así como profesor particular y jurado en el área de Naperville e Illinois, es profesor adjunto en la materia de teoría de la música, percusión, composición/orquestación y educación musical en el *North Central College*, en Naperville Illinois. Ben Wahlund también se desempeña como director del área de percusiones en *Naperville Central High School* donde se realiza el *drumshow concert* a cargo del ensamble de percusión de la escuela secundaria al cual asisten multitudes de más de 2.500 personas. También es programador y director del *District 203 Riverwalk Percussion Camp*.

Su trayectoria en la interpretación involucra exitosas presentaciones en todos los campos de la percusión a través de Estados Unidos así como Europa, incluyendo el Festival de Jazz en Montreal, el Festival de Jazz Lionel Hampton, el Festival de Jazz *Elmhurst*, dos convenciones internacionales de la Sociedad Artística de Percusiones, una serie de jornadas estatales de Percusión, y la Convención de la Asociación de Educadores Musicales del Estado de Illinois. Su enseñanza eficaz e interesante le ha hecho merecedor de dos premios Golden Apple por

su Excelencia en Educación, un número de citas como miembro destacado del personal del Estudio NCHS, una nominación para el Premio Disney a la Excelencia en Educación y sobre todo una lista de numerosos estudiantes tremendamente exitosos. Ben Wahlund es patrocinado por *Sabian Cymbals, Remo Percussion e Innovative Percussion Drum-sticks and Mallets*. El trabajo del Sr. Wahlund es editado exclusivamente por *Publicaciones HoneyRock*, vive en Chicago con su esposa, Jennifer y dos perros, *Billie Holiday y Charlie Parker*.⁶

2.2 Información y contexto general de la obra

El compositor en su página web nos proporciona información general de su obra, a continuación presento una traducción sobre esa información.

“Hard Boiled Capitalism and the Day Mr. Friedman Realized Google is a Verb” es el título de mi más reciente obra, es un solo de vibráfono para el estimado y joven percusionista Michael Truesdell (www.miketruesdell.com). Esta obra fue estrenada durante el recital que ofreció como solista Truesdell en el Festival Nancy Zeltsman en el verano de 2009 y toma su título de una observación peculiar que tuve en el verano de 2006.

A la vez que leía el libro Capitalismo y Libertad de Milton Friedman, terminaba también de leer la nueva obra maestra de Thomas Friedman, El mundo es plano. En el libro de Thomas Friedman, él hace notar que google.com ha facultado al mundo con tanta información y ha igualado las reglas de la propiedad intelectual tanto que la fecha de lanzamiento de google.com está considerada como uno de los diez días más importantes en el mundo en los últimos veinte años.

Milton Friedman por el contrario, es considerado el padre del movimiento "neoconservador" por sus ideas sobre la economía - nuevas y antiguas -. Me da curiosidad saber qué pensaría Milton Friedman si hubiese hecho una lectura del libro de Thomas Friedman. Me pregunto también, qué pensó que le sucedería al capitalismo si lo que ahora conocemos como

⁶ Ben Wahlund. (s.f.) *Ben Wahlund- Composer-Educator*. Recuperado de <http://www.blackdogmusicstudio.com/downloads/BenWahlundBiography.pdf>

“googlear” puso en igualdad de condiciones a la propiedad intelectual. Seguramente este economista se habría enojado de tener algo tan importante como la propiedad intelectual relegada a un verbo frívolo.

Hard Boiled capitalism ..., más que oportuna- dado el estado de los asuntos financieros de nuestro país, fue realmente concebida antes de la noción popular de la recesión actual del país. Mi objetivo es reflejar el fervor que muchos estadounidenses sentían a la altura de la indulgencia y la novedad, que una purga de ideas anticuadas tiene para ofrecer a la próxima generación de estadounidenses. Elegí como medio el vibráfono, en parte, a petición de Truesdell, y también porque siento que la simplicidad de las barras de metal graduadas se pasa por alto muy a menudo, al igual que el concepto fundamental de vivir dentro de nuestras posibilidades - una lección largamente retrasada por una gran parte de los Estadounidenses.⁷

⁷ Ben Wahlund. (s.f.) *Hard Boiled Capitalism and the Day Mr. Friedman Realized Google is a Verb*. Recuperado de <http://www.blackdogmusicstudio.com/notes/HardBoiledCapitalismNotes.pdf>

2.3 Análisis Musical

Análisis Formal

A	B c. 37-103		C c. 104-159		D c. 160-233
c. 1-36	<i>m</i> 1 -1.2 c. 1-5	B1 c. 37-63	B2 c. 70-103	C1 c. 104-113	<i>m</i> 6.0 c. 160-175
	<i>m</i> 1.3 c. 6-16	<i>m</i> 2 - 2.1 c. 37-44	<i>m</i> 3.1 c. 70-73	<i>m</i> 4 c. 104-105	<i>m</i> 5 c. 114-121
<i>m</i> 1.4 c. 17-21		<i>m</i> 2 ¹ - 2.2 c. 45-49	<i>m</i> 3.2 c. 74-82	<i>m</i> 4.1 c. 106-107	<i>m</i> 5 ¹ - 4 - 4.4 c. 122-129
	<i>m</i> 1.5 c. 22-36	<i>m</i> 2 ³ - 2.3 c. 50-56	<i>m</i> 1 c. 83-84	<i>m</i> 4.2 c. 108-109	<i>m</i> 5 ² c. 130-133
<i>m</i> 1.5 c. 22-36		<i>m</i> 2 ³ - 2.4 - 1.2 c. 57-69	<i>m</i> 1.5 ¹ c. 85-103	<i>m</i> 4.3 c. 110-111	<i>m</i> 5 ³ c. 134-145
	<i>m</i> 4.4 c. 112-113			<i>m</i> 2.4 - 1.2 - 2.2 - 2 -2.3 c. 146-159	

m = *motivo* c. = compás

Análisis detallado

La **primera sección** tiene cuatro motivos contrastantes que se reparten en dos frases. La obra da comienzo con un motivo enérgico conformado con *octavos*, *dieciseisavos* y *quintillos* a una velocidad muy rápida (cuarto = 175) agregando a esto una dinámica en *fortissimo*, (este motivo será utilizado en la obra posteriormente como final de frase, (ver imagen 2.0) después hay una pausa breve que nos introduce a una sección totalmente contrastante con un pequeño contrapunto a dos voces en dinámica *mezzoforte*.



Imagen 2.0

En la segunda frase súbitamente el ritmo cambia a treintaidosavos con acentos cada ocho o cinco notas, esto vuelve a dar a la obra un carácter de inestabilidad y fuerza al discurso musical, la contraparte de esta frase regresa a una melodía lenta y contemplativa que también será utilizada más adelante como final para algunas secciones de la obra. En la siguiente imagen se presenta un fragmento. (ver imagen 2.1)



Imagen 2.1

La **segunda sección** está construida por seis frases, en la primera parte de esta sección hay un *ostinato* en la línea inferior (ver imagen 2.2) que es complementado en la línea superior con un contrapunto con un ritmo sincopado que forma una línea melódica que se va intercalando con varios motivos de transición (m2.0 en la gráfica) que también serán presentados posteriormente en la obra con algunas variaciones (ver imagen 2.3 y 2.4).



Imagen 2.2



Imagen 2.3



Imagen 2.3

La parte anterior al final de esta sección es una larga línea a manera de escalas con acentos que nos ayudan a escuchar la dirección en la que se desarrolla la melodía, el compositor pide que se deje el pedal del vibráfono abierto dotando al fragmento de una resonancia estruendosa. En el final de esta sección es introducido un motivo con variación que fue presentado en la sección anterior (*ver imagen 2.1*).

La **tercera sección** al igual que la anterior tiene un nuevo motivo rítmico-melódico que se va alternando con elementos motivicos de transición. La sección comienza con un motivo (*véase imagen 2.4*) de un compás que tiene un complemento a forma de respuesta, dicho motivo es presentado cuatro veces con variaciones, cada repetición tiene una respuesta diferente.



Imagen 2.4

La parte climática de la obra se localiza en esta sección, aquí el compositor hace un desarrollo más extenso del motivo principal (*véase imagen 2.5*).



Imagen 2.5

El motivo principal consta de una frase de ocho compases, es un contrapunto que se presenta con tres voces en la tonalidad de Fa *menor*, en la línea superior hay una melodía con redondas en cada compás, la línea de en medio es la melodía principal ya que destaca por tener mayor movimiento rítmico y melódico, la voz inferior refuerza a la voz central con un *ostinato* mantenido en la nota fa con el ritmo de la voz central con algunas variaciones rítmicas (*véase imagen 2.6*).

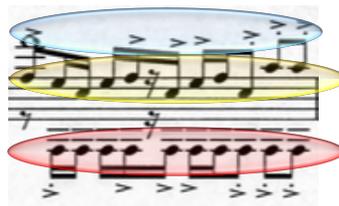


Imagen 2.6

El desarrollo de este motivo continúa aumentando una voz extra en una de las repeticiones, después se agrega una nota más al *ostinato* de la voz inferior y finalmente se agrega un dieciseisavo con dos notas que rompen repentinamente el contrapunto cada compás o en ocasiones dos o tres veces por compás (ver imagen 2.7), el compositor pide aquí que el dieciseisavo sea tocado con intención amenazante (*with menacing intent*). Mientras se desarrolla el motivo principal de esta sección se intercalan diversos motivos de transición, algunos son de material nuevo contrastante con el material del motivo principal y otros son variaciones de motivo de secciones anteriores. Esta sección se caracteriza por mantener un discurso muy denso e insistente que nos lleva al borde de la tensión.

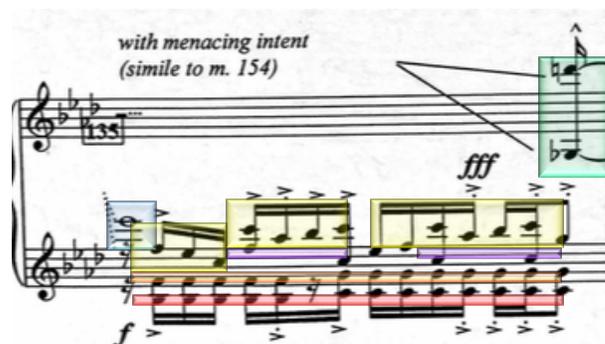


Imagen 2.7

La **cuarta sección** contrasta drásticamente con el carácter energético y poderoso de la tercera sección entrando a un ambiente sonoro meditativo y tranquilo, la introducción a este motivo es un puente de nueve compases. La sección cuatro se centra también en un motivo rítmico melódico que se repite y se desarrolla con algunas variaciones, la base del motivo es un *ostinato* formado por un cuatrillo en un compás de tres cuartos, cada nota del cuatrillo debe ser apagada al momento que se acaba de tocar (*dead stroke*) sobre ese *ostinato* se encuentra una línea melódica de carácter nostálgico y meditativo de dos compases que se repite añadiendo una voz en el compás 176, en la voz superior hay una línea melódica larga formada por redondas (ver imagen 2.8).



Imagen 2.8

En compás 194 el *ostinato* se omite y solo continúan las tres voces restantes. En el final de la sección se presenta un nuevo material de transición que contienen algunos elementos de la frase anterior (ver imagen 2.9), este puente nos introduce al motivo final que fue presentado en dos momentos más de la obra con variación (véase imagen 2.10)



Imagen 2.9

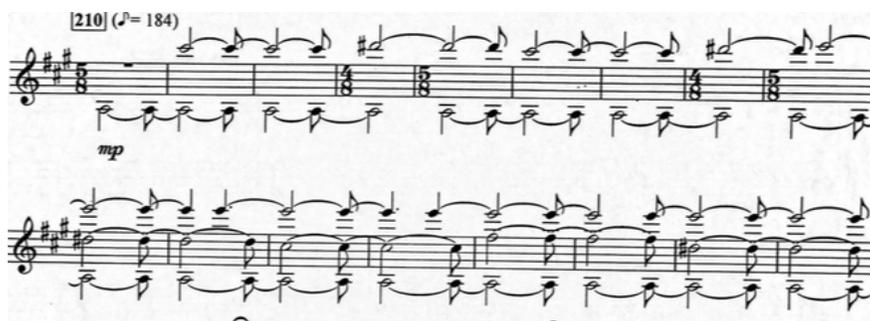


Imagen 2.10

Hard Boiled Capitalisim... es una obra llena de cambios que se simplifica y se despliega a sí misma una y otra vez. Donde el carácter va dando forma a una compleja historia, los temas marcan una continuidad interrumpida donde el compositor plasma complejos momentos emotivos sin dejar de lado un virtuosismo ejemplar. Es sin duda una pieza que el intérprete debe abordar con seriedad y amplio conocimiento de la técnica del vibráfono ya que conjuga elementos melódicos simples con *ostinatos* de ritmo complejo, la velocidad a la que debe ser tocada la obra también representa un gran reto. Los contrastes son bastos y la energía da paso al recogimiento.

2.4 Sugerencias de estudio e interpretación

- En *Hard boiled Capitalisim and the day Mr. Friedman notice google is a verb* solo hay pequeñas pausas que no son lo suficientemente grandes como para hacer cambios de baquetas. Es fundamental hacer una adecuada selección de baquetas y se debe buscar un juego de baquetas que pueda producir sonidos muy duros para que la articulación se favorezca en los pasajes rápidos y también que sean lo suficiente suaves para los pasajes más delicados. Se puede utilizar la opción de tocar con cuatro baquetas diferentes, o solo utilizar una baqueta ligeramente más suave en el extremo izquierdo.
- Durante el desarrollo de la obra hay una gran cantidad de pasajes que requieren ser tocados a una velocidad muy rápida. Se sugiere que cada pasaje sea estudiado por separado y se comparen varias digitaciones para elegir la digitación más adecuada y así lograr la velocidad requerida por el compositor. Es muy importante practicar dichos pasajes primero a una velocidad lenta cuando las notas, el ritmo y la dinámica sean correctas se puede probar a la velocidad requerida para corroborar si es conveniente la digitación que se eligió. Opté por elegir digitaciones alternadas en dichos pasajes A continuación se presenta la digitación de uno de los pasajes con el que llegué a tener mayor dificultad (*Veáse imagen 2.11*). Para consultar más digitaciones ver apéndice.



Imagen 2.11

Pag. 2 compás 21

- Para la obra se requiere que se dejen sin pedal las notas Fa#4, Re7, Eb7, E7 y Fa7. El compositor pide que en dichas notas la cuerda que une las teclas se coloque arriba del poste para evitar que el apagador realice su función. Con mi experiencia con la obra notaba que en las notas Fa#4 y Eb7 por la fuerza del golpe la cuerda regresaba a su posición original, para evitar esto coloqué una cuerda que sujetaba el cordón de las teclas con el travesaño.
- En el compás 114 se empieza a desarrollar un motivo con dos voces que progresivamente aumenta hasta 5 voces, es muy importante estudiar las voces por separado a una velocidad lenta y paulatinamente agregar las voces restantes dando como resultado una mayor independencia en cada voz y así resaltar la voz o voces más importantes. A continuación se presentan dos ejercicios para practicar las dos primeras voces por separado. (*Véase imágenes 2.13 y 2.14*).



Imagen 2.13



Imagen 2.13

- El uso de algunos elementos musicales en esta obra deben ser diferenciados para obtener un buen resultado sonoro y hacer más claro el inicio, desarrollo y final de cada frase, por ejemplo marcar una diferencia entre los acentos normales de los *marcados*, haciendo más enfáticos y contundentes los últimos. Se sugiere que los acentos normales sean tocados como si se tocara una dinámica arriba de lo escrito por

el compositor, en el caso de los *staccatos* hay dos tipos, en uno la duración de la nota permanece y el golpe es agresivo, en el otro tipo de *staccato* (*dead stroke*, como lo marca el compositor) el sonido se debe cortar inmediatamente y muy agresivamente.

- El carácter contrastante en la obra se evidencia en los cambios de *tempo* que hay en toda la pieza, es importante el uso del metrónomo una vez que los pasajes estén claros para el intérprete es decir que las notas y el ritmo sean correctos. El uso constante del metrónomo nos ayudará a interiorizar el *tempo* correctamente, se puede estudiar cada pasaje por separado haciendo pequeñas pausas para cambiar el metrónomo(en la mayoría de cambios de *tempo* el compositor escribe pequeñas pausas que son suficientes para cambiar el metrónomo) o si se prefiere puede hacer un patrón creado en el metrónomo para que no se pierda la continuidad.
- A partir del compás 168 la dinámica se mantiene en *pianissimo* y *mezzopiano*. Las baquetas que se utilizan son demasiado duras para estos pasajes delicados, entonces se puede hacer uso de la punta de la cabeza de las baquetas que tiene mayor cantidad de estambre y así suavizar el ataque (*Véase imagen 2.12*).



CAPÍTULO III *Trommel-Suite* para tambor de Siegfried Fink

3.1 Biografía

Siegfried Fink nació 1928 en Zerbst Anhalt (Alemania del Este) estudió percusiones y composición en la Universidad de Música "Franz Liszt" en Weimar. Sus composiciones estaban influenciadas por el jazz, esto trajo como consecuencia que el Gobierno de la República Democrática Alemana denominara su música como "decadente", obligándolo a obedecer las directrices oficiales de la RDA. Fink decidió huir del comunismo llevando consigo a su esposa Traudel y su pequeña hija Cornelia a Alemania Occidental donde se convirtió en solista e integrante de ensambles de percusión.

Después de 17 años como solista e integrante de orquesta se convirtió en profesor, más tarde profesor y jefe del departamento de percusión en la Universidad de Música de Würzburg (Alemania Occidental).

Siegfried Fink ha trabajado con muchas casas editoriales de música en toda Europa como, Schott, Benjamin Zimmerman, Wrede, Heinrichshofen, Vogt y Fritz, Boosey & Hawkes, y Leduc, llegó a convertirse en uno de los percusionistas más publicados a menudo en el mundo.

Entre sus publicaciones se pueden encontrar más de ciento cincuenta composiciones para instrumentos de percusión, así como de música de cámara, música para ballet, cine, televisión, métodos para todos los instrumentos de percusión y muchas ediciones de obras de autores como Keiko Abe (*Dream of the cherry blossoms*, Zimmermann).

Fink ha causado un gran impacto en la enseñanza de percusiones en Alemania. Entre muchas actividades hizo posible la inclusión de los instrumentos de percusión como un instrumento solista en los concursos alemanes "*Jugend musiziert*" y el "*Concurso de Música de Alemania*."

El "*Curriculum Percussion Instruments*" de la Asociación Alemana de Escuelas de Música, en un comité presidido por Fink en 1977 resultó ser de una ayuda significativa para el argumento de los profesores de percusión en la construcción de departamentos de percusión

que ofrecieran algo más que lo esencial del aprendizaje de batería, abarcando la práctica de música de cámara con instrumentos como la marimba, el vibráfono, la batería, los timbales, dotaciones para música vanguardista, xilófono, campanitas, gongs, tambores así como percusión latina, africana y brasileña.

Fink ha participado como juez en concursos en España, Luxemburgo, Bulgaria, Rusia, Suiza, el concurso ARD de Munich, y muchos otros. Ha sido asesor de percusiones de la Orquesta Filarmónica de las Naciones y del Instituto de búsqueda de talento y apoyo al talento en la música, es autor de muchos artículos sobre instrumentos de percusión en la mayoría de los diccionarios y manuales de habla alemana como el *Manual de la enseñanza Musical*, el *Diccionario de la Música*, y la *Escuela de Música*, ha creado excelentes relaciones públicas para la percusión con las transmisiones de radio y televisión.

Fink ha producido numerosos LPs y discos como compositor, director de ensambles y como mentor de sus estudiantes, también ha sido solista invitado en África, América, Asia y Europa. Dio seminarios y clases magistrales en Egipto, Brasil, Bulgaria, Inglaterra, Francia, Holanda, Hong Kong, Italia, Japón, Yugoslavia, Corea, Luxemburgo, Austria, Polonia, Portugal, Suecia, Suiza, España, Sudáfrica, Turquía, Hungría, y EUA. Los sellos discográficos con los que ha trabajado son: *Audio*, *Audite*, *BASF*, *Balkanton*, *Calig*, *Cantate*, *Deutsche Grammophon*, *Edigsa*, *Gallo*, *Koch/Schwann*, *Thorofon* y *Wergo*.

Bajo su liderazgo, Wuerzburg se convirtió en un lugar importante para los percusionistas de todo el mundo. Muchos de sus ex alumnos se han convertido en percusionistas de renombre internacional, como el Dr. Peter Sadlo (Munich y Salzburgo), el Dr. Ney Rosauero Gabriel (Universidad de Miami), Timothy White (Perth, Australia), el Prof. Paul Mootz (Luxemburgo), Carlos Voss (Portugal), el Prof. Marcos Christopher Lutz (EUA), el Prof. Xavier Joaquín (España), el Prof. Gyula Racz (Hungría), Mark Glentworth (Inglaterra), Wessela Kostowa (Bulgaria y Alemania), Cornelis Teeling (Holanda), Wladimir Sigariiev (Rusia), Vassily Daramaras (Grecia), Severin Balzer (Suiza), Pablo Ballester (presidente del Pas España), The percusión Art Quartet (Stefan Eblenkamp, Anno Kesting, Gergana Fasseva y Markus Verna), el Tri Percussion Ensemble (Prof. Thomas Keemss, Kamp Guenter y Guenter Peppel), los alemanes Andrea y Wolfgang Schneider, Hermann Schwander, Martin Amthor, Joachim Sponsel, Bernd Kremling, Michael Ort, Rainer Roemer, Fries Axel, Martin

Maria Krueger (presidente del Consejo de Música alemán), Matthias Schmitt, Thomas Hupp, Jeff Beer, los ganadores del concurso de composición del PAS Leander Kaiser y Eckhard Kopetzki y el autor de este artículo, entre muchos otros.

Fink fue galardonado por su labor artística y pedagógica con 30 premios nacionales e internacionales entre ellos el Premio de Cultura de la Ciudad de Wurzburg, los Diplomas de Honor de la Universidad de Música de Barcelona y de la Academia Estatal de Música de Sofía, Bulgaria, el Premio de la Crítica en Madrid, Primer Premio en el Festival de Cortometrajes de Oberhausen, el Bundesverdienstkreuz am Bande (el más alto rango del Estado de Alemania), así como con el Doctorado Honoris Causa de la Academia Estatal de Música de Sofía Bulgaria y el Premio a la Trayectoria PAS 2002 en Educación.

A lo largo de su carrera Fink ofreció cerca de quinientos conciertos, entre ellos realizó los estrenos de cerca de 300 obras nuevas. Muchas obras de su propia autoría como "*Trommel-Suite*" (Suite para Tambor solo), "*Darabukka Suite*" (darabukka solo), y "*Conga Negro*" (Solo de Conga) en donde Fink explotó todas las posibilidades sonoras de estos instrumentos como instrumentos solistas. Es también muy interesante el uso de la polimétrica en su composición "*Metallophonie*." Su compendio *Schlagzeug- mein Hobby (Percussion- My hobby)*, ha sido traducido al inglés, francés, español, árabe y japonés.

Con la *Tabulatura 72* (1972), actualizada como *Tabulatura 2000* (en 2000), Fink propone una serie de pictogramas para todos los instrumentos de percusión y para las baquetas, con el fin de estandarizar la notación de la percusión y así facilitar la comunicación entre los compositores y los percusionistas. Por otro lado facilita también el cambio de baquetas e instrumentos cuando el percusionista está ejecutando una obra, muchos compositores y editores ya utilizan estos pictogramas en las ediciones de sus partituras.

Los "Estudios para Tambor" en seis volúmenes de Fink (Simrock) es uno de los métodos más populares para tambor en Europa. Fink familiariza sistemáticamente a los lectores con los diversos elementos requeridos en la interpretación incluyendo el cambio de compases, los patrones de acentuación, notas de adorno, y el batimento(roll) incluyendo todos los diferentes tipos de batimentos y sus respectivos significados. Con el libro "*Solo Book for Snare Drum/Solo Book for Timpani*" Fink incrementó el repertorio musical para exámenes,

concursos y recitales.

En la "Suite para Tambor Solo" (Zimmermann) Fink fue el primer compositor en utilizar diecisiete diferentes tipos de sonido de este instrumento y logró ponerlos en un ambiente musical altamente satisfactorio, incluyendo partes aleatorias y partes demandantes para el intérprete. Esta pieza es uno de los solos de concurso tocados con mayor frecuencia en los concursos para tambor, las obras de Fink también se pueden encontrar en las colecciones "Noble Snare" editadas por Stuart Saunders Smith. Con los estudios para Timbales (Benjamin) en tres volúmenes, Fink transfirió exitosamente el método para ejecutar el tambor a los timbales agregando una explicación de los textos (los textos están en alemán e inglés).

Como compositor Fink a menudo se inspiró en las impresiones de sus múltiples viajes por el mundo. Una obra hermosa, fascinante y difícil de interpretar es "Batu Ferringhi" (Zimmermann) una obra para marimba, la cual fue dedicada en cada uno de los cinco movimientos a un personaje diferente de una famosa saga y la obra de teatro indio: Rawana, Hanuman, Sita, Laksama, y Rama.

La primera composición publicada por Siegfried Fink fue su "Concertino para vibráfono y orquesta de cuerdas" dedicado a Milton Jackson. Uno de sus trabajos más recientes es el "Concierto para percusión y orquesta" el cual escribió para el profesor de percusiones en la Universidad Estatal de Música de Beijing Li Biao, ha interpretado dicha obra en Japón y China.

Las contribuciones de Fink al arte de la percusión son numerosas e incluyen un trabajo exitoso en casi todos los ámbitos posibles: interpretar, componer, arreglar, enseñar, dirigir ensambles, editar, fundar ensambles, concursos, festivales, periodismo acerca de la música para percusiones, la redacción de libros, y ser mentor de los intérpretes más jóvenes.

El catálogo de composiciones para percusión compilado por el profesor Thomas Siwe, disponible en línea para los miembros del PAS, incluye 142 composiciones de Siegfried Fink. Directores de ensambles y profesores de percusión pueden encontrar un repertorio amplio para todos los recitales, concursos, exámenes y conciertos.⁸

⁸ Andreas M. (s.f.) *Hall of fame- Siegfried Fink*. Percussion Art Society. Recuperado de <http://www.pas.org/About/the-society/halloffame/FinkSiegfried.aspx>

3.2 Información y contexto general de la obra

La suite para Tambor fue escrita en 1979, se creó junto con una serie de obras donde el objetivo principal es explotar todos los recursos tímbricos de cada instrumento (*Trommel Suite, Darabukka, Conga negra*). En esta obra se utilizaron por primera vez diecisiete sonidos diferentes donde el compositor logra colocar los sonidos en un ambiente musical altamente satisfactorio. La obra se compone de cinco movimientos, *Intrada, tocata, mista, cadenza y marcia*.⁹

Como una introducción al término *Suite* se presenta un breve descripción de *Oxford Bibliographies*:

La palabra francesa "suite" deriva de "suivre" (seguir); por lo tanto denota una sucesión de partes constituyentes que pueden estar en un orden específico, o generalmente tiene algún elemento central que los une. Musicalmente, una Suite es una serie de movimientos o secciones con algún elemento que da la unidad, por lo general destinada a ser ejecutada como una obra. La vaguedad de esta definición se deriva del hecho de que el término se ha utilizado para diversas obras: para una serie de movimientos inspirados en danzas en una tonalidad, para ser tocada en un clavicordio con un sentido del orden tradicional con extractos del siglo diecinueve (o posterior) de alguna ópera o el ballet, así como para ser tocada como una obra orquestal de múltiples secciones. Suite como un género es más comprensible si se subdivide según sus fuerzas escénicas y el elemento en común.

Es bastante claro el desarrollo en el período barroco de la suite para instrumento solo, con más frecuencia para clavecín o laúd, que culmina en las manos de compositores de la tradición alemana (las suites de Johann Sebastian Bach durante mucho tiempo han sido citadas como el pináculo) organizadas en torno a cuatro movimientos básicos inspirados en danzas: allemande, courante, zarabanda y giga. Debe tenerse en cuenta sin embargo, que este tipo de suites a menudo se compilan a partir de los movimientos existentes, ya sea

⁹ *Ibidem*

escritos por el compositor o por un escriba, y por lo tanto no todas las suites reflejan un concepto compositivo de un trabajo entero con múltiples movimientos. La Suite para orquesta barroca y la Suite de Cámara, aunque no siempre se distinguen entre sí se desarrollan de diferente forma que la Suite para instrumento solo. A finales del siglo diecisiete, la popularidad de la música de Lully ayudó a crear el gusto por la realización de movimientos instrumentales extraídos de sus óperas y ballets como obras independientes, agrupados por lo general por una tonalidad en común o por un material relacionado.

Dado que este tipo de suites comienzan naturalmente con una obertura proveniente de una ópera, ese término se utiliza a veces como título para toda la suite, una nueva composición llamada "obertura-suites" se convirtió en un género popular en el período barroco tardío. Las suites de cámara de la época eran más a menudo en la textura trío (dos líneas de agudos con bajo continuo), pero también existen obras de ese tipo con mayor número de instrumentistas donde la línea entre suites orquestales y de cámara es borrosa. Los primeros ejemplos sobre todo en Inglaterra y Alemania, a veces paralelas a la Suite para instrumento solo siguen este orden: allemande-courante-sarabanda; tal género fue estandarizado en Italia, donde no se utiliza el nombre francés "suite" sino el de "sonata de camera". En el período barroco, la "Partita" se utiliza a menudo como sinónimo de "Suite", sobre todo en las regiones de habla alemana; en Francia, François Couperin y algunos otros compositores utilizaron el título "ordre." A medida que los movimientos inspirados en la danza dieron paso a diseños para la Sonata en la mitad del siglo dieciocho, la suite para instrumento solista comenzó a desaparecer; pero en la mitad del siglo diecinueve la "suite-extracto" comenzó una nueva moda. En la era moderna, los compositores han utilizado el término en tres diferentes formas: fragmentos de una obra grande juntos, como una serie de movimientos que están programáticamente relacionados (por cualquier medio), o las composiciones neo-barrocas que por lo general se remontan a la suite para instrumento solo.¹⁰

¹⁰ Gustafson B. (2011) *Suite*. Oxford Bibliographies. Recuperado de <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0072.xml>

Los tres movimientos a interpretar son la *Intrada*, *Tocatta* y *Marcia*, las definiciones de los tres movimientos se describen a continuación.

Intrada: Una pieza instrumental, generalmente para ensamble, que se utiliza para anunciar o acompañar a una entrada, para inauguran un evento festivo, o comenzar una suite. Las *Intradas* a veces se encuentran dentro de las suites seguidas de una *courante* o una *gallarda*. El término parece ser utilizado por primera vez como una entrada contrapuntística, como en la *Fantasia sobre la entrada de una Baxa* (Valderrábano: Silva de sirenas de 1547), pero poco después se encontró con el significado de preludio polifónico en Venegas de Henestrosa *Libro de Cifra Nueva* (Alcalá, 1557).). La *Intrada* pasó de moda a finales del siglo diecisiete, aunque el término se continuó aplicando de forma esporádica por compositores como y Gluck (*Alceste*), Mozart (*Bastien y Bastiana*) y Beethoven (op. 25).¹¹

Tocatta: (Derivado de la palabra "tocare" que significa "tocar" en italiano). Es un tipo espectacular de escritura para instrumentos de teclado el cual requiere que el intérprete ejecute a una velocidad muy rápida muchas teclas, demandando mucho virtuosismo al intérprete.¹²

Marcia: Música instrumental en compás binario con un ritmo repetido y regular, por lo general es utilizada para acompañar los movimientos militares y desfiles.¹³

En esta obra el compositor hace uso de los pictogramas contenidos en su *Tabulatura 2000*, por ejemplo para saber si el tambor es con cuerdas o sin cuerdas, cuando hay algún cambio de baquetas, también para hacer algún sonido diferente en el tambor.

El compositor escribe que es requerido para tocar esta suite un tambor de catorce pulgadas por cinco y media pulgadas, la caja del tambor puede ser metálica o de madera con un parche de plástico (afinado en sol), el parche donde se toca no debe tener ningún tipo de apagado o

¹¹ Sadie S. (s.f.) *The New Grove Diccionario of music and musicians*, tomo 9, pag 269

¹² Musicgradexamprep. (s.f.) *Baroque Terms*. Recuperado de <https://wmich.edu/musicgradexamprep/BaroqueTermsPDF.pdf>

¹³ Smith, C. (s.f.). *Basic glossary of musical forms*. The classical Music Navigator. Recuperado de <http://www.library.yale.edu/cataloging/music/glossary.htm>

algún objeto que disminuya la sonoridad del tambor. Por otro lado el compositor pide tocar con baquetas de ébano o de nogal de punta dura, baquetas de tom toms y escobillas. Para ejecutar esta obra hay tres zonas de ataque en el parche, en el centro del parche, a dos punto cinco pulgadas del aro y a una pulgada del aro. Los acentos deben ser tocados media dinámica arriba de la que se esté tocando mientras que los acentos dobles o *marcados* una dinámica arriba.

Las digitaciones son estipuladas por el compositor para darle sentido a las frases, algunos de los sonidos que utiliza el compositor son, el *press roll*, *glissandos*, *rimshot*, tocar el aro mientras la parte trasera de la baqueta se encuentra en el parche, tocar baqueta con baqueta, etcétera. Una sugerencia del compositor es tocar como primeros ejercicios antes de la Suite son las lecciones del método *I like percussion*. La duración de la obra es de aproximadamente siete minutos y la editorial que la publica es Zimmermann.¹⁴

¹⁴ Fink, S. Musikverlag, Z. Frankfurt am, M. (1979). *Trommel-suite = Snare drum-suite*.

3.3 Análisis Musical

Análisis formal

Intrada

Introducción c. 1-4	A c. 5-20	B c. 21-32	A¹ c. 33-36
-------------------------------	---------------------	----------------------	----------------------------------

Análisis Detallado

El movimiento está formado por frases complementarias a manera de pregunta-respuesta, a su vez las frases se componen de dos motivos rítmicos.

La distribución en secciones se basa en los elementos en común que se encuentran en cada sección. La primera sección es una frase con dos motivos rítmicos de dos compases cada uno, aquí los elementos en común son el roll y los tresillos en treintadosavos. El primer motivo da la primera idea y el segundo la responde con una variante del primer motivo.

En la segunda sección de la obra los elementos en común son los tresillos de dieciseisavo, algunas figuras rítmicas de treintadosavos y el roll. Consta de cuatro frases que al igual que la primera sección tienen dos motivos rítmicos de dos compases cada uno. A diferencia de la primera sección, aquí se observa que el motivo rítmico que responde al primero en cada frase es una idea diferente que complementa a la primera.

La tercera sección tiene tres frases los elementos característicos de este segmento son el roll, los dieciseisavos, treintadosavos, tresillos de dieciseisavos y las apoyaturas dobles. Las frases están construidas de la misma manera que en las secciones anteriores.

La última sección es una re exposición de la primera frase de la sección A.

Toccata

Análisis formal

A	B(Cadencia)	C
c. 1-32	c. 33-37	c. 38-69
Frase 1 c. 1-4	CADENZA	Frase 1 c. 38-45
Frase 2 c. 5-12		Frase 2 c. 46-53
Frase 3 c. 13-20		Frase 3 c. 54-61
Frase 4 c. 21-28		
Frase 5 c. 29-32		Frase 4 c. 62-69

Análisis detallado

El segundo movimiento de la suite tiene tres secciones, en la primera y tercera sección hay frases rítmicas compuestas de cuatro hasta ocho compases cada una. En cada frase se desarrollan uno o dos motivos rítmicos, que se apoyan de diversos matices contrastantes así como de dos tipos de acentos.

Sección A: En la sección A hay cinco frases, las frases uno, tres y cuatro son de ocho compases cada una, en ellas se desarrolla un motivo diferente en cada frase utilizando variaciones de cada motivo rítmico presentado. En las frases dos y cinco hay dos motivos rítmicos contrastantes en cada frase. Ambos motivos rítmicos son de dos compases cada uno.

Sección B(Cadencia): El compositor utiliza diversos patrones rítmicos a manera de un discurso, aquí el compositor hace uso de algunos elementos que ha utilizado en la obra, como

el roll, los treintidosavos y los *rimshot*. Los cambios de tempo súbitos vuelven este segmento muy contrastante.

Sección C: En esta sección se vuelve a retomar el tempo del inicio del movimiento $\text{♩} = 160$ la sección consta de cuatro frases que al igual que la primera sección se componen de algunos motivos rítmicos que se desarrollan en la frase. Algunos elementos que complementan esta sección son, el cambio de baquetas, el uso del entorchado, el *rimshot* y los golpes del aro a través del tambor.

Marcia

Análisis Formal

Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Frase 6	Frase 7	Frase 8
c. 1-8	c. 9-16	c. 17-24	c. 25-32	c. 33-40	c. 41-48	c. 49-56	c. 57-60

Análisis detallado

La *Marcia* está compuesta por ocho frases, siete de estas frases son de ocho compases cada una. Hay dos tipos de frases, cinco frases se caracterizan por estar estructuradas en formas de pregunta-respuesta y en las tres restantes se presenta en cada frase una célula con variaciones. En las frases donde se presenta la pregunta-respuesta el material temático cambia en la mitad de cada frase, en cambio en las frases de célula con variaciones, los primeros dos compases son la célula rítmica y los compases restantes son tres variaciones de dos compases cada una.

3.4 Sugerencias de estudio e interpretación

- Las áreas de ataque en el parche tienen una sonoridad diferente, para conseguir que las dinámicas sean similares en todas las zonas del parche se debe poner especial atención en modificar las dinámicas de acuerdo a la zona del parche donde se toque. Para el área del centro es necesario tocar la dinámica *piano* pensando medio nivel abajo, mientras que en la zona del borde las dinámicas deben subir medio nivel, con esto se consigue un sonido más homogéneo entre las tres zonas de ataque. Es importante estudiar a una velocidad muy lenta estos cambios de dinámica para memorizarlos y progresivamente subir la velocidad.
- Los acentos deben ser tocados media dinámica arriba de lo escrito mientras que los acentos dobles se tocan una dinámica arriba, la recomendación es practicar los acentos normales y los dobles por separado en todas las zonas de ataque para familiarizarse con la sensación en cada dinámica.
- El parche también responde de manera diferente en el rebote como resultado del golpe, es decir en la zona del centro del parche no hay tanto rebote para hacer el batimento (*roll*) debido a que en esa zona hay demasiada tensión, sin embargo en la zona media y la orilla tenemos una respuesta más rápida en el rebote que nos permite conseguir un batimento fácilmente. Lo mismo ocurre con las apoyaturas dobles donde se debe ayudar a articular con ayuda de los dedos para tener una mayor claridad. Como un calentamiento previo para comenzar con la interpretación de esta obra se sugiere comenzar estudiando el roll en las tres zonas para acostumbrarse al tipo de respuesta que cada una de estas tiene, enfocándose más en la zona del centro donde el parche tiene menos respuesta (*Véase imagen 3.1*)



Imagen 3.1

- En la segunda danza (*toccata*) uno de los elementos más utilizados es tocar el aro y el parche al mismo tiempo (*rimshot*), generalmente la parte superior del parche es la que se utiliza para tocar la zona del parche más tensa, sin embargo en la obra se requiere que los *rimshot* se toquen a una velocidad muy rápida así que es muy complejo tocar en la zona de en medio del parche en la parte superior e inmediatamente ir a la parte inferior del parche para hacer el *rimshot*, entonces en lugar de subir las baquetas la notas que van en la zona intermedia del parche se deben tocar en la parte mas cercana al ejecutante (*ver imagen 3.6*).

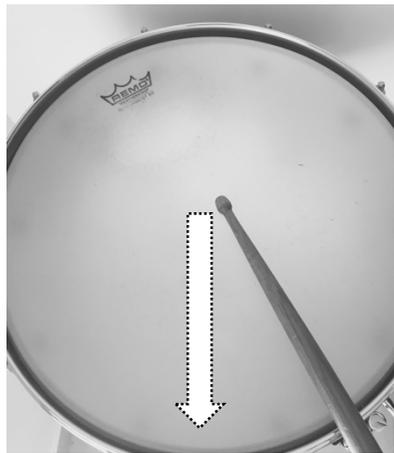


Imagen 3.6

- En la *toccata* hay dos cambios de baquetas uno a baquetas de tom toms y otro a baquetas de tambor, se sugiere que haya un atril o una mesa pequeña en lado izquierdo y una en el lado derecho del ejecutante con alguna tela que amortigüe el sonido que se pueda llegar a producir al momento de cambiar las baquetas, esto con la finalidad de que el ejecutante evite accidentes o ruidos al momento de hacer el cambio de baquetas ya que solo tiene un compás para hacer cada cambio.

CAPÍTULO IV *Canned Heat* para múltiple percusión de Eckhard Kopetski

4.1 Biografía

Eckhard Kopetzki nació en 1956, en Hannover Alemania. Estudió pedagogía en música y física en la *Universidad de Osnabrück* y en el *Colegio de Música de Würzburg*. Desde 1985 es profesor de percusión y teoría musical en el "*Berufsfachschule für Musik*" en Sulzbach – Rosenberg, es reconocido por sus composiciones pedagógicas así como diversas composiciones de música de cámara y conciertos.

En 2002 ganó el 1er premio en el *PASSIC* concurso de composición para múltiple percusión con su obra "*Canned Heat*"; en 2003 ganó el 1er premio con su solo para marimba "*Three Movements for a Solo Dancer*". Muchas piezas le han sido comisionadas por varios ensambles y orquestas. Frecuentemente es jurado en competencias internacionales¹⁵.

El Dr. en percusiones Darin James Olson con su investigación para obtener su Doctorado en la Universidad de Ohio EUA, detalla más a fondo la biografía del compositor, a continuación se traduce un fragmento:

En 1975 Kopetzki comenzó a estudiar música en la Universidad de Osnabrück en Alemania. En este tiempo recibió su primera instrucción formal en percusiones, durante cuatro años Kopetski estudió con Hans Kitschenberg, un percusionista de la orquesta del Teatro Osnabrück. Ya en la universidad su interés por la composición se intensificó a través de sus estudios de teoría musical con Walter Heise, los años entre 1979 y 1981 marcaron un período de crecimiento para Kopetzki como compositor. Durante estos años asistió al Conservatorio Zilcher Hermann en Würzburg, Alemania. Además de estudiar percusión con Joachim Sponzel, Kopetzki estudió teoría musical con Hurbert Nordhoff. Según Kopetzki, Nordhoff "fue la mayor influencia en mis ambiciones de composición, porque él me animó a hacerlo." Este estímulo le dio confianza a Kopetzki para encontrar su camino como compositor. La formación musical formal de Kopetzki concluyó en la Universidad de Música

¹⁵ Eckhard Kopetzki. (s.f.) *Biographie, Eckhard kopetzki-Komponist-Musiker- Lehrer*. Recuperado de <http://www.eckhard-kopetzki.de/biographie.html>

de Würzburg. Desde 1981 hasta 1984 el compositor estudió percusión con Fries Axel y Siegfried Fink. Al término de sus estudios musicales, Kopetzki encontraría empleo en una variedad de entornos educativos sin dejar de ser productivo como compositor.

Como profesor los primeros empleos de Kopetzki fueron en escuelas de música para estudiantes jóvenes. Aunque las responsabilidades variaron entre instituciones, sus funciones principales incluyeron la enseñanza de batería, tambor, y como director en ensambles de percusión. Las escuelas donde ha enseñado son: Staedtische Jugendmusichschule Bad Mergentheim, Käthe Zang Sing- und Musikschule Herzogenaurach, y die Staedtische Sing - und Musikschule Karlstadt. Desde 1985 Kopetzki ha mantenido una carrera docente en la Escuela de Música en Sulzbach - Rosenberg, Alemania. Sus deberes en esta institución incluyen la enseñanza de percusión y teoría de la música. El compositor ha publicado al menos ochenta y ocho obras para percusión que son impartidas desde la educación inicial hasta nivel profesional. Estas piezas se publican a través de una variedad de compañías como Southern Company Música, HoneyRock, Norsk Forlag, Zimmermann, Ineke Busch Verlag, y Kontakt Musikverlag, esta última pertenece y es operada por él y su esposa, Kontakt Musikverlag dirige sus esfuerzos a la publicación de obras pedagógicas para estudiantes de niveles iniciales.¹⁶

¹⁶ Darin J. O. (2011) *Eckhard kopetzki's compositions for Marimba competitions: An examination and comparison of Three Movements for a Solo Dancer and Night of Moon Dances*. Recuperado de https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1305845608/inline

4.2 Información y contexto general de la obra

La obra para múltiple percusión tiene como instrumentación tres tom-toms, dos pares de bongos, una lata, un pandero y un sonido metálico. Los instrumentos tienen un acomodo determinado que es proporcionado por el compositor en las indicaciones de la partitura. Los tres tom-toms están acomodados en la partitura de acuerdo a la altura de cada uno, el pandero, el sonido metálico y la lata de igual forma el pandero tiene la nota más grave, después continua el sonido metálico, en estos instrumentos la nota más aguda la tiene la lata. Los bongos están acomodados en cruz (véase imagen 4.0), es decir, el par de bongos que se encuentra abajo está acomodado como el sonido más grave del lado izquierdo y el más agudo del lado derecho, el par de bongos de arriba está acomodado al revés y en el lado izquierdo está el sonido más agudo.¹⁷

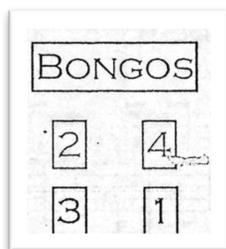


Imagen 4.0

En una entrevista realizada vía E-mail al compositor se describen algunos de los datos más importantes acerca de la obra.

“Compuse Canned Heat especialmente para el concurso de composición del PAS 2002 (Percussion Arts Society), la obra está dividida en cuatro partes. En la primera parte (página 1 y 2) tuve la idea de componer un motivo rítmico a partir de un patrón de movimientos sobre el set de múltiple percusión que se repiten. La repetición de los movimientos en los tambores fue pensado como el "tema". Esta parte es un poco diferente de las otras tres partes, aquí utilizo figuras rítmicas y polimétricas más que en otras secciones.

La segunda parte comienza con un "cuatrillo" en la mano izquierda. Los ritmos de la mano derecha están en 7/4 en 5/4 y 4/4. . . .etcétera. La tercera parte tiene de nuevo cuatrillos pero sólo una vez. En la última parte se pueden encontrar algunas otras figuras polimétricas. El

¹⁷ Kopetzki, E. Southern Music Company. 2003. *Canned heat*

*punto culminante de toda la pieza se encuentra en la última página; la pieza se va acumulando hasta el final. . .*¹⁸

Esta composición tiene mucha importancia para Kopetzki en su carrera como compositor ya que fue su primer obra en ganar un reconocimiento a nivel internacional (*PAS 2002*). En el siguiente año ganó el concurso de composición para marimba obteniendo más popularidad, convirtiéndose así en uno de los compositores más reconocidos e interpretados en el mundo.

La editorial que publica la obra es *Southern Music Company*.

¹⁸ Eckhard Kopetzki. *Biographie* (e-mail). Mensaje a: Palma N. Comunicación personal.

4.3 Análisis Musical

Análisis Formal

1		2		3		4	
A c. 1-33	B c. 34-60	C c. 61-83	C' c. 84-115	D c. 116-148	E c. 149-174	F c. 175-200	G c. 201-206
Fr I c. 1-9	Fr III c. 34-40	Fr I c. 61-72	Fr III c. 84-88	Fr I c. 116	Fr IV c. 149-154	Fr I c. 175-183	Fr IV c. 201-203
Fr I' c. 10-16	Fr IV c. 41-47		Fr IV c. 89-103	Fr II c. 130-138	Fr V c. 155-159	Fr II c. 184-190	
Fr I' c. 17-22	Fr V c. 48-51	Fr II c. 73-83	Fr V c. 104-115	Fr III c. 139-148	Fr VI c. 160-166	Fr III c. 191-200	Fr V c. 204-206
Fr II c. 23-33	Fr VI c. 52-60				Fr VII c. 167-171		

Fr = Frase

Análisis detallado

Canned Heat es una obra donde los recursos tímbricos juegan un papel protagónico en la obra, la combinación de instrumentos metálicos e instrumentos membranófonos da una riqueza al discurso sonoro, dichos elementos se ordenan en diversas formas en las que algunas veces se complementan y en otras cada voz tiene su importancia individual.

Canned Heat está compuesta en cuatro secciones, en la **primera sección** hay dos segmentos (A y B véase gráfica anterior). Dichos segmentos se construyen con frases complementarias, cada frase tiene un motivo primario que es respondido por un motivo secundario, en algunas frases encontramos variaciones de ciertos motivos primarios de frases anteriores.

En parte A encontramos que las apoyaturas dobles son utilizadas con mucha frecuencia marcando los inicios de las frases o los motivos rítmicos, los acentos también son preponderantes en esta sección ya que van dirigiendo la dirección del discurso aumentando la cantidad de acentos para generar tensión cuando se requiere. Los acentos son enfatizados con el uso de los instrumentos metálicos dando como resultado una conjunción homogénea entre los instrumentos. Hay una célula principal presentada con variaciones que se toca en la parte A (ver imagen 4.1) dicha célula se complementa con una línea que permanece constante en el discurso sonoro dada por los instrumentos membranófonos (ver imagen 4.2).



Imagen 4.2

En la parte B de la primera sección los acentos comienzan con una línea rítmica sincopada en los tambores en dos frases, después se presentan los instrumentos metálicos que asemejan una voz extra que complementa la línea de dieciseisavos en los tambores. (ver imagen 4.3)



Imagen 4.3

La **segunda sección** tiene dos líneas complementarias, la primera es un *ostinato* formado por un cuatrillo en un compás de tres cuartos tocado en los instrumentos metálicos, mientras que en la parte superior de ésta se presenta una línea de cuatro diferentes motivos rítmicos que están formados en 7 tiempos, 5 o 4 (ver imagen 4.4, 4.5, 4,6). El compositor requiere el *ostinato* se mantenga presente pero que la voz superior sea la más importante, en la última frase de este segmento hay un nuevo material de transición que termina explosivamente, en dicho material se mantiene la misma idea en ambas voces sobre el *ostinato* y la voz con motivos rítmicos.



Imagen 4.4

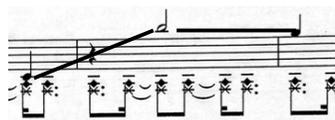


Imagen 4.5

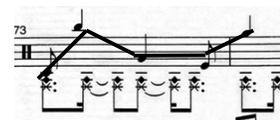


Imagen 4.6

La **tercera sección** comienza en una modulación rítmica que cambia drásticamente la sensación de continuidad de las secciones anteriores ya que el *tempo* es lento, dicha sección tiene dos segmentos (D y E), el segmento D tiene tres frases, en cada una de ellas se presenta un motivo con respuesta que se repite dos o tres veces en su frase correspondiente, en la segunda repetición de estas tres frases la repetición tiene un desarrollo mayor que las demás, en las siguientes imágenes se muestran los tres motivos principales utilizados en el segmento D. (imagen 4.7, 4.8 y 4.9).



Imagen 4.7



Imagen 4.8



Imagen 4.9

En el segmento E las primeras tres frases tienen una célula rítmica en común (véase imagen 4.10) que es complementada por un motivo de transición diferente en cada repetición, el clímax de la obra se encuentra en éste segmento, el ritmo cambia a treintaidosavos tocados en los tambores y el pandero, cabe mencionar que el pandero da un carácter explosivo al pasaje porque es muy sonoro. En la tercer frase complementaria hay material nuevo con tresillos donde el pandero vuelve a resaltar con insistencia (ver imagen 4.11).



Imagen 4.10



Imagen 4.11

En la **cuarta sección** hay tres segmentos cada uno está compuesto por frases complementarias en las cuales hay un motivo que se presenta en la primera parte de cada frase, dicho motivo se repite con variaciones en la frase dos (ver imagen 4.12) el material que completa cada frase esta formado por dos voces(ver imagen 4.13), en cada una hay una célula que se repite tres veces en forma de *ostinato*. Hay una excepción en la tercera frase donde se presentan tres motivos y donde también se presenta un cambio a *Piu mosso* que intensifica el final de la obra con un carácter contundente.



Imagen 4.12



Imagen 4.13

Es evidente el contraste que existe entre tema y tema, además de la tensión constante que el compositor otorga a la obra destaca por sus cambios de dinámica. Existe un flujo rítmico y temático que solo se detiene en la tercera sección donde cabe destacar que una modulación métrica da paso a un carácter mucho más calmo y el ritmo presuroso que predomina desde el principio de la obra sede lugar a un tiempo lento.

Uno de los requerimientos interpretativos de la obra tiene que ver con el carácter, dotada a esta de energía rítmica de principio a fin, el intérprete debe concebir un discurso ininterrumpido para atribuir el carácter brillante que la obra requiere.

4.4 Sugerencias de estudio e interpretación

- La selección de baquetas para esta obra fue hecha acorde a los diferentes materiales con los cuales están fabricados los instrumentos del set. En la mayor parte del repertorio estándar para múltiple percusión se utilizan baquetas de plástico medias a duras con mango de *rattan*, ya que producen una buena sonoridad en la mayoría de los instrumentos (desde teclados como marimba y xilófono así como instrumentos de membrana tales como las congas o el tambor, también se pueden utilizar latas o utensilios de uso común como sartenes, cacerolas, botes etc.). Hay muchas marcas y modelos como por ejemplo las *MT5* de la marca *Iñaki Sebastian Mallets* o algunas baquetas para xilófono con *rattan* y cabeza de plástico de dureza media. La respuesta de estas baquetas en casi todas las superficies o parches de los diferentes instrumentos utilizados en esta pieza es buena, con un buen rebote que permite tocar pasajes con mayor velocidad y al mismo tiempo el mango de *rattan* también ayuda a que las baquetas reboten más rápido.
- La diferencia entre las notas acentuadas y las no acentuadas debe ser muy marcada ya que los acentos nos dan el fraseo de la obra. La sugerencia es tocar los acentos dos dinámicas mas arriba de las notas sin acento. En la imagen 4.3 la dinámica del pasaje es piano, eso quiere decir que los acentos se deben tocar como si se tocara un *mezoforte*.(Véase imagen 4.3)



Imagen 4.3

- Los golpes dobles de la mano izquierda en la segunda sección deben practicarse por separado asegurándose que los dos golpes sean iguales debido a que la respuesta de la baqueta en las diferentes superficies de los instrumentos varía y no es la misma que en el tambor. En la siguiente imagen se presentan algunos de los pasajes con dobles que también se deben practicar en dinámica *piano* y *forte*. Se sugiere comenzar estudiando estos pasajes primero en un practicador o en el tambor para asegurarse que los golpes sean iguales (véase imagen 4.13)



Imagen 4.13

Los ejercicios se deben practicar lento y gradualmente aumentar la velocidad, los ataques dobles en los instrumentos metálicos (lata y placa) y toms se pueden practicar con la abertura entre las baquetas en la mano izquierda que requieren ciertos pasajes (c. 43 a 40)

- El lugar de ataque en los parches o superficies de los instrumentos debe ser cuidado por el ejecutante para obtener siempre los mismos sonidos en cada instrumento. Un calentamiento previo al estudio de esta obra y en general de cualquier set de múltiple percusión es tocar en cierto orden todos los instrumentos (puede ser tocando los instrumentos consecutivos o tocar los instrumentos que se encuentran alejados unos de otros) con una sola mano, especialmente con la mano más débil y después con la otra alternando dinámicas y diferentes velocidades y cuidando todo el tiempo la zona de ataque. A continuación se ejemplifica un ejercicio utilizado como calentamiento previo a la obra (ver imagen 4.14).

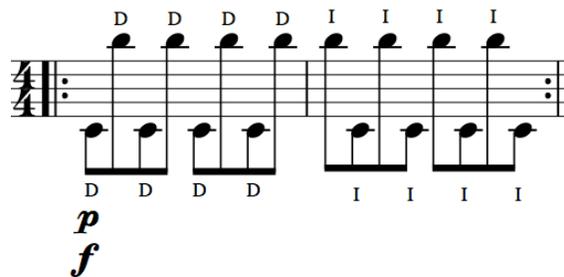


Imagen 4.14

*las notas con acento se tocan con la mano derecha y las que no tienen acento con la mano izquierda.

CAPÍTULO V *Concierto para marimba y orquesta de cuerdas de Emmanuel Séjourné*

5.1 Biografía

Emmanuel Séjourné nació el 16 de julio de 1961 en Limoges (Francia). Después de sus estudios en música clásica en el Conservatorio Nacional de Estrasburgo (piano, violín, historia de la música y análisis), fue introducido por Jean Batigne Director y Fundador de los percusionistas de Estrasburgo en el mundo de la percusión, sobre todo en la música contemporánea e improvisación musical. Después de estudiar la carrera de percusión se especializó en vibráfono y marimba. Desde 1981 ha permanecido activo como compositor e intérprete.

Junto con el saxofonista Philippe Geiss fundó el ensamble *NOCO MUSIC*. Su álbum *saxofón et Percussions* ganó el Premio Audiovisual Europeo otorgado por la *Académie du Disque Français*. Hasta la fecha ha estrenado más de cien obras de compositores como: Donati, Dillon, Manoury, Aperghis, Fedele, Mâche, Pesson, Toeplitz, Stabler, Kerger, incluyendo conciertos, repertorio como solista y música de cámara.

Emmanuel Séjourné se ha presentado con numerosas orquestas, entre ellas La Orquesta Filarmónica de Luxemburgo con la cual grabó el Concierto para Marimba y Orquesta de Camille Kerger. En 1996 interpretó *Séance* de James Wood para Soprano, Vibra-Midi y el Coro de Cámara *New London*. El uso muy innovador del vibra-midi abrió nuevas perspectivas instrumentales.

Como solista o con el ensamble *Accroche-Note* Emmanuel Séjourné ha participado en numerosos festivales, por mencionar algunos: *Zürich, Archipel Genève, Ars Musica, Música de Estrasburgo, Huddersfield, Ultima Oslo, la Bienal de Zagreb, la Bienal de Venecia*, ha participado también en las transmisiones de conciertos de *Radio Francia, BBC, WDR, RTA, Radio Noruega* entre otros. Ha realizado grabaciones para varios sellos discográficos, entre ellos se encuentran: *Montaigne, Accord, Una Corda, Musifrance Erato* y para el sello de jazz

MFP Berlín. Su siguiente CD que pronto será publicado por *Biber Records*, incluye un trabajo original de Steve Reich “*Electric Counterpoint For Mallets*”.

Fascinado por las relaciones entre la música y otras artes escénicas, Séjourné comenzó a componer música para escena desde 1984. Ha escrito piezas para el *Théâtre des Drapiers*, el teatro *Wallgraben* (Alemania), *Themal / TJP Company*, con la que ganó el premio a la Mejor Música en el *Festival d' Avignon* en 1985 con el espectáculo la *Légende Des siecles* inspirada en la obra de Victor Hugo. También colaboró con obras musicales para *France-Culture* y para algunos canales de televisión incluidos *ARD, ZDF y ARTE*.

Aclamado por los miembros de la comunidad de percusionistas, sus obras han sido interpretadas por Bob Van Sice, Nancy Zeltsman, Marta Klimasara, Katarzyna Mycka, Jean Geoffroy, *Amsterdam Percussion Group, Drumming* (Portugal). Su pasión por el escenario le ha llevado a escribir y componer *Planète Claviers* para *The Percussions Claviers of Lyon*, una pieza encargada por el *Festival Gramme*, dirigida por Nicolas Ramond. Este espectáculo innovador e inusual se ha realizado más de 120 veces entre 1998 y 2001. Su Concierto para Vibráfono y Orquesta de cuerdas compuesto en 1999, fue creado para la *Orchestre d'Auvergne* y fue interpretada tiempo después por la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, la Orquesta de la Guardia Republicana, la Orquesta de Kalisz, La Filarmónica Kozsalin (Polonia) y la Orquesta de Novosibirsk (Rusia).

Entusiasmado por fusionar la improvisación de la música contemporánea y popular escribió *Famim* en 2001, para el famoso pianista de jazz Michael Borstslap y para el *Ensamble de Percusiones de Amsterdam*.

En 2002 compuso el *Concerto pour 3 Percussions et Orchestre d'Harmonie*, que ha sido interpretada por la *Orquesta de La Coruña* (España) y la *Rundfunk Blasorchester Leipzig*. Siempre entusiasmado de combinar varios géneros compuso la música para los fuegos artificiales de la Fiesta Nacional de Luxemburgo en 2002. A petición de los percusionistas americanos Gary Cook y John Pennington, escribió *Book of Gemmes*, una pieza para coro mixto y dos percusionistas creada el 20 de noviembre de 2003 en Louisville USA.

Deseoso de compartir y comunicar su pasión, Emmanuel Séjourné es también Jefe del Departamento de Percusiones del Conservatorio de Estrasburgo. Él imparte clases de teclados de percusión, las cuales son las únicas más avanzadas de este campo en Francia. Es el autor de un método de vibráfono (*Ediciones Leduc*) y de varias piezas para percusión (Editadas por *Lemoine, HoneyRock, Combre, Zimmermann, Alfonse Percussion*). Fue nominado *Asesor Pedagógico del Ministerio de Cultura francés* por la preparación del Certificado de Enseñanza de 1994 a 1995. Sus clases magistrales son extremadamente exitosas en los grandes conservatorios de música en Europa, Asia y Estados Unidos.

A menudo es invitado a formar parte del jurado en numerosos concursos internacionales (*Interpretation competitions of Geneva, Luxembourg Percussion Competition, Marimba International Japan Competition...*)¹⁹

¹⁹ Emmanuel Sejourné. (s.f.) *Emmanuel Sejourné-Biographie*. Recuperado de <http://www.emmanuelsejourne.com/essais/site2004/bioenglish.htm>

5.2 Información y contexto general de la obra

El Concierto para marimba y orquesta de cuerdas fue escrito en Julio del 2005 por encargo del reconocido marimbista Bogdan Bacanu, para el primer concurso de Marimba en Linz Austria en el 2006 donde fue grabado por primera vez con Bogdan Bacanu como solista acompañado por los *Solistas de Salzburgo*, bajo la dirección de Ewald Donhoffer con el sello *Classic Concert Records*, el título del disco en el cual fue grabado es “*True Colors*”. La orquestación de las cuerdas en la versión original es la siguiente: ocho violines primeros, seis violines segundos, cuatro violas, cuatro violoncellos y dos contrabajos. La duración aproximada de la obra es de 14 min, existen dos versiones más, una versión para marimba y banda de metales (arreglo de Jordan Gudfin) y la versión para marimba y piano, arreglo del compositor. La editorial que publica las tres versiones del concierto es *Norsk Musikforlag*.²⁰

El concierto para marimba y orquesta de cuerdas ha pasado a formar parte del repertorio para marimba más conocido y tocado en todo el mundo. El compositor, gracias al conocimiento de diferentes géneros musicales logró crear una obra muy bien equilibrada que se caracteriza por conservar una gran tensión y energía de principio a fin. La palabras romántico y apasionado y lírico describen a la perfección el carácter del primer movimiento donde se puede notar claramente la influencia de algunos compositores del siglo XIX y XX en Sejourné como son Ravel, Rachmaninov entre otros.

A lo largo del primer movimiento se presentan algunas cadencias donde el compositor le da libertad al ejecutante a desarrollar un discurso intenso y lírico, es así como el compositor explota todo el potencial expresivo de la marimba en esta obra.

El segundo movimiento contrasta con un carácter enérgico y rítmico que requiere del interprete una ejecución clara y articulada. El compositor se encuentra sumamente comprometido con la continua evolución de la percusión creando métodos y obras de carácter

²⁰ Emmanuel Sejourné. (s.f.) *Concerto/Choir/Large ensemble-Emmanuel*. Recuperado de <http://www.emmanuelsejourne.com/catalogue/>

pedagógico que ayuden a desarrollar las habilidades del intérprete y los jóvenes estudiantes. En esta obra el compositor abarca muchos de los aspectos técnicos esenciales en la marimba, por ejemplo el manejo de un rango dinámico amplio en todos los registros, utilización de intervalos abiertos en ambas manos y entre ellas, en gran parte de la obra se presentan pasajes que requieren de gran velocidad y una buena articulación.

5.3 Análisis Musical

Análisis forma

1er Movimiento

Introducción c. 1-42	A c. 43-73	B c. 74-94	A^I c. 95-118
Tema 1I (orquesta) c. 1-15	Tema 1A (marimba) c. 43-49	Re exposición Tema 2I (orquesta) c. 74-93	Re exposición Tema 1A c. 95-103
Cadencia (marimba) c. 16-17	Desarrollo Tema 1A (c. 50-63)	Cadencia (marimba) c. 94	Cadencia (marimba) c. 104
Tema 2 I (orquesta) c. 18-63	Puente c. 64-73		Re exposición Tema 1A c. 105-118

2ndo Movimiento

A c. 1-34	B c. 35-71	C c. 72-133	A^I c. 134-183
Tema 1A c. 1-15	Tema 1B c. 35-58	Tema 1C c. 72-123	Re exposición Tema 1^a c.134-148
Tema 2A c. 16-29			Re exposición Tema 2^a c. 149-156
Material Inter. c. 30-34	Material Inter. c. 59-71	Re exposición Tema 1B c. 124-133	Coda c. 157-168
			Variación Tema 1B c.169-183

Análisis detallado

El primer movimiento está compuesto por frases largas que están construidas por motivos con materiales temáticos variados, la orquesta y la marimba tienen sus temas principales que son desarrollados a lo largo del movimiento de manera alternada, la tonalidad del primer movimiento es de Do menor. El concierto da comienzo con un tema introductorio tocado por la orquesta de cuerdas que será utilizado en algunos segmentos de la obra (*ver imagen 5.0*), dicho tema se repite con variación dando entrada a la primer cadencia de la marimba, la cual contrasta drásticamente con la melodía íntima de la orquesta, la cadencia es indicada sin medida y debe ser tocada muy enérgicamente, la última parte de esta sección termina con la presentación del tema 2I (tema dos de la introducción) mientras la marimba lo acompaña con un coral que va resaltando dicho tema.



Imagen 5.0

En la **segunda sección** da inicio un pequeño coral de la marimba que nos introduce al tema principal de la marimba (*ver imagen 5.1*) el cual tiene un desarrollo con una repetición con variaciones.



Imagen 5.1

Las respuestas del tema principal de la marimba son líneas ascendentes y descendentes de grados conjuntos como el siguiente ejemplo (*ver imagen 5.2*) al final del desarrollo se presenta un puente que conecta con la **tercera sección** donde se presenta la re exposición del tema de la introducción de la orquesta (2I) el cual se intensifica con discurso de la marimba que va aumentando progresivamente la tensión rítmica y melódicamente, la conclusión de esta sección culmina con una cadencia enérgica y rápida que combina octavas en un motivo que se repite descendientemente (*ver imagen 5.3*).

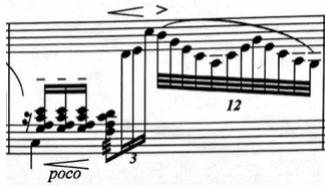


Imagen 5.2



Imagen 5.3

La **cuarta sección** es una re exposición del tema A de la marimba(ver imagen 5.4), aquí el tema se presenta en *fortissimo* reforzado con la orquesta de cuerdas tocando el mismo motivo éste da carácter contundente al final de este movimiento el compositor marca como indicación (*passionata*) que nos indica que esta parte debe ser muy dramática y lírica con fuerza emotiva, después hay un cadencia con un línea melódica ascendente y descendente en la que el compositor le da la libertad al intérprete en la parte rítmica. La ultima parte del primer movimiento concluye con la re exposición presentada del tema A y una melodía tenue en la marimba marcada con las indicaciones de frágil y tímida.



Imagen 5.4

El **segundo movimiento** comienza con una célula rítmica en acorde de Sol Mayor tocada por la orquesta de cuerdas (ver imagen5.5) que introduce a la línea melódica de la marimba que asemeja una improvisación, la célula de la orquesta se repite tres veces más mientras la marimba presenta la variaciones, después se presenta el material de transición que funciona como un gran puente hacia el segundo tema (Tema 2A), el material de transición consiste en la repetición de la célula presentada al principio de la obra pero aquí va pasando en arpeggios en algunas secciones de la orquesta para después finalizar en la marimba (ver imagen 5.6) la sección de cuerdas grave de la orquesta se mantiene con una nota pedal.



Imagen 5.5



Imagen 5.6

El segundo material de la orquesta es presentado (Tema 2A) dicho tema se compone por dos motivos, cada uno se repite tres veces mientras la orquesta refuerza el ritmo del pasaje con algunos motivos rítmicos que se repiten. Una parte del material de transición se vuelve a presentar con algunas variaciones y después se re expone el material del tema 2A al final de esta sección se introduce una vez mas parte del material de transición presentado.

La **segunda sección** presenta una nueva célula rítmica melódica (*ver imagen 5.7*) en la marimba que se repite junto a un motivo diferente en cada repetición (*ver imagen5.8*), los motivos secundarios aumentan su dificultad en el desarrollo de la sección.



Imagen 5.7



Imagen 5.8

La orquesta de cuerdas comienza con un motivo en la sección de cuerdas graves que se irá incrementando conforme la tensión del discurso de la marimba, la sección de cuerdas aguda se agrega en la mitad del desarrollo de la sección con un línea melódica que acompaña a la marimba, después cambia a reforzar el ritmo de la marimba tocando a célula principal (*ver imagen 5.10*). A manera de puente se vuelve a presentar parte del material de transición de la sección anterior. En general toda la sección va en una dirección ascendente incrementando la tensión.



Imagen 5.9

La **tercera sección** es contrastante cambiando a un discurso lírico tocado por la marimba mientras es acompañado por la orquesta de cuerdas con un *ostinato* en compás de once octavos (*ver imagen 5.10*).



Imagen 5.10

El discurso de la marimba es *cantabile* casi a manera de una cadencia dando libertad al intérprete. El trémolo en la marimba es un elemento importante en esta sección ya que da ese carácter lírico a la sección, se presentan también algunos ornamentos que enriquecen el discurso sonoro (*ver imagen 5.11*). Al igual que la sección anterior el discurso de la sección va en dirección ascendente. Al final de esta sección se presenta una remembranza del segundo movimiento en la marimba mientras la orquesta de cuerdas mantiene el *ostinato* de la tercera sección terminando de nuevo con una línea melódica en la marimba de material nuevo y variaciones del motivo del segundo movimiento.



Imagen 5.11

En la **cuarta sección** se hace una re exposición de algunos temas de la primera y segunda sección, en primer lugar se presenta el tema A de la primera sección después continúa una variación del puente de la segunda sección para después pasar al tema A2 de la primera sección. La orquesta de cuerdas se presenta después de esta re exposición con un coral que tiene material de un puente utilizado en la segunda sección del primer movimiento (*ver imagen 5.12*) y que será la introducción a la parte final del concierto, en dicho segmento se presentara material motivico de la segunda sección con variación que es reforzado rítmicamente por la orquesta de cuerdas para crear una coda que termina con un pasaje de gran velocidad en la marimba compuesto por dos motivos que van, uno de forma ascendente y otro descendente. (*ver imágenes 5.13 y 5.14*).

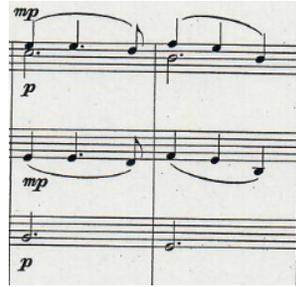


Imagen 5.12



Imagen 5.13



Imagen 5.14

El solista y la orquesta se complementan desde el principio dando paso a música vivaz y rítmica. Es muy evidente la influencia del compositor por el tango y el jazz, mismas influencias que permean en gran medida a la segunda parte de este concierto. En el final de este movimiento confluyen los diversos temas que dan pie a cada movimiento re exponiéndose y parafraseándose a manera de coda, culminando a través de un *stretto*. Los acordes complejos con novenas o trecenas proveen de una cualidad jazzística a la obra, las recurrentes cadencias del solista donde ritmo y melodía dan figura a la música.

5.4 Sugerencias de estudio e interpretación

El concierto tiene pasajes muy contrastantes, algunos son pasajes muy rápidos que requieren mayor articulación para que puedan ser escuchados más claramente. Por otro lado hay pasajes donde la marimba se debe escuchar como si fuera un instrumento que puede mantener el sonido sin que se escuche tanto el golpe en el *trémolo*, en algunas partes no es posible hacer cambios de baquetas para lograr estas sonoridades, por esto se sugiere que sean utilizadas unas baquetas de dureza media. El modelo que utilizo (NJZ5) es de la marca *Innovative percussion*.

Algunas digitaciones requieren ser practicadas por separado. (consultar apéndice)

Practicar arpeggio en Simaj7 (pag. 2) a tres octavas en dinámica *mezzoforte a fortissimo*, repetir por lo menos 3 veces combinaciones, ejemplo: *mezzoforte* a 50bpm (*beats* por minuto) *Forte* a 70bpm, las combinaciones pueden ser en crescendo. Estas combinaciones nos ayudarán a tener un mejor control cuando cambiamos los mismos intervalos en diferentes octavas de la marimba, así como asimilar la fuerza con la que se debe tocar en cada octava para mantener la misma dinámica en toda la marimba.

Una sugerencia de digitación para las apoyaturas de la primer *cadenza* (véase imagen 5.15)



Imagen 5.15

La digitación elegida debe practicarse primero a una velocidad lenta y gradualmente aumentar la velocidad con las repeticiones que se crean convenientes (ejemplo: 4 repeticiones por velocidad), las repeticiones se deben practicar con la dinámica que haya elegido el intérprete (debido a que es una *cadenza* esas apoyaturas no necesariamente deben ser en dinámica *piano*)

En varios pasajes del concierto se presentan *trémolos* que tienen reguladores con cambios súbitos de dinámicas, se recomienda practicar cada uno de los *trémolos* que tengan reguladores hacia una dinámica contrastante, comenzando primero con una velocidad de tremolo muy lenta para las dinámicas en *piano* y gradualmente aumentar la velocidad, la dinámica y la duración de tiempo en el que se tocan ya que algunos de los *trémolos* tienen calderón, esto con el fin de que las dinámicas sean muy notorias y que se tenga la flexibilidad de poder cambiar la velocidad del *trémolos* de acuerdo a lo que se necesite en la obra.

A partir del compás setenta y cuatro la marimba cambia a diferentes intervalos en cada octavo tocando varios de estos intervalos en registros diferentes, debido a que en el primer octavo de cada compás se tocan tres notas. La vista periférica no alcanza a ver todas las notas que se están tocando, un buen ejercicio es preparar el siguiente intervalo inmediatamente después de haber tocado el anterior. Este ejercicio se debe practicar lo más lento posible e ir aumentando gradualmente la velocidad hasta conseguir la velocidad indicada por el compositor (*Véase imagen 5.16*)



Imagen 5.16

La distancia de una baqueta a otra en todos los intervalos cambia dependiendo del registro en el que se esté tocando la marimba (se reduce en el registro agudo y aumenta en el registro grave). La *cadenza* del compás noventa y cuatro se toca con intervalos de octava en cada mano que recorren toda la marimba, cada mano debe practicarse por separado tocando escalas, por ejemplo la mano izquierda puede tocar una escala ascendente a dos octavas a partir del registro más grave, utilizando en cada sesión de práctica dos o tres tonalidades diferentes. Este ejercicio en particular se debe practicar en dinámicas de *forte a mezzoforte*.

En el método del movimiento de marimba de Leigh Howard Stevens hay algunos ejercicios que abarcan este aspecto técnico. (pag. 74 y 75)²¹

Segundo Movimiento

Cada ejecutante tiene una forma de tocar diferente a los demás, una de las características que hace esa diferencia son las digitaciones. Es importante que si alguna posición o digitación no es muy cómoda, se busque y experimente con diferentes posibilidades, esto al mismo tiempo ayudará con las habilidades como ejecutante. A continuación escribo la digitación que utilizo del compás uno al ocho, como siempre, si no funciona es mejor probar con otras posibilidades. (*Véase apéndice*)

El motivo rítmico melódico que comienza en el compás treinta y cinco y termina en el compás cincuenta y ocho requiere que todas las notas tengan una buena articulación para que pueda ser escuchadas con claridad, uno de los ejercicios con los cuales se puede mejorar la articulación en este pasaje es practicando todas las notas a una velocidad muy lenta, cuidando que todas las notas tengan el mismo ataque, después se debe aumentar la velocidad gradualmente. Por otro lado es muy importante hacer notoria la diferencia entre las notas acentuadas y las que no lo son, enfatizando con mayor peso las notas acentuadas. Dichos acentos pueden ser enfatizados aun más dando dirección hacia cada acento con un pequeño regulador (*ver imagen 5.16*).



Imagen 5.16

²¹ Stevens L. Marimba P. New Jersey, N. (1979) *Method of movement for Marimba*

Uno de los elementos más utilizados en la marimba es el *trémolo*, el cual si es tocado a diferentes velocidades de acuerdo a lo que se está presentado en la obra con relación a la tensión o dramatismo, nos da una gama de texturas que enriquecen nuestra interpretación. Se sugiere que en la tercera sección los *trémolos* de la marimba con mayor duración se mantengan a un nivel dinámico más abajo es decir que sólo se enfatice la entrada y salida a cada nota, generando así un discurso diverso complementado con las diferentes velocidades en el *trémolo*.

En el final de la obra hay dos motivos que se repiten en todo el registro de la marimba (*ver imágenes 5.13 y 5.14 arriba*) es importante siempre vigilar que la articulación sea clara en todos los registros y seamos capaces de escuchar todas las notas correctamente, las baquetas son un elemento muy importante para lograrlo pero también es importante que la articulación de igual forma sea generada por el ejecutante. Esto se puede generar haciendo un movimiento de rotación de la muñeca más enfatizado.

Conclusiones Generales

La música como todas las artes se encuentra en un proceso continuo de evolución y creación que se va desarrollando de acuerdo al entorno y los cambios sociales de la humanidad. Así mismo la percusión ha evolucionado a pasos agigantados desde el siglo pasado dejando cada vez más retos técnicos y de interpretación a los ejecutantes, llevando al extremo las capacidades físicas y creativas de los mismos.

El trabajo realizado en las notas al programa nos permite abordar las obras seleccionadas en este programa desde varios aspectos para ofrecer una perspectiva amplia y detallada que enriquece nuestra interpretación. Al mismo tiempo aporta nuevas herramientas las cuales pueden ser utilizadas o modificadas para la interpretación de futuras obras.

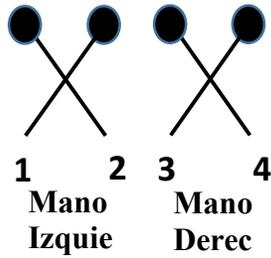
El objetivo principal de este trabajo fue fundamentar con la información obtenida de la investigación las bases de mi interpretación siempre de acuerdo a los parámetros que la investigación arrojó. Los análisis musicales de cada obra se crearon a partir de la forma que fue encontrada en cada obra, partiendo de los puntos de similitud o contraste de los elementos que había en cada una de ellas, permitiendo así tener una vista general concreta y clara de cada obra.

El desarrollo tecnológico de hoy en día nos ofrece nuevas fuentes de investigación como las revista electrónicas, las paginas web de los compositores o entrevistas que se pueden encontrar en diversas páginas de internet donde muchas veces se puede obtener información concreta de las obras a investigar, por otro lado también es posible contactarse de manera personal con los compositores para obtener la información necesaria.

Las exigencias para los músicos actuales van incrementando como lo pudimos constatar en este trabajo, ya que la mayoría de los compositores de las obras elegidas son ejecutantes reconocidos a nivel mundial dan giras internacionales y al mismo tiempo están interesados en seguir desarrollando herramientas para las nuevas generaciones con la creación de material didáctico como métodos y obras específicas para los alumnos de los niveles iniciales e intermedios.

Apéndice

Digitaciones Hard Boiled Capitalism



5 5
4 2 4 2 3 1# 4 2 4 2 3

Pag. 1 compás 2 y 3

4 2 4 2 3 4 4 2 3 2 3 2 3 2 4 4 2 3 2 3 2 3 2 3

Pag. 2 compás 21

64 6 6 6
4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 3 4
3 3 3 3 3 3

Pag. 4 compás 64

4 4 2 4 2 4 2 4 4 2 4 2 4 2 1
3 3 1 3 1 3 1 3 3 1 3 1 3 1

Pag. 5 compás 105

Anexos

Anexo 1

Síntesis del programa de mano

Rhythm Gradation

El compositor japonés Toshi Ichianagi compuso la obra para cuatro timbales en 1993, por encargo del percusionista Atsushi Sugahara quien estrenó en ese mismo año dicha obra en la Sala Seimei en Tokio Japón. El compositor escribe una pequeña reseña de su obra:

“Esta pieza está compuesta por diversos tipos de gradaciones basadas en el ritmo, así como la atenuación y la proliferación del ritmo, la fusión del ritmo usando reverberaciones y el cambio de lo claro a lo confuso, etc. El sentido definido de intervalos se vuelve gradualmente a lo largo de la obra en música indefinida. Estos cambios, aunque son graduales, incluyen elementos contradictorios, absurdos y disimilitudes, que a veces se estancan y a veces se ven obligados a colapsar, luego se regeneran después de poco tiempo y la dirección del proceso musical continúa. En la última parte, sólo la dirección está marcada, si bien es imposible conseguir intervalos técnicamente definidos, aquí la indefinición empieza a controlar necesariamente la música.”

Toshi Ichianagi es uno de los compositores más prolíficos que siempre está buscando y experimentando con nuevas tendencias de composición, Ichianagi fue un personaje clave en el desarrollo de la música contemporánea en su país natal, Japón. Tuvo una muy estrecha relación con Jonh Cage quien fue su maestro.

La obra fue escrita en hasta ahora su última etapa de composición caracterizada por el uso de elementos del minimalismo así como de elementos de la tradición musical japonesa, utilizando instrumentos tradicionales y la armonía.

Hard Boiled Capitalism and the Day Mr Friedman noticed Google is a Verb

Hard Boiled... fue comisionada por el joven percusionista estadounidense Mike Truesdell, quien estrenó la obra en su recital como solista en el *Nancy Zeltsman Festival* en el verano de 2009. Ben Wahlund compuso la obra en el otoño de 2008 inspirando su título en una observación que notó en el verano de 2006:

“A la vez que leía el libro Capitalismo y Libertad de Milton Friedman, terminaba también de leer la nueva obra maestra de Thomas Friedman, El mundo es plano. En el libro de Thomas Friedman, él hace notar que www.google.com ha facultado al mundo con tanta información y ha igualado las reglas de la propiedad intelectual tanto, que la fecha de lanzamiento de google.com esta considerada como uno de los diez días más importantes en el mundo en los últimos veinte años.

Milton Friedman por el contrario, es considerado el padre del movimiento "neoconservador" por sus ideas sobre la economía - nuevas y antiguas -. Me da curiosidad saber qué pensaría Milton Friedman si hubiese hecho una lectura del libro de Thomas Friedman. Me pregunto también, qué pensó que le sucedería al capitalismo si lo que ahora conocemos como “googlear” puso en igualdad de condiciones a la propiedad intelectual. Seguramente este economista se habría enojado de tener algo tan importante como la propiedad intelectual relegada a un verbo frívolo.

Hard Boiled capitalism ..., más que oportuna- dado el estado de los asuntos financieros de nuestro país, fue realmente concebida antes de la noción popular de la recesión actual del país. Mi objetivo es reflejar el fervor que muchos estadounidenses sentían a la altura de la indulgencia y la novedad, que una purga de ideas anticuadas tiene para ofrecer a la próxima generación de estadounidenses. Elegí como medio el vibráfono, en parte, a petición de Truesdell, y también porque siento que la simplicidad de las barras de metal graduadas se pasa por alto muy a menudo, al igual que el concepto fundamental de vivir dentro de nuestras posibilidades - una lección largamente retrasada por una gran parte de los Estadounidenses.”

La obra está compuesta por pequeños motivos que se van intercalando a lo largo de la obra, sin duda es una obra contrastante donde el carácter de la pieza puede cambiar súbitamente de o enérgico a un estado meditativo.

Suite para tambor Solo

El reconocido percusionista y compositor Siegfried Fink fue uno de los pioneros en lograr colocar un departamento de percusiones en las Escuelas de Música en Alemania, aunado a esto dejó un gran compendio de métodos para tambor, timbales, teclados y demás instrumentos de percusión, así como obras para solista que hoy en día son interpretadas en recitales, exámenes y certámenes internacionales. Fue maestro de muchos de los percusionistas más renombrados hoy en día como el Dr. Ney Rosauero, Dr. Peter Sadlo Timothy White, Mark Glentworth entre otros.

La suite para Tambor fue escrita en 1979, se creó junto con una serie de obras donde el objetivo principal es explotar todos los recursos tímbricos de cada instrumento (*Trommel Suite, Darabukka, Conga negra*). En esta obra se utilizaron por primera vez diecisiete sonidos diferentes donde el compositor logra colocar los sonidos en un ambiente musical altamente satisfactorio. La obra se compone de cinco movimientos, *Intrada, toccata, mista, cadenza y marcia*.

Para ejecutar esta obra hay tres zonas de ataque en el parche, en el centro del parche, a dos puntos cinco pulgadas del aro y a una pulgada del aro. Algunos de los sonidos que utiliza el compositor son, el *press roll, glissandos, rimshot*, tocar el aro mientras la parte trasera de la baqueta se encuentra en el parche, tocar baqueta con baqueta, etcétera.

El primer movimiento (*Intrada*) está formado por frases complementarias a manera de pregunta-respuesta, a su vez las frases se componen de dos motivos rítmicos. La distribución en secciones se basa en los elementos en común que se encuentran en cada sección.

El segundo movimiento de la suite (*Toccata*) tiene tres secciones, en la primera y tercera sección hay frases rítmicas compuestas de cuatro hasta ocho compases cada una. En cada frase se desarrollan uno o dos motivos rítmicos, que se apoyan de diversos matices contrastantes, así como de dos tipos de acentos.

El último movimiento (*Marcia*) está compuesto por ocho frases, siete de estas frases son de ocho compases cada una. Hay dos tipos de frases, cinco frases se caracterizan por estar estructuradas en formas de pregunta-respuesta y en las tres restantes se presenta en cada frase una célula con variaciones.

Canned Heat

Canned Heat es una obra para múltiple percusión que fue escrita en 2002 para participar en el concurso de composición para múltiple percusión de *PASIC (Percussion Art Society)* realizado en el 2002, donde obtuvo el primer lugar. Eckhard Kopetzki, compositor de la obra, es un reconocido percusionista y compositor alemán que ha dedicado gran parte de su carrera a la docencia, complementando su enseñanza con la creación de métodos y obras para solista para los niveles iniciales y avanzados en el estudio de la percusión, así como para ensambles de percusión. El compositor escribió una breve reseña de su obra:

“Compose Canned Heat especialmente para el concurso de composición del PAS 2002 (Percussion Arts Society), la obra está dividida en cuatro partes. En la primera parte (página 1 y 2) tuve la idea de componer un motivo rítmico a partir de un patrón de movimientos sobre el set de múltiple percusión que se repiten. La repetición de los movimientos en los tambores fue pensado como el "tema". Esta parte es un poco diferente de las otras tres partes, aquí utilizo figuras rítmicas y polimétricas más que en otras secciones.

La segunda parte comienza con un "cuatrillo" en la mano izquierda. Los ritmos de la mano derecha están en 7/4 en 5/4 y 4/4. . . .etcétera. La tercera parte tiene de nuevo cuatrillos pero sólo una vez. En la última parte se pueden encontrar algunas otras figuras polimétricas. El punto culminante de toda la pieza se encuentra en la última página; la pieza se va acumulando hasta el final....”

Concierto para marimba y orquesta de cuerdas

El Concierto para marimba y orquesta de cuerdas fue escrito en Julio del 2005 por encargo del reconocido marimbista Bogdan Bacanu, para el primer concurso de Marimba en Linz

Austria en el 2006 donde fue grabado por primera vez con Bogdan Bacanu como solista acompañado por los *Solistas de Salzburgo*, bajo la dirección de Ewald Donhoffer con el sello *Classic Concert Records*, el título del disco en el cual fue grabado es “*True Colors*”. La orquestación de las cuerdas en la versión original es la siguiente: ocho violines primeros, seis violines segundos, cuatro violas, cuatro violoncellos y dos contrabajos. La duración aproximada de la obra es de 14 min, existen dos versiones más, una versión para marimba y banda de metales (arreglo de Jordan Gudfin) y la versión para marimba y piano, arreglo del compositor. La editorial que publica las tres versiones del concierto es *Norsk Musikforlag*.

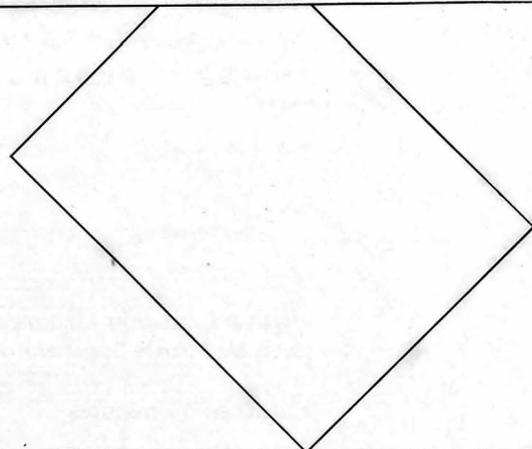
El primer movimiento está compuesto por frases de gran extensión que están construidas por motivos con materiales temáticos variados, la orquesta y la marimba tienen sus temas principales que son desarrollados a lo largo del movimiento de manera alternada.

El concierto para marimba y orquesta de cuerdas ha pasado a formar parte del repertorio para marimba más conocido y tocado en todo el mundo. El compositor, gracias al conocimiento de diferentes géneros musicales logró crear una obra muy bien equilibrada que se caracteriza por conservar una gran tensión y energía de principio a fin.

一柳 慧

ティンパニのための

リズム・グラデーション



TOSHI ICHIYANAGI RHYTHM GRADATION

for timpani

SJ 1104

© 1997, Schott Music Co. Ltd., Tokyo
International Copyright Secured.
All Rights Reserved.



SCHOTT

ティンパニのための《リズム・グラデーション》は、菅原淳の委嘱によって作曲され、1993年4月22日、朝日生命ホール(東京)で、菅原淳によって初演された。

演奏時間—11分

Rhythm Gradation for timpani was commissioned by Atsushi Sugahara. The first performance was given by Atsushi Sugahara on April 22, 1993 at Asahi Seimei Hall in Tokyo.

Duration: 11 minutes

SYMBOLS

- (>) = Mild accent
x
| = Strike the metal part on the edge
—(•)— = No attack glissando within reverberation
♯ ♮ = 1/4 tone higher
♭ = 1/4 tone lower

Rhythm Gradation for timpani

Toshi Ichiyanagi

$\text{♩} = \text{about } 112$ poco rit. ----- a tempo 6 sec.

High
Middle High
Middle Low
Low

p *mp* *mf* *f* *ff* *fff*

stand still

poco rit. ----- a tempo 4 sec.

M. H.
M. L.
L.

p *mp* *mf* *f* *ff* *fff*

stand still

Meno mosso 4 sec.

H.
M. H.
M. L.
L.

mf *fff* *fff*

stand still

Tempo I°

♩ = 112

H.
M. H.
M. L.
L.

p *sub. ff* *p* *p*

H.
M. H.
M. L.
L.

H.
M. H.
M. L.
L.

M. H.

dim. *ppp mp*

H. *meno f* →

M. H. *mp* →

M. L. *meno f* →

H.

M. H.

M. L.

H.

M. H.

M. L.

H.

M. H.

M. L.

H.
I. H.
I. L.

H.
M. H.
M. L.

poco rit. ----- a tempo

4 sec.

(mp) mf f ff fff

H.
M. H.
M. L.
L.

mf mf

p p p

H.
M. H.
M. L.
L.

cresc.

mf

H. *mf* *ff*

M. H. *mf*

M. L.

L. *mf*

The first system of music consists of four staves. The top staff (H.) has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff (M.H.) has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet. The third staff (M.L.) has a bass clef and contains a few notes. The fourth staff (L.) has a bass clef and contains a few notes. Dynamic markings include *mf* and *ff*.

H. *ff*

M. H.

M. L.

L.

The second system of music consists of four staves. The top staff (H.) has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff (M.H.) has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet. The third staff (M.L.) has a bass clef and contains a few notes. The fourth staff (L.) has a bass clef and contains a few notes. Dynamic markings include *ff*.

H. *mf*

M. H.

M. L.

L.

The third system of music consists of four staves. The top staff (H.) has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff (M.H.) has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet. The third staff (M.L.) has a bass clef and contains a few notes. The fourth staff (L.) has a bass clef and contains a few notes. Dynamic markings include *mf*.

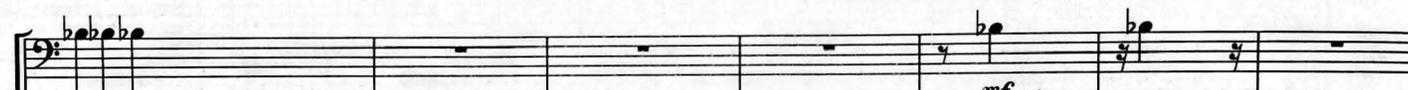
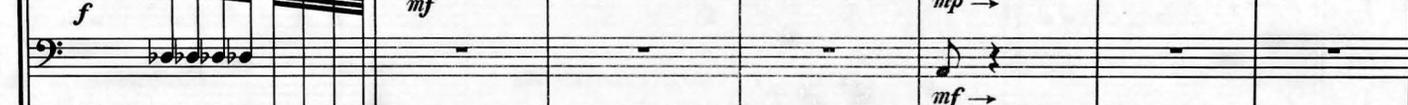
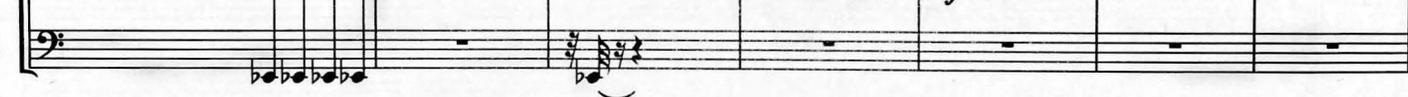
M. H. (>)

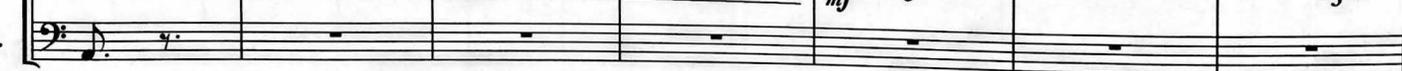
M. L.

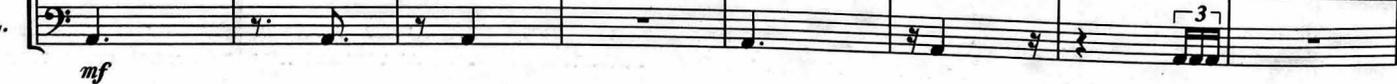
L.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff (M.H.) has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet. The second staff (M.L.) has a bass clef and contains a few notes. The third staff (L.) has a bass clef and contains a few notes. Dynamic markings include (>).

H. 
M. H. 
M. L. 
L. 

H. 
M. H. 
M. L. 
L. 

H. 
M. H. 
M. L. 

H. 
M. H. 
M. L. 

M. H. *f* *mf*

M. L.

M. H. and M. L. staves. M. H. has a continuous eighth-note pattern. M. L. has a similar pattern with triplets and dynamic markings *f* and *mf*.

H.

M. H.

M. L.

L.

H., M. H., M. L., and L. staves. H. has a few notes at the end. M. H. has eighth notes. M. L. has triplets and accents (>). L. has a few notes at the end.

H.

M. H. *cresc.*

M. L.

H., M. H., and M. L. staves. H. has a continuous eighth-note pattern. M. H. has a few notes. M. L. has triplets and accents (>).

H.

M. H.

M. L.

L.

H., M. H., M. L., and L. staves. H. has a few notes at the end. M. H. has eighth notes. M. L. has eighth notes. L. has a few notes at the end.

M. H. I

M. L.

L.



This system contains three staves. The top staff (M. H.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The middle staff (M. L.) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff (L.) has a simple bass line with quarter notes. A Roman numeral 'I' is positioned above the top staff.

H.

M. H.

M. L.

L.



This system contains four staves. The top staff (H.) has a line of whole notes. The second staff (M. H.) continues the melodic line from the first system. The third staff (M. L.) has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom staff (L.) has a bass line with quarter notes.

H.

M. H.

M. L.

L.



This system contains four staves. The top staff (H.) has a line of whole notes. The second staff (M. H.) has a melodic line with eighth notes. The third staff (M. L.) has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom staff (L.) has a bass line with quarter notes.

H.

M. H.

M. L.

L.



This system contains four staves. The top staff (H.) has a line of whole notes. The second staff (M. H.) has a melodic line with eighth notes. The third staff (M. L.) has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bottom staff (L.) has a bass line with quarter notes.

H. *mf* *f*

M. H. *f* *mf*

H. *f* *rit. molto* -----

M. H. *f*

M. L. *f*

L. *f*

Meno mosso ♩ = 104

H. *ff*

M. H.

M. L. *ff* *sfz sfz*

H. *sfz sfz* *sfz sfz*

H.

M. L. *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz*

H. *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* 3

M. L. *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz*

H. *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz*

M. L. *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* 3

H. *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz*

M. L. *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* *sfz sfz* 3

L. *f*

rit. -----

H. *sfz sfz* *mf* *dim.* *ppp*

M. H. *mf* *dim.* *ppp*

M. L. *sfz sfz* *mf* *dim.* *ppp*

L. *f*

(high) (>) (>) (>) (>) (>)

H. *mp*

(low)

H.

H.

H.
M. H.

M. H.

M. H.
M. L.

H.
M. H.

H. M. H.

H. M. H.

H. M. H. M. L.

H. M. H. M. L.

Allarg. *rit.* *molto* , $\text{♩} = 88$

M. H. M. L. L.

rit. *cresc.*

M. H. *pp* *f* *pp* *f* *pp*

H.

M. H. *f* *freely* *dim.* *p cresc.*

M. L. *fff* *f* *dim.* *cresc.*

H.

M. H. *ff*

M. L. *ff*

L. *ff*

H. *sub. ppp* *mp* *pp*

H. *mp* *pppp* *rit.* *molto* *sfz ppp* *molto* *ff*

M. H. *ff*

M. L. *ff*

**HARD-BOILED CAPITALISM
AND THE DAY MR. FRIEDMAN
NOTICED GOOGLE IS A VERB**

FOR SOLO VIBRAPHONE

Ben Wahlund

(Duration: 8:30)

© 2012 Bachovich Music Publications
All Rights Reserved

- a vibraphone solo for the esteemed young multiple percussionist, Michael Truesdell (www.miketruesdell.com).
This work will be premiered during Mr. Truesdell's solo recital at the Nancy Zeltsman Festival in the summer of 2009
and takes its title from a quirky observation I noticed in the summer of 2006.

At the time I had been reading Milton Friedman's book, *Capitalism and Freedom*, when I also finished Thomas Friedman's new masterpiece, *The World is Flat*.
In Thomas Friedman's book he observes that www.google.com has empowered the world with so much information and leveled the playing field of intellectual property
so much that he considered the launch date of www.google.com one of the ten most significant days in the world in the last 20 years.

Milton Friedman, on the other hand, was considered to be a grandfather of the "neo-con" movement with his ideas on capitalism - both new and old
- and I am tickled to think of him reading Thomas Friedman's book. I wonder what he thought would happen to capitalism

when the playing field of intellectual property had been so leveled by what we now call "googling". Surely this old economist would have bristled to have a hallowed number quickly stolen
and relegated to a flippant verb. *Hard Boiled Capitalism*, while timely, given our country's state of financial affairs, was actually conceived before the popular notion of our country's current recession:

I aim to reflect the fervor so many Americans felt at the height of indulgence and the clean newness that a purging of outdated ideas has to offer the next generation of Americans.
I chose the medium of vibraphone, partly at Mr. Truesdell's request, but also because I feel that the simplicity of graduated metal bars is so often overlooked,
much like the fundamental concept of living within one's means - a lesson long overdue for much of America.

HARD-BOILED CAPITALISM AND THE DAY MR. FRIEDMAN NOTICED GOOGLE IS A VERB

low F#, high D, Eb, E, and F keys placed
above pegs, so as to leave dampener
dysfunctional for said notes

for solo vibraphone

Ben Wahlund
Fall, 2008

fan at lowest speed possible

with reckless abandon and pensive musing

q = 175

Ped.

ff

clear vibraphone of any resonating prepared keys

mf

6 q = 92

2

18 19 20 21 22

Ped.

23 24 25 26

27 28 29 30

*very aggressive (and accented) dead stroke
causing a slight pitch bend if possible*

37 *q* = 140

37 38 39 40

p

Ped.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52 53 54

mf *pp* *mf*

mf

normal dead stroke

Measures 1-8: Treble clef, 17/16 time signature. Sixteenth-note patterns with accents. Bass line with eighth notes and a half note.

Measures 9-16: Treble clef, 3/8 time signature. Measure 14 is boxed with '64'. Includes triplets and sixteenth-note runs. Bass line with eighth notes and a half note.

Measures 17-24: Treble clef, 3/8 time signature. Includes sixteenth-note runs with fingerings 6, 3, and 5. Bass line with eighth notes and a half note.

Measures 25-32: Treble clef, 3/4 time signature. Includes sixteenth-note runs with fingerings 5 and 3. Bass line with eighth notes and a half note.

71 q = 175

Measures 33-40: Treble clef, 3/4 time signature. Starts with a forte (*ff*) dynamic. Includes triplet patterns. Bass line with eighth notes and a half note.

Measures 41-48: Treble clef, 7/8 time signature. Includes sixteenth-note runs. A 'Ped.' line is present below the staff.

Measures 49-56: Treble clef, 4/4 time signature. Includes sixteenth-note runs.

mallet dampen upper register prepared notes

5

85 e = 184

Ped.

mp

104 q = 86.5

f

Ped.

Ped.

114 *staccati are normal to m. 160 (i.e. no longer necessarily dead strokes)*

126

Musical score for measures 126-127. The score is written for a piano with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The music features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 126. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 128-129. The score continues from the previous system. It features a grand staff with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. The music is highly rhythmic and dense, with numerous slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 128.

130

Musical score for measures 130-133. The score continues with a grand staff, two flats key signature, and 7/8 time signature. Measure 130 is marked with a box containing the number 130. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and slurs. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 130.

134

Musical score for measures 134-137. The score continues with a grand staff, two flats key signature, and 7/8 time signature. Measure 134 is marked with a box containing the number 134. The music features complex rhythmic textures and slurs. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 134.

Musical score for measures 138-141. The score continues with a grand staff, two flats key signature, and 7/8 time signature. The music is highly rhythmic and dense, with many slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 138.

135

with menacing intent
(similar to m. 154)

fff

Musical score for measures 135-141. The score continues with a grand staff, two flats key signature, and 7/8 time signature. Measure 135 is marked with a box containing the number 135. The music is highly rhythmic and dense, with many slurs and accents. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present at the beginning of measure 135. A text annotation "with menacing intent (similar to m. 154)" is written above the score, with a line pointing to a specific note in measure 135. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 146-175. The score is written for two staves. The left staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right staff is in bass clef with a key signature of two flats. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A *fff* dynamic marking is present. A box containing the number 146 is located above the right staff. Below the right staff, the text $\text{♩} = 175$ is written. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).

Musical score for measures 176-205. The score is written for two staves. The left staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The right staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A *fff* dynamic marking is present. The score concludes with a double bar line and a key signature change to natural (no sharps or flats).

Musical score for measures 206-235. The score is written for two staves. The left staff is in treble clef with a key signature of natural (no sharps or flats). The right staff is in bass clef with a key signature of natural. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A *fff* dynamic marking is present. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).

Musical score for measures 236-265. The score is written for two staves. The left staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The right staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A *fff* dynamic marking is present. The score concludes with a double bar line and a key signature change to natural (no sharps or flats).

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). It includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. There are also some fingerings indicated by numbers like 5 and 6.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). It includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *ff*. There are also some fingerings indicated by numbers like 3 and 5.

Third system of musical notation, starting with measure 154. It consists of two staves (treble and bass clef) and includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *ff*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). It includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *ff*.

160 q = 86.5 normal dead stroke

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). It includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff*.

168 pastorale

Sixth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). It includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

Musical staff with treble and bass clefs. The top staff is in 7/8 time, and the bottom staff is in 4/4 time. The music consists of eighth and sixteenth notes with rests.

Musical staff with treble and bass clefs. The top staff is in 4/4 time, and the bottom staff is in 7/8 time. The music consists of eighth and sixteenth notes with rests.

Musical staff with treble and bass clefs. The top staff is in 7/8 time, and the bottom staff is in 4/4 time. Measure 176 is marked with a box. The dynamic marking *mp* is present in both staves.

Musical staff with treble and bass clefs. The top staff is in 4/4 time, and the bottom staff is in 7/8 time. The music consists of eighth and sixteenth notes with rests.

Musical staff with treble and bass clefs. The top staff is in 7/8 time, and the bottom staff is in 4/4 time. A first ending bracket is shown above the top staff.

Musical staff with treble and bass clefs. The top staff is in 4/4 time, and the bottom staff is in 7/8 time. Measure 186 is marked with a box. The dynamic marking *pp* is present in both staves. The instruction "fade 'A' key to niente by 2nd time through" is written above the staff.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 7/8. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including rests and ties. The system is divided into three measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The music continues with eighth and sixteenth notes. A sharp sign (#) is present in the bass staff at the beginning of the second measure. The system is divided into three measures.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 7/8. The music features a complex rhythmic pattern. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is written in the bass staff. A sharp sign (#) is present in the bass staff at the beginning of the second measure. The system is divided into three measures.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The music continues with eighth and sixteenth notes. A sharp sign (#) is present in the bass staff at the beginning of the second measure. The system is divided into three measures.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 7/8. The music features a complex rhythmic pattern. The system is divided into three measures.

Piano accompaniment for measures 198-205. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The key signature is two sharps (F# and C#).

210 (♩ = 184)

Staff for measures 210-215. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is two sharps.

mp

Staff for measures 216-222. The right hand continues the melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is two sharps.

Staff for measures 223-229. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is two sharps. A tempo marking *q = 40* is present above the staff.

Handwritten notes at the top of the page, including musical symbols and the number 130.

siegfried fink

trommel-suite

snare drum-suite

1. intrada	1'50"
2. toccata	2'30"
3. mista	1'30"
4. cadenza	1'30"
5. marcia	1'10"

7.50

Handwritten musical notation consisting of rhythmic symbols (vertical lines with flags) and numerical annotations. On the right, there is a calculation: $1 = 100 \rightarrow 120$.



Ausführungsbezeichnungen / Notation for methods of playing

Anschlagstellen / points of impact

a) Fellmitte
centre of head



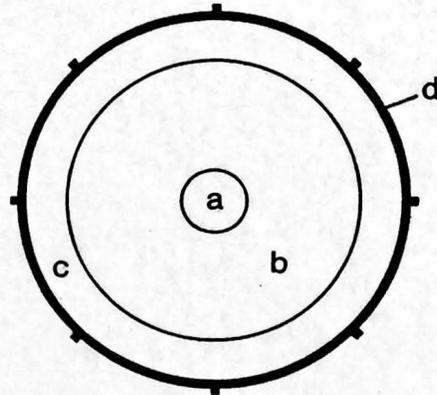
b) Zwischenraum
Interval



c) Fellrand
rim area



d) Spannreifen
on rim



mit Saiten
snares on



ohne Saiten
snares off



Trommelschlägel
snaredrum sticks



Tomtom
tomtom



Besen
brushes



Stock auf Stock
stick on stick

aufgelegter Stock
stick across rim

Randschlag
rimshot

Akzent
accent

Doppelakzent
stronger accent

rechte Hand
right hand

linke Hand
left hand



Besen
wischen
brushed

Press-
wirbel
press roll

vom-Fellrand-zur-Mitte
from edge to centre

Notation = Ausführung - Sprungschläge
notation = execution - rebound strokes

Vorübungen für diese „Trommel - Suite“: „Schlagzeug mein Hobby“ (ZM 80232)
First exercises for this "snare drum - suite": "I like percussion" (ZM 80232)

intrada



♩ - 72

Musical staff 1 (measures 1-4): *mf* *p* *mf* *pp*

Musical staff 2 (measures 5-8): *p*

Musical staff 3 (measures 9-12): *mp* *mf*

Musical staff 4 (measures 13-16): *f* *mf* *ff* *p*

Musical staff 5 (measures 17-20): *mf* *p* *f*

Musical staff 6 (measures 21-23): *mf* *f* *p*

Musical staff 7 (measures 24-26): *mf* *pp* *mf*

Musical staff 8 (measures 27-29): *p* *f* *pp* *mp* *p*

Musical staff 9 (measures 30-32): *f* *p*

Musical staff 10 (measures 33-35): *mf* *p* *mf* 1'55"



toccata

4  ♩ - 160

1 *mf* *pp* *mf* *pp*

5 *mf* *pp* *mf* *pp*

9 *f* *mf* *p* *mp*

13 *pp* *p*

17 *mf* *f*

21 *p* *f* *p*

25 *mf* *f*

29 *p* *mf* rit. *pp*

Cadenza (♩ - 80)
33 *ff* *p* *pp* *mf* rit. . . .

(♩ - 60) *p* *pp* *p* *mp* *pp*

RH *pp*

LH *mf*

2.x rit.

(♩-72)

pp

mf pp accel.

Tempo I (♩-160)

(*pp*)

LH

f

mp

p

mf

f

perle

pp

mp

pp

p

mf

f

mf

p

pp

2'30"

marcia

8

 ♩ -100

8 *mf*



7 *p*



13 *mf*



19



25 *f*



31 *p*



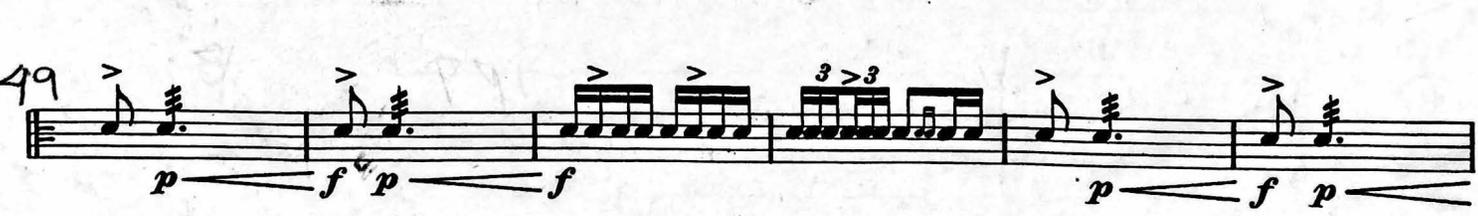
37 *mf*



43



49 *p f p f p f*



55 *f p f* 1'10"



Spielanweisung

Instrument: Konzert-Trommel 14" x 5 1/2", Metall- oder Holzzarge, Plastikfelle, Schlagfell ohne Dämpfung (z. B. „Diplomat“ – Stimmung G')

Anschlagsmittel: Konzertschlägel Ebenholz, Jazzschlägel Hickory, Tomtomschlägel, Jazzbesen

Klangfarben: A. Trommelschlägel

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1. Fellmitte + Saiten | 2. Zwischenraum + Saiten |
| 3. Fellrand + Saiten | 4. Spannreifen |
| 5. Mitte ohne Saiten | 6. Zwischenraum ohne Saiten |
| 7. Fellrand ohne Saiten | 8. Randschlag (rs) Mitte + Saiten |
| 9. rs Zwischenraum + Saiten | 10. rs Fellrand + Saiten |
| 11. rs Mitte ohne Saiten | 12. rs Zwischenraum ohne Saiten |
| 13. rs Fellrand ohne Saiten | 14. aufgelegter Stock Zwischenraum + Saiten |

B. Tom-tom Schlägel:

- | | |
|--------------------------|------------------------------|
| 15. Mitte ohne Saiten | 16. Zwischenraum ohne Saiten |
| 17. Fellrand ohne Saiten | |

C. Jazzbesen:

18. wischen über das Fell

Schlägelhaltung: Die Suite kann sowohl im traditional- als auch im match-Grip gespielt werden

Notationen: Die Fellfläche ist in 3 Klangzonen zu unterteilen (ggf. auf Schlagfell markieren):

a) Fellmitte, b) Zwischenraum (ca. 6 - 7 cm vom Rand), c) Fellrand (ca. 2 - 3 cm vom Rand)

verdeutlicht wird das Spiel durch „Hand zu Hand-“ und/oder Sprungschlag-Technik (rebound), Vorschläge (Verzierungen) werden als Sprungschläge gespielt

Akzent etwa 1/2 Grad über Grunddynamik, Doppelakzent 1 Grad höher

Schlägelführungen sind als Mittel der Phrasierung vorgeschrieben

beim Presswirbel 1 Schlägel mit Druck springen lassen

bei Glissandi auf gleichmäßige Klangveränderung achten

für Randschläge und für aufgelegten Stock ggf. den oder die Schlägel markieren für gleiche Klangergebnisse

bei aufgelegtem Stock kann der Interpret entscheiden, ob er die schlägelführende Hand auflegt oder für einen offenen Klang freihält ...

Playing instructions

Instrument: concert drum 14" x 5 1/2", metal or wooden shell, plastic drum-heads, batter head without damping (i.e. „Diplomat“ – tuning G')

Drumsticks: ebony concert sticks, hickory jazz sticks, tom-tom sticks, jazz brushes

Timbres: A. drumsticks

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1. drum-head centre snares on | 2. interval snares on |
| 3. drum-head edge snares on | 4. counter-hoop |
| 5. drum-head centre snares off | 6. interval snares off |
| 7. drum-head edge snares off | 8. rim shot (rs), centre snares on |
| 9. rs interval snares on | 10. rs drum-head edge snares on |
| 11. rs drum-head centre snares off | 12. rs interval snares off |
| 13. rs drum-head edge snares off | 14. stick across rim interval snares on |

B. tom-tom sticks:

- | | |
|-------------------------------|-------------------------|
| 15. centre snares off | 16. interval snares off |
| 17. drum-head edge snares off | |

C. wire brushes:

18. slide on drum-head

Grips: the suite can be played using both traditional or match grip

Notation: the drum-head area is split up into 3 sound zones (if necessary, mark zones on drum-head):

a) centre, b) interval (about 2.5 inch off rim), c) edge (about 1 inch off rim)

Playing is accentuated using "hand-to-hand" and/or rebound strokes. Flams (ornaments) are performed as rebound strokes.

Accent about 1/2 degree higher than basic dynamics, double accent 1 degree higher

Stickings are stipulated as a phrasing means

Press roll: let one stick rebound with pressure

Glissandos: produce an even change in sound

Rim shots and stick across rim: if necessary, mark the sticks to achieve uniform tonal results

When playing stick across rim, the player can decide himself whether to place the hand holding the stick on the drum, or whether to keep it free for a more open sound ...

1st Place Winner - Multiple Percussion Solo
2002 Percussive Arts Society Composition Contest

CANNED HEAT

For
Multiple Percussion

By
Eckhard Kopetzki



SU484

\$5.00

SOUTHERN MUSIC COMPANY
SAN ANTONIO, TEXAS 78292

CANNED HEAT

NOTATION KEY

Tom Toms

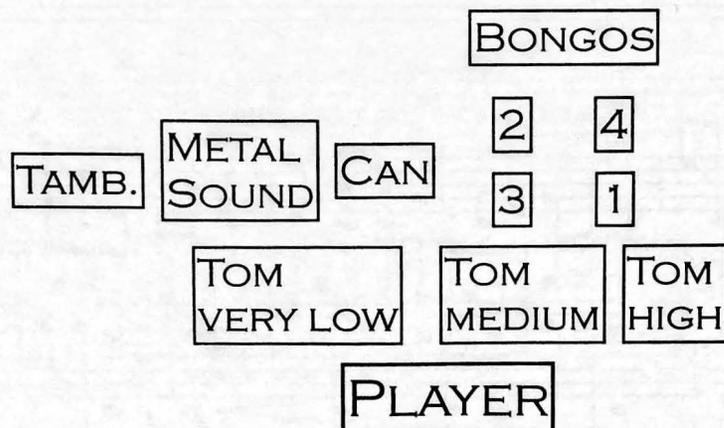
Bongos

high medium very low 1 2 3 4

Can resonant metal sound Tambourine 2nd Bongo (at measure 170)

The Can and resonant metal sound may be notated in either octave.
The 2nd Bongo is sometimes notated below the staff to avoid unclear notation.

INSTRUMENT PLACEMENT DIAGRAM



About the Composer

Eckhard Kopetzki was born in 1956 and resides in Germany. He studied at the University of Osnabrück and the Hochschule für Musik in Würzburg. He teaches percussion and music theory at the Berufsfachschule für Musik in Sulzbach-Rosenberg. He is well-regarded as a composer, with more than a dozen compositions appearing in the catalogs of Norsk Forlag/Oslo, Zimmermann/Frankfurt, and Ineke-Wulf-Verlag/Stuttgart.

CANNED HEAT

Eckhard Kopetzki

Play with hard mallets : left hand two mallets - right hand one mallet

♩=132

RLLRRR *f* *mp* RRRR LLRRR LL

4 RRLR *f*

8 *mp*

11

14 *f*

18 RLRRLLR

22 *p* *f*

27 *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

31 *pp* *mp*

Multiple Percussion

34 *sub. p* R L R L R L L R *simile*

37

40 *f* R R L R R L R R L R R R L L R R L L

43 *sub. mp* *sfz*

46 *sfz* *p* *sub. ff* LL

49 LLR R LLR R LLR R LLR R *ff*

52 *p*

55 *f* *p* *f* *p*

58 *pp* 1.

Multiple Percussion

4

61

accents on drums

Musical staff 61-64. The staff is in 3/4 time. It features a series of eighth notes with accents, starting with a forte (*f*) dynamic. The notes are grouped in pairs, with the second note of each pair having an accent. The staff is curved upwards.

Musical staff 65-68. Continuation of the eighth-note pattern with accents. The staff is curved upwards.

Musical staff 69-72. Continuation of the eighth-note pattern with accents. The staff is curved upwards.

Musical staff 73-76. Continuation of the eighth-note pattern with accents. The staff is curved upwards.

Musical staff 77-83. At measure 77, there is a double bar line with a '2' above it, indicating a change in the pattern. The notes are now quarter notes. At measure 78, there is a text instruction: "take stick with right hand". Below the staff, there are five 'L' characters, indicating left-hand strokes. The staff is curved upwards.

Musical staff 84-88. Continuation of the quarter-note pattern. The staff is curved upwards.

Musical staff 89-92. At measure 89, there is a text instruction: "one hand press roll" with a graphic symbol above the notes. The notes are quarter notes. The staff is curved upwards.

Musical staff 93-96. Continuation of the quarter-note pattern. The staff is curved upwards.

Musical staff 97-100. Continuation of the quarter-note pattern. The staff is curved upwards.

Multiple Percussion

101

106

ff

111

take stick with left hand

with stick (right Hand)

116

$\text{♩} = \text{♩} = 66$

ff *pp* *ff* *pp* *f*

124

pp *f* *ff* *pp*

R L L R L L R R L R L

130

mp *f* *ff* *pp*

R L L R L L R R L R L

134

mp *p*

R R > R R

139

f

144

f

Multiple Percussion

149 *ff* 16 R L R L R L L

152

156 *mp*

159 *sub. ff*

162 *p* *pp*

167 *ff* R R L

170

172

Multiple Percussion

175 $\text{♩} = 132$ continue press roll left hand

R L R R L R L R R L R L R L R L *simile*
f

178

p

182

f

186

R L R L R L L
f

191

R L R R L R *simile*
ff

194

p

198

R L R L R R *simile*
f

201 *Più mosso*

ff

204

ff sub p *sub ff*

Marimba solo

CONCERTO

for
Marimba and Strings

Duration: 14'

Emmanuel Séjourné

I

Tempo souple ♩ = 63

Violin 1

molto rapido (♩ = 108)

(6) (6) *idem*

ff > < *ff*

molto rapido (♩ = 104)

(6) (6) *idem*

sempre rapido

(♩ = ♩)

♩ = 76 *accel. al*
no solo ♩ = 84

sempre rapido *rall.* *ff* *p sub* *ppp* *p*

20

mp

27

cresc.

33

f *leggero*

38 *Solo* ♩ = 56 *env. liberamente*
all roll

mf

43 ♩ = 52 *normal*

mp *poco* *mf* *mp* *mf* *poco* *mf* *mp* *poco* *mp* *poco* *11* *poco*

47

mf *p* *poco rall.* *rall.*

50 $\text{♩} = 56$

mf *poco* *mf* *poco*

3 11 12 6

poco 3

53

mf

3 11 11 11

55

mf *poco* *p* *poco*

11 11 11 11

rall. *intime*

59

poco *poco* *poco* *rall.*

11 11 11 11

63 $\text{♩} = 84$

mf

11 11 11

66 *poco più lento*
all roll

p
poco rit.

71 *rall. accel.* ♩ = 84

no roll
mf

77

3 3 3 3 6

82

86

p sub 6 6 6 6 6 6 *cresc.*

Tempo giusto ♩ = 56 *passionata*

95

f *poco* *poco*

12 12

97

poco *poco*

100

allargando

mf *ff*

rit. molto *ossia*

Cadenza senza misura

f

molto rapido

*) *N*

sempre molto rapido

*)

105 *Tempo giusto* ♩ = 56 *passionata*

fff *poco* 3 *poco* 3

107

poco 3 *poco* 3

110 *allargando* *rit. molto* ♩ = 54 *fragile, naive*

mf *ff* *molto* *p* *ossia*

115

rit. *rall. molto*

♩ = 112 or more if possible, rythmique, énérgique

Violin 1 *ff*

4

7

10 Violin 1

13 Vln 1 (non div.)

*) (N =)

16

Musical notation for measures 16-18. The system consists of a treble and bass staff. Measure 16 features sixteenth-note runs in the treble staff with fingerings '6' and '6' indicated below. Measure 17 continues with similar runs and fingerings '6' and '6'. Measure 18 concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff, marked with a '3' below.

19

Musical notation for measures 19-20. The system consists of a treble and bass staff. Measure 19 features a triplet of eighth notes in the treble staff, marked with a '3' above. Measure 20 continues with a triplet of eighth notes in the treble staff, marked with a '3' above, and a triplet of eighth notes in the bass staff, marked with a '3' below.

21

Musical notation for measures 21-22. The system consists of a treble and bass staff. Measure 21 features a triplet of eighth notes in the treble staff, marked with a '3' above, and a triplet of eighth notes in the bass staff, marked with a '3' below. Measure 22 features a triplet of eighth notes in the treble staff, marked with a '3' above, and a triplet of eighth notes in the bass staff, marked with a '3' below. A slur is present over the treble staff in measure 22.

24

Musical notation for measures 24-26. The system consists of a treble and bass staff. Measure 24 features sixteenth-note runs in the treble staff with fingerings '6' and '6' indicated below. Measure 25 continues with similar runs and fingerings '6' and '6'. Measure 26 concludes with sixteenth-note runs in the treble staff.

27

Musical notation for measures 27-28. The system consists of a treble and bass staff. Measure 27 features sixteenth-note runs in the treble staff with accents (>) above. Measure 28 continues with sixteenth-note runs in the treble staff with accents (>) above, and sixteenth-note runs in the bass staff with accents (>) above.

29

Musical score for measures 29-31. The bass clef staff contains sixteenth-note patterns with sixteenth rests, marked with '6' and accents. The treble clef staff is mostly empty.

32 Violin 1

Musical score for measures 32-34. The treble clef staff contains sixteenth-note patterns with accents, marked with '7' and '3'. The bass clef staff is mostly empty. The instruction 'Vln 1 (non div.)' is present.

35

Musical score for measures 35-36. The bass clef staff contains sixteenth-note patterns with accents, marked with '3' and 'p'. The treble clef staff contains a whole note chord.

37

Musical score for measures 37-38. The bass clef staff contains sixteenth-note patterns with accents, marked with '3'.

39

Musical score for measures 39-40. The bass clef staff contains sixteenth-note patterns with accents, marked with '3' and 'v'.

41

Musical score for measures 41-42. The bass clef staff contains sixteenth-note patterns with accents, marked with '3'.

43

Musical notation for measures 43 and 44. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays a melody with slurs and accents, while the left hand plays a bass line with triplets and accents. The notation includes slurs, accents (>), and triplet markings (3).

45 *cresc.*

Musical notation for measures 45 and 46. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with a bass line of triplets and accents. A dashed line above the staff indicates a crescendo. The notation includes slurs, accents (>), and triplet markings (3).

47 *mf*

Musical notation for measures 47 and 48. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a bass line with triplets and accents. The notation includes slurs, accents (>), and triplet markings (3).

49

Musical notation for measures 49 and 50. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a bass line with triplets and accents. The notation includes slurs, accents (>), and triplet markings (3).

51 *f*

Musical notation for measures 51 and 52. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a bass line with triplets and accents. The notation includes slurs, accents (>), and triplet markings (3).

53

Musical score for measures 53-54. Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. The right hand plays a sequence of eighth notes with slurs and accents. The left hand plays a bass line with triplets of eighth notes and slurs.

55

Musical score for measures 55-56. Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. The right hand features sixteenth-note runs with slurs and accents. The left hand has a simple bass line with slurs.

57

Musical score for measures 57-58. Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. The right hand has sixteenth-note runs with triplets and slurs. The left hand has a bass line with slurs.

59

Musical score for measures 59-61. Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. The right hand is mostly empty. The left hand has a bass line with slurs and a large handwritten circle around the first measure.

62

tranz. (- anteb.)

Musical score for measures 62-64. Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. The right hand has sixteenth-note runs with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and a circled measure.

Musical score for measures 65-67. The music is written in a single system with a treble and bass staff. Measure 65 features a triplet of eighth notes in the treble and a sixteenth-note triplet in the bass. Measures 66 and 67 continue with complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs.

Musical score for measures 68-71. Measures 68-70 consist of dense sixteenth-note passages in the treble staff. Measure 71 shows a change in the bass staff with a sixteenth-note triplet and a slur.

Musical score for measures 72-75. Measure 72 is marked *div.* and *Violin 2* with a dynamic of *p*. The tempo is indicated as *leggero, più rapido* with a metronome marking of $\text{♩} = 128$ minimum. Measures 73-75 feature a melodic line in the treble staff that concludes with a *rubato, leggero, quasi cadenza* section, marked with a dynamic of *mf*.

Musical score for measures 76-78. The music is written in a single system with a treble staff. Measures 76-78 feature a melodic line in the treble staff with slurs and dynamic markings.

Musical score for measures 79-81. The music is written in a single system with a treble staff. Measures 79-81 feature a melodic line in the treble staff with slurs and dynamic markings.

Musical score for measures 82-84. The music is written in a single system with a treble staff. Measures 82-84 feature a melodic line in the treble staff with slurs and dynamic markings.

Musical score for measures 85-87. The music is written in a single system with a treble staff. Measures 85-87 feature a melodic line in the treble staff with slurs and dynamic markings.

Musical score for measures 88-90. The music is written in a single system with a treble staff. Measures 88-90 feature a melodic line in the treble staff with slurs and dynamic markings.

91

Musical notation for measures 91-93. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 91-93. A fermata is placed over the final note of measure 93. A fourth finger fingering (4) is indicated under the first note of measure 93. The bass clef staff contains block chords.

94

Musical notation for measures 94-97. The treble clef staff has a slur over measures 94-97. A fermata is placed over the final note of measure 97. The bass clef staff contains block chords. A bracket labeled "8:11" spans measures 94-97.

98

Musical notation for measures 98-100. The treble clef staff features a long, sweeping melodic line with a slur and a fermata over the final note. The bass clef staff contains block chords.

100

Musical notation for measures 100-102. The treble clef staff has a slur over measures 100-102. A fermata is placed over the final note of measure 102. The bass clef staff contains block chords. The tempo marking "rapido" is written above measure 102, and the dynamic marking "f sub." is written below measure 102.

103

Musical notation for measures 103-105. The treble clef staff has a slur over measures 103-105. A fermata is placed over the final note of measure 105. The bass clef staff contains block chords. The dynamic marking "f sub." is written below measure 103. Triplet markings (3) are present under the final notes of measures 104 and 105 in both staves.

106

Musical notation for measures 106-108. The treble clef staff has a slur over measures 106-108. A fermata is placed over the final note of measure 108. The bass clef staff contains block chords. The dynamic marking "f sub." is written below measure 106, and the tempo marking "rall." is written below measure 107.

109

f sub. *dolce*

This system contains measures 109, 110, and 111. The music is in a minor key. Measure 109 starts with a half rest in the bass and a melodic line in the treble. Measures 110 and 111 feature a dense, sixteenth-note texture in the treble, with a *dolce* marking. The bass line is mostly silent, with some chords in measure 111.

112

rall.

This system contains measures 112 and 113. Measure 112 has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. Measure 113 features a long, sweeping melodic line in the treble that spans across the bar line, marked *rall.* The bass line has a few chords.

114

all roll *molto legato*

f

This system contains measures 114, 115, and 116. The music is characterized by long, flowing lines in both staves, marked *molto legato* and *f*. The treble staff has a melodic line with slurs, while the bass staff has a more harmonic accompaniment.

117

This system contains measures 117, 118, and 119. The music continues with long, flowing lines in both staves, maintaining the *molto legato* style. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a more harmonic accompaniment.

120

This system contains measures 120, 121, and 122. The music continues with long, flowing lines in both staves, maintaining the *molto legato* style. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a more harmonic accompaniment.

123 *No solo, leggero*
no roll

p

126

128

130

132

T^o (♩ = 112 minimum)
Solo

134

ff

137

N N N N N N

140

6 6 6

143

6 3 3 6 3 3 6 6

146

149

6 6 6 6 3

152

3 3 3 3 3

3

154

long souple *poco più lento*

157

Violin 1

8 *allargando*

10

169 $\text{♩} = \text{♩}$ *molto energico* $\text{♩} = 132 - 138$ ($\text{♩} = 90 - 92$)

Musical score for measures 169-170. The piece is in 12/8 time and B-flat major. The first staff (treble clef) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a series of chords with eighth-note patterns. The second staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Accents are placed above several notes in both staves.

Musical score for measures 171-172. The first staff continues with the chordal texture, while the second staff features a more active eighth-note accompaniment. A slur is present over the first staff in measure 172, and a fermata is placed over the final note of the first staff in measure 172.

Musical score for measures 173-175. The first staff shows a change in the chordal pattern, with a fermata over the final note in measure 175. The second staff continues with eighth-note accompaniment. A slur is present over the first staff in measure 175, and a fermata is placed over the final note of the first staff in measure 175.

Musical score for measures 176-177. The first staff features a series of chords with eighth-note patterns, with a slur over the first staff in measure 177. The second staff continues with eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the first staff in measure 177.

Musical score for measures 178-180. The first staff begins with a new melodic line in the treble clef, while the second staff continues with eighth-note accompaniment. The time signature changes to 4/4 in measure 178. A slur is present over the first staff in measure 180, and a fermata is placed over the final note of the first staff in measure 180.

Musical score for measures 181-182. The first staff begins with a new melodic line in the treble clef, with the instruction *poco ritenuto* above it. The second staff continues with eighth-note accompaniment. In measure 182, the instruction *molto allargando* is present, and the dynamic changes to fortissimo (*ff*). The first staff features a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3, and the second staff features a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3.

BIBLIOGRAFÍA

Ben Wahlund. (s.f.) *Ben Wahlund- Composer-Educator*. Recuperado de <http://www.blackdogmusicstudio.com/downloads/BenWahlundBiography.pdf>

Ben Wahlund. (s.f.) *Hard Boiled Capitalism and the Day Mr. Friedman Realized Google is a Verb*. Recuperado de <http://www.blackdogmusicstudio.com/notes/HardBoiledCapitalismNotes.pdf>

Emmanuel Sejourné. (s.f.) *Emmanuel Sejourné-Biographie*. Recuperado de <http://www.emmanuelsejourne.com/essais/site2004/bioenglish.htm>

Emmanuel Sejourné. (s.f.) *Concerto/Choir/Large ensemble-Emmanuel*. Recuperado de <http://www.emmanuelsejourne.com/catalogue/>

Eckhard Kopetzki. (s.f.) *Biographie, Eckhard kopetzki-Komponist-Musiker- Lehrer*. Recuperado de <http://www.eckhard-kopetzki.de/biographie.html>

Eckhard Kopetzki. *Biographie* (e-mail). Mensaje a: Palma N. Comunicación personal.

Darin J. O. (2011) *Eckhard kopetzki's compositions for Marimba competitions: An examination and comparison of Three Movements for a Solo Dancer and Night of Moon Dances*. Tesis Doctorado en Artes. Ohio State University. Recuperado de https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1305845608/inline

Maiko S. (2012) *Trio Webster: Toshi Ichiyanagi's Fusion of Western and Easter Music*. Tesis de Doctorado en Artes. Rice University [pag. 32 y 93] Recuperado de <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/64647/SASAKI-THESIS.pdf>

Andreas M. (s.f.) *Hall of fame- Siegfried Fink*. Percussion Art Society. Recuperado de <http://www.pas.org/About/the-society/halloffame/FinkSiegfried.aspx>

Sadie S. (s.f.) *The New Grove Diccionario of music and musicians*, tomo 9, pag 269

Schott-Music. (s.f.) *Toshi Ichianagi-Profile*. Recuperado de <http://www.schott-music.com/shop/persons/az/toshi-ichianagi/>

Toshi Ichianagi. (2007) *Paukenzeit: Celebrating the Solo Timpanist*. Percussion Art Society-Pasic 2007. [versión electrónica] Recuperado de http://www.pas.org/files/pasic_archives/2007/07focusday.pdf

Yayoi U. (2013) *Toshi Ichianagi and the Art of Indeterminacy*. Post Notes on modern and Contemporary Art Around the Globe. Recuperado de http://post.at.moma.org/content_items/90-toshi-ichianagi-and-the-art-of-indeterminacy