



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Opción de Tesis:

NOTAS AL PROGRAMA

Que presenta:

ENRIQUE MORALES AGUIRRE

Para obtener el título de:

Licenciado Instrumentista - Percusiones

Asesor de Tesis:

Dr. ALFREDO BRINGAS SÁNCHEZ



México, CDMX
2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Candelaria y Enrique por todo su amor y apoyo incondicional, gracias por acompañarme en esta etapa de mi vida.

A mis hermanas Michelle y Lilian que también me han apoyado en mis actividades diarias, gracias por seguir a mi lado.

A toda mi familia que siempre ha mostrado interés por esta carrera, en especial a Vanesa, Sofía, Rodrigo y Kristopher.

A mis amigos Winter, Lore, Ángel, Bryan, David, Marco, Batako, Luis, Carlitos, Carlita, Alexandra, Joey, Jocelin, Napo, Dano, Osvaldo, Guadalupe, Paquito, Toño, Karen, Felipe, Memo, Robert, Xime, Jaime, Junior, Edith, Oyosa, Javier, Alejandra, Pichún, Bruno, Misa, Andrés, Andrea, Natalia, Maria Elena y Maria Paula con quienes he compartido maravillosas historias y aventuras.

A mis maestros de percusiones Alfredo Bringas, Juan Gabriel Hernández, Francisco Sánchez, Gustavo Salas, Gabriela Jiménez, Julio Vigueras y Raúl Tudón que me han alentado a seguir adelante para superar las pruebas que se presenten.

A mis maestros de la facultad Sergio Cardénas, Samuel Pascoe, Luis Manuel Sánchez, Jorge David y George Sandoval que me han aportado parte de su valioso conocimiento.

A todos mis amigos y compañeros de la carrera con quienes he compartido atril y aplausos, creo que son bastantes y sería muy difícil nombrarlos a todos.

A los académicos y trabajadores de la FaM de los que he aprendido que de todos se puede aprender.

A la UNAM, máxima casa de estudios del país que ha sido mi segundo hogar y en la cual he pasado gran parte de mi vida.

INDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | IV |
| PROGRAMA | V |
| CAPÍTULO I: Bodhran Dance (1998) de B. Michael Williams (n.1954). | 1 |
| 1.1 Acerca del Compositor | 1 |
| 1.2 Acerca de la obra | 2 |
| 1.3 Análisis de la obra | 4 |
| 1.4 Partitura de la Obra | 8 |
| 1.5 Sugerencias y de Estudio..... | 11 |
| CAPÍTULO II: Mehterân (2015) de Mark Berry (n.1972) | 13 |
| 2.1 Acerca del Compositor | 13 |
| 2.2 Acerca de la Obra..... | 14 |
| 2.3 Análisis de la Obra | 16 |
| <i>Análisis del movimiento I.- Siege of Constantinople (1453)</i> | 16 |
| <i>Partitura del movimiento I.- Siege of Constantinople (1453)</i> | 21 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento I.- Siege of Constantinople (1453)</i> | 25 |
| <i>Análisis del movimiento II.- Kös</i> | 27 |
| <i>Partitura del movimiento II.- Kös</i> | 29 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento II.- Kös</i> | 30 |
| <i>Análisis del movimiento III.- Nakkare</i> | 31 |
| <i>Partitura del movimiento III.- Nakkare</i> | 34 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento III.- Nakkare</i> | 35 |
| <i>Análisis del movimiento IV.- The Fall of Constantinople (1453)</i> | 36 |
| <i>Partitura del movimiento IV.- The Fall of Constantinople (1453)</i> | 38 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento IV.- The Fall of Constantinople (1453)</i> | 39 |
| <i>Análisis del movimiento V.- Solemne.</i> | 40 |
| <i>Partitura del movimiento V.- Solemne</i> | 43 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento V.- Solemne</i> | 45 |
| <i>Análisis del movimiento VI.- The Night Attack (1462)</i> | 46 |
| <i>Partitura del movimiento VI.- The Night Attack (1462)</i> | 48 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento VI.- The Night Attack (1462)</i> | 50 |
| <i>Análisis del movimiento VII.- The Auspicious Incident (1826)</i> | 51 |
| <i>Partitura del movimiento VII.- The Auspicious Incident (1826)</i> | 54 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento VII.- The Auspicious Incident (1826)</i> | 57 |
| CAPÍTULO III: Velocities (1990) de Joseph Schwantner (n.1943) | 58 |
| 3.1 Acerca del compositor | 58 |
| 3.2 Acerca de la Obra..... | 59 |
| 3.3 Análisis de la obra | 60 |
| 3.4 Partitura de la obra | 68 |
| 3.5 Sugerencias de Estudio de la obra..... | 83 |
| CAPÍTULO IV: Ogre Ballet (2014) de Casey Cangelosi (n.1982) | 87 |
| 4.1 Acerca del compositor | 87 |
| 4.2 Acerca de la obra. | 88 |
| 4.3 Análisis de la obra | 89 |
| 4.4 Partitura de la obra | 96 |
| 4.5 Sugerencias de Estudio de la obra..... | 103 |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO V: Suite for Prepared Vibraphone (2014) de Von Hansen (n.1984) | 106 |
| 5.1 Acerca del Compositor | 106 |
| 5.2 Acerca de la Obra..... | 107 |
| 5.3 Análisis de la Obra | 110 |
| <i>Análisis del movimiento I.- Oblique</i> | 110 |
| <i>Partitura del movimiento I.- Oblique</i> | 114 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento I.- Oblique</i> | 116 |
| <i>Análisis del movimiento II.- Transcendent</i> | 117 |
| <i>Partitura del movimiento II.- Transcendent</i> | 121 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento II.- Transcendent</i> | 124 |
| <i>Análisis del movimiento III.- Incessant</i> | 125 |
| <i>Partitura del movimiento III.- Incessant</i> | 128 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento III.- Incessant</i> | 131 |
| <i>Acerca del movimiento IV.- Life is Sweet, on the Edge of a Razor</i> | 132 |
| <i>Análisis del movimiento IV.- Life is Sweet, on the Edge of a Razor</i> | 133 |
| <i>Partitura del movimiento IV.- Life is Sweet, on the Edge of a Razor</i> | 137 |
| <i>Sugerencias de Estudio movimiento IV.- Life is Sweet, on the Edge of a Razor</i> | 143 |
| CONCLUSIONES GENERALES..... | 145 |
| BIBLIOGRAFÍA | 146 |
| ANEXO | 147 |
| Síntesis para el programa de mano | 147 |

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo principal dar a conocer obras para percusión solista de compositores norteamericanos vivos que tienen diferentes estilos musicales. Las obras presentadas han sido elegidas por gusto propio y contienen retos de interpretación muy variados que ofrecen un marcado contraste entre cada una de ellas. Algunas piezas son de estreno en el país y han sido compuestas en años recientes.

Uno de los intereses que he tenido como percusionista ha sido buscar, escuchar e interpretar obras que necesiten una mayor difusión en la rama de música solista para percusiones. A través de esta búsqueda me he dado cuenta que en México hay muy poca variedad en el repertorio que se toca actualmente. Al interpretar, analizar y difundir esta música se pretende motivar a una nueva generación de percusionistas mexicanos a explorar e incrementar su repertorio.

Mi propósito es transmitir los conocimientos necesarios para que las obras seleccionadas puedan ser interpretadas con las herramientas adecuadas; para esto, he centrado el trabajo en una breve biografía de cada compositor, información acerca de las obras, un análisis musical que permita entender mejor las composiciones y sugerencias musicales de estas obras por medio de ejercicios o formas de resolver problemas de dificultades técnicas, de fraseo, digitación e interpretación.

Este trabajo no pretende de ninguna manera dictar reglas absolutas e inamovibles. La verdadera intención es promover que los percusionistas y el público en general adquieran un genuino interés por escuchar y disfrutar distintos estilos musicales que necesiten ser abordados y discutidos desde diferentes puntos de vista para lograr una mayor comprensión por parte de la audiencia y que el intérprete cuente con más recursos que puedan facilitar y mejorar la ejecución de dichas obras.

PROGRAMA

Mehterân para timbales solo.

Siege of Constantinople (1453)

Kös

Nakkare

The Fall of Constantinople (1453)

Solemne

The Night Attack (1462)

The Auspicious Incident (1826)

Mark Berry
(n.1972) EUA.
15'00.

Ogre Ballet para multipercusión solo.

Casey Cangelosi
(n.1982) EUA
7'00.

Suite for Prepared Vibraphone para vibráfono preparado.

Oblique

Trascendent

Incessant

Life is Sweet, on the Edge of a Razor

Von Hansen
(n.1984) EUA
19'00.

Velocities para marimba solo.

Joseph Schwantner
(n.1943) EUA
9'00.

Bodhran Dance para Bodhran solo.

B. Michael Williams
(n.1954) EUA
5'00.

Duración total del concierto

55'00.

CAPÍTULO I: Bodhran Dance (1998) de B. Michael Williams (n.1954).

1.1 Acerca del Compositor

El compositor y percusionista estadounidense Barry Michael Williams nació en 1954 en Pinehurst, Carolina del Norte y actualmente es profesor y director del área de percusiones de la *Winthrop University* en Rock Hill, Carolina del Sur en donde fue galardonado con el *Distinguished Professor Award* siendo este es el premio más alto que otorga dicha institución.

Se graduó en la *Furman University* como *Bachelor in Music*, posee una maestría en la *Northwestern University* y un doctorado por la *Michigan State University*. Además de esto, Michael Williams es editor asociado de la revista *Percussive Notes* en donde ha publicado varios artículos sobre percusión del mundo.

Michael Williams sigue en activo como percusionista sinfónico y de percusión del mundo además de dar clínicas y clases maestras sobre varios instrumentos como la Mbira, el Bodhran, el Riqq, el Tar y el Djembe entre muchos otros.

Ha sido un impulsor que siempre está difundiendo el arte de tocar tambores de mano y cómo escribir para ellos ya que ha compuesto muchas piezas para estos instrumentos como: *Four Solos for Frame Drums*, *Recital Suite for Djembe*, *Another New Riq*, y *Three Shona Songs*.

En 2012 fue director del *Winthrop University World Percussion Ensemble* donde obtuvieron el primer lugar en la *Percussion Arts Society International Convention* (PASIC) en la categoría de percusión del mundo¹.

¹Información obtenida de <http://bmichaelwilliams.com/> página consultada el día 23 de Abril de 2017

² Información tomada de la partitura original © 1999 HoneyRock Publications.

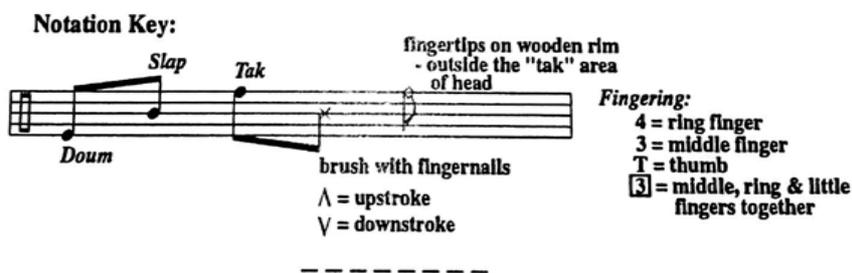
³ Jason Eugene Nicholson, *Selected works for solo frame drums by B. Michael Williams*, Doctor of Musical Arts,

1.2 Acerca de la obra

En palabras del compositor, este solo de bodhran forma parte de una serie de piezas para tambores de mano compuestas en 1993 tituladas *Cyclic Invention*, estas fueron compuestas para celebrar el nacimiento de su primer hija llamada Sarah nacida el 9 de Agosto de 1992 o (8/9/92) tomando estos números como la base de la estructura métrica de la composición.

De esta misma manera, *Bodhran Dance* fue escrita para celebrar el nacimiento de su segundo hijo Patrick el 20 de Mayo de 1996 o (5/20/96). Así toma estos números para su composición en donde la pieza inicia en un compás de **5/16** usando Mayo que es el quinto mes del año, después cambia la métrica a **5/4** que también puede ser pensado como **20/16** usando el día de nacimiento de Patrick y posteriormente la pieza cambia a **9/16** y a **6/16** empleando los dos números del año en que nació su hijo².

Esta es una de las primeras obras escritas para Bodhran solo y el estilo que tiene es similar al empleado en tambores de África y Medio Oriente como el Tar, Bendir y el Riq³. La notación musical empleada es en un pentagrama donde cada línea o figura corresponde con un tipo de golpe que se toca en lugares diferentes del tambor. Un ejemplo de esto es la x usada para saber que el ataque debe cambiar de tocar con los dedos a usar las uñas para dar un timbre distinto. También especifica cómo se deben tocar ciertos pasajes como la combinación de los dedos índice y anular, los dedos con el pulgar y el golpe cerca del aro de madera.



² Información tomada de la partitura original © 1999 HoneyRock Publications.

³ Jason Eugene Nicholson, *Selected works for solo frame drums by B. Michael Williams*, Doctor of Musical Arts, dissertation, University of North Texas, 2009, p.12.

A continuación, se muestra una foto y una breve descripción de cada golpe empleado en esta obra.

Doum: golpe efectuado cerca del centro del tambor con el pulgar generando un sonido grave.



Slap: golpe efectuado en el centro del tambor con la palma y los dedos generando un sonido seco.



Tak: golpe efectuado cerca del borde del tambor con los dedos anular y medio generando un sonido agudo.



Brush: rasgueo efectuado con las uñas sobre la superficie del tambor generando un efecto de escobetilla.



Fingertips: golpe efectuado sobre el aro del tambor con los dedos anular y medio generando un sonido con armónicos agudos.



Sección A: se puede observar un mayor desarrollo rítmico y melódico haciendo variaciones sobre el material empleado en el compás 19 en donde pide repetir cuatro veces el ritmo para reafirmar que es el motivo principal de esta sección.



Imagen 3

También se puede observar en esta sección la primera intervención de una célula rítmica que es constante en la obra apareciendo con más claridad en secciones posteriores.

El asterisco arriba de las x (que es el empleo de las uñas) hacen referencia a que el *diminuendo* sólo es aplicable en esta pequeña célula dándole una importancia e independencia a manera de *leitmotiv*.



Imagen 4

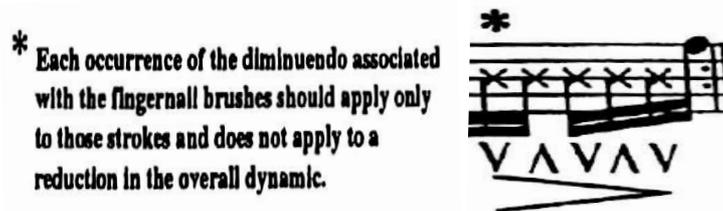


Imagen 5

Puente 1: el compás 25 de la sección A que está en la dinámica de *mp* nos avisa a modo de anticipación que los compases 26 y 27 son el puente 1 sirviendo de conexión entre las secciones A y B de la obra por medio del *diminuendo poco a poco* (compás 26) y el *diminished to almost nothing* (compás 27) dándole una conducción dinámica al inicio de la sección B que tiene la indicación de *build from nothing* (compás 28).

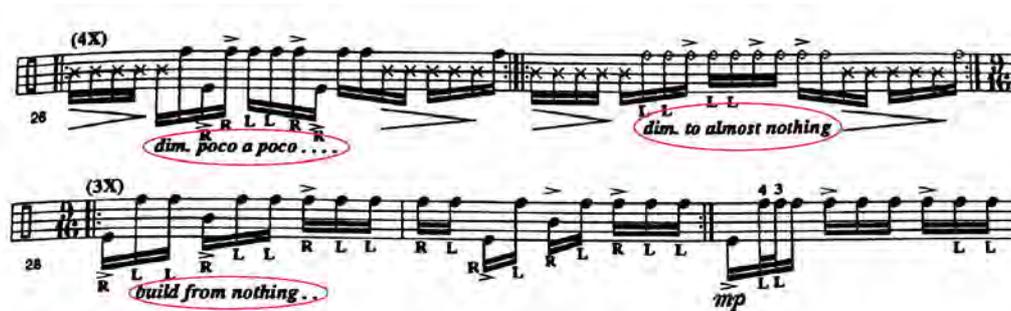


Imagen 6

Sección B: inicia en los compases 28 y 29 porque hay un cambio de compás a **9/16** y empieza a surgir el ritmo desde la nada, además reafirma que este material es totalmente nuevo porque el compositor pide repetirlo tres veces para que sirva de base hacia las siguientes frases de la sección.



Imagen 7

En esta sección introduce nuevas combinaciones de golpes haciendo uso de los dedos 4 (anular) y 3(medio) de ambas manos. La sección B contrasta mucho con la sección A ya que no comparten ningún material o célula rítmica a pesar de emplear elementos semejantes como los golpes graves, secos y agudos.



Imagen 8

Puente 2: hace uso del ritmo que ocupa los dedos 4 y 3 dónde además se puede ver la indicación de *crescendo poco a poco* hasta el compás 43 que indica un **f** en el primer octavo para inmediatamente hacer un *decrescendo poco a poco* hasta el compás 48 y de esta manera conectar la sección B de la obra con la Coda.



Imagen 9

Coda: la última sección está en 6/16 reutilizando los materiales empleados en las secciones anteriores y de forma breve resume todos los golpes utilizados en la obra. El único elemento nuevo en la coda aparece en el compás 52 ya que esta vez la combinación de pulgar y dedos abarcan todo el compás.



Imagen 10

Para terminar, el compositor emplea un *diminuendo poco a poco* en el compás 63 y los dos últimos compases para conducir la obra hacia un final que dinámica y rítmicamente se va perdiendo hacia la nada. El uso del *ritardando poco a poco* y el calderón con la indicación de hacer rasgueos circulares no muy rápidos, facilitan la ejecución de este pasaje.

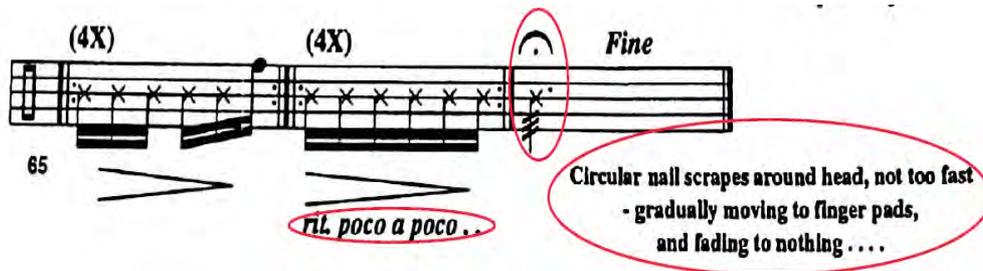


Imagen 11

1.4 Partitura de la Obra

Solo Frame Drum

Bodhran Dance

for Patrick

B. Michael Williams
1998

INTRODUCCIÓN

♩ = 108-112

1 *mf* L R L L *simile*

6 L L T T T T

11 L L T T T T

16 (4X) SECCIÓN A

20 V V V V V

22 (4X) L L T T T T T T T T *f*

24 (4X) T T T T T T T T T T *mp* L L R L L R L R L

Copyright © 1999 HoneyRock
All Rights Reserved under International and
Pan-American Copyright Conventions.

PUENTE 1

(4X)
26 *dim. poco a poco...* *dim. to almost nothing*

SECCIÓN B

(3X)
28 *build from nothing..* *mp*

31 *mf* *4 3 4 3* *4 3 4 3* *4 3 4 3*

34 *4 3*

37 *4 3* *4 3 4 3* *4 3 4 3* *4 3 4 3*

PUENTE 2

40 *mf* *cresc. poco a poco..* *sinile*

43 *f* *decresc. poco a poco..* *mf* *decresc. poco a poco..*

CODA

46 *mp* *mf*

50

55

60

65

simile

dim. poco a poco al fine

rit. poco a poco . .

Fine

Circular nail scrapes around head, not too fast
- gradually moving to finger pads,
and fading to nothing

* Each occurrence of the diminuendo associated with the fingernail brushes should apply only to those strokes and does not apply to a reduction in the overall dynamic.

Notation Key:

Slap

Tak

Doum

brush with fingernails

fingertips on wooden rim - outside the "tak" area of head

^ = upstroke

v = downstroke

Fingering:
 4 = ring finger
 3 = middle finger
 T = thumb
 [3] = middle, ring & little fingers together

| | | | | | | |
|---|---|---------------------|---|---|---|------------------|
|  | → | INTRODUCCIÓN | |  | → | SECCIÓN B |
|  | → | SECCIÓN A | |  | → | PUENTE 2 |
|  | → | PUENTE 1 | HoneyRock 396 Raystown Road Everett, PA 15537 USA |  | → | CODA |

1.5 Sugerencias y de Estudio

Esta obra demanda conocer el Bodhran a fondo para conseguir el mejor sonido posible en cada golpe. Mi primer sugerencia es la de explorar el instrumento hasta encontrar y dominar los tres golpes básicos que además son los más utilizados en la pieza como el sonido grave (*doum*) usando el pulgar de una forma muy relajada, el sonido seco (*slap*) siempre buscando que no apague el sonido del tambor y el sonido abierto (*tak*) usado en ambas manos hasta conseguir un sonido bastante agudo y resonante.

Para dominar estos tipos de golpe he creado el siguiente ejercicio que incluye los tres sonidos en la mano dominante y el sonido abierto en la mano que sostiene al Bodhran:

EJERCICIO 1

$\text{♩} = 52-112$
tak tak tak



doum slap tak

Detailed description: The image shows a musical staff for Exercise 1. It is in 3/4 time. The first measure contains three notes: a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The notes are marked with accents (>). Below the staff, the notes are labeled 'doum', 'slap', and 'tak' respectively. Above the staff, the tempo is indicated as '♩ = 52-112' and the notes are labeled 'tak tak tak'.

Para los pasajes que ocupan el pulgar y los 3 dedos como en los compases 23, 24 y en especial el 52, es necesario desarrollar agilidad y fuerza para tener un sonido muy claro y definido. El ejercicio que más resultado me dio es el que a continuación se presenta:

EJERCICIO 2

$\text{♩} = 52-112$



T 3T 3 simile ----- }
3 3 3 3

Detailed description: The image shows a musical staff for Exercise 2. It is in 4/4 time. The staff contains a sequence of notes with accents (>). Below the staff, the notes are labeled 'T 3T 3 simile' followed by a dashed line and a closing brace. Below the staff, there are four groups of three notes, each labeled '3'.

También sugiero hacer el siguiente ejercicio para mejorar los rasgueos con las uñas que están muy presentes en la obra:

EJERCICIO 3

♩=82-112



Musical notation for Ejercicio 3, showing a sequence of chords and notes in 3/4 and 2/4 time signatures. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of ♩=82-112. The piece is divided into three measures: the first two are in 3/4 time and the third is in 2/4 time. Each measure contains a series of chords and notes, with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents (>) indicating specific techniques.

El último ejercicio se enfoca en el pasaje del puente 2 que requiere mucha agilidad con los dedos 4 y 3 de cada mano cambiando el ritmo de estos compases por uno similar que empieza en el tiempo débil del ritmo original:

RITMO ORIGINAL

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3



D I D I D I D I D

EJERCICIO 4

♩=52-112

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3



D I D I D I D I D

The image shows two musical examples. The first, 'RITMO ORIGINAL', is in 9/16 time and consists of three measures of eighth notes. Above the notes are the fingerings 4 3 4 3, 4 3 4 3, and 4 3 4 3. Below the notes are the letters D I D I D I D I D. A red arrow points down to the second example, 'EJERCICIO 4', which is also in 9/16 time and consists of three measures of eighth notes. Above the notes are the fingerings 4 3 4 3, 4 3 4 3, and 4 3 4 3. Below the notes are the letters D I D I D I D I D. The tempo marking for Ejercicio 4 is ♩=52-112.

Como última sugerencia de estudio, considero importante dominar todos los ritmos y combinaciones de golpes expuestos en la obra. Una buena manera de hacerlo es trabajar cada compás de la obra por separado repitiéndolo cuantas veces sea necesario hasta que cada ritmo se sienta y se escuche fluido. De esta manera nos aseguramos que todos los pasajes de la obra estén dominados y que las frases y secciones se escuchen con claridad.

CAPÍTULO II: Mehterân (2015) de Mark Berry (n.1972)

2.1 Acerca del Compositor

Mark Berry es timbalista principal de la *Kentucky Symphony Orchestra* desde el año 2002 y ha impartido clases de percusión en la *West Virginia University*, la *University of Michigan*, *Flint* y actualmente es profesor asociado de la *Western Kentucky University*.

A través de un premio otorgado por el *Kentucky Council on Post-Secondary Education*. Mark Berry fundó en 2004 la *WKU Steelband* y en 2008 obtuvo el reconocimiento de la *TDKMEA College/University Teacher of Year*.

Estudió en la *Ohio State University* y obtuvo su maestría y doctorado por la *University of Michigan*. Como percusionista y timbalista ha tocado con varias orquestas como *The Fort Wayne Philharmonic*, *The Cleveland Baroque Ensemble*, *The Evansville Philharmonic Orchestra*, *The Owensboro Symphony*, *The Cantari Singers of Columbus*, *The Great Lakes Symphony Orchestra*, *The Westerville Symphony*, *The Jackson Symphony Orchestra*, y *The Adrian Symphony Orchestra*.

El Dr. Berry es miembro y fundador del dúo de cello y percusión llamado *Col Legno* con el cuál se ha dedicado a tocar y explorar obras para este tipo de dueto en el que ha compuesto la pieza *Heliospheric II for violoncello and vibraphone*. Sus composiciones se centran en obras para ensamble de percusiones y *steelpan* en donde ha hecho varios arreglos para este tipo de agrupaciones⁴.

Su interés particular es incrementar el repertorio solista para timbal ya que este instrumento es su especialidad. También tiene interés por explorar las posibilidades de la percusión combinada con sonidos electroacústicos en ensamble o solista.

⁴Información obtenida de https://www.wku.edu/music/staff/mark_berry página consultada el día 2 de Mayo de 2017.

2.2 Acerca de la Obra.

Esta obra para timbales explora la historia de las tropas jenízaros. Los jenízaros eran soldados élite del Imperio Otomano y su música es considerada como la forma más antigua de marcha militar en el mundo, sus bandas de guerra eran conocidas como *Mehterân*.

La obra toma influencias de la música de los jenízaros y sus experiencias en un contexto histórico. El sonido estruendoso de sus percusiones como *los Kös*⁵, *los nakkares*⁶ y *el davul*⁷ son todos evocados en esta obra por el timbalista. Libremente programática, la pieza también retrata musicalmente los conflictos militares históricos librados por los jenízaros explorando objetivamente tanto la victoria como la derrota⁸.

La notación musical empleada en *Mehterân* es convencional pero tiene unas indicaciones especiales para realizar algunos sonidos que a continuación se explican en las siguientes ilustraciones.



Centro del timbal: golpe efectuado en el nodo del timbal.



Glissando: la nota pequeña indica la altura a la cual llegar respetando el ritmo y sin re-articular.



Rimshot: golpe en el borde del timbal imitando el *davul*.

⁵ Tambor grande de forma semiesférica empleado en las bandas militares jenízaros usualmente tocados en pares y montados sobre camellos o caballos.

⁶ Tambores pequeños de diferentes formas hechos de cobre, madera o arcilla que vienen en pares y son tocados generalmente con una mano mientras la otra los sostiene.

⁷ Tambor de forma cilíndrica con doble parche tocado con una baqueta de madera en la mano dominante y una vara curva en la otra mano.

⁸ Información tomada de la partitura original © 2015 TapSPACE Publications, LLC (ASCAP). Portland, OR. (la traducción es mía).

Esta obra requiere en el tercer movimiento el uso de una baqueta con cascabeles que emule el sonido del *çevgen* o *Jingling Johnnie*. Este instrumento es hecho de un poste vertical con piezas de metal decorativas en forma de media luna y otros símbolos en los cuales se suspendían pequeños cascabeles y platillos.⁹



Adicionalmente la obra requiere de sordinas de timbal en el sexto movimiento colocadas en el centro de cada timbal para generar un sonido opaco pero que mantenga la resonancia del instrumento.



Mehterân es una obra que emplea cambios de afinación en los timbales. La mayoría de estos cambios están relacionados en función de los movimientos, es decir que la afinación final de un movimiento corresponde con la afinación inicial del siguiente lo que le da una continuidad a la obra entera.

⁹ Blades James, *Percussion Instruments and their History*, 2nd Edition, London: Faber and Faber, 1974. Págs. 265, 266.

2.3 Análisis de la Obra

Mehterân tiene siete movimientos y cada uno de ellos tiene un carácter y una estructura diferente. Debido a esto, he decidido analizar cada movimiento por separado de una forma que me ayude a entender mejor los elementos expuestos en la obra. Para esto he puesto después del análisis de cada movimiento la partitura y las sugerencias de estudio para no perder continuidad y que no se confunda o se malentienda algún aspecto. Adicionalmente he incluido la traducción de algunos párrafos que el compositor presenta en cada movimiento de la obra.

Análisis del movimiento I.- Siege of Constantinople (1453)

Constantinopla era la capital del imperio Bizantino (330-1453) la cuál fue asediada por los turcos otomanos. El asedio empezó el día 5 de Abril de 1453 hasta el 29 de Mayo de ese mismo año. Se dice que más de 20,000 tropas de élite jenizaras participaron en el asedio de la ciudad.

El movimiento *Siege of Constantinople (1453)* tiene las siguientes secciones.

| Secciones | Introducción | Puente 1 | Sección A | Puente 2 | Sección B | Puente 3 | Sección A1 | Puente 4 | Sección C | Coda |
|-----------|--------------|-------------|--------------|-------------|--------------|-------------|---------------|-------------|--------------|-------|
| Compases | sin compás | 1-12 | 13-21 | 22-30 | 31-41 | 42-49 | 50-53 | 54-61 | 62-81 | 82-96 |

Introducción: da indicios de ser influenciado por los cantos gregorianos. Esto se ve reflejado por la indicación de *Chant* (Canto) al inicio de la obra y el hecho de que la introducción no tiene ninguna métrica escrita como los cantos gregorianos. Otros factores que nos sugieren la similitud a un canto gregoriano, son el hecho de que la introducción es un canto sencillo de estilo monódico, es decir, que cuenta solamente con una línea melódica sencilla sin acompañamiento¹⁰. El rango melódico de esta sección comprende un tetracorde dórico que va del *B♭* al *E♭*.



Imagen 12

Tetracorde dórico de la introducción.

¹⁰ Varela Federico, El pensamiento creativo de la música, Tercera edición, EDAMEX, 2004. Págs. 37-38.

Otra característica de la introducción, es que cada frase termina en un calderón y que termina exponiendo el *leitmotiv* de este movimiento de una forma que permanezca presente en el escucha mediante el uso de una doble articulación de acentos y *tenuto* en cada nota, un *ritardando*, y un calderón al final de la sección.



Imagen 13

Puente 1: se presenta reciclando el material de la introducción haciendo una pequeña variación, se sabe que es un puente porque no contiene un desarrollo temático y porque este fragmento sirve de conducción a otro tema por medio del *accelerando* y el *crescendo poco a poco*.



Imagen 14

Sección A: comienza con un nuevo tempo que es guiado desde el puente 1 y una vez más usando el *leitmotiv* de la introducción. En esta sección no solo cambia el *tempo*, también cambia el carácter del movimiento por la articulación señalada en *marcato*, y por la utilización del reverso de las baquetas para conseguir un sonido más lleno.



Imagen 15

Esta sección también se caracteriza por el compás en 7/8, el uso de los golpes en el centro del parche y en el aro del timbal para conseguir imitar el sonido del *davul*.



Imagen 16

Puente 2: caracterizado por el compás en 3/8, el ritmo repetitivo y el cambio de dinámica a *p* con un *crescendo* que aunado al compás 30 nos dan la pauta para la siguiente sección.

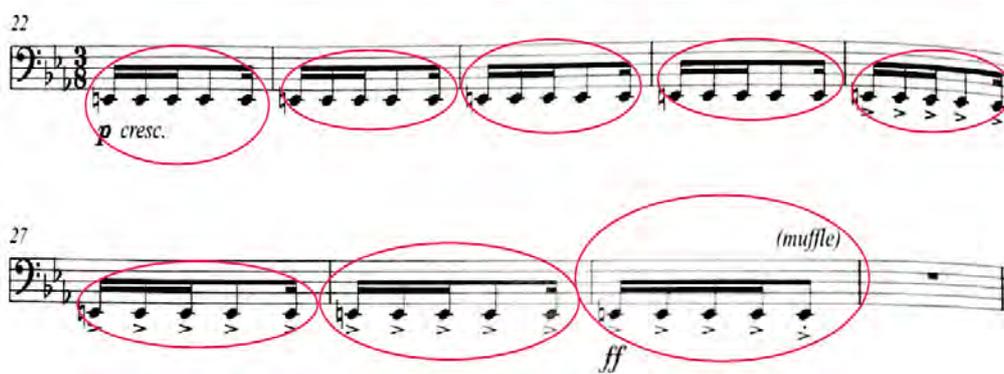


Imagen 17

Sección B: cambia a un compás de 4/4 con una dinámica de *ff* y hay una indicación de *Feroce*. Estos elementos son suficientes para saber que este fragmento tiene un carácter más agresivo pero mantiene una melodía a través del uso de acentos en las notas que deben destacarse.



Imagen 18

Puente 3: tiene mucho parecido con el puente 2 ya que tienen el mismo ritmo en $3/8$ pero presentan algunas diferencias como el hecho de que el puente 3 no tiene ningún crescendo, tiene un compás menos y lo más importante es que sirve de preparación para realizar un cambio de afinación en el timbal de 26" pasando de $D\flat$ a D natural.



Imagen 19

Sección A1: es más breve que la sección A volviendo a usar el compás $7/8$ y nos presenta el mismo material con los diferentes tipos de golpe.

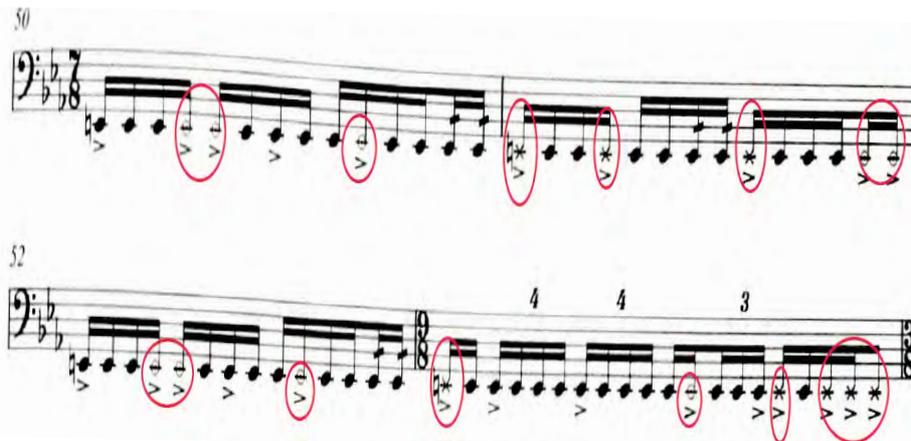


Imagen 20

Puente 4: es una mezcla del puente 2 y 3 porque tiene el mismo compás de ambos en $3/8$, el p con *crescendo* del puente 2 y los cambios de afinación del puente 3 para dar paso a la sección C.



Imagen 21

Sección C: es totalmente diferente a las demás porque el material que presenta es totalmente nuevo empezando por el cambio de armadura, el cambio de compás a **5/8** y el uso de un **ostinato** en la mano izquierda para que la mano derecha comience a destacar una melodía.

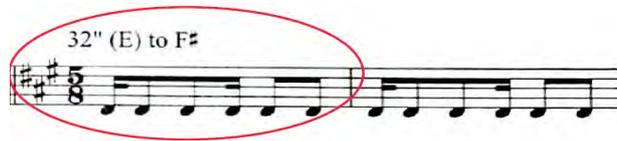


Imagen 22

La melodía en esta sección se destaca por las indicaciones en el compás 64 que piden un **diminuendo** en la mano izquierda y voltear la baqueta de la mano derecha hacia el fieltro, además hace uso de las articulaciones **tenuto** y **marcato**.



Imagen 23

Coda: la última sección de este movimiento retoma el material de la sección C como el **ostinato**, el mismo compás en **5/8**, y destacando la melodía en la mano derecha. La diferencia con la sección C es que la articulación de la melodía no es tan marcada y que los cambios de afinación están presentes hasta el final del movimiento. Por último esta sección hace uso de un **rallentando**, un **diminuendo** y un **molto ritardando** para bajar la intensidad de la energía hasta que en los últimos compases llegue hasta un **p** empleando un **buzz roll**.



Imagen 24

Partitura del movimiento I.- Siege of Constantinople (1453)

Mehterân

I. Siege of Constantinople (1453)

Mark Berry

Constantinople was the capital city of the Byzantine Empire to which the Ottoman Turks laid siege in 1453. The siege lasted from April 5, 1453, until May 29, 1453. Some sources cite over 20,000 elite Janissaries being involved in the siege of the city.

INTRODUCCIÓN

Recitative (Chant) ♩ = 76
(E, B♭, C, E♭) *hard felt mallets with hardwood handles*

rit.

PUENTE 1

p *accel.* *R L R L R L sim.*

SECCIÓN A

crescendo poco a poco ♩ = 126 *ff* *back of mallets*

14 * (optional: play on center-of-head. See notes regarding the "devil sound")

© 2015 TapSpace Publications, LLC, Portland, OR. (ASCAP) International copyright secured. All rights reserved.

Musical score for measures 17-20. The score is on a single staff in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 17 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. Measures 18-20 are in 4/4 time. Measure 18 has a 4-measure rest, measure 19 has a 4-measure rest, and measure 20 has an 8-measure rest. The notes are mostly eighth and sixteenth notes with accents.

PUENTE 2

Musical score for measures 22-27. The score is on a single staff in bass clef with a key signature of two flats. Measure 22 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. Measures 23-27 are in 4/4 time. Measure 22 has a dynamic marking of *p cresc.*. Measure 27 has a dynamic marking of *ff* and a marking of *(muffle)*. The notes are mostly eighth and sixteenth notes with accents.

SECCIÓN B

Musical score for measures 31-38. The score is on a single staff in bass clef with a key signature of two flats. Measure 31 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. Measures 32-38 are in 4/4 time. Measure 31 has a dynamic marking of *ff*. The notes are mostly eighth and sixteenth notes with accents.

I. The Siege of Constantinople (1453) - Berry

PUENTE 3

5

Musical notation for measures 11-16. Measure 11 is highlighted in blue. Measure 16 is highlighted in yellow. A box labeled "26" (D \flat) to D" is positioned above the notation.

Musical notation for measures 17-22. A box labeled "SECCIÓN A₁" is positioned above the notation.

Musical notation for measures 23-33. Measure 23 is highlighted in pink. Measures 32-33 are highlighted in yellow and contain triplets and a 4-measure rest.

PUENTE 4

Musical notation for measures 34-38. Measure 34 is highlighted in yellow. Dynamics include *p cresc.* and *mf*.

SECCIÓN C

Musical notation for measures 39-43. Measure 39 is highlighted in yellow. Measure 43 is highlighted in green. Dynamics include *ff*. A box labeled "32" (E) to F \sharp " is positioned above the notation.

Musical notation for measures 64-68. Measure 64 is highlighted in green. Dynamics include *dim.*, *p*, and *mp*. A box labeled "23" (E \flat) to E" is positioned above the notation.

Musical notation for measures 69-73. Measure 69 is highlighted in green. Dynamics include *mf*. A box labeled "29" (B \flat) to C" is positioned above the notation.

Musical notation for measures 74-78. Measure 74 is highlighted in green. Dynamics include *mf*.

TSPCS15-003

CODA
↓

74 32^a (F#) to F
f

82 26^a (C#) to D#
32^a (F) to E *rall.*
89 *molto rit.*
92 *buzz roll* 29^a
mp *p*

| | | |
|---|---|----------------------------|
|  | → | INTRODUCCIÓN |
|  | → | PUENTES 1, 2, 3 Y 4 |
|  | → | SECCIÓN A y A ₁ |
|  | → | SECCIÓN B |
|  | → | SECCIÓN C |
|  | → | CODA |

Sugerencias de Estudio movimiento I.- Siege of Constantinople (1453)

Mi primera sugerencia para este movimiento es tocar toda la introducción en la marimba o en el piano cantando con la voz para tener una mejor referencia de la afinación y para mejorar el canto que esta sección debe tener.

En la introducción hay un cambio de afinación que debe hacerse en el tercer sistema de la partitura en el timbal de 26". Este y los demás cambios de afinación parecidos deben hacerse lo más limpios y discretos posibles. Hay que estar familiarizado con los timbales que ocupemos y realizar el cambio de afinación cuando se estén tocando los quintillos en el timbal de 23" para que al regresar al timbal de 26" ya tengamos el *D \flat* .



Para este movimiento sugiero practicar la sección A con el siguiente ejercicio. Si es posible también sugiero hacer este ejercicio en un tambor para tener una buena memoria muscular de los movimientos necesarios para este fragmento:

EJERCICIO 1

10 $\text{♩} = 56 - 126$

A musical staff in bass clef with a key signature of two flats. The notation shows a sequence of notes with various rhythmic values. Above the staff, there is a tempo marking "♩ = 56 - 126". The staff is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a sequence of notes, and the second measure contains a sequence of notes with a fermata at the end.

También sugiero practicar esta digitación para los ritmos de los puentes ya que facilitan la transición hacia las siguientes secciones:

EJERCICIO 2

26 $\text{♩} = 152 - 252$

A musical staff in bass clef with a key signature of two flats. The notation shows a sequence of notes with various rhythmic values. Above the staff, there is a tempo marking "♩ = 152 - 252". The staff is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a sequence of notes, and the second measure contains a sequence of notes with a fermata at the end. Below the staff, there are markings for fingerings: "DI DI I DI DI D".

Para la sección B, he diseñado un ejercicio que tiene el mismo ritmo y acentos que esta parte con la diferencia de que no tiene alturas. Sugiero practicarla en un solo tambor siguiendo las digitaciones propuestas comenzando con la mano derecha. De esta manera nos aseguramos de resolver este pasaje y de mejorar el fraseo destacando las notas más importantes:

EJERCICIO 3

♩ = 86 - 126

Feroce

D DD DD

Para la sección C y la Coda sugiero hacer el siguiente ejercicio ya que contiene el *ostinato* en la M.I. (Mano Izquierda) y las melodías a destacar en la M.D. (Mano Derecha). Este ejercicio puede practicarse en cualquier lugar ya que no contiene alturas definidas pero se sugiere que se respeten las articulaciones en la M.D. mientras la M.I. se mantiene en la dinámica de *p*:

EJERCICIO 4

♩ = 146 - 252

11

19

M.D. mp mf f

M.I. p mf

Como últimas sugerencias del primer movimiento, recomiendo practicar cada sección por separado debido a que cada fragmento tiene sus particularidades. También sugiero que los puentes deben aprenderse de memoria ya que no son muy largos, son fáciles de recordar y al tenerlos resueltos se facilitan los cambios de afinación ya que mientras se tocan estos pasajes, uno se puede concentrar más en la precisión de los pedales.

Análisis del movimiento II.- Kös

Además de los naqareh, el kös fue precursor del timbal moderno. Estos tambores fueron un punto focal de las mehterân. Los tambores eran tocados en pares en un estilo grandioso, a veces estaban en las espaldas de caballos y camellos.

La forma del segundo movimiento está dividida en dos secciones, la sección A es un tema con variaciones y la sección B es una variación relacionada con la introducción del primer movimiento ya que comparten figuras rítmicas similares a pesar de que no son iguales, la siguiente tabla expone los elementos de este movimiento.

| Secciones | Sección A, Tema A | Variaciones Tema A | Sección B (Variaciones de la Introducción del movimiento I) |
|-----------|----------------------|-----------------------|--|
| Compases | 1-2 | 5-12 | 13-19 |

Sección A: tenemos un tema a principal que se repite en los primeros dos compases para reafirmar que este es el material a desarrollar.

Molto dramatico ♩ = 76
(E, F#, D#, E) *hard mallets*

Imagen 25

Variaciones del tema A: expuestas en los siguientes compases tiene la particularidad que terminan en un calderón con las notas **E** y **F#** que son las más graves.

Imagen 26

Sección B: se presenta un material reutilizado de la introducción del primer movimiento. Aunque el ritmo no es idéntico, la forma en que lo presenta nos hace recordar el inicio de la obra.



Imagen 27

Aunque el movimiento II es muy breve, su estilo le aporta un carácter dramático y reflexivo a la obra. Al final de este movimiento se presentan unos cambios de afinación preparatorios para el movimiento III acompañados de la indicación *attacca* que nos aporta una conexión entre los dos movimientos.



Imagen 28

Partitura del movimiento II.- Kös

II. Kös

Along with nakkares, the kös were precursors to the modern timpani. These giant drums were a focal point of the mehterân. The drums were played in pairs in a grandiose style, sometimes on the backs of horses and camels.

SECCIÓN A, Tema A

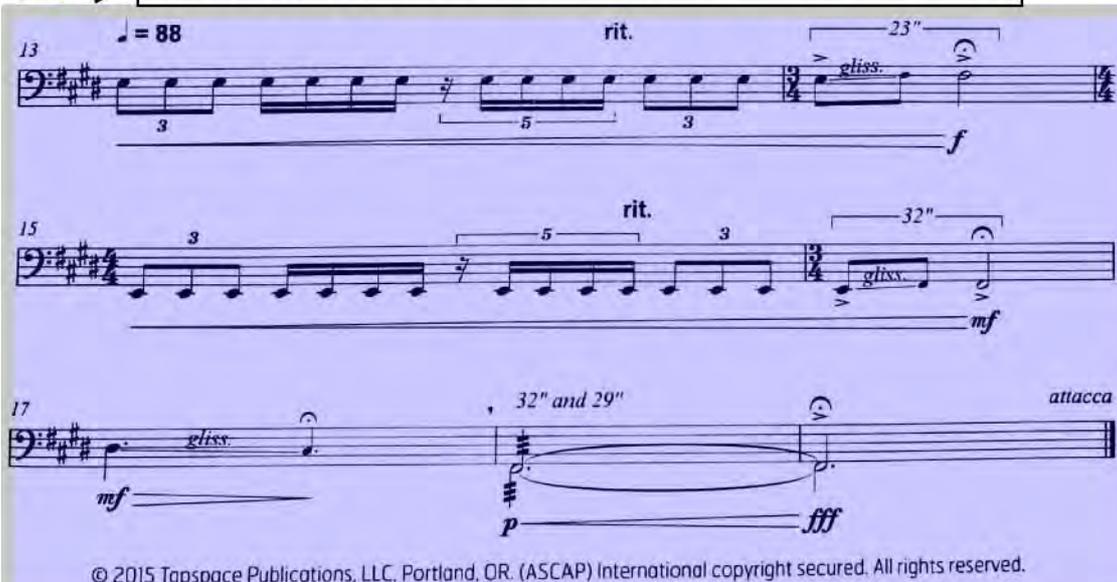
Molto drammatico ♩ = 76
(E, F#, D#, E) *hard mallets*



Variaciones Tema A



SECCION B (Variaciones de la Introducción del movimiento I)



© 2015 TapSPACE Publications, LLC, Portland, OR. (ASCAP) International copyright secured. All rights reserved.

Sugerencias de Estudio movimiento II.- Kös

Para este movimiento sugiero que solo se toquen las **ffff** que pide en un recital porque el volumen es demasiado fuerte, también sugiero tocar con baquetas ligeras y no encajar el sonido ya que puede dañar el instrumento.

Como primer ejercicio he puesto un ritmo similar al tema A del movimiento pero que ayuda más a controlar los desplazamientos de los timbales 23" y 26" hacia los timbales 29" y 32":

EJERCICIO 1

140 ♩ = 56 - 76



ff

Para los compases 14 y 16 que tienen el *glissando*, el siguiente ejercicio ayuda a la memoria muscular de los pies para perfeccionar la afinación requerida:

EJERCICIO 2

157 ♩ = 80 - 152 *gliss.*



gliss.

Como última sugerencia, en el compás 18 pide hacer un rol en los timbales 32" y 29" con la nota **F#**. Antes de ese compás hay una coma de pausa y creo que es bueno aprovecharla para escuchar breve y discretamente que tengan la misma afinación para evitar choque armónicos entre los dos timbales.

Análisis del movimiento III.- Nakkare

Junto con los Kös, los naqarehs fueron precursores del timbal moderno. Aunque no eran tan grandes como los kös, estos pequeños pares de tambores eran parte esencial de las mehterân. Su ritmo característico entre tambor agudo y grave proveía el pulso para marchar. Este movimiento deriva su material de la más famosa de las marchas militares turcas, Ceddin Deden.

El tercer movimiento presenta las siguientes secciones.

| Secciones | Introducción | Sección A, Tema A | Coda |
|-----------|--------------|-------------------|-------|
| Compases | 1-14 | 15-29 | 30-34 |

La estructura rítmica de este movimiento, tiene como base un compás de amalgama de 4/4 + 9/8 que mantiene un *ostinato* en la mano derecha con la baqueta *çevgen* mientras que la mano izquierda toca la melodía con una baqueta media y luego cambia a una de madera.



Imagen 29

Para poder analizar mejor este movimiento, he puesto la melodía de la marcha turca en la cual está basado este movimiento que se presenta a continuación¹¹.

Ceddin Deden

Marcha Tradicional Turca



Imagen 30

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=10aFs111ego>

De este modo podemos hacer una comparación entre el material expuesto en el tercer movimiento y la melodía de la marcha turca *Ceddin deden* para saber qué tanta influencia tiene sobre este movimiento.

Introducción: hay muchas similitudes entre la melodía original y el tercer movimiento. La primera similitud empieza en el compás 3 ya que las notas y el ritmo son idénticos a la original.



Imagen 31

En el siguiente ejemplo se puede observar que el ritmo y las melodías son muy parecidos pero en el fragmento de timbal es más sencillo.



Imagen 32

En el compás 9 se puede ver que la relación de intervalos es igual a la melodía original, además de que el ritmo y las notas son iguales.



Imagen 33

Tema A: es la melodía principal porque un compás antes hay un *molto accelerando* que nos conduce hacia esta sección acompañado de un cambio de dinámica a *f*. Otro elemento que nos ayuda a saber que es el tema principal es el hecho de que el compositor pide que la mano izquierda cambie a una baqueta de madera (*holzschlägel*) para tener una mejor articulación que ayude a destacar más la melodía.



Imagen 34

En el siguiente ejemplo podemos ver que hay pequeñas diferencias entre el tema original como la nota de paso que conduce al último *C#* que en la melodía original es un *E* mientras que en la obra es un *B*. También la duración de esta nota se mantiene por un octavo más debido al compás de amalgama.



Imagen 35

Coda: aquí se puede observar que el *crescendo poco a poco* y el *molto accelerando* nos conduce al final del movimiento aunado a que las dos manos tocan el mismo ritmo en las mismas áreas del timbal para generar mayor tensión e intensidad.



Imagen 36

Partitura del movimiento III.- Nakkare

III. Nakkare

Along with the kös, nakkares were precursors to the modern timpani. Although not as large as the kös, these small, paired kettledrums were an essential part of the mehterân. Their characteristic rhythm between low and high drums provides the pulse for marching. This movement derives its material from the most famous of Turkish military marches, *Ceddin Deden*.

Ostinato **Introducción**

Tema A

Coda

♩ = 40
 (F#, F#, C#, F#) stems up = RH w/ çevgen mallet (see notes)
p
 stems down = LH w/ medium mallet
poco accel.
crescendo poco a poco
molto accel.
mf to holzschlägel in LH
Faster ♩ = 144
f
poco accel.
crescendo poco a poco
molto accel.

* All pedaling in this movement is performed on the middle two drums. The 29" pedals G#, A, B while the 26" pedals C#, D.

© 2015 Topspace Publications, LLC, Portland, OR. (ASCAP) International copyright secured. All rights reserved.

Sugerencias de Estudio movimiento III.- Nakkare

Mi primera sugerencia es tener del lado derecho la baqueta *çevgen* para realizar rápida y silenciosamente el *attaca* del segundo movimiento.

Como segunda sugerencia, creo importante tocar solo la mano derecha para obtener memoria muscular y aprender la distancia que recorre la mano de la orilla al centro del timbal. Para mejorar estos movimientos, he realizado el siguiente ejercicio:

EJERCICIO 1
♩ = 100 - 144



mano derecha

También sugiero tocar este movimiento sentado en un banco para timbal debido a los cambios afinación son muy repentinos. Para esto el siguiente ejercicio combina las notas a cambiar en los timbales 29 y 26" usando solo la mano izquierda y tratando de mejorar la precisión en la afinación, es recomendable que también se entonen estas notas en el piano:

EJERCICIO 2
♩ = 100 - 150

Timbal 29" | Timbal 26" | Timbal 26" | Timbal 29"



mano izquierda

Como último ejercicio, he puesto el ritmo de las dos manos en la sección A que a simple vista se ve fácil pero que siguiendo los tempos metronómicos llega a ser complicado para las dos manos:

EJERCICIO 3
♩ = 100 - 144

mano derecha



mano izquierda

Mi sugerencia final es escuchar la marcha *Ceddin Deden* para tener una mejor idea del carácter que debe llevar este movimiento.

Análisis del movimiento IV.- The Fall of Constantinople (1453)

A pesar de un noble esfuerzo defensivo, Constantinopla cayó después de un asedio de 53 días. La captura de la ciudad fue liderada por el sultán Mehmed II (1432-1481) marcando el fin del imperio Bizantino. El sonido del mehterân estaba presente.

Este movimiento es bastante breve y el material que nos presenta no tiene mucho desarrollo, sin embargo nos sugiere que es un movimiento de transición debido a los cambios de afinación efectuados.

Los elementos presentes en el cuarto movimiento se presentan en la siguiente tabla.

| Secciones | Tema A | Puente | Tema B | Tema C |
|-----------|--------|--------|--------|--------|
| Compases | 1-5 | 6-9 | 10-19 | 20-30 |

Ninguno de los temas tiene relación entre sí pero tienen el mismo carácter agresivo que se manifiesta con la indicación de **Feroce**, la misma dinámica de **ff** y el uso de baquetas duras para su ejecución.

Tema A: este tema que se presenta está sincopado, comienza con notas de adorno y tiene una constante dirección hacia la nota **F#**.



Imagen 37

Puente: tiene un solo ritmo de dieciseisavos y sólo ocupa la nota **E**, misma que será la nota inicial del tema B.



Imagen 38

Tema B: está caracterizado por los cambios de afinación, el uso de redobles y la disonancia presente en el compás 17 entre las notas *E* y *D#* generando más tensión por el uso de un regulador hacia el final del tema que indica un *lasciare vibrare*.



Imagen 39

Tema C: tiene la característica de empezar con el punto más climático del movimiento para luego ir perdiendo la energía con el uso de una rítmica cada vez más estática, un *diminuendo* y un *poco ritardando* que sumando estos elementos, dan la sensación de que algo se está desfragmentando.



Imagen 40

El último sistema de este movimiento representa las secuelas de lo anterior mencionado gracias al uso de *glissandos*, calderones y una articulación incisiva con la indicación de *secco* en la última nota que presenta un *marcato* con *staccato* y una apoyatura que en conjunto dan la sensación de una caída tal como lo indica el nombre del movimiento.



Imagen 41

Análisis del movimiento V.- Solemne.

Las meherân servían un rol y función militar. Sin embargo, había tiempos de paz y reflexión solemne para sus miembros, muchos de los cuales eran devotamente religiosos.

La forma que tiene el movimiento cinco es más libre que los otros, debido a esto el análisis será un poco distinto tomando en cuenta sus características y tratando de lograr una mayor comprensión de este.

Este movimiento está construido a base de patrones rítmicos que se presentan en distintas partes. He clasificado estos patrones por sus características asignándoles letras y números para jerarquizar la importancia en la que están presentes en la siguiente tabla.

| Patrones | Características | Variaciones | Número de veces presente |
|-----------------|--------------------------------------|--|--|
| Patrón A | tresillos en octavos | PA1, PA2, PA3, PA4 y PA5 | PA1-8 PA2-8 PA3-1 PA4-1 PA5-1 |
| Patrón B | notas aisladas | PB1, PB2, PB3, PB4 | PB1-12 PB2-5 PB3-5 PB4-1 |
| Patrón C | grupo de notas con acelerando | PC1, PC2, PC3 | PC1-3 PC2-3 PC3-1 |
| Patrón D | Redobles en el ostinato | PD1, PD2 | PD1-1 PD2-2 |
| Patrón E | Grupo de notas con glissandos | PE1, PE2, PE3, PE4, PE5, PE6. PE7 y PE8 | PE1-7 PE2-3 PE3-3 PE4-2 PE5-2 PE6-2 PE7-1 PE8-1 |
| Patrón F | Grupo de notas sin glissandos | PF1, PF2, PF3, PF4, PF5, PF6 y PF7 | PF1-14 PF2-2 PF3-2 PF4-2 PF5-2 PF6-2 PF7-1 |
| Patrón 0 | Silencio, ausencia de sonido | P0 | P0-18 |

Con base en la tabla anterior podemos ver que a pesar de no tener secciones definidas, el movimiento cinco mantiene una estructura gracias a que algunos patrones predominan más que otros.

Este movimiento empieza con la indicación *Earnestly* (con fervor) lo que nos indica que el carácter con el que debe ser tocado acompañado de la indicación *Rubato* que ayuda a la interpretación. El primer **PC1** nos sirve de introducción porque emplea el mismo ritmo en las dos manos para adentrarnos a los siguientes patrones mientras que el **PD1** es un *ostinato* en la mano izquierda que se mantiene por casi todo el movimiento.

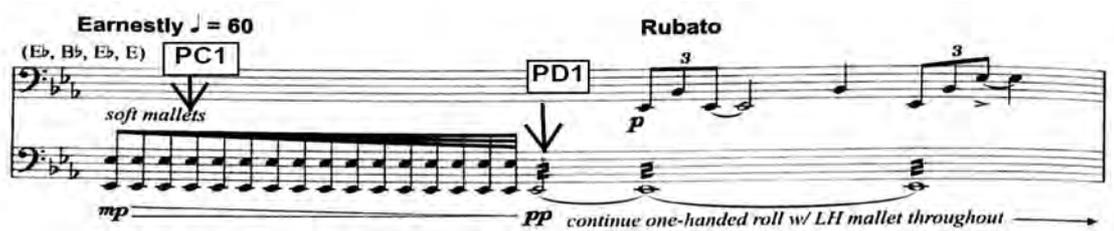


Imagen 42

El **PA1** es la base para varios patrones y está presente en muchas partes del movimiento siendo este un *leitmotiv*.



Imagen 43

El regulador de dinámica en el **PF1** al inicio de la segunda página nos conduce al **PF3** con la indicación del *poco accelerando*.



Imagen 44

El patrón **PF2** junto con la indicación *Fervently*, el regulador de dinámica y el *poco accelerando* nos conducen al clímax del movimiento ubicado en los patrones **PE3** y **PB3** que tienen las notas más agudas y una dinámica de *ff*.

The image shows two staves of music. The top staff begins with the tempo marking 'Fervently' and the dynamic 'ff'. It features a pattern labeled 'PF2' with a duration of 26". The music then transitions to a section with 'poco accel.' and a dynamic of 'mp', featuring a pattern labeled 'PE3' with a duration of 23" and another pattern labeled 'PB3' with a duration of 26". The bottom staff continues with 'poco accel.' and 'ff' dynamics, featuring patterns labeled 'PE3' (23") and 'PB3' (26"). The music concludes with a dynamic of 'mp' and a pattern labeled 'PE3' (26").

Imagen 45

El **PE8** con la indicación *poco ritardando* es un anticipo de lo que pasa en el **PE6** con la indicación *Slower* que sirve para conducir al **PB4** siendo esta una nota de reposo marcada por un calderón.

The image shows two staves of music. The top staff begins with a dynamic of 'mp' and a pattern labeled 'PE8' with a duration of 23". It then transitions to a section with 'poco rit.' and a dynamic of 'mf', featuring a pattern labeled 'PE6' with a duration of 26" and another pattern labeled 'PB4' with a duration of 26". The bottom staff continues with 'poco rit.' and 'mf' dynamics, featuring a pattern labeled 'PE6' (26") and a pattern labeled 'PB4' (26"). The music concludes with a dynamic of 'mp' and a pattern labeled 'PE6' (26").

Imagen 46

El último pasaje es una Coda que tiene las indicaciones de *Tranquil*, *ritardando* y *Calando* sobre el patrón **PA2** que nos aportan el carácter de solemnidad, tranquilidad y reflexión propios de este movimiento. El último patrón **PA5** con *glissando* nos prepara la afinación para el movimiento seis.

The image shows two staves of music. The top staff begins with the tempo marking 'Tranquil' and the dynamic 'p'. It features a pattern labeled 'PA2' with a duration of 26" and another pattern labeled 'PA2' with a duration of 23". The music then transitions to a section with 'rit.' and a dynamic of 'pp', featuring a pattern labeled 'PA2' with a duration of 26". The bottom staff continues with 'rit.' and 'pp' dynamics, featuring a pattern labeled 'PA2' (26") and a pattern labeled 'PA5' with a duration of 23". The music concludes with a dynamic of 'pp' and a pattern labeled 'PA5' (23").

Imagen 47

Partitura del movimiento V.- Solemne

V. Solemne

The mehterân served a military role and function. However, there were times of peace and solemn reflection for its members, many of whom were devoutly religious.

Earnestly ♩ = 60
 (E♭, B♭, E♭, E)

Rubato

soft mallets

pp continue one-handed roll w/ LH mallet throughout

The score consists of seven staves of music. The first staff is the bass line, starting with a key signature of three flats and a tempo of 60. It includes a section labeled 'soft mallets' and a 'Rubato' section. The second staff continues the bass line with a 'pp' instruction. The third staff has a 'mp' instruction. The fourth staff has a 'pp' instruction. The fifth staff has a 'mf' instruction. The sixth staff has a 'pp' instruction. The seventh staff has a 'p' instruction. Various musical notations are used throughout, including triplets, rolls, and dynamics. Performance instructions are provided for several sections.

© 2015 Topspace Publications, LLC, Portland, OR. (ASCAP) International copyright secured. All rights reserved.

Sugerencias de Estudio movimiento V.- Solemne

La primera sugerencia es ocupar una baqueta más suave en la mano izquierda ya que se mantiene haciendo un *ostinato* durante casi todo el movimiento mientras que la mano derecha debe usar una baqueta media suave con más punto para tocar los diferentes patrones rítmicos con mayor claridad.

El primer ejercicio es para mejorar los *accelerandos* y *rallentandos* presentes en este movimiento. Sugiero estudiar las manos por separado y en especial la mano derecha porque es la que hace más figuras como esta:

EJERCICIO 1



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of eighth notes. The first half of the staff is marked 'accel.' and the second half is marked 'rall.'. The notes are grouped into two measures, each containing a sequence of eighth notes.

Para los patrones que tienen *glissandos*, el siguiente ejercicio ayuda a controlar y respetar el ritmo además que tiene cierta similitud con los pasajes en dónde se emplean. Sugiero sólo practicarlo con la mano derecha:

EJERCICIO 2

♩ = 40 - 60

| | | | |
|-----|-----|-----|-----|
| 26" | 29" | 26" | 23" |
|-----|-----|-----|-----|



The image shows a musical staff with a bass clef and a key signature of two flats. The time signature is 4/4. The notation consists of a series of eighth notes. There are two measures, each containing a sequence of eighth notes. The notes are marked with 's' (sustained). The label 'mano derecha' is written below the staff.

Para la mano izquierda que se queda haciendo un redoble en el timbal con la nota más grave, he diseñado un ejercicio que ayuda a fortalecer y a darle cuerpo sin ser demasiado cansado. Hay que tomar en cuenta que este redoble no debe ser muy rápido ya que el timbal de 32" requiere un tremolo que sea constante para mantener la nota:

EJERCICIO 3

♩ = 40 - 60



The image shows a musical staff with a bass clef and a key signature of two flats. The time signature is 4/4. The notation consists of a series of eighth notes. There are two measures, each containing a sequence of eighth notes. The notes are marked with 's' (sustained). The label 'mano izquierda' is written below the staff.

Análisis del movimiento VI.- The Night Attack (1462)

El ataque nocturno ocurrió en 1462 y se consideró una derrota inquietante para los jenizaros y los turcos otomanos. El ataque nocturno fue una escaramuza que involucró a Vlad Tepes (1431-1476) Vlad el empalador de Valaquia. Tepes atacó en el campamento otomano en medio de la noche tratando de asesinar a Mehmed II. El asesinato falló y Mehmed replegó sus tropas a la ciudad de Targoviste. Sin embargo, en Targoviste descubrió sorprendentemente que Vlad Tepes había empalado a 20,000 turcos. Con una moral muy debilitada, Mehmed II y sus tropas se retiraron.

Este movimiento tiene el carácter de *Mysterioso* lo cuál se facilita por el uso de las sordinas que le dan a los timbales un sonido más oscuro y seco. Las secciones que contiene se presentan en la siguiente tabla.

| Secciones | Sección A | Sección B | Sección C | Sección A1 |
|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| Compases | 1-31 | 32-36 | 37-44 | 45-52 |

Sección A: comienza con una anacrusa en un compás de 6/8 con un *buzz roll* que tiene un *glissando* de la nota Eb a G.

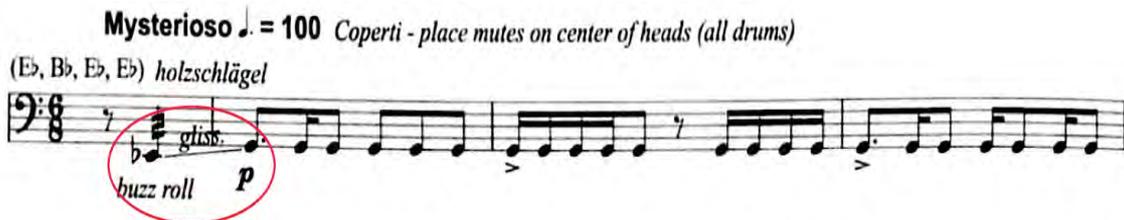


Imagen 48

Esta sección se mantiene en un rango dinámico de *p* a *mf*. Los pasajes donde hay más tensión es cuando tiene el regulador, hay muchos acentos, pasa de un timbal a otro y el intervalo de este es de una segunda menor.



Imagen 49

Sección B: empieza en el compás 32 con la indicación *Smoothly* que se caracteriza por tener el mismo ritmo y cambiar constantemente de nota entre los cuatro timbales.



Imagen 50

Sección C: tiene el carácter de *Agitato* lo cual nos indica que la tensión se incrementa y se vuelve más insistente sobre algunas notas como en el compás 38 que es el único pasaje que contiene acentos *marcados*.



Imagen 51

Esta sección tiene el momento más climático en el compás 43 y 44 por el uso de un regulador, el ritmo sincopado, los acentos y el empleo de las dos manos al mismo tiempo.



Imagen 52

Sección A1: la nota en *G* regresa al *Eb* por medio de un *glissando* que retoma el ritmo y el carácter del inicio por medio de un regulador que en los últimos compases nos conduce hacia un final conclusivo.



Imagen 53

Partitura del movimiento VI.- The Night Attack (1462)

VI. The Night Attack (1462)

The Night Attack occurred in 1462 and was considered an unsettling defeat for the Janissaries and the Ottoman Turks. The Night Attack was a skirmish involving Vlad Tepes (Vlad the Impaler) of Wallachia. Tepes attacked an Ottoman camp in the middle of the night, attempting to assassinate Mehmed II. The assassination failed, and Mehmed pushed his troops on to the city of Targoviste. However, in Targoviste he shockingly discovered Vlad Tepes had impaled 20,000 Turks. With severely weakened morale, Mehmed II and his troops retreated.

Sección A

Mysterioso ♩ = 100 *Caperti - place mutes on center of heads (all drums)*

(E, B \flat , E \flat , E \flat) *holzschlägel*

buzz roll *p*

5

9 29" (B \flat) to A \flat *mp*

13 *p* *mp*

17 *p* *mf*

21

25 23" (E \flat) to E \flat *mf* *mp*

29 *mf* *mp*

Sección B

Smoothly

© 2015 TapSpace Publications, LLC, Portland, OR. (ASCAP) International copyright secured. All rights reserved.

33

36

39

42

45

49

Sección C

Agitato

29" (Ab) to Bb

mf

p

gliss.

remove mutes

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a violin part. The score is divided into several sections. The first section, measures 33-35, is highlighted in light blue. The second section, measures 36-41, is highlighted in light green and includes the instruction 'Agitato' and a tempo change '29" (Ab) to Bb'. The third section, measures 42-44, is also highlighted in light green. The fourth section, measures 45-50, is highlighted in light pink and includes the instruction 'Sección A1'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *p*. A 'gliss.' marking is present in measure 42. The piece concludes in measure 50 with the instruction 'remove mutes'.

Sugerencias de Estudio movimiento VI.- The Night Attack (1462)

La primera sugerencia es tocar la sección A sin el *glissando* a modo de práctica para concentrarse en que la rítmica del movimiento sea precisa. Una vez dominado este pasaje, sugiero tocar el siguiente ejercicio que también nos ayuda en la sección A1:

EJERCICIO 1
♩ = 40 - 100

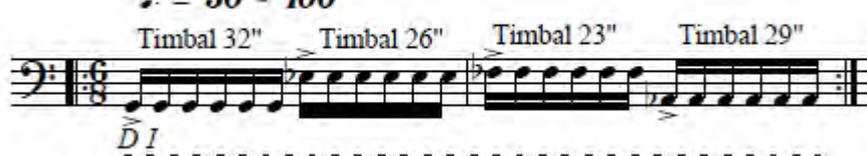


The image shows a musical exercise on a bass staff in 6/8 time. It consists of a single melodic line with a tempo of 40-100 bpm. The exercise is marked with 'gliss.' and 'p' (piano) at the beginning and end. The notes are eighth notes, and there are some rests and accents throughout the piece.

Para toda la sección B que realiza muchos movimientos en los cuatro timbales, he creado un ejercicio que ayuda a mejorar la precisión y mejora la memoria muscular para tener la fluidez que requiere este fragmento. Sugiero empezar con la mano derecha y tocar alternadamente utilizando la rotación de la cadera y evitando hacer movimientos innecesarios para no dar notas falsas o golpes fuera del área de toque:

EJERCICIO 2
♩ = 50 - 100

Timbal 32" Timbal 26" Timbal 23" Timbal 29"



The image shows a musical exercise on a bass staff in 6/8 time with a tempo of 50-100 bpm. The exercise is divided into four sections, each assigned to a specific timbal: 32", 26", 23", and 29". The notes are eighth notes. There is a 'D I' marking at the beginning of the first section.

Finalmente para la sección C sugiero tocar las notas que no llevan acento con muy poco peso y bajo volumen para que las notas con acento normal y *marcato* sean más claras. El último ejercicio emplea todas las articulaciones de esta sección, también recomiendo utilizar más brazo y más peso en los acentos marcados para que tengan un mayor contraste y definición sobre los acentos normales:

EJERCICIO 3
♩ = 70 - 100



The image shows a musical exercise on a bass staff in 6/8 time with a tempo of 70-100 bpm. The exercise features a melodic line with accents (^) and a marcato marking. The notes are eighth notes.

Análisis del movimiento VII.- The Auspicious Incident (1826)

En 1826 el Cuerpo de Jenízaros se había vuelto poderoso y corrupto. El sultán Mahmud II vio la necesidad de construir un nuevo ejército en un estilo moderno. Este cambio era una amenaza para los jenízaros que se rebelaron rápidamente. Sin embargo, las fuerzas de Mahmud sobrepasaron en gran medida a los jenízaros y una masacre se suscitó. Este hecho se conoció como el Incidente de Auspicio y marca el final de siglos de antigüedad del Cuerpo de Jenízaros.

Aunque el Incidente de Auspicio marca el final del Cuerpo de Jenízaros, este movimiento (musicalmente hablando) no se centra en este capítulo final de su historia. Más bien se enfoca en un nuevo capítulo de la historia, un nuevo capítulo para los timbales. En los compases finales de este movimiento, se puede escuchar una indirecta sobre el modo de componer para los timbales de Ludwig van Beethoven (1770-1827) en su séptima y novena sinfonías dando un breve presagio de la próxima evolución musical de los timbales.

El último movimiento de *Mehterân* tiene las siguientes secciones.

| Secciones | Introducción | Puente 1 | Sección A | Puente 2 | Sección B | Puente 3 | Sección C | Coda |
|-----------|--------------|----------|-----------|----------|-----------|----------|-----------|-------|
| Compases | 1-4 | 5-8 | 9-17 | 18 | 19-26 | 27-29 | 30-39 | 40-54 |

Introducción: está en un compás de 5/8 y se caracteriza por los cambios de afinación en el timbal 32" y 23". Estos cambios sirven de transición para el puente 1 y el desarrollo de la sección A.

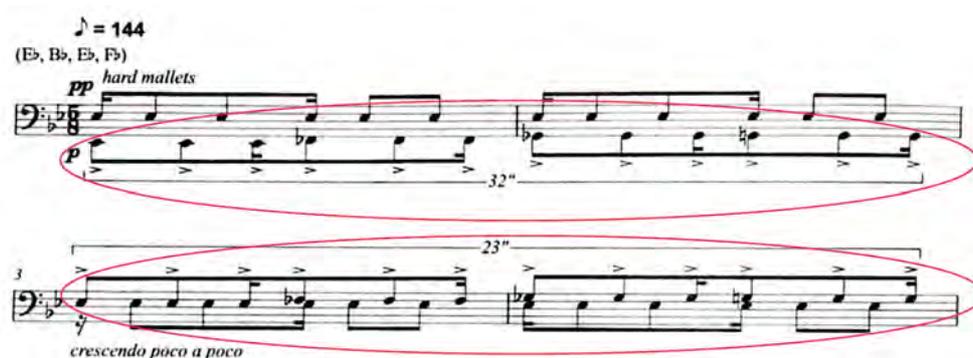


Imagen 54

Puente 1: hecho en su mayoría de treintaidosavos, en el compás 8 hay una pausa para cambiar a un compás de 4/4 y hacer una modulación métrica de valor igual a valor.



Imagen 55

Sección A: tiene el carácter de *Spiritoso* y empieza a desarrollar un tema en los cuatro timbales cambiando de compás constantemente a **3/4**, **4/4**, **9/8** y **2/4** usando acentos normales y marcatos para resaltar ciertos pasajes.



Imagen 56

Puente 2: es muy breve caracterizado por el cambio a **4/4**, la dinámica a *mp* y el regulador.



Imagen 57

Sección B: tiene un cambio de compás a **5/8**, dinámica en *ff* y el uso de *glissandos* en la figura más importante de este pasaje.



Imagen 58

Puente 3: empieza en **2/4** y cambia a **4/4** ocupando solo las notas **D** y **G**.



Imagen 59

Sección C: se presenta un nuevo tema que ocupa en los cuatro timbales con las notas **G** (32”), **C** (29”), **D** (26”) Y **G** (23”) desarrollando una melodía de una manera fluida y en donde las dinámicas y las articulaciones son muy importantes. A partir del compás 32 en **mp** empieza un *crescendo poco a poco* con un *tenuto* en el timbal más grave que sirve de impulso hacia el compás 35 y 36 que tienen las notas más importantes con *marcato* y una dinámica de **fff**.

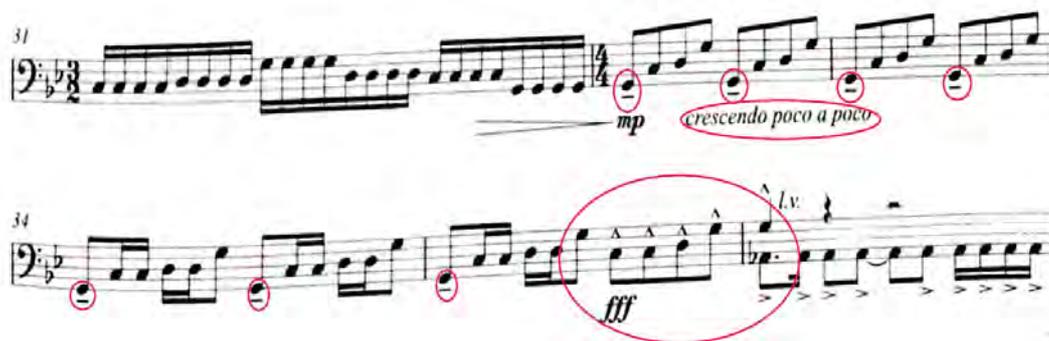


Imagen 60

Coda: empieza cuando el timbal de 32” regresa a la nota **G** y más adelante en el compás 42 el timbal de 26” cambia a la nota **D \flat** . Esta sección se caracteriza por el ritmo sincopado, dinámicas muy fuertes y por ser la única que tiene **fp** en toda la obra.



Imagen 61

Partitura del movimiento VII.- The Auspicious Incident (1826)

VII. The Auspicious Incident (1826)

In 1826 the Janissary Corps had become both powerful and corrupt. Sultan Mahmud II saw a need to build a new army in a modern style. This change was a threat to the Janissaries who quickly revolted. However, Mahmud's forces greatly outnumbered the Janissaries, and a massacre ensued. This became known as *The Auspicious Incident*, and it marks the end of the centuries-old Janissary Corps.

Though *The Auspicious Incident* marks the end of the Janissary Corps, this movement (musically speaking) does not focus on this closing chapter of history. Rather, the focus is on a new chapter of history, a new chapter for the timpani. In the final measures of this movement, one can hear a hint of Ludwig van Beethoven's timpani writing from his Seventh and Ninth Symphonies—a brief foreshadowing of the forthcoming musical evolution of the timpani.

INTRODUCCIÓN

♩ = 144
(E♭, B♭, E♭, F♯)
pp *hard mallets*
p
32"
23"
crescendo poco a poco

The introduction consists of two staves of music. The first staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *pp* and *hard mallets*. A bracket indicates a 32-measure phrase. The second staff continues the pattern with a dynamic marking of *p* and a bracket indicating a 23-measure phrase. The instruction *crescendo poco a poco* is written below the second staff.

PUENTE 1

5

Bridge 1 consists of a single staff of music starting at measure 5. It features a continuous rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *pp*.

7

ff
ff

The end of Bridge 1 consists of a single staff of music starting at measure 7. It features a continuous rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The staff ends with a double bar line and a dynamic marking of *ff*.

SECCIÓN A

9
Spiritoso

© 2015 Topspace Publications, L.L.C., Portland, OR (ASCAP) International copyright secured. All rights reserved.

Section A consists of a single staff of music starting at measure 9. It features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *pp* and the instruction **Spiritoso**. The staff ends with a double bar line. At the bottom of the page, there is a copyright notice: © 2015 Topspace Publications, L.L.C., Portland, OR (ASCAP) International copyright secured. All rights reserved.

Musical notation for measures 12 and 15. Measure 12 is the first measure of a system, and measure 15 is the first measure of the next system. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

→ PUENTE 2 → SECCIÓN B

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 is the first measure of a system, and measure 18 is the first measure of the next system. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings *mp* and *ff* are present.

Musical notation for measures 20 and 23. Measure 20 is the first measure of a system, and measure 23 is the first measure of the next system. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes. The word *gliss.* is written above the notes in measures 20 and 23.

→ PUENTE 3

Musical notation for measures 26 and 27. Measure 26 is the first measure of a system, and measure 27 is the first measure of the next system. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

→ SECCIÓN C

Musical notation for measures 29 and 30. Measure 29 is the first measure of a system, and measure 30 is the first measure of the next system. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 31 and 34. Measure 31 is the first measure of a system, and measure 34 is the first measure of the next system. The notation includes a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings *mp* and *ff* are present. The instruction *crescendo poco a poco* is written below the notes in measure 31.

37

f

40 **CODA**

40 32ⁿ (A \flat) to G

ff

42 26ⁿ (D) to D \flat

fp ————— *ff*

45

47

49 *ff*

52 *fp*

Sugerencias de Estudio movimiento VII.- The Auspicious Incident (1826)

Mi primera sugerencia es estudiar los cambios de afinación que hay en la introducción en el piano entonándolos y luego interpretándolos por separado, es decir que solo toquemos la mano que hace los cambios. Para esto el siguiente ejercicio en 6/8 nos da la pauta necesaria para que la afinación se perfeccione:

EJERCICIO 1
♩ = 74 - 144 *mano izquierda*



Timbal 32"
Timbal 23"
mano derecha

Para la sección B he creado el siguiente ejercicio que nos ayuda a mejorar los *glissandos* y la afinación que este pasaje requiere:

EJERCICIO 2
♩ = 74 - 144



gliss. *gliss.*

En la sección C es muy importante diferenciar las articulaciones en especial el *tenuto*, la idea de este ejercicio es combinar los ritmos en donde está articulación se presenta. Sugiero ocupar más peso para mejorar la calidad de esta articulación sin que el sonido sea brusco cuidando usar poca velocidad después de cada golpe:

EJERCICIO 3
♩ = 70 - 110



I I I I

Para la Coda es muy importante hacer un buen *fp*, para ello he desarrollado un ejercicio que también contiene un ritmo sincopado utilizado en el movimiento:

EJERCICIO 4
♩ = 70 - 110



fp

CAPÍTULO III: *Velocities* (1990) de Joseph Schwantner (n.1943)

3.1 Acerca del compositor

El compositor estadounidense Joseph Schwantner nació en Chicago, Illinois el 22 de Marzo de 1943, su primer acercamiento musical fue tocando guitarra clásica a la edad de 8 años, más tarde en la preparatoria tocaría la tuba y se uniría al coro de su escuela, en este período comenzaría a estudiar teoría musical y a componer obras influenciadas por el jazz, *Offbeat* una de sus primeras composiciones de este estilo ganó el *National Band Camp Award* en 1959.

Schwantner obtuvo su *Bachelor of Music* en composición por el *American Conservatory of Music* de Chicago en 1964 bajo la tutela de Bernard Dieter, más tarde estudiaría con Anthony Donato y Alan Stout para conseguir su *Master of Music* y *Doctorate of Music* en la *Northwestern University* en 1966 y 1968 respectivamente. Como profesor Joseph Schwantner ha impartido clases de composición en *Yale University*, *Eastman School of Music* y *Julliard School of Music*.

Sus composiciones se caracterizan por tener un estilo dramático y colorístico sobre todo en obras orquestales como *Aftertones of Infinity* comisionada por la *American Composers Orchestra* y que le hizo merecedor al premio *Pullitzer* de música otorgado por la composición musical más destacada en el año 1979¹².

La mayoría de sus obras son para orquesta, su *Concerto for Percussion and Orchestra* compuesto en 1994 fue comisionado por la *New York Philharmonic* para conmemorar su 150 aniversario y está dedicada al aclamado percusionista Christopher Lamb con quien estuvo trabajando en la revisión de este concierto. El estreno de esta obra tuvo lugar en la *Avery Fischer Hall* el 5 de Enero de 1995 en la ciudad de Nueva York¹³.

¹² https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4879/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

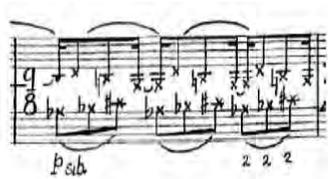
¹³ Información recuperada de <http://windliterature.org/2015/04/28/percussion-concerto-by-joseph-schwantner/>

3.2 Acerca de la Obra

La obra de *Velocities* para marimba fue escrita en 1990 y es una de las piezas de mayor grado de dificultad que se hayan escrito para este instrumento. Fue hecha por encargo de la PAS (*Percussion Arts Society*) con apoyo del *National Endowment for the Arts* y está dedicada al marimbista Leigh Howard Stevens. Esta obra se ha vuelto un estándar en los concursos internacionales de marimba alrededor del mundo.

Schwantner estuvo trabajando en conjunto con Stevens para la realización de esta obra, originalmente *Velocities* tenía un total de 346 compases pero por sugerencia del marimbista, se le agregaron 10 compases más en la última sección para hacer más intenso y emocionante el final¹⁴.

Esta pieza incluye un tipo de toque representado por una x que no es muy ocupado y que consiste en golpear las teclas de la marimba con la vara de las baqueta en vez de hacerlo como usualmente se hace con la cabeza de la misma. Esta técnica es considerada extendida y su uso en la marimba genera un sonido seco y distante pero que a la vez le impregna un color diferente a la obra.



Joseph Schwantner ha dicho lo siguiente con respecto a *Velocities*:

*"La música, como sugiere el título, es caracterizado por una textura continuamente cambiante de tonos rápidamente articulados dentro de una estructura de continuos cambios de métrica. Los elementos lineales, armónicos y gestuales de la obra son derivados de una serie de conjuntos de cuatro, cinco, seis y siete notas"*¹⁵

¹⁴ I-Jen Fang, *The 1986 National Endowment for the Arts Commission: An Introspective Analysis of Two Marimba Works, Reflections on the Nature of Water by Jacob Druckman and Velocities by Joseph Schwantner, Together with Three Recitals of Selected Works by Keiko Abe, Christopher Deane, Peter Klatzow, Wayne Siegel, Gitta Steiner, and Others*, Ph.D. dissertation, University of North Texas, 2005, p.41.

¹⁵ Evelyn Glennie, *The Music of Joseph Schwantner*, booklet, BMG, disco compacto (la traducción es mía).

3.3 Análisis de la obra

Este análisis de *Velocities*, se apoya en el trabajo realizado por I-Jen Fang para obtener el grado de Doctorado en Artes Musicales por la *University of Texas* en Agosto del 2005.

Esta obra lleva como subtítulo *Motto Perpetuo* (movimiento perpetuo) porque tiene un patrón constante de dieciseisavos con una breve sección de treintaidosavos sin parar durante toda la pieza.

Schwantner ocupa nueve ideas temáticas expuestas en la siguiente tabla

| | | | | | | | | | |
|-----------|--------------|-----------------|--------------|-----------------|--------------|-----------------|---------------|-----------------|---------|
| Compases | 1-28 | 29-47 | 48-104 | 105-121 | 122-204 | 205-209 | 210-285 | 286-316 | 317-fin |
| Secciones | Introducción | Transición 1 | Sección A | Transición 2 | Sección B | Transición 3 | Sección A1 | Transición 4 | Coda |

Velocities está compuesta en un estilo minimalista y tiene una forma de introducción, A, B, A1 y Coda con 4 pasajes de transición en los que los intervalos de *4ta justa*, *5ta justa*, *2da menor* y *7ma Mayor* predominan a lo largo de toda la obra.

Un aspecto remarcable es que a pesar de su patrón constante de dieciseisavos, la pieza tiene varias secciones muy contrastantes entre sí ya que pasa de los sonidos más agresivos y explosivos con palabras como *prorrrompendo o brutale*, a secciones suaves y tranquilas que indican *as legato as posible o dolce* todo esto en un breve espacio de pocos compases.

Otro aspecto a destacar es que no hay cambios de *tempo* y emplea la yuxtaposición de ideas o motivos para semejar una fluctuación constante que enlaza todas las secciones convirtiéndolas en una unidad ocupando todo el rango de la marimba de concierto moderna.

Introducción: contiene muchos cambios de métrica y se caracteriza por el uso constante de golpes en el borde de las teclas. También en esta sección predominan los intervalos de *4ta perfecta* y *7ma Mayor* junto con las agrupaciones binarias y ternarias de notas acentuadas por las articulaciones en *marcato*.



Imagen 62

Transición 1: hace uso de progresiones que suben y bajan para conducir a los puntos más críticos que indican *con forza* y que presentan una articulación más incisiva excepto en el pasaje que indica *elegante* ya que nos conduce hacia dinámicas, timbres y articulaciones más sutiles.



Imagen 63

Sección A: presenta nuevos materiales a desarrollar como el compás 58 con la escala menor melódica ascendente en *D \flat* con la indicación de *wavelike*, una breve sección en el compás 52 con la indicación *organ-like* y una sección que mantiene un *ostinato* en la mano izquierda y una melodía en la derecha en el compás 66 con las escala de *D \flat* Mayor en el *con gusto e estático*.



Imagen 64

En esta sección hay pasajes que combinan los materiales antes mencionados pero se desarrollan sobre otras notas. También nos presenta un puente breve en el compás 83 en **12/16** con intervalos de *5ta justa* que nos conduce al último material de esta sección ubicado en la página 5.

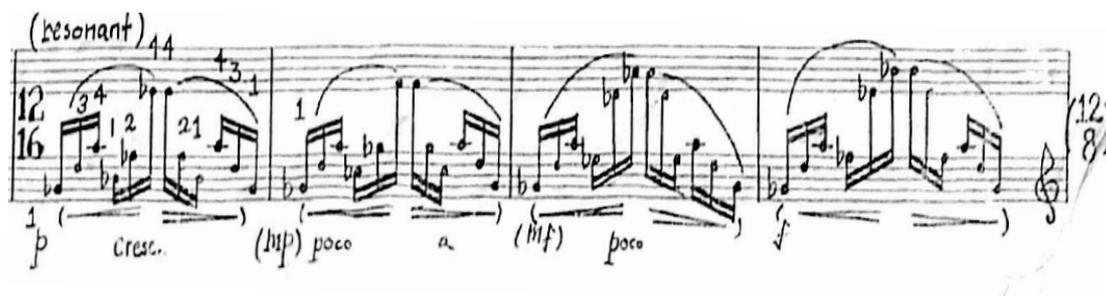


Imagen 65

En la página 5 se presenta una progresión con un *ostinato* en la mano izquierda y la melodía en la mano derecha que va cambiando cada cuatro compases en la dinámica de **pp** con las indicaciones *subdued* y *gradually more and more intense* más el *crescendo* escalonado cada dos compases conduciéndonos hacia el compás 95 que reexpone los materiales del inicio de la sección.

- 5 -

Imagen 66

Transición 2: está compuesta de arpeggios y progresiones que suben y bajan hasta llegar al compás 112 en 8/8 que emplea una modulación métrica de valor igual a valor haciendo que el *tempo* sea compuesto.

Imagen 67

Transición 3: es la sección más breve de todas y se caracteriza por el uso de *5tas justas* ascendentes y *4tas justas* descendentes con un *diminuendo poco a poco* que nos conduce a la sección A1.



Imagen 70

Sección A1: regresa al pulso original y retoma el material de *wavelike* en 7/8 combinado alternadamente con el material de *subdued* en 12/8 y haciendo algunas variaciones como ocupar una escala menor melódica ascendente de $C\flat$ en el compás 214 en vez de la original en $D\flat$. En este fragmento también juegan un papel muy importante las dinámicas porque ayudan a que las escalas y las progresiones adquieran una dirección hacia el fragmento en 8/8.

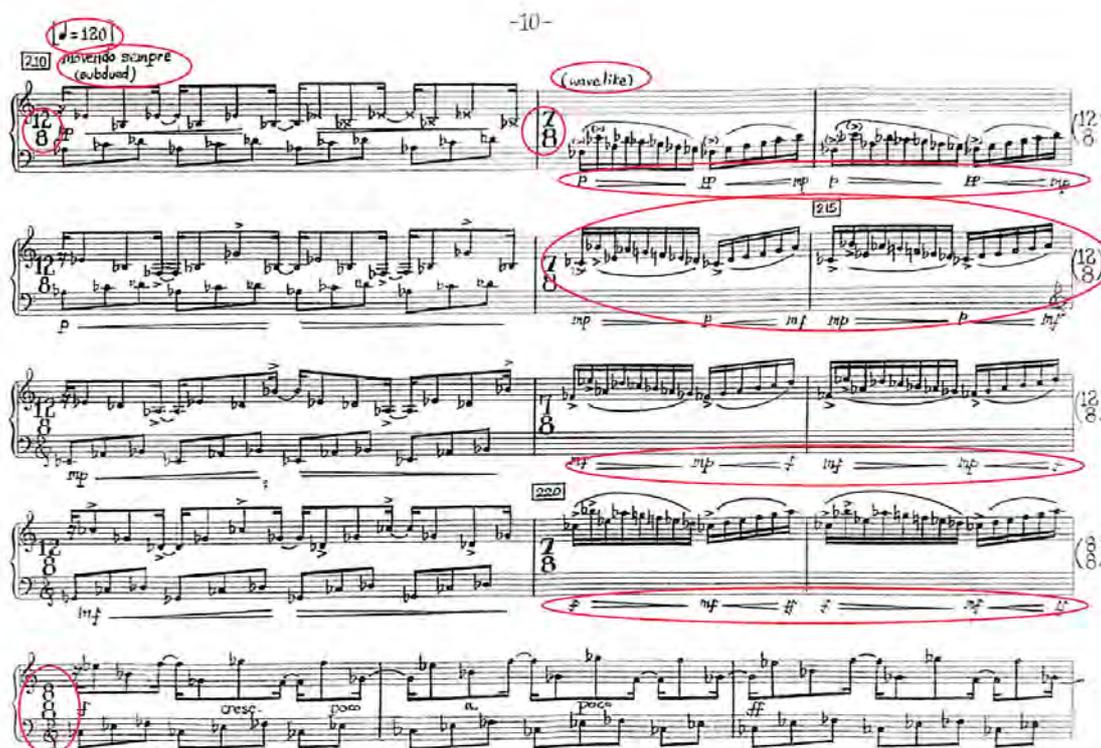


Imagen 71

En esta sección también se presenta un breve material en el compás 235 con la indicación *fluente* predominando el compás de 4/8 y empezando en una dinámica de *pp* que nos conduce hacia el pasaje *delicato* en el compás 246 a través de los compases en 3/8 con la indicación *sonoro*.

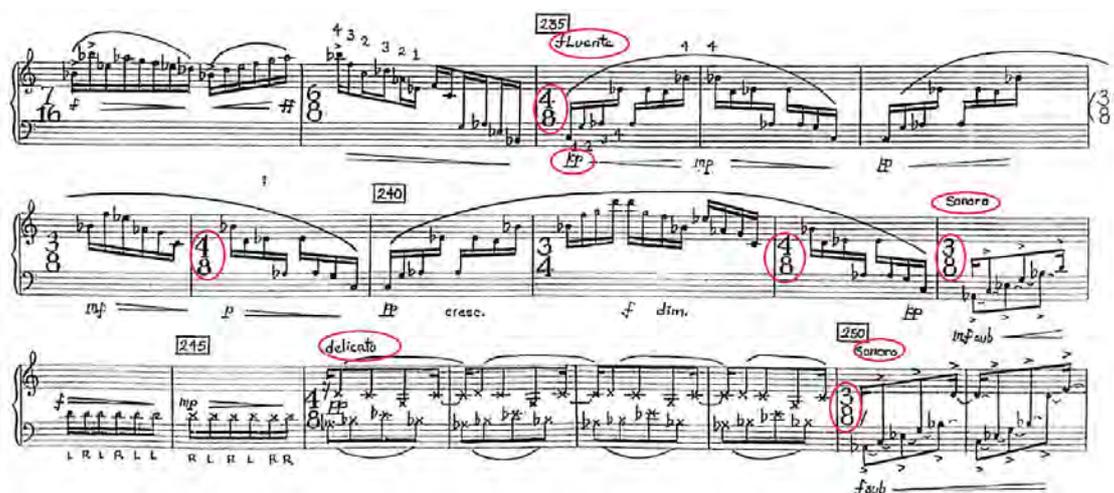


Imagen 72

Transición 4: recicla los materiales empleados en la transición 1 usando los mismos intervalos pero construyendo las progresiones sobre diferentes notas. En esta transición predomina el compás de 10/16 y su conducción hacia la Coda empieza en el compás 305 en 4/8 con la dinámica en *pp* y el posterior uso de los golpes con la vara de las baquetas marcadas por las equis.

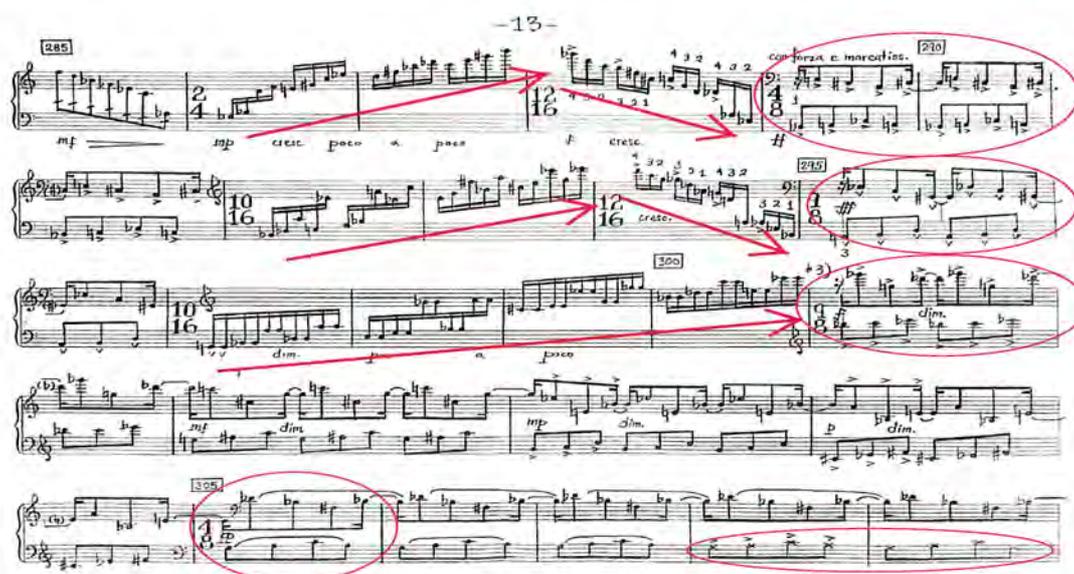


Imagen 73

Coda: está marcada por el gran contraste de dinámica y timbre que tiene con el final de la transición 4. La Coda alterna entre compases de $3/8$ y $4/8$ definida por la indicación de *con abbandono* y *marcatissimo* en una dinámica de *fff* y uso constante de acentos en *marcato* lo que nos dice que el carácter de esta última sección es bastante agresivo.

-14-

Imagen 74

En la última página de la obra se encuentran los compases más agresivos en agrupaciones de tres y dos dieciseisavos con un uso desmedido de acentos en *marcato*, una dinámica en *ffff* y un *prestissimo* haciendo de la Coda la sección más energética.

-15-

Imagen 75

3.4 Partitura de la obra

Introducción

The image shows a page of a musical score for the piece "VELOCITIES" by Joseph Schwaner. The score is written for piano and includes various performance instructions and dynamic markings. At the top, the composer's name "JOSEPH SCHWANER" and the title "VELOCITIES" are printed. The score is divided into several systems, each with a measure number in a box (1, 13, 15, 17, 19). The first system is marked "Moderato" and "con brava" (with energy and intensity). The second system is marked "Andante" and "poco". The third system is marked "Andante" and "poco". The fourth system is marked "Andante" and "poco". The fifth system is marked "Andante" and "poco". The sixth system is marked "Andante" and "poco". The seventh system is marked "Andante" and "poco". The eighth system is marked "Andante" and "poco". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *f*, and *p*. There are also some handwritten annotations in red ink, such as "con brava" and "relatively with energy and intensity".

- 3 -

(organ-like)
R → tracé

[50] *mp* *f* *sub.* *f* *sub.* *mp* *sub.*

[55] *f* *sub.* *f* *sub.* *mp* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.* *mp* *sub.*

[60] *f* *sub.* *f* *sub.* *mp* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.* *mp* *sub.*

[65] *f* *sub.* *f* *sub.* *mp* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.* *mp* *sub.*

(organ-like)
brightly

con audio e spiccato

[50] [55] [60] [65]

(8) (8) (8)

Handwritten musical score for guitar, measures 68-86. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 2/8 time signature. It features various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *ff*, *pp*, *trasc.*, *dim*, *resonant*, *ppoco*, and *pass*. Measure numbers 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, and 86 are marked. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written in Italian and English.

morendo sempre
(subdued)
pp^{sub.}

gradually more and more intense

90

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

95 *con gusto e coltetto*

f

8

scintillantly

100

8

8

8

8

8

8

Trasición 2

Trasición 2



105 (4 3 2 1) →

105 (4 3 2 1) →

106 143

107 143

108 143

109 143

110 143

111 143

112 143

113 143

114 143

115 143

116 143

mp sub.

dim.

f

mf

fz

mp cresc.

mp cresc.

(P. = 160)

(resonant)

(4 3 2) →

Sección B

- 2 -

Musical score for Section B, measures 120-160. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It features various dynamics (mf, f, p, mp, cresc.), articulations (accents, slurs), and performance instructions like "poco", "sub.", and "(resonant)". Measure numbers 120, 125, 130, 135, 140, 145, and 150 are clearly marked.

Musical score for a piano piece, measures 180-211. The score is divided into three sections: a blue section (measures 180-205), a pink section (measures 205-208), and a light blue section (measures 208-211). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamics such as *mp*, *f*, *mf*, *p*, and *cresc.* A "Transición 3" label with an arrow points to measure 205. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Section 1 (Measures 180-205): Starts with *mp* and *f* dynamics. Includes markings like *mp*, *f*, *mf*, *cresc.*, *sub.*, *dim.*, and *mp*. Measure numbers 180, 185, 190, 195, and 200 are indicated.

Section 2 (Measures 205-208): Labeled "Transición 3". Includes markings like *mf*, *f*, *mf*, *p*, *sub.*, *dim.*, and *poco*. Measure numbers 205 and 208 are indicated.

Section 3 (Measures 208-211): Includes markings like *mf*, *f*, *sub.*, and *mf*. Measure numbers 208 and 211 are indicated.

Transición 4

-13-

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 285-295) features a piano introduction in measure 285 with a *mf* dynamic. The main piece begins in measure 289 with a *mp* dynamic and a tempo marking of *allegro*. The score includes various dynamics such as *mp*, *cresc.*, *f*, *ff*, *dim.*, and *pp*. Performance instructions include *con forza e inarrestato*, *allegro*, *rit.*, *ritard.*, and *ritard.*. The piece concludes in measure 305 with a *pp* dynamic. The score is written for piano and includes fingering numbers and articulation marks.

54
t3) performance notes

Musical score for measures 310-319. The score is on a single staff with a treble clef. It begins with a 3/8 time signature and a key signature of one flat. The music features a melodic line with various ornaments and a bass line with rhythmic accompaniment. A *dim* (diminuendo) marking is present. The section ends with a 4/8 time signature.

CODA

con abbandono
marcatiss.

Musical score for measures 320-340, the CODA section. It consists of four systems of music on a single staff with a treble clef. The key signature remains one flat. The first system (measures 320-324) starts with a 3/8 time signature and a sharp sign (#). The second system (measures 325-329) and third system (measures 330-334) are in 4/8 time. The fourth system (measures 335-340) is in 4/8 time and includes dynamic markings *accel.*, *poco*, and *poco*. The section concludes with a 4/8 time signature.

-15-

prestissimo (fast as possible)

(brutale)

345

350

355

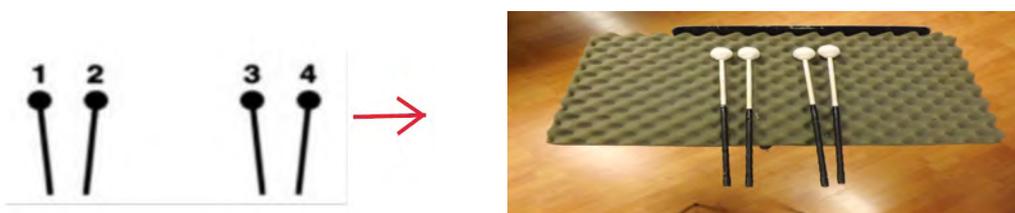
The image shows a page of handwritten musical notation for piano. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Above the first staff, there are performance instructions: "prestissimo (fast as possible)" and "(brutale)". Measure numbers 345, 350, and 355 are boxed in the score. A dynamic marking of "fff" (fortississimo) is present. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a final cadence on the fifth staff.

3.5 Sugerencias de Estudio de la obra

Una buena manera de estudiar esta pieza es ir memorizando una sección de la pieza por separado ya que si solo se memorizan las notas de principio a fin sin ningún tipo de estructura o claridad de secciones, se puede tender a cometer varios errores en las notas, golpes fallidos, falta de claridad, falta de fraseo, dirección melódica, etc.

Esta pieza tiene varios retos de dificultad físicos y mentales por lo que se sugiere hacer calentamiento antes de tocar preparando el cuerpo para aguantar de principio a fin y de esta manera evitar lesiones. Además de todo esto, debido a que es muy extensa la obra se recomienda que el ejecutante toque la pieza de memoria ya que el cambio de páginas es imposible de realizar por el mismo intérprete.

Para la obra sugiero usar unas baquetas multitono como las M164 Gifford Howarth de la marca Vic Firth o unas baquetas graduadas, utilizando una baqueta media suave en posición 1, media dura en 2, media dura en 3 y dura en 4.



Para la introducción y en especial para la primera página, sugiero hacer el siguiente ejercicio que nos ayuda a tener una buena relación de las distancias y el movimiento necesario para los primeros compases:

EJERCICIO 1

$\downarrow = 100 - 120$

La partitura muestra un ejercicio de percusión en 4/4. El primer compás comienza con un golpe fuerte (ff) en el primer tiempo. Los siguientes tres compases consisten en un patrón de golpes alternados entre el primer y el tercer tiempo. El ejercicio termina con un golpe final en el primer tiempo.

ff

Para las progresiones que suben y bajan he creado un ejercicio para mantener la fluidez en las notas y para estudiar las digitaciones más difíciles que tiene la obra. De igual manera se puede estudiar con cualquier progresión:

EJERCICIO 4

♩ = 100 - 160

43

p > < *p*

Para el pasaje de treintaidosavos he estudiado el siguiente patrón que nos permite reconocer la digitación adecuada cuidando siempre de hacer el segundo treintaidosavo de cada grupo muy ligero:

EJERCICIO 5

♩ = 80 - 160

62

3 4 3 2 3 4 3 2

f *simile* *f*

Para el pasaje de cambio de tocar con baqueta a tocar con la vara en los compases 244 y 245, he puesto la digitación propia de un *paradiddle* que está marcada en la obra, sin embargo este pasaje puede ser muy difícil de tocar de esa manera. Como segunda opción propongo que las notas con el palo se toque con una sola baqueta

EJERCICIO 6

♩ = 100 - 160

81

2 3 2 3 2 2 3 2 3 2 3 3

f

El ejercicio 7 ayuda a ejecutar los últimos compases antes de la Coda porque combina los cambios de timbre. Se debe cuidar que las notas con la vara de la baqueta en la mano izquierda sean muy suaves y ligeras:

EJERCICIO 7

♩ = 60 - 120

107

mano derecha

mano izquierda

Como último ejercicio he puesto el último compás de la obra con una resolución más larga que la original para ayudarnos a pensar que las últimas dos notas de la obra se mantengan por más tiempo y tengan más resonancia.

EJERCICIO 8

♩ = 80 - 120

128

f ————— *fff*

CAPÍTULO IV: Ogre Ballet (2014) de Casey Cangelosi (n.1982)

4.1 Acerca del compositor

Casey Cangelosi nació el 26 de Enero de 1982 en Jacksonville, Florida, actualmente es considerado como uno de los mejores percusionistas a nivel mundial, su gran facilidad para tocar obras de nivel avanzado lo han convertido en uno de los percusionistas más solicitados de la actualidad.

Cangelosi obtuvo su *Bachelors of Music* en la *Utah State University* en 2004 donde estudió con Dennis Griffin, también tiene dos *Masters Degree*, el primero fue en 2007 estudiando con Nancy Zeltsman, Samuel Solomon, Keith Aleo, y Dave Herbert en el *Boston Conservatory*, mientras que el segundo fue en 2009 mientras estuvo en la *Rice University* estudiando con Richard Brown y Karim Alzand.¹⁶ Actualmente es director del área de percusiones de la *James Madison University*.¹⁷

Como compositor se ha destacado por la gran cantidad de obras para diversos instrumentos de percusión tanto en ensamble como solista. Sus obras han sido merecedoras de diversos premios tales como la edición 2008 de la *Classical Marimba League Composition* en la categoría de *Tonal 21st Century* por su obra *Two Characters*, *Scherzo para tarola solo* y *Andrew Style* para xilófono solo ganadoras en la *Percussive Arts Society Convention* de *Boston, Massachusetts* en las ediciones 2008 y 2010 respectivamente.¹⁸

Su estilo de composición se caracteriza por ser innovador, emotivo y lleno de destrezas técnicas incitando al virtuosismo por lo que ha sido considerado como “*El Paganini de la Percusión*” y “*la voz de una nueva generación*”.¹⁹

¹⁶ Garza Jeffrey, *A Discussion of Characteristic Features From Selections of Casey Cangelosi's Marimba Literature And In-Depth Analysis of Concerto No. 2*, Master of Music, An Analytical Paper Submitted in Partial Fulfillment, New Mexico State University, 2013, p. 3.

¹⁷ Información obtenida de http://www.caseycangelosi.com/Bio_and_CV.html consultada el 15 de Mayo de 2017

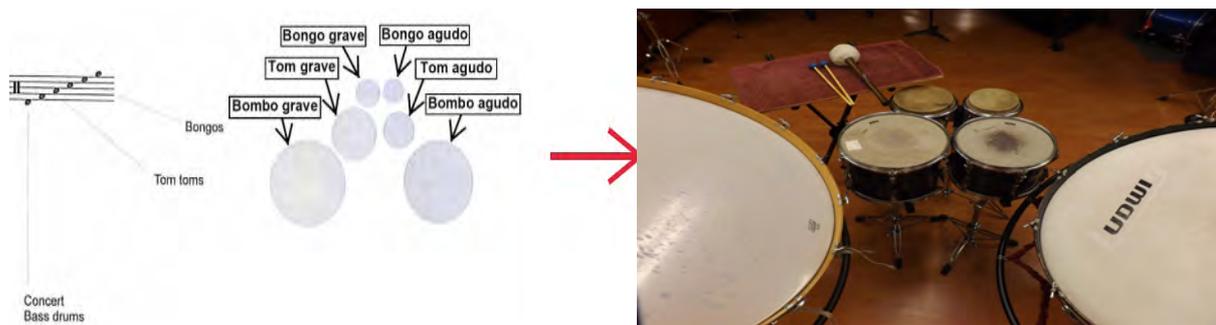
¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Parra Abraham, *Notas al Programa, Licenciado en Música – Percusiones*, UNAM, 2014, p. 96.

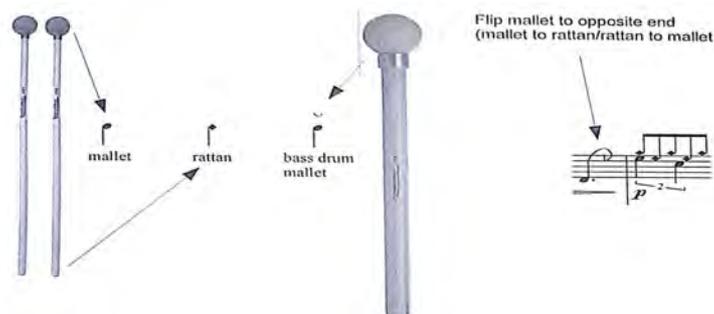
4.2 Acerca de la obra.

Ogre Ballet fue escrita en 2014 por comisión de Tai han-Chih percusionista miembro del grupo *Ju Percussion* en Taipei, Taiwan. Esta obra de multipercusión hace uso constante de la polirritmia de cinco contra dos creando un diálogo entre la mano izquierda y derecha en la que emplea únicamente instrumentos de percusión de la familia de los membranófonos ocupando un par de bongos, dos toms y dos bombos.

El acomodo de estos instrumentos está claramente especificado en la partitura con un diagrama que nos propone colocar el par de bongos en el centro, los dos toms alineados con los bongos y los dos bombos a los costados, cada tambor está dispuesto en el pentagrama de grave a agudo en forma de arpeggio.



Esta obra además requiere una baqueta de bombo orquestal utilizada cuando hay una curva debajo de la nota y baquetas de xilófono con mango hecho de ratán ya que ambas partes de la baqueta son utilizados y diferenciados por la figura que contiene la nota teniendo una nota en forma de diamante cuando se utiliza el ratán y empleando una flecha para realizar los cambios de baqueta.



4.3 Análisis de la obra

La forma de Ogre Ballet es un tema con variaciones empezando con una introducción, catorce variaciones, primera transición, cadenza, segunda transición y coda.

| Secciones | Compases |
|--------------|----------|
| Introducción | 1-13 |
| Tema | 14-26 |
| Variación 1 | 27-52 |
| Variación 2 | 53-67 |
| Variación 3 | 68-81 |
| Variación 4 | 82-101 |
| Variación 5 | 102-116 |
| Variación 6 | 117-128 |
| Variación 7 | 129-150 |
| Variación 8 | 151-174 |
| Variación 9 | 175-189 |
| Variación 10 | 190-204 |
| Variación 11 | 205-220 |
| Variación 12 | 221-235 |
| Variación 13 | 236-245 |
| Variación 14 | 246-259 |
| Transición 1 | 260-268 |
| Cadenza | 269-300 |
| Transición 2 | 301-306 |
| Coda | 307-321 |

Introducción: empieza con las dos manos juntas con un *fp* en un compás de **5/8** siendo esta la métrica más recurrente de toda la obra. Aquí nos presenta la polirritmia de cinco contra dos empleando únicamente el par de bongos y utilizando acentos y un regulador para llegar al tema.

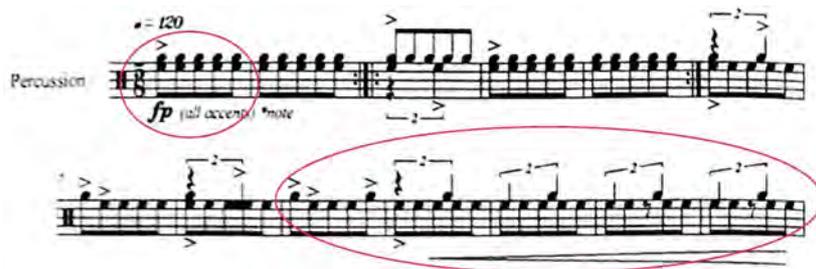


Imagen 76

Tema: se encuentra en el compás 14 teniendo la misma métrica y duración que la introducción con los mismos elementos excepto que esta vez hay un desarrollo más interesante del diálogo entre las dos manos que nos conduce a la primera variación.

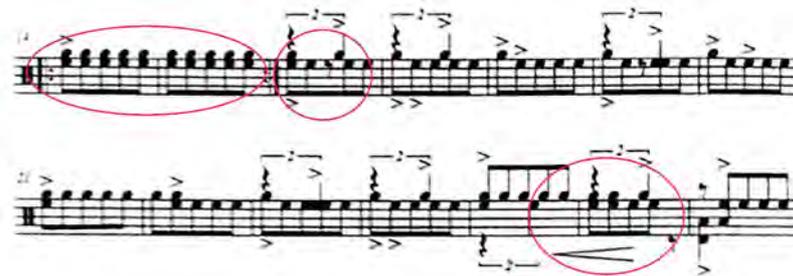


Imagen 77

Variación 1: dura el doble de compases que el tema y hace uso de los elementos expuestos en las secciones anteriores pero esta vez empezando a emplear todos los tambores y teniendo un compás en 3/4 que sirve de preparación para el punto más climático de esta sección ubicado en el compás 46 con acentos en los tambores más graves.



Imagen 78

Variación 2: se caracteriza por el uso de ligaduras haciendo la articulación de los golpes menos agresiva.



Imagen 79

Variación 3: los silencios le dan un mayor énfasis a la sincopa dando por momentos la sensación de que la continuidad de los 5/8 se pierde.



Imagen 80

Variación 4: se caracteriza por el uso de dieciseisavos especialmente en la mano derecha teniendo un mayor movimiento mientras que la mano izquierda se mantiene como apoyo rítmico para las melodías finalizando con un pasaje en 3/8 en el que las agrupaciones de las notas son diferentes para las dos manos.



Imagen 81

Variación 5: En contraste con la variación 4, esta sección tiene menos movimiento al utilizar una rítmica más pausada y reciclando elementos del tema como las manos tocando juntas.



Imagen 82

Variación 6: se mantiene en 5/8 empezando en *pp* con un *ostinato* cada tres octavas en la mano izquierda y una melodía en la mano derecha con los dosillos de la polirritmia cinco contra dos.



Imagen 83

Variación 7: se caracteriza porque la mano derecha ocupa la parte del ratán por primera vez representado por las notas con forma de rombo, mientras que la melodía cambia a la mano izquierda en dinámica de *p* usando en su mayoría los dosillos de la polirritmia cinco contra dos.

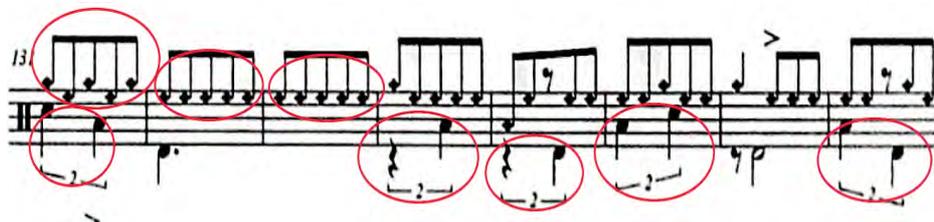


Imagen 84

Variación 8: las dos manos ocupan la parte de ratán destacando la melodía en la mano derecha usando el compás de 2/4 para separar las frases.



Imagen 85

Variación 9: mantiene la melodía en la mano derecha pero empieza a introducir figuras irregulares en una métrica de 1/4 que alterna con el compás de 5/8.

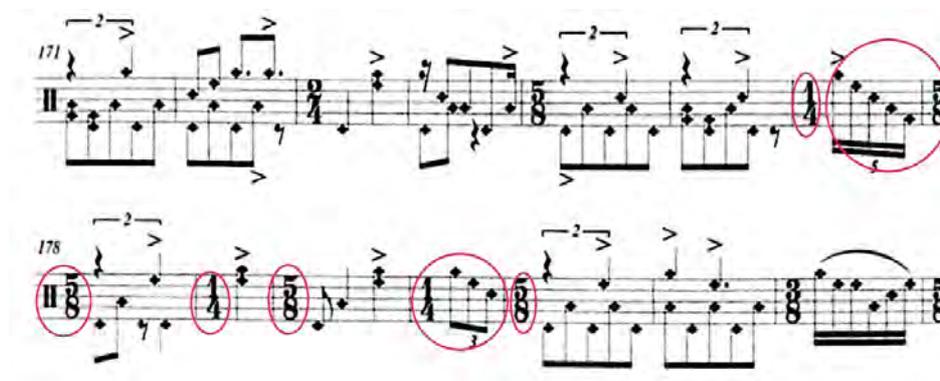


Imagen 86

Variación 10: se presentan cambios de baqueta en la mano derecha representado por las flechas alternando entre el ratán y la cabeza de la baqueta.

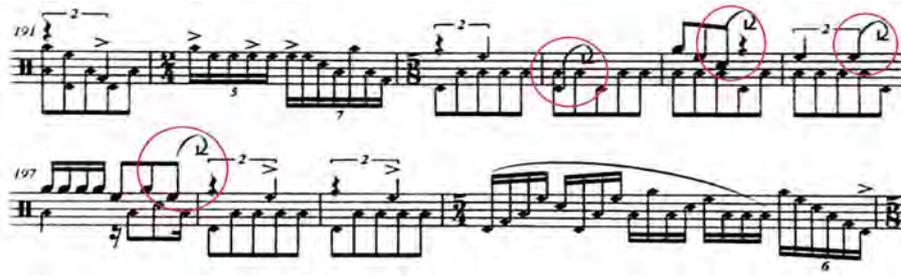


Imagen 87

Variación 11: se mantiene la idea de la variación 10 alternando con más frecuencia los cambios de baqueta y usando el lado del ratán para las melodías más sincopadas.



Imagen 88

Variación 12: retoma la idea de la variación 7 poniendo figuras irregulares en los compases de 1/4 usando el ratán en las dos manos y teniendo el único compás de 9/8 en toda la obra cumpliendo la función de una pausa que desemboca en los compases 234 y 235 en 6/8.



Imagen 89

Variación 13: está en *mp* y tiene una melodía en la mano derecha con la cabeza de la baqueta mientras que la mano izquierda tiene un patrón que se repite usando el ratán.

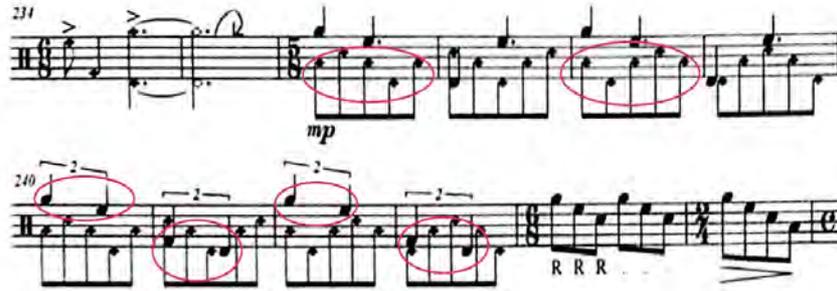


Imagen 90

Variación 14: se caracteriza por la dinámica en *p* aunado al uso de la baqueta de bombo en la mano izquierda que le da un timbre diferente con ritmos pausados en la mano derecha.



Imagen 91

Transición 1: empieza en *pp* con un *crescendo* que nos conduce a la *cadenza* alternando dos compases de 5/8 y uno de 2/4.



Imagen 92

Cadenza: es la sección más larga de todas, ocupando algunas características de las variaciones como los dieciseisavos de la variación 4, el *ostinato* de la variación 6 en la mano izquierda y las melodías sincopadas de la variación 11.

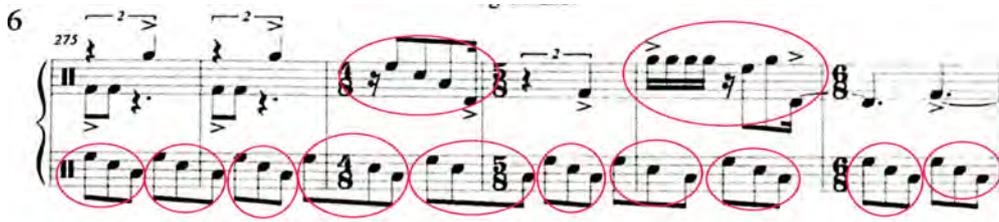


Imagen 93

Transición 2: se caracteriza por estar en su mayoría en *p* con un compás de 6/8 con los ataques *crush buzz* en los bongos y su último pasaje en 5/8 con dinámica de *pp* y *crescendo al fine* conduciéndonos a la Coda.



Imagen 94

Coda: Esta última sección indica un *accelerando al fine* retomando el *ostinato* de la variación 6 manteniéndose hasta el final en 5/8 y cambiando una nota cada tres compases cuando el *ostinato* cumple su rotación en la métrica y haciendo la polirritmia principal de cinco contra dos, los últimos tres compases son los que tienen más intensidad por llevar por el *súbito piano* con el regulador finalizando en *ff*.



Imagen 95

4.4 Partitura de la obra

Ogre Ballet

commissioned by Tui han-Chih

Casey Cangelosi 2014

Percussion

$\bullet = 120$

fp (all accents) *note

14

21

28

36

43

51

54

©www.CaseyCangelosi.com 2014

Ogre Ballet

2

Musical notation for measures 56-61. Measure 56 is marked with a double bar line and a repeat sign. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with slurs and accents.

Musical notation for measures 62-67. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with slurs and accents.

Musical notation for measures 68-72. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with slurs and accents.

Musical notation for measures 73-77. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with slurs and accents.

Musical notation for measures 78-83. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with slurs and accents.

Musical notation for measures 84-89. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with slurs and accents.

Musical notation for measures 90-95. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with slurs and accents.

©www.CasidyFangcoley.com 2/14

Ogre Ballet

109

3

117

pp

123

mp

p

131

141

mf

(R)

156

p

mp

164

mf

Ogre Ballet

4

Musical notation for measures 171-177. Measure 171 is highlighted in purple. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 177 is highlighted in yellow.

Musical notation for measures 178-184. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 184 is highlighted in yellow.

Musical notation for measures 185-190. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 190 is highlighted in yellow.

Musical notation for measures 191-196. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 196 is highlighted in yellow.

Musical notation for measures 197-200. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 200 is highlighted in yellow.

Musical notation for measures 201-207. Measure 201 is highlighted in yellow. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 207 is highlighted in green.

Musical notation for measures 208-210. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 210 is highlighted in green.

Musical notation for measures 211-217. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 217 is highlighted in green.

Ogre Ballet 5

221

227

231

mp

240

R R R

246

p

251

260

pp cresc. al fine

269

f

Ogre Ballet

6

275

281

288

293

298

Ogre Ballet

7

301 *p* (crush buzz) *pp cresc. al fine*

307 *p* *accel. al fine*

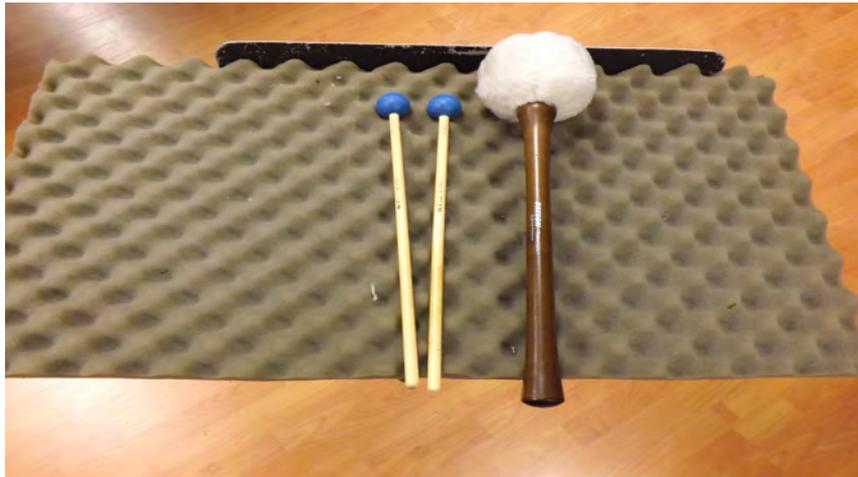
313 *ff* *R R* *ff*

©www.CaseyCangelosi.com 2014

| | | | | | | | | |
|---|---|--------------|---|---|--------------|---|---|--------------|
|  | → | Introducción |  | → | Variación 6 |  | → | Variación 13 |
|  | → | Tema |  | → | Variación 7 |  | → | Variación 14 |
|  | → | Variación 1 |  | → | Variación 8 |  | → | Transición 1 |
|  | → | Variación 2 |  | → | Variación 9 |  | → | Cadenza |
|  | → | Variación 3 |  | → | Variación 10 |  | → | Transición 2 |
|  | → | Variación 4 |  | → | Variación 11 |  | → | Coda |
|  | → | Variación 5 |  | → | Variación 12 | | | |

4.5 Sugerencias de Estudio de la obra

Como primer sugerencia recomiendo usar unas baquetas que sean ligeras y que tengan un buen mango de ratán como las Vic Firth m130 y una baqueta de bombo que produzca un sonido lleno con poco ataque y mucho cuerpo como la baqueta Payson modelo Sostenuto.



El primer ejercicio que ayuda a que las secciones con las manos juntas suenen parejo y mantengan el carácter de *fp*:

EJERCICIO 1

♩ = 90 - 120



fp *fp*

El siguiente ejercicio está enfocado en mejorar la polirritmia cinco contra dos alternando entre las dos manos cuidando que la voz que lleva los dosillos se destaque más que los quintillos:

EJERCICIO 2

♩ = 80 - 120



2 2

5 5

Propongo realizar el siguiente ejercicio para que los pasajes con dieciseisavos en una mano y las melodías sincopadas se destaquen con mayor claridad:

EJERCICIO 3
♩ = 60 - 120

The score for Exercise 3 is written on a single staff with a 5/8 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as ♩ = 60 - 120. The piece consists of a series of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and syncopated eighth-note figures.

Para los pasajes en donde una baqueta toca con la cabeza y la otra con el ratán, he creado un ejercicio que mantiene un *ostinato* en el ratán para que la baqueta con la cabeza mantenga la precisión rítmica de sus melodías:

EJERCICIO 4
♩ = 80 - 120

63

The score for Exercise 4 is written on a single staff with a 5/8 time signature. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as ♩ = 80 - 120. The piece begins with a double bar line and a fermata over the first measure. The notation includes eighth notes and a pair of beamed eighth notes marked with a '2'.

Para la variación 6, la *cadenza* y la coda he creado este ejercicio que combina los materiales presentes en estas secciones cuidando de mantener las agrupaciones de octavos en la mano izquierda:

EJERCICIO 5
♩ = 60 - 120

The score for Exercise 5 is written on two staves with a 5/8 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as ♩ = 60 - 120. The piece features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and syncopation, including a section with a double bar line and a fermata.

Para mejorar la calidad de los *crush buzz*, el siguiente ejercicio nos permite desarrollar un sonido más consistente buscando que el rebote natural de la baqueta ayude a que la presión ejercida en este tipo de ataque no sea muy agresivo:

EJERCICIO 6

85 ♩ = 70 - 120



El siguiente ejercicio está basado en la variación 14 que emplea la baqueta de bombo en la mano izquierda siempre buscando el mejor sonido recordando el área de ataque en el parche:

EJERCICIO 7

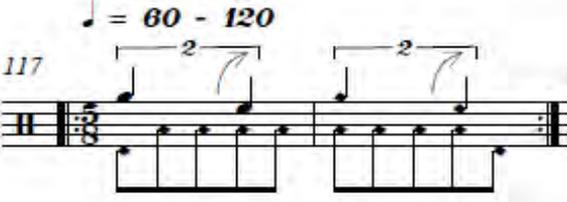
103 ♩ = 100 - 120



El último ejercicio se centra en realizar los cambios de baqueta de la cabeza al ratán buscando una forma segura que evite que la baqueta se caiga:

EJERCICIO 8

117 ♩ = 60 - 120



CAPÍTULO V: Suite for Prepared Vibraphone (2014) de Von Hansen (n.1984)

5.1 Acerca del Compositor

Von Hansen es un compositor, percusionista y educador musical originario de *Topeka, Kansas* especializado en crear música para percusiones y medios electrónicos interpretando sus propias obras, haciendo estrenos de varios compositores, e impartiendo clínicas y clases maestras sobre el tema²⁰.

El Dr. Hansen tiene un *Bachelor of Music Education* por la *Washburn University*, realizó una *Masters Degree* de composición musical en la *Central Michigan University* y tiene un *Doctor of Musical Arts* en percusión por la *University of Kansas*. Actualmente es profesor adjunto de percusión en la *Friends University* y es vicepresidente de la *Kansas Percussive Arts Society*²¹.

Como percusionista ha tocado por todo Estados Unidos incluyendo el Carnegie Hall con *The University of Kansas Wind Ensemble*, el *Percussive Arts Society International Convention* y el *Electronic Music Midwest* con el ensamble *Kansas City Electronic Music Alliance*. Es miembro fundador de *Ad Astra Percussion Quartet* y ha tocado con varias orquestas como *The Topeka Symphony Orchestra*, *The Midland Symphony Orchestra* y varios ensambles de jazz.

Como compositor ha ganado la edición 2009 del *Michigan Orchestral Composition Contest* y sus obras han sido tocadas en el *SEAMUS (Society for Electro-Acoustic Music in the United States)* siendo interpretadas por artistas de gran renombre como Kivie Cahn-Lipman miembro fundador del grupo *ICE (International Contemporary Ensemble)*, el percusionista Andrew Spencer y la *Kansas City Wind Ensemble*.

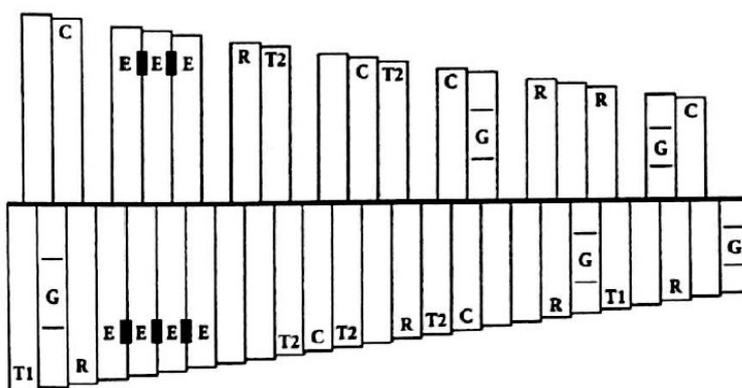
²⁰ Información obtenida de <http://vonhansenmusic.com/bio/> consultada el 20 de Junio de 2017.

²¹ Información obtenida de <https://static1.squarespace.com/static/56e87ad145bf218283293e93/t/57d4de17414fb51a88b27bd2/1473568280038/VonHansenCV.pdf> consultada el 21 de Junio de 2017.

5.2 Acerca de la Obra.

Esta suite para vibráfono preparado tiene cuatro movimientos en los cuales cada uno está dedicado a un músico en especial. La obra está inspirada en las Sonatas e Interludios para piano preparado de John Cage (1912-1992).²²

Esta suite es única en su tipo no solo por el hecho de tener que preparar el instrumento sino también por el hecho de estar escrita para un vibráfono de rango extendido abarcando desde la nota **C4** hasta un **F7** empleando un registro de 3.5 octavas. Actualmente hay vibráfonos de este rango en marcas como Yamaha, Bergerault y Saito. La partitura contiene una gráfica que nos muestra cuales notas están preparadas y que tipo de materiales contiene cada una.



A continuación se muestran fotos, una descripción específica de cada una de las preparaciones y una toma general del vibráfono.

T2- las notas con esta indicación tienen dos sonajas de pandero dispuestos en forma de contratiempos atados al vibráfono por cinta adhesiva.



²² Capacia Kevin, *Prepared marimba and vibraphone: Analysis, materials, and preparations guide for "Preparatory Blunder" and other selected works*, Master of Music, A Project Report, Bob Cole Conservatory of Music California State University, 2016, p. 1.

T1- las notas con esta marca solo ocupan una sonaja de pandero puesto boca abajo por cinta adhesiva.



G- estas notas llevan 2 pedazos de cuerda de guitarra calibre 40 por debajo y pasando la zona de los nodos.



C- estas notas están preparadas con monedas adheridas ligeramente con cinta para que vibren libremente.



R- estas notas deben tener paquetes de aluminio llenos de arroz para crear un sonido parecido al de una maraca.



E- la indicación consiste en colocar trozos de goma entre estas notas para ensordecer su sonido.



Vibráfono preparado



5.3 Análisis de la Obra

Debido a que cada movimiento tiene sus particularidades, los he analizado por separado tomando en cuenta que pertenecen a una sola obra destacando su forma, carácter, indicaciones y el uso que hagan sobre el vibráfono preparado.

Análisis del movimiento I.- Oblique

Este movimiento tiene la indicación de no usar el motor y sólo usar el pedal cuando la partitura lo señale. El primer movimiento presenta las siguientes secciones.

| Secciones | Compases |
|-----------|----------|
| Sección 1 | 1-7 |
| Sección 2 | 8-14 |
| Sección 3 | 15-23 |
| Sección 4 | 24-28 |
| Sección 5 | 29-36 |
| Sección 6 | 37-43 |

Oblique tiene un carácter vigoroso que está construido a base de patrones de notas que presentan cada timbre por separado cambiando su duración cuando el mismo material vuelve a presentarse y manteniendo la misma relación interválica en la mayoría de los casos.

Este movimiento se caracteriza por el cambio constante de métrica, el uso de acentos en *marcato* para destacar cierto grupo de notas, el hecho de que ningún compás es idéntico y que las digitaciones crean movimientos oblicuos como el nombre lo sugiere.

Sección 1: nos presenta una *7ma Mayor* en los tres primeros compases con diferentes duraciones pero siempre al final de cada compás y con acento al inicio de estas agrupaciones que van a aparecer a lo largo de todo el movimiento.

I. Oblique
for Andrew Spencer

Von Hansen

no motor
pedal only where notated

$\text{♩} = 80$

Imagen 96

Sección 2: agrega dos nuevos patrones en los compases diez y trece usando el primero como transición y el segundo como punto de tensión debido a la distancia entre las notas y las articulaciones en *marcato*.

Imagen 97

Sección 3: presenta un fragmento que genera tensión empezando en el compás 17 con ayuda de un regulador resolviendo en un ***f*** en el compás 20. Por último el compás 23 nos ayuda a finalizar esta sección empezando en ***p*** con la ayuda de un regulador que brevemente nos lleva a un ***f*** con acentos en *marcato*.

Imagen 98

Sección 4: es la más breve de todas y nos presenta una falsa resolución al inicio del compás 27 donde también hace uso de un ***fp*** aunado a un regulador que resuelve en el compás 28 con una única nota que además de estar alejada del material anterior, presenta una indicación en *sforzato* reforzado por un *marcato* en la nota más grave del instrumento que es el ***C4*** generando una sensación de reposo gracias a la duración de la misma.

Imagen 99

Sección 5: empieza en dinámica de ***p*** para contrastar con la sección anterior teniendo un carácter misterioso gracias a los saltos melódicos, también nos presenta dos agrupaciones de notas que se unen para formar un acorde sobre las notas preparadas con las cuerdas de guitarra en el compás 32.



Imagen 100

Sección 6: tiene un pasaje de mucha tensión del compás 37 al 41 siendo las agrupaciones de ***D \flat*** y ***F*** los puntos más climáticos apoyados una vez más por los acentos en ***marcato*** liberando esa tensión por intervalos más consonantes en los últimos dos compases.



Imagen 101

Partitura del movimiento I.- Oblique

Sección 1 **I. Oblique** *Von Hansen*
for Andrew Spencer

no motor
pedal only where notated

$\text{♩} = 80$

4

Sección 2

8

11

Sección 3

14

18

21

Copyright © 2014 C. Alan Publications
ALL RIGHTS RESERVED

Sección 4

2

Musical score for Section 4, measures 24-27. The score is written for a prepared vibraphone in 12/8 time. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *f* and *p*.

Sección 5

Musical score for Section 5, measures 28-31. The score is written for a prepared vibraphone in 12/8 time. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *ffz* and *p*. The word *molto* is written above the right hand staff.

Musical score for Section 5, measures 32-34. The score is written for a prepared vibraphone in 12/8 time. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *mf* and *f*.

Sección 6

Musical score for Section 6, measures 35-37. The score is written for a prepared vibraphone in 12/8 time. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for Section 6, measures 38-40. The score is written for a prepared vibraphone in 12/8 time. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for Section 6, measures 41-44. The score is written for a prepared vibraphone in 12/8 time. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *ff p*, *molto*, *mf*, and *p*.

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

Sugerencias de Estudio movimiento I.- Oblique

Mi primera sugerencia es usar unas baquetas semiduras para tener una buena articulación que destaque los acentos en *marcato*.

Oblique tiene varios pasajes en los que recomiendo repetir la digitación usualmente dispuesta en 1 con 2 en la mano izquierda y 3 con 4 en la mano derecha y usar unas baquetas articuladas como las baquetas m 228 de Vic Firth.



El primer ejercicio se centra en la repetición de estas digitaciones tomando en cuenta las combinaciones expuestas en el primer movimiento tocando cada grupo de notas con una sola mano:

EJERCICIO 1
♩ = 50 - 80

La partitura para el Ejercicio 1 está en 4/4 y se divide en tres sistemas. El primer sistema muestra un patrón de acordes en la mano izquierda (D, F, D) y una línea de octavas en la mano derecha. El segundo sistema continúa con los acordes (F, D, F) y octavas. El tercer sistema muestra un patrón de acordes (F, D, D) y octavas. Las notas están marcadas con acentos (>) y algunos tienen un 'v' encima.

El segundo ejercicio tiene como objetivo realizar correctamente las figuras que tienen treintaidosavos siempre cuidando que estas notas sean tocadas de manera ligera y evitando hacerlas muy cerradas o abiertas:

EJERCICIO 2
♩ = 60 - 80

La partitura para el Ejercicio 2 está en 4/4 y comienza en la medida 9. Muestra un patrón de treintaidosavos en la mano izquierda y una línea de octavas en la mano derecha. El ejercicio comienza con un acento de *mf* y termina con un acento de *p*.

Análisis del movimiento II.- Transcendent

Este movimiento hace uso del motor del vibráfono sugiriendo que la velocidad de este sea de media a lenta e indica que el pedal debe estar abajo siempre.

El carácter del segundo movimiento es muy tranquilo y meditativo contrastando con lo presentado en el primero ya que el tempo de $\text{♩}=40-55$ y las dinámicas que solo abarcan ***p*** y ***mp*** con *diminuendos* nos ayudan a entrar en una atmósfera trascendental como el movimiento lo sugiere. Las secciones de este movimiento se presentan en la siguiente tabla.

| Secciones | Compases |
|-----------|----------|
| Sección 1 | 1-8 |
| Sección 2 | 9-36 |
| Sección 3 | 37-44 |
| Sección 4 | 45-65 |
| Sección 5 | 66-86 |
| Sección 6 | 87-92 |

Este movimiento tiene como base un motivo de cinco notas que no están preparadas en su forma original siendo *D*, *E*, *A*, *F* y *C* presentes en todas las secciones. Estas cinco notas sufren una serie de mutaciones y variaciones a lo largo del movimiento pero siempre manteniendo ese orden y destacándose de los demás elementos expuestos en *Transcendent*.



Imagen 102

Sección 1: empieza introduciendo el material que se va desarrollar a lo largo del movimiento en los compases de 4/4 en dinámica de *p* siguiendo el motivo de cinco notas como se ve claramente en el compás 5, estos motivos se alternan con otros compases que sirven para dar pausa y separar las ideas ayudados por los reguladores.



Imagen 103

Sección 2: Es la más extensa de todas las secciones y se caracteriza por el cambio constante de métrica haciendo variaciones rítmicas del motivo de cinco notas abarcando cada compás por todo el rango del vibráfono.

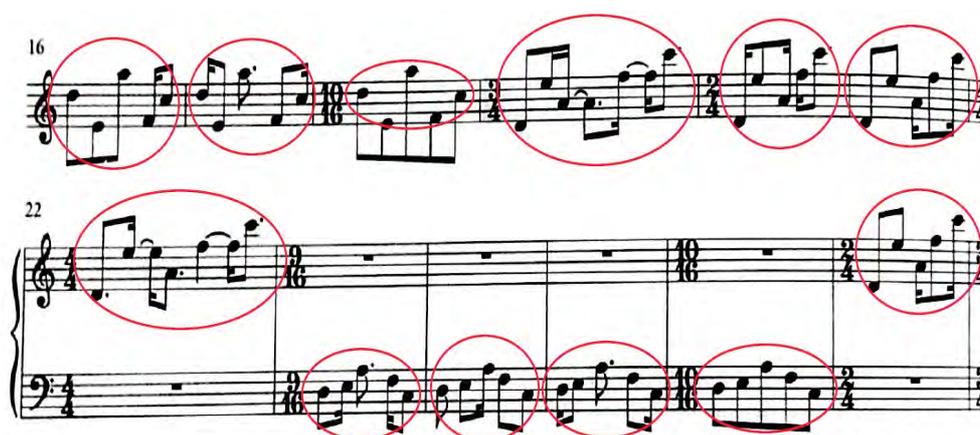


Imagen 104

Sección 3: esta sección cambia la dinámica a *mp* manteniéndose en 4/4 empezando cada frase con la nota *D* y agregando la nota *G* en dieciseisavos como nota de anticipo y retardo haciendo que el motivo de cinco notas este sincopado.



Imagen 105

Sección 4: en este fragmento la progresión principal se destaca con acentos y gradualmente se va saturando de notas cada dos compases hasta abarcar todo el motivo de cinco notas, más adelante alarga este motivo y se despeja la saturación.



Imagen 106

Sección 5: cambia a un compás de 3/8 con una dinámica de *p* y unos patrones que por momentos mantienen un silencio en el segundo octavo, el motivo de cinco notas parece estar desfragmentado aunque está presente en el registro grave cumpliendo la función de un bajo.



Imagen 107

Sección 6: es la sección más breve hecha en forma de coda en un compás de 5/4 y alterando la forma del motivo de cinco notas hasta que al final del compás 89 retoma el orden de la progresión presentada en su duración más larga manteniendo un *diminuendo* hasta el final.



Imagen 108

Partitura del movimiento II.- Transcendent

Sección 1

II. Transcendent
for Jay Bartzner
Von Hansen

3
motor on (med. slow)
pedal down sempre
♩ = ca. 40-55

4

7

Sección 2

11

16

22

28

Sección 3

34

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

Musical staff 39: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, starting with a G4 quarter note followed by eighth-note chords.

Sección 4

Musical staff 43: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, continuing the rhythmic pattern from the previous staff.

Musical staff 47: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, continuing the rhythmic pattern.

Musical staff 51: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, continuing the rhythmic pattern.

Musical staff 54: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, continuing the rhythmic pattern.

Musical staff 57: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, continuing the rhythmic pattern. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the staff.

Musical staff 60: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, continuing the rhythmic pattern.

Sección 5

Musical staff 63: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, continuing the rhythmic pattern. The dynamic marking *p* is present at the end of the staff.

Musical staff 67: Treble and Bass clefs, 3/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, continuing the rhythmic pattern.

5

74

80

Musical score for measures 74-86, featuring piano accompaniment in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 74-79, and the second system covers measures 80-86. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music consists of eighth and sixteenth notes in both hands, with some chords in the right hand.

Sección 6

87

90

Musical score for measures 87-90, featuring a single melodic line in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The first system covers measures 87-90 and includes the dynamic marking *dim.* (diminuendo). The second system covers measures 91-94 and includes the dynamic marking (dim.) (diminuendo).

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

Sugerencias de Estudio movimiento II.- Transcendent

Para este movimiento sugiero ocupar unas baquetas suaves con bastante peso como las baquetas *super vibe model 125* de Mike Balter o unas baquetas parecidas que vayan acorde con el carácter tranquilo y meditativo que exige *Transcendent*.



El primer ejercicio está basado en la sección 4 empezando por las notas principales y luego agregando la saturación de notas que abarca el motivo de cinco notas destacándolas con los acentos:

EJERCICIO 1

23 $\text{♩} = 40 - 60$

Musical score for Exercise 1, measures 23-28. The score is in 16/8 time and consists of two staves. The first staff (treble clef) contains a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, and a quarter note, followed by a series of chords. The second staff (bass clef) contains rests for the first two measures, followed by a series of chords. The tempo is marked as quarter note = 40-60.

El segundo ejercicio también emplea el motivo de cinco notas pero esta vez con la intención de tocarlo sobre todo el registro del vibráfono para medir las distancias y movimientos necesarios cuidando respetas los reguladores:

EJERCICIO 2

29 $\text{♩} = 55 - 75$

Musical score for Exercise 2, measures 29-34. The score is in 16/8 time and consists of two staves. The first staff (treble clef) contains a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, and a quarter note, followed by a series of chords. The second staff (bass clef) contains a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, and a quarter note, followed by a series of chords. The tempo is marked as quarter note = 55-75. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte).

Como última sugerencia para este movimiento, recomiendo tener el motor en una velocidad media ya que el efecto sonoro del *vibrato* ayuda a que *Transcendent* sea más interesante y tenga un desarrollo casi hipnótico.

Análisis del movimiento III.- Incessant

Este movimiento no ocupa el motor del vibráfono y solo se usa el pedal cuando la partitura lo indique. El carácter de *Incessant* es muy incisivo e impulsivo gracias al flujo constante de dieciseisavos ininterrumpidos en los que las melodías se destacan por los acentos y las agrupaciones.

La indicación desde el inicio de *As fast as possible* con la única dinámica de ***f*** refleja la intención de mantener una constante incesante como el movimiento lo sugiere. Las secciones de este movimiento se presentan en la siguiente tabla.

| Secciones | Compases |
|--------------|----------|
| Introducción | 1-7 |
| Sección A | 8-11 |
| Sección B | 12-19 |
| Sección C | 20-29 |
| Sección A | 30-33 |
| Sección B1 | 34-40 |
| Sección D | 41-48 |
| Coda | 49-57 |

Introducción: aquí el movimiento empieza con una progresión sobre la nota más importante de esta sección que es el $C\flat$ ya que constantemente se acentúa en las agrupaciones de seis y cuatro dieciseisavos.

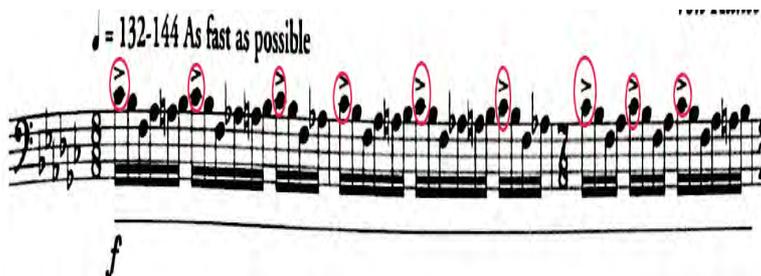


Imagen 109

Sección A: ocupa solo la métrica de **14/8** y empieza a desarrollar una melodía con las notas que llevan acento usando como base la progresión de la introducción.



Imagen 110

Sección B: vuelve a ocupar la nota **C \flat** como nota central pero esta vez una octava arriba sin el uso del pedal y teniendo otro fragmento en el que la nota **F** es la más importante.



Imagen 111

Sección C: el desarrollo melódico de esta sección es más elaborado que el de las partes anteriores marcando con acentos las notas más importantes y ocupando el pedal sobre las notas preparadas.



Imagen 112

Sección A: se mantiene en **14/8** como la primera vez que se presenta esta sección usando el mismo material de progresión y retomando toda la melodía.

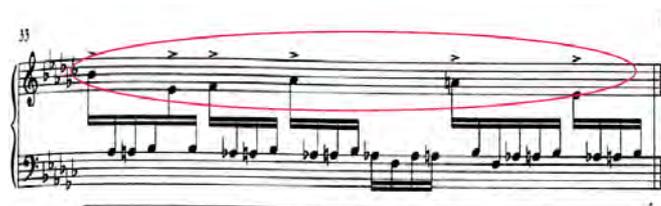


Imagen 113

Sección B1: tiene un desarrollo melódico más completo que la sección B a pesar de ser más breve ocupando el mismo registro sin el uso del pedal y agregando nuevo material a la progresión principal.

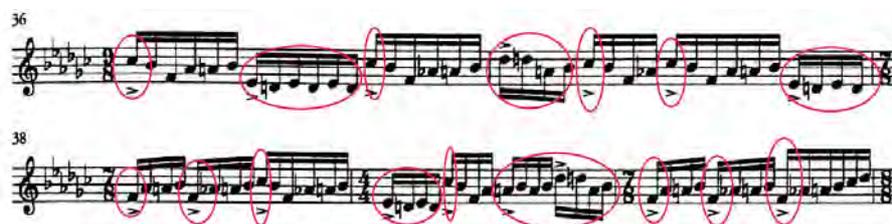


Imagen 114

Sección D: aquí la melodía se desarrolla sobre la nota *D* empleando la progresión de la sección B1 sin el uso del pedal y con una progresión descendente en el compás 47 que nos conduce hacia la Coda.



Imagen 115

Coda: guarda mucha similitud con la introducción retomando la progresión principal y destacando la nota *C \flat* pero sus últimos cuatro compases tienen agrupaciones diferentes que nos conducen hacia la nota *D4* la única con acento en *marcato*.

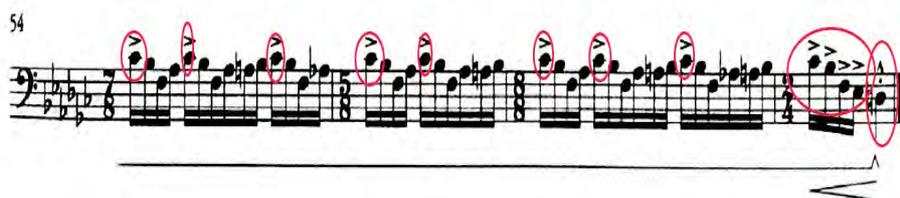


Imagen 116

Partitura del movimiento III.- Incessant

no moto

Introducción

III. Incessant
for David Gillingham

6

Von Hansen

$\text{♩} = 132-144$ As fast as possible

4

7

Sección A

9

10

11

Sección B

12

15

17

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

7 **Sección C**

Musical score for Sección C, measures 20-28. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with frequent accents. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 12/8. The score is divided into four systems, each with a measure number (20, 23, 25, 28) at the beginning. The notation includes treble and bass clefs, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

Sección A

Musical score for Sección A, measures 30-32. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with frequent accents. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 12/8. The score is divided into three systems, each with a measure number (30, 31, 32) at the beginning. The notation includes treble and bass clefs, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

33 8

Musical score for measures 33 and 34. The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 33 shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 34 continues the melodic line and accompaniment.

Sección B1

34

36

38

Musical score for measures 34, 36, and 38. The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 34 shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 36 continues the melodic line and accompaniment. Measure 38 continues the melodic line and accompaniment.

Sección D

41

43

46

Musical score for measures 41, 43, and 46. The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 41 shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 43 continues the melodic line and accompaniment. Measure 46 continues the melodic line and accompaniment.

48

Coda

Musical score for measures 48 and 51. The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 48 shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 51 continues the melodic line and accompaniment.

51

54

Musical score for measures 51 and 54. The score is written for piano with treble and bass staves. Measure 51 shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 54 continues the melodic line and accompaniment.

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

Sugerencias de Estudio movimiento III.- Incessant

Para *Incessant* sugiero ocupar solo dos baquetas duras que tengan buena articulación para destacar la melodía e ir acorde al carácter impulsivo e incesante de este movimiento como las baquetas *Pro Vibe series m 22* de Mike Balter.



El primer ejercicio es para los pasajes de la introducción y la coda que se centran en la nota C_b , es importante respetar los acentos y mantener las otras notas con poco peso y articulación:

EJERCICIO 1

9 $\text{♩} = 100 - 132$

DI

Para ayudar a destacar la melodía, he creado un ejercicio basado en el material expuesto en este movimiento tratando de dar una pausa en el primer compás para asimilar las notas a destacar y usando el segundo compás para implementar las notas que rodean la melodía:

EJERCICIO 2

34 $\text{♩} = 90 - 132$

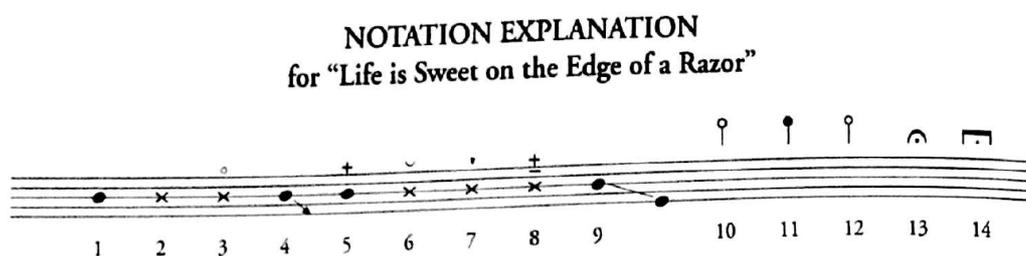
DI

Como última sugerencia, ayuda tocar el ritmo sin las notas y sin las alturas en cualquier tambor o con las manos para adquirir una mejor memoria muscular.

Acerca del movimiento IV.- Life is Sweet, on the Edge of a Razor

El último movimiento de la suite requiere este apartado ya que es muy diferente a los anteriores. La velocidad del motor está representada por parámetros siendo 1 la velocidad más baja y 10 la más alta, el pedal debe ser usado como indica la partitura.

Life is Sweet, on the Edge of a Razor tiene una notación especial para cada tipo de elementos usados en este movimiento.



1. Las notas con este símbolo deben ser tocadas por una baqueta de estambre.
2. Las notas con este símbolo deben ser tocadas por una baqueta de plástico.
3. Usando las baquetas de plástico, hay que efectuar un *pitch bending* tocando en el nodo y arrastrando la baqueta hacia el centro de esta.
4. Las notas con este símbolo son tocadas por la baqueta de estambre y posteriormente se ejecuta el *pitch bending* con la baqueta de plástico.
5. Este símbolo es para ejecutar un golpe apagado en medio de la nota no importando si es baqueta de plástico o de estambre.
6. Este símbolo es interpretado similar al número 3 pero en esta ocasión arrastramos la baqueta de nodo a nodo rápidamente para regresar al tono original de la nota.
7. Este símbolo es para golpear la nota fuera del nodo creando un sonido con muchos armónicos.
8. Este símbolo representa un golpe apagado en la zona del nodo sobre las notas que tienen bolsitas de aluminio con arroz.
9. Esta línea representa un *glissando* entre las notas que las contienen.
10. Símbolo para ocupar baquetas medias duras de estambre.
11. Símbolo para ocupar baquetas duras de estambre.
12. Símbolo para ocupar baquetas duras de plástico que sean flexibles para hacer el *pitch bending*.
13. Esta *fermata* representa una pausa breve con duración de 1 a 5 segundos.
14. Esta *fermata* representa una pausa larga con duración de 5 a 10 segundos.

Análisis del movimiento IV.- Life is Sweet, on the Edge of a Razor

Este último movimiento está compuesto de varios motivos que se transforman y combinan con diferentes sonoridades tímbricas mediante el uso técnicas extendidas que ayudan a crear atmosferas de un carácter misterioso.

Life is Sweet, on the Edge of a Razor tiene las siguientes secciones.

| Secciones | Compases |
|------------|----------|
| Sección 1 | 1-10 |
| Sección 2 | 11-21 |
| Sección 3 | 22-36 |
| Sección 4 | 37-45 |
| Sección 5 | 46-54 |
| Sección 6 | 55-63 |
| Sección 7 | 64-103 |
| Sección 8 | 104-120 |
| Sección 9 | 121-137 |
| Sección 10 | 138-143 |

Sección 1: está en 4/4 con dinámicas de *p* a *mp* introduciendo un motivo que va a estar presente en varias secciones del movimiento con las baquetas de plástico descendiendo el tono de las notas ejecutando el *pitch bending*.

IV. Life is Sweet, on the Edge of a Razor
for Jonathan Brown
10
Von Hansen
p = 60 freely
p no motor
p

Imagen 117

Sección 2: se mantiene en 4/4 casi todo el fragmento excepto cuando introduce un nuevo motivo en 5/4 que también va a estar presente en varias partes del movimiento y esta vez hace uso del motor.



Imagen 118

Sección 3: presenta un nuevo motivo en 4/4 con baqueta de plástico que va a estar presente hasta el final del movimiento además de tener una progresión que va evolucionando mediante las diferentes subdivisiones rítmicas ayudadas por un regulador.



Imagen 119

Sección 4: se caracteriza por desarrollar nuevos materiales como en el compás de 7/4 después de una pausa larga para ocupar las cuatro baquetas con el mismo timbre teniendo un breve pasaje de *accelerando* y haciendo uso constante de apoyaturas.

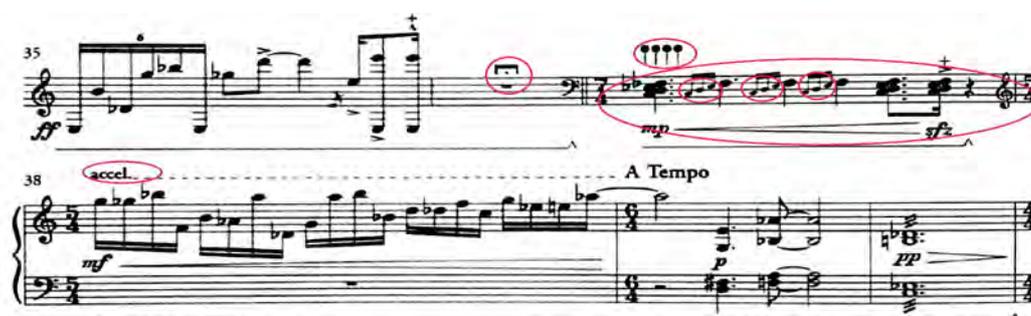


Imagen 120

Sección 5: reutiliza motivos de las secciones anteriores con un solo timbre debido a que toda esta sección sólo ocupa baquetas de plástico contrastando tímbricamente y melódicamente con la sección 4.



Imagen 121

Sección 6: empieza con las baquetas de plástico y termina con baquetas de estambre sirviendo como transición tímbrica, el motivo más importante de esta sección está en el compás 57 con los golpes apagados que además vienen acompañados de un *ritardando*.



Imagen 122

Sección 7: es la sección más extensa de todas empleando en todo momento las baquetas de estambre con un nuevo tempo haciendo variaciones sobre un nuevo material destacando las notas *E, C#, B, F#* y *A#* finalizando con un quintillo de blancas con *sforzato* sobre un compás de 8/4.



Imagen 123

Sección 8: regresa a los motivos de las secciones anteriores además de tener un pasaje con docesillos seguido por otro pasaje de apoyaturas en dieciseisavos sobre la nota **A**.



Imagen 124

Sección 9: se caracteriza por el cambio de timbres sobre la nota **A** usando una baqueta de plástico y una de estambre alternando la zona de ataque del nodo al centro y viceversa que en el compás 126 manipulas *ad libitum* la velocidad del motor y la zona de ataque sobre la nota con la baqueta de plástico.



Imagen 125

Sección 10: está dispuesta en forma de coda regresando al tempo original y recordando algunos de los motivos más importantes empezando con el motor en su máxima velocidad para que al final se desacelere sobre la nota **E** con varias notas de adorno.



Imagen 126

Partitura del movimiento IV.- Life is Sweet, on the Edge of a Razor

Sección 1

IV. Life is Sweet, on the Edge of a Razor 10
for Jonathan Brown
Von Hansen

♩ = 60 freely

p no motor

mp *p* motor on 8

Sección 2

11

p *ppp* *p* rit.

18

slowly move motor to 1 *mp* *p* *mf* *p* *mp* *pp*

motor off

Sección 3

22 **A Tempo**

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

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

11

30 *f* *ff* *p*

31 motor on
move to 10

32 *ff* *fff* *p* motor off

35 *ff* *mp* *sfz*

38 *mf* *p* *pp* *acc.* *A Tempo*

41 *f* *sfz* *pp* *ff* motor on 10

44 motor off *f* *p*

48 *f* *acc.*

Sección 4

Sección 5

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

(accel.) ----- A Tempo

51

fff

Sección 6

rit. ----- ♩ = 45

55

p

60

pp

Sección 7

♩ = 90

motor on 4 *pp*

64

68

71

74

78

82

mp

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

13

poco accel.

84 *mf*

(poco accel.)

88

(poco accel.)

91

95 *sfz sfz sfz sfz*

98 slowly move motor to 1 motor off *pp*

Sección 8

104 *p* pedal down sempre to end *mp*

109 *ppp* *mp* *p* rit.

A Tempo

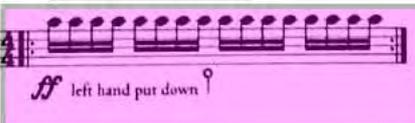
114 *p* *p* *mf*

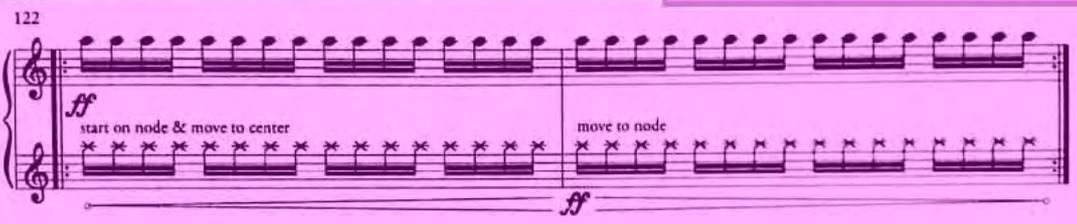
SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

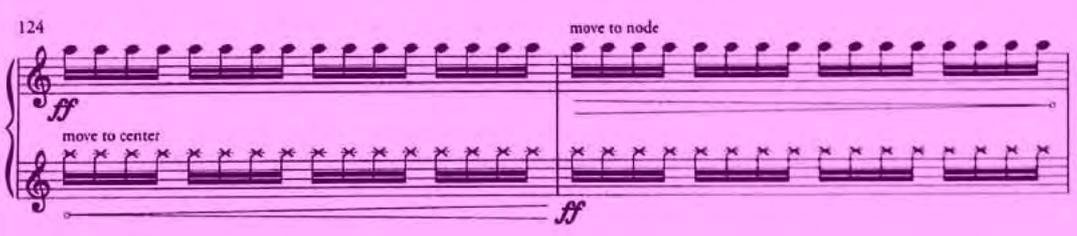
117 

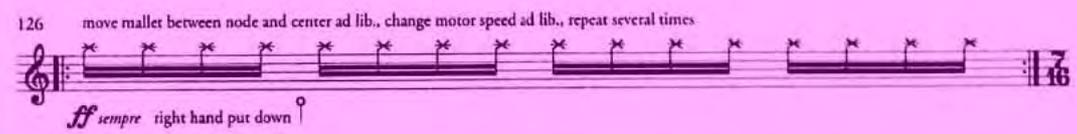
120 $\text{♩} = 90$ 

Sección 9



122 

124 

126 *ff sempre* right hand put down 

127 *accel.* 

130 *A Tempo* *fff* right hand pick up 

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

15

133 start on node & move to center

135 left hand pick up \uparrow move to node rit.-----

ff slowly move motor to 1

Sección 10

138 $\text{♩} = 60$

pp motor on 10

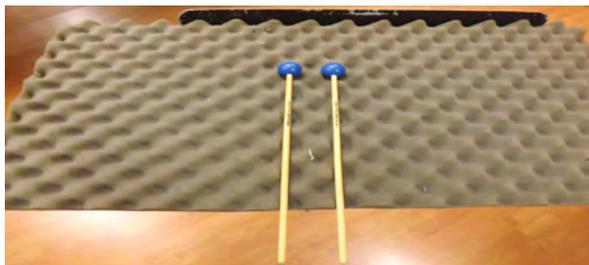
141

mp slowly move motor to 1

SUITE FOR PREPARED VIBRAPHONE

Sugerencias de Estudio movimiento IV.- Life is Sweet, on the Edge of a Razor

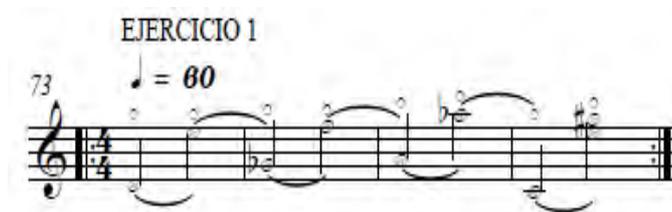
Para este movimiento sugiero ocupar unas baquetas de plástico con mango de ratán bastante flexible para facilitar el tocar las notas requieren del *pitch bending* como las baquetas BB34 de Malletech, para las baquetas de estambre recomiendo usar dos juegos diferentes que tengan un claro contraste de dureza.



El primer ejercicio tiene la intención de mejorar el *pitch bending* que se descendiendo el tono de las notas. He tomado las notas de los motivos y he alargado su duración para exagerar esos movimientos acompañados de una ligadura que une cada nota cuidando que la articulación sea suave y sin ataque:

EJERCICIO 1

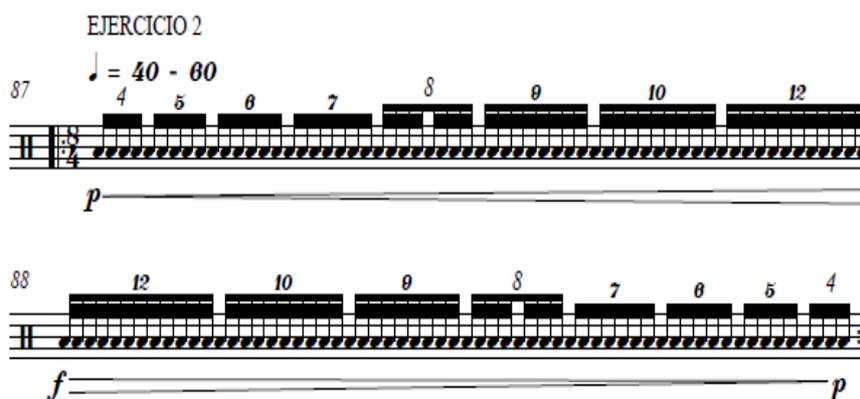
73 $\text{♩} = 60$



El segundo ejercicio es para resolver el pasaje de la sección 3 extrayendo solo el ritmo para ser más precisos con las subdivisiones:

EJERCICIO 2

87 $\text{♩} = 40 - 60$



El siguiente ejercicio nos ayuda a interpretar la polirritmia de cinco contra ocho presente en el compás 97. Es importante tener presente la subdivisión de quintillos en medio de las dos agrupaciones cuidando de destacar más el quintillo apoyado por la diferencia de dinámica entre ambos ritmos:

EJERCICIO 3

203 ♩ = 50 - 90

f

p

El último ejercicio es para practicar la transición de las dos baquetas del nodo al centro de la nota expuestos en la sección 9:

EJERCICIO 4

194 ♩ = 60 - 90

mano derecha *alejarse al nodo* *acercarse al centro*

mano izquierda *acercarse al centro* *alejarse al nodo*

Como última sugerencia, recomiendo estudiar este movimiento sin el uso del pedal por que las sonoridades que produce el motor aunado a las notas preparadas crean un efecto sonoro en el que el sonido se puede llegar a embarrar. Es importante respetar todos los ritmos y alteraciones exagerando las dinámicas para lograr un buen resultado.

CONCLUSIONES GENERALES

La realización de este trabajo me ayudó a comprender y mejorar la forma de estudio tomando en cuenta varios factores importantes para la ejecución de las obras.

Trabajar sobre los ejercicios propuestos mejoró ciertos pasajes de las piezas a interpretar complementando y adquiriendo una mayor comprensión del análisis que realice aportandome la certeza de saber en qué sección estoy, donde está la melodía, que aspecto es más importante resaltar y como se va desarrollando cada obra.

Los ejercicios y las sugerencias que expongo en este trabajo tienen la intención de facilitar el proceso de aprendizaje de cada obra mediante la repetición de patrones que están inspirados por los fragmentos que me resultaron más complicados al tratar de descifrar una forma que simplificara su ejecución.

Considero que los objetivos planteados en la introducción se cumplieron y fueron reforzados por elementos como las ilustraciones y las tablas que permiten al lector tener un panorama más completo de cada obra.

Espero que este trabajo pueda ayudar a que los percusionistas que aborden este repertorio tengan una visión más completa de las obras y aportarles las herramientas necesarias para mejorar su estudio.

Por último recomiendo que siempre se haga un análisis exhaustivo de cualquier obra a interpretar porque nos ayuda a expresar de una manera más sólida el mensaje sonoro que hay detrás de cada obra tomando en cuenta el estilo, el género y la información de cada obra y cada compositor que se vaya a ejecutar porque no sólo aumenta el conocimiento sino que también mejora el disfrute del músico y del artista.

BIBLIOGRAFÍA

1. - <http://bmichaelwilliams.com/>
2. - Jason Eugene Nicholson, *Selected works for solo frame drums by B. Michael Williams*, Doctor of Musical Arts, dissertation, University of North Texas, 2009.
3. - https://www.wku.edu/music/staff/mark_berry
4. - Blades James, *Percussion Instruments and their History*, 2nd Edition, London: Faber and Faber, 1974.
5. - Varela Federico, *El pensamiento creativo de la música*, Tercera edición, EDAMEX, 2004.
6. - <http://windliterature.org/2015/04/28/percussion-concerto-by-joseph-schwantner/>
7. - I-Jen Fang, *The 1986 National Endowment for the Arts Commission: An Introspective Analysis of Two Marimba Works, Reflections on the Nature of Water by Jacob Druckman and Velocities by Joseph Schwantner, Together with Three Recitals of Selected Works by Keiko Abe, Christopher Deane, Peter Klatzow, Wayne Siegel, Gitta Steiner, and Others*, Ph.D. dissertation, University of North Texas, 2005.
8. - Evelyn Glennie, *The Music of Joseph Schwantner*, booklet, BMG 1997, disco compacto.
9. - Garza Jeffrey, *A Discussion of Characteristic Features From Selections of Casey Cangelosi's Marimba Literature And In-Depth Analysis of Concerto No. 2*, Master of Music, An Analytical Paper Submitted in Partial Fulfillment, New Mexico State University, 2013.
10. - http://www.caseycangelosi.com/Bio_and_CV.html
11. - Parra Abraham, *Notas al Programa, Licenciado en Música – Percusiones*, UNAM, 2014.
12. - <http://vonhansenmusic.com/bio/>
13. <https://static1.squarespace.com/static/56e87ad145bf218283293e93/t/57d4de17414fb51a88b27bd2/1473568280038/VonHansenCV.pdf>
14. - Capacia Kevin, *Prepared marimba and vibraphone: Analysis, materials, and preparations guide for "Preparatory Blunder" and other selected works*, Master of Music, A Project Report, Bob Cole Conservatory of Music California State University, 2016.
- 15.- Facchin Guido, *Le Percussioni*, Nuova Edizione Ampliata, EDT Edizioni di Torino, 2000.
16. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14133?q=Janissary+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

ANEXO

Síntesis para el programa de mano

Mehterân (2015)

El compositor y percusionista Mark Berry tiene un interés particular en incrementar el repertorio solista para timbal ya que es especialista de este instrumento. Sus composiciones más recientes exploran las posibilidades de la percusión combinada con sonidos electroacústicos en ensamble o solista.

Esta obra para timbales explora la historia de los jenízaros, soldados pertenecientes al Imperio Otomano. Libremente programática, la pieza retrata musicalmente los conflictos militares librados por estas tropas de élite explorando objetivamente tanto la victoria como la derrota. Su música es considerada como la forma más antigua de marcha militar en el mundo y sus bandas de guerra eran conocidas como *Mehterân*.

Esta obra tiene varios movimientos y cada uno de ellos tiene un carácter diferente.

I.-Siege of Constantinople (1453)

Constantinopla era la capital del imperio Bizantino (330-1453) la cuál fue asediada por los turcos otomanos. El asedio empezó el día 5 de Abril de 1453 hasta el 29 de Mayo de ese mismo año. Se dice que más de 20,000 tropas de élite jenízaras participaron en el asedio de la ciudad.

II.-Kös

Además de los naqareh, el *kös* fue precursor del timbal moderno. Estos tambores fueron un punto focal de las *mehterân*. Los tambores eran tocados en pares en un estilo grandioso, a veces estaban en las espaldas de caballos y camellos.

III.-Nakkare

Junto con los *Kös*, los *naqarehs* fueron precursores del timbal moderno. Aunque no eran tan grandes como los *kös*, estos pequeños pares de tambores eran parte esencial de las *mehterân*. Su ritmo característico entre tambor agudo y grave proveía el pulso para marchar. Este movimiento deriva su material de la más famosa de las marchas militares turcas, *Ceddin Dedden*.

V.-Solemne

Las *mehterân* servían un rol y función militar. Sin embargo, había tiempos de paz y reflexión solemne para sus miembros, muchos de los cuales eran devotamente religiosos.

VI.-The Night Attack (1462)

El ataque nocturno ocurrió en 1462 y se consideró una derrota inquietante para los jenízaros y los turcos otomanos. El ataque nocturno fue una escaramuza que involucró a Vlad Tepes (1431-1476) Vlad el empalador de Valaquia. Tepes atacó en el campamento otomano en medio de la noche tratando de asesinar a Mehmed II. El asesinato falló y Mehmed replegó sus tropas a la ciudad de Targoviste. Sin embargo, en Targoviste descubrió sorprendentemente que Vlad Tepes había empalado a 20,000 turcos. Con una moral muy debilitada, Mehmed II y sus tropas se retiraron.

VII.-The Auspicious Incident (1826)

En 1826 el Cuerpo de Jenízaros se había vuelto poderoso y corrupto. El sultán Mahmud II vio la necesidad de construir un nuevo ejército en un estilo moderno. Este cambio era una amenaza para los jenízaros que se rebelaron rápidamente. Sin embargo, las fuerzas de Mahmud sobrepasaron en gran medida a los jenízaros y una masacre se suscitó. Este hecho se conoció como el Incidente de Auspicio y marca el final de siglos de antigüedad del Cuerpo de Jenízaros.

Aunque el Incidente de Auspicio marca el final del Cuerpo de Jenízaros, este movimiento (musicalmente hablando) no se centra en este capítulo final de su historia. Más bien se enfoca en un nuevo capítulo de la historia, un nuevo capítulo para los timbales. En los compases finales de este movimiento, se puede escuchar una indirecta sobre el modo de componer para los timbales de Ludwig van Beethoven (1770-1827) en su séptima y novena sinfonías dando un breve presagio de la próxima evolución musical de los timbales.

Bodhran Dance (1998)

El compositor y percusionista Barry Michael Williams es un pionero en escribir obras para tambores de mano. *Bodhran Dance* es una de las primeras obras escritas para Bodhran compuesta en 1998 con motivo del nacimiento de su segundo hijo llamado Patrick el 20 de Mayo de 1996 o (5/20/96). Williams toma estos números para su composición en donde la pieza inicia en un compás de **5/16** usando Mayo que es el quinto mes del año, después cambia la métrica a 5/4 que también puede ser pensado como **20/16** usando el día de nacimiento de Patrick y posteriormente la pieza cambia a **9/16** y a **6/16** empleando los dos números del año en que nació su hijo. El estilo que tiene esta obra es similar al empleado en tambores de África y Medio Oriente como el Tar, Bendir y el Riq.

Suite for Prepared Vibraphone (2014)

El compositor y percusionista Von Hansen se especializa en crear música para percusiones y medios electrónicos interpretando sus propias obras, haciendo estrenos de varios compositores, e impartiendo clínicas y clases maestras sobre el tema.

Esta suite para vibráfono está inspirada en las Sonatas e Interludios para piano preparado de John Cage (1912-1992). La composición es única en su tipo no solo por el hecho de tener que preparar el instrumento sino también por el hecho de estar escrita para un vibráfono de rango extendido abarcando un registro de 3.5 octavas. La obra emplea diversos materiales para preparar el instrumento tales como cuerdas de guitarra, monedas, bolsas de aluminio con arroz, címbalos de pandero y gomas.

Esta suite tiene cuatro movimientos en los cuales cada uno está dedicado a un músico en especial.

I.- Oblique (para Andrew Spencer)

Con un carácter vigoroso que nos introduce a las sonoridades de la obra. Está construido a base de patrones que presentan cada timbre preparado por separado. *Oblique* tiene digitaciones que crean movimientos oblicuos como el nombre del movimiento lo sugiere.

II.- Transcendent (para Jay Batzner)

El carácter del segundo movimiento es muy tranquilo y meditativo contrastando con lo presentado en el primero, los elementos que ocupa nos ayudan a entrar en una atmósfera trascendental como el movimiento lo sugiere.

III.- Incessant (para David Gillingham)

El carácter de *Incessant* es muy incisivo e impulsivo destacando las melodías con acentos presentando un flujo constante e incesante de dieciseisavos ininterrumpidos como el nombre del movimiento lo sugiere.

IV. - Life is Sweet, on the Edge of a Razor (para Jonathan Brown)

De carácter enigmático, está compuesto por varios motivos que se transforman y combinan con diferentes sonoridades tímbricas mediante el uso técnicas extendidas que ayudan a crear atmósferas misteriosas.

Ogre Ballet (2014)

Ogre Ballet fue escrita en 2014 por comisión de Tai Han Chih percusionista miembro del grupo *Ju Percussion* en Taipei, Taiwan. La obra tiene una forma de tema y variaciones sobre la polirritmia de cinco contra dos manteniendo un diálogo entre las dos manos en la que en ocasiones una lleva la melodía y la otra mano el acompañamiento. La obra emplea instrumentos de la familia de los membranófonos ocupando un par de bongos, dos toms y dos bombos.

El compositor Casey Cangelosi es considerado actualmente como uno de los mejores percusionistas a nivel mundial, su gran facilidad para tocar piezas de nivel avanzado lo han convertido en uno de los percusionistas más solicitados de la actualidad.

Velocities (1990)

La obra *Velocities* para marimba fue escrita en 1990 por el compositor estadounidense Joseph Schwantner y es una de las piezas de mayor grado de dificultad que se hayan escrito para este instrumento. Fue hecha por encargo de la PAS (*Percussion Arts Society*) con apoyo de la *National Endowment of Arts* y está dedicada al marimbista virtuoso Leigh Howard Stevens. Esta obra se ha vuelto un estándar en los concursos internacionales de marimba alrededor del mundo.

Velocities está compuesta en un estilo minimalista con una forma de A, B, A1 con una introducción, 4 pasajes de transición y una Coda en los que los intervalos de *4ta justa*, *5ta justa*, *2da menor* y *7ma Mayor* predominan a lo largo de toda la obra.

Joseph Schwantner ha dicho lo siguiente de *Velocities*:

"La música, como sugiere el título, es caracterizado por una textura continuamente cambiante de tonos rápidamente articulados dentro de una estructura de continuos cambios de métrica. Los elementos lineales, armónicos y gestuales de la obra son derivados de una serie de conjuntos de cuatro, cinco, seis y siete notas".