RECITAL DE PERCUSIÓN SINFÓNICA

MELISSA ALEXANDRA PATIÑO PORTILLO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2022

RECITAL DE PERCUSIÓN SINFÓNICA

MELISSA ALEXANDRA PATIÑO PORTILLO

Recital Interpretativo presentado como requisito para optar al título de Licenciado en Música.

Asesor

OSCAR RODRIGUEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO

2022

Nota de responsabilidad

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo, son de responsabilidad exclusiva de su autor”

Art. 1° del acuerdo n° 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación

_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____

Presidente del jurado

_____

Jurado

_____

Jurado

Pasto, diciembre de 2022

Universidad de Nariño | Facultad de Artes

ACUERDO No. 002
(12 de enero de 2023)

EL CONSEJO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,
CONSIDERANDO

Que mediante Proposición No. 004 del 11 de enero del 2023, emanada del Comité Curricular del Departamento de Música, propone, otorgar la distinción LAUREADA al Trabajo de Grado: RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA, presentado por la estudiante MELISSA ALEXANDRA PATIÑO PORTILLO del programa de Licenciatura en Música.

Que mediante Acuerdo No. 099 del 2018 se aprueba el Trabajo de Grado, Recital Interpretativo de la estudiante MELISSA ALEXANDRA PATIÑO PORTILLO, bajo la asesoría del profesor Oscar Darío Rodríguez.

Que en Acuerdo No. 056 de 2020 el Comité Curricular designa a los docentes Arnold Adrian Carvajal, Edward Nilson Zambrano y Alexander Paredes Salazar como jurado calificador del Trabajo de Grado, "RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA" en calidad de Jurado Evaluador para el Trabajo de Grado en relación.

Que el 12 de diciembre de 2022 la estudiante MELISSA ALEXANDRA PATIÑO PORTILLO presentaron sustentación pública de su Trabajo de Grado, en cumplimiento al Acuerdo No. 170 del 2022.

Que, según conceptos del Jurado evaluador, el Trabajo de Grado se ha reconocido por su alto nivel técnico e interpretativo en la ejecución del repertorio. Lla interpretación de diferentes obras tanto en placas como instrumentos de parche y percusión menor, reflejan la solvencia y la destreza en la ejecución y la buena preparación técnica, lo que le permitirá enfrentarse a cualquier tipo de repertorio en un futuro. La preparación escénica en el momento del performance, le permite evidenciar orden, claridad y puntualidad en el desarrollo del programa.

Que por lo anterior el jurado evaluador de manera unánime asignó una calificación de cien puntos (100).

Que mediante Acuerdo No. 077 del 10 de diciembre de 2019 el Consejo Académico establece y unifica la normatividad de los Trabajos de Grado, Pregrado de la Universidad de Nariño.

Que el Consejo Académico en el literal b, del Artículo 3 del Capítulo II, del Acuerdo No 077 de 2019, incluye la modalidad de Interacción Social, en la cual incluye a la modalidad de Pasantía. Que en el artículo No 16 del Acuerdo No. 077 del 10 de diciembre de 2019 el Consejo Académico reconoce las siguientes distinciones para las modalidades de investigación e interacción social: Trabajo de Grado Meritoria: 90-99 puntos.

Universidad de Nariño
FUNDADA EN 1904

Universidad de Nariño
ACREDITADA DE ALTA CALIDAD
RESOLUCIÓN MEN 10567 - MAYO 23 DE 2017

Facultad de Artes

Que de acuerdo a lo expuesto el jurado evaluador solicitan reconocer la distinción de LAUREADA al Trabajo de Grado de la estudiante MELISSA ALEXANDRA PATIÑO PORTILLO, identificada con código estudiantil No. 2130602114.

Que los anteriores considerandos se encuentran soportados con cada uno de los conceptos que elaboraron los Jurados, con base en la evaluación de la sustentación pública.

Que, en virtud de lo anterior el Consejo de Facultad, mediante sesión del 12 de enero del 2023, considera pertinente la solicitud, por tanto,

ACUERDA

ARTÍCULO PRIMERO: Otorgar la distinción LAUREADA al Trabajo de Grado: RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA, presentado por la estudiante MELISSA ALEXANDRA PATIÑO PORTILLO, identificada con código estudiantil No. 2130602114 del programa de Licenciatura en Música.

COMUNÍQUESE Y CUMPLASE

Dada en San Juan de Pasto, a los 12 días del mes de enero del 2023.

GERARDO SÁNCHEZ
Decano

LILIANA CARRASCO
Secretaria Académica

Proyectó: Elizabeth Estrada – Auxiliar Administrativo
Revisó: Liliana Carrasco – Secretaria Académica

Agradecimientos

Gracias a Dios, al universo por la vida y la música, un agradecimiento especial a mi familia por el apoyo infinito en el camino de este hermoso arte; a los docentes, especialmente a mi asesor por su acompañamiento a lo largo de la carrera y quien me guío en el mundo de la percusión sinfónica; finalmente a la facultad de música y la universidad de Nariño quienes son el pilar para llegar aquí.

Dedicatoria

A mi madre Martha Elisa del Socorro Portillo en algún lugar del universo.

Resumen

El presente documento contiene información histórica y descriptiva acerca de la percusión sinfónica y las obras escogidas para este recital, con el fin de recolectar elementos que permitan bases para su interpretación.

Dentro del repertorio seleccionado, se resaltan características nacionalistas y están presentes en la mayoría de las obras, entre estas, recursos de la música del Pacífico, el Sur Occidente de Colombia, músicas del Brasil y África.

Entre las piezas musicales de este recital se encuentran:

- *Asventuras - Alexej Gerassimez*
- *Jubilation - Bill Douglas*
- *Lago Cuicocha - Robert Botina*
- *Concierto N 1 para vibráfono - Ney Rosauro*
- *Cununa - Héctor Toscón*

Palabras Claves: Recital, Percusión sinfónica, Análisis.

Abstract

This document contains historical and descriptive information about the symphonic percussion and the plays selected for this recital in order to collect elements that permit the basis for its interpretation.

In the selected repertoire, nationalistic characteristics are remarked that are found out in the most of the plays, among them, musical resources from Pacific and Southeast of Colombia, music from Brazil and Africa.

Among the plays of this recital are:

- *Asventuras - Alexej Gerassimez*
- *Jubilation - Bill Douglas*
- *Lago Cuicocha - Robert Botina*
- *Concierto N 1 para vibráfono - Ney Rosauro*
- *Cununá - Héctor Toscón*

Key Words: recital, symphonic percussion, analysis.

Tabla de contenido

Introducción....21

Planteamiento del problema....22

Descripción del problema....22

Formulación del problema....22

Objetivos....23

Objetivo general....23

Objetivos específicos....23

Justificación....24

Marco de referencia....25

Marco de antecedentes....25

Marco conceptual....26

La percusión desde el aspecto histórico....26

Descripción de los instrumentos a interpretar....28

Técnica para la ejecución de la percusión sinfónica....39

Técnica e interpretación de la percusión sinfónica....44

Diseño metodológico....47

Tipo de investigación....47

Enfoque....47

Análisis de las obras 48

Concerto for Vibraphone and Orchestra (1995-1996), Ney Rosauro. 48

Jubilation (2005), Bill Douglas. 71

Lago Cuicocha (2013), Robert Botina Paz. 89

Asventuras (2011), Alexej Gerassimez. 96

Conclusión 107

Recomendaciones 108

Referencias 109

Anexos 113

Lista de figuras

Figura 1 Redoblante 29
Figura 2 Marimba 30
Figura 3 Vibráfono 31
Figura 4 Timbales sinfónicos 34
Figura 5 Tom 35
Figura 6 Platillos 37
Figura 7 Bongo 38
Figura 8 Bloques de madera 39
Figura 9 Agarre Alemán 40
Figura 10 Agarre Burton 41
Figura 11 Golpe Completo 42
Figura12 Tap 43
Figura 13 Golpe Descendente- Down 43
Figura 14 Golpe Ascendente – Up 44
Figura 15 Video Eveline Glennie "como escuchar" 46
Figura 16 Introducción del concierto. 50
Figura 17 Cadencia suspensiva. 51
Figura 18 Ilustración de escala menor bachiana de Sol menor y Re bemol menor 52
Figura 19 Literal B de la sección A. 53
Figura 20 Resolución de la secuencia armónica. 54
Figura 21 Literal D. 55

Figura 22 Literal F. 56

Figura 23 Literal G. 57

Figura 24 Literal H. 58

Figura 25 Acalanto 59

Figura 26 Literal A-Sección B. 60

Figura 27 Desarrollo del literal A. 61

Figura 28 Literal C-Sección B. 62

Figura 29 Uso del acorde lidio. 63

Figura 30 Puente. 64

Figura 31 Introducción sección C. 65

Figura 32 Literal A, Sección C. 66

Figura 33 Literal B-Sección C. 67

Figura 34 Literal C. 68

Figura 35 Literal D. 69

Figura 36 Literal G. 70

Figura 37 Coda. 71

Figura 38 Ilustración 72

Figura 39 (Yusuke Shibata, DVDMika Marimba Madness. 73

Figura 40 Esquema de la estructura. 70

Figura 41 Introducción. 74

Figura 42 Tema principal. 75

Figura 43 Literal B 75

Figura 44 Literales D y E. 76

Figura 45 Literal F y G. 77
Figura 46 Sección C, desarrollo del Piano. 78
Figura 47 Desarrollo del literal K. 79
Figura 48 Literal M. 79
Figura 49 Literal Q. 80
Figura 50 Coda. 81
Figura 51 Ilustración de la disposición de los instrumentos y el actor. 83
Figura 52 Ilustración de la distribución de los sonidos. 83
Figura 53 Frase de introducción. 84
Figura 54 Segunda frase, sección A. 85
Figura 55 Desarrollo e la sección B. 85
Figura 56 Clímax 86
Figura 57 Finalización Sección B. 87
Figura 58 Inicio sección C. 88
Figura 59 Desarrollo Sección C. 88
Figura 60 Coda. 89
Figura 61 Introducción Lago Cuicocha. 92
Figura 62 Desarrollo del segundo tema. 93
Figura 63 Desarrollo de la melodía en vibráfono. 93
Figura 64 Melodía nueva en el vibráfono. 94
Figura 65 Desarrollo de la sección B. 94
Figura 66 Desarrollo de la melodía en la sección B. 95
Figura 67 Desarrollo de la sección B. 95

Figura 68 Desarrollo de la re- exposición. 96

Figura 69 Ilustración de la notación empleada. 98

Figura 70 Introducción. 99

Figura 71 Introducción ejecutada con las baquetas. 100

Figura 72 Primera relación climática. 101

Figura 73 Ilustración desarrollo de la piza. 102

Figura 74 Desarrollo de la pieza. 102

Figura 75 Desarrollo parte C. 103

Figura 76 Descripción de la parte D. 104

Figura 77 Ilustración de la parte D. 104

Figura 78 Ilustración con tres tipos de baquetas. 105

Figura 79 Final parte D. 105

Figura 80 Coda. 106

Lista de anexos

ANEXO A. SCORE – NEY ROSAURO – CONCIERTO #1 PARA VIBRÁFONO

ANEXO B. SCORE – BILL DOUGLAS – JUBILATION

ANEXO C. SCORE – HÉCTOR TASCON – CUNUNÁ

ANEXO D. SCORE – ALEXEJ GERAZZIMES – ASVENTURAS

ANEXO E. SCORE – ROBERT BOTINA – LAGO CUICOCHA

ANEXO F. FLYER CONCIERTO FINAL

Glosario

ACENTO AGOGICO: Hace referencia al acento determinado por decisión interpretativa y creativa del instrumentista. Resultado de su apreciación sonora del texto musical escrito.

HETEROMETRIA: Este término hace referencia a la existencia de diferentes métricas en una pieza musical.

POLIACORDES: Es la suma de dos o más acordes sonando simultáneamente.

BIMODAL: Este término en el lenguaje musical se trata dos modos superpuestos en una pieza musical, es decir dos melodías simultaneas que se encuentran en distinto tono, sin estructuras claras.

CADENCIA: Se refiere a la combinación melódica o armónica al final de la pieza musical, sección, periodo, frase, semifrase que genera un efecto de resolución, reposo o conclusión. Entre ellas se encuentran la cadencia conclusiva (Autentica perfecta V–I, Plagal IV–I) o suspensivas (Semicadencia IV–V, Rota V–VI).

CROMATISMO: Hace referencia a la elevación o descenso por semitono de las notas de una escala musical establecida en una composición, estas notas no pertenecientes a la escala musical se les llama tono cromático.

POLIRRITMIA: Son dos o más figuras rítmicas tocadas simultáneamente que tienen distinto valor en una unidad de tiempo, es decir, divisiones de bases binaria, ternaria, cuaternaria tocadas sobre un mismo pulso generando así una división diferente. Por ejemplo: sobre un pulso se realiza una división de base ternaria y división binaria.

POLIMETRÍA: Se refiere a distintas métricas de compas con diferente duración o cantidad de pulsos sonando simultáneamente. Por ejemplo: ¾ agrupando corcheas en pares y

otro instrumento realiza las corcheas en grupos de 3 generando así un 6/8; sonando de esta manera dos métricas a la vez.

BACKGROUND ARMONICO: Se trata de notas largas y guías presentes de manera pasiva siendo soporte para una melodía principal.

TEMPLE BLOCK: Es un instrumento de percusión de madera con forma esférica y una abertura en un lado produciendo así diferentes timbres.

POLIFONIA: Se le llama polifonía a varias voces independientes sonando al mismo tiempo en una composición, creando una textura donde se escucha como un todo.

HEMIOLA: Se trata de un patrón rítmico o articulación diferente a la que propone un compás por ejemplo la alternancia momentánea de un compás ternario en uno binario o viceversa es decir en el compás de 6/8 se agrupan las corcheas en 3 grupos de dos lo cual hace que los acentos cambien y se perciban 3 pulsos en el compás y por ende se sienta como un ¾.

SISTEMA DIASTEMATICO: Hace referencia es la expresión gráfica de la altura de los sonidos, en la que cada nota se grafica dentro de un espacio.

CURRULAO: Es un ritmo folclórico de la región del pacífico colombiano, con influencia africana, tocado por instrumentos de percusión entre ellos la marimba de chonta que genera soporte rítmico y armónico, cununos, tambora, guasa y voces.

BOMBO LEGÜERO: Instrumento de percusión membranófono, su cuerpo es de madera en forma de cilindro y con parches de cuero de animal a los extremos y sujetos entre si por cuerdas; es percutido por dos mazos con punta de cuero sintético.

OSTINATO: Técnica de composición donde una o varias figuras se repiten consecutivamente durante varios compases.

ARMONIA CUARTAL: Hace referencia a la construcción de estructuras armónicas utilizando cuartas, ya sean perfectas, aumentadas y disminuidas.

CONCIERTO: Es una forma de composición donde uno o varios instrumentos actúan como solistas y tienen un acompañamiento orquestal.

PUENTE: Se le llama puente a un pasaje que conecta dos secciones en una pieza musical, proporcionando contraste, variación y cambios dinámicos.

TECNICAS EXTENDIDAS: Formas de producir sonido con un instrumento no convencionales, diferentes a las tradicionales con el fin de obtener nuevos timbres y técnicas para el discurso e interpretación musical.

Introducción

El presente trabajo brinda información histórica y descriptiva acerca de la percusión sinfónica, enfocada hacia la interpretación de un repertorio con obras para marimba, vibráfono, redoblante y multipercusión.

Las obras seleccionadas tienen características nacionalistas que destacan aspectos rítmicos, melódicos, folclóricos, tradicionales del pacífico y la región nariñense de Colombia, entre ellas Cununá del maestro Héctor Tascón, el sanjuanito Lago Cuicocha del compositor Robert Botina, también obras universales con recursos de las músicas del Brasil como el concierto número uno para vibráfono de Ney Rosauro, Jubilación de Bill Douglas con ritmos Africanos y finalmente Asventuras de Alexej Gerazzimes una pieza contemporánea con un pasaje de improvisación que brinda la posibilidad de jugar en este ocasión con recursos rítmicos de la región.

Planteamiento del problema

Descripción del problema

El estudio profesional de la percusión sinfónica en la cuidad de Pasto es relativamente nuevo, a pesar de ser relevante en las composiciones musicales como cualquier otro instrumento, esta catedra en la universidad de Nariño cuenta con pocas generaciones y los recitales interpretativos de grado son mínimos en comparación con otras diciplinas existentes, por lo que, se ve perjudicada al ser el único foco de formación superior en el departamento de Nariño.

Por otro lado, el repertorio para percusión sinfónica como solista es extenso y la falta de recitales y su documentación no permite tener registro y referentes para la comunidad estudiantil, lo cual afecta a su proceso formativo y al progreso del área de percusión.

Además, al no haber suficientes conciertos que permiten explorar y evidenciar la variedad de sonidos, formas y ensambles de la percusión sinfónica, hace que no haya el mismo desarrollo como en otros lugares del mundo.

Formulación del problema

¿Cómo realizar un recital interpretativo de *Percusión Sinfónica* que enriquezca el panorama de referentes en el programa de licenciatura en música de la Universidad de Nariño?

Objetivos

Objetivo general

Realizar un recital interpretativo empleando composiciones para marimba, redoblante, multipercusión y vibráfono, que enriquezca el panorama de referentes en el programa de licenciatura en música de la Universidad de Nariño.

Objetivos específicos

- Escoger el repertorio para marimba, redoblante, multipercusión y vibráfono, que cumpla con las exigencias técnicas e interpretativas para el desarrollo del recital.
- Analizar el repertorio escogido de marimba, redoblante, multipercusión y vibráfono de manera formal y estructural.
- Documentar la historia, técnica, análisis de los instrumentos y repertorio a interpretar.

Justificación

El presente proyecto surge por necesidad de realizar un recital interpretativo que enriquezca la documentación acerca de la percusión sinfónica y contribuya al desarrollo de la catedra en la universidad de Nariño. Estos espacios son los que generan material educativo ya que, requiere de investigación bibliográfica acerca del instrumento, su historia, las obras a interpretar; autores, técnicas, análisis que conllevan a la preparación adecuada para la interpretación y enriquecen así, la información acerca del montaje para un concierto y repertorio especifico.

Este recital interpretativo como una modalidad para la obtención de título de Licenciatura en música tiene implícito el desarrollo de la catedra de percusión Sinfónica, ya que cuenta con el estudio de un repertorio donde la mayor parte de las obras no han sido interpretadas en la universidad de Nariño y el material bibliográfico de cada pieza es un nuevo aporte como referencia para recitales. Además, da a conocer nuevas sonoridades y un abanico de posibilidades tímbricas, colorísticas y rítmicas, gracias a los diferentes formatos instrumentales, las técnicas extendidas que se presentan en dos de las obras y la adaptación a vibráfono de una pieza para instrumentos andinos.

Este proyecto beneficia a los estudiantes de la catedra, permitiéndoles tener referencias de obras universales y colombianas en diferentes instrumentos de percusión y ensamble que ayudan a la preparación teórica y práctica en su instrumento. De igual manera se ve favorecida la Universidad de Nariño que al ser eje de formación profesional enriquece referentes de percusionistas egresados, da a conocer los procesos generados a la ciudad y departamento; además, la región cuenta con nuevos espacios que generan un progreso en el panorama musical y cultural.

Marco de referencia

Marco de antecedentes

BERNAL, Patricia Estefanía, la percusión orquestal: Análisis e interpretación del repertorio seleccionado. Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Carrera de Artes musicales. 2015.Cuenca.

Un trabajo relevante en el cual hace un recorrido por la historia de la percusión en formato orquestal, como solista, el análisis técnico e interpretativo requerido en estos ámbitos, con obras importantes del repertorio universal.

BERNAL, Acosta Luis Felipe. Recital de percusión sinfónica. Universidad de Nariño. Facultad de Artes. 2015 San Juan de Pasto.

Un referente y primer recital interpretativo de percusión sinfónica de la Universidad de Nariño, en el cual hace un análisis histórico, descriptivo y estilístico de algunas obras de percusión, un recorrido por algunos puntos importantes en la historia de estos instrumentos percutivos, su técnica e interpretación.

RODRIGUEZ, Oscar Darío, Recital de percusión sinfónica. Universidad del Cauca, Conservatorio de Música 2010 Popayán.

Referente nacional de recital interpretativo para optar por el título de maestro en percusión, el cual presenta un repertorio guía con los estándares de calidad y exigencias que se requieren para un proyecto de grado, además de realizar un recorrido por la historia de este instrumento y el análisis técnico e interpretativo de cada una de las obras.

CABALLERO, Luis Emigdio, Recital de percusión sinfónica obras de los compositores alemanes Sigfredo Frink y Eckhar Kopetzki. Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas 2014 Bucaramanga.

Este proyecto realiza un recorrido en la historia de la percusión enfocada a obra de dos compositores importantes para el repertorio universal de la percusión sinfónica que han generado nuevas formas de escritura e interpretación de los instrumentos de percusión. Presenta la historia del instrumento, los autores y las técnicas rudimentarias e interpretativas para abordar su repertorio.

Marco conceptual

La percusión desde el aspecto histórico

> La percusión es una práctica musical considerada como una de las más primitivas, pues a través de la historia del ser humano se puede observar los descubrimientos de diversos instrumentos hechos con huesos, troncos de árboles, semillas que dan prueba de como el hombre desde sus inicios comenzó a realizar sonidos haciendo que sean parte de su día a día, como en fiestas y rituales. La necesidad del ser humano por la comunicación hizo que este comience a explorar con las diferentes sonoridades de su cuerpo, como sus palmas, pies, y en seguida se puede imaginar la búsqueda de nuevas posibilidades con otros objetos, lo cual hace que se dé el inicio de esta actividad musical y estos instrumentos. Sin embargo, el desarrollo que tiene la percusión sinfónica, tanto en métodos, como instrumento solista es reciente. En el siglo XV aproximadamente se observa el uso de tambores, címbalos, que se usaban para roles militares; donde formaron parte de la música militar. (Bernal P. E., 2015)

En los siglos XV y XVI aproximadamente, se pueden observar registros de estos instrumentos, donde los timbales sinfónicos que eran usados en ámbitos militares pasan a jugar

un papel fundamental en la orquesta. De igual manera el tambor militar y los platillos, usados en la música militar turca son incluidos en estos contextos.

> Julio Sanchez Andrade Fernandez escribe " En cuanto al timbal sinfónico —el instrumento de percusión con el cometido más prominente en la orquesta desde que Lully lo incorporase de modo oficial, a finales del siglo XVII, en su ópera Teseo—, ha experimentado una gran evolución. La caja o tambor es otro de los instrumentos que participa activamente en la música orquestal y algunos compositores lo emplearon habitualmente; tal es el caso de Rossini, al que se le conocía con el sobrenombre de Tamburossini. Gluck pasa por ser el primer compositor que escribió para pandereta y bombo. Este último instrumento, junto a los platillos y el triángulo, era de uso común en las bandas de jenízaros que, por ejemplo, inspiraron a Beethoven para escribir la percusión de su Novena sinfonía. Al margen de lo anecdótico de estas consideraciones, durante el Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo y todos los movimientos musicales de finales del siglo XIX y principios del XX, como el Impresionismo, Nacionalismo, Expresionismo, Dodecafonismo, Escuela de Viena y músicas de vanguardia compuestas a partir de 1945, existen innumerables ejemplos de la importancia de la percusión orquestal escrita por una interminable lista de compositores" (Fernandez, s.f.)

Así, a través del tiempo ha tenido más oportunidad para ser explorada, en el uso de recursos, los compositores han observado su valor tímbrico, melódicos, armónico al igual que rítmico, que genera expresividad y peso a las obras.

De igual manera se ha desarrollado como instrumento solista, y encontramos algunos compositores como Iannis Xenakis, Keiko Abe, Ney Rosauro, entre otros. quienes realizaron obras para percusión solista y que han tenido gran acogida en la audiencia.

Descripción de los instrumentos a interpretar

Dentro de la percusión sinfónica se encuentra una amplia y variada familia, sin embargo, para el presente trabajo vendrán a mención solo algunos; los cuales son escogidos de acuerdo al repertorio a interpretar.

Redoblante.

Se lo conoce también como caja o caja clara (caisse claire en francés - Snare Drum en Ingles) es un instrumento membranófono percutido de sonido indeterminado y forma parte de la familia de tambores cilíndricos. llega a Europa en la edad media aproximadamente y sus primeros usos fueron en las tropas militares, utilizado como método para realizar llamados en el combate; una práctica tomada de las cruzadas Islámicas. Este papel que realizó el tambor militar por varios siglos, fue abriéndose a campos como bandas de marcha, agrupaciones entre otros, esto ayudó a que se desarrollen las bases para su método de ejecución, las cuales se las sigue usando y son parte de la técnica del tambor moderno.

Ulises Hernández Rodríguez en su tesis nos menciona algunos autores quienes hablan acerca del desarrollo del redoblante, y escribe.

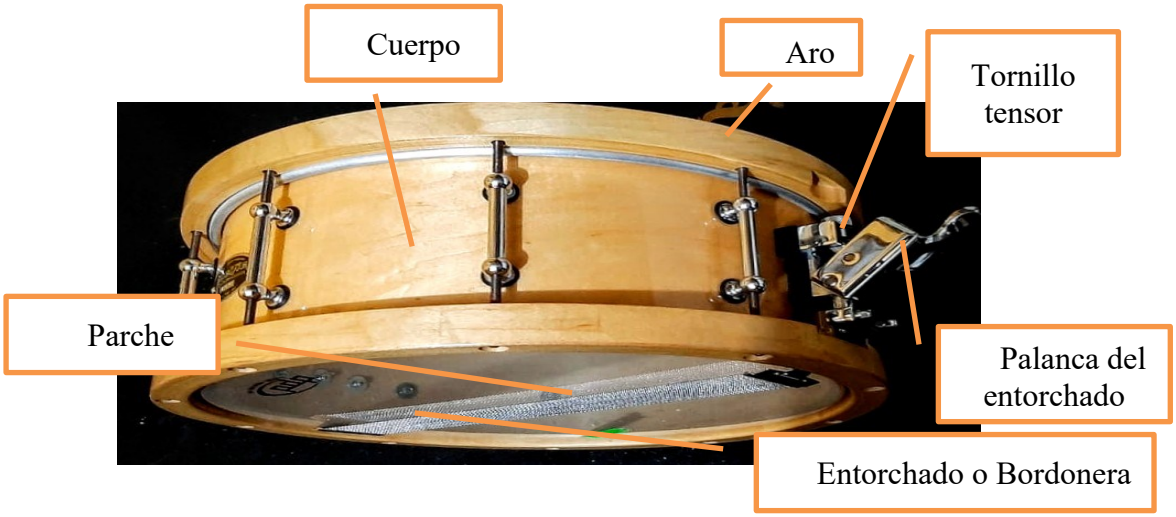
> Las primeras evidencias registradas de lo que sería el precursor del tambor moderno, un instrumento medieval llamado tabor o tamboril instrumento que datan de los siglos XIII y XIV y que lo plasman como un tambor cuyos parches eran tensados mediante un mecanismo de cuerdas y con uno o más entorchados, dispuestos gen (Gauthreaux II, G. G. 1989). El tamboril no tiene un tamaño

> definido, a veces la medida del diámetro de los parches es superior a la de la profundidad del cuerpo del instrumento y viceversa. Los parches eran elaborados con piel de carnero, ternera y ocasionalmente otros animales, como el cerdo y la cabra (Sadie, S. 1984). (Rodríguez, 2016)

Actualmente el tambor moderno es el que conocemos como el redoblante, y como lo menciona ya ha evolucionado con cambios en cuanto a su forma y construcción. Hay de diferentes diámetros y alturas; sin embargo entre estos, sus partes y sistema no cambian, entre estas se halla un cilindro de madera o metálico que corresponde a su cuerpo, aros (madera o metálicos) a cada extremo los cuales sostienen los parches sintéticos (generalmente plástico), Tornillos tensores y un sistema de cuerdas llamada bordonera o entorchado en una de sus membranas dan un sonido característico, es posible dejar el redoblante con un sonido limpio al hacer uso de la palanca del entorchado que está a un lado, en este mismo lugar encontramos un tornillo de ajuste para graduar la presión de la bordonera. A continuación, una imagen del instrumento y las partes mencionadas:

Figura 1

Redoblante



Fuente. Ilustración Propia

Marimba.

Es uno de los instrumentos de percusión con raíces de gran antigüedad, su antecesor es el xilofón el cual no tiene una fecha y lugar de origen exacto, pues muchas comunidades primitivas tienen precedentes de estos instrumentos, lugares como México, África, Oceanía tienen diferentes modelos y también diferentes nombres, por lo cual conocemos entre sus antecesores al Balafón, timbala, serimba, marimba, entre otros. Entre sus antiguos modelos encontramos láminas de madera enlazadas, colocaban y tocaban sobre las piernas, como también otros con calabazas que funcionan como resonadores.

Es un instrumento idiófono percutido con sonido determinado, y al igual que los otros instrumentos este ha evolucionado. Encontramos actualmente la marimba, formada por placas de madera con afinación diatónica y cromática al igual que el piano, con la diferencia en su registro el cual cuenta con menor rango (4 octavas y media, 4 octavas y 1/3 y 5 octavas) estas enlazadas con un cordón y situadas sobre /un soporte de metal y con tubo resonador por cada una de las láminas, a continuación, una imagen:

Figura 2

Marimba

Fuente. Tomado de https://jardindeeventosenpuebla.com/wp-content/uploads/2018/02/marimba_one_4000_series.jpg

Vibráfono.

Al igual que la marimba es un instrumento melódico percutido, similar en su forma, sin embargo, el material de las placas varía por lo cual su sonido cambia. Es una invención prácticamente reciente entre los instrumentos de percusión, se dice que surge en Norteamérica a mediados del siglo xx aproximadamente y tiene su auge en el Jazz, más adelante por su riqueza tímbrica comienza a ser usado en diferentes ensambles, adaptado a la orquesta y se explora como instrumento solista.

Consta de un sistema de electro-mecánico, compuesto por un pedal que controla la duración de las notas y un motor para dar movimiento a las hélices dentro de los resonadores, lo cual proporciona un sonido característico en este.

Figura 3

Vibráfono

Nota. Tomodo de https://cdn3.tamtampercusion.com/2556-large_default/musser-m55wt-vibrafono-pro-vibe-silver.jpg

Multipercusión.

Es la unión de varios instrumentos de percusión y tocados por un solo interprete. Baldomero Llorens en su documento escribe

"Esta reunión de instrumentos, también conocidos por su anglicismo set, ha sido una de las grandes revoluciones dentro de la historia de la percusión en la segunda mitad del S XX, revolución a la que los compositores más relevantes de este período se acercaron para, usando un solo intérprete, ampliar las posibilidades tímbricas y sonoras que la percusión estaba aportando a la música de este nuevo tiempo, de esta nueva generación." (Llorens, 2014)

La riqueza tímbrica de los instrumentos de percusión en la orquesta hace que a través del tiempo el compositor le dé un papel relevante en una obra musical, esto lo apreciamos a través de la historia donde poco a poco la percusión pasa de ser acompañamientos rítmicos y dinámica a ser participe en pasajes melódicos resaltantes. En el uso de varios instrumentos de percusión a la vez nace la necesidad de un solo interprete para varios instrumentos; entre ellos el set de batería, donde la fila de percusión, con bombo, tambor militar, entre otros, pasa a ser tocado por una sola persona; sin embargo, hay otros puntos que influyen en esto, Llorens menciona

> Un primer nivel económico-social, crisis marcada por la I Guerra Mundial que impide la producción de grandes espectáculos que financien grandes orquestas y, en un segundo nivel musical, nacimiento del Jazz en Estados Unidos que determinará la plantilla instrumental, el colorido y el uso de la imitación de un nuevo estilo de música popular. Me refiero a La historie du soldat de Igor Strawinsky quien en 1918 compone una obra pensada para ser representada en pequeños teatros: "…Como no había teatros disponibles a causa de la guerra, era necesario diseñar un teatro móvil, con decorados que pudieran ser montados con

> facilidad en cualquier sala, incluso al aire libre; es decir, un teatro itinerante que pudiera dar la vuelta a Suiza, y hacer representaciones en ciudades y pueblos". La plantilla instrumental vendrá determinada por los siguientes instrumentos: clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, violín y contrabajo. La parte de percusión está formada por un bombo, un tambor militar, dos cajas, una pandereta, un triángulo y un plato suspendido y debe ser interpretada por un solo ejecutante en un set claramente influenciado por el rápido desarrollo de la batería en Estados Unidos. (Llorens, 2014)

Además del set de batería, comenzarían a variar de instrumentos y nuevas obras, recursos se van explorando, generando así nuevos y variados formatos de multipercusión.

A continuación, una breve descripción acerca de los instrumentos del formato que se interpretara en el recital; entre ellos está el timbal sinfónico, toms de diferente diámetro, bongo y platillo

Timbal sinfónico.

Es un instrumento membranófono percutido con sonido determinado por lo tanto hace parte de la familia de instrumentos melódicos. Es el primero de la familia de la percusión en ser parte de la orquesta sinfónica, aunque en un inicio su papel era reforzar los tutti. Con un sistema de afinación manual (tornillos de tensión) diferente al que encontramos hoy en día, por lo cual a lo largo una obra musical estos no cambiaban de tono, y se usaban dos timbales usualmente en tónica y dominante.

A lo largo de la historia encontramos a compositores quienes fueron usando de diferentes maneras los timbales sinfónicos y como este fue evolucionando su papel al igual que su sistema de afinación, Patricia Bernal dice "*La introducción del timpani a la orquesta se lo acredita al*

compositor francés Lully quien utiliza este instrumento en su ópera Thesée (1625). En la era de Bach y Händel incorporaron el redoble y usaron el timpani de manera frecuente y hábil" (Bernal P. E., 2015)

Más adelante en el romanticismo Beethoven utiliza como nuevo recurso que influyen para los próximos compositores.

"con Beethoven se da un avance significativo en la escritura para Timpani ya que por primera vez se escriben dos notas simultáneas en un intervalo de octava, esto se lo puede apreciar en su Novena Sinfonía. Este recurso fue una inspiración para futuras composiciones haciendo más frecuentes los cambios de afinación y el uso de intervalos antes no utilizados, logrando así un refinamiento en el uso del timbal." (Bernal P. E., 2015)

Actualmente el set común en la orquesta es de cuatro timbales y por su sistema de pedal es posible el cambio de afinación entre una pieza musical, y la exploración en estos ha continuado por lo cual encontramos obras como instrumento solista y en diferentes piezas con mayor protagonismo.

Figura 4

Timbales sinfónicos

Nota. Tomado de https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61tjZlOTlCL._AC_SX425_.jpg

Tom – Toms.

Al hablar de tom- toms hay que tener en cuenta la historia de la batería, ya que después de la unión de diferentes piezas para ser tocadas por un solo interprete como se habló anteriormente, tomó gran relevancia y comenzó su desarrollo tecnológico y técnico. De tal manera en los años 20 aproximadamente surgen los tom- toms de afinar, tomando un lugar importante para variaciones rítmicas e interpretativas. Sin embargo, al igual que todos estos instrumentos han tenido su evolución y diferentes culturas los han adoptado, en este caso su antecesor es de los tambores provenientes de China y hasta entonces no eran tan utilizado en el set de batería.

"Durante este periodo de tiempo, los constructores de material se proponen aportar mejoras tecnológicas en todos los aspectos, pero sin duda alguna la gran superación fué en lo que respecta a los primeros tom-toms afinables (que apenas se conocían y usaban en un principio)" (Solobaterias, 2007; Instrumentosmusicales10, s.f.)

Figura 5

Tom

Nota. Tomado de https://www.falymusic.com/images/detailed/4/CT9001_opt.jpg

Platillos.

Son instrumentos idiófonos con sonido indeterminado, su origen data de la edad Antigua, donde su antecesor son los Crótalos provenientes del Oriente medio, se dice que llegaron al Imperio Otomano.

> Desde la segunda mitad del siglo XV los ejércitos europeos occidentales estuvieron en contacto continuo con los turcos y su música en la que predominaban triángulos, tambores y platillos. Y es, al comienzo del XVIII, cuando los ejércitos europeos victoriosos sobre el poder turco, imitan a las bandas de música otomanas, la música turca o «jenízara» (10). En este siglo, los platillos figuran ya en la música culta, junto a la caja, el tambor, el bombo y el triángulo, a través de obras de Gluck, Mozart, Grétry, Haydn, etc (Arela de Vega, s.f.).

Sin embargo, los platillos han sido parte de varias culturas, y cada una le ha dado formas y usos variados; su popularidad ha dado paso a que existan gran cantidad de platillos de diferentes tamaños, sonido, colores.

En la orquesta muchos compositores le han dado relevancia, en especial en el Romanticismo.

> En la música culta, Sachs señala como primera evidencia de la introducción de los platillos en la orquesta culta, la ópera «Esther», de Nicolás Adán Strungk, estrenada en Hamburgo, en 1680, siendo su autor uno de los más célebres operistas alemanes del siglo XVII, así como «kapellmeister» en numerosas cortes germánicas.
>
> Un siglo después, Gluk, en su ópera «Ifigenia»; Mozart, en «El rapto en el serrallo»; Haydn en su «Sinfonía Militar»; Beethoven en «A las ruinas de Atenas»

> y en la 9ª Sinfonía; Wagner, en «Los maestros cantores» y «El anillo de los Nibelungos», introducen los platillos en la orquesta, y de manera muy peculiar lo hacen Berlioz, en su sinfonía dramática «Romeo y Julieta», año (1839), empleando dos pares de platillos antiguos, y en la «Gran Misa de Difuntos», en la que utiliza hasta diez platillos; Debussy también emplea dos pares de platillos (cymbales antiques), en «Preludio a la siesta de un fauno» (1894), y Ravel, seis pares, en «Daphnis y Chloé» (1912). Más modernamente, Schat utilizó doce platillos suspendidos, y Carl Orff, en su «Antígona», diez pares, por citar algunos ejemplos. (Arela de Vega, s.f.)

Figura 6

Platillos

Nota. Tomado de https://www.falymusic.com/images/detailed/4/CT9001_opt.jpg

Bongos.

"Hay controversias sobre el origen de los bongos. Tambores similares existen en Egipto, en Oriente Medio, donde se les conoce como marwas, y en Marruecos, donde se les llama Tbila.

También la Tabla, utilizada en la música india, tiene parentesco lejano con los bongós. En su forma moderna, apareció a finales del siglo XIX en la provincia de Oriente en Cuba. (musiclave.com, s.f.).

Fue un instrumento ampliamente utilizado por grupos de Son y Changui, estilos musicales derivados de la fusión de la música africana con la música española, que dio origen al grupo de ritmos conocido hoy como Salsa. S" (musiclave.com, s.f.).

Hoy en día es un instrumento usado en distintos tipos de música como también en el ámbito sinfónico utilizados para diferentes efectos.

Figura 7

Bongo

Nota. Tomado de https://i.ebayimg.com/images/g/0A8AAOSwETBebqLp/s-l300.jpg

Bloques de madera.

También llamado caja china y es perteneciente a la familia de los idiófonos, y aunque es considerado como un instrumento antiguo, actualmente se ha explorado y existen de diferentes tamaños y con sonidos determinados.

"La caja china es uno de los instrumentos musicales primitivos que tenían como finalidad marcar algunas danzas. Fue importado de china para Europa en muchas orquestas de Jazz por el año 1923 y desde esa época no paro en expandirse en casi todo el mundo" (Instrumentosmusicales10, s.f.) Figura 8

Bloques de madera

Nota. Tomado de **https://img.milanuncios.com/fg/3220/84/322084212_2.jpg?VersionId=Dj3P5TYLiZOLO** hdLWTcHeedZ4t4YdUDV

Técnica para la ejecución de la percusión sinfónica

Existen diversos métodos, técnicas, para la ejecución de los diferentes instrumentos de percusión, sin embargo, todas estas tienen un mismo objetivo el cual es generar un buen sonido a la hora de tocar, además de evitar lesiones, el daño del instrumento, o generar un mejor y eficaz progreso. Una base fundamental dentro de la técnica es el agarre (grip, pinza) y los rudimentos, de los cuales existen gran variedad de ello, como se mencionó antes.

Entre los agarres a dos baquetas, especialmente para el estudio del redoblante se encuentra el tradicional, el francés, el alemán y para la técnica a cuatro baquetas – en marimba,

vibráfono-, el tradicional, Stevens y Burton. Cada agarre tiene características particulares, pero, independientemente de esto, se aplican los mismos rudimentos y así llegar al mismo resultado de golpes parejos, claros y definidos. Se enfatizará en el alemán y el Burton, los cuales son los que se utilizan en el siguiente recital y se hablará de los rudimentos básicos para el estudio de la percusión.

Agarre alemán.

Se sujeta la baqueta entre la primera falange del dedo índice y el dedo pulgar, los demás dedos rodean la baqueta sin presión. Las palmas de la mano deben mirar hacia abajo, esto es lo que diferencia este grip entre otros; al extender los brazos al instrumento junto a las baquetas, naturalmente formando un triángulo. Utilizando así el movimiento de muñecas de arriba abajo. Este agarre es utilizado tanto para el redoblante como timbales, marimba y vibráfono, ya que es uno de los más versátiles para el estudio de estas percusiones.

Figura 9

Agarre Alemán

Fuente. Ilustración propia

Agarre Burton.

Llamado así por Gary Burton, importante vibrafonista de jazz, quien plantea este grip en sus métodos, y al ser funcional por la independencia que tiene cada baqueta también es aplicado tanto en marimba como el vibráfono. Una de las baquetas va entre el dedo índice y medio, la siguiente baqueta pasa sobre la otra baqueta y se sitúa entre el dedo índice y pulgar los cuales también sostienen la baqueta, dedo corazón presiona la baqueta uno, dedo medio y meñique se doblan y funcionan como soporte sin generar presión.

Figura 10

Agarre Burton

Fuente. Ilustración propia

Golpe completo, ascendente, descendente y tap.

Los siguientes golpes son la base para el estudio técnico de la percusión sinfónica, a través de esto se busca un sonido claro y consciente, como también la preparación de dinámicas, como fortes, pianos, crescendos, decrescendos, acentos, entre otros, o desplazamientos en el caso de la multipercusión o las placas. A continuación, se realizará una breve explicación acerca de esto y cada uno de estos.

- **Completo (full):** La baqueta parte de un punto A, golpea en la superficie del redoblante y regresa al punto de partida (A). Mano izquierda y derecha realiza el mismo recorrido.

De esta manera permite trabajar y tener conciencia de la igualdad del sonido por cada mano. En la técnica a cuatro baquetas cada una hace el mismo ejercicio.

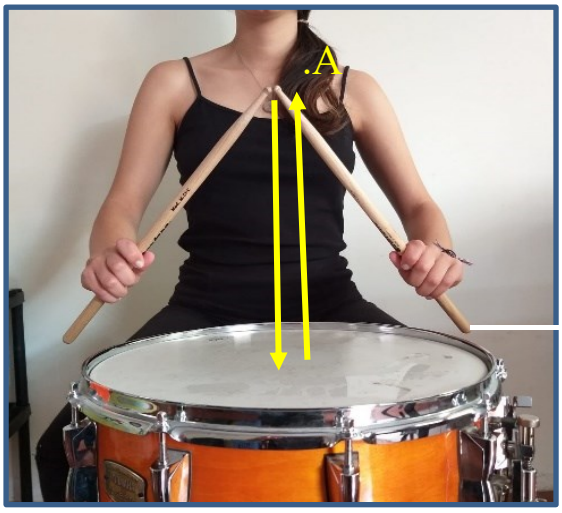
- **Descendente (Down):** La baqueta parte del punto A, golpea la superficie y regresa a un punto B cerca de la superficie.
- **Ascendente (up):** la baqueta parte del punto B, cae y sube hasta el punto A.
- **Tap :** es un golpe pequeño, por lo tanto la baqueta parte del punto B, golpea y retorna a este punto.

El estudio de estos golpes es la base para la preparación y control de los rudimentos, por lo tanto, las combinaciones de estos con distintos baqueteos dan paso a los rudimentos, por ejemplo:

Golpes completos y dobles por cada mano generan el redoble abierto, apoyaturas o nota fantasma donde la baqueta caen simultáneamente, pero una de estas realiza uno o dos tap y la otra un Down o completo, entre otros.

Figura 11

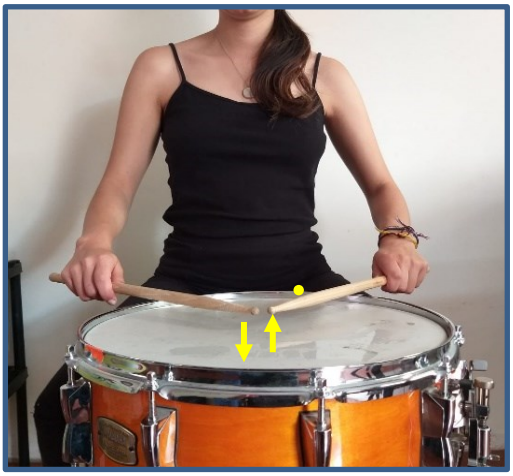
Golpe Completo



Fuente. Ilustración propia

Figura

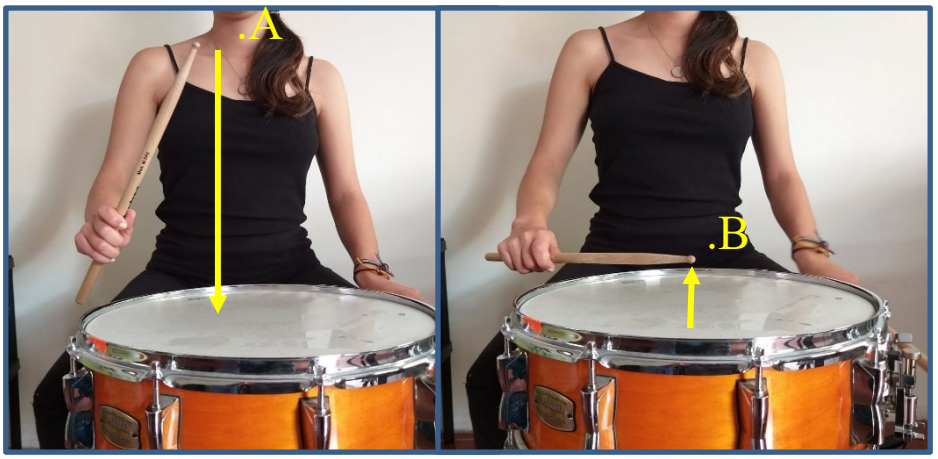
12 Tap



Fuente. Ilustración propia

Figura 13

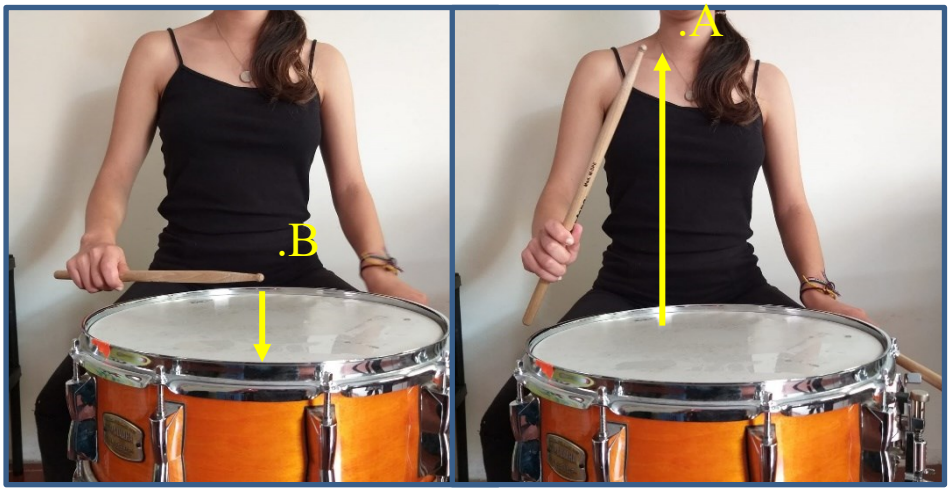
Golpe Descendente- Down



Fuente. Ilustración propia

Figura 14

Golpe Ascendente – Up



Fuente. Ilustración propia

Técnica e interpretación de la percusión sinfónica

En la percusión sinfónica, el estudio de la técnica es un recurso importante para la interpretación, esto se afirma con la cantidad de métodos existentes para el estudio técnico de ella, entre estos encontramos los métodos de Delécluse, que abarcan el estudio de ejercicios rítmicos, agarre como también el desarrollo y comprensión de la música, por lo cual son de los más relevantes y sus estudios son utilizados como requisito para audiciones que permiten una evaluación de la ejecución del instrumento.

Frederic Macarez en su artículo dedicado a Jaques Delécluse dice

"*Jacques Delécluse trajo una nueva dimensión a la percusión: considerar la dinámica, los acentos, las frases y la expresión musical. En resumen, nos hace pensar en "cómo hacer música con un tambor". Esta idea se arraigó hace más de 40 años y todavía es aplicable hoy. Jacques realmente creó una "escuela de percusión" y ha influido profundamente en generaciones de percusionistas y maestros no solo en Francia, sino en todo el mundo".*

(Márquez)

De esta manera cabe reflexionar acerca de la interpretación y ejecución del instrumento, lo cual está de la mano a la hora de hacer música.

En palabras de Favio Shifres *(agosto, 1994)*

> En qué consiste la labor del ejecutante/intérprete. Hasta este momento hemos venido utilizando indistintamente ambos miembros de este término dual para referirnos a quien está encargado de mediar entre el compositor y el auditor. Sin embargo una observación detallada de ambos conceptos nos servirá para alcanzar dicha definición: Entendemos por interpretación a la "explicación del sentido de un hecho, un fenómeno o de una situación" (Sánchez Cerezo,S. et al.; 1983, pág. 822) -en nuestro caso la obra musical. Para B. Bloom (1971) la interpretación es una subcategoría de la comprensión, que consiste en la habilidad para recibir significativamente el material comunicado. La ejecución se define como una "conducta específica emitida por un organismo a través del cual un aprendizaje determinado se manifiesta" (Sánchez Cerezo, S et al.; 1983 p.515) -En el caso del músico, la obra musical es el objeto de su aprendizaje permanente. Se puede concluir entonces que la ejecución es la puesta en acción de la comprensión de la obra. (Shifres, Agosto, 1994)

Tomando los conceptos anteriores es clave el estudio y análisis de la obra para la comprensión de la misma y así realizar una buena interpretación.

Así mismo, el estudio con el instrumento como lo dice Evelyn Glennie en el video de YouTube Como escuchar, hace un recorrido de como aborda una pieza musical, comenzando por su estudio técnico y después la comprensión de esta para realizar su interpretación, como también la relación con el instrumento, ella dice

"tenemos que escucharnos a nosotros mismos, en primer lugar. Si yo toco, por ejemplo, sosteniendo la baqueta –en caso de que, literalmente, no me suelte de ella- voy a experimentar una cantidad de sacudida subiendo a través del brazo. Y uno siente -créanlo o no- bastante desconectada del instrumento y la baqueta.

A pesar de que en realidad estoy sujetándola muy firmemente. Sujetándola fuerte, me siento extrañamente más separada. Si yo simplemente libero mi mano, mi brazo, y permito sea un sistema de soporte, repentinamente tengo más dinámica con menos esfuerzo, mucho más. Y me siento por fin, que soy una con la baqueta y una con el redoblante y estoy haciendo mucho menos, por lo tanto de la misma manera que necesito tiempo con este instrumento, necesito tiempo con las personas para interpretarlas, no solo traducirlas sino interpretarlas" (Glennie, s.f.)

Por lo tanto, es fundamental la reflexión a la hora de escuchar y hacer una introspección al momento de tocar el instrumento o al realizar algún ejercicio técnico, para conectarse, sentir y expresar lo interpretado en la obra musical.

Figura 15

Video Eveline Glennie "como escuchar"

Nota. Tomado de Youtube **https://youtu.be/JCggxHiPhQw**

Diseño metodológico

Tipo de investigación

Esta investigación se realiza dentro del paradigma cualitativo que integra el análisis descriptivo alrededor de la percusión sinfónica enfocado a la interpretación de un repertorio.

Enfoque

Es un proyecto de acción-participación donde el investigador esta activo en el proceso como intérprete de las obras, con un enfoque histórico y análisis descriptivo del contenido para identificar características y técnicas que conlleven a la interpretación y documentación de la investigación.

Análisis de las obras

Concerto for Vibraphone and Orchestra (1995-1996), Ney Rosauro.

Biografía compositor

Uno de los percusionistas, compositor y pedagogo más representativo en la historia de la percusión. Nació en Brasil en 1952, y comienza sus estudios en 1977 con Luiz Anunciação, Percusionista de la Orquesta Sinfónica Brasileira en Río de Janeiro. Estudió composición y Dirección Orquestal en la Universidad de Brasilia, Maestría en Percusión en la Escuela Superior de Música de Würzburgo (Alemania) y su doctorado en la universidad de Miami en Estados Unidos.

Cuenta con una rica experiencia como solista, por su participación en distintas orquestas de su país como internacionalmente; pedagogo y como compositor tiene variadas piezas y métodos reconocidos en todo el mundo e interpretados por importantes artistas y orquestas, entre ellos el concierto para marimba y orquesta interpretado por Evelyn Glennie reconocida percusionista y la Orquesta Sinfónica de Londres, una de la cantidad de versiones que se han realizado.

Sus obras cuentan también con un carácter nacionalista, ya que exploran el paisaje sonoro de la cultura musical brasilera, lo que hace que sus composiciones sean dinámicas y atractivas. (neyrosauro.com, s.f.).

Análisis

Concerto for Vibraphone and Orchestra (1995-1996) es una pieza que fue dedicada para la percusionista Evelyn Glennie, es original para orquesta de cámara (Berrido, 2019), de igual forma, su primera presentación en público se efectuó en el país de Japón en el año de 1996 en el *Percussion Festival in Tokio.*

Este concierto está escrito para tres movimientos, como lo indica su compositor: *"The work is written in three movements and has a bridge connecting the last two movements without pause*

[La obra está escrita en tres movimientos y tiene un puente que conecta los dos últimos movimientos sin pausa.]" (Berrido, 2019) , Por lo tanto, al ser un concierto determinado por 3 movimientos, se puede inducir que el compositor conserva la forma clásica A-B-C.

De esta manera, se puede inferir que en el desarrollo del puente entre la sección B y la sección C, es una subsección que emplea elementos discursivos en el ámbito musical, los cuales deben ser destacados en el momento de su ejecución, ya que el compositor contempla el "puente" como un momento importante en el concierto.

En síntesis, el concierto posee tres secciones denominadas A-B-C y que la coda cumple una función de subsección.

Para este recital, se emplea la versión escrita para reducción de piano y marimba solista.

SECCIÓN A

Desde la perspectiva formal de la música, la estructura interna de esta sección está delimitada por los literales de manera consecutiva del "A" hasta el literal "J", pero su forma puede ser determinada como binaria compuesta.

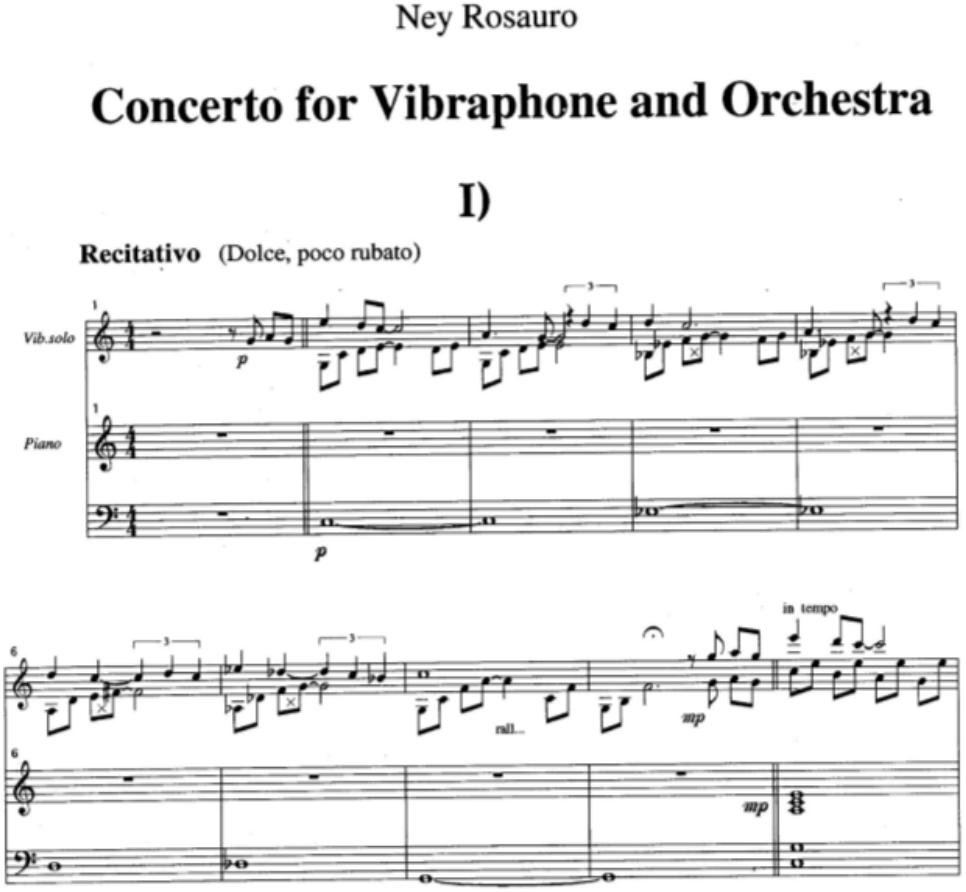
Entre las generalidades de la sección, está escrita empleando como medio de composición la técnica de la heterometría, además, utiliza recursos de los patrones rítmicos de la música brasileña como parte del estilo del lenguaje del compositor (CONKLIN, 2004). De igual manera, en el desarrollo de la parte armónica, el compositor recurre al uso de poliacordes y bimodalismo

en los enlaces armónicos, cumpliendo funciones tonales propias de la tradición centroeuropea similar al desarrollado en el estilo impresionista de finales del siglo XIX[1].

En esta sección con la denominación de *Recitativo,* el compositor propone 9 compases de introducción (Figura 16), en esta parte, se propone el motivo principal de toda la pieza.

Figura 16

Introducción del concierto.



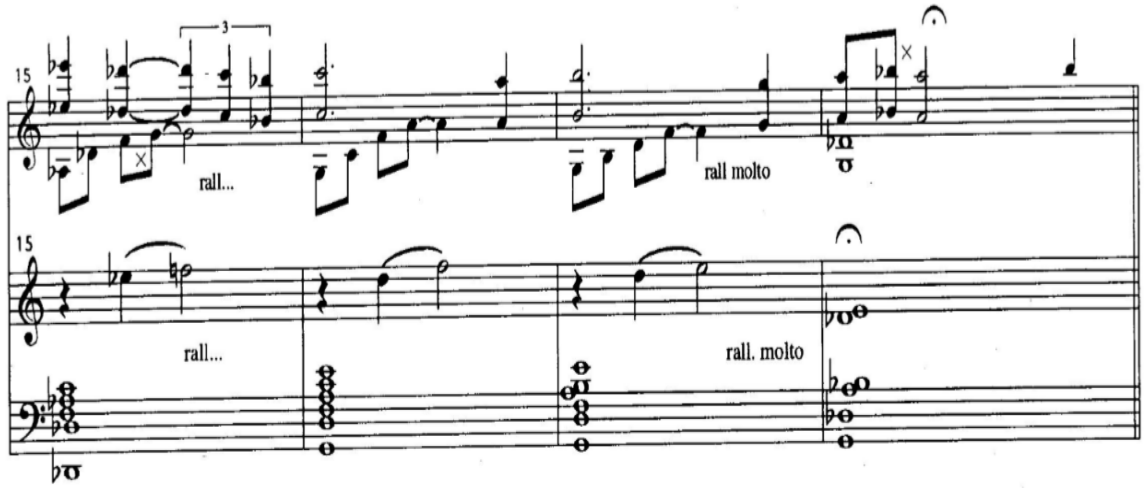
Fuente. Ilustración propia

[1] Nota. Cabe resaltar que el vibráfono como instrumento solista, mucho de sus compositores tomaron como referencia los recursos sonoros propios de la música popular del continente africano y del continente americano; por ejemplo, Darrell Irwin Thompson (2012) destaca un papel importante el compositor francés Darius Milhaud al tomar como referencia el concierto Concerto for Mar. and Vib. and Orchestra, Op. 278 (1949), el cual fue escrito en el país de Estados Unidos, así mismo, el concierto de Ney Rosauro explora la sonoridad armónica del impresionismo empleada por el concierto de Milhaud.

A partir de la anacrusa del compás 10, el piano realiza acompañamiento empleando las funciones tonales de I-Vi$^{6}_{5}$- $_{b}$III-- $_{b}$III^{7}-II^{7}-$_{b}$II- $_{b}$II^{7}-V$_{sus\ 4\text{-}3,9,6}$-V$_{7,9,6}$-iii$_{6}$/bII , este último acorde cumple la función de cadencia suspensiva (Figura 17).

Figura 17

Cadencia suspensiva.

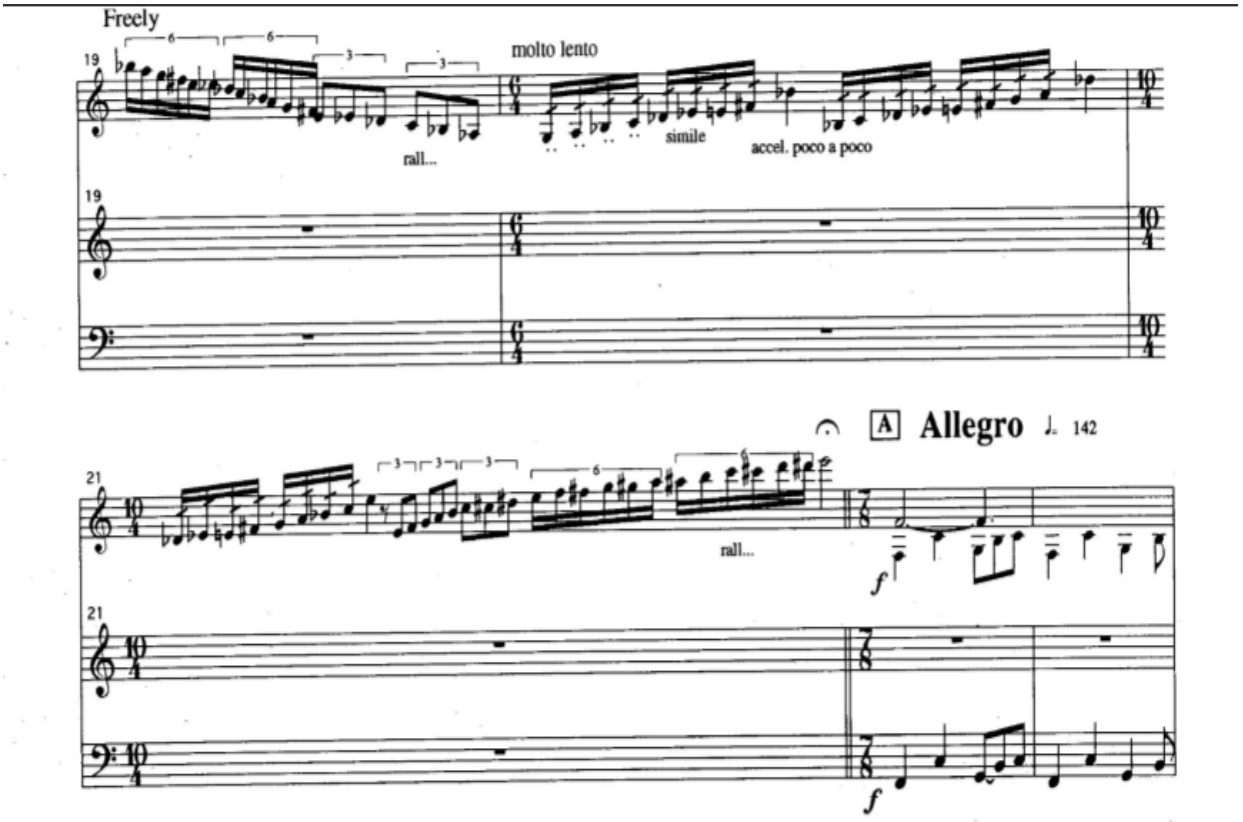


Fuente. Ilustración propia

En el puente conector, el compositor presenta una melodía construida a partir de secuencias de la *escala menor bachiana* de *Sol menor* y *Re bemol menor*¸ lo anterior, produce el efecto de bimodalismo, también, se puede percibir la relación con la escala octatónica disminuida de *Sol* como modulación por pivote a la región de *Fa modo lidio* (Figura 18), presente en el literal A.

Figura 18

Escala menor bachiana de Sol menor y Re bemol menor.



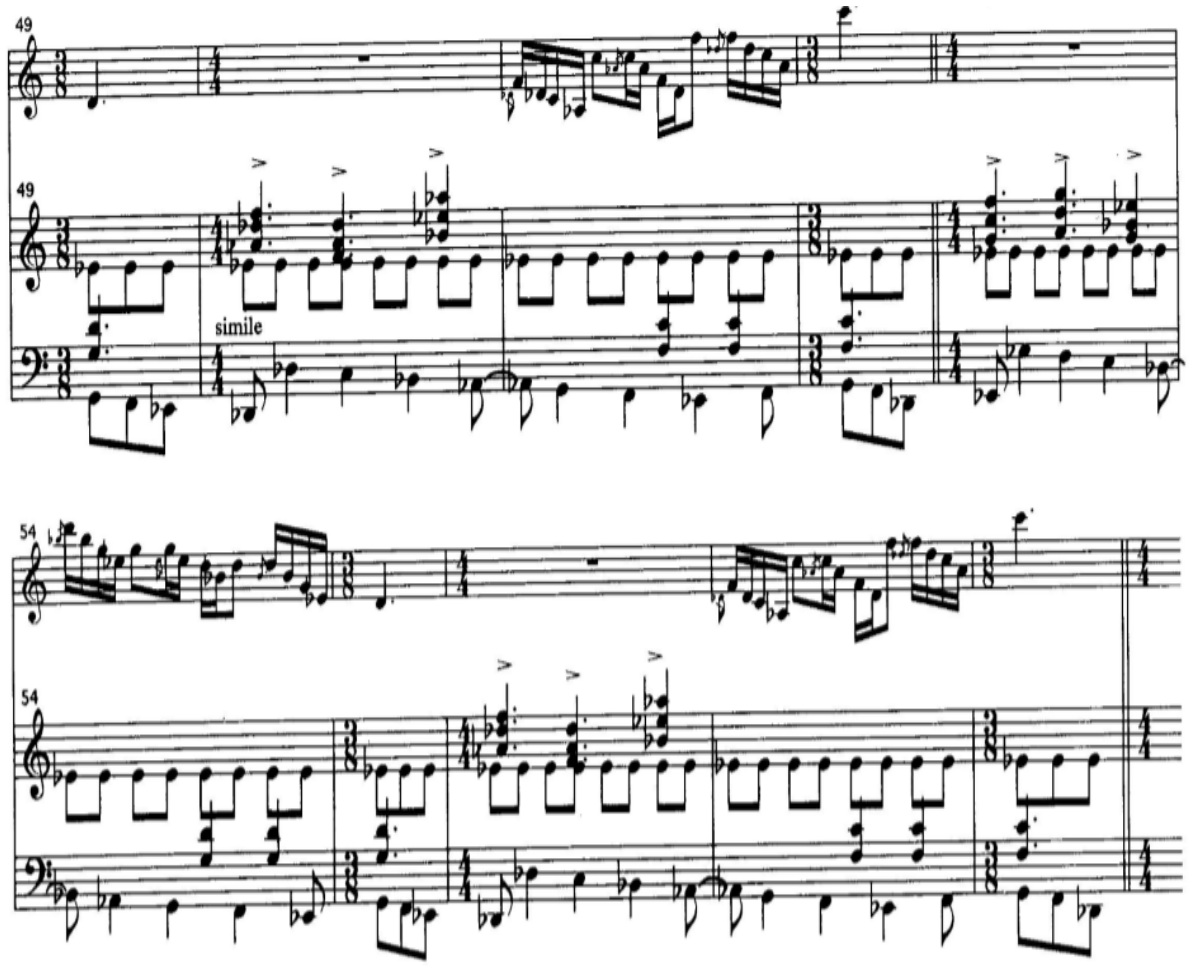
Fuente. Ilustración propia

Continuando con el literal A, el compositor propone del compás 22 hasta el compás 46 un ostinato rítmico/armónico en la signatura de compás de 7/8, el cual es reforzado de manera paralela entre el Piano y el Vibráfono. Sin embargo, con las notas agregadas en la mano derecha del piano ejecuta las funciones de IV_7-V_7.

En literal B, el compositor desarrolla en la región de modo lidio de Re bemol mayor, el segundo tema del primer movimiento, en este se destaca el recurso técnico de composición de la heterometría empleando la signatura de compás 4/4 y 3/8. (Figura 19).

Figura 19

Literal B de la sección A.

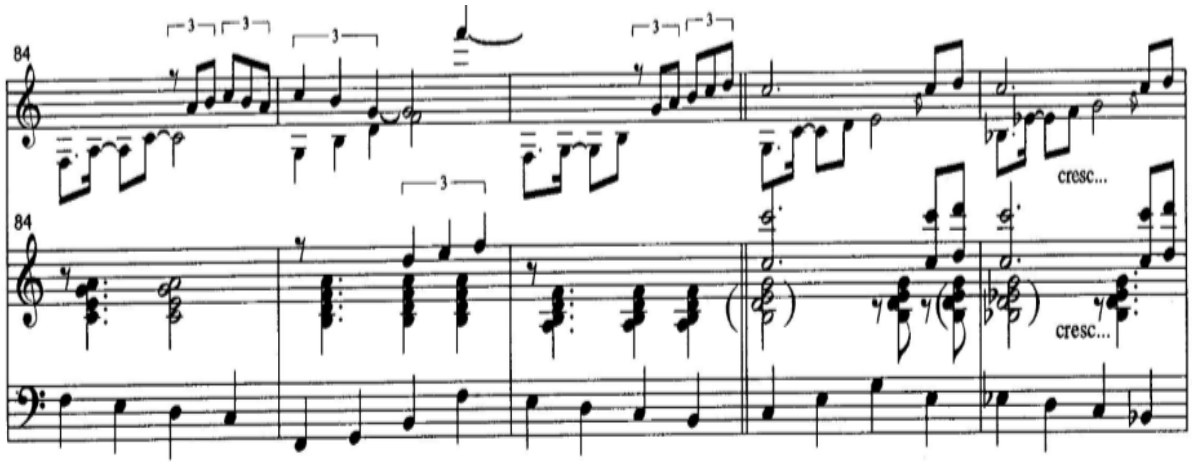


Fuente. Ilustración propia

Desde el compás 59, se desarrolla modulación empleando la dominantes auxiliares -grado y función tonal de Vii° de Mi menor (iii)- para enlazar el literal C, en esta sección la armonía emplea las i_9-$bVi_{\#4}$ -$bVii_7$-$Vi°_7$-bVi_9-bVII-v_9-iV_9-III_6-bII_9-i_{b9}, resolviendo esta secuencia armónica en la tónica de *Do mayor* I_9 en el compás 87 retornando en la tonalidad axial (Figura 20).

Figura 20

Resolución de la secuencia armónica.

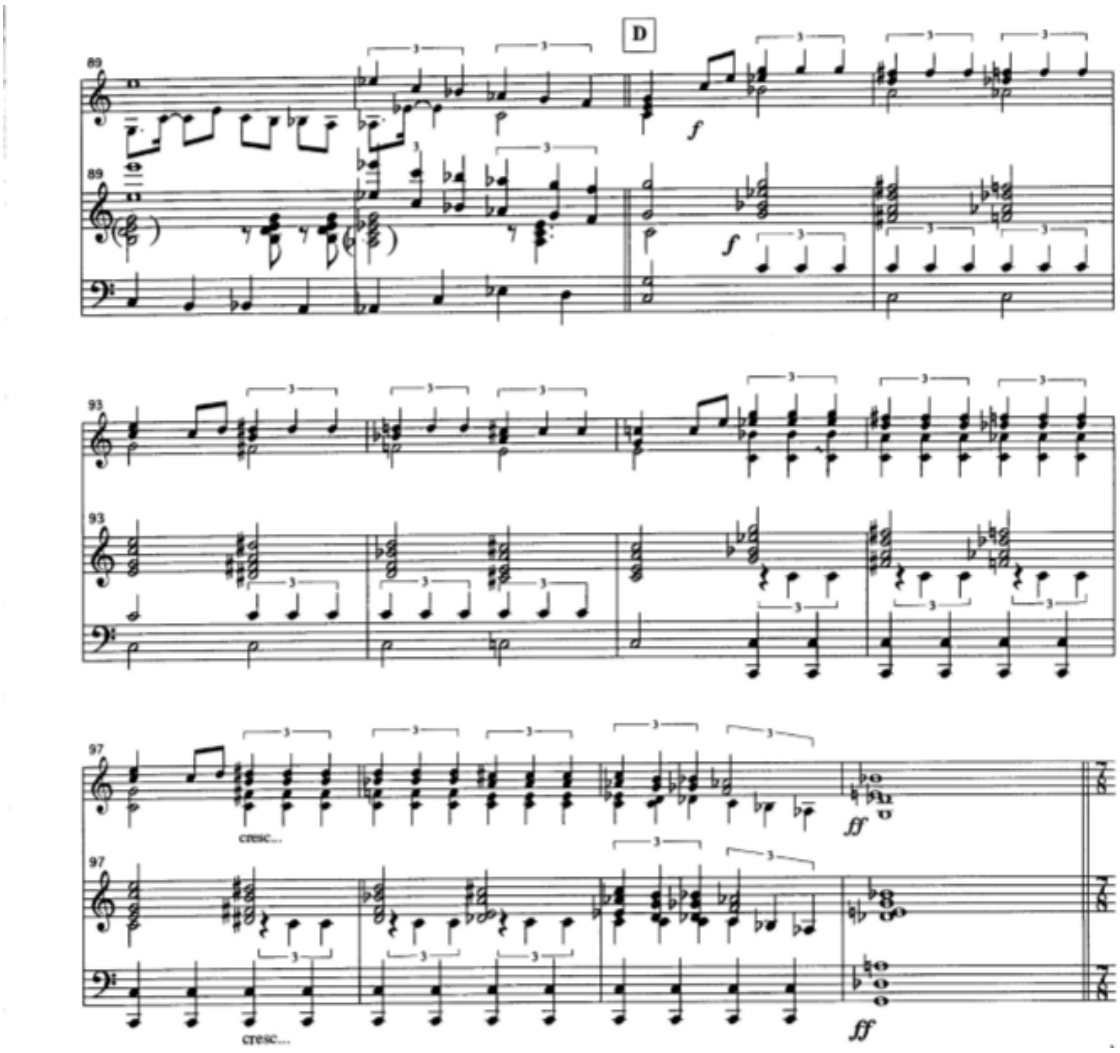


Fuente. Ilustración propia

Para desarrollar el enlace con el literal D, el compositor emplea la progresión armónica bVI-V_5^6-I, luego, empleando como nota pedal *Do*, desarrolla la secuencia armónica de I-i-II_5^6-bII_5^6-I. Lo anterior, se considera como una secuencia con sensación de dominante que se refuerza con el uso de la cadencia suspensiva preparada por un el uso de la subdominante $v°_{9=}$ $ii°_9$ para modular a *Fa Mayor* (Figura 21).

Figura 21

Literal D.

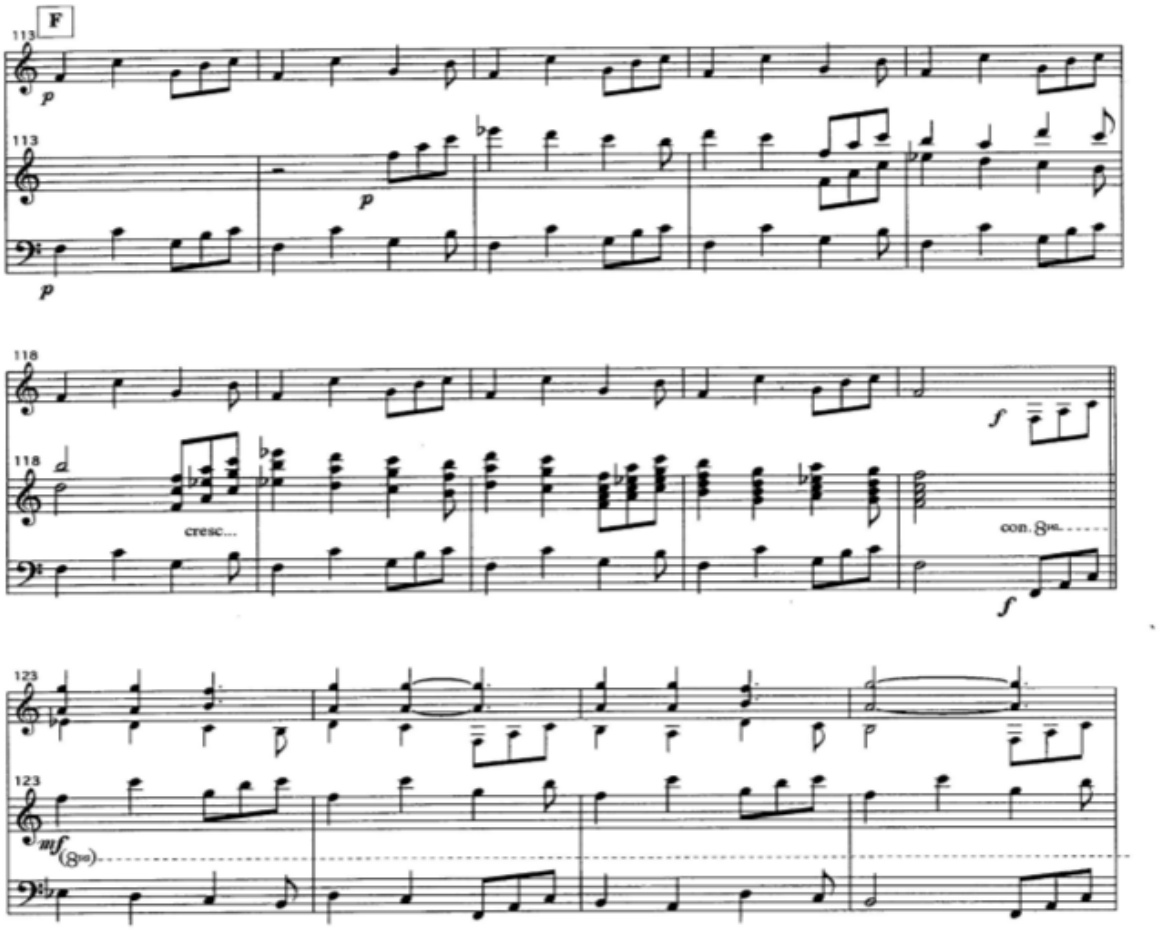


Fuente. Ilustración propia

En la sección E, se desarrolla como protagonista el piano empleando la región de *Fa Mixolidio* en una signatura de compás 7/8. Continuando con la sección, al igual que el literal E, el literal F se desarrolla en la misma región y en la misma signatura de compás (Figura 22).

Figura 22

Literal F.

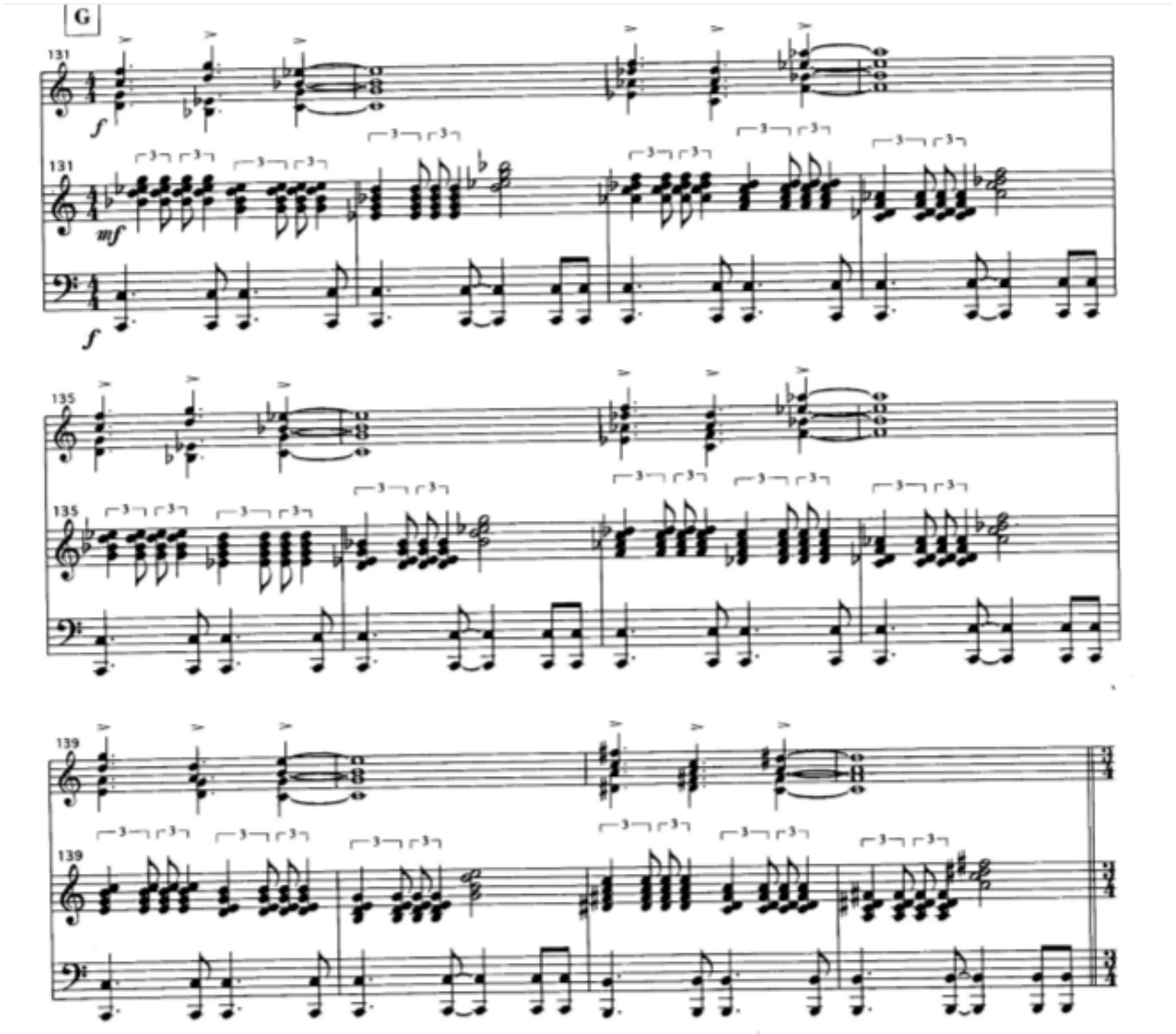


Fuente. Ilustración propia

En el desarrollo del literal G, el recurso armónico empleando clústeres construidos a partir de armonía cuartal, además, se observa el uso de Polirítmia (Figura 23).

Figura 23

Literal G.



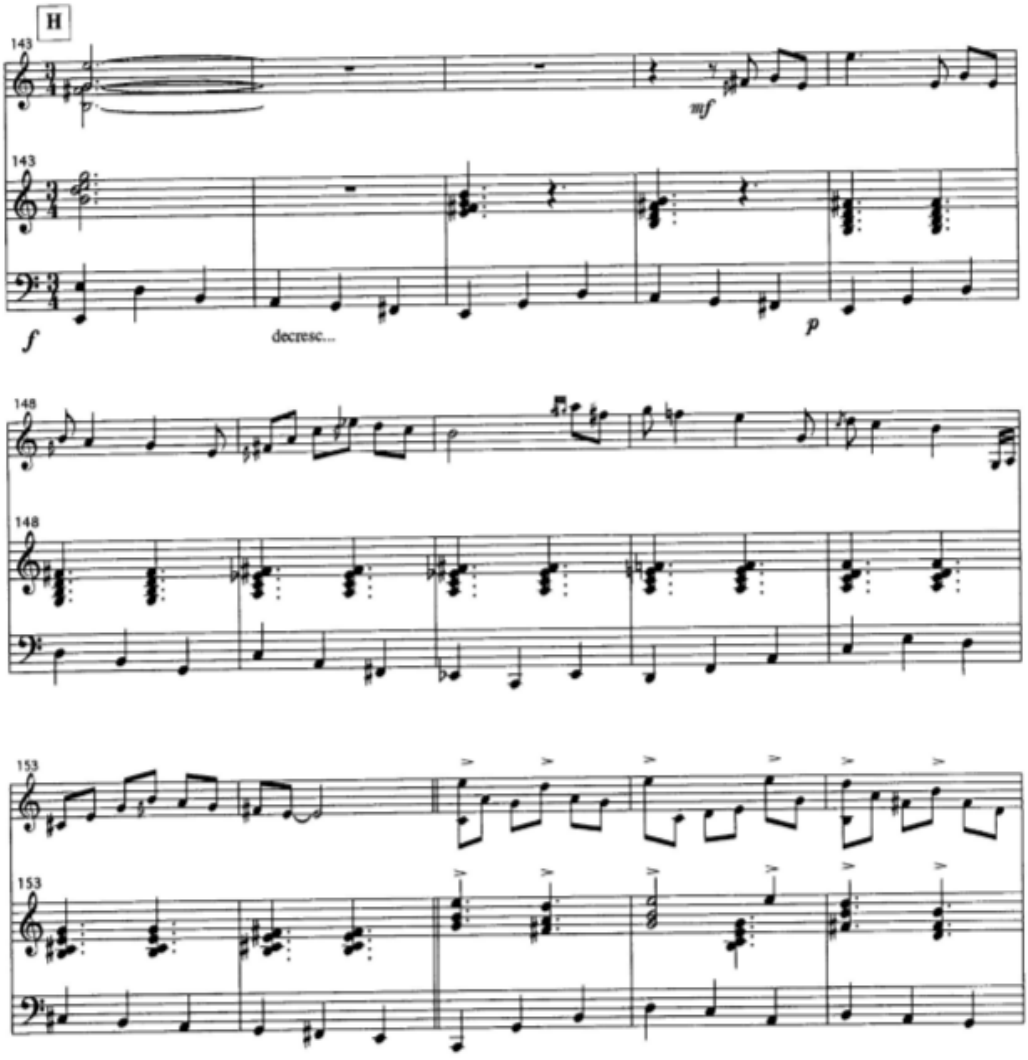
Fuente. Ilustración propia

El desarrollo de la primera frase del literal H, emplea la región tonal de *Mi menor* con agregado de intervalo de novena, de esta manera, la progresión armónica utilizada es de i_{9}-$iv°_{5}^{6}$-vii_{9}-$Vi^{sem°}$, la cadencia finaliza con un movimiento de bajo en *Mi menor* con la yuxtaposición de intervalos de cuarta justa sobre *Si* y *Do#* (Figura 24).

Cabe destacar, que entre los elementos discursivos es el uso de la polimetría de ¾ y 6/8.

Figura 24

Literal H.



Fuente. Ilustración propia

De igual forma, al continuar con este literal el compositor juega con el recurso de polimetría, ya que busca en la signatura de compás de ¾ alternar con la relación binaria de 6/8. Continuando con el desarrollo de la sección, el literal I y J es el re exposición de los literales D y E.

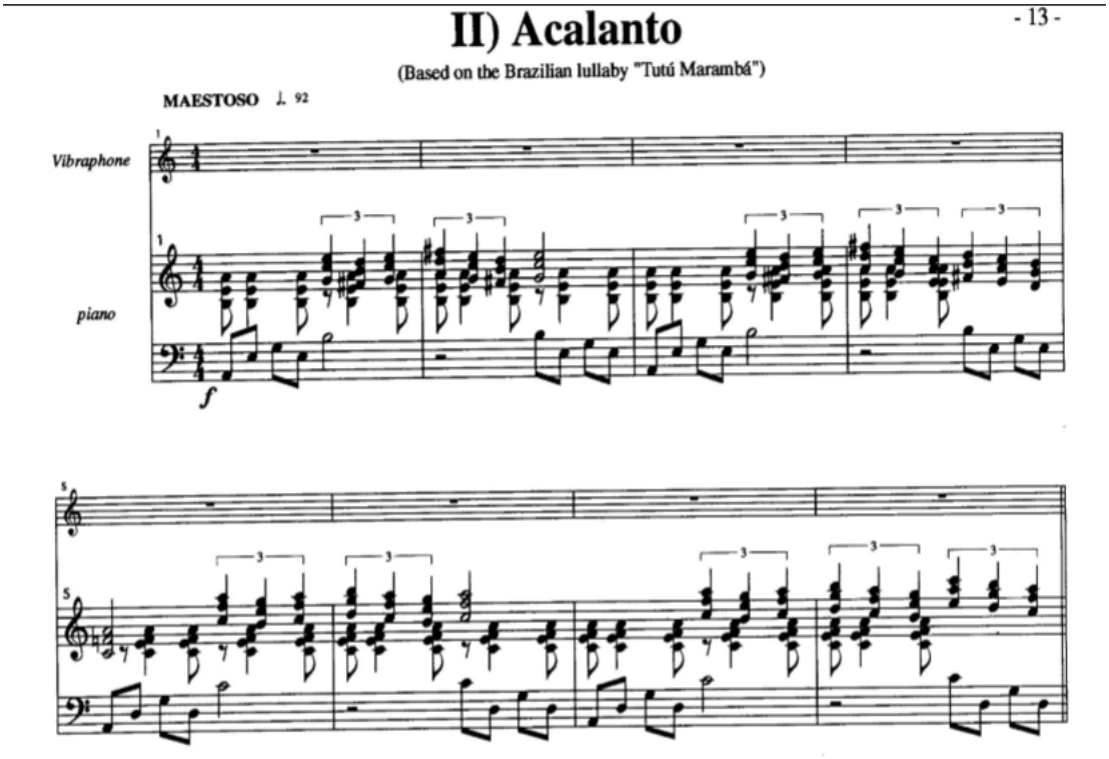
SECCIÓN B ACALANTO

Esta sección el compositor se basó en la canción tradicional *Tutú Maramba*. Con la indicación de *Maestoso* inicia con el recurso de ostinato armónico y rítmico ejecutado en el acompañamiento del Piano, para destacar esta parte, la melodía es realizada por la técnica de *armonía en bloque* proporcionando una sensación de *Background armónico* y mayor densidad en los sonidos.

El ostinato emplea armonía cuartal tomando como fundamental la tonalidad de *Mi menor* frigio expresada en la función de tónica i_6-bII_3^4 (Figura 25). De igual forma, la melodía es desarrollada por parte de la mano izquierda.

Figura 25

Acalanto

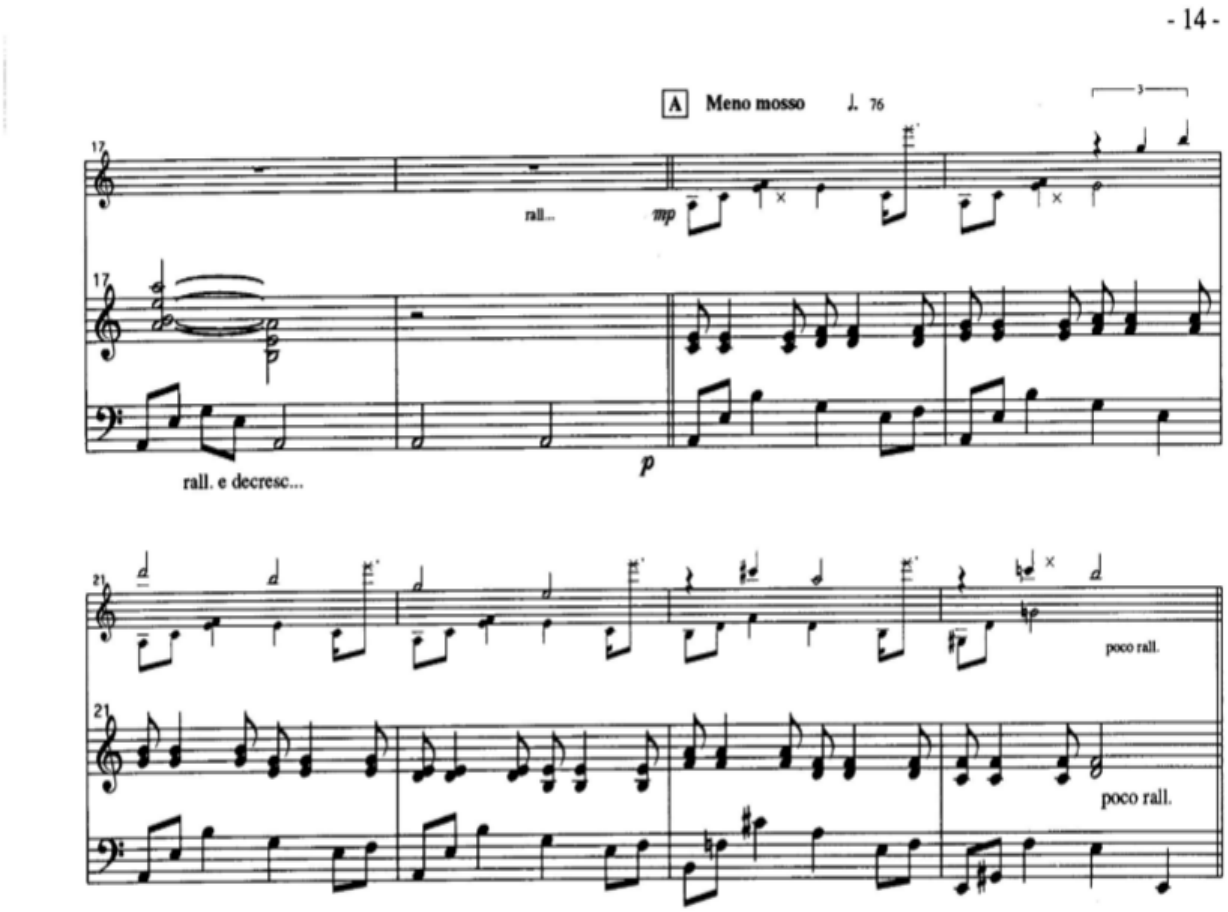


Fuente. Ilustración propia

A partir del compás 19 inicia el literal A, en esta subsección se presenta el tema principal del movimiento. Las funciones modales que emplea el compositor son: bVI-Vii-i-bVII-bIII-i-i7-i46-bII-Vii- bII46-Vii, en yuxtaposición del ostinato propuesto en la introducción del Piano (Figura 26).

Figura 26

Literal A-Sección B.

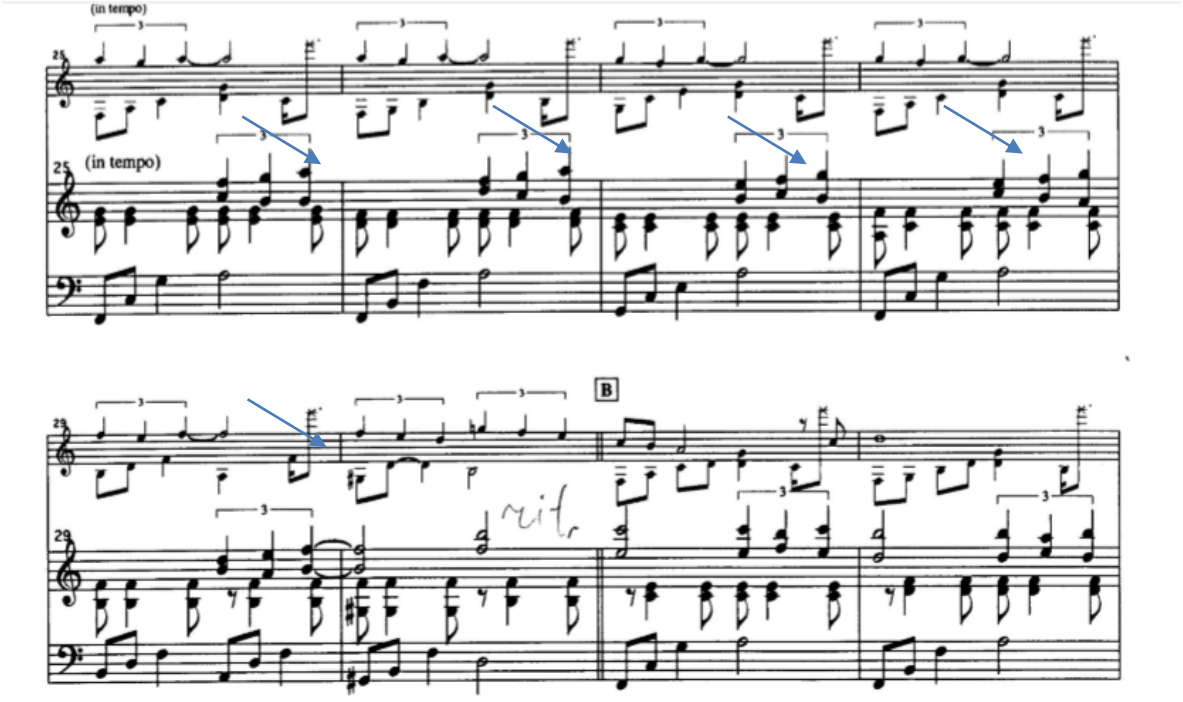


Fuente. Ilustración propia

En el desarrollo del tema del literal A al igual que en el literal B, para diseñar un contraste melódico, la instrumentación aplicada en la pieza propone un dialogo entre el solista y el piano empleando la misma relación modal en sus progresiones armónicas (Figura 27).

Figura 27

Desarrollo del literal A.

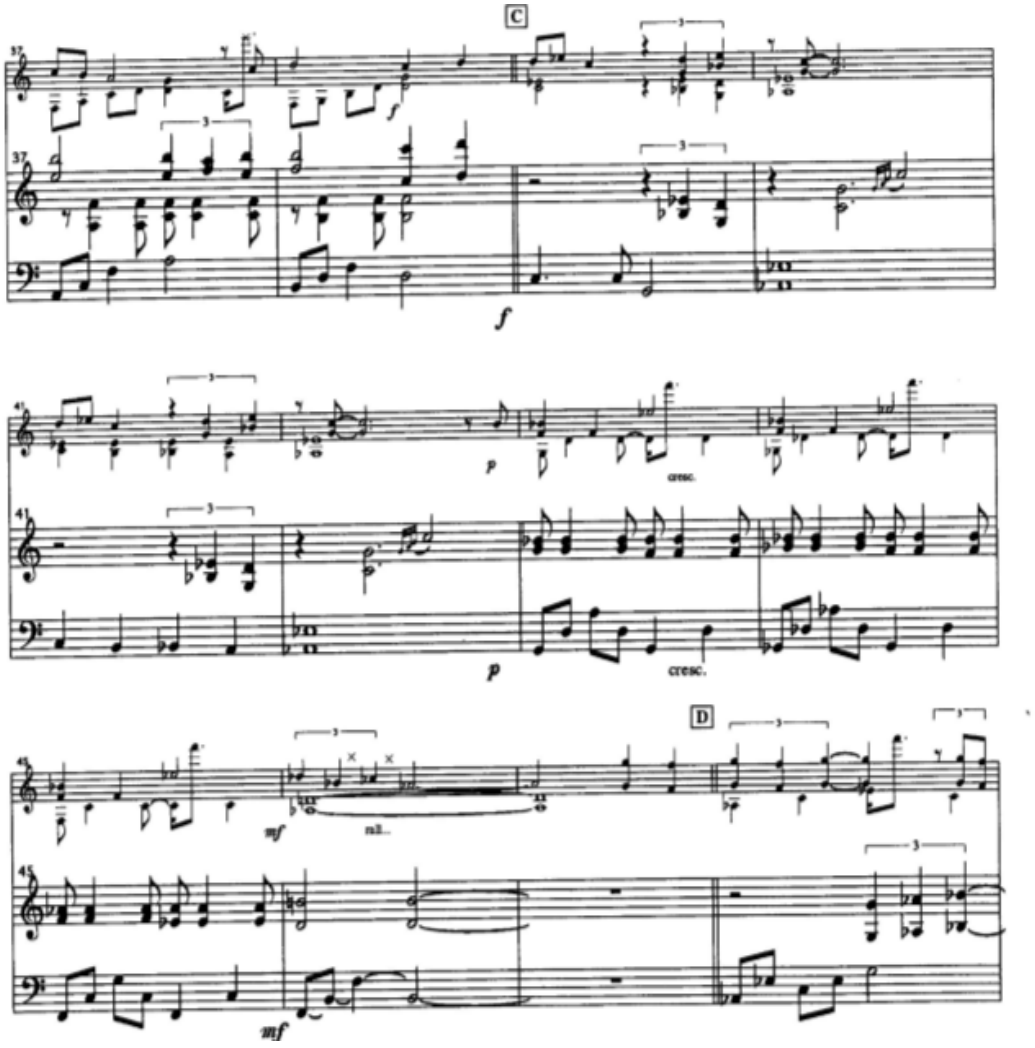


Fuente. Ilustración propia

Para el literal C, se desarrolla en la región tonal de *Do menor*, emplea la progresión armónica de i-bVI-v-bV-iv-Vii°$_3^4$ (Figura 28).

Figura 28

Literal C-Sección B.

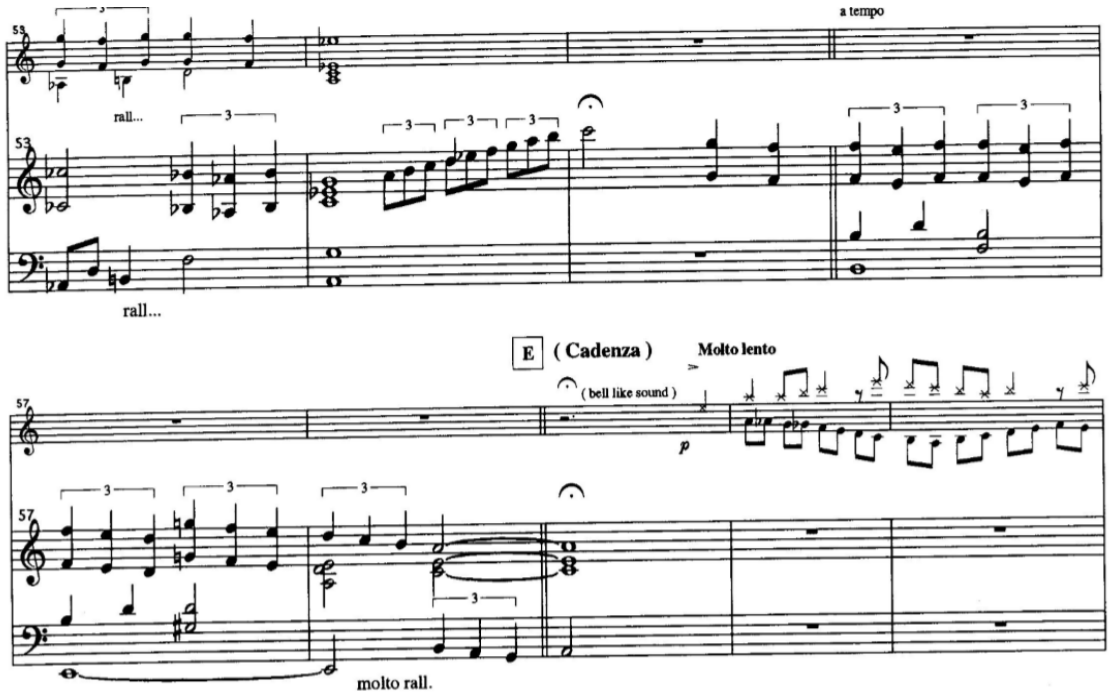


Fuente. Ilustración propia

En el compás 54, el compositor emplea un acorde cadencial de #iv7(b5), del modo lidio (Yepes Londoño, 2014, pág. 254), el cual produce la mixtura cromática para modular a la región tonal de *Do Mayor*, para esto, el compositor emplea la secuencia armónica de Vii°-III_9-I (Figura 29).

Figura 29

Uso del acorde lidio.



Fuente. Ilustración propia

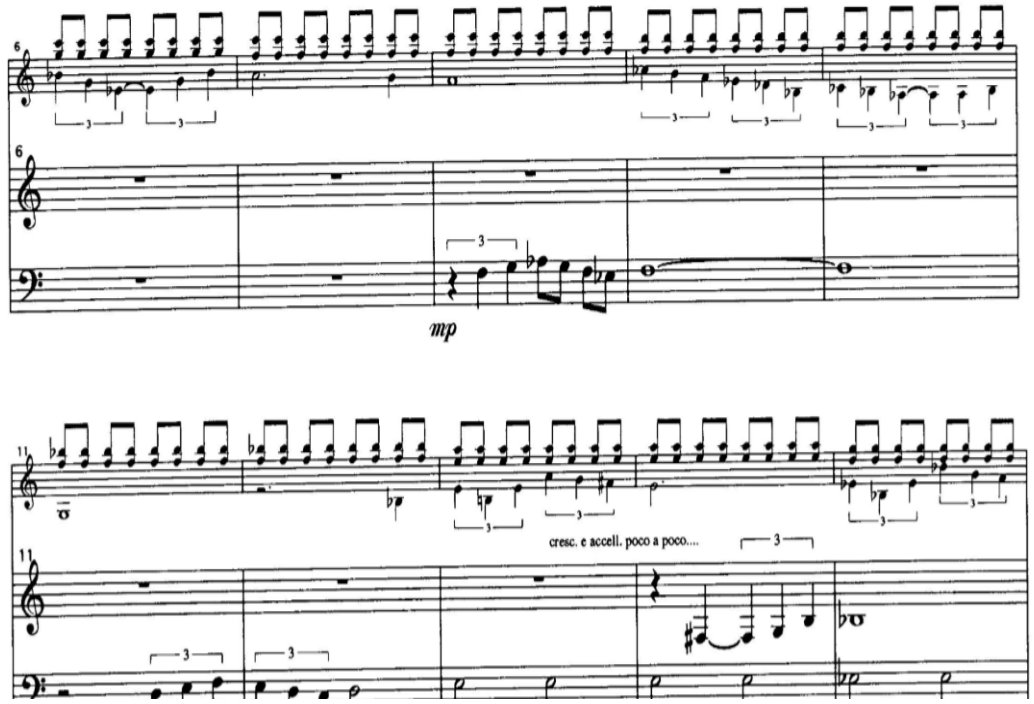
En el literal E, el compositor propone una melodía solista por parte del vibráfono, además, en los literales F-G-H son la re exposición temática de los literales A-B-C-D con variación melódica por parte del Vibráfono.

PUENTE

Desarrolla la idea de ostinato rítmico en la región tonal de *Do menor* en el registro agudo del vibráfono, en contraste, en el registro medio de este instrumento desarrolla una melodía con sentido ternario. En el caso del acompañamiento, acompaña y refuerza la rítmica del instrumento solista (Figura 30).

Figura 30

Puente.



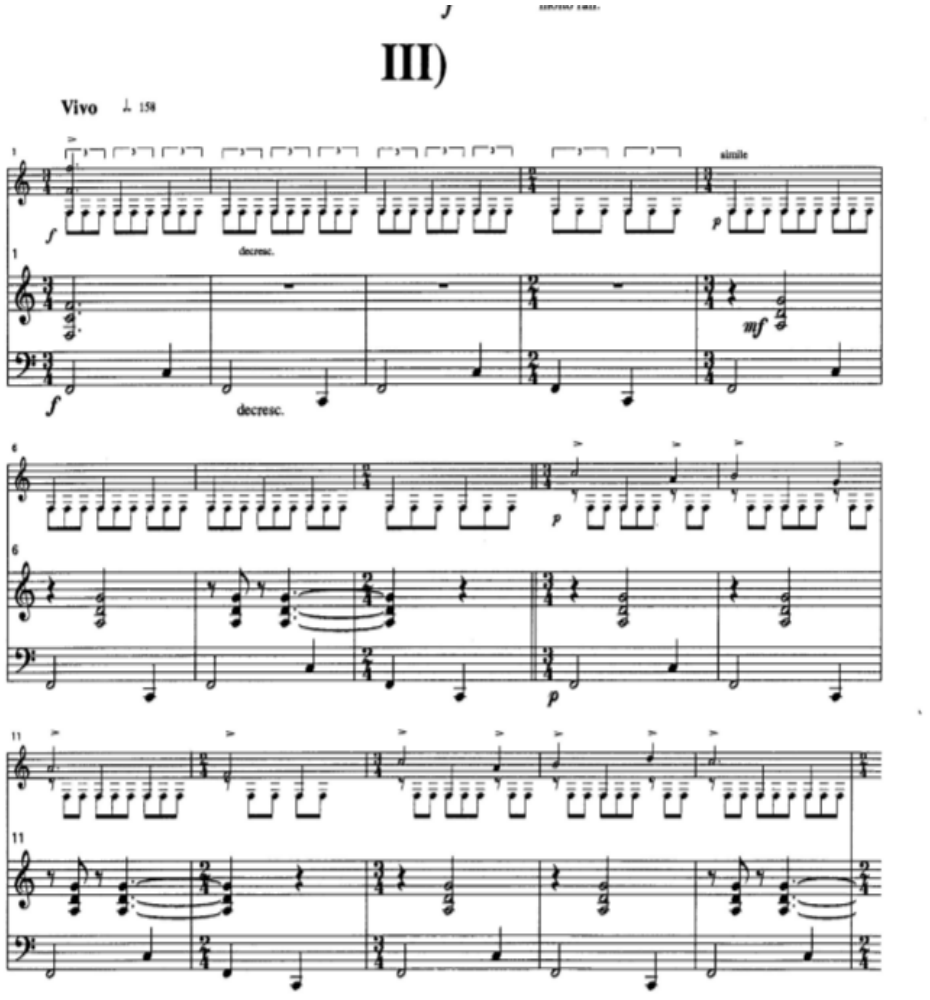
Fuente. Ilustración propia

SECCIÓN C VIVO

La forma implícita en esta sección se denomina *Tema y Variación*, el *Tema* es presentado por parte del Piano en la introducción al estilo de una *Chacona*. En el inicio de esta sección emplea como técnica de composición la heterometría y el recurso armónico de armonía cuartal. Como idea unificadora de la heterometría, el compositor emplea ostinato rítmico en la nota fundamental de Fa, sin embargo, el compositor innova el estilo de *Chacona* variando su acento métrico de ¾ a 2/4 (Figura 31).

Figura 31

Introducción sección C.

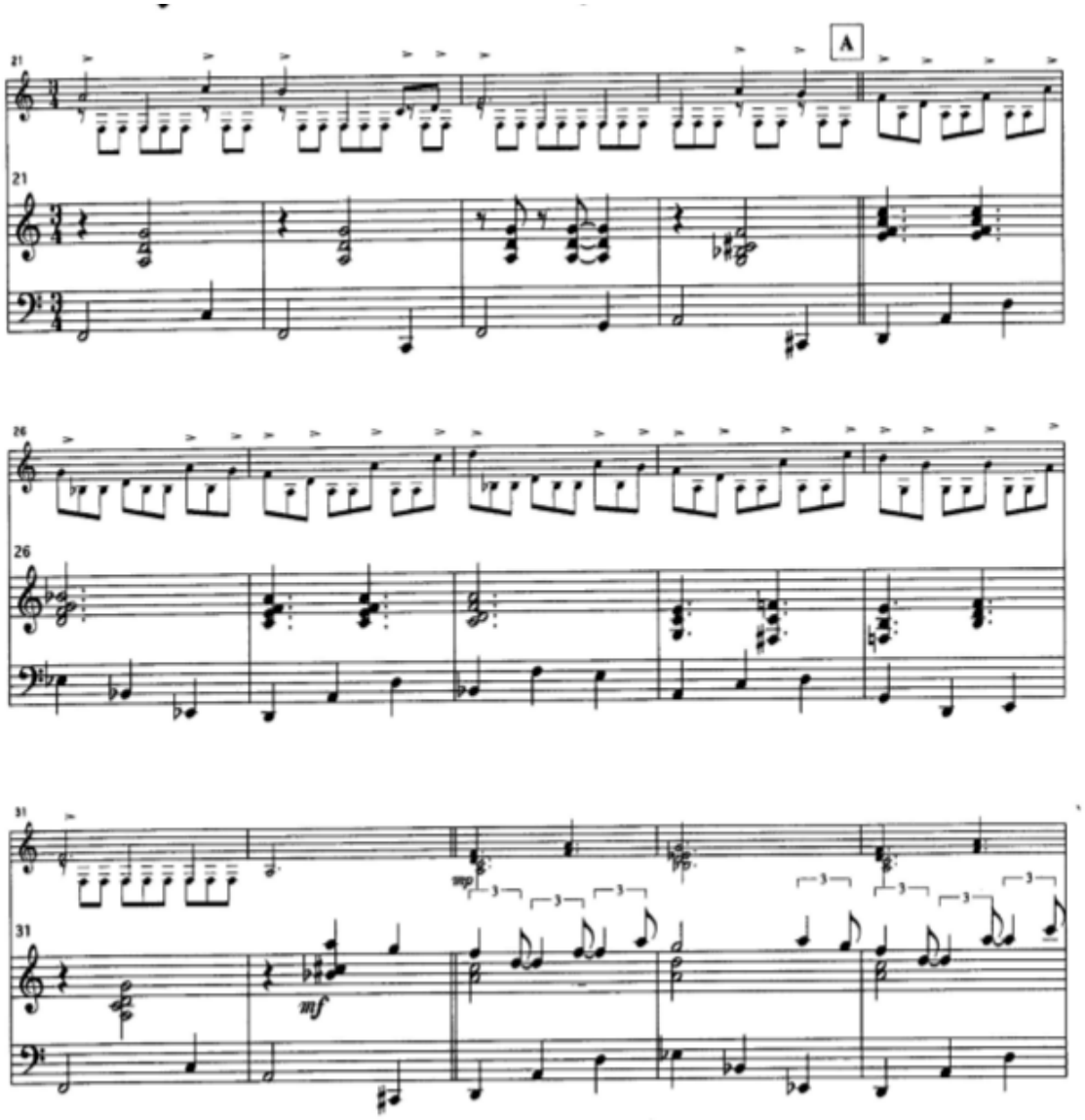


Fuente. Ilustración propia

En el literal A, comienza con una elisión en el compás 25 empleando la dominante de la región de *Re menor*. La progresión armónica es de i_9-bII_7- i_9-bVI-v-V_7-ii-$Vi°_5{}^6$-ii_9-bIII-V_{b9} (Figura 32).

Figura 32

Literal A, Sección C.

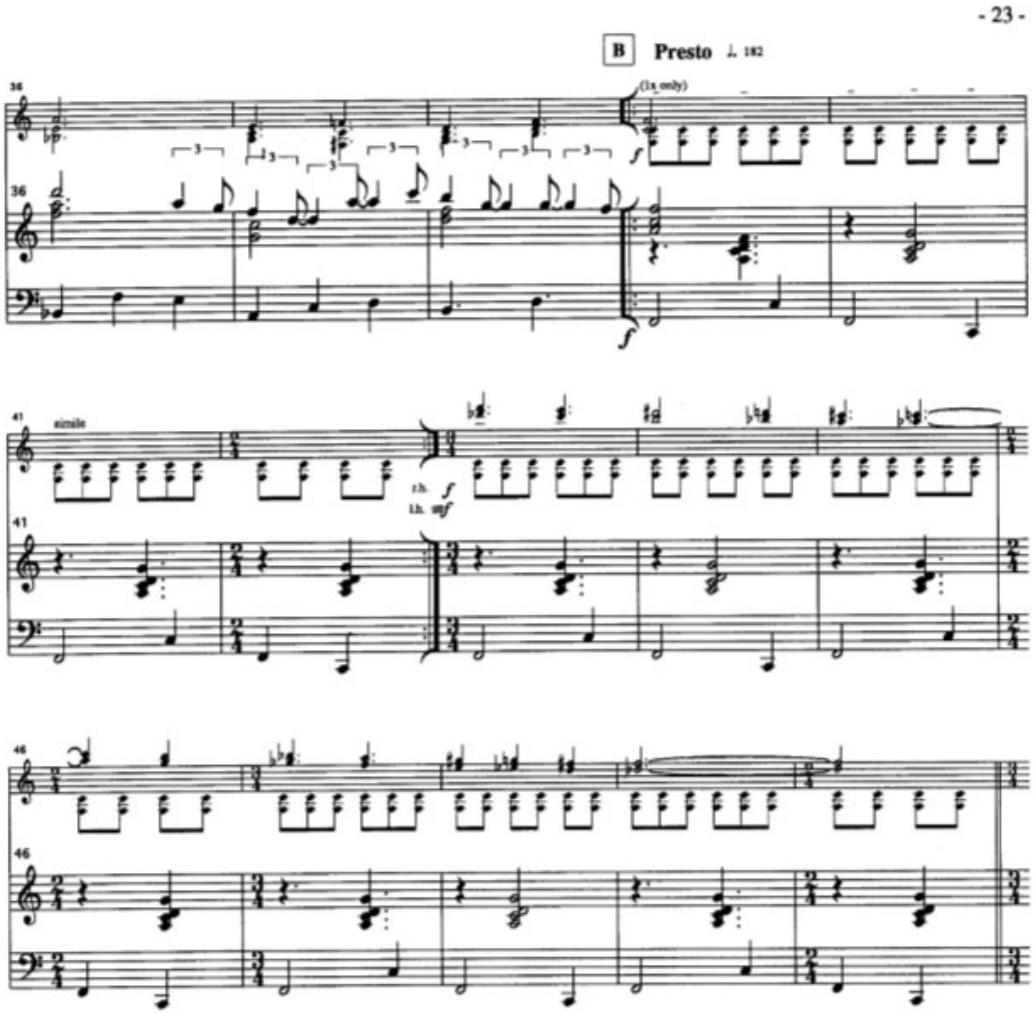


Fuente. Ilustración propia

En literal B, desarrolla variación melódica del literal A, además, presenta yuxtaposición del recurso de polimetría y movimiento cromático en el registro agudo del vibráfono; lo anterior, conservando su relación con las funciones tonales pre establecidas (Figura 33).

Figura 33

Literal B-Sección C.

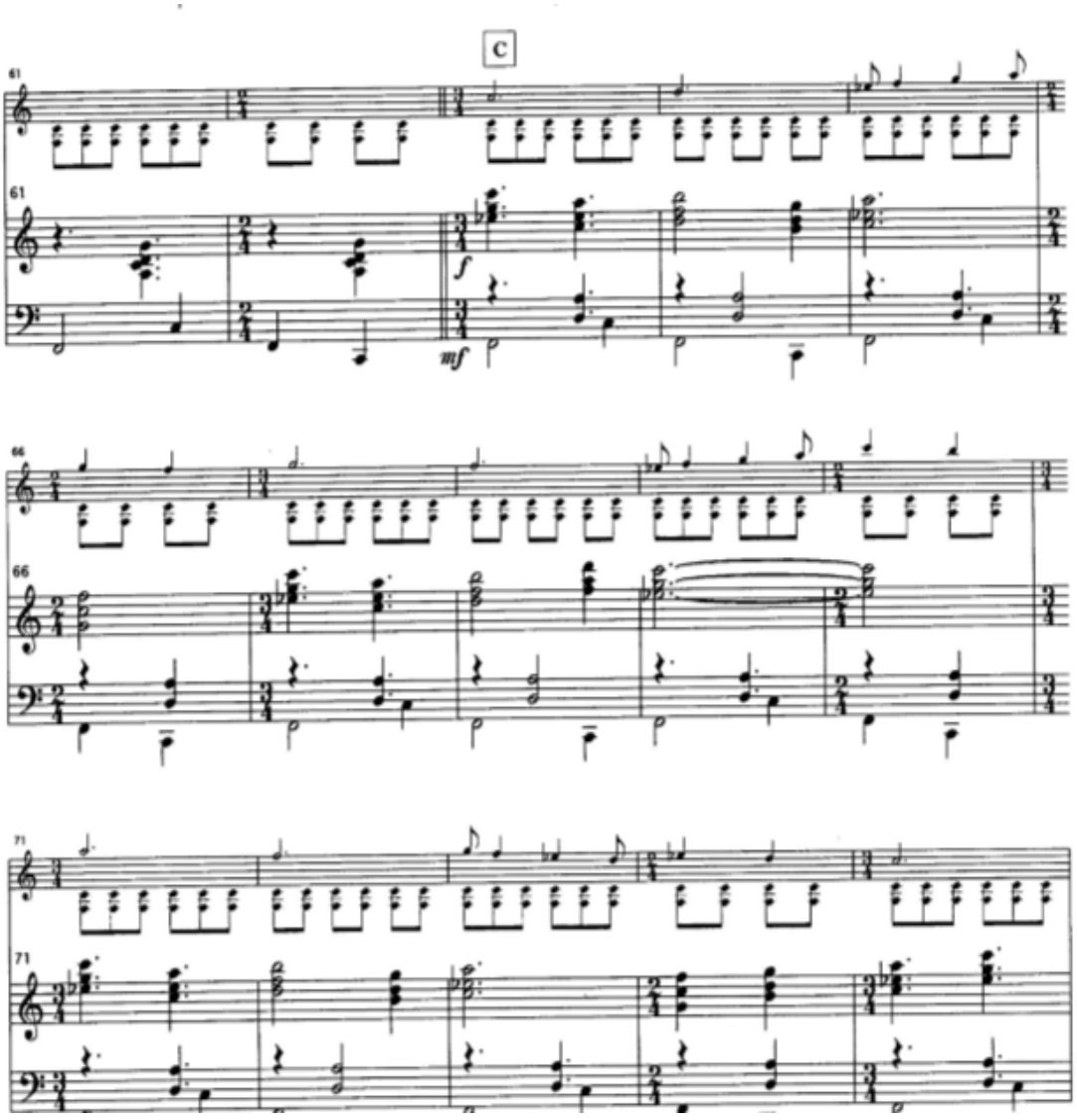


Fuente. Ilustración propia

En el literal C, el compositor presenta un nuevo tema en la región modal de *Fa mixolidio*, emplea las funciones de I_{b9}-#iV°$_3^4$- I_{b9}-I^{sus4}-iV_2^3. Así mismo, el compositor en este literal desarrolla una idea melódica basada en la polimetría y la heterometría creando una sensación de Polirritmia (Figura 34).

Figura 34

Literal C.

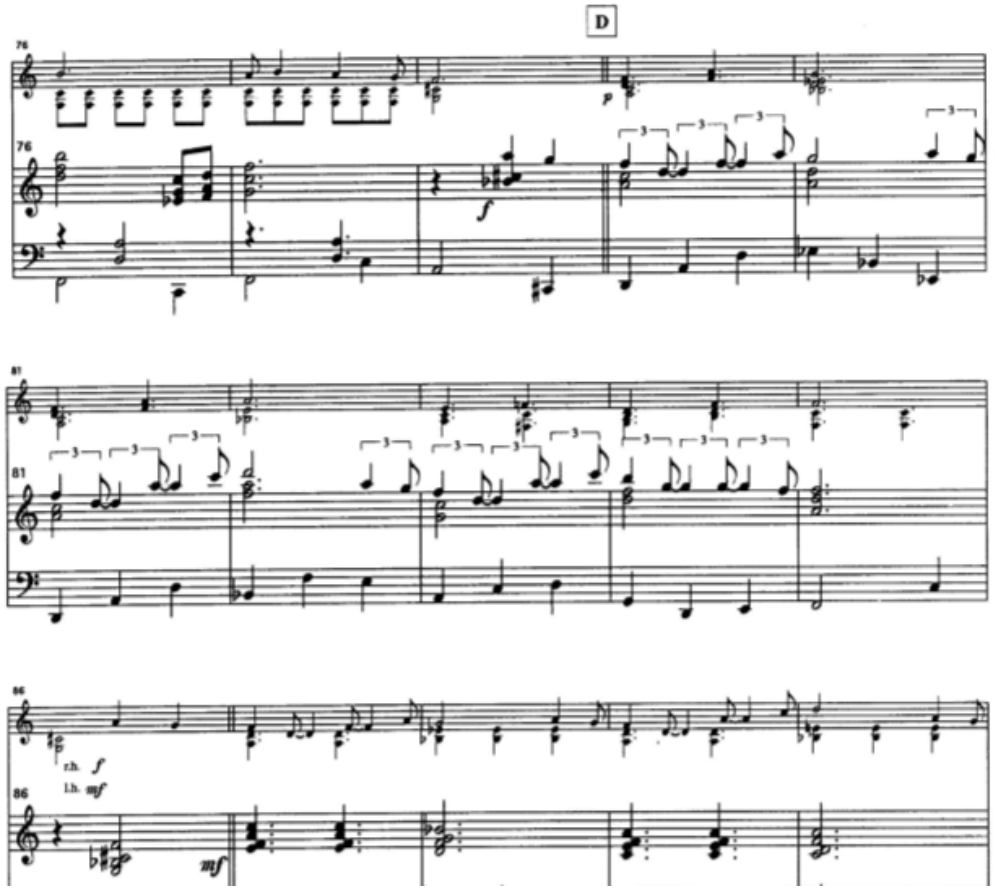


Fuente. Ilustración propia

En el literal D, el compositor retoma el segundo tema del literal A en el registro agudo del Piano, además, el vibráfono se caracteriza por realizar el acompañamiento armónico (Figura 35).

Figura 35

Literal D.



Fuente. Ilustración propia

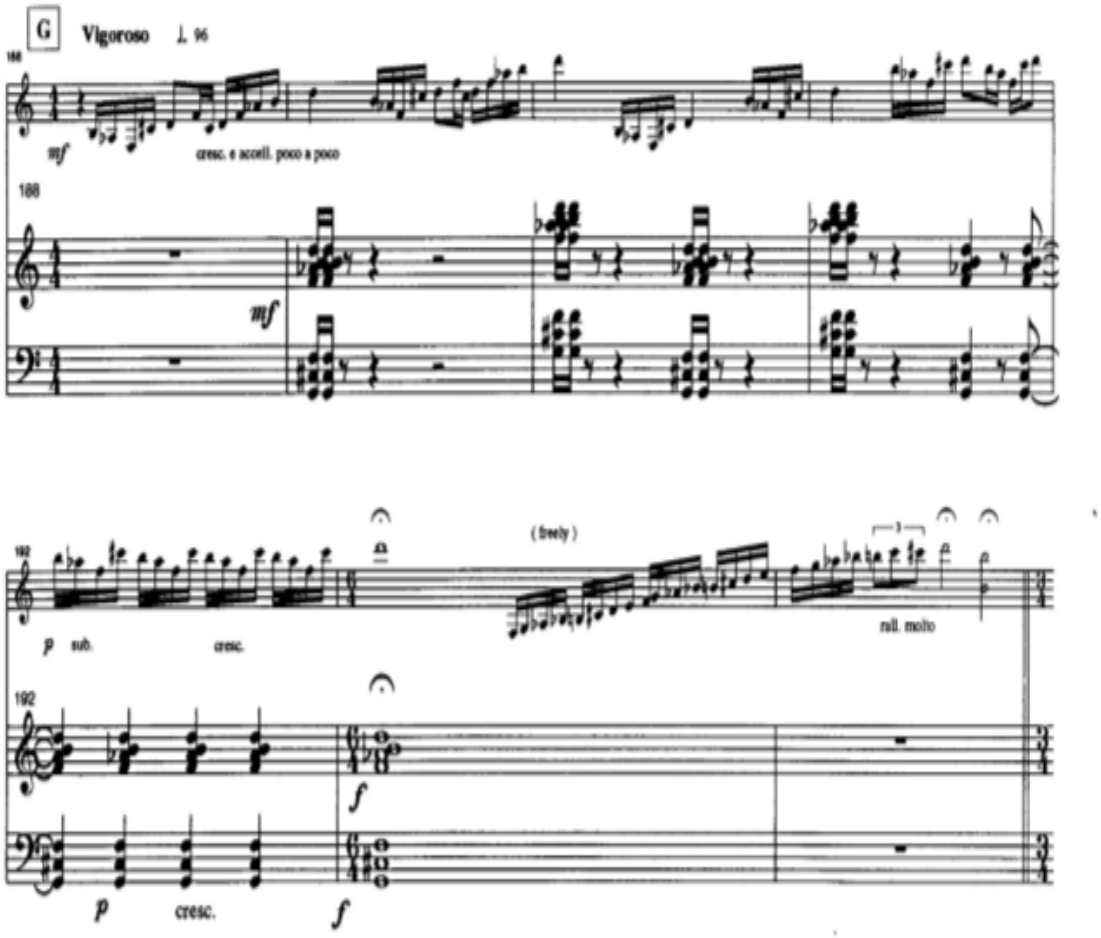
En el literal E, la región de *Re bemol Mayor*, la progresión armónica empleada es la de I-V_9, además, modula a la región tonal de *Si bemol menor*. En el caso del literal F, el compositor retoma a la tonalidad axial de *Fa Mayor* para luego, utilizar este literal para ser el enlace la *Cadenza.*

En el literal G (Figura 36), desarrolla un puente para la re exposición del tema en literal H y literal I, esta re exposición lo realiza en la región tonal de *Do Mayor*, luego, en el literal J

retoma parte del tema de introducción en la región de *Re menor* como relativa menor de la tonalidad axial. Concluyendo así la sección y toda la pieza con el diseño de una Coda (Figura 37).

Figura 36

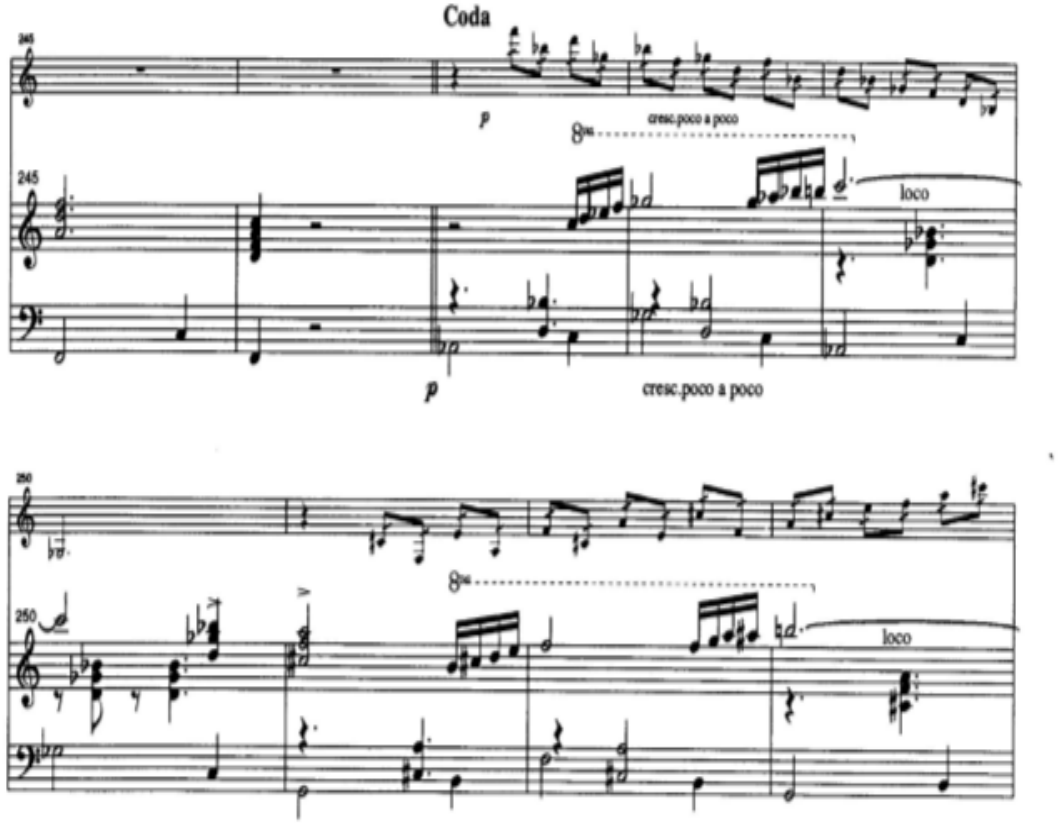
Literal G.



Fuente. Ilustración propia

Figura 37

Coda.



Fuente. Ilustración propia

Jubilation (2005), Bill Douglas.

Biografía compositor

Compositor y multiinstrumentista canadiense, Estudió licenciatura en educación musical en la Universidad de Toronto, también en la Universidad de Yale y obtuvo su maestría en música con especialidad en Fagot y también en Artes Musicales en composición. A los once años da sus primeros pasos en la música y la composición, formando una banda y realizando sus primeras canciones influencias del rock, a los catorce realiza piezas inspiradas en músicos de Jazz como Miles Davis, Jhon Coltrane, entre otros. Con su entrada a la universidad toma referencias en

compositores clásicos, como también en el Jazz contemporáneo y la música atonal. esto le brindó la oportunidad de una beca otorgada por el Consejo de Canadá para estudiar composición en Londres Inglaterra. Su experiencia como docente en el Instituto de la Artes de California, hace que realice estudios y obras para sus estudiantes, y explora en la música africana, India, brasileña, Jazz Funk. Douglas cuenta con un repertorio amplio y dinámico que ha sido interpretado y grabado por solitas como Richard Stoltzman, también orquestas y grupos de cámara. (billdouglas.cc, s.f.).

Análisis

Esta pieza es presentada por su compositor en el trabajo discográfico *Sky* (2005), este trabajo se consagra a través de los elementos del lenguaje de la música clásica y el Jazz; además, emplea recursos sonoros de las músicas tradicionales del mundo al utilizar la *Tabla india* interpretada por el músico *Ty Burhoe* (Figura 38).

Figura 38

Ilustración

Nota. Tomada de https://www.tyburhoe.com/shop/6te3yl6uk5uor4e8cay7ur9wpqylnq.

Para el análisis y ejecución de esta obra, se tuvo en cuenta el score y la versión audiovisual de la intérprete de origen japonés *Mika Yoshida* (Yusuke Shibata, DVDMika Marimba Madness Live 2009〜Featuring SteveGadd,EddieGomez & PJ Stoltzman, 2009), en esta versión, la interprete emplea en su conjunto instrumental el set de cuarteto Jazz (Figura 39).

Figura 39

(Yusuke Shibata, DVDMika Marimba Madness Live 2009〜Featuring SteveGadd,EddieGomez & PJ Stoltzman, 2009).

Fuente. Ilustración propia

La forma empleada por el compositor A-B-A-C-A, aunque en las indicaciones de los literales son de la letra A hasta la U de manera consecutiva. En el aspecto armónico, emplea las progresiones i-iV-i-VII-VI-v. (Figura 40)

Figura 40

Esquema de la estructura

<table>
<tr><td>INTRODUCCION</td><td>SECCION A</td><td>SECCION B</td><td>SECCION A</td><td>SECCION C</td><td colspan="2">SECCION A</td></tr>
<tr><td>Compás
1 a 8</td><td>Compás
9 a 36</td><td>Compás
37 a 52</td><td>Compás
53 a 68</td><td>Compás
68 a 156</td><td colspan="2">Compás 153 a 157</td></tr>
<tr><td rowspan="5"></td><td>Literal
A a C</td><td>Literal D,E</td><td>Literal F,G</td><td>Literal
H a P</td><td colspan="2">Literal S</td></tr>
<tr><td rowspan="4"></td><td rowspan="4"></td><td rowspan="4"></td><td>SUBSECCION</td><td colspan="2">SUBSECCION</td></tr>
<tr><td>Puente</td><td>Cadenza</td><td>Coda</td></tr>
<tr><td>Compás
156 a 190</td><td>Compás
190 a 230</td><td>Compás
230 a 248</td></tr>
<tr><td>Literal Q,R</td><td>Literal
S1 a S3</td><td>Literal T,U</td></tr>
<tr><td colspan="7">PROGRESIONES ARMONICAS EMPLEADAS i-iV-i-VII-VI-V</td></tr>
</table>

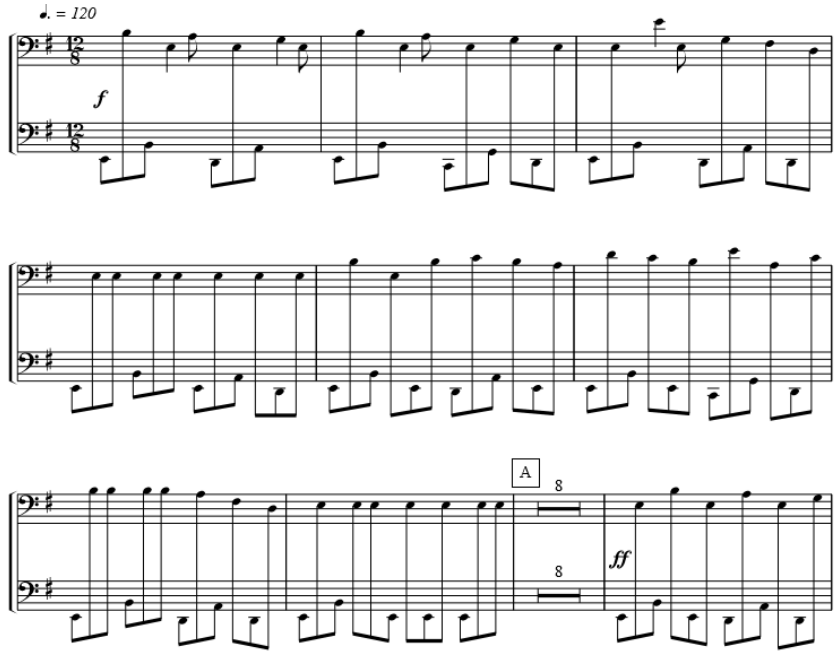
Fuente. Ilustración propia

SECCIÓN A

Realiza una introducción con la marimba solista desde el compás 1 hasta el 8 (Figura 41). En esta parte, presenta el motivo inicial de toda la pieza en un compás de 12/8.

Figura 41

Introducción

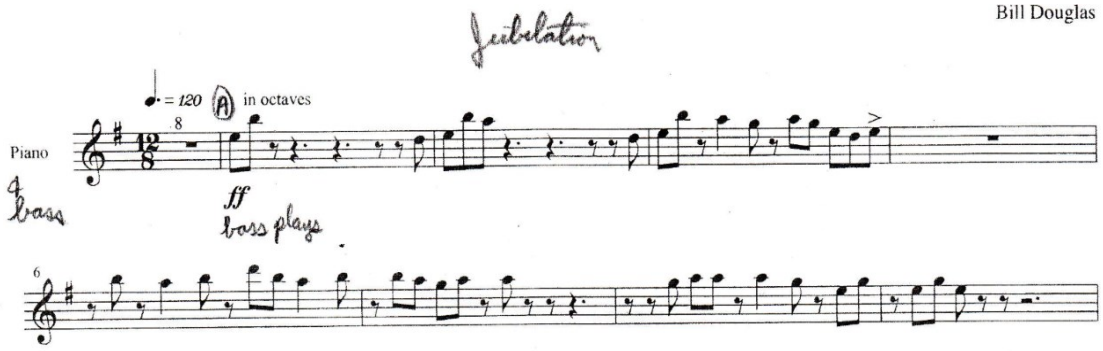


Fuente. Ilustración propia

En literal A, expone el tema principal que se caracteriza durante el desarrollo de la pieza, lo anterior, en una progresión i (Figura 42).

Figura 42

Tema principal.

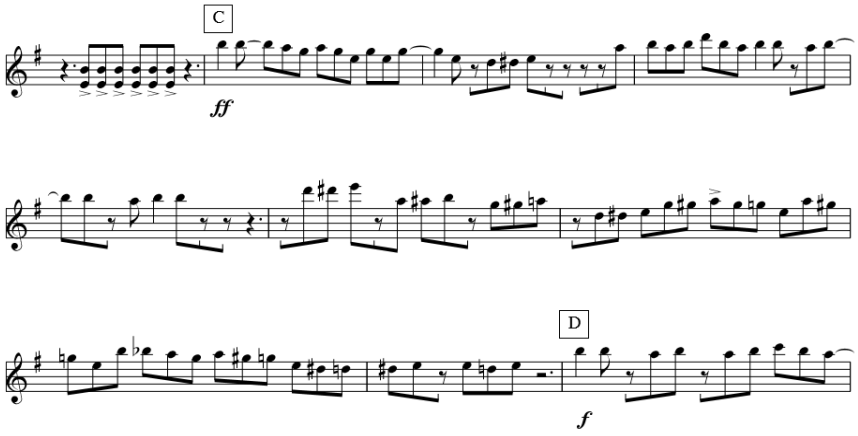


Fuente. Ilustración propia

El literal B, re expone el motivo de la sección A, en contraste el literal C desarrolla una idea melódica distinta en la Marimba y el Piano, en esta frase, el compositor emplea como parte del estilo melodías cromáticas. (Figura 43).

Figura 43

Literal B



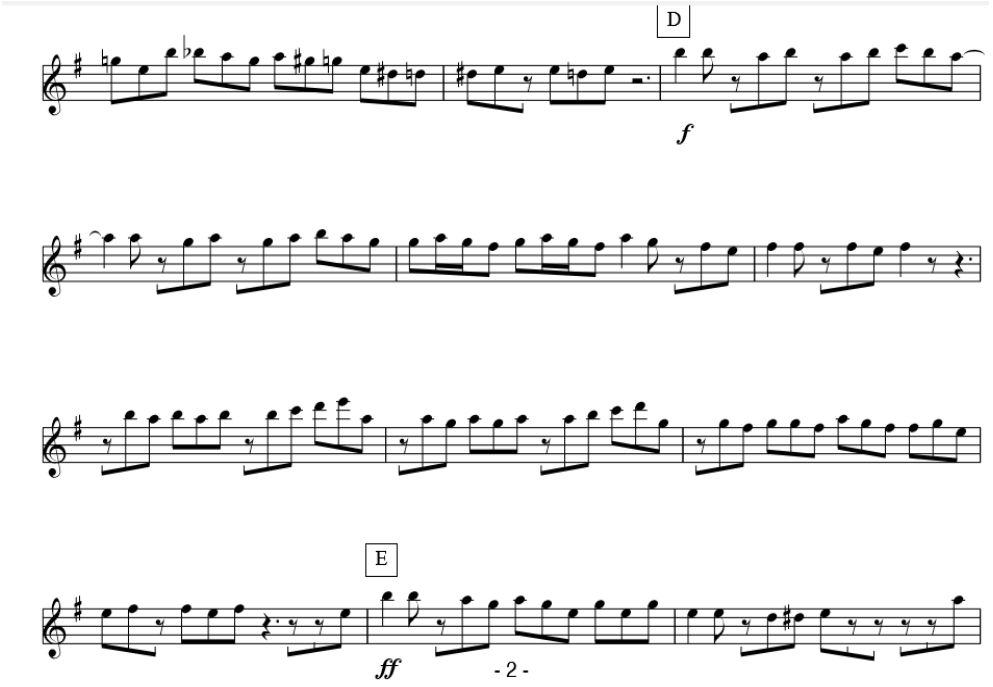
Fuente. Ilustración propia

SECCIÓN B

En el desarrollo de los literales D y E, el compositor emplea como recurso técnico en la creación de la forma la técnica de *Variación progresiva* (Schoenberg, 1994); lo anterior, es evidente en el uso de variación melódica en el transcurso de estos literales (Figura 44).

Figura 44

Literales D y E.



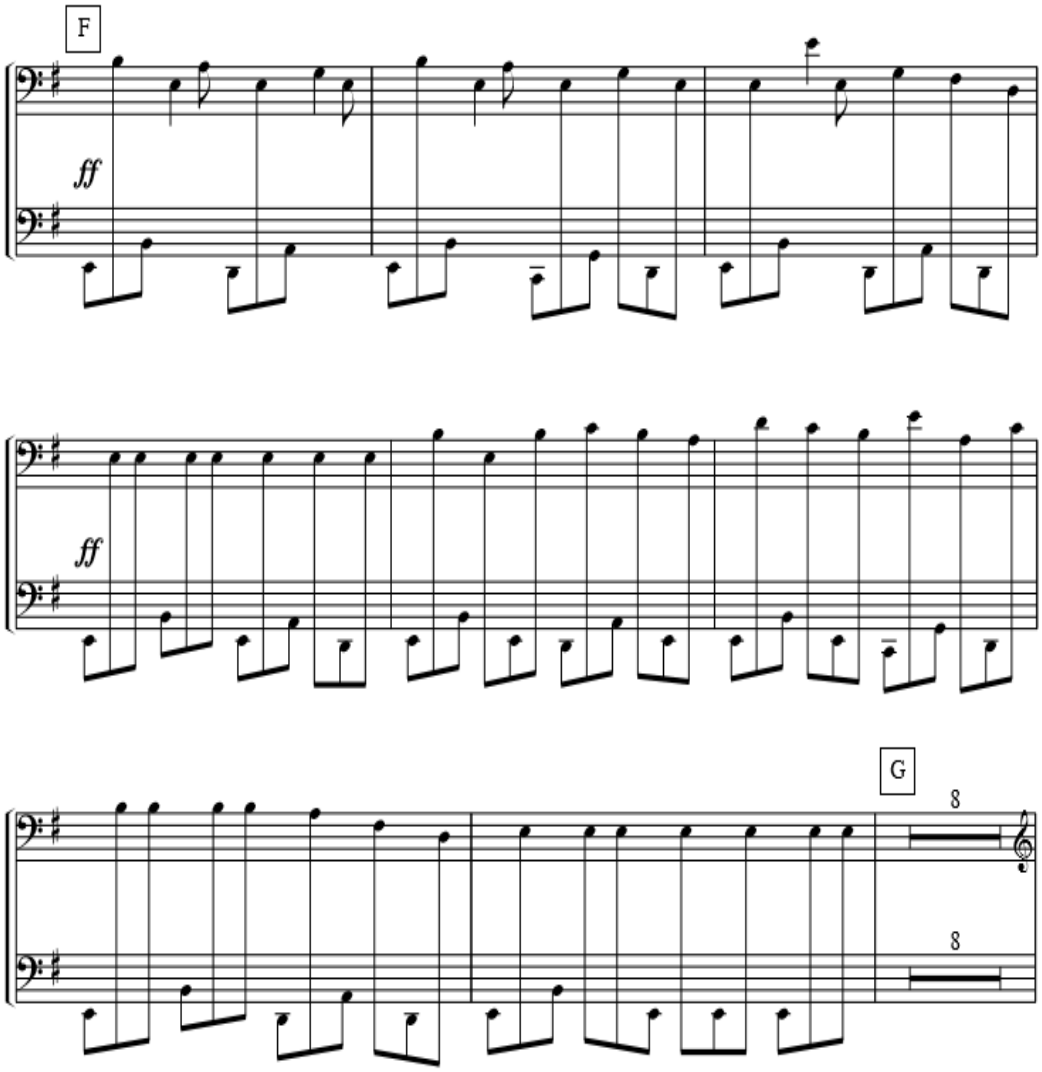
Fuente. Ilustración propia

SECCIÓN A RE-EXPOSCIÓN

En el literal F y G el compositor retoma el tema presentado en la introducción de la sección A (Figura 45).

Figura 45

Literal F y G.



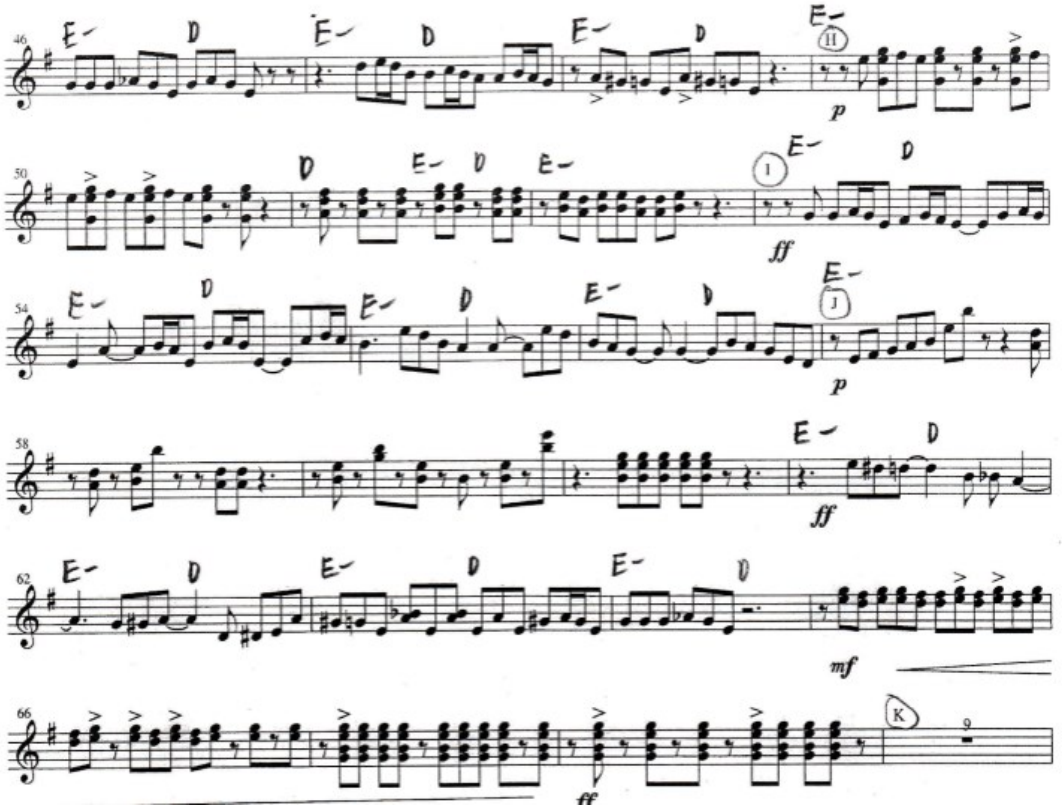
Fuente. Ilustración propia

SECCIÓN C

Desarrolla una nueva idea temática en los literales H-I-J, en esta parte, el compositor propone una idea más rítmica tanto como en la parte melódica y la armónica, además, del papel protagonista del Piano, en esta sección se desarrolla el clímax en el compás 68 para enlazar con el literal K (Figura 46).

Figura 46

Sección C, desarrollo del Piano.

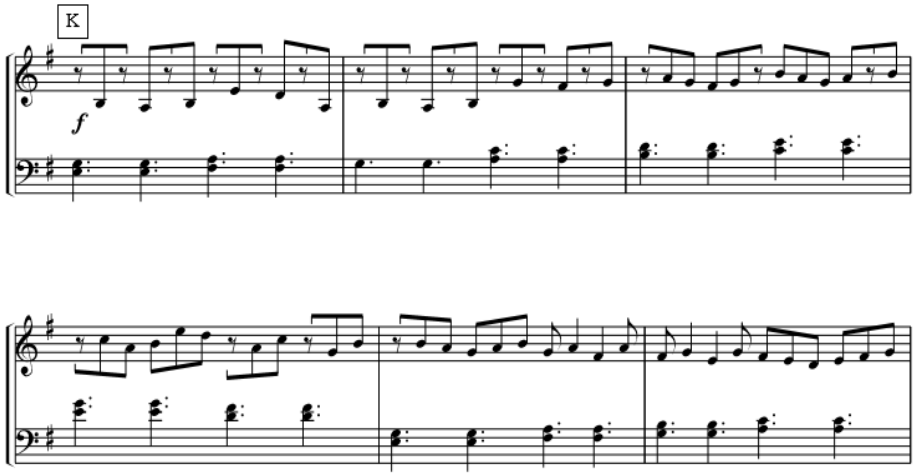


Fuente. Ilustración propia

En el literal K, la marimba desarrolla una idea temática armónica y melódica, donde el acompañamiento se reduce a intervalos de tercera con movimientos paralelos (Figura 47).

Figura 47

Desarrollo del literal K.

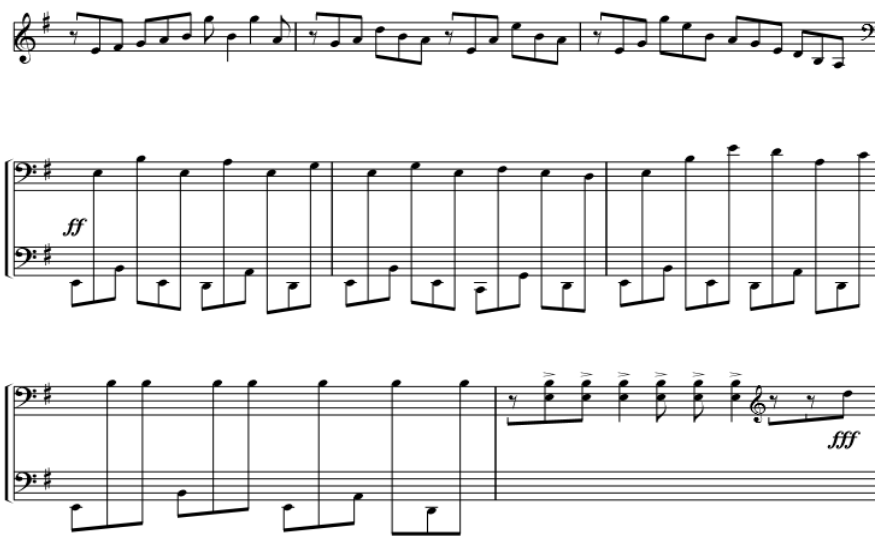


Fuente. Ilustración propia

Continuando con la idea, el literal L es desarrollo motívico del literal J. En contraste, el literal M emplea la inversión del motivo del literal L para luego, re exponer parte de la introducción en esta sección (Figura 48).

Figura 48

Literal M

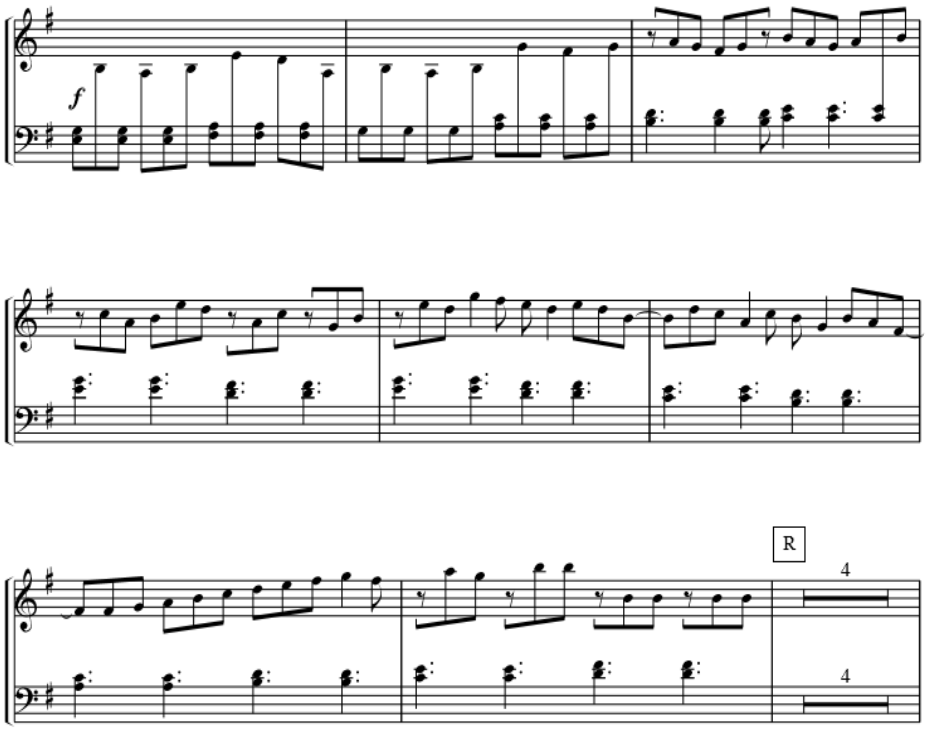


Fuente. Ilustración propia

En la sección C, los tipos de variaciones se obtienen por medio de la variación rítmica del motivo que puede ser percibido en el momento del cambio del registro y de la instrumentación, los literales N-O-P, son una idea conectora para establecer una unidad formal con la reexposición del tema A; lo anterior, se evidencia en el literal Q, donde el motivo de ostinato cumple no una idea formal sino de puente para retomar el tema principal (Figura 49).

Figura 49

Literal Q.

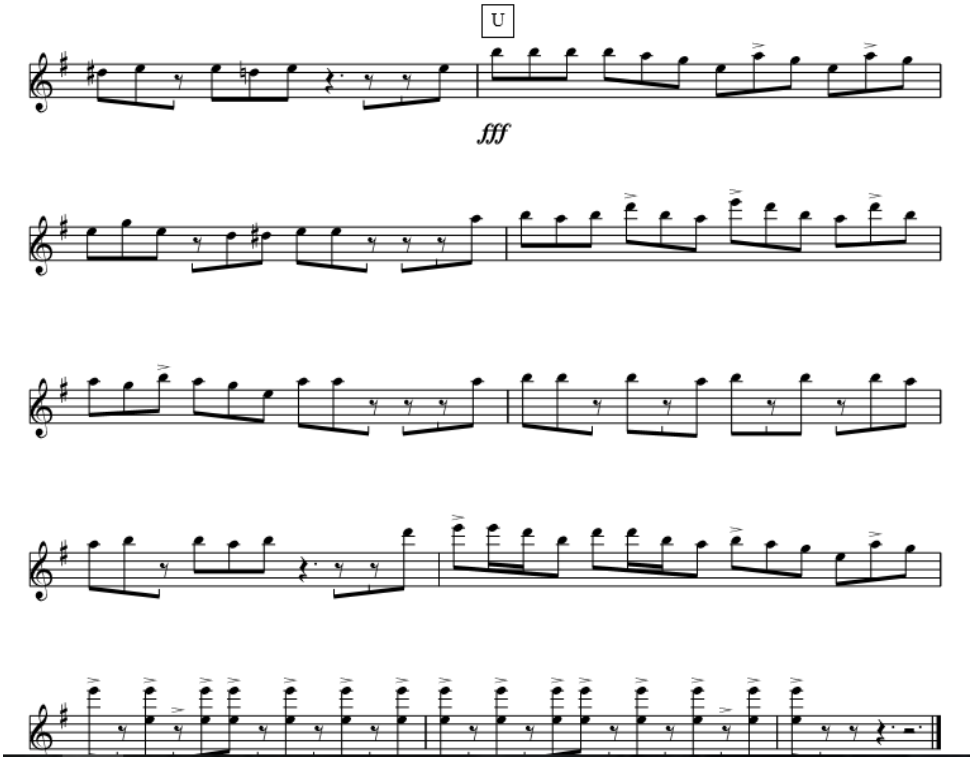


Fuente. Ilustración propia

A partir de esta idea, el compositor sugiere una subsección de *Cadenza* para el instrumento solista, luego, finaliza la pieza con una subsección de *Coda* en el literal U donde expone el material de toda la pieza (Figura 50).

Figura 50

Coda.



Fuente. Ilustración propia

Cununá (2017), Héctor Tascón.

Héctor Tascón.

Percusionista, compositor y pedagogo colombiano, nacido en la ciudad de Cali. Estudió en el conservatorio Antonio María Valencia, Magister en investigación y actualmente docente en la universidad del Cauca en Popayán y conservatorio Antonio María Valencia

Entre su trabajo más importante está la investigación en la música colombiana, en particular la música, cultura, leyendas y la marimba del territorio del pacifico. Esto lo llevó a ser ganador de becas de investigación del ministerio de cultura en el año 2008, investigación y creación del Fondo Mixto de Cultura del Valle (2006, 2008, 2009, 2011 y 2013), premio por su

labor como docente entregada por la Red Iberoamericana de pedagogía y el Instituto Departamental de Bellas Artes le otorgó reconcomiendo por la exploración en músicas tradicionales.

También se ha destacado como solita, ganando el Festival Mono Nuñez 2002 y Festival del Pasillo Colombiano en el 2003, en la categoría solista instrumental.

Como compositor se ha destacado por sus obras para percusión sinfónica con un enfoque tradicional, pues ha realizado diferentes obras para marimba con influencias de la música colombiana, como Joropo para un desplazado, Los rápidos del Rio Pance entre otras, para multipercusión explorando rítmicas de la música del pacifico, entre ellas Cununá y además de hacer adaptaciones y arreglos de obras clásicas y también populares. (unab.edu.co, s.f.).

Análisis

Esta pieza es desarrollada en un lenguaje contemporáneo, emplea como medio en su ejecución la percusión tradicional del pacífico colombiano adaptando su normativa al sistema diastemático de la música occidental, además, innova en el uso de golpeadores de xilófono o marimba para su ejecución. Aunque en la partitura, su propio compositor realiza una anotación de ser revisada en la ciudad de Cali- Colombia en el año 2017, para su análisis y ejecución se toma como referencia el material audiovisual realizado el día 25 de julio del 2016 (Tascón, 2016).

En este material audiovisual muestra en un sentido de *performance* el trabajo con un actor en escena, también, la manera explícita de cómo se distribuye la organización de los instrumentos (Figura 51).

Figura 51

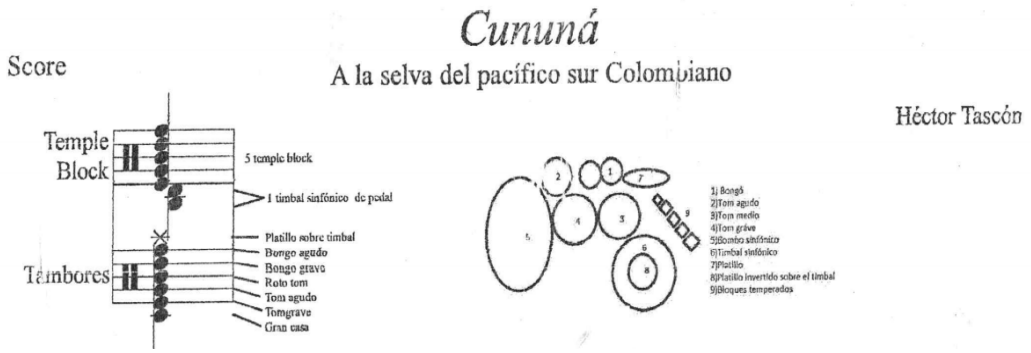
Ilustración de la disposición de los instrumentos y el actor.

Nota. Tomado de https://www.facebook.com/DemaderaArteEspiritu/videos/1074827899268586/

En este caso, como se menciona anteriormente la distribución de la normativa en cuanto a la grafía musical, el compositor relaciona de grave a agudo para una comprensión de cómo se adaptó el lenguaje de los instrumentos de percusión tradicional al sistema diastemático (Figura 52).

Figura 52

Ilustración de la distribución de los sonidos.



Fuente. Ilustración propia

Al igual que el patrón rítmico del *Currulao*, esta pieza emplea como técnica de composición el ostinato rítmico y su escritura se encuentra definida en un sistema métrico de 6/8, por otro lado, durante el proceso de ejecución se debe reforzar el sentido métrico de ¾ cuando se realice el contraste entre patrones rítmicos y sus variaciones en algunos casos.

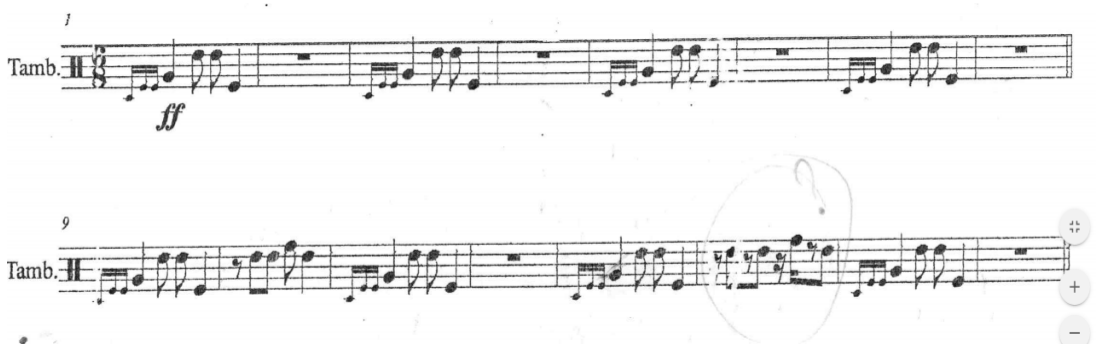
Para comprensión de *corpus musical* esta pieza puede ser visualizada en tres grandes secciones -A, B y C- también presenta un clímax que es reforzado por la intensidad del patrón rítmico y el uso de la parte narrativa de la pieza en el compás 137.

SECCIÓN A

Inicia con una frase de introducción proponiendo un ostinato rítmico de 16 compases agregando variación en el compás 10 y en el compás 14 (Figura 53).

Figura 53

Frase de introducción.

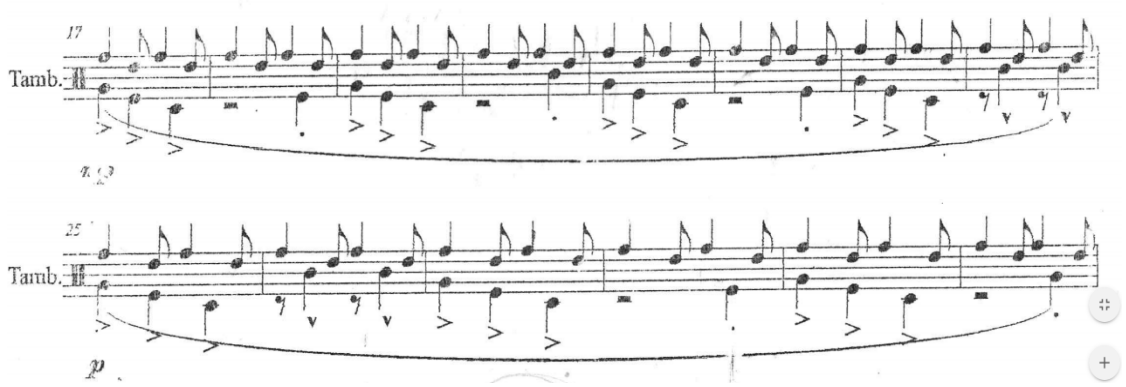


Fuente. Ilustración propia

En la siguiente frase, elabora un material temático a partir del patrón rítmico del *Currulao,* para esto, refuerza la hemiola de ¾ propia del lenguaje musical de este estilo de música en el uso de los acentos y el cambio de registro de los cununos (Figura 54).

Figura 54

Segunda frase, sección A.



Fuente. Ilustración propia

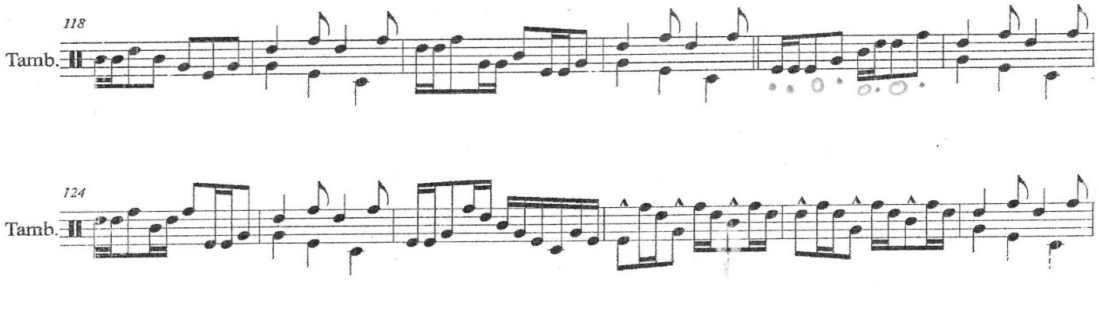
Luego, A partir de la anterior idea las frases consecutivas se desarrollan empleando el mismo modelo de ostinato en los bongoes -graves y agudos- y su variación en los cununos y la tambora hasta el compás 118.

SECCIÓN B

A partir del compás 118, da inicio a la sección B. En esta parte, el compositor desarrolla una nueva idea rítmica para el desarrollo del ostinato (Figura 55).

Figura 55

Desarrollo de la sección B.



Fuente. Ilustración propia

En el compás 169, el compositor propone el desarrollo del clímax por medio del redoble del platillo hasta el compás 187. En el compás 188, el compositor pide que el ejecutante recite el siguiente texto:

“Yo fabriqué un cununo

que no era tan largo

las cuñas el vaso y los aros

toriticos hechos de balso

Allá debajo de un árbol

Que en el monte había

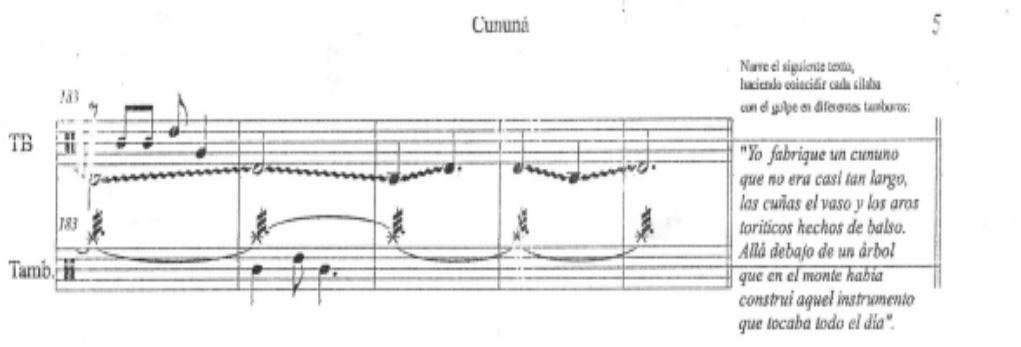
Construí aquel instrumento

Que tocaba todo el día.”

Lo anterior, se puede evidenciar en el desarrollo de estos compases como lo muestra la siguiente figura (Figura 56).

Figura 56

Clímax.

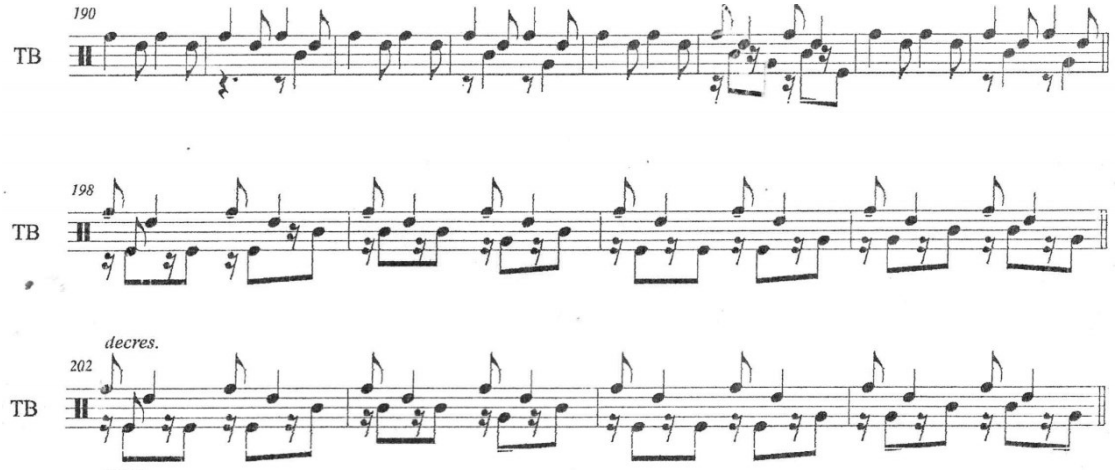


Fuente. Ilustración propia

Finaliza esta sección al re exponer el ostinato rítmico con variación de la sección A desde el compás 190 hasta le compás 205 (Figura 57).

Figura 57

Finalización Sección B.



Fuente. Ilustración propia

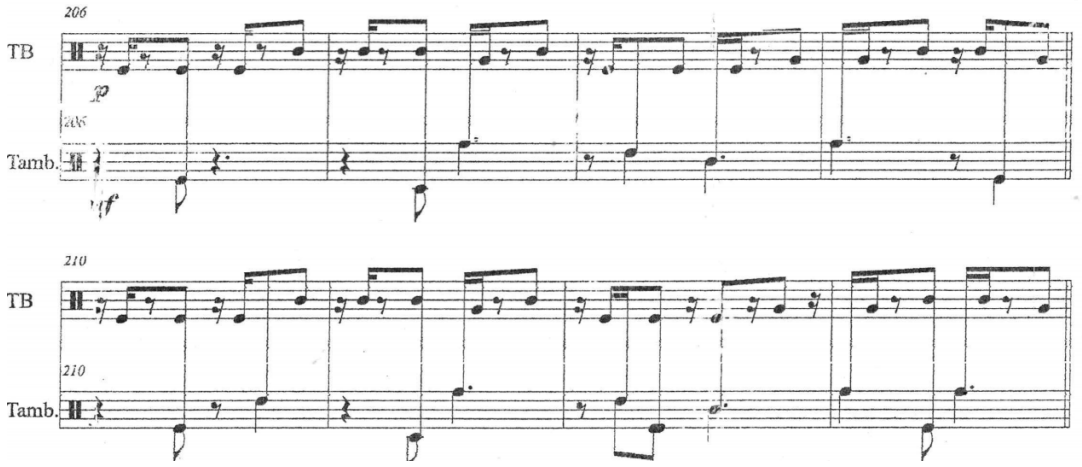
SECCIÓN C

A partir del compás 206 hasta la finalización de la pieza, el compositor incorpora una nueva sonoridad y tímbrica en la ejecución de la pieza con el instrumento de *Temple block*, además, desarrolla una mixtura entre sonidos graves y agudos en conjunto con este instrumento.

Sin embargo, el patrón rítmico del *Currulao* es transformado en las primeras frases de esta sección como lo muestra la siguiente figura aumentando así mismo su complejidad en la ejecución (Figura 58).

Figura 58

Inicio sección C.

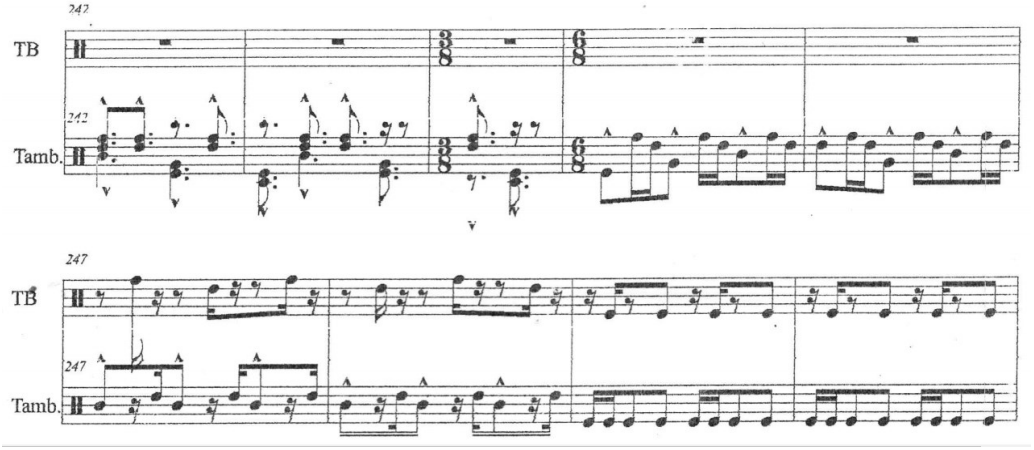


Fuente. Ilustración propia

Cabe resaltar que en el desarrollo de la frase que se presenta en el compás 242 hasta el compás 257, el compositor propone heterometría en el compás 244 como lo muestra la siguiente figura (Figura 59).

Figura 59

Desarrollo Sección C.

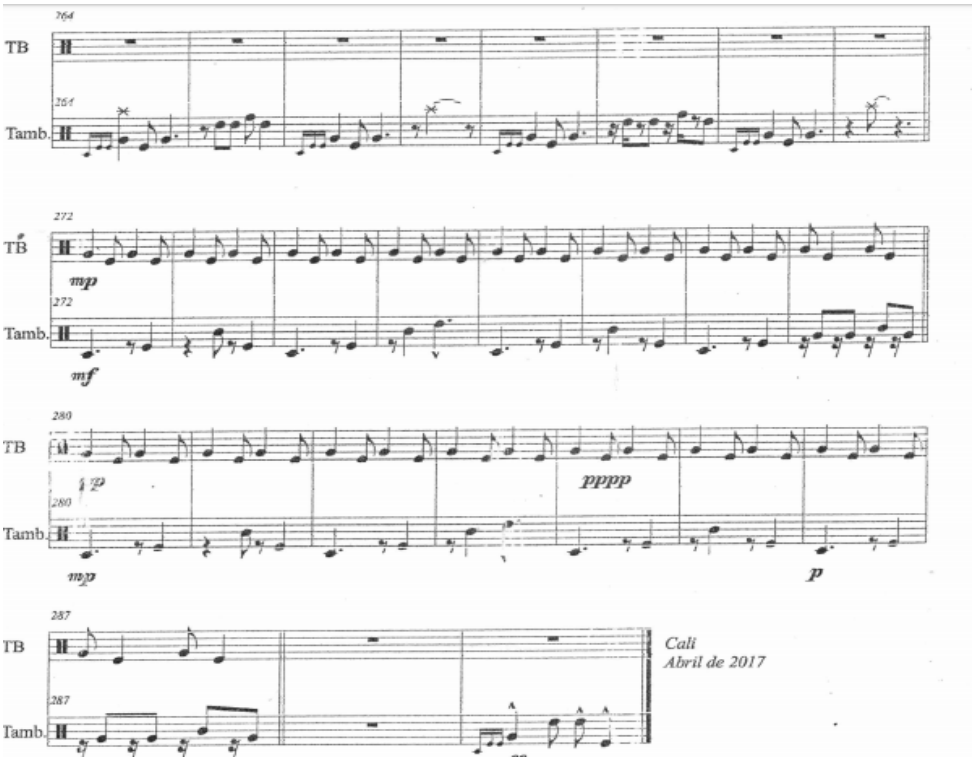


Fuente. Ilustración propia

Para finalizar, a partir del compás 264 se re expone la idea temática del ostinato rítmico en la sección A en forma de una coda (Figura 60).

Figura 60

Coda.



Fuente. Ilustración propia

Lago Cuicocha (2013), Robert Botina Paz.

Robert Botina.

Músico y compositor nariñense, nacido el 29 de octubre de 1985 en Pasto; desde pequeño comienza su acercamiento con la música Andina y de manera autodidacta a los 13 años inicia a tocar zampoñas, quena y Charango, lo cual le permite ingresar al colectivo musical y coreográfico Indoamericano; a los 18 años hizo parte de la agrupación Alborada, lo cual le permite conocer más de la música tradicional. Comienza sus estudios de Licenciatura en Música

en el Universidad de Nariño a los 23 años, en donde recibe algunas bases de composición, que lo lleva a crear sus primeras piezas musicales.

Una de sus obras es “Paisaje Musical Andino” que consta de diez piezas, con una técnica de composición impresionista, que evocan la música, lugares y cultura de la zona andina. Algunas de sus obras han sido interpretadas por agrupaciones de la ciudad, como Indoamericano interpretando lago Cuicocha en los Carnavales de Negros y Blancos 2020 , la agrupación ARKHE con una adaptación del Sonsureño Atardecer presentada en Los Carnavales de Negros y Blancos 2019 y también la orquesta de instrumentos andinos de la universidad de Nariño.

Creador del proyecto Arawi en donde explora la música andina con instrumentos electrónicos. Actualmente hace parte del grupo Kaipimikanchi interpretando la guitarra e instrumentos de vientos y como docente trabaja en la escuela de música Gran territorio de los Pastos del cabildo indígena de Ipiales, en la familia de cuerdas, en la cual se trabaja en la apropiación de las músicas regionales. (Botina, s.f.).

Análisis

Esta pieza fue producto de un trabajo de investigación/creación presentada en el recital de grado titulado *Paisaje Musical Andino* (2013) de su compositor Robert Botina Paz, la versión original de la pieza musical está escrita para ensamble de instrumentos de cuerdas frotadas -violín y violonchelo- en conjunto con los instrumentos tradicionales de la región andina -charango, quena y zampoñas- y el uso de las cuerdas pulsadas -guitarra y bajo eléctrico-.

En el contexto original de la pieza, la percusión es empleada en el acompañamiento rítmico del *bombo leguero*, sin embargo, para este recital el compositor realizó una adaptación para vibráfono reduciendo el papel de la parte melódica de los vientos y las cuerdas frotadas.

Según lo escrito por su compositor: "*La pieza conserva una estética impresionista recreando el paisaje transformado por este hermoso lago, utilizando el San Juanito, como referente para su elaboración, ya que es una danza que pertenece al área geográfica donde se ubica en el Cuicocha"* (Paz, 2013, pág. 100); por lo tanto, es necesario comprender que esta pieza utiliza como medio el patrón rítmico del *San Juanito* y elementos armónicos y melódicos para su desarrollo y que el compositor empleó como imagen poética el *Lago Cuicocha*.

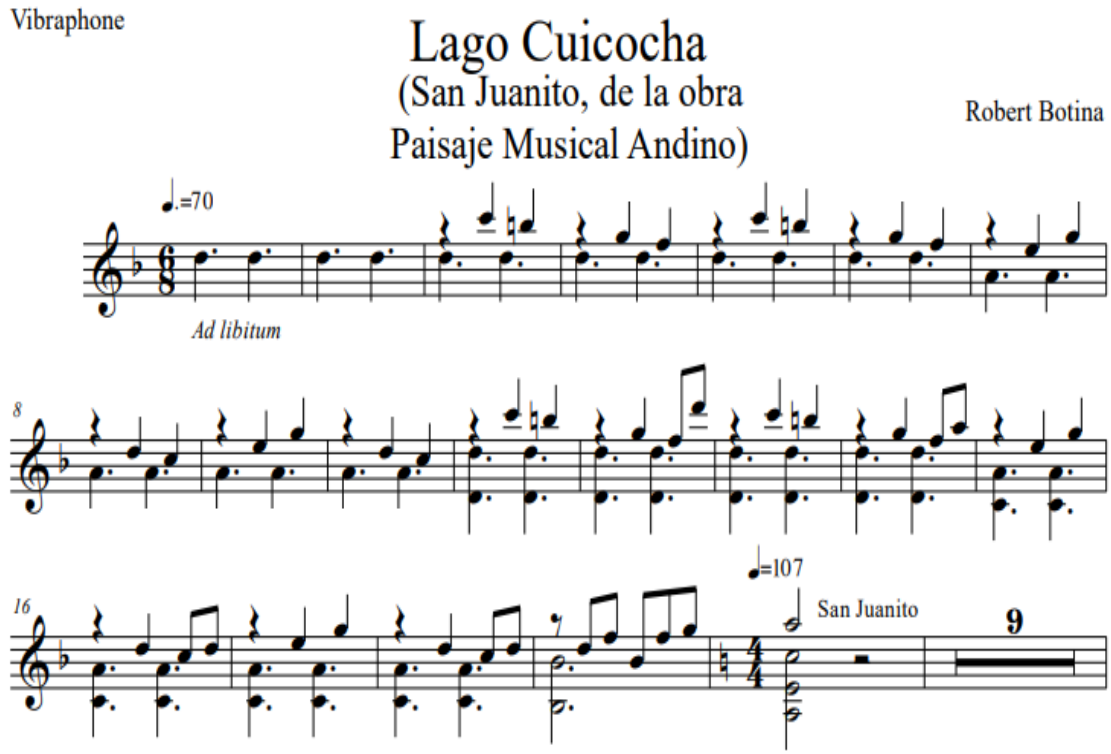
Sin embargo, para esta adaptación su compositor desarrolla variación en la forma al agregar una introducción con la métrica de 6/8 y en el uso de otras melodías distintas a la versión original con la técnica de contra canto y de empleo de tímbricas relacionadas con el vibráfono. También, desarrolla el trabajo de acordes polimodales y articulaciones propia de los instrumentos de percusión anteriormente nombrados.

SECCIÓN A

Desde el inicio hasta el compás 20, el vibráfono presenta en calidad de solista una melodía desarrolla en el modo de re menor dórico, la melodía emplea la métrica de 6/8 para luego, enlazar en la presentación del tema con la modulación métrica de 4/4 y la modulación tonal de *La menor* (Figura 61).

Figura 61

Introducción Lago Cuicocha.

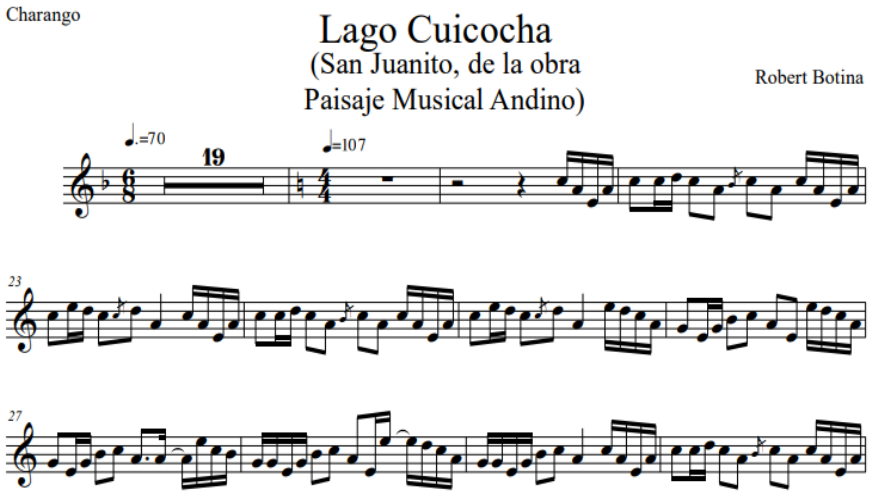


Fuente. Ilustración propia

En el compás 22 y su anacrusa, el charango presenta el tema principal de toda la pieza hasta el compás 27, continuamente presenta el motivo que más adelante se refuerza con la instrumentación del vibráfono (Figura 62). La progresión armónica empleada es la de v-i-v-bVI-v-i.

Figura 62

Desarrollo del segundo tema.

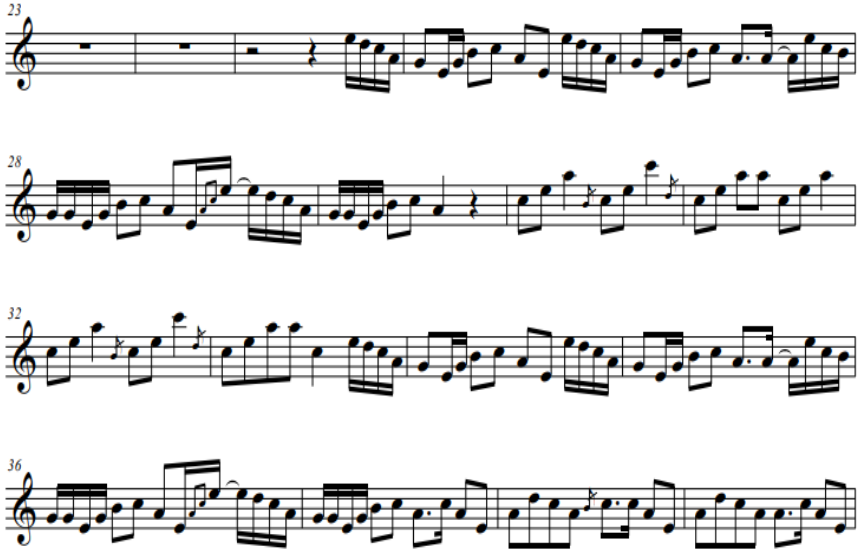


Fuente. Ilustración propia

En el compás 25 simultáneamente el vibráfono refuerza la melodía para luego, retomar el tema melódico principal a partir del compás 33 (Figura 63).

Figura 63

Desarrollo de la melodía en vibráfono.

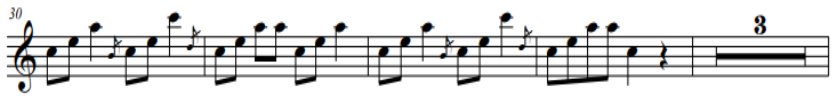


Fuente. Ilustración propia

En contraste, en la repetición del tema principal el compositor sugiere una nueva melodía en el vibráfono que es evidente en el compás 30, para esto, emplea un arpegio melódico de i_6 (Figura 64).

Figura 64

Melodía nueva en el vibráfono.



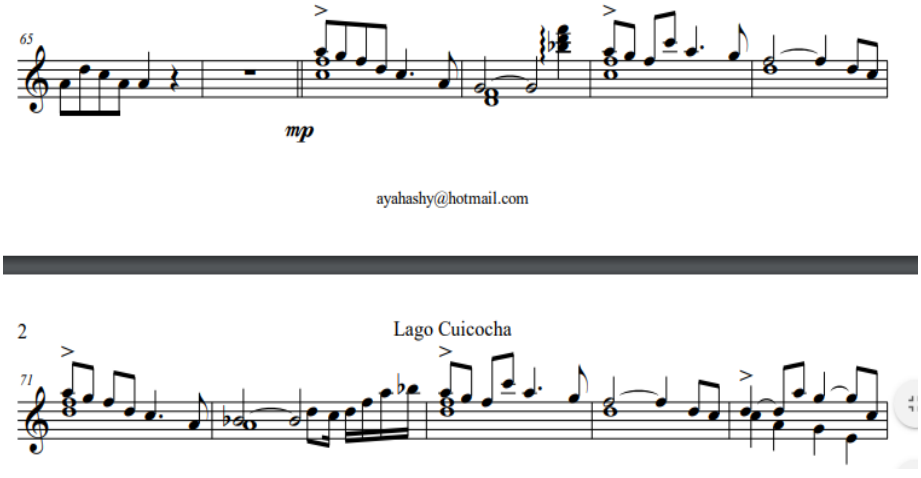
Fuente. Ilustración propia

SECCIÓN B

Inicia a partir del compás 67 en la región tonal de Fa mayor, conserva la estructura armónica de la melodía (Paz, 2013, pág. 104) de la versión original innovando en la tímbrica al emplear el vibráfono y desarrollando variaciones dentro de la misma melodía como lo presenta el compás 72 (Figura 65).

Figura 65

Desarrollo de la sección B.

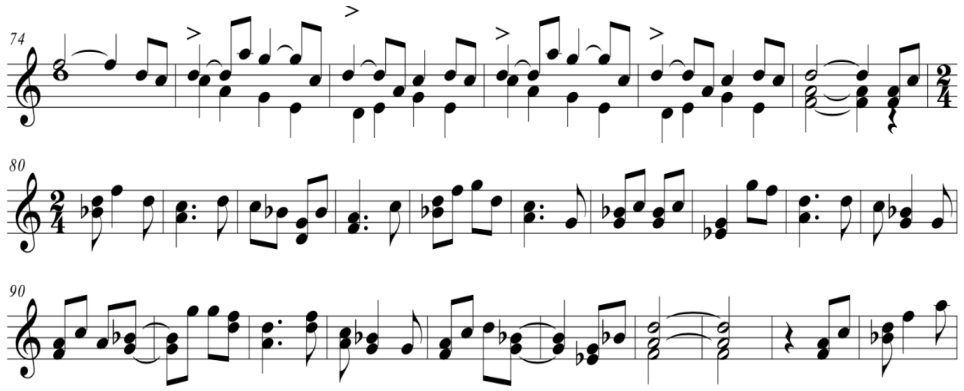


Fuente. Ilustración propia

Además, en la melodía principal a partir del compás 80 emplea la duplicación de los intervalos de terceras para su ejecución (Figura 66).

Figura 66

Desarrollo de la melodía en la sección B.

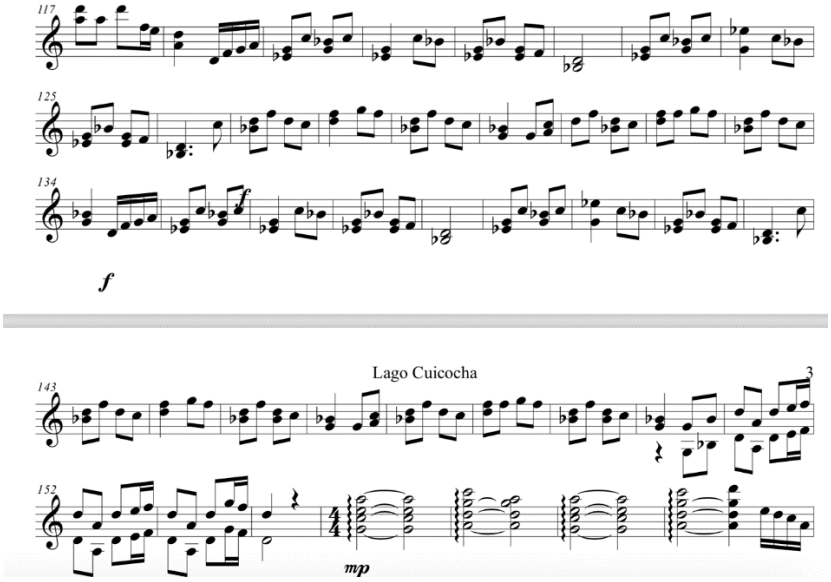


Fuente. Ilustración propia

Luego, a partir del compás 118 modula a la región de *Mi bemol mayor* y continua la duplicación de intervalos de terceras y octavas del compás 150 al 154. (Figura 67).

Figura 67

Desarrollo de la sección B.

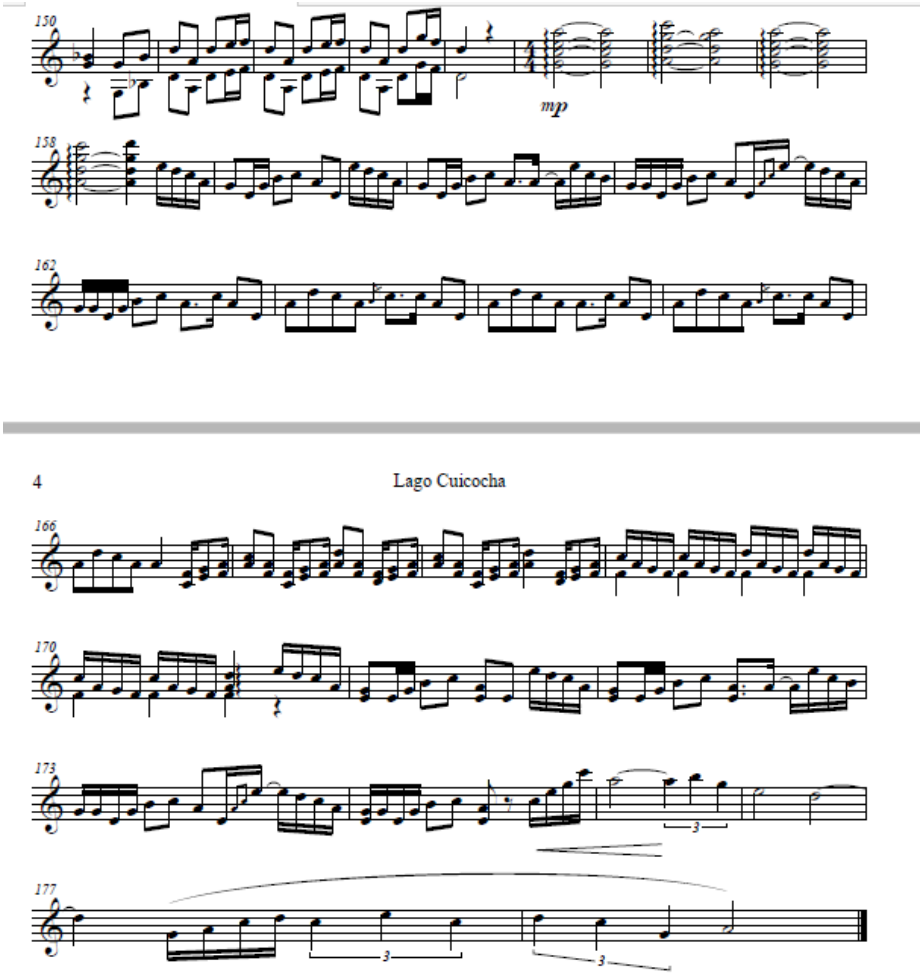


Fuente. Ilustración propia

A partir del compás 155, se realiza la reexposición de la sección A, en este caso, la adaptación presenta una variación en la estructura interna de la melodía presentada por el vibráfono empleando la técnica de armonía cuartal durante los primeros 4 compases (Figura 68).

Figura 68

Desarrollo de la re- exposición.



Fuente. Ilustración propia

Asventuras (2011), Alexej Gerassimez.

Biografía compositor

Percusionista Alemán nacido en 1987, reconocido por su versatilidad a la hora de tocar como también en la composición. Como solista a participado en diferentes orquestas importantes

como la filarmónica de Múnich, la orquesta Konzerthauz de Múnich, la orquesta sinfónica de radio Berlín, participe en diferentes festivales de China, corea de Sur, Estados Unidos, Suiza entre ellos festival de música Schleswig-Hostein Fetival Bonn Besthoven. Actualmente es invitado como solista a orquestas de Grecia, Francia y Finlandia.

En 2012 lanza su primer trabajo discográfico GENUIN donde también incluyo sus composiciones y obtuvo gran acogida por la prensa.

Sus obras exploran posibilidades tímbricas y melódicas de los instrumentos de percusión como también en diferentes objetos de la cotidianidad como botellas, barriles, hasta discos de freno. Entre ellas sus obras más importantes Asventuras una pieza atravesando por diferentes matices del redoblante y Piazzonore un dúo de vibráfono y piano inspirado en la música de Astor Piazzola. (Alexejgerazzimes,de, s.f.).

Análisis

El compositor propone una pieza empleando la heterometría como recurso de discurso en su proceso de ejecución, Hernández Rodríguez (2015) en su tesis de grado de licenciatura sintetiza y describe la pieza de la siguiente manera:

> Asventuras de Alexej Gerassimez es el resultado de la unión perfectamente balanceada de virtuosismo, creatividad y musicalidad, así como de un total conocimiento de las posibilidades sonoras y expresivas del instrumento; sus capacidades y cualidades compositivas e interpretativas, son aprovechadas al máximo en esta obra y exigen, por parte del ejecutante, de un desarrollo técnico y una musicalidad de muy alto nivel. Si bien al principio la escritura pareciera ser un tanto engorrosa debido a la gran cantidad de signos empleados, al final resulta

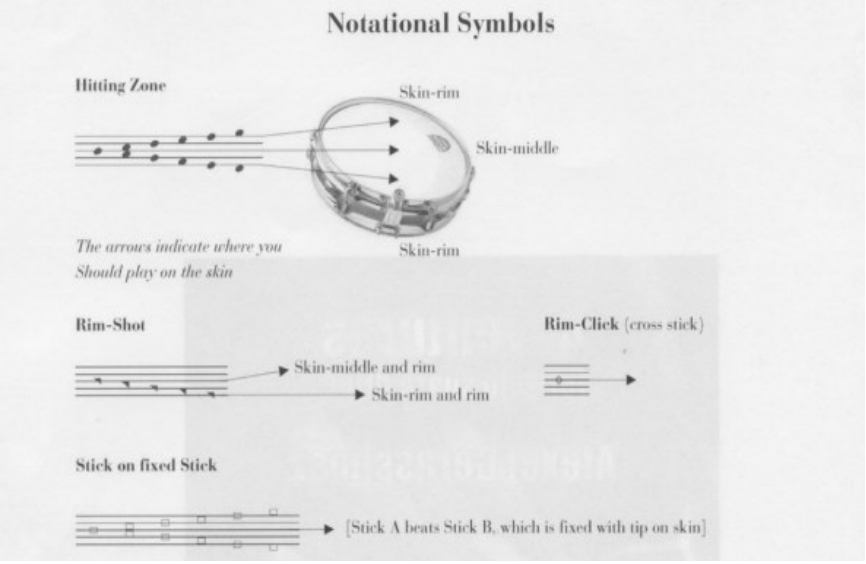
> clara y detallada. El resultado sonoro es sencillamente espectacular para el público y un reto técnico y musical para el instrumentista.” (Rodríguez, 2015, p. 89).

De lo anterior podemos inferir que, la pieza emplea técnicas extendidas en su ejecución ya que muchos de los signos sonoros utilizados por el compositor son parte de la innovación y aporte al desarrollo del repertorio para percusionista en la actualidad, entre ellas, sonidos realizados con las manos, uñas, nudillos sobre el tambor. Sin embargo, el discurso logra captar una atención especial en el público y a su vez es un reto para el desarrollo de habilidades instrumentales.

Para una mejor comprensión del cuerpo musical, el compositor realiza dentro de la partitura el uso de los calderones como signos de respiración y de fragmentación de la misma, así mismo, en el inicio de la partitura se da las indicaciones pertinentes para su correcta ejecución (Figura 69).

Figura 69

Ilustración de la notación empleada.



Fuente. Ilustración propia

PARTE A

En la primera parte, a manera de introducción de 26 compases todo golpe y sonido son ejecutados sobre las baquetas, para esto se toma como referencia la interpretación de *Simone Rubino* (Gerassimiez, 2017) para inducir el lenguaje apropiado de esta sección.

Figura 70

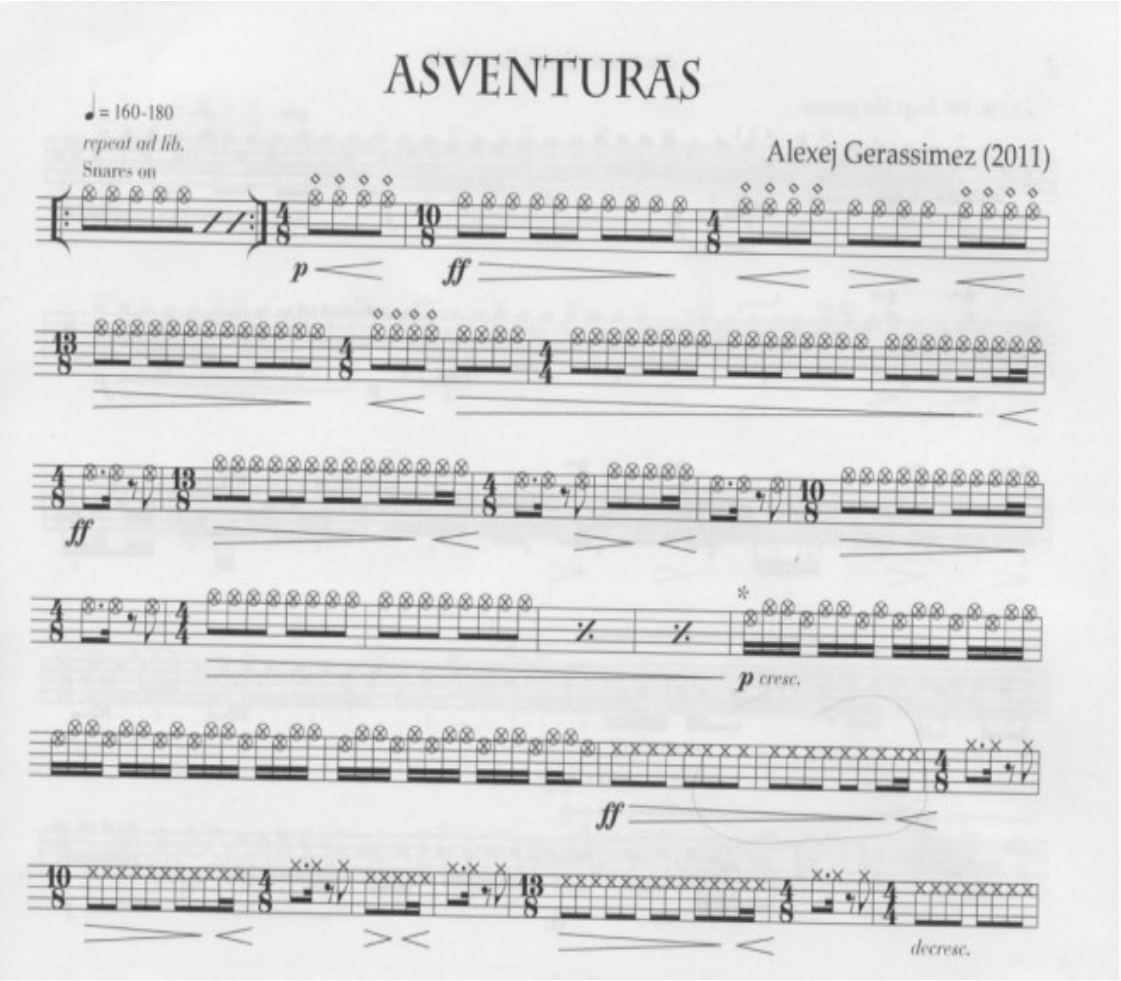
Introducción.

Nota. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=lkZgPILQ8_k.

Esta introducción es desarrollada empleando la heterometría de los compases de 4/8, 10/8, 13/8 y 4/4, además, busca que en su discurso se pueda establecer la diferencia entre el balance y la intensidad propuesta entre sonido grave y agudo de las posibilidades del uso percutido sobre la baqueta (Figura 71).

Figura 71

Introducción ejecutada con las baquetas.

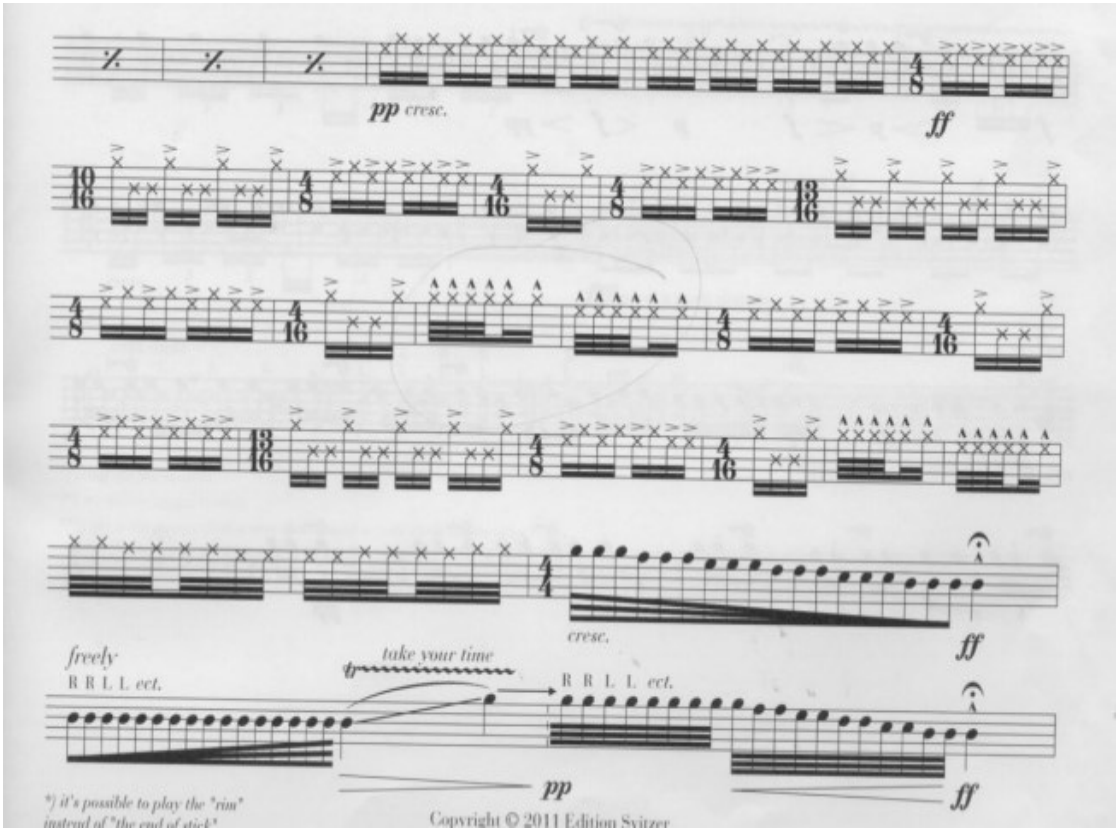


Fuente. Ilustración propia

Al trabajar sobre el cuerpo del redoblante, el compositor propone el uso de acentos dinámicos y acentos agógicos que son productos de la complejidad de la heterometría, de esta manera, la pieza presenta en cuanto el control y balance de los signos de dinámicas relaciones climáticas en la ejecución sobre el parche (Figura 72).

Figura 72

Primera relación climática.



Fuente. Ilustración propia

PARTE B

Ya dentro de la ejecución sobre el parche (Figura 73), a diferencia del uso de compases sobre la división de corcheas, la pieza continua su construcción realizando su ejecución en compases heterométricos de 4/4, 5/4, ¾ y 2/4 (Figura 74).

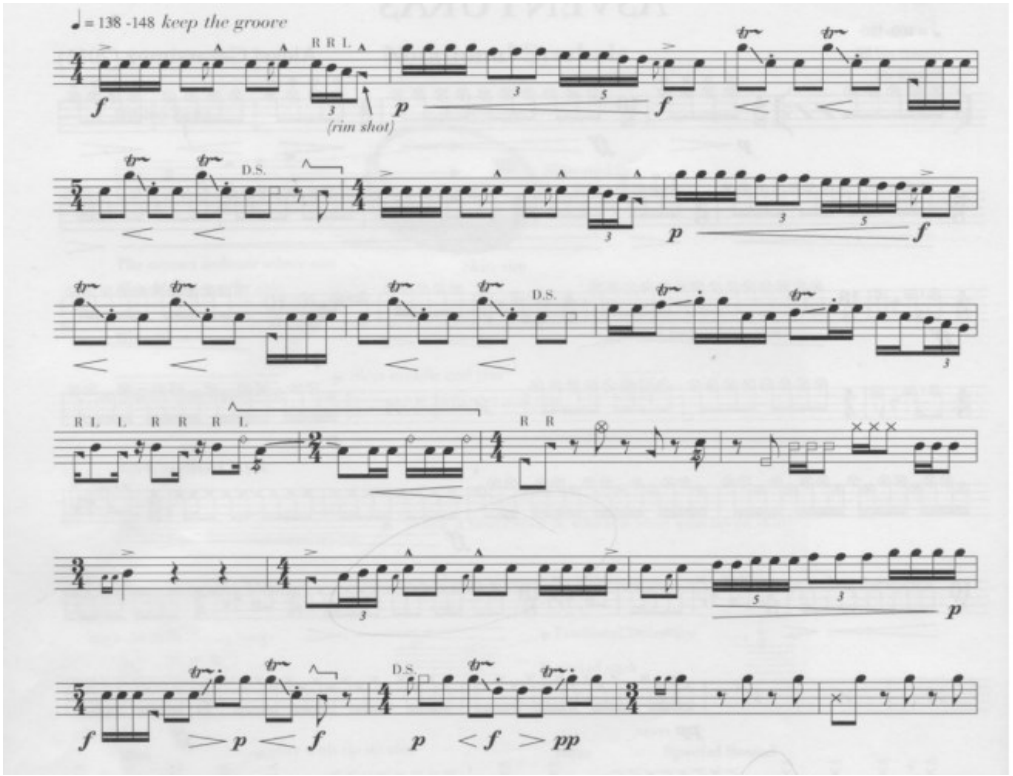
Figura 73

Ilustración desarrollo de la pieza.

Nota. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=lkZgPILQ8_k

Figura 74

Desarrollo de la pieza.



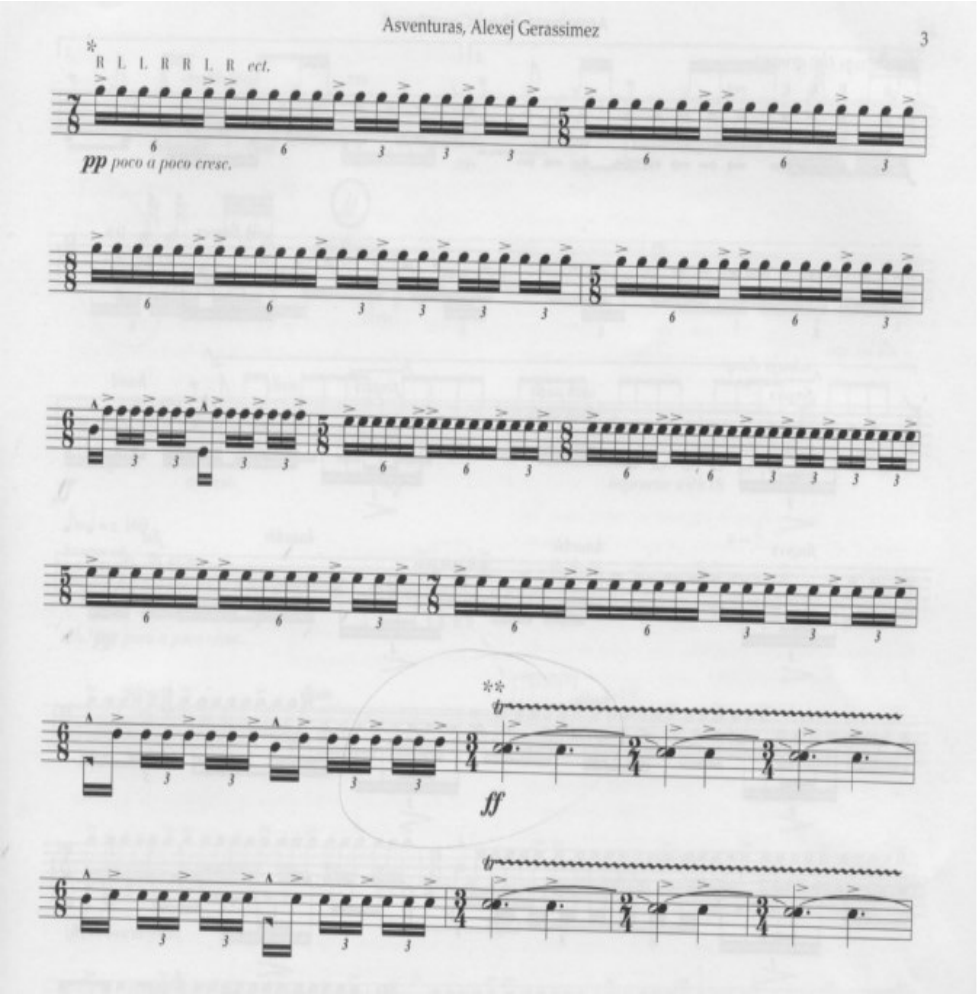
Fuente. Ilustración propia

PARTE C

Se desarrolla la parte de redobles sobre los cambios heterométricos de 7/8, 5/8, 8/8, 6/8 y ¾; para esto, el compositor propone que dentro de su agrupación se ejecute figuras rítmicas de *seisillos* y *tresillos*¸ con variación en sus acentos (Figura 75).

Figura 75

Desarrollo parte C.



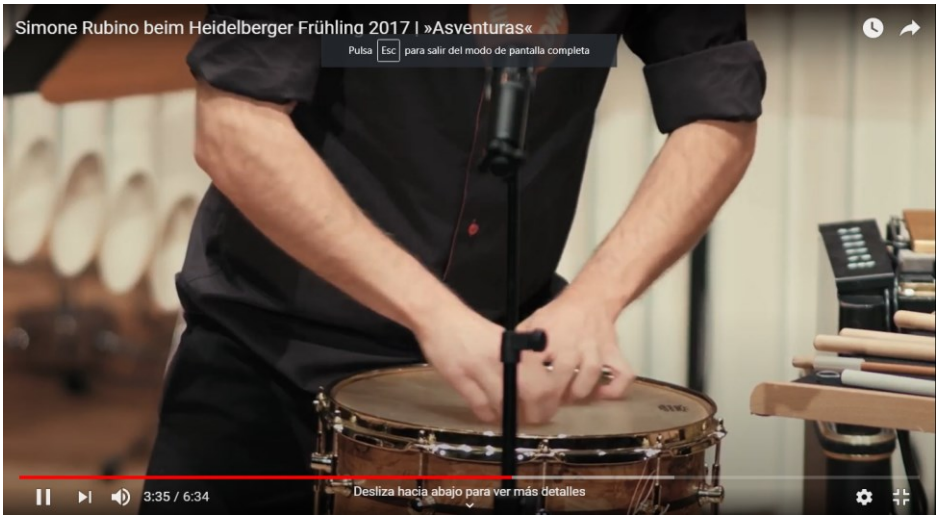
Fuente. Ilustración propia

PARTE D

El compositor propone diversos timbres con los usos de cambios de disposición de las baquetas y el uso de los dedos (Figura 76).

Figura 76

Descripción de la parte D.

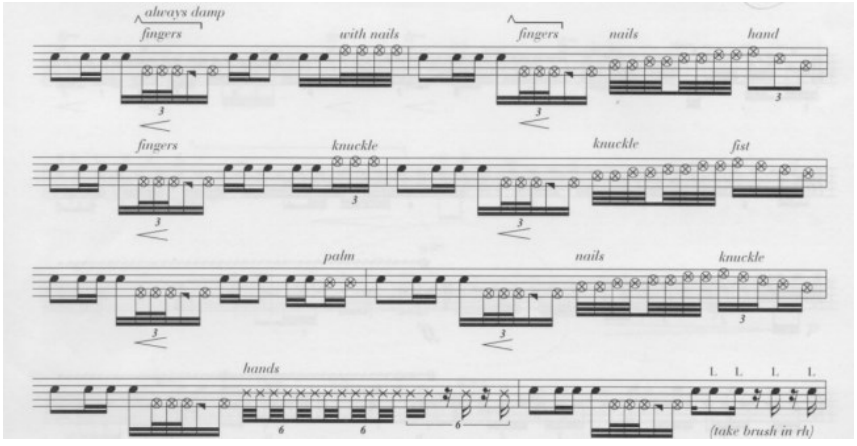


Nota. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=lkZgPILQ8_k

Al igual que la anterior figura 76, la partitura demuestra el anterior gesto (Figura 77).

Figura 77

Ilustración de la parte D



Fuente. Ilustración propia

Como lo muestra la figura 76, el compositor también propone una idea de polifonía al emplear 3 tipos de baquetas -la escobilla, el golpeador y la baqueta de redoblante- de este modo, se innova el uso de otros timbres en el redoblante (Figura 78).

Figura 78

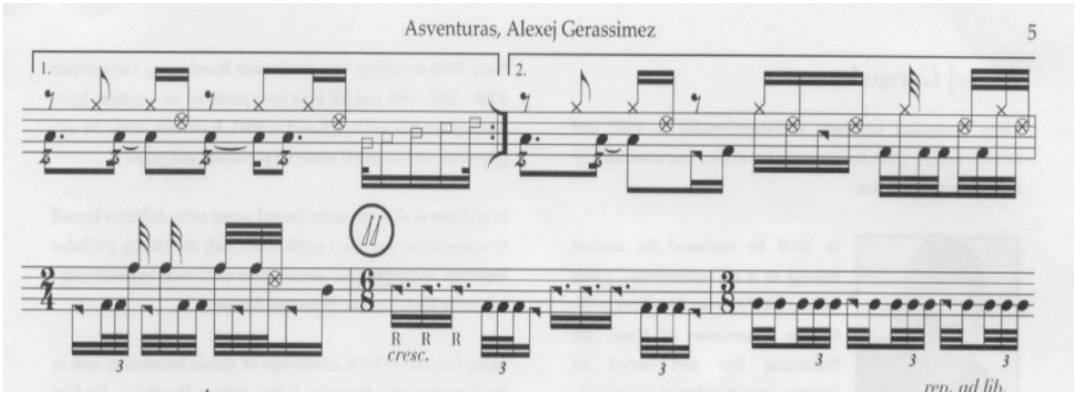
Ilustración con tres tipos de baquetas.

Nota. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=lkZgPILQ8_k.

Al finalizar la parte D, el compositor propone un espacio para la improvisación en una signatura de compás de 2/4 (Figura 79).

Figura 79

Final parte D.



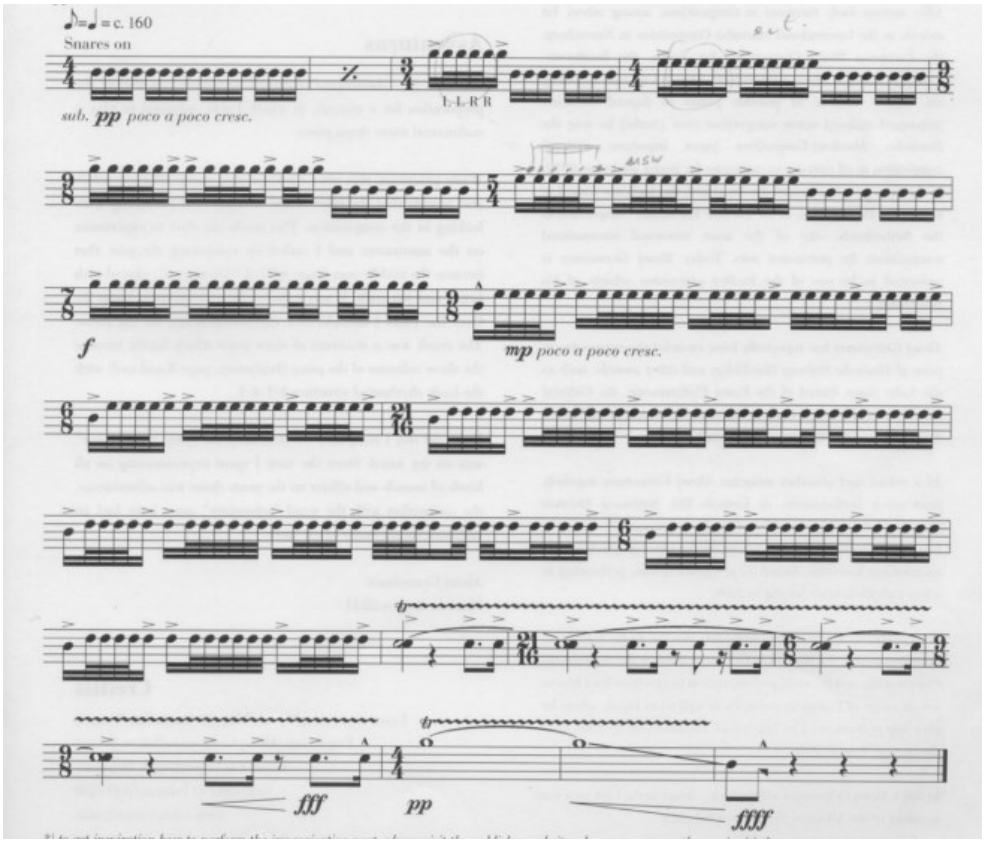
Fuente. Ilustración propia

CODA.

Esta pieza finaliza retomando los aspectos de las primeras partes frecuentes y recurrente, por ejemplo, la heterometría, los acentos agógicos y dinámicos terminando con un redoble y un golpe en el aro (Figura 80).

Figura 80

Coda.



Fuente. Ilustración propia

Conclusión

- La realización de este proyecto permitió una investigación alrededor de la historia, técnicas del instrumento, análisis de obras, autores, estilos, tener un ritmo de trabajo continuo, optimizar los tiempos de estudio y así desarrollar las habilidades técnicas e interpretativas para su ejecución; unir lo teórico, técnico en la práctica y llevarlo a la interpretación, formando así un discurso musical que es manifestado en el concierto.
- La mayoría de obras al no ser interpretadas aún en el departamento de música, generaron la búsqueda de nueva información y bibliografía que enriquecen los referentes de egresados de la catedra de percusión y sirve de apoyo en el fortalecimiento del proceso educativo para los estudiantes actuales y nuevas generaciones de esta área.
- Este repertorio al contar con obras para diferentes ensambles, multipercusión, piezas con técnicas extendidas en la percusión, genera diferentes posibilidades tímbricas y sonoras que permiten innovar el panorama musical de la catedra y la facultad de música de la universidad de Nariño.
- Este trabajo permitió acercarse a las músicas tradicionales del sur de Colombia como el currulao y el sanjuanito lo cual motiva a la adaptación de músicas regionales a la percusión sinfónica y darle continuidad a la ejecución de estos ritmos en la academia y a su divulgación.

Recomendaciones

Este trabajo extiende una invitación a la catedra de percusión de la Universidad de Nariño a continuar fortaleciendo las músicas tradicionales de la region nariñense, traerlas a los formatos y ensambles de la percusion sinfónica y que ocupen estos espacios academicos.

Diferentes percusionistas latinoamericanos estan realizando este ejercicio y aún hay mucho por recolectar y fortalecer con las musicas de este territorio y que la Universidad de Nariño sea un foco en este trabajo.

Cabe resaltar que para este proyecto se realizó una adaptacion a vibráfono y formato tradicional de la pieza Lago Cuicocha del compositor nariñense Robert Botina, esta obra es un sanjuanito que si bien es un ritmo autóctono del Ecuador, también es adoptado en el departamento de Nariño, ya que al ser de origen prehispánico es música de las comunidades indígenas que están repartidas desde el Ecuador hasta el territorio nariñense por lo cual también hace parte de las músicas tradicionales de la región. Finalmente, en el concierto final se pudo apreciar como en la pieza para redoblante Asventuras, se aprovechó el pasaje de improvisación para traer recursos rítmicos y sonoros del sonsureño ritmo regional de Nariño y permitió esta incidencia de lo tradicional en el ámbito académico.

Referencias

Altmire, M. D. (2013). *Time Travel: Musical Metrics in Elliott Carter's Eight Pieces for Four Timpani.* Los Angeles: Universidad of California.

ARELA DE VEGA, J. B. (s.f.). *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Obtenido de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anotaciones-historicas-sobre-los-platillos/html/

baratos, H. y. (s.f.). *instrumentosmusicales10.net*. Obtenido de https://instrumentosmusicales10.net/platillos-historia-sonido

Bernal, P. E. (2015). *"LA PERCUSIÓN ORQUESTAL: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO SELECCIONADO".* Obtenido de file:///C:/Users/FREDDY/Downloads/Tesis%20(8).pdf

Bernal, P. E. (2015). *LA PERCUSIÓN ORQUESTAL: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO SELECCIONADO".* Cuenca: UNIVERSIDAD DE CUENCA.

Berrido, E. (23 de 09 de 2019). *https://www.neyrosauro.com*. Obtenido de https://www.neyrosauro.com/works/concerto-no1-for-vibraphone/

CONKLIN, M. C. (2004). *AN ANNOTATED CATALOG OF PUBLISHED MARIMBA CONCERTOS IN.* Norman, Oklahoma: UNIVERSITY OF OKLAHOMA.

Fernandez, J. S.-A. (s.f.). *LAPERCUSIÓN: Evolución y Enseñanza*. Obtenido de takebrushes.com: http://www.takebrushes.com/wp-content/uploads/2014/10/La-Percusion-evolucion-y-ensenanza.pdf

Gerassimiez, A. (28 de 04 de 2017). *Simone Rubino beim Heidelberger Frühling 2017 | »Asventuras«.* (S. Rubino, Intérprete) Heidelberg, Alemania. Recuperado el 2020 de 04 de 13, de https://www.youtube.com/watch?v=lkZgPILQ8_k

Instrumentosmusicales10. (s.f.). *Instrumentos musicales 10*. Obtenido de https://instrumentosmusicales10.net/caja-china

Llorens, J. (Septiembre de 2014). Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis Pablo: Le Prie Dieu sur la Terrasse. Espacio sonoro N°34. Obtenido de http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2014/09/01.-Le-Prie-Dieu-editado-11.pdf

Márquez, F. (s.f.). *percussive arts society.* Obtenido de https://www.pas.org/about/hall-of-fame/jacques-delecluse

Molina Díaz.(2018) TIPOS DE ACENTOS MUSICALES. Universidad Eafit.Medellin.Colombia. Obtenido de **https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/12996/AngelaCristina_MolinaD%EDaz_2018.pdf?sequence=2**

Molino, J. (2011). Reflexiones de Semiología. En U. A. México, *El Hecho Musical* (pág. 163).

musiclave.com. (s.f.). *musiclave.com*. Obtenido de https://musiclave.com/musica/bongo/

Nattiez Jacquez. Jean. (1990). *Musicologie générale et sémiologie. English.* (C. Abbate, Trans.) Princenton, Unites States: Princeton University Press. New Jersey. United States.

Paz, R. W. (2013). *Paisaje Musical Andino.* Pasto: Universidad de Nariño.

Rodríguez, E. U. (2015). *Posibilidades técnicas, sonoras y expresivas de la ejecución contemporánea del tambor.* Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

Rodríguez, E. U. (2016). POSIBILIDADES TÉCNICAS, SONORAS Y EXPRESIVAS DE LA EJECUCIÓN CONTEMPORANEA DEL TAMBOR. *POSIBILIDADES TÉCNICAS, SONORAS Y EXPRESIVAS DE LA EJECUCIÓN CONTEMPORANEA DEL TAMBOR.*

Universidad de Guanajuato, Guanajuato. Obtenido de http://www.repositorio.ugto.mx/bitstream/20.500.12059/95/1/431792.pdf

Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la Composición Musical.*

Shifres, F. (agosto, 1994). IV Encuentro de Educadores Musicales del Interior del País. . *La Ejecución Musical en Términos Interpretativos. Reflexiones en torno al estado actual de su enseñanza en el estado actual en enseñanza en instituciones especializadas de nuestro país.*, (pág. 8). Collegium, Córdoba.

Solobaterias. (10 de 10 de 2007). Obtenido de https://solobaterias.wordpress.com/

Tascón, H. (25 de 07 de 2016). *Cununá.* (Hector Tascon-Jhorlin Silva, Intérprete) Demadera arte & espíritu, Santiago de Cali, Valle del Cauca, Colombia. Recuperado el 10 de 04 de 2020, de https://www.facebook.com/DemaderaArteEspiritu/videos/1074827899268586/

The Amphion Foundation & Elliot Carter. (10 de 02 de 2020). *elliotcarter.com*. Obtenido de https://www.elliottcarter.com/compositions/eight-pieces-for-four-timpani-one-player/

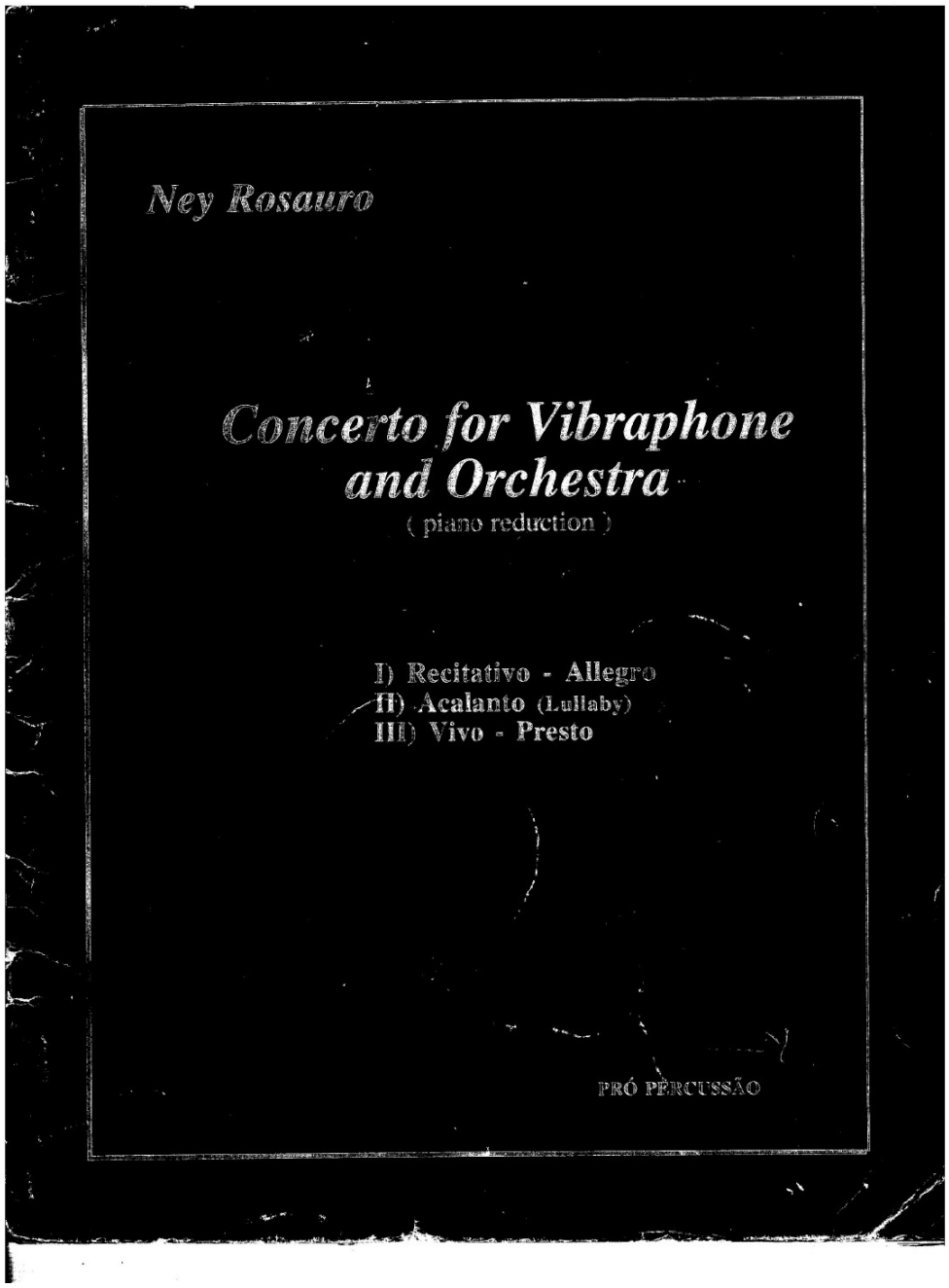
Yepes Londoño, G. (2014). *Tratado del Lenguaje Tonal.* Bogotá: Autoreseditores.com.

Yusuke Shibata, DVDMika Marimba Madness Live 2009〜Featuring SteveGadd,EddieGomez & PJ Stoltzman. (4 de 12 de 2009). MIKA Marimba Madness(Jubilation). Tamana , Japón.

Moraga Calvo,Sepulveda Mucientes.(2013).LA RITMICA CORPORAL: REPERTORIO Y PROPUESTA METODOLOGICA. Universidad de Chile. Obtenido de **https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/117610/Moraga_Sepúlveda.pdf?sequence=**

Vásquez. (2006).GLOSARIO DE TÉRMINOS REFERENTES AL RITMO MUSICAL. Universidad del Rosario. Obtenido de https://www.academia.edu/12015395/Glosario_de_términos_referentes_al_ritmo_musical

Anexos


Ney Rosauro
Concerto for Vibraphone and Orchestra
(piano reduction)
I) Recitativo - Allegro
II) Acalanto (Lullaby)
III) Vivo - Presto
PRÓ PERCUSSÃO

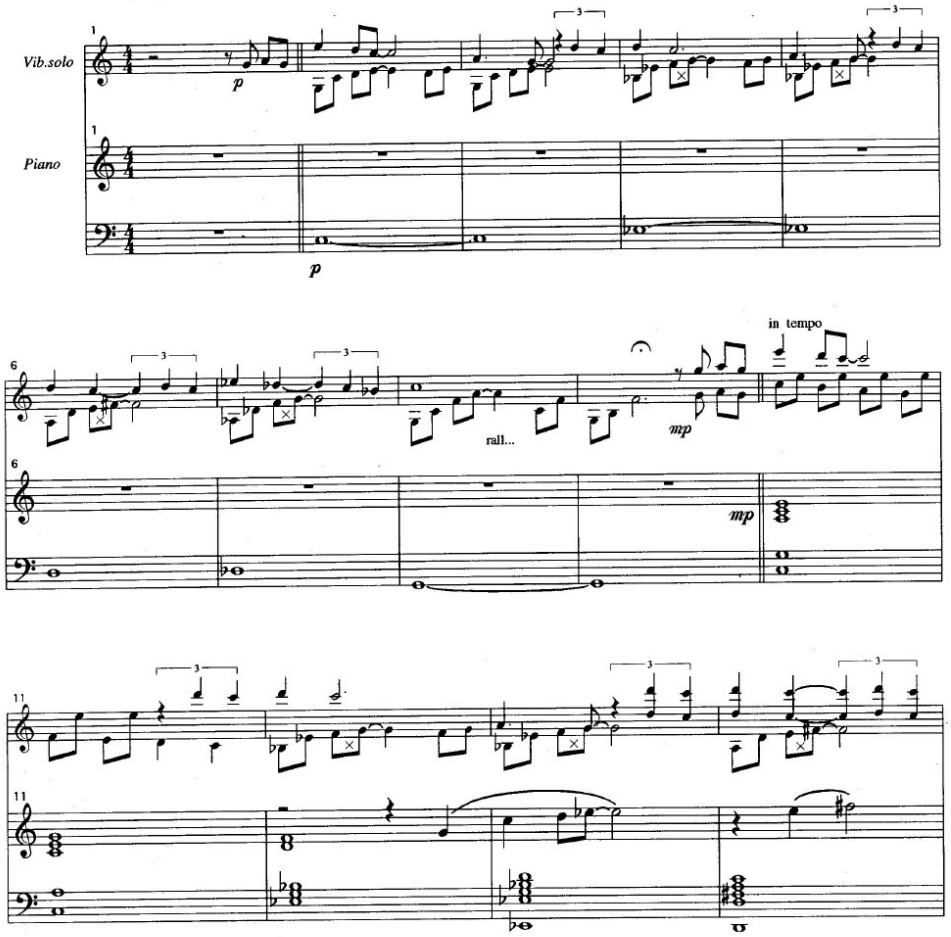
Dedicated to Evelyn Glennie

Ney Rosauro

Concerto for Vibraphone and Orchestra

I)

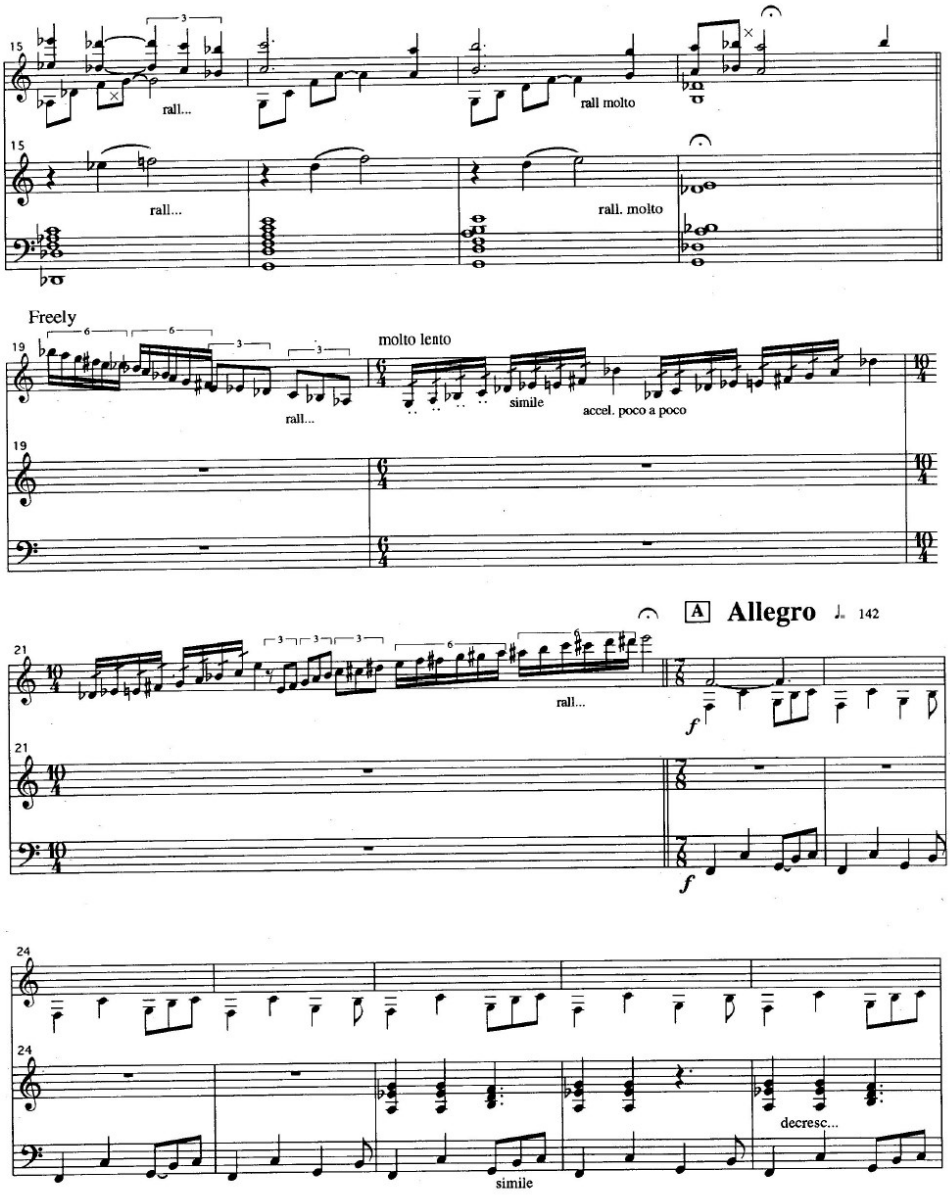
Recitativo (Dolce, poco rubato)

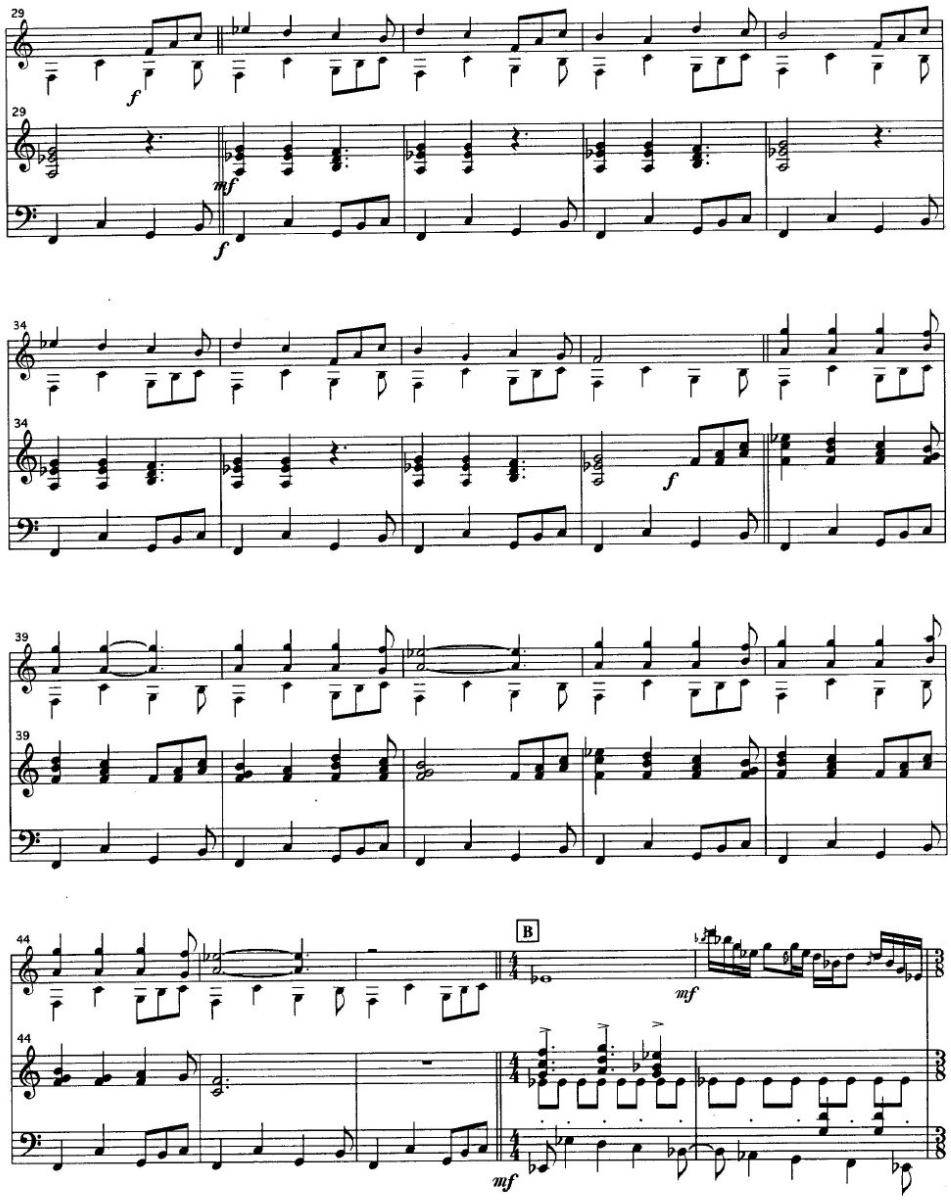


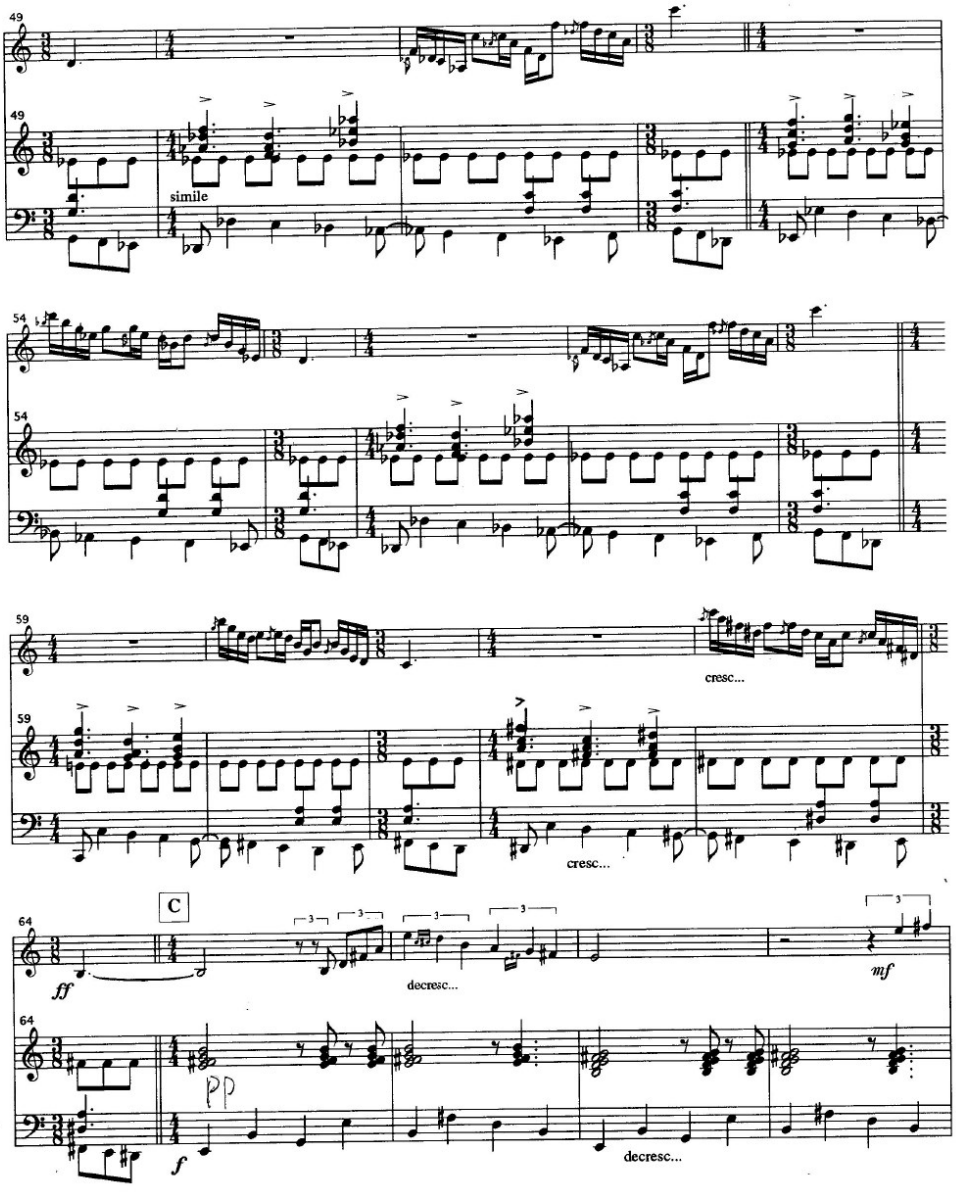
Copyright 1996 © Pro Percussão
All rights reserved

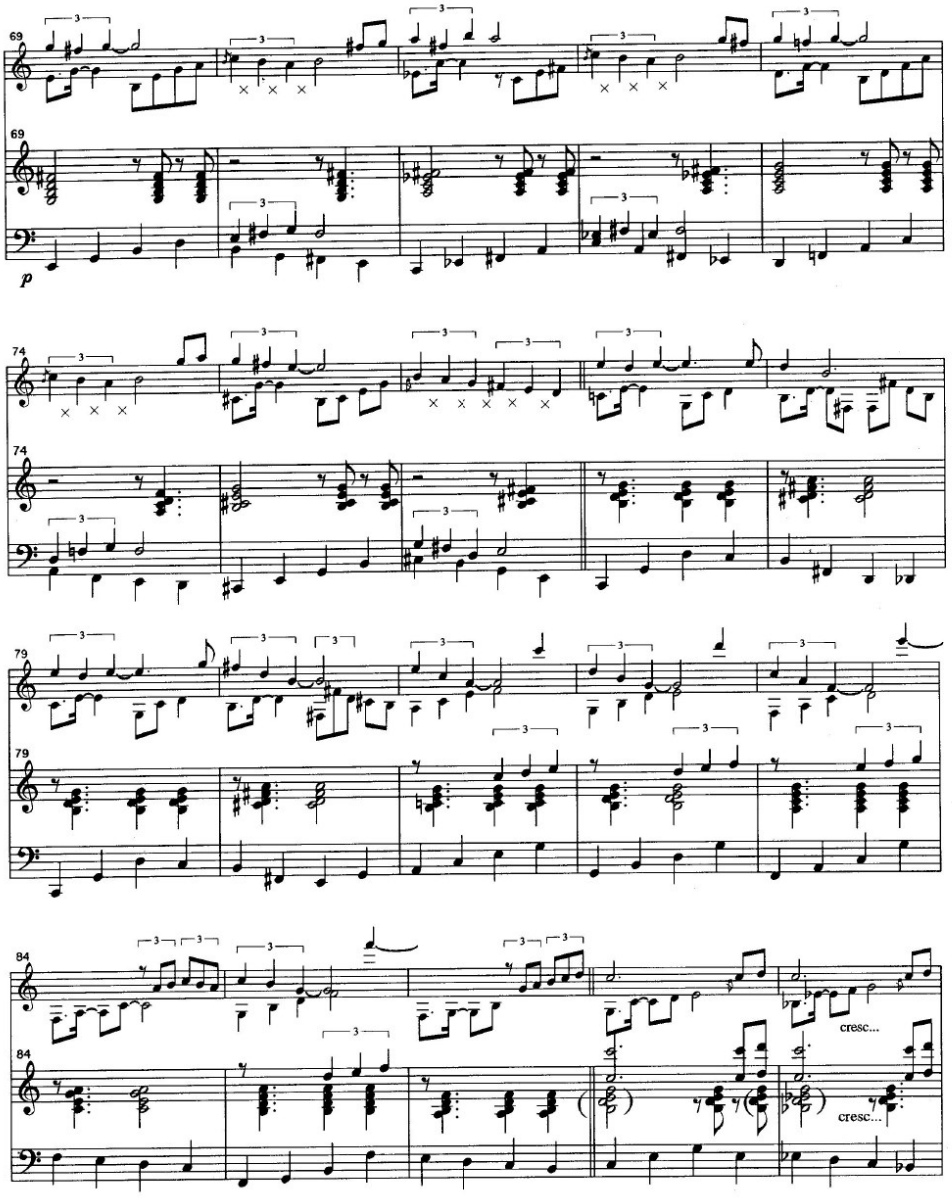
Caixa Postal 5063 (UFSM) , Santa Maria, RS , Brazil

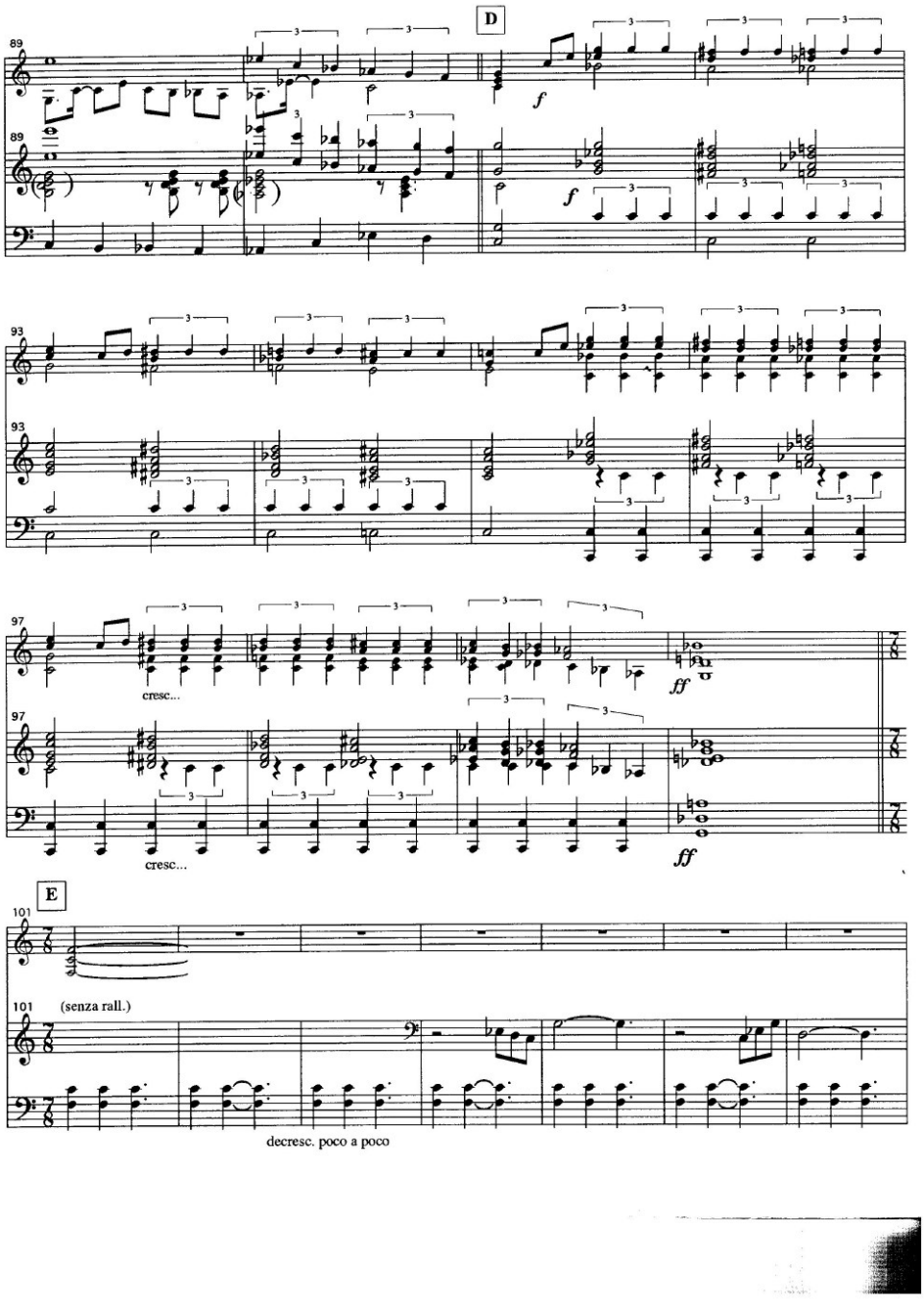
Registered at GEMA (Germany)

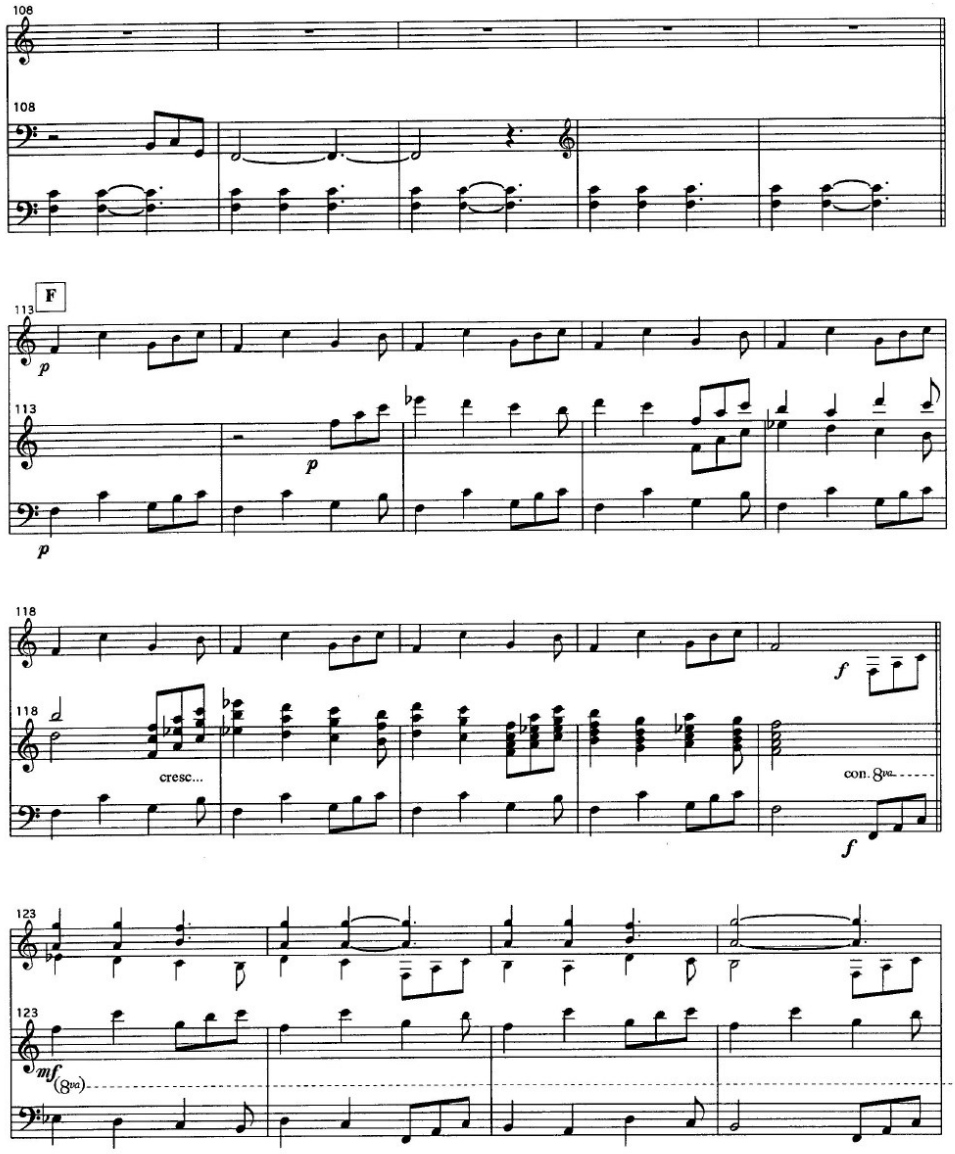

15
rall...
rall molto
15
rall...
rall. molto
Freely
19
rall...
molto lento
simile
accel. poco a poco
19
A Allegro ♩. 142
21
rall...
f
21
f
24
simile
decresc...
24

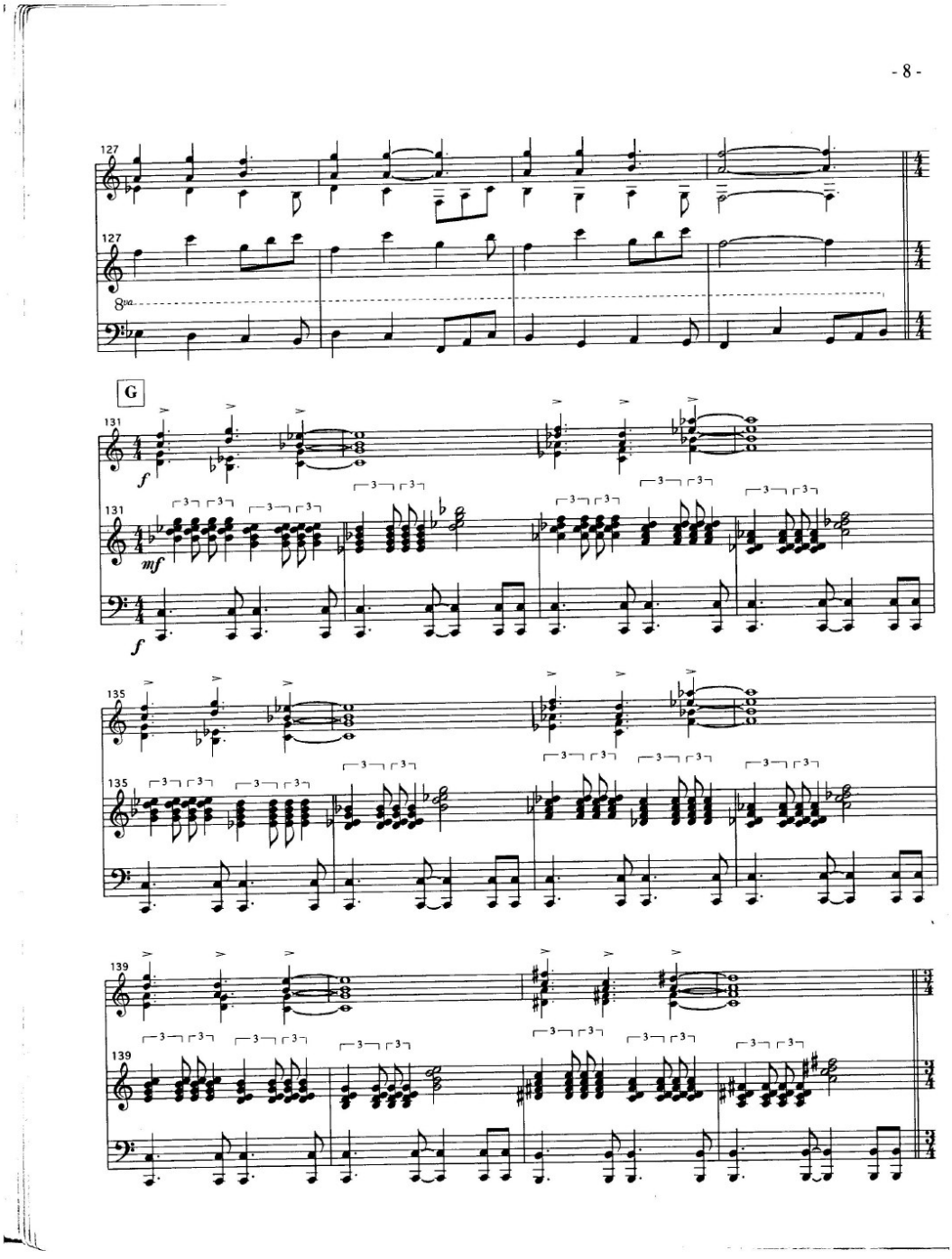

29
f
29
mf
f
34
34
f
39
39
44
B
mf
44
mf

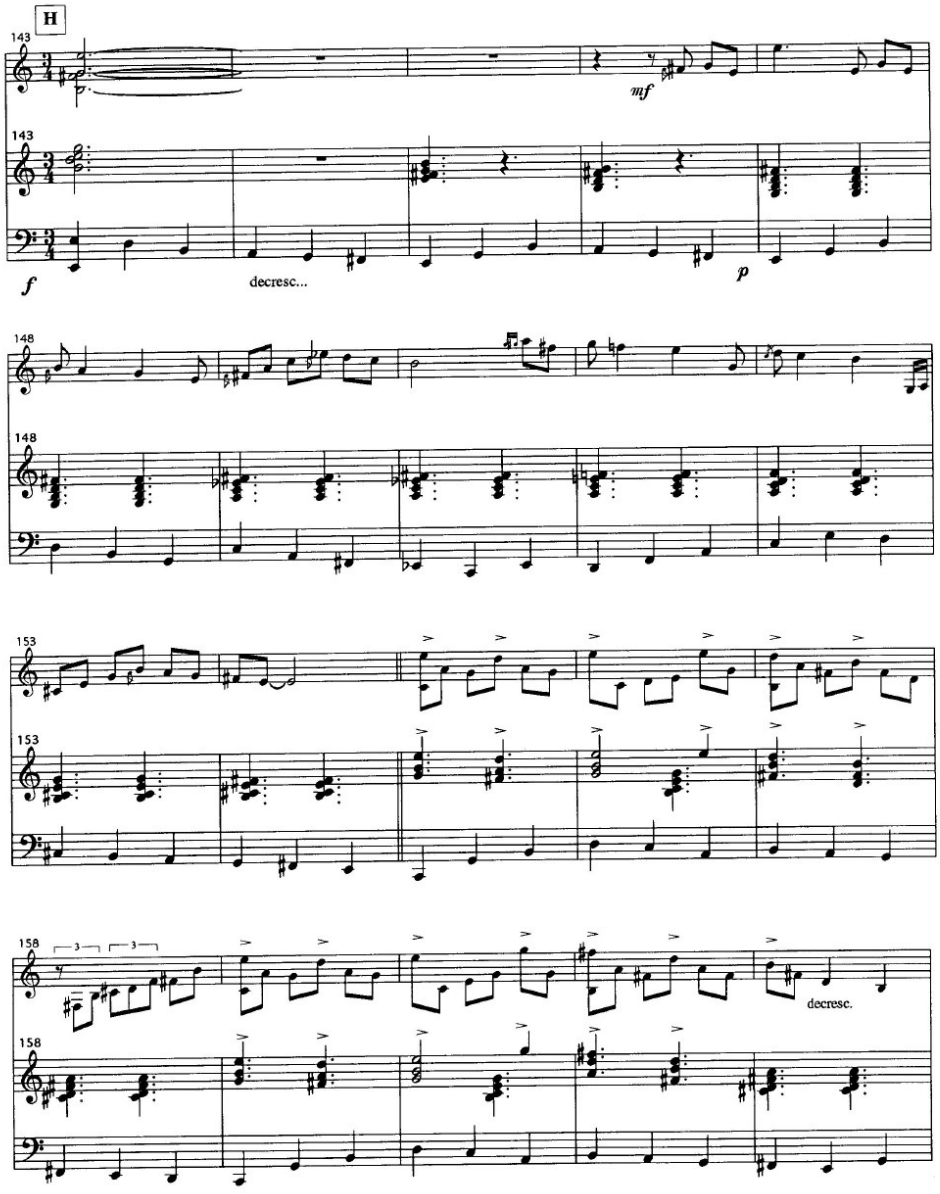

49
simile
54
59
cresc...
cresc...
64
C
ff
decresc...
mf
pp
f
decresc...

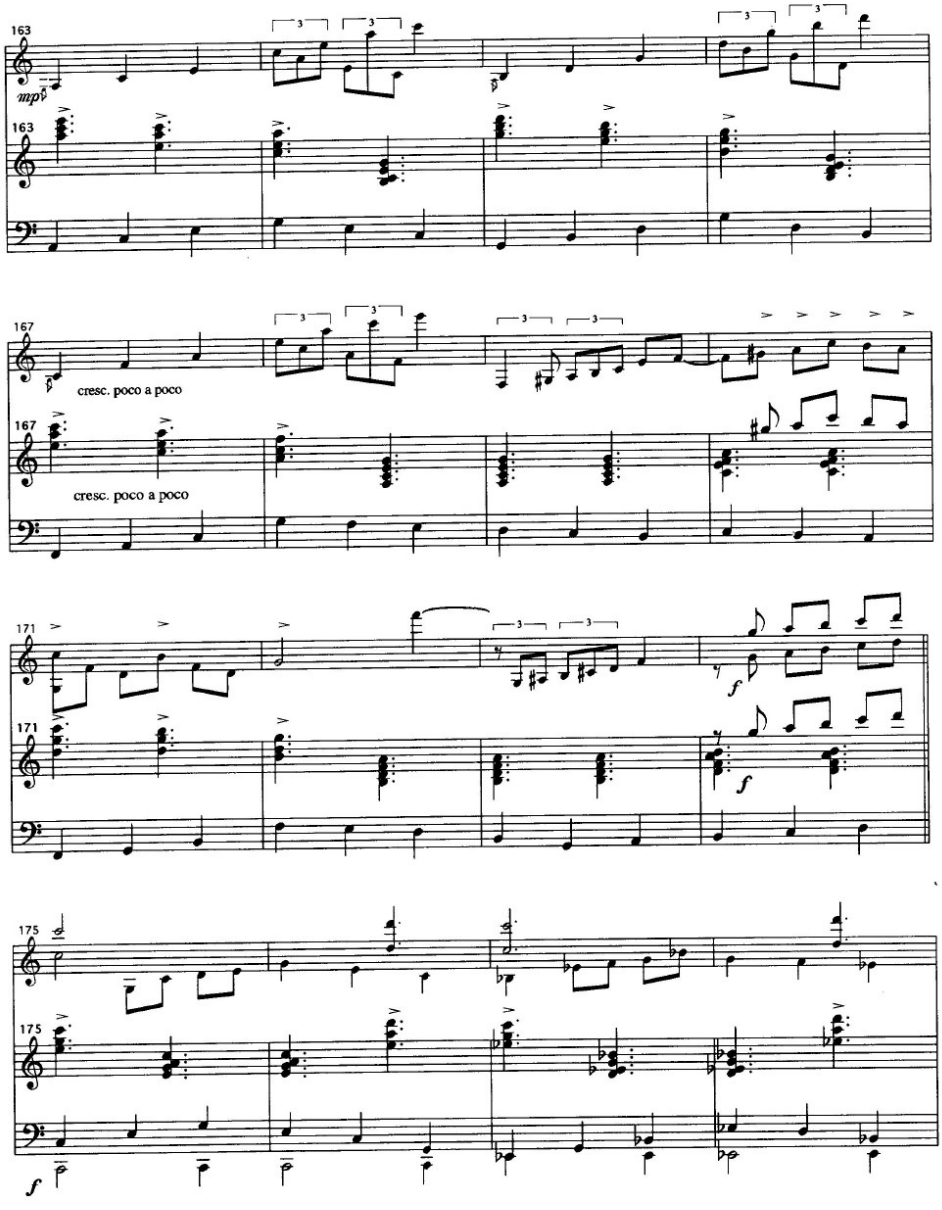

69
p
74
79
84
cresc...
cresc...

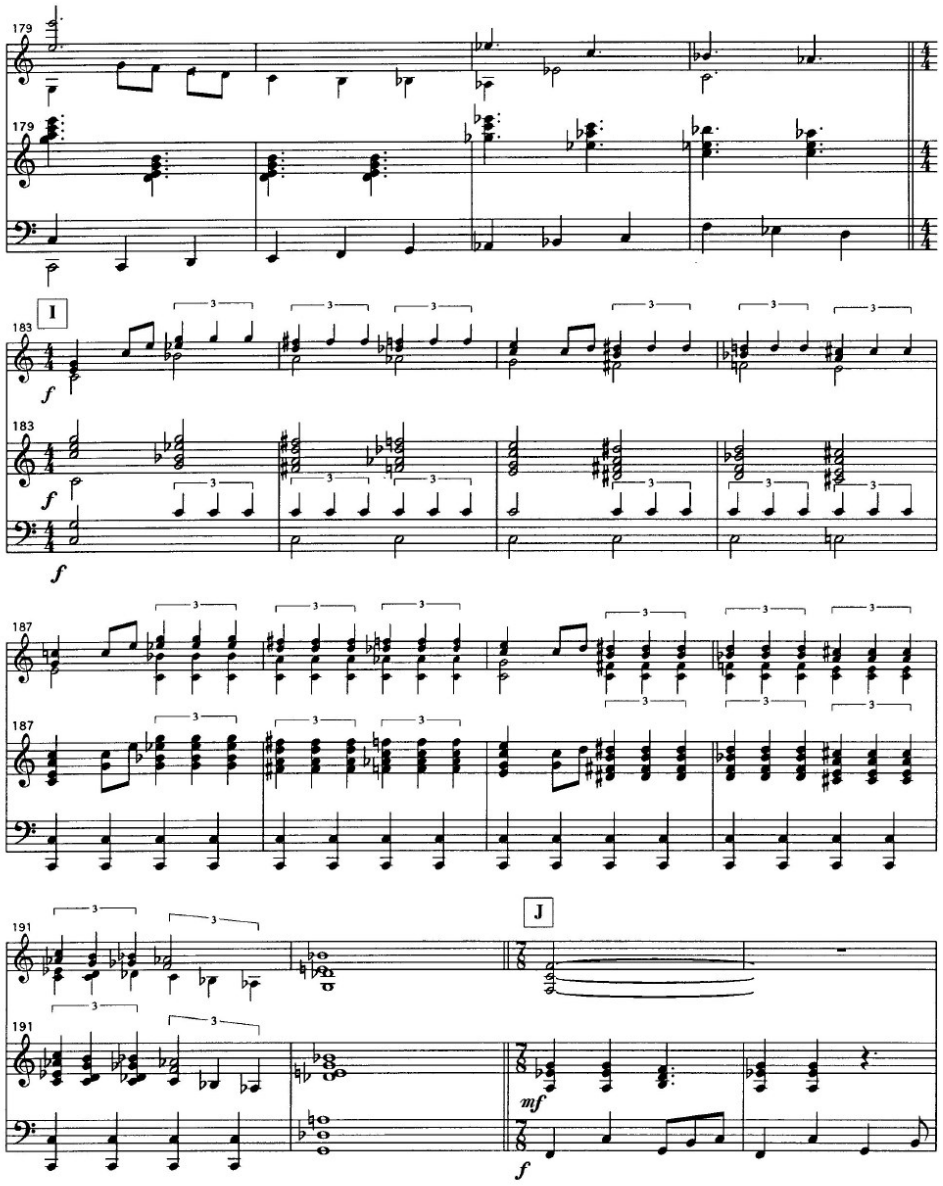

D
89
f
93
97
cresc...
ff
E
101
(senza rall.)
decresc. poco a poco

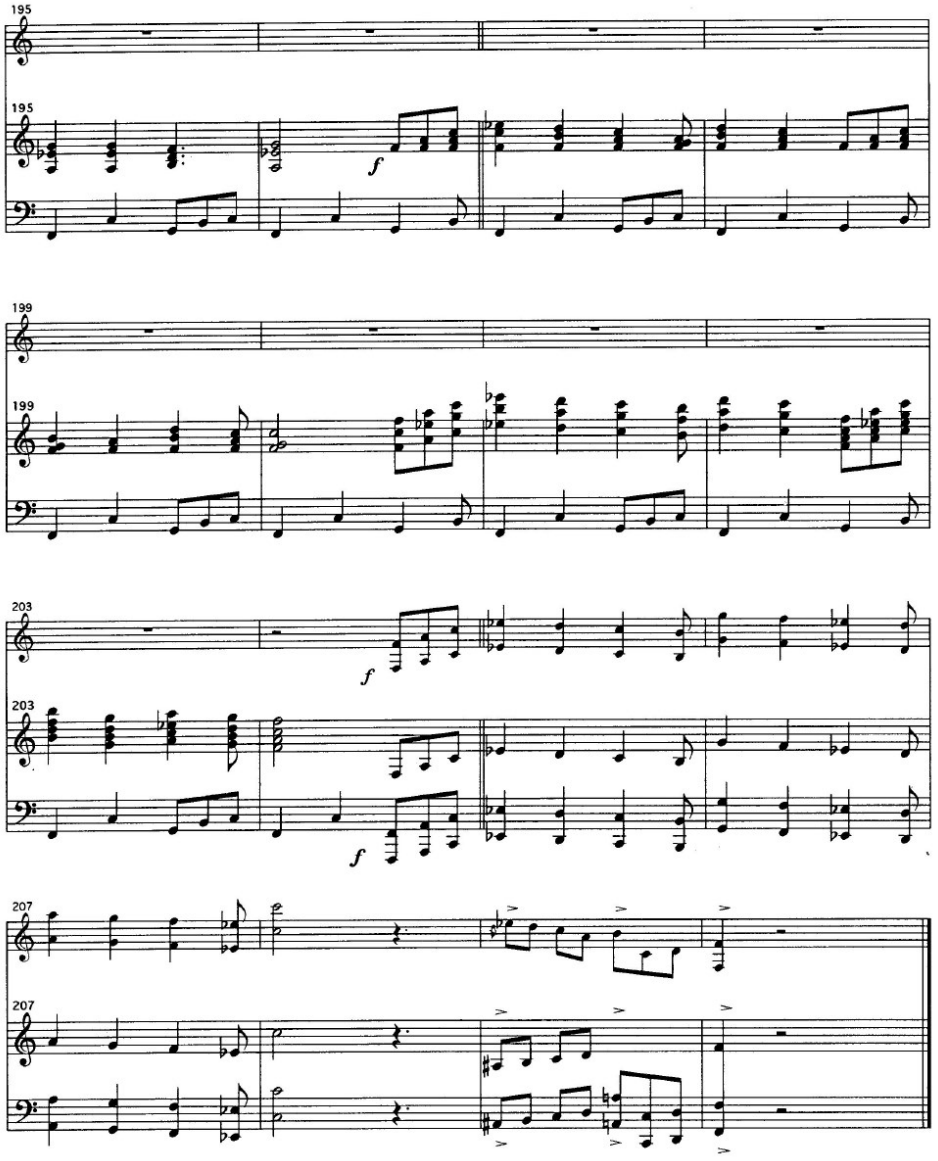

108
108
F
113
p
113
p
p
118
118
cresc...
f
con. 8va
f
123
123
mf (8va)


127
8va
G
131
f
mf
135
139


H
143
mf
f
decresc...
p
148
153
158
decresc.

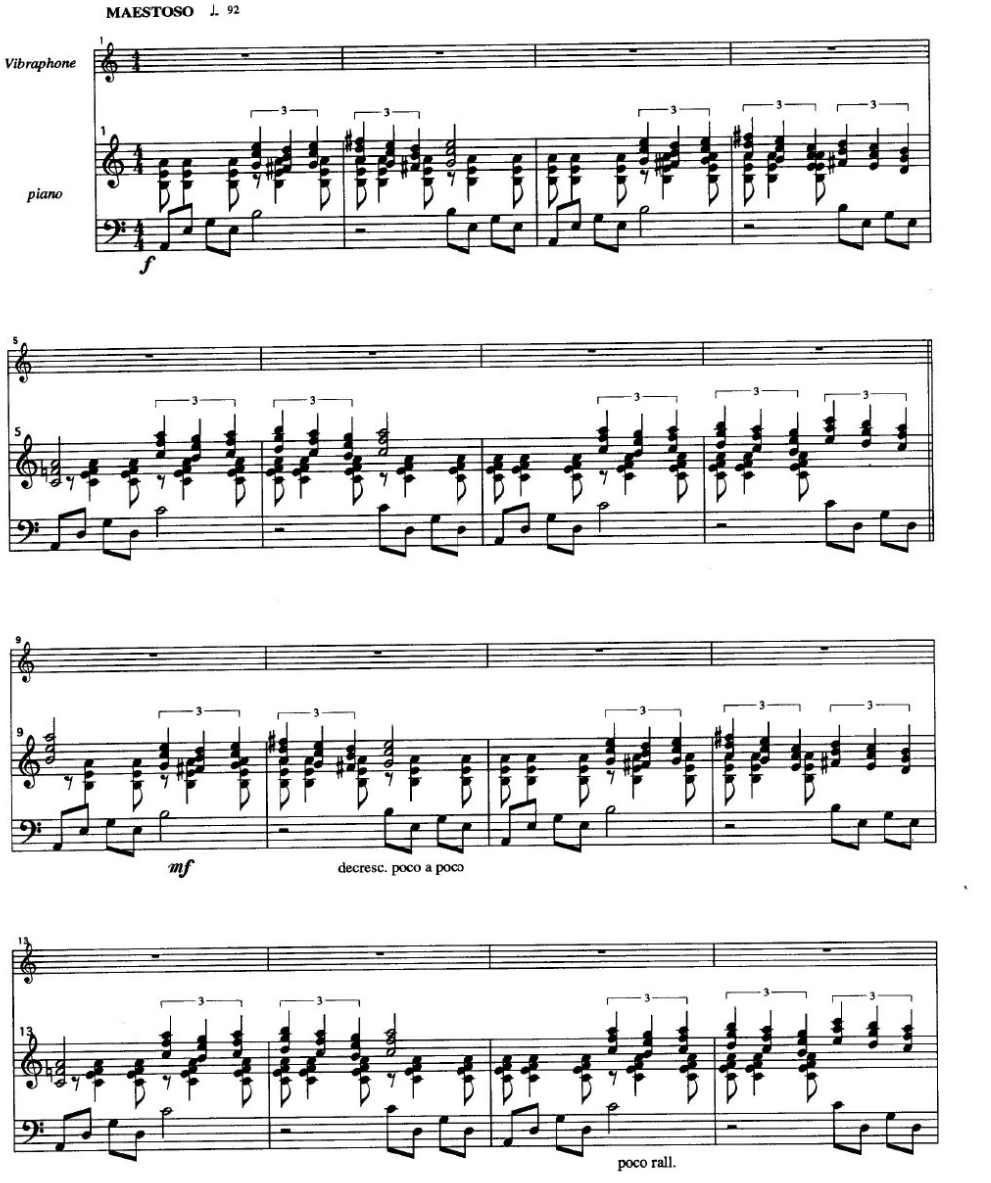

163
mpp
163
167
cresc. poco a poco
167
cresc. poco a poco
171
f
171
f
175
175
f

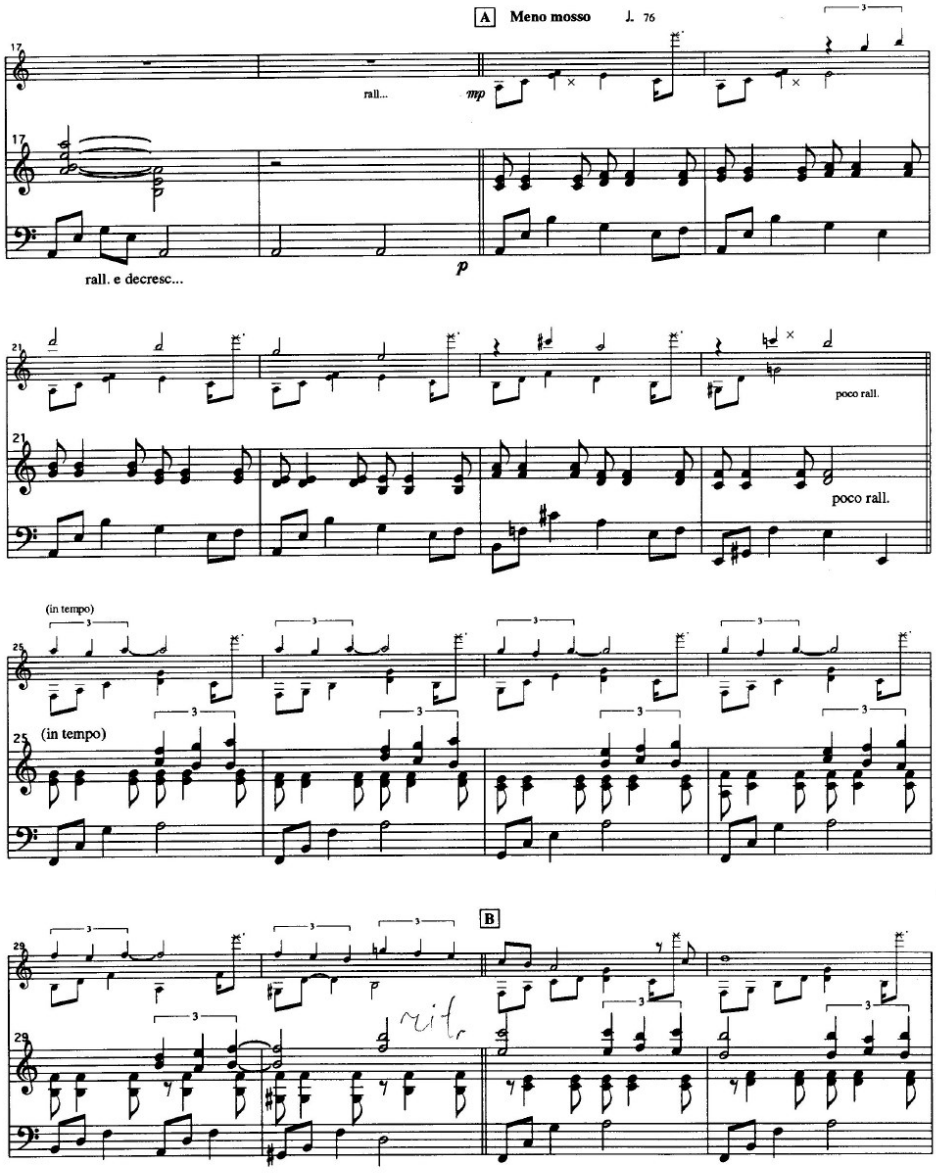

179
179
I
183
183
f
f
f
187
187
J
191
191
mf
f

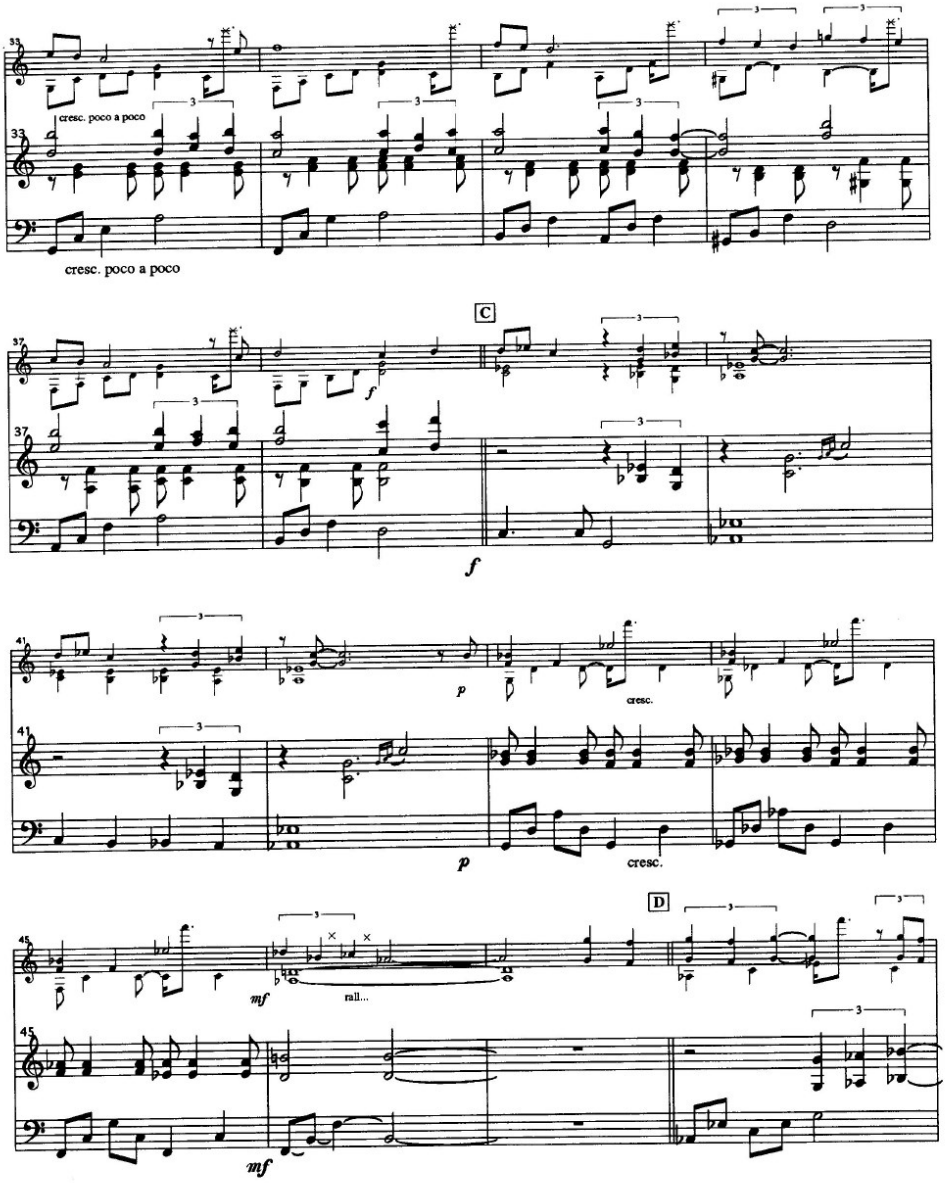

195
195
f
199
199
203
203
f
f
207
207

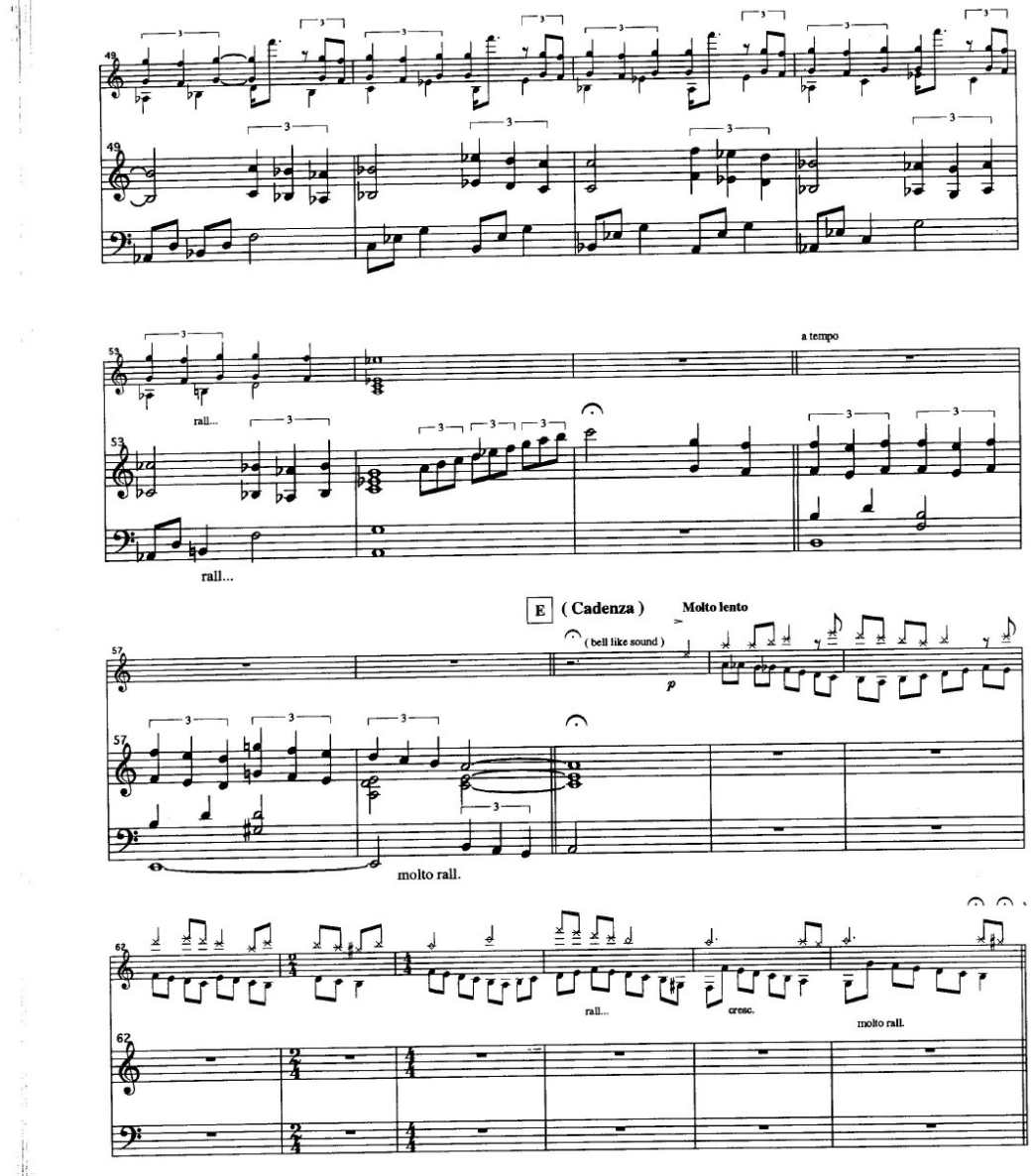
II) Acalanto

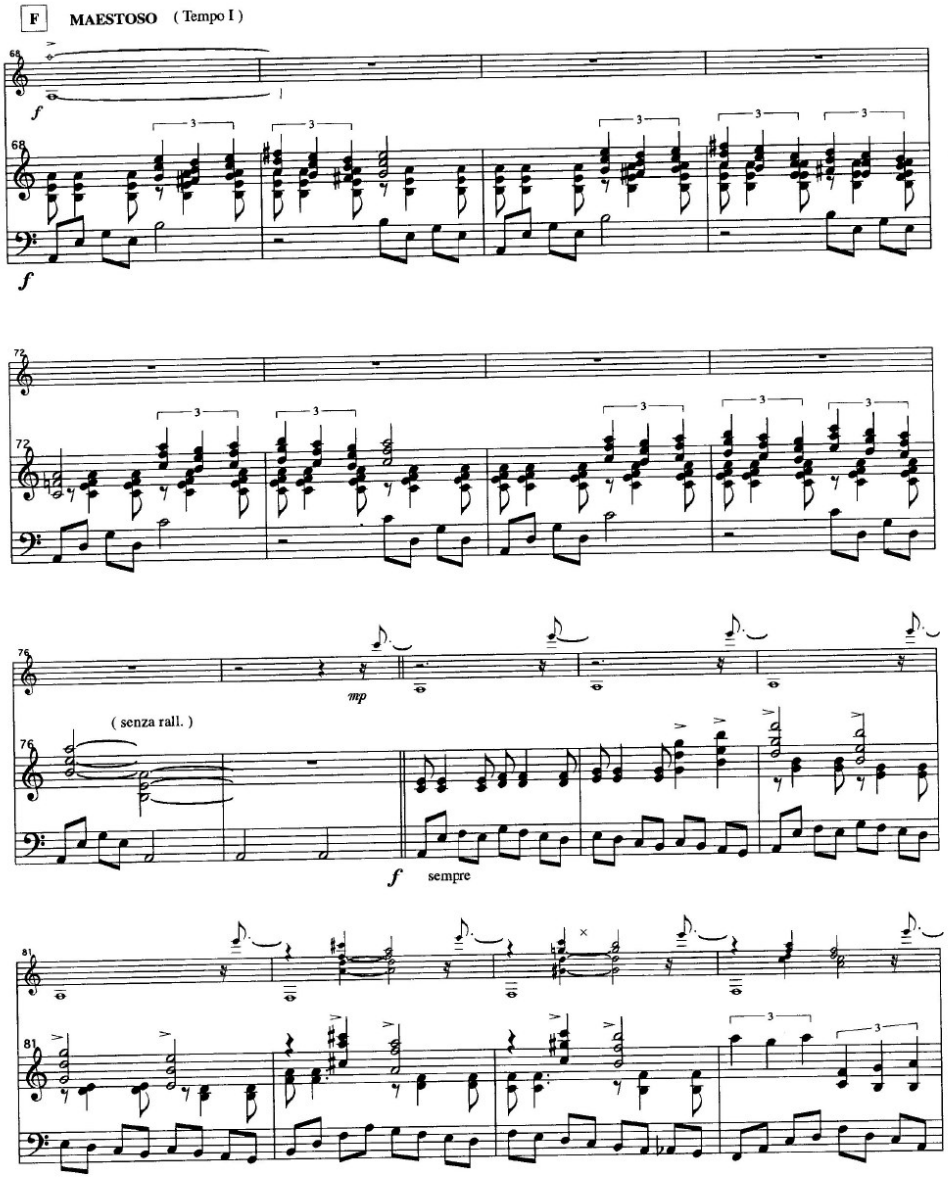
(Based on the Brazilian lullaby "Tutú Marambá")

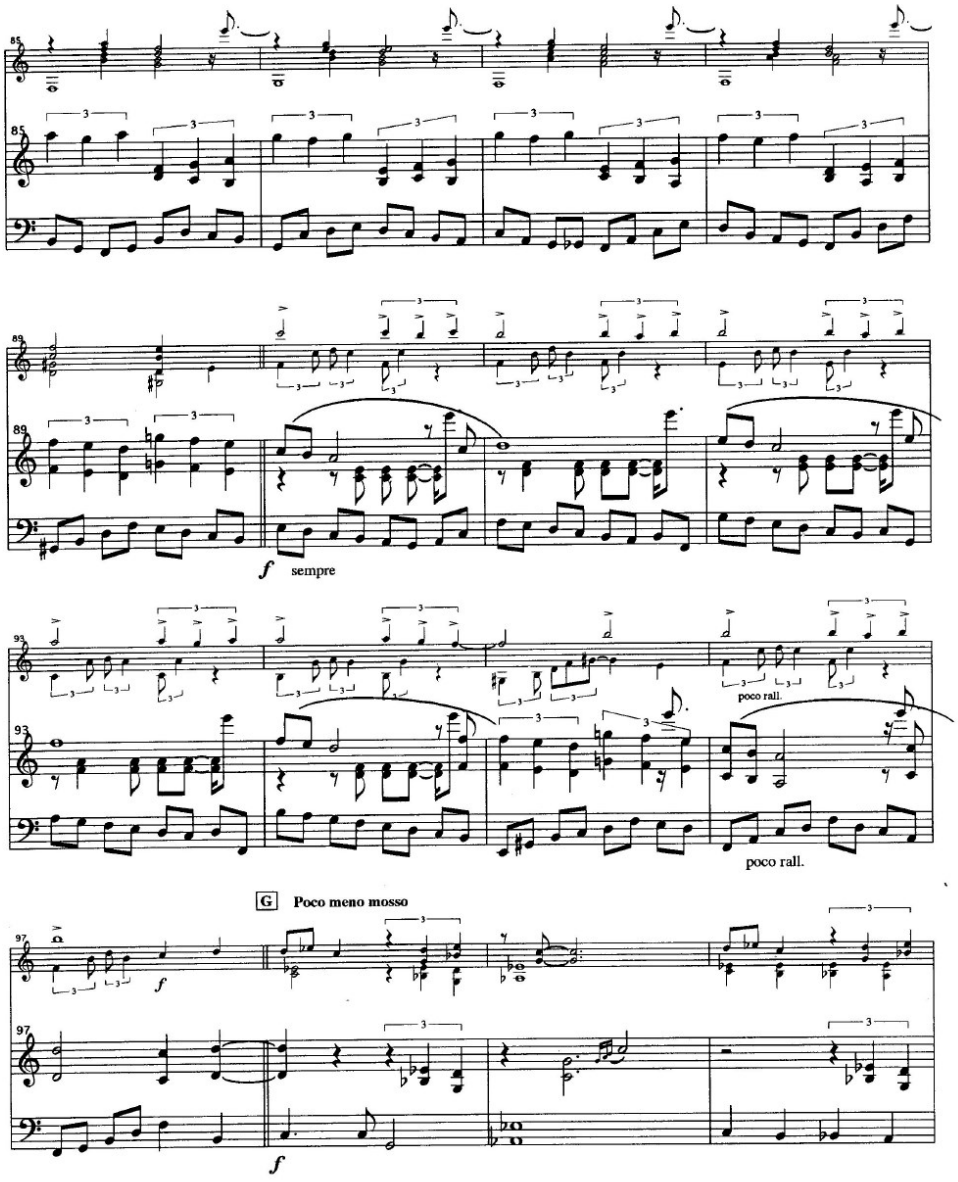


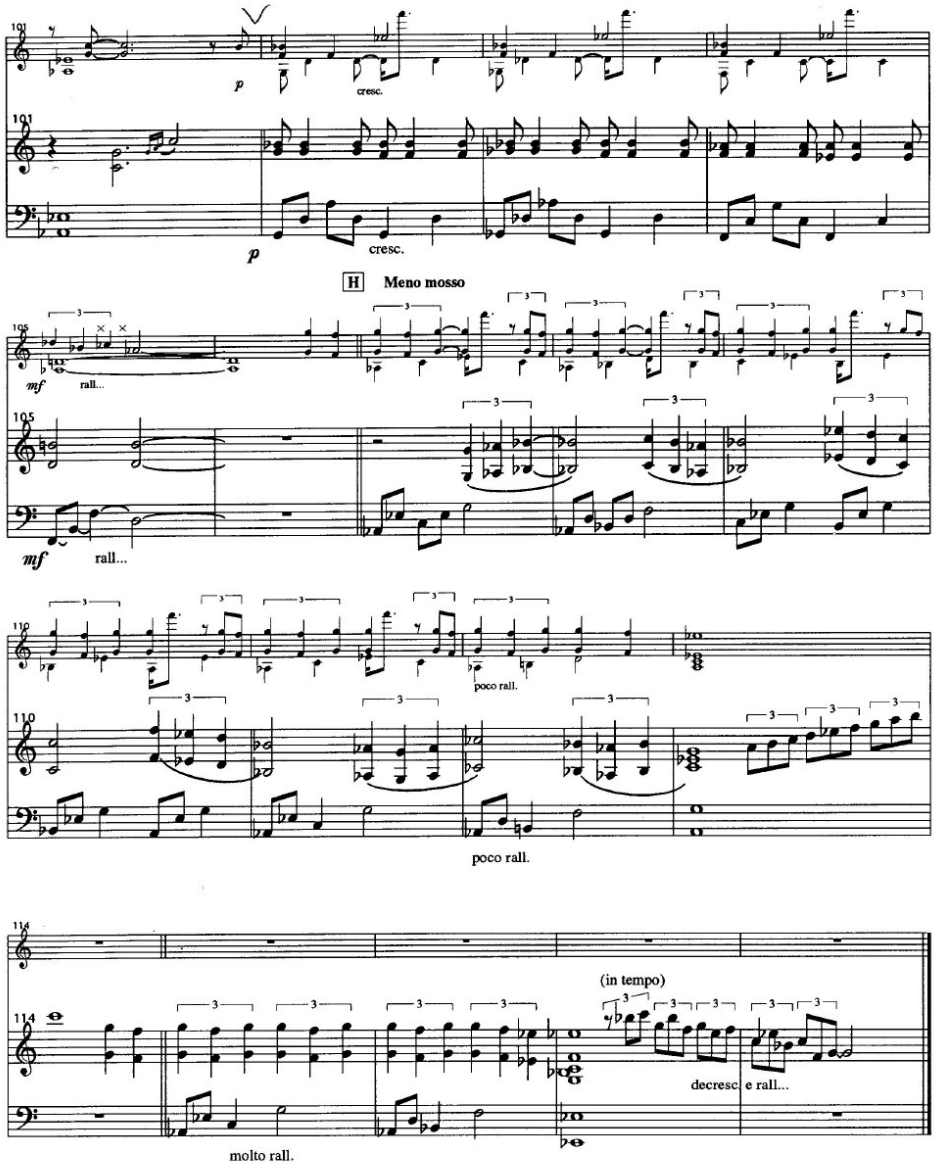

A Meno mosso ♩. 76
rall...
mp
rall. e decresc...
p
poco rall.
poco rall.
(in tempo)
(in tempo)
B
rit.


33
cresc. poco a poco
33
cresc. poco a poco
C
37
f
37
f
41
p
cresc.
41
p
cresc.
D
45
mf
rall...
45
mf

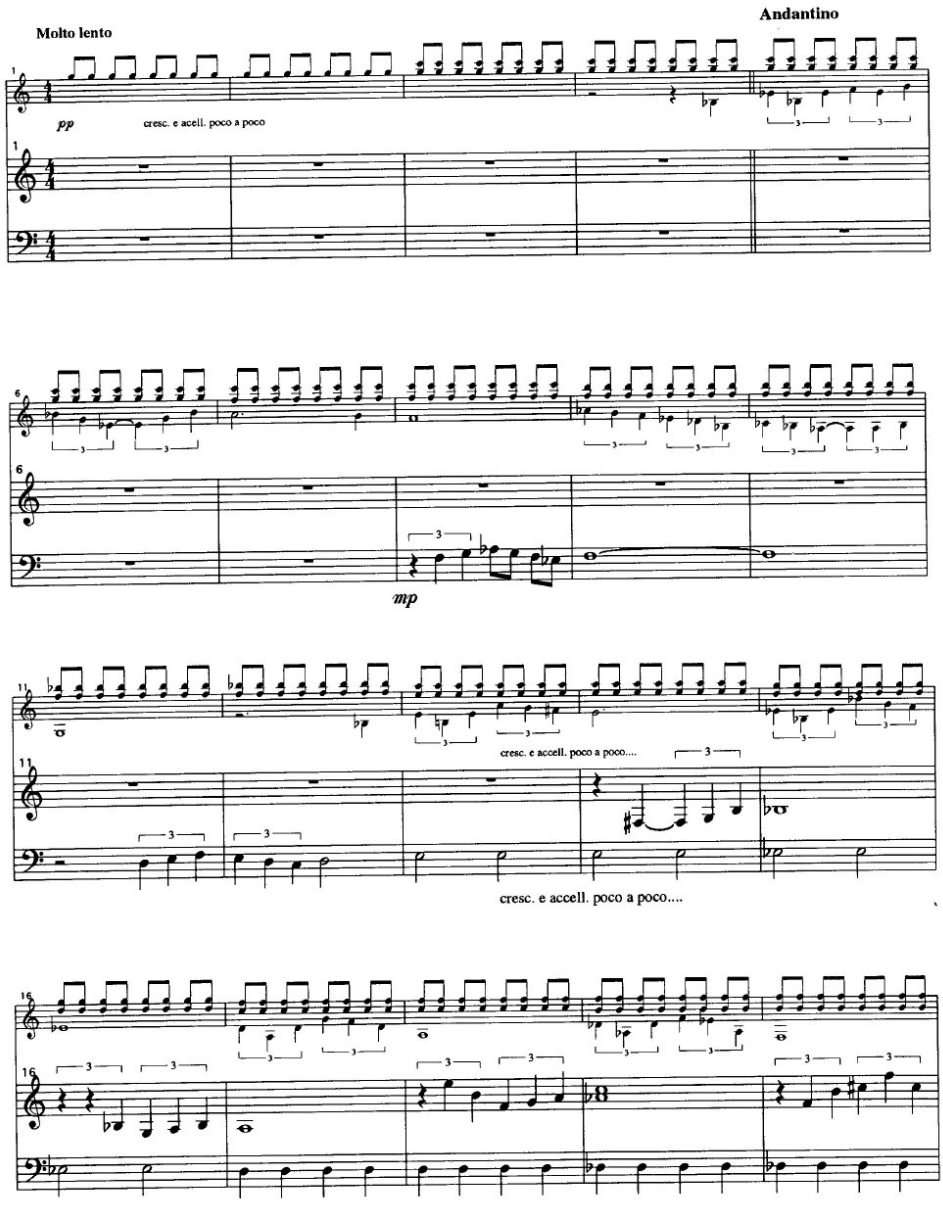

49
49
53
rall...
a tempo
53
rall...
E
(Cadenza)
Molto lento
(bell like sound)
57
p
57
molto rall.
62
rall...
cresc.
molto rall.
62


F
MAESTOSO (Tempo I)
f
68
72
76
(senza rall.)
mp
f
sempre
81

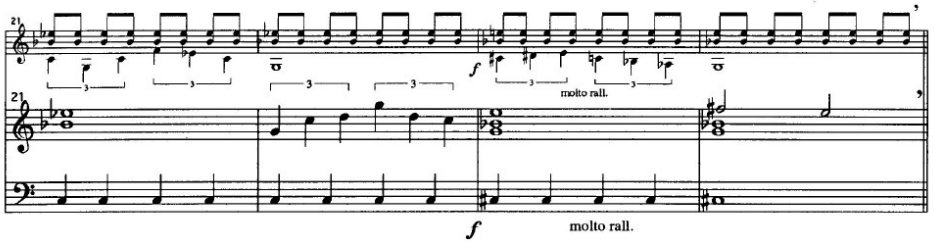

85
85
89
89
f sempre
93
93
poco rall.
poco rall.
G Poco meno mosso
97
97
f
f


p
cresc.
H
Meno mosso
mf
rall...
poco rall.
(in tempo)
decresc. e rall...
molto rall.

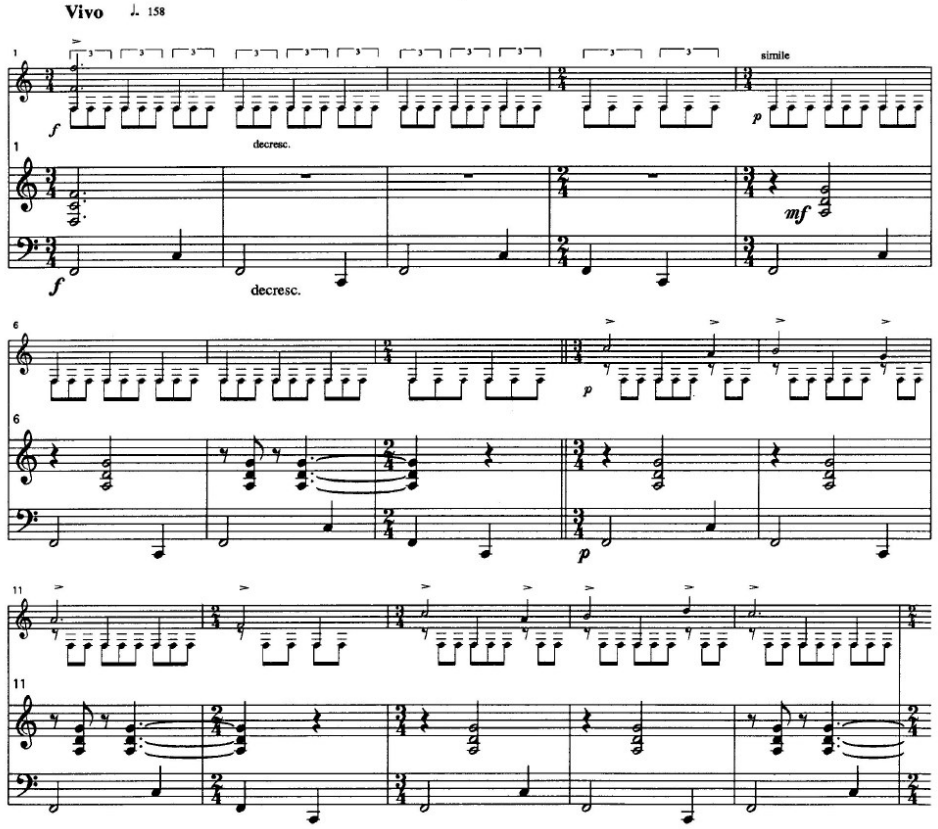
(bridge)

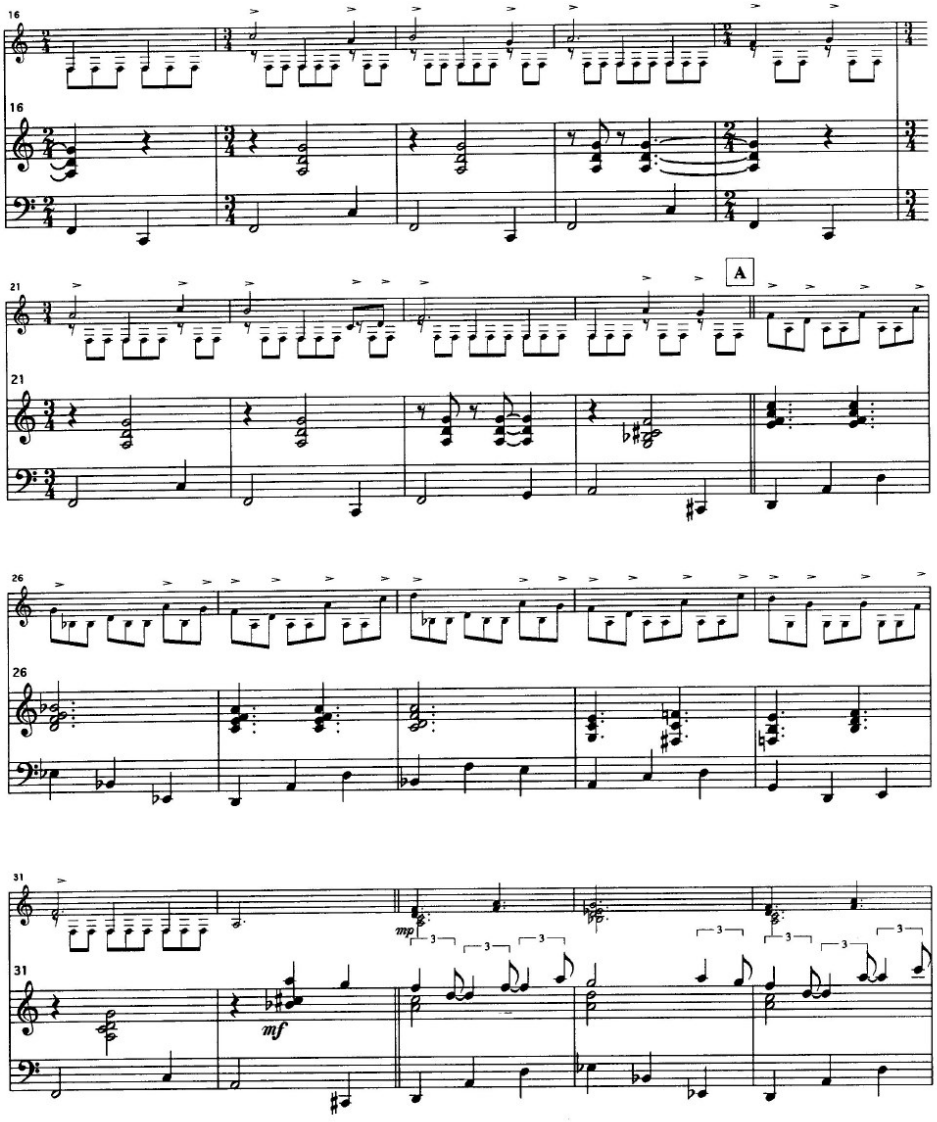

Molto lento
Andantino
pp
cresc. e acell. poco a poco
mp
cresc. e accell. poco a poco....
cresc. e accell. poco a poco....

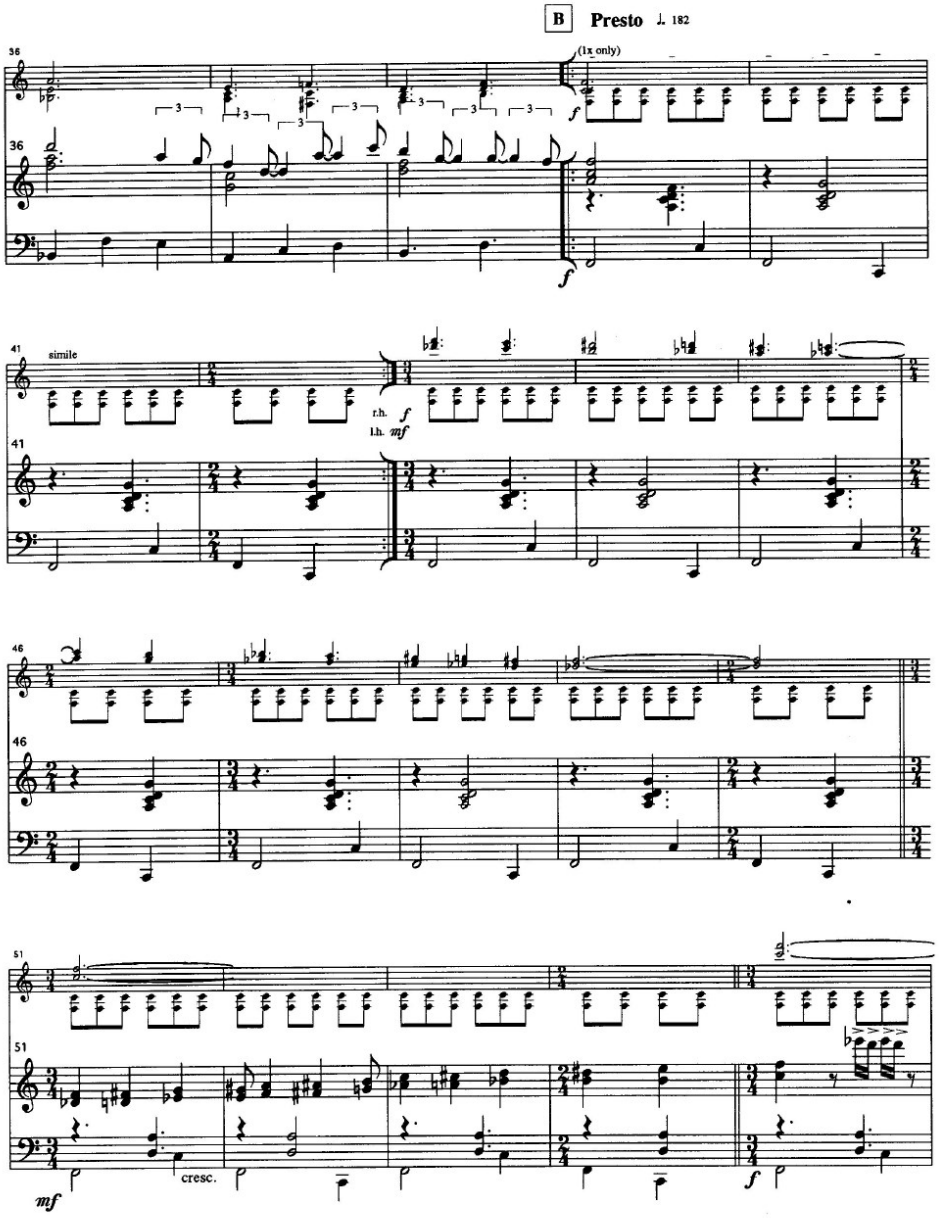
Attaca

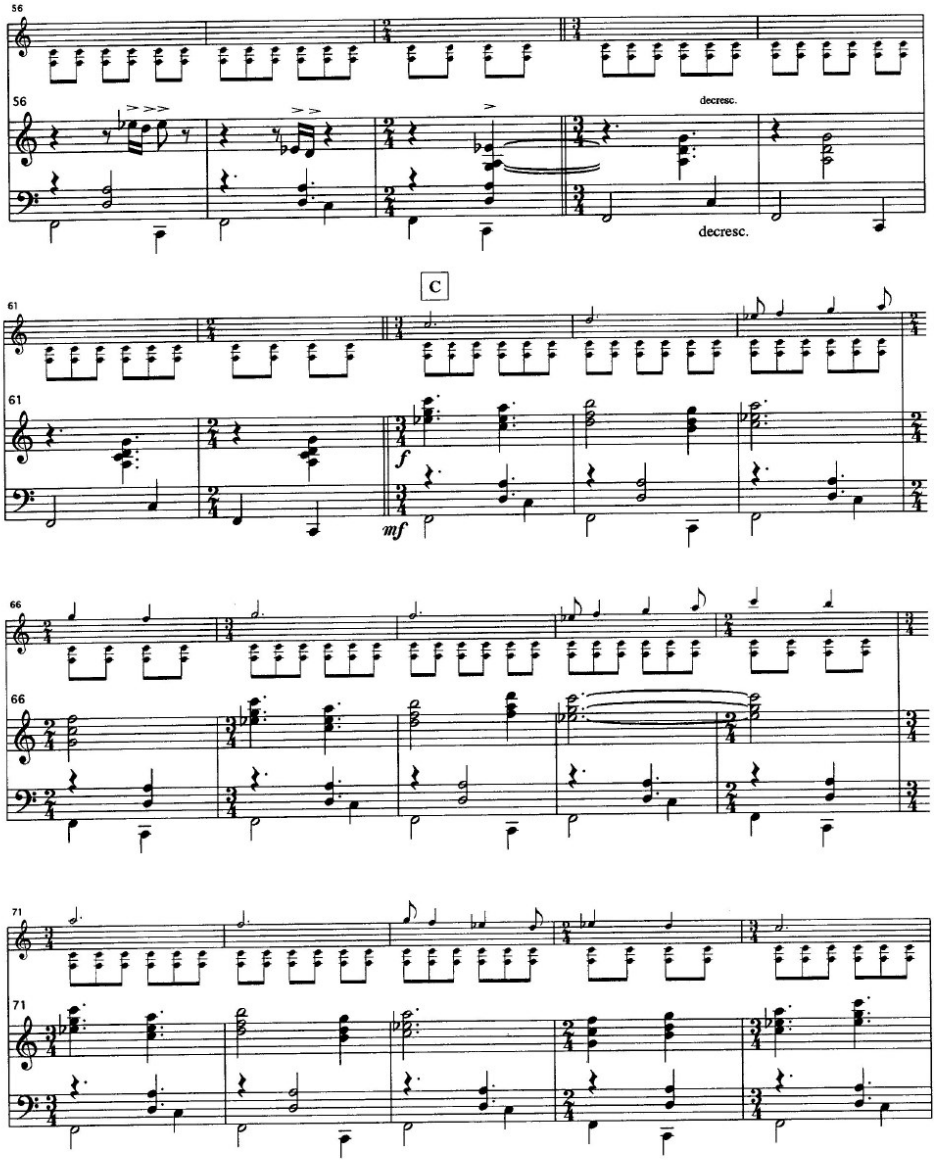


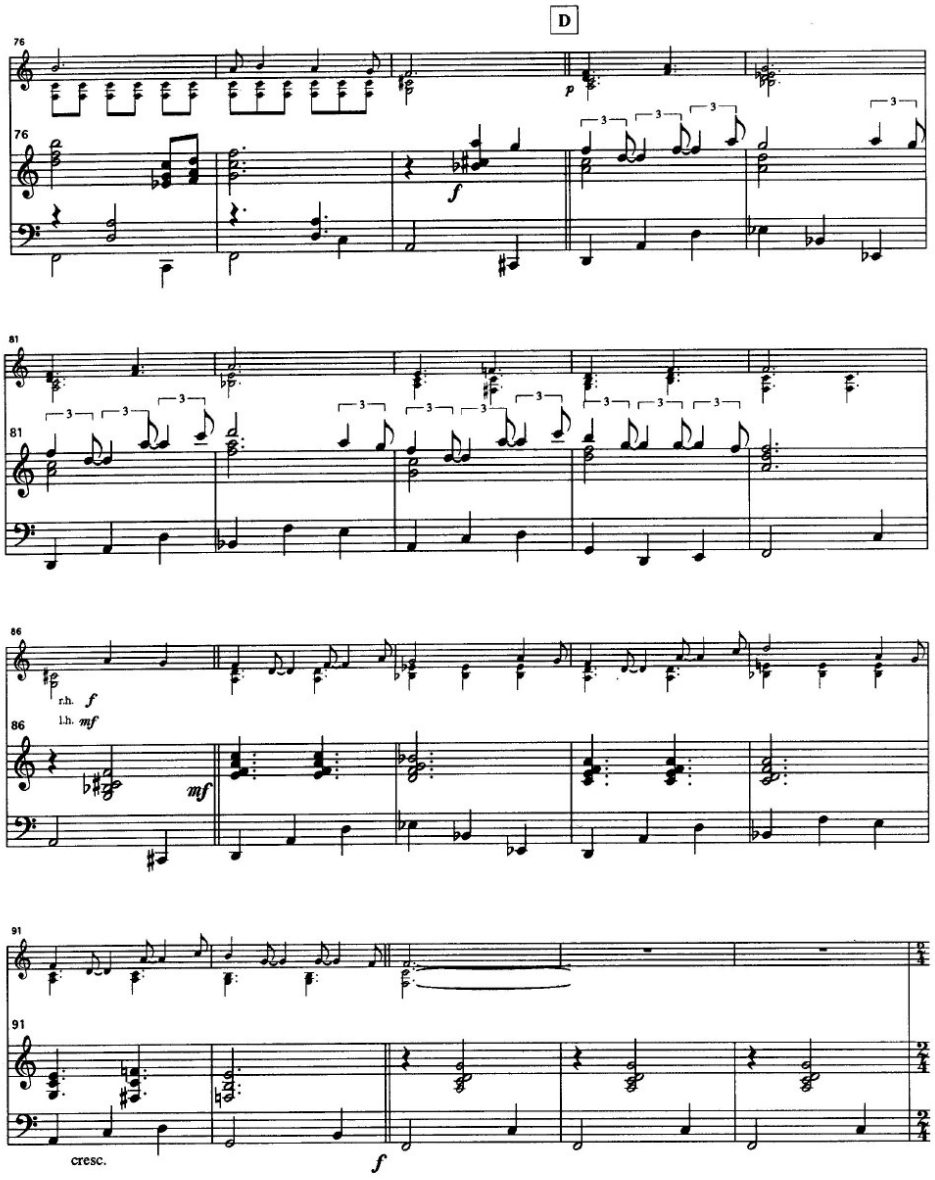
III)

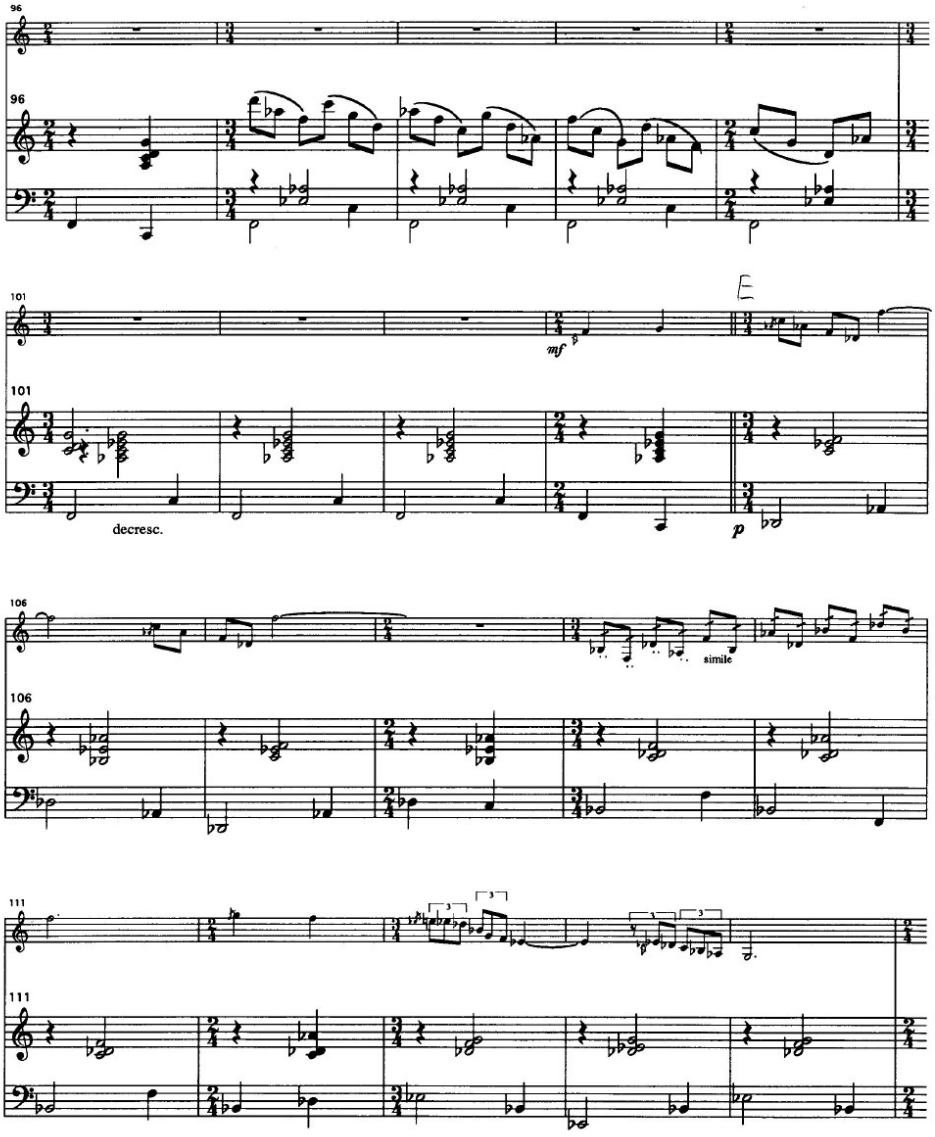


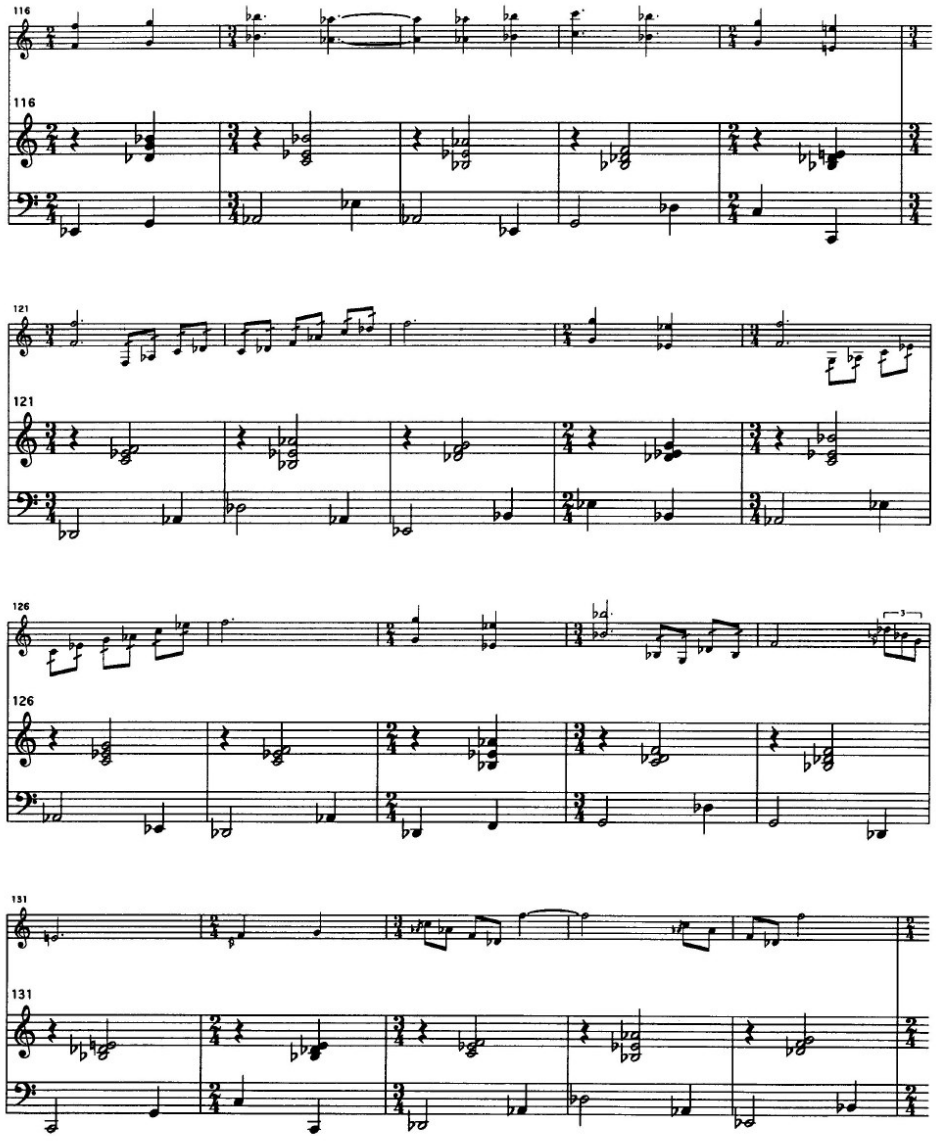

16
16
21
A
21
26
26
31
31
mp
mf

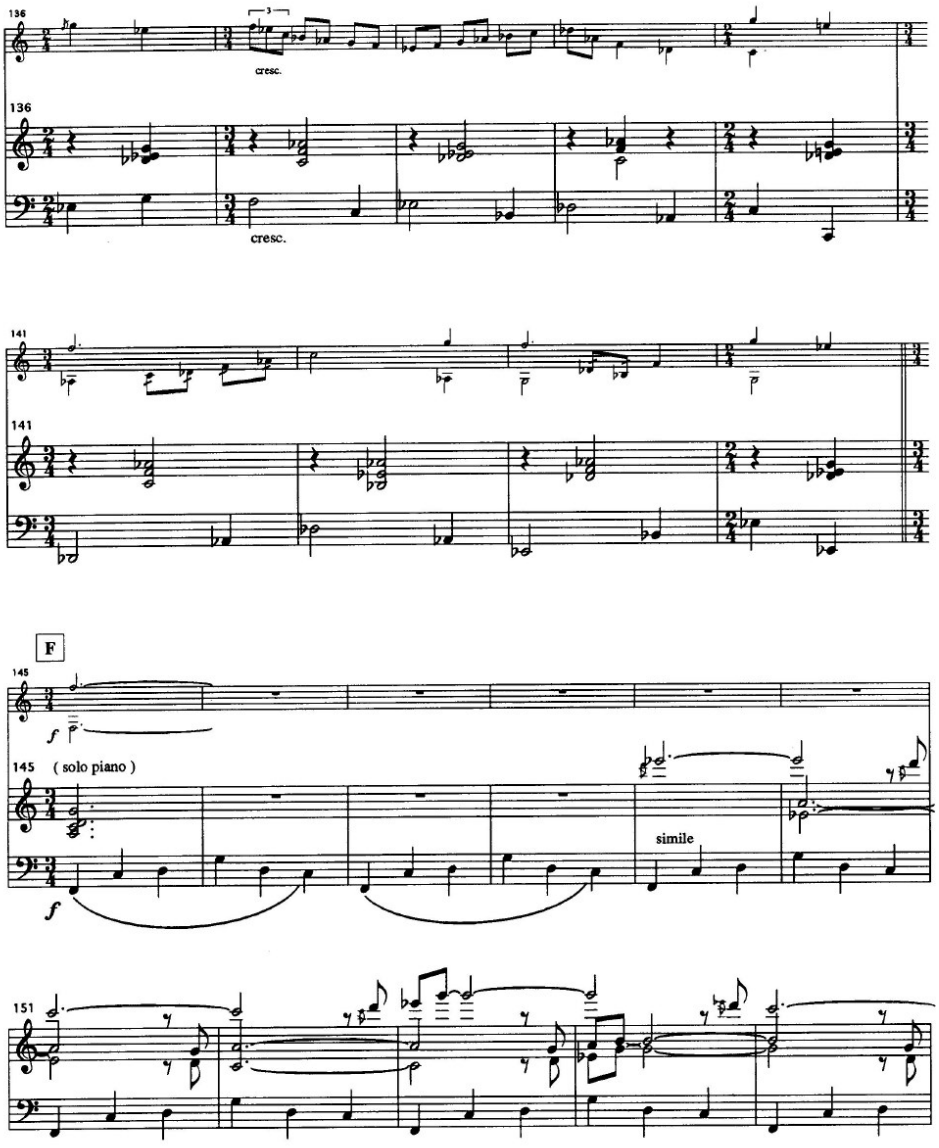

B
Presto ♩. 182
(1x only)
simile
r.h.
l.h.
cresc.

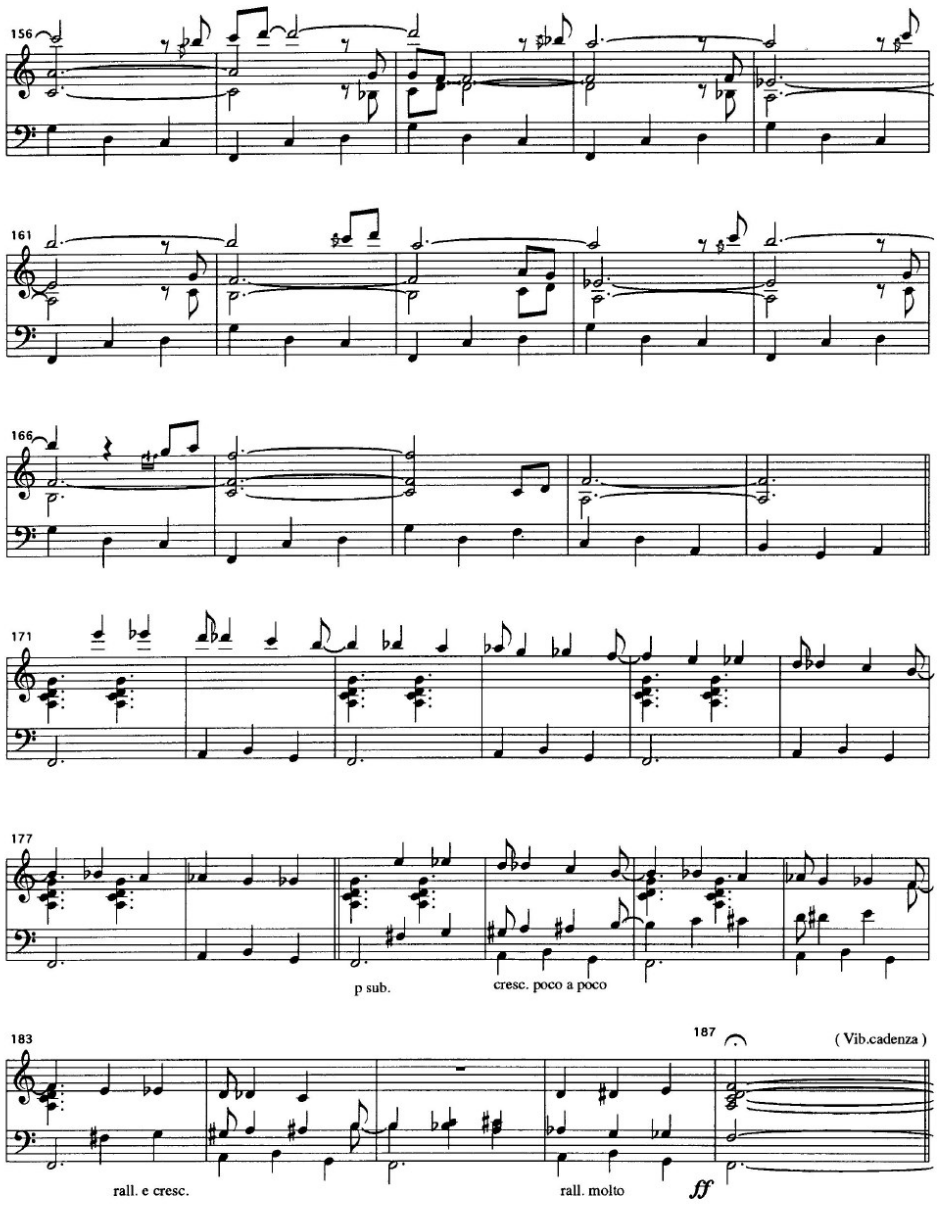

56
56
decresc.
decresc.
C
61
61
f
mf
66
66
71
71


D
76
p
f
81
86
r.h. f
l.h. mf
mf
91
cresc.
f

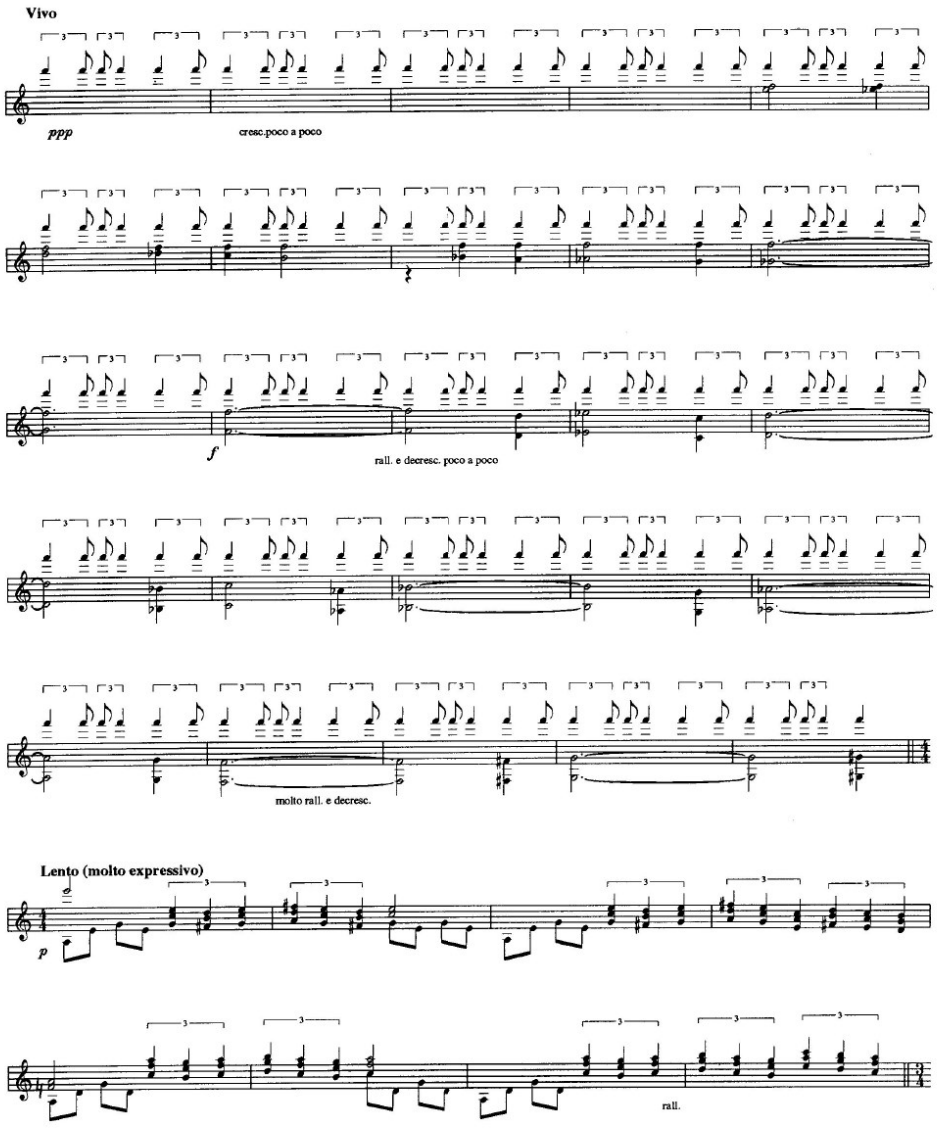

96
101
E
mf
decresc.
p
106
simile
111

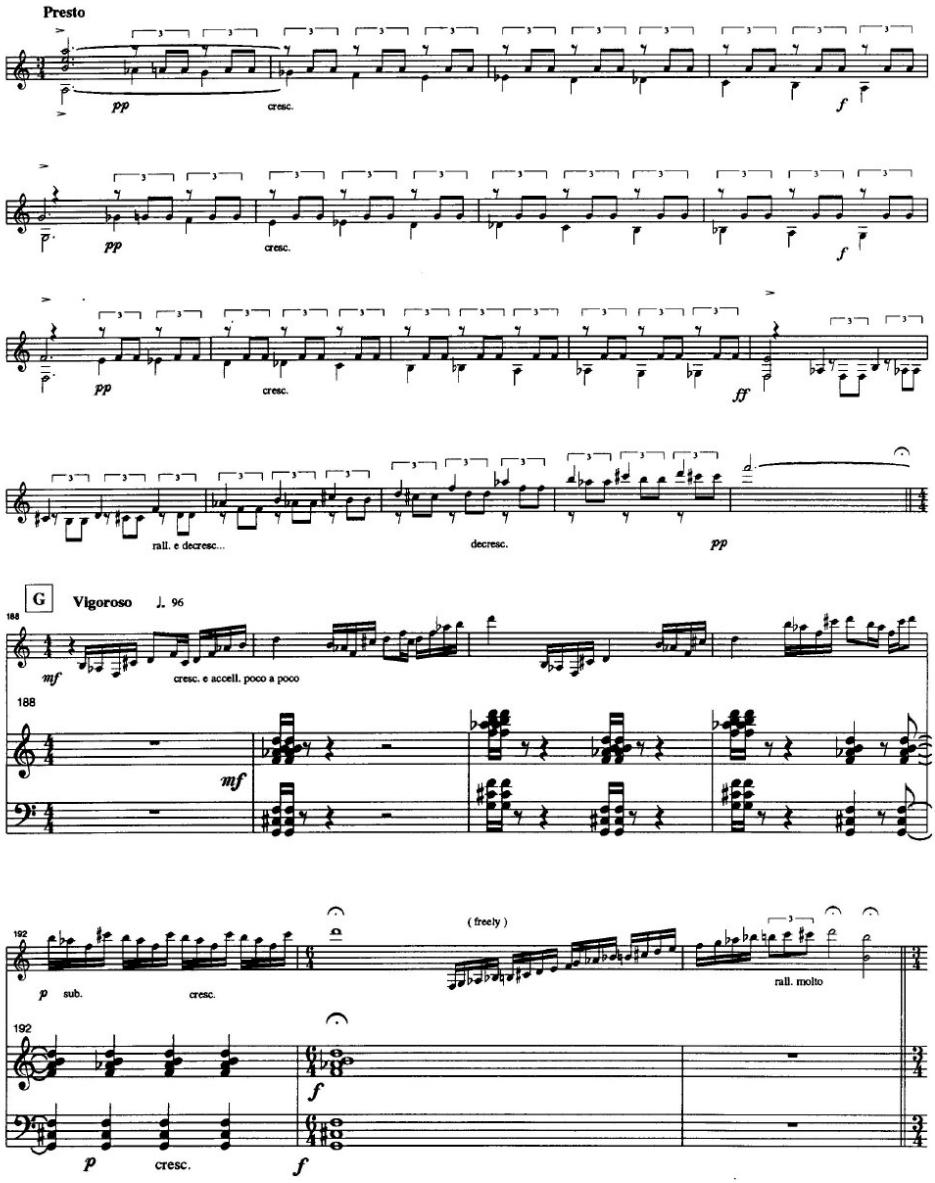

116
116
121
121
126
126
131
131

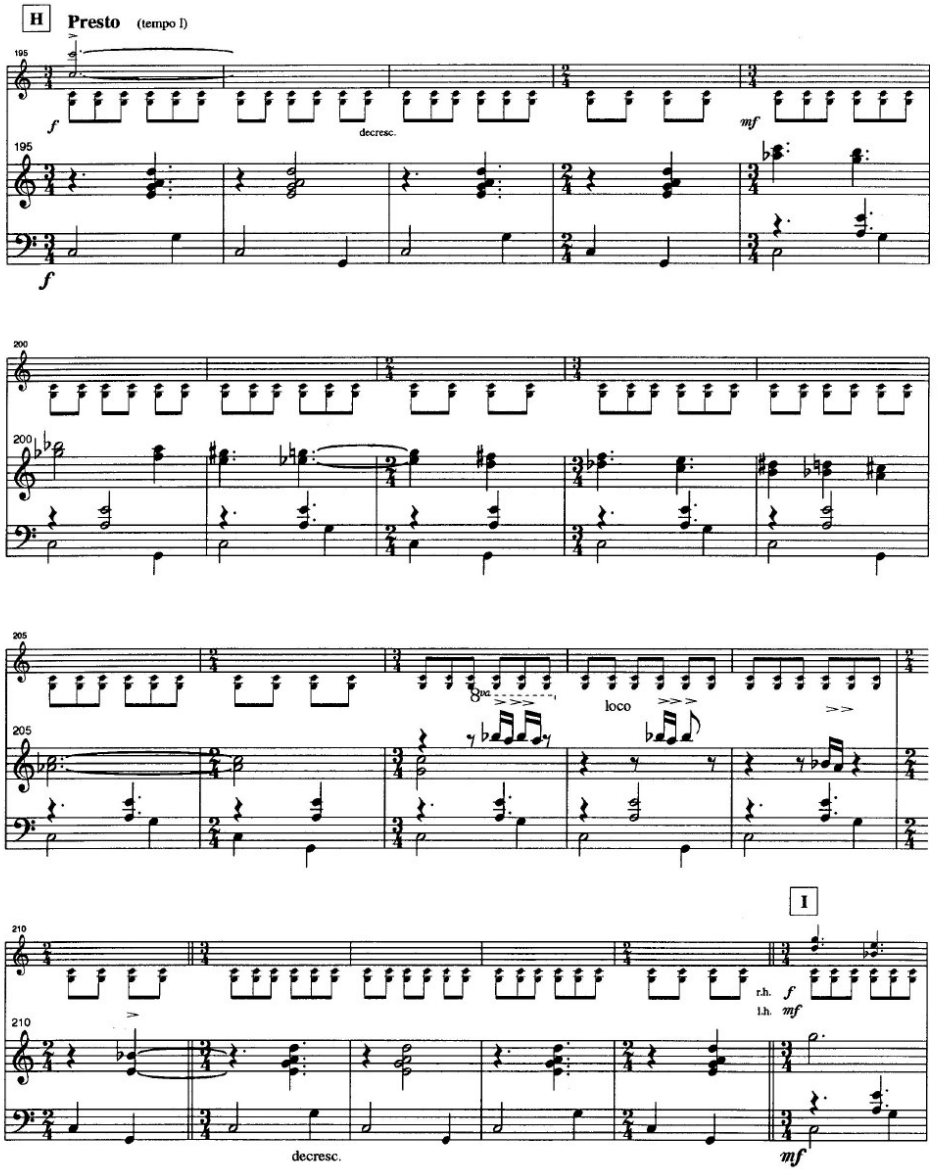

136
cresc.
136
cresc.
141
141
F
145
f
145 (solo piano)
simile
f
151

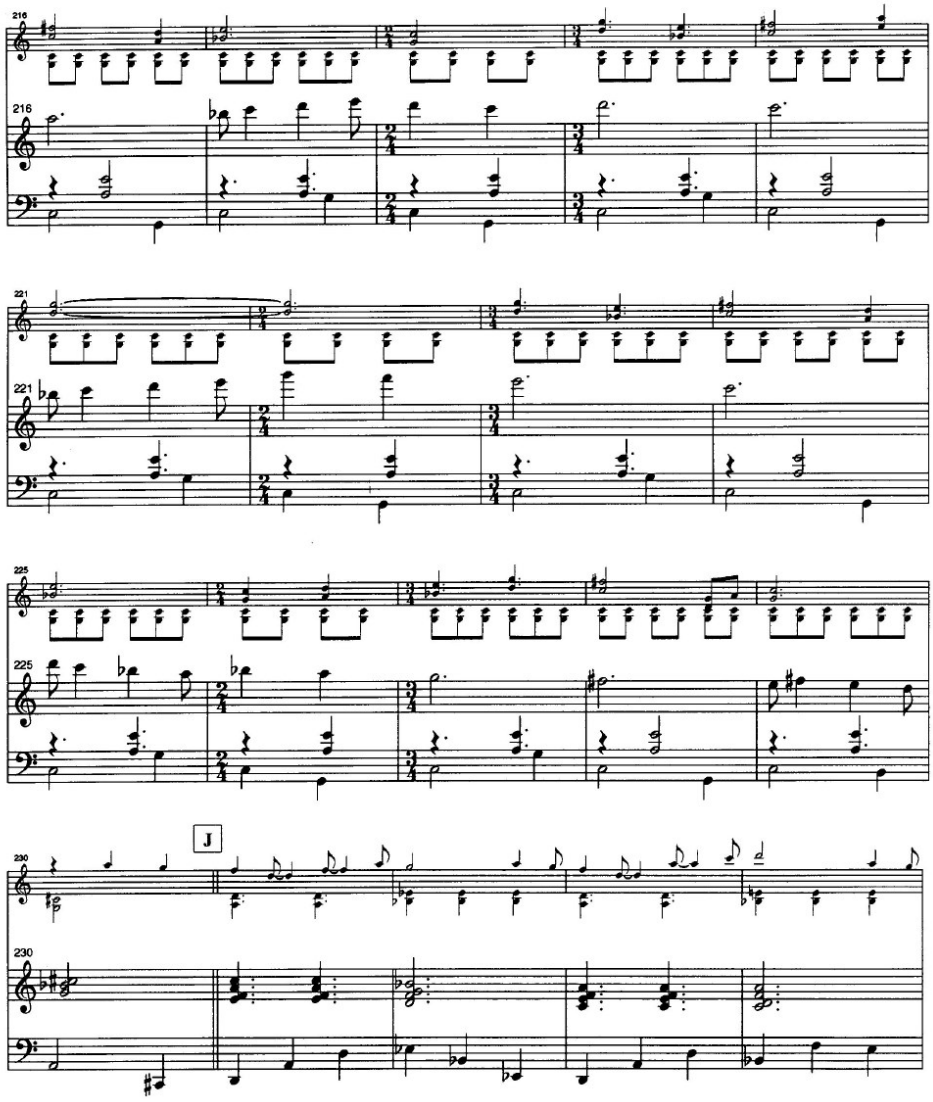

156
161
166
171
177
p sub.
cresc. poco a poco
183
187
(Vib.cadenza)
rall. e cresc.
rall. molto
ff

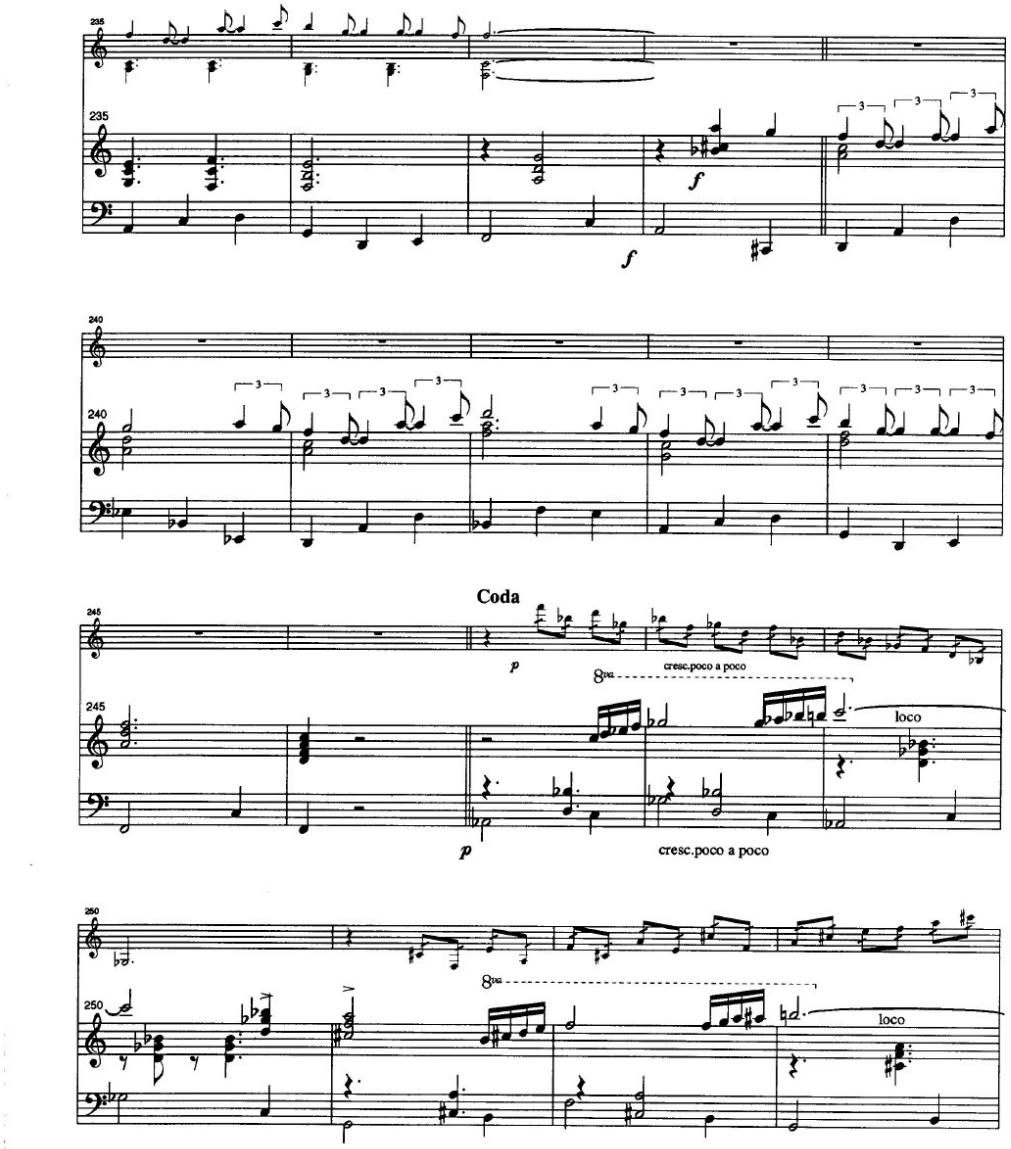
(Vibraphone cadenza)

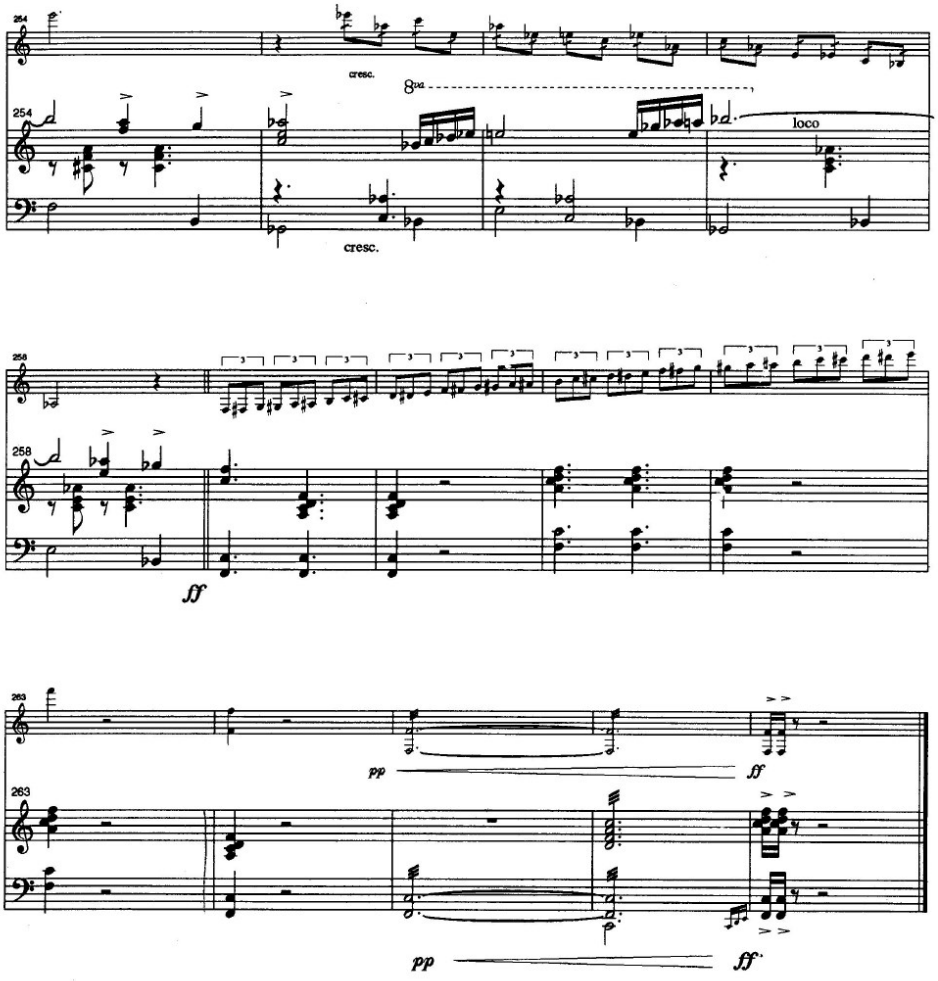



Presto
pp
cresc.
f
pp
cresc.
f
pp
cresc.
ff
rall. e decresc...
decresc.
pp
G
Vigoroso ♩. 96
188
mf
cresc. e accell. poco a poco
188
mf
192
p sub.
cresc.
(freely)
rall. molto
192
f
p
cresc.
f


H
Presto (tempo I)
195
f
decresc.
mf
200
205
loco
I
210
r.h. f
l.h. mf
decresc.
mf


215
216
221
225
J
230

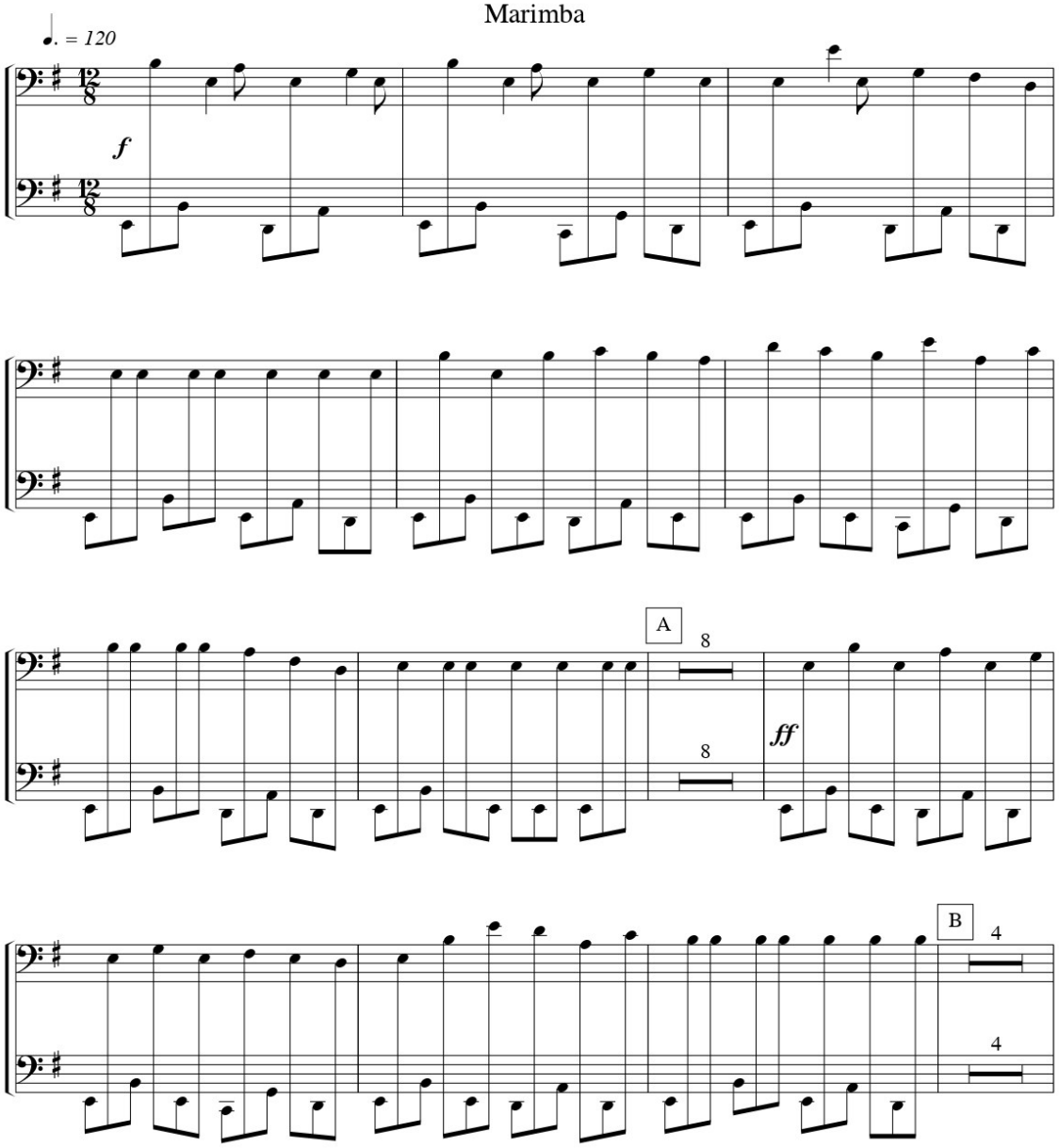

235
235
f
f
240
240
Coda
245
p
cresc.poco a poco
8va
245
loco
p
cresc.poco a poco
250
8va
250
loco



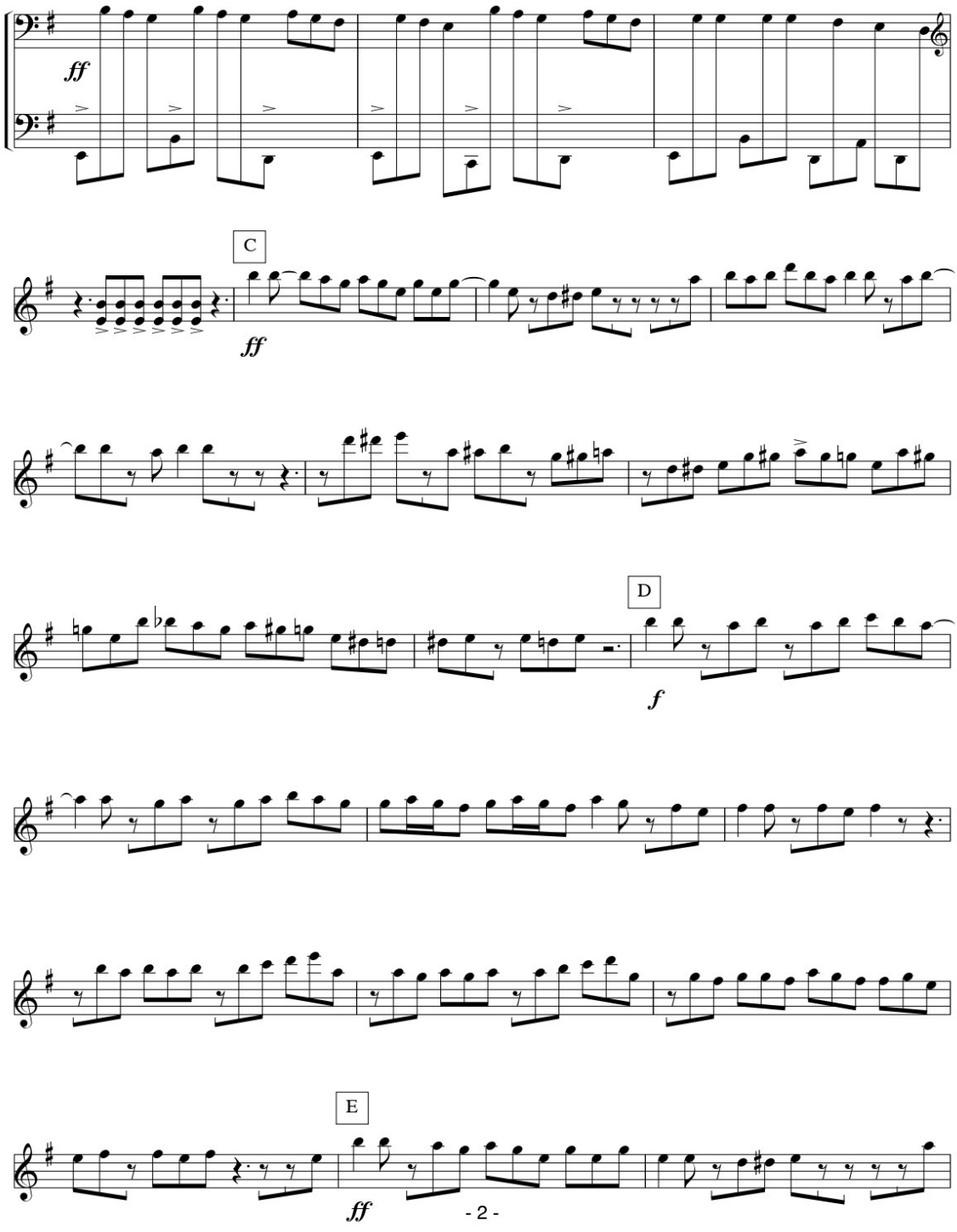
Santa Maria, 26.02.96

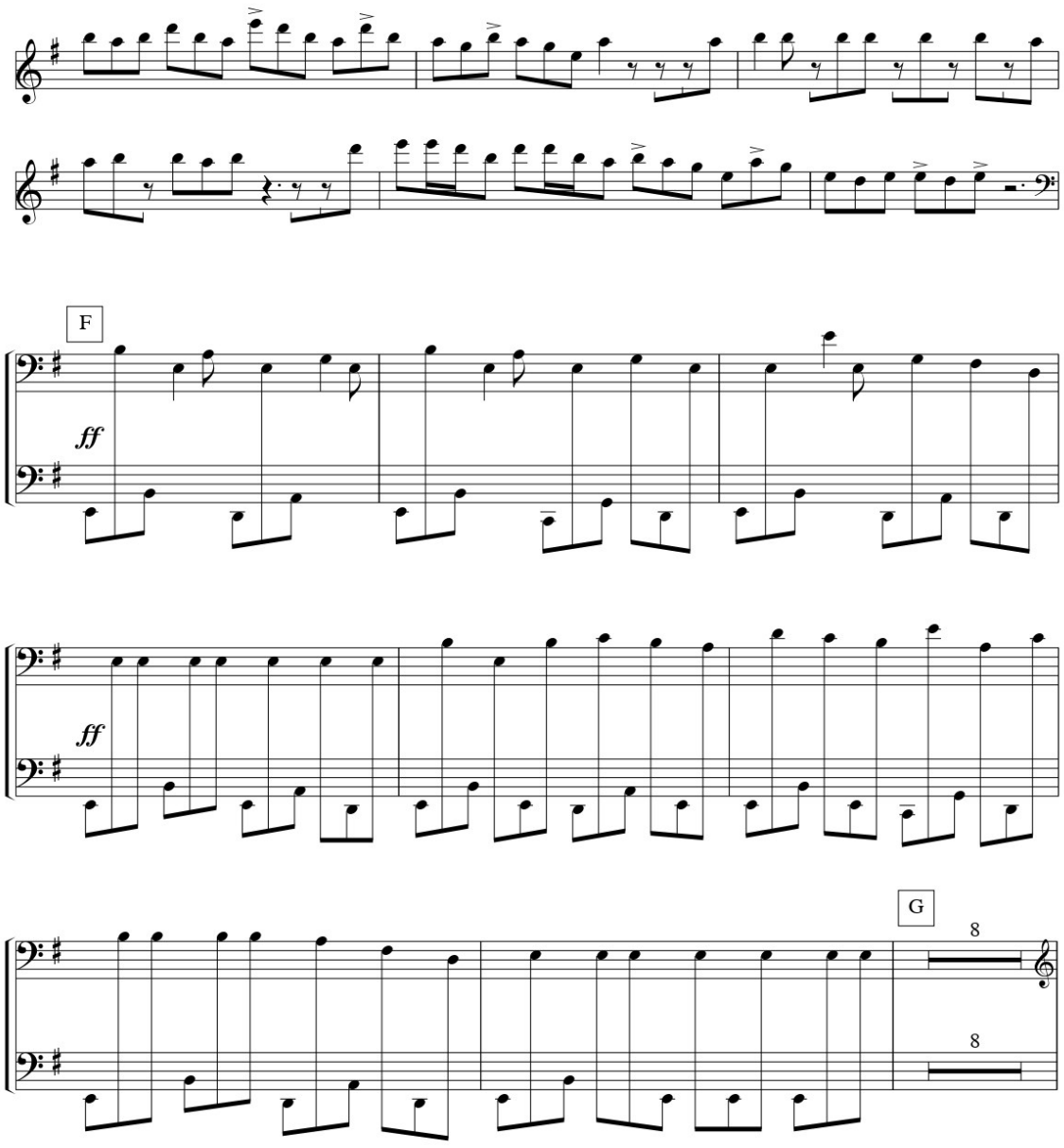
Jubilation
Bill Douglas

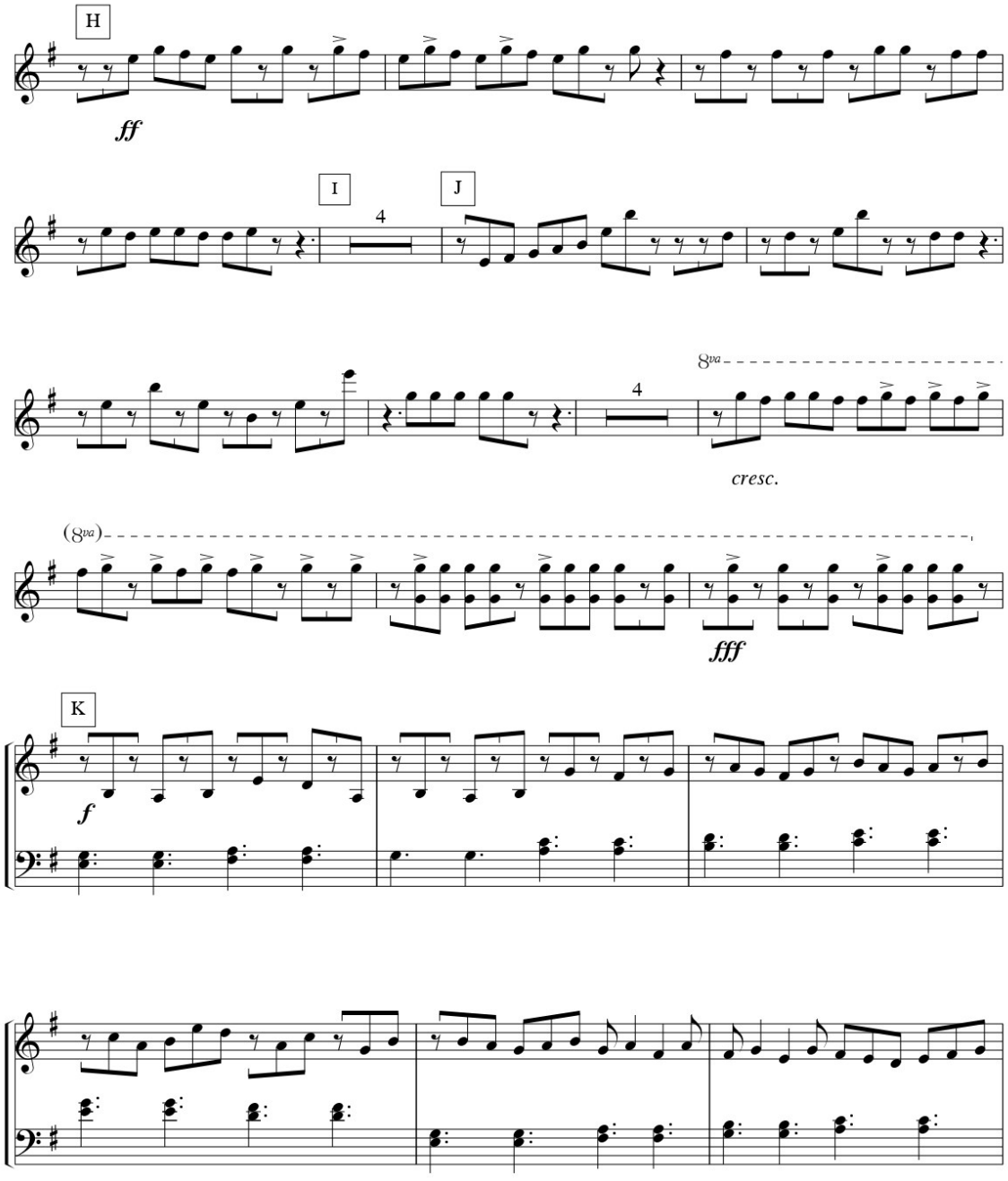
Marimba

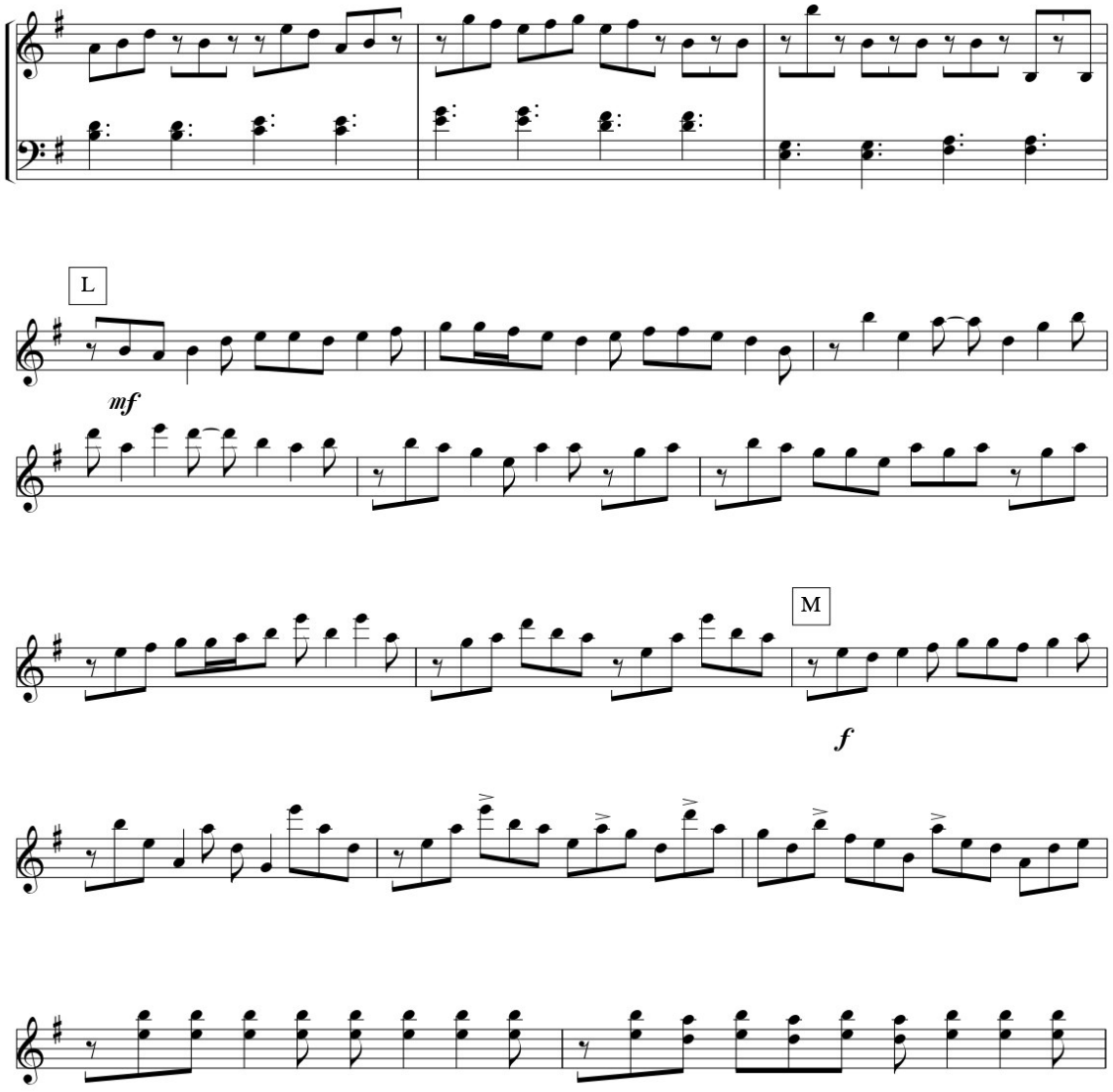


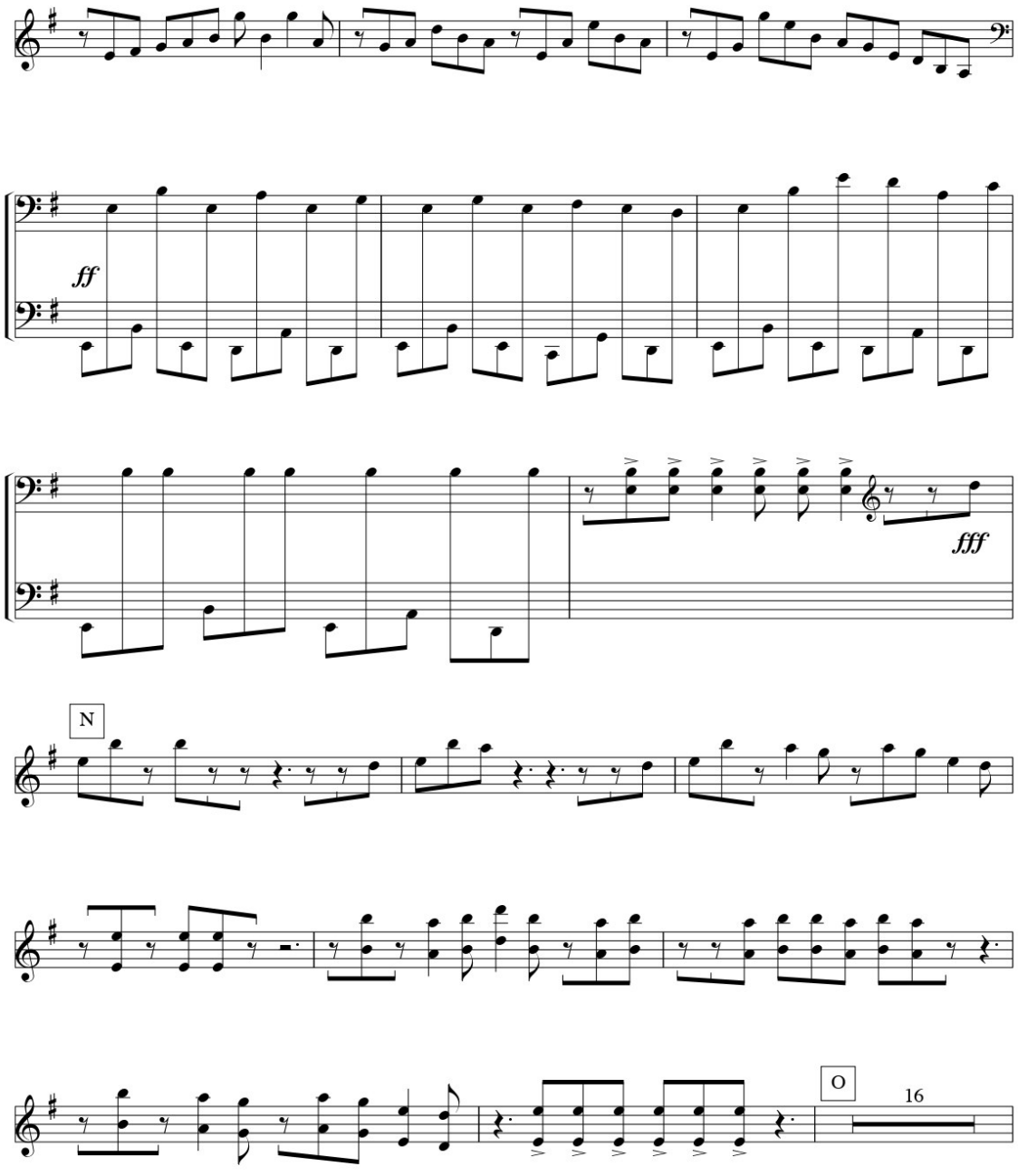
© 2003 Bill Douglas

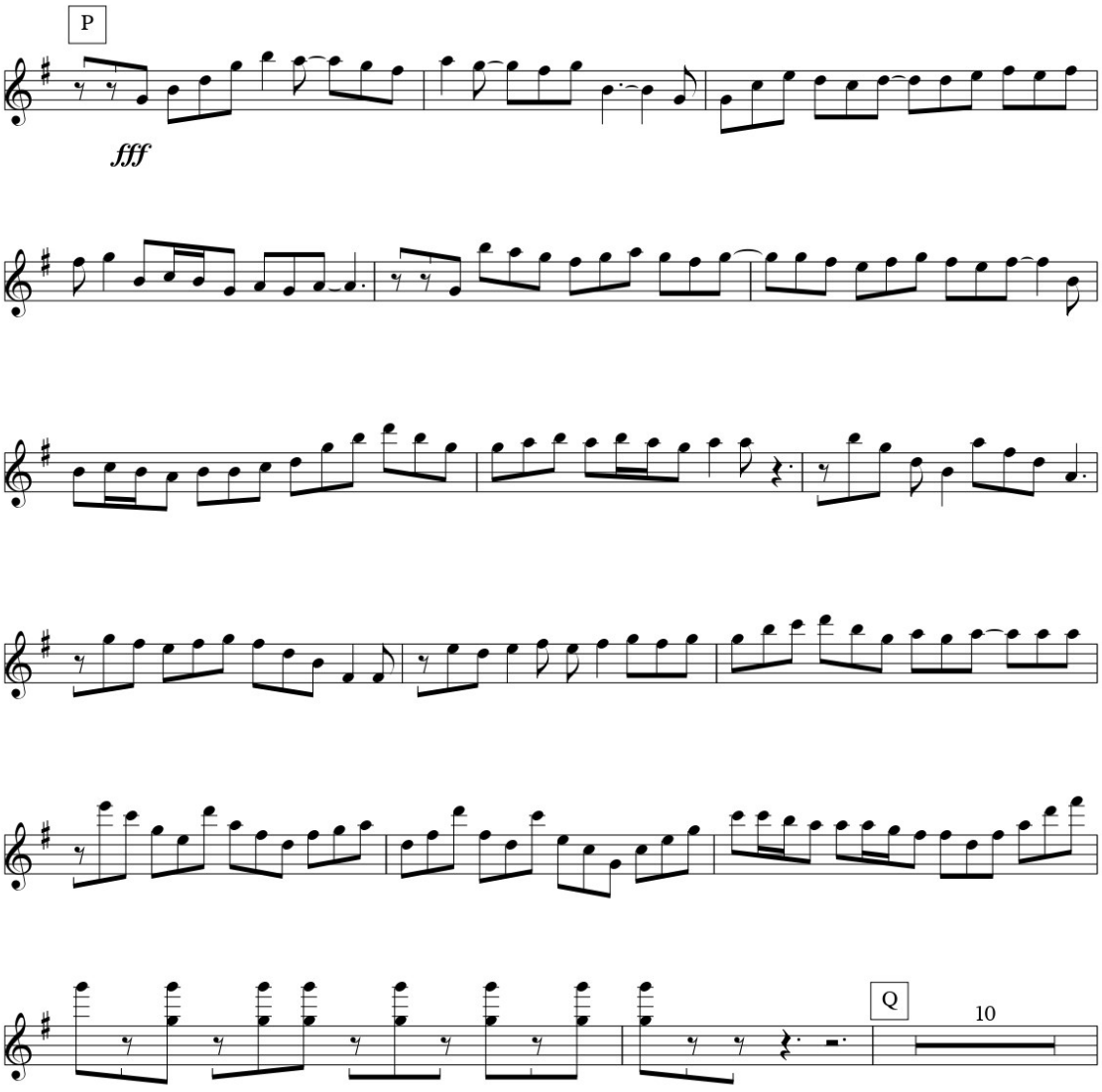

ff
C
ff
D
f
E
ff

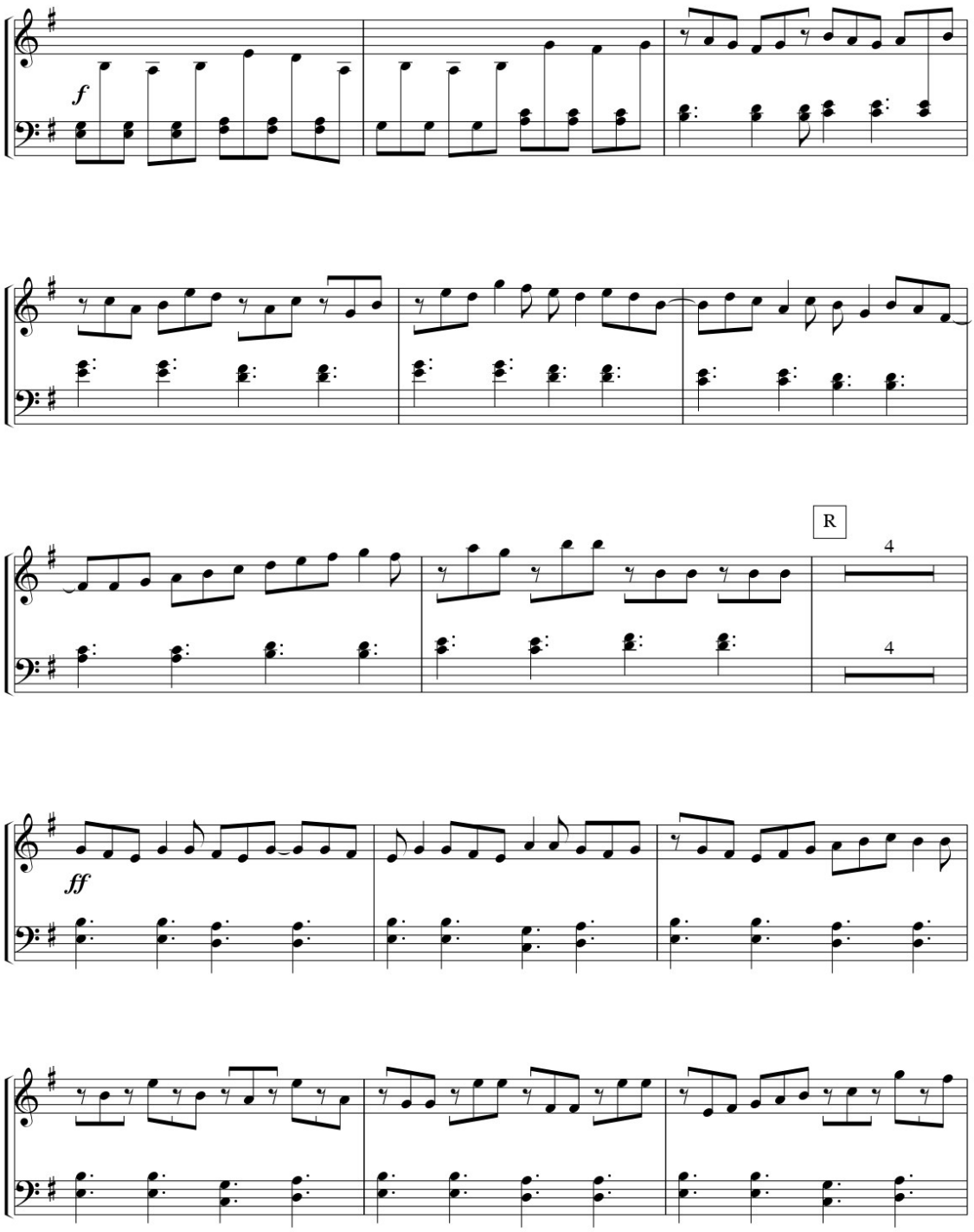

F
ff
ff
G
8
8


H
ff
I
4
J
8va
4
cresc.
(8va)
fff
K
f

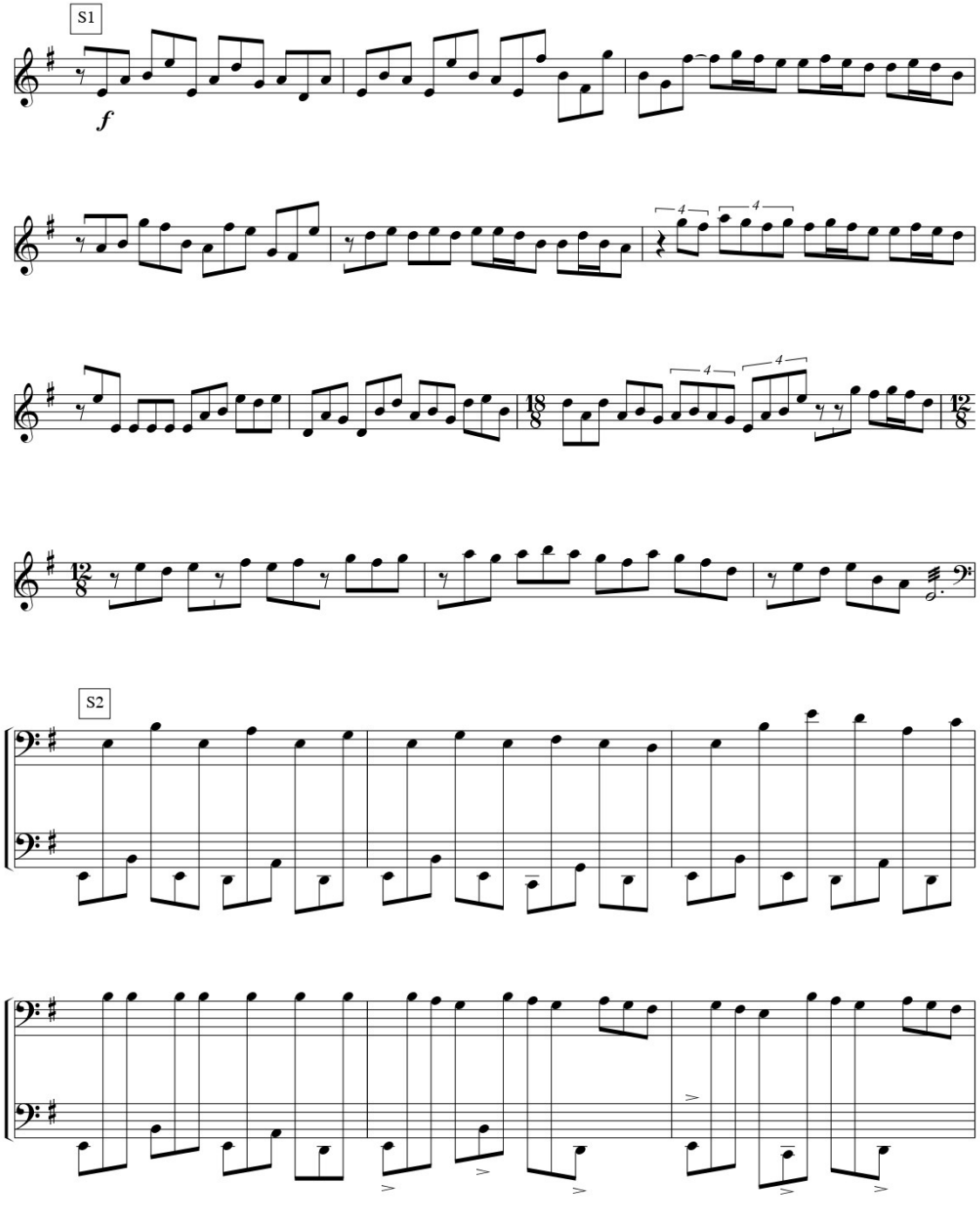

L
mf
M
f

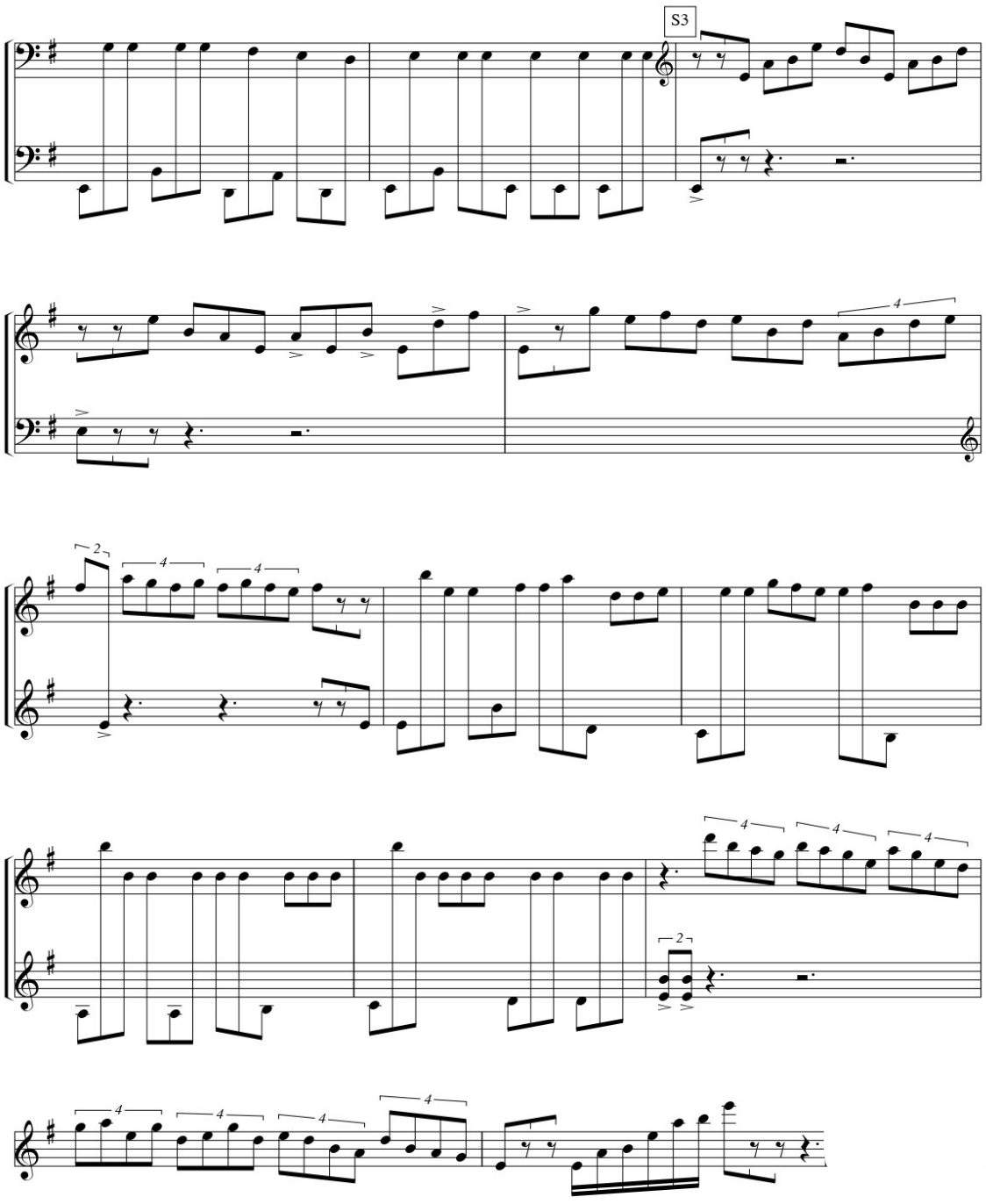

ff
fff
N
O
16

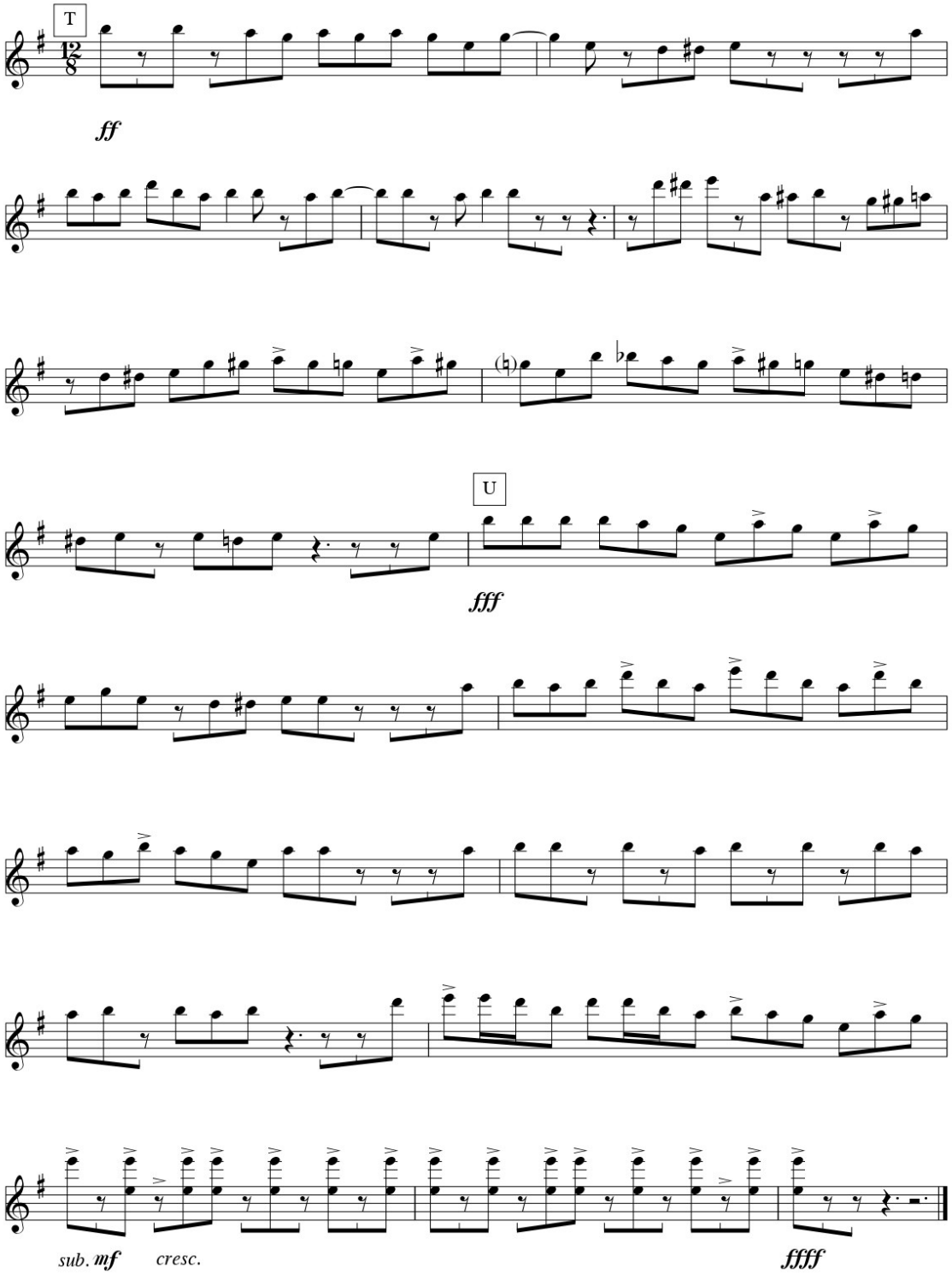

P
fff
Q
10

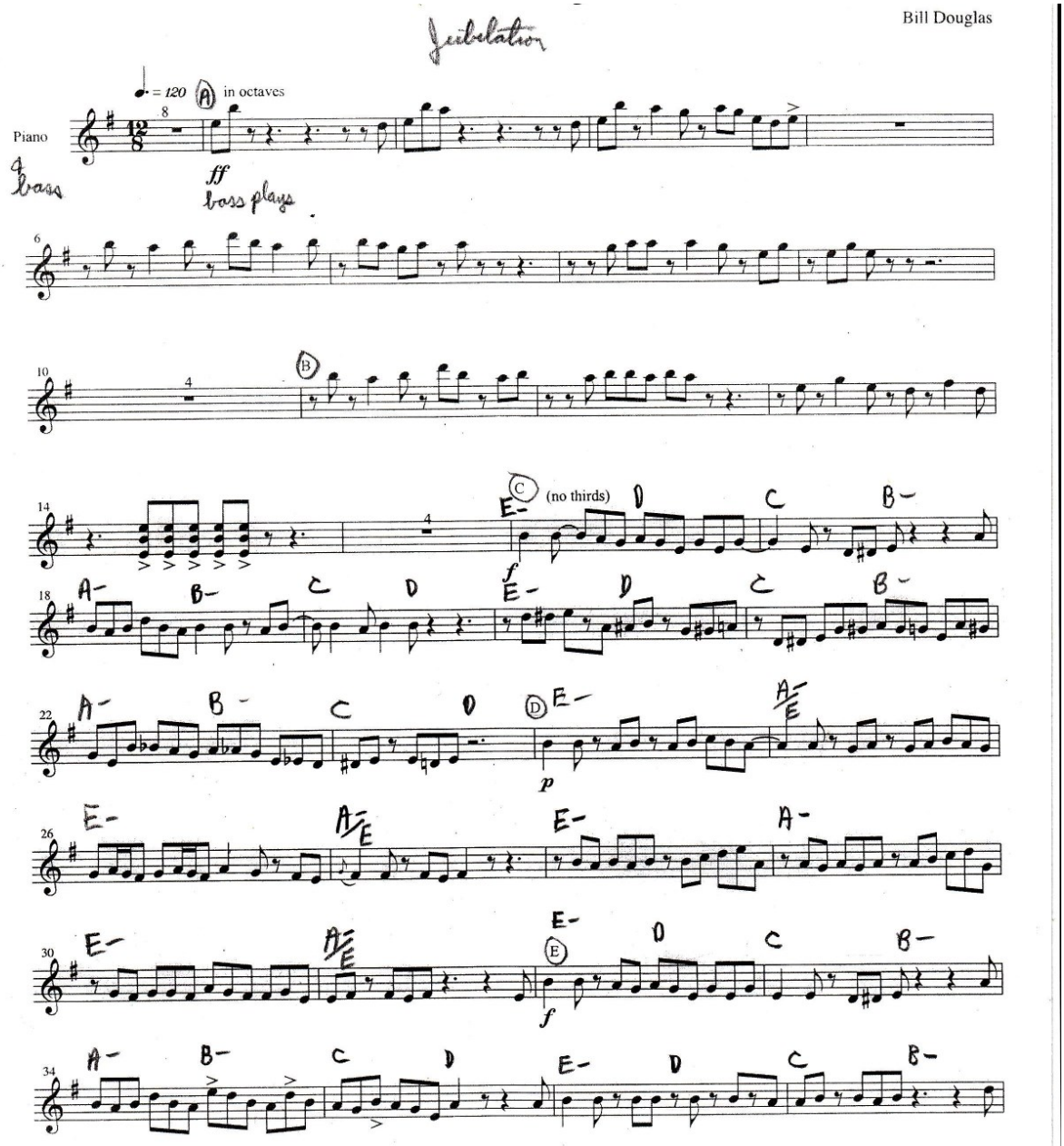

f
R
4
4
ff

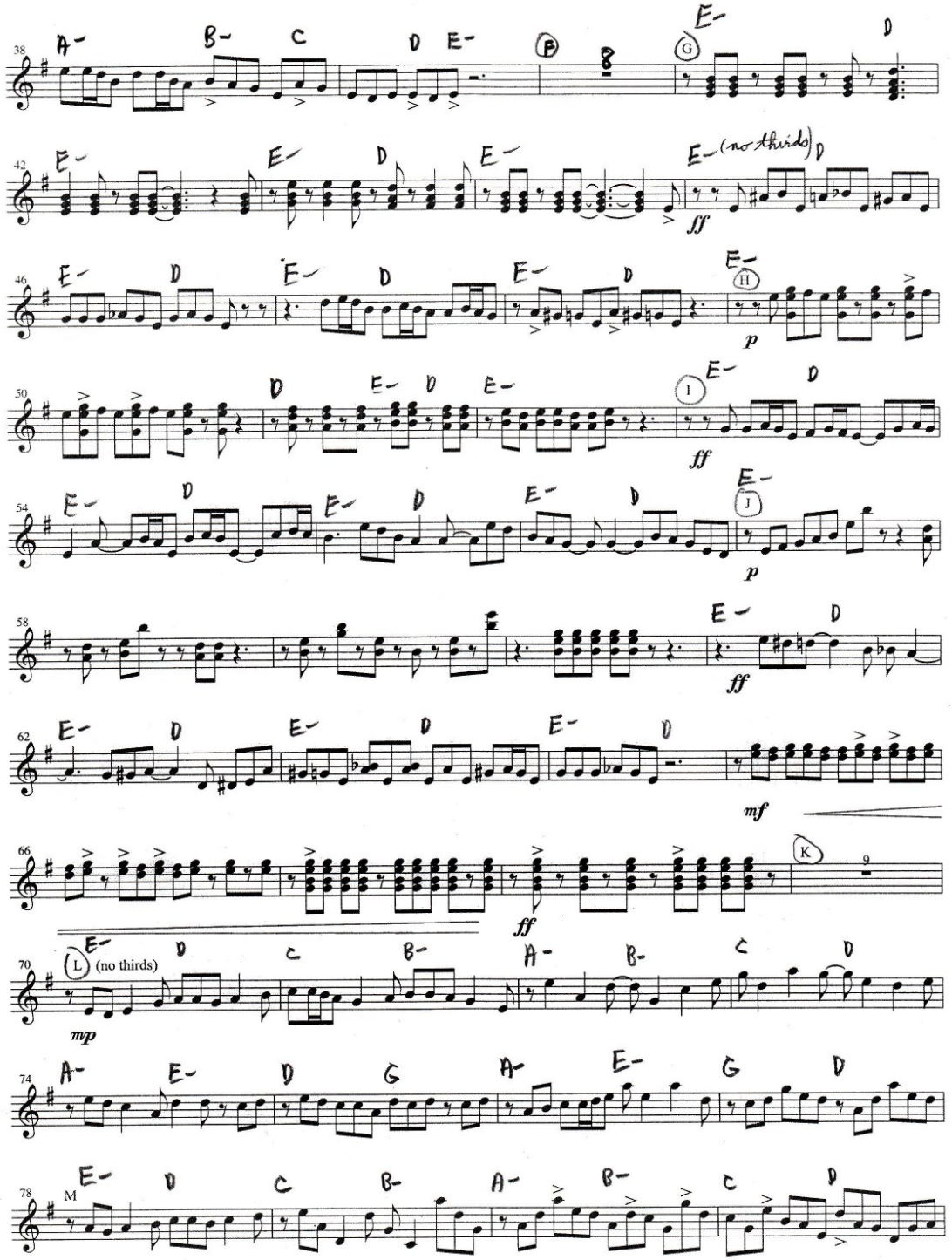
S
4
4
Cadenza
8va
ff
(8va)
(8va)
loco

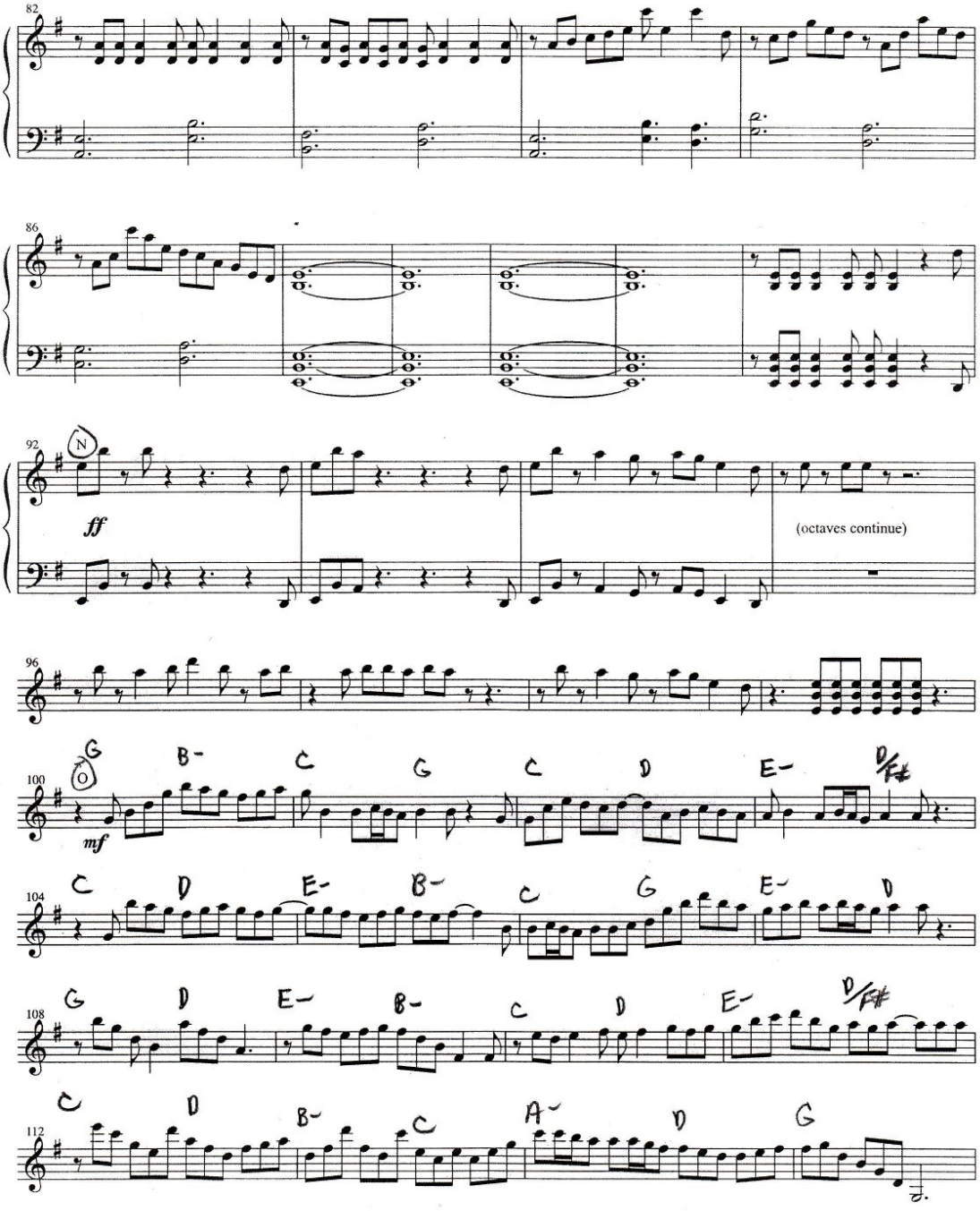

S1
f
S2

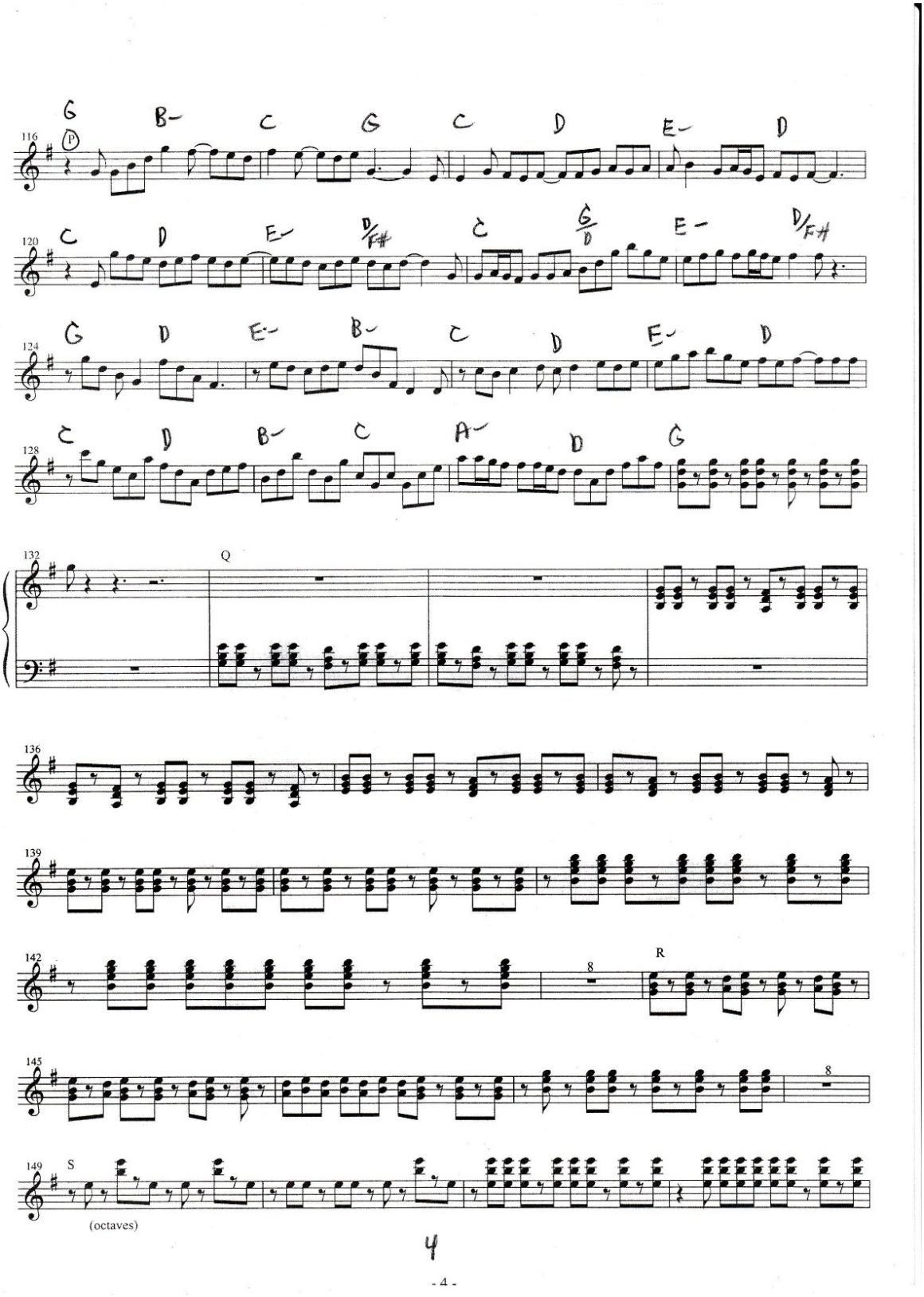

S3

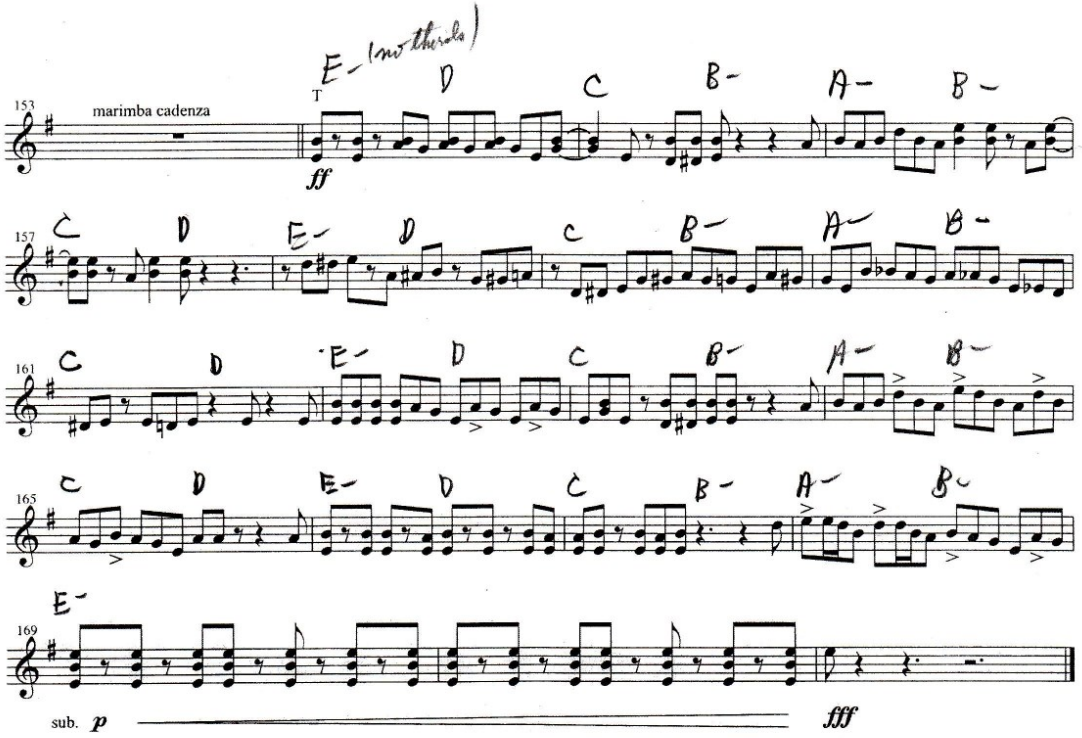

T
12/8
ff
U
fff
sub. mf
cresc.
ffff


Jubilation
Bill Douglas
♩. = 120
A
in octaves
Piano
bass
ff
bass plays
B
C
(no thirds)
D
E
p
f


(no thirds)
(no thirds)


82
86
92
N
ff
(octaves continue)
96
100
G
B-
C
G
C
D
E-
D/F#
mf
104
C
D
E-
B-
C
G
E-
D
108
G
D
E-
B-
C
D
E-
D/F#
112
C
D
B-
C
A-
D
G


G B- C G C D E- D
C D E- D/F# C G/D E- D/F#
G D E- B- C D E- D
C D B- C A- D G
Q
R
S
(octaves)
4

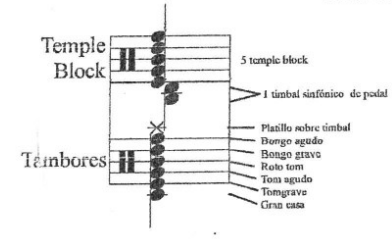

153
marimba cadenza
T
E- (no thirds)
D
C
B-
A-
B-
ff
157
C
D
E-
D
C
B-
A-
B-
161
C
D
E-
D
C
B-
A-
B-
165
C
D
E-
D
C
B-
A-
B-
169
E-
sub. p
fff

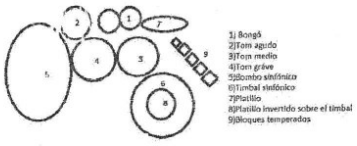
Cununá

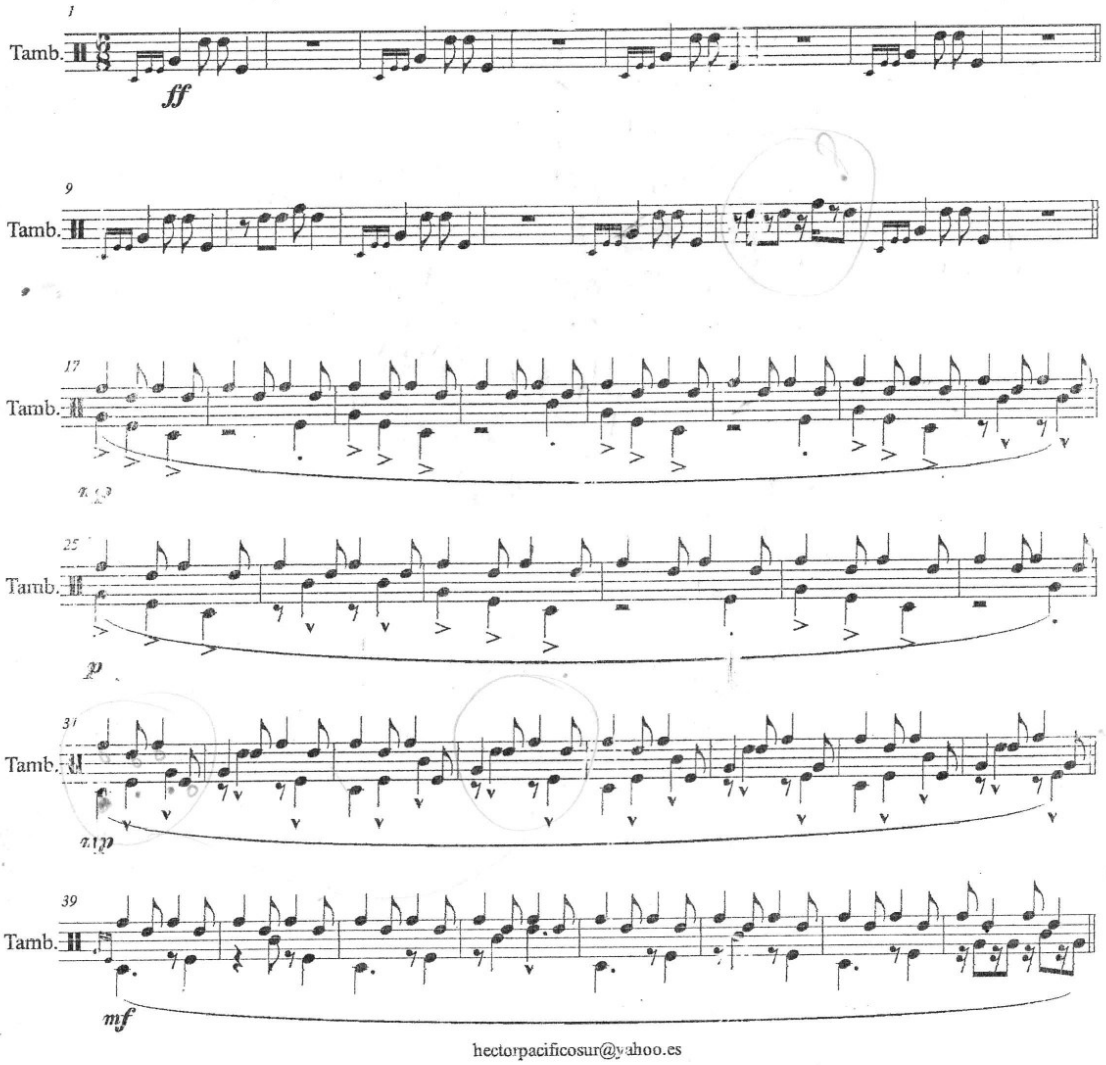
A la selva del pacífico sur Colombiano

Héctor Tascón

Score

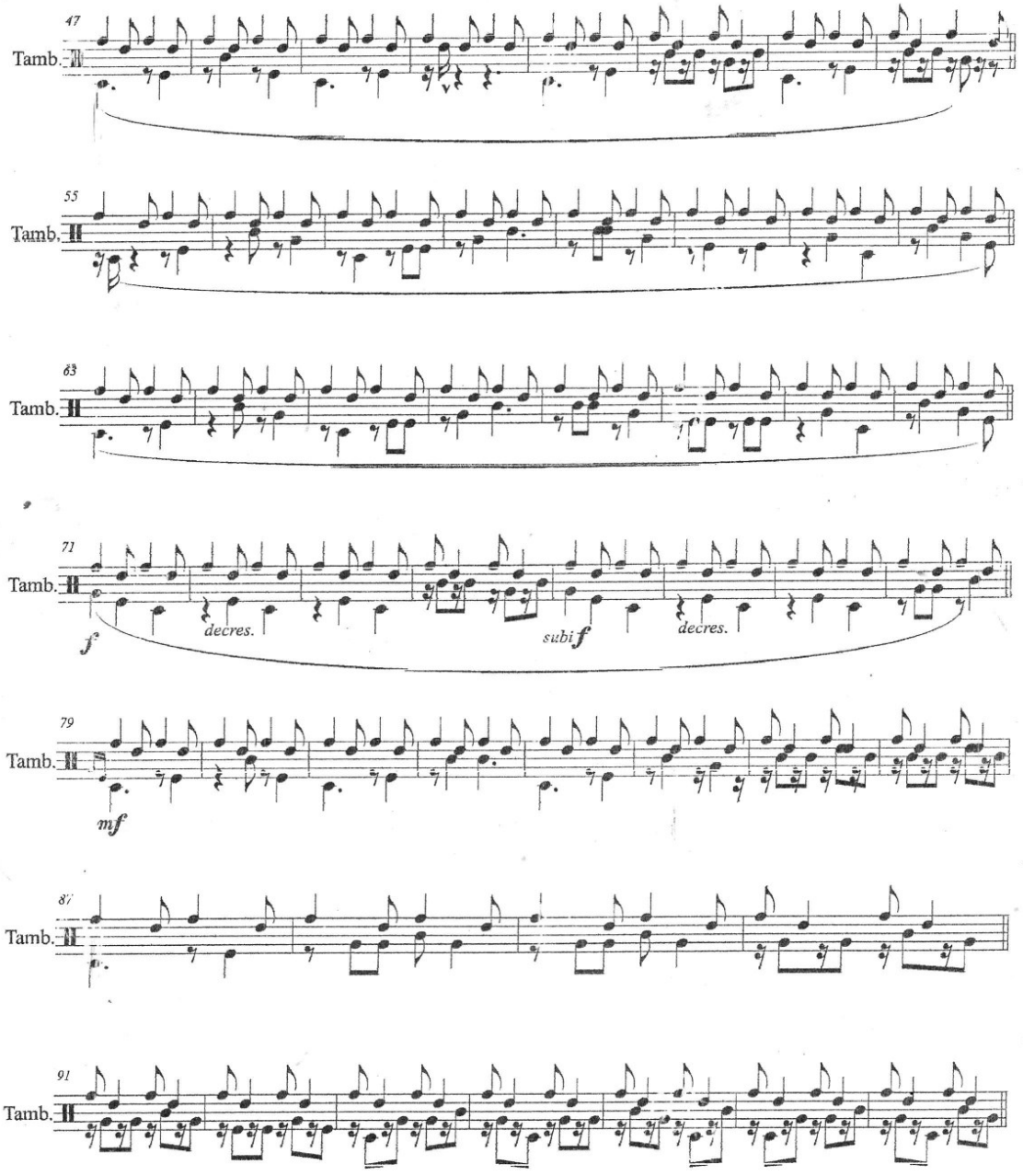


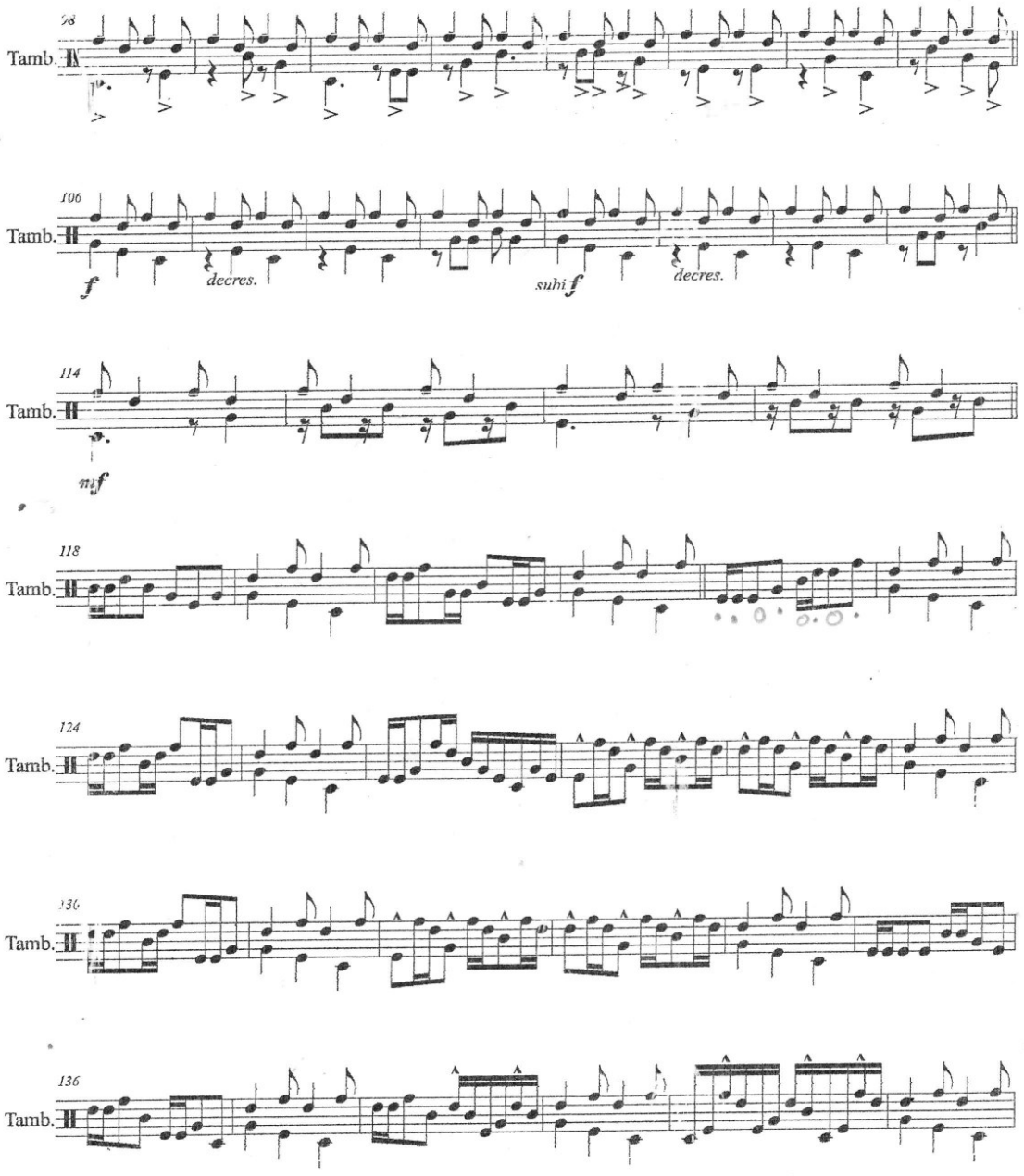


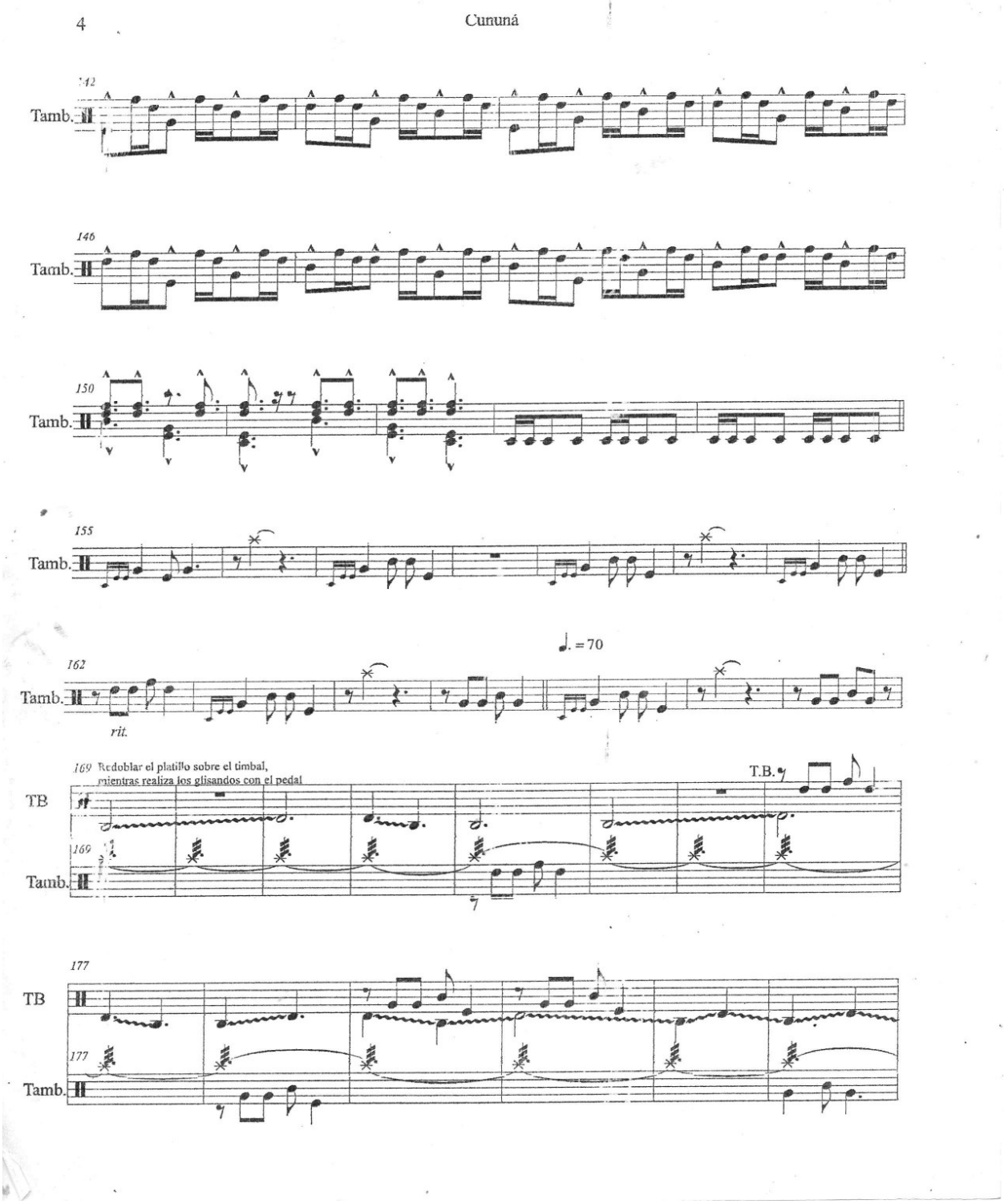


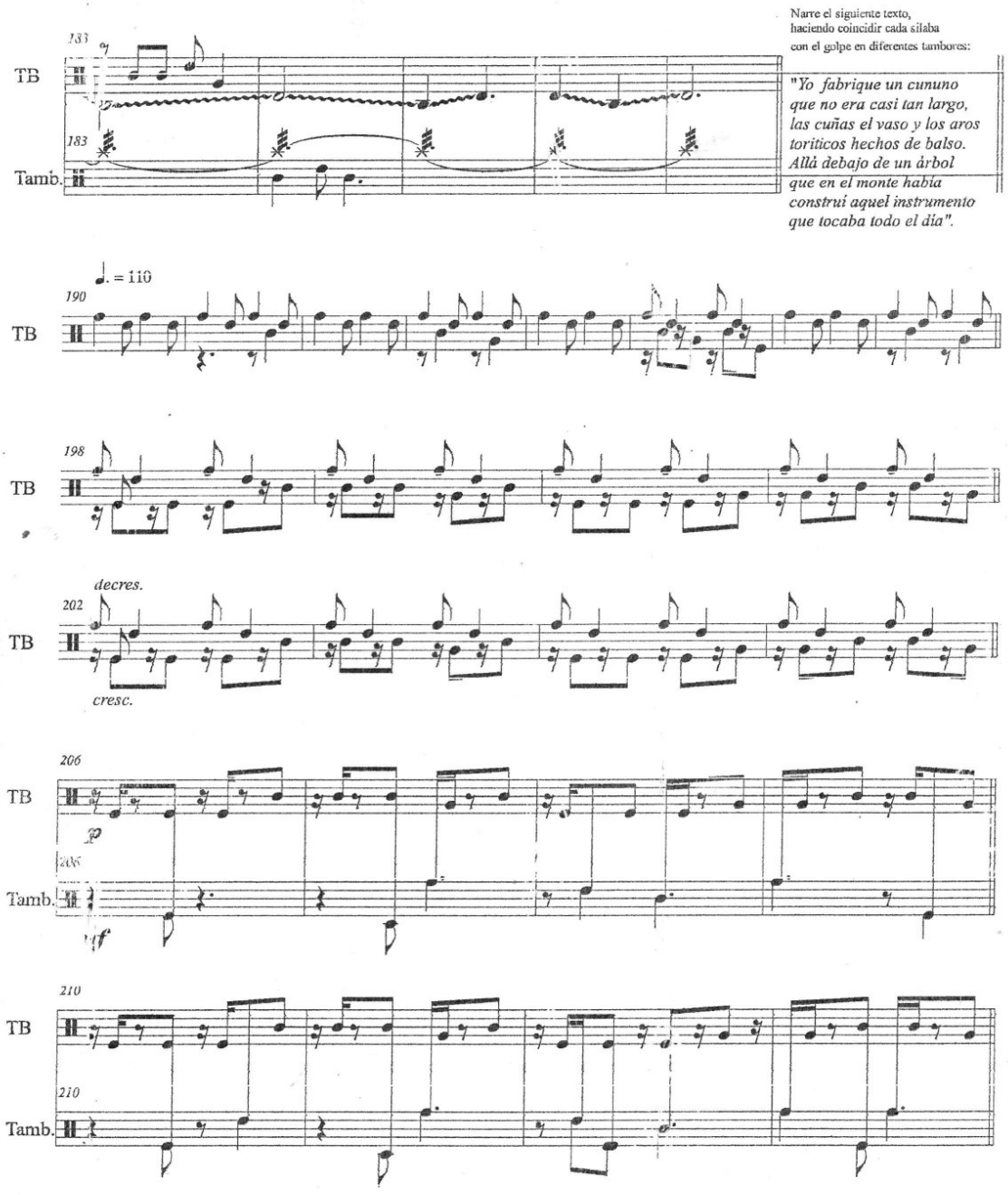
hectorpacificosur@yahoo.es

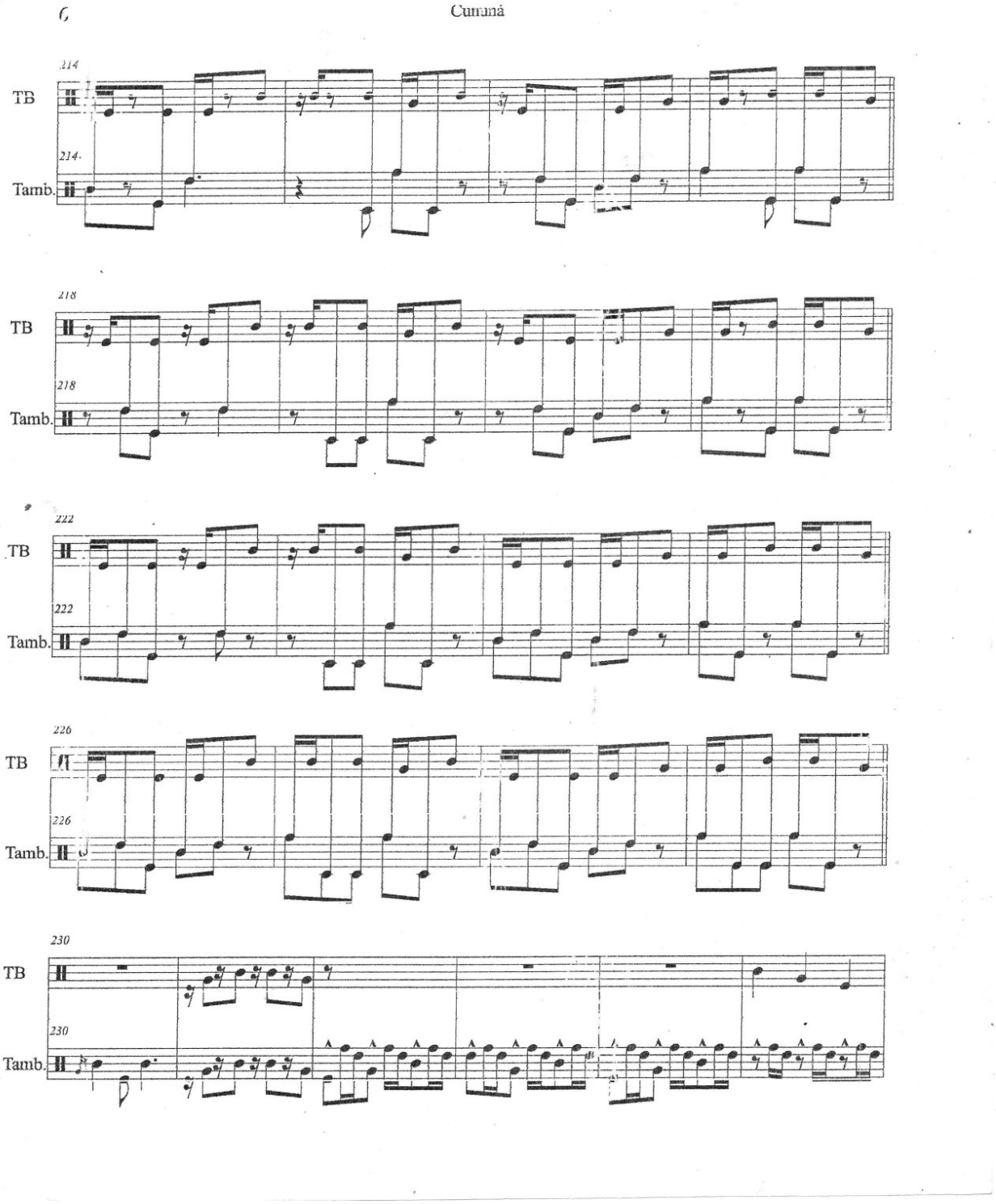
Cununá

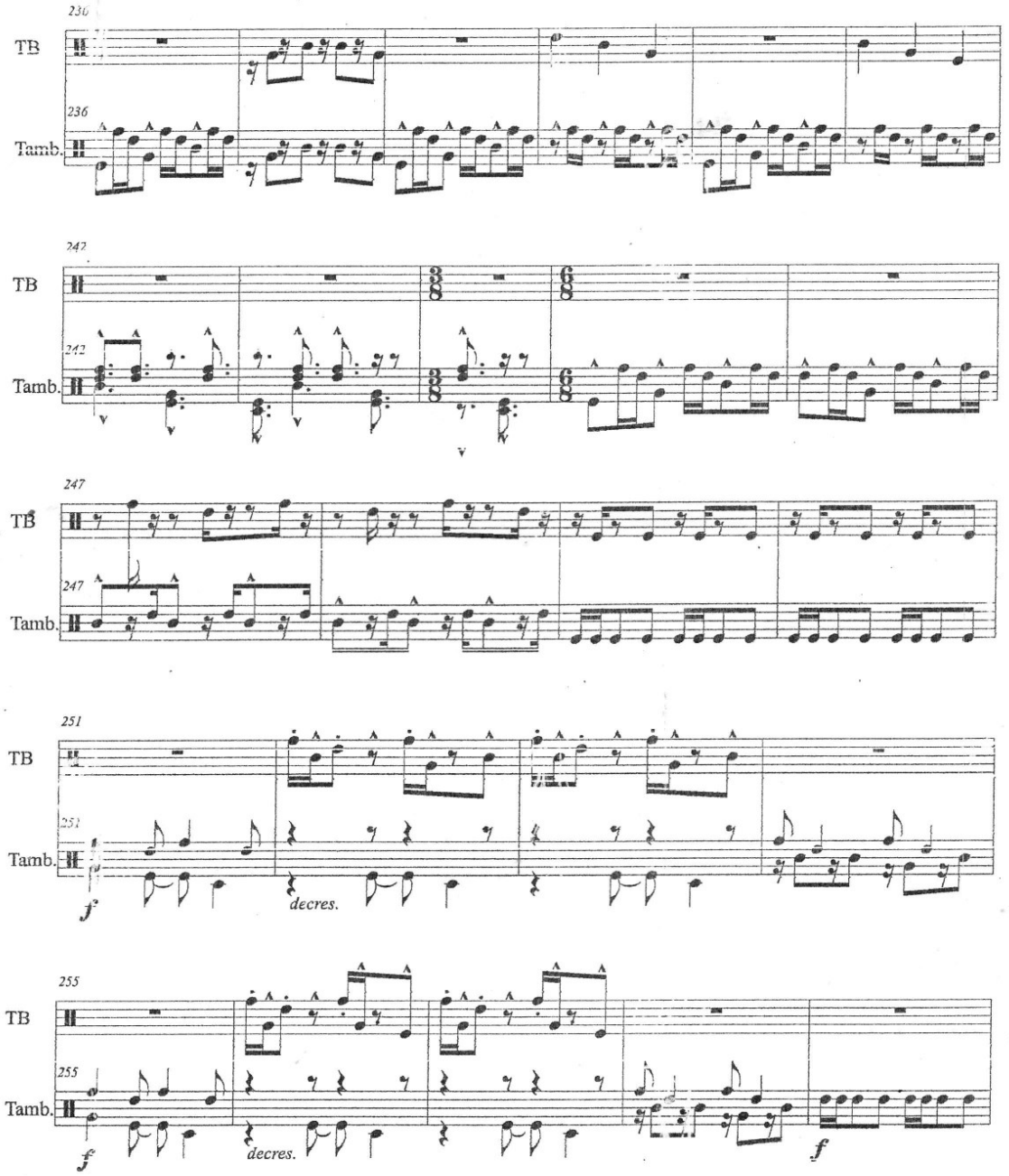

47
Tamb.
55
Tamb.
63
Tamb.
71
Tamb.
f
decres.
subi f
decres.
79
Tamb.
mf
87
Tamb.
91
Tamb.

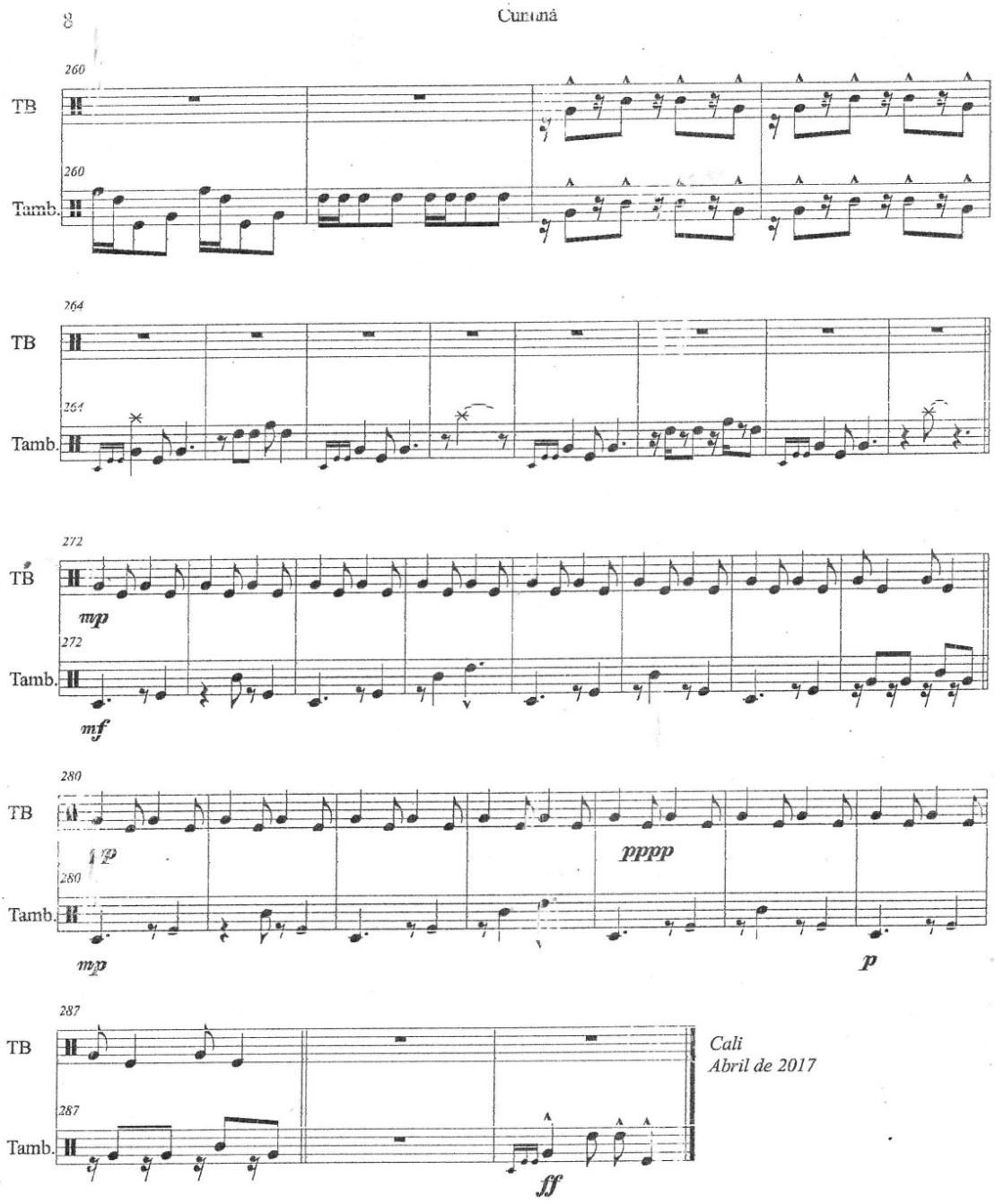

98
Tamb.
106
Tamb.
f
decres.
suhi f
decres.
114
Tamb.
mf
118
Tamb.
124
Tamb.
130
Tamb.
136
Tamb.


4
Cununá
142
Tamb.
146
Tamb.
150
Tamb.
155
Tamb.
162
Tamb.
rit.
♩. = 70
169 Redoblar el platillo sobre el timbal,
mientras realiza los glisandos con el pedal
T.B.
TB
169
Tamb.
177
TB
177
Tamb.


Narre el siguiente texto,
haciendo coincidir cada sílaba
con el golpe en diferentes tambores:
"Yo fabrique un cununo
que no era casi tan largo,
las cuñas el vaso y los aros
toriticos hechos de balso.
Allà debajo de un àrbol
que en el monte habia
construi aquel instrumento
que tocaba todo el dia".
TB
Tamb.
♩. = 110
decres.
cresc.

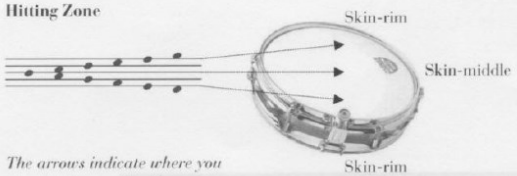

6
Cumaná
214
TB
214
Tamb.
218
TB
218
Tamb.
222
TB
222
Tamb.
226
TB
226
Tamb.
230
TB
230
Tamb.


230
TB
236
Tamb.
242
TB
242
Tamb.
247
TB
247
Tamb.
251
TB
251
Tamb.
decres.
255
TB
255
Tamb.
decres.
f


8
Curumbá
260
TB
260
Tamb.
264
TB
264
Tamb.
272
TB
mp
272
Tamb.
mf
280
TB
mp
pppp
280
Tamb.
mp
p
287
TB
287
Tamb.
ff
Cali
Abril de 2017

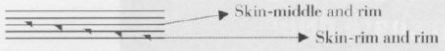
Notational Symbols

Hitting Zone

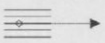


The arrows indicate where you Should play on the skin

Rim-Shot

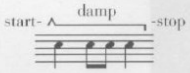


Rim-Click (cross stick)

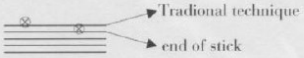


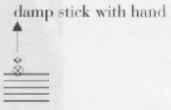
Stick on fixed Stick

Damp skin with hand

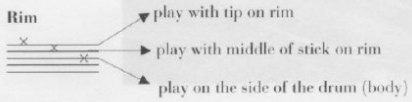


Stick on Stick



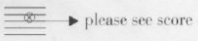


Rim



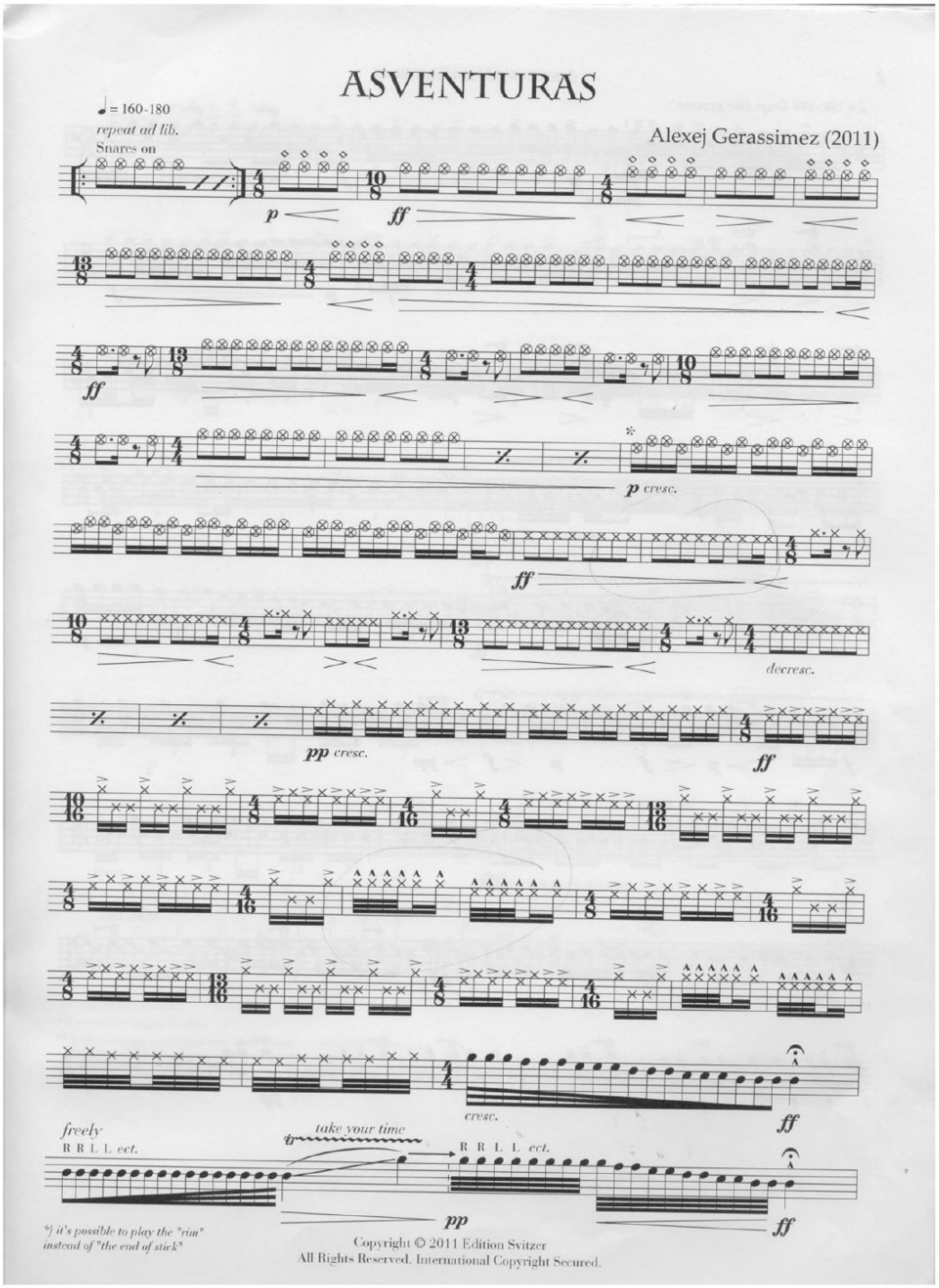
Buzz

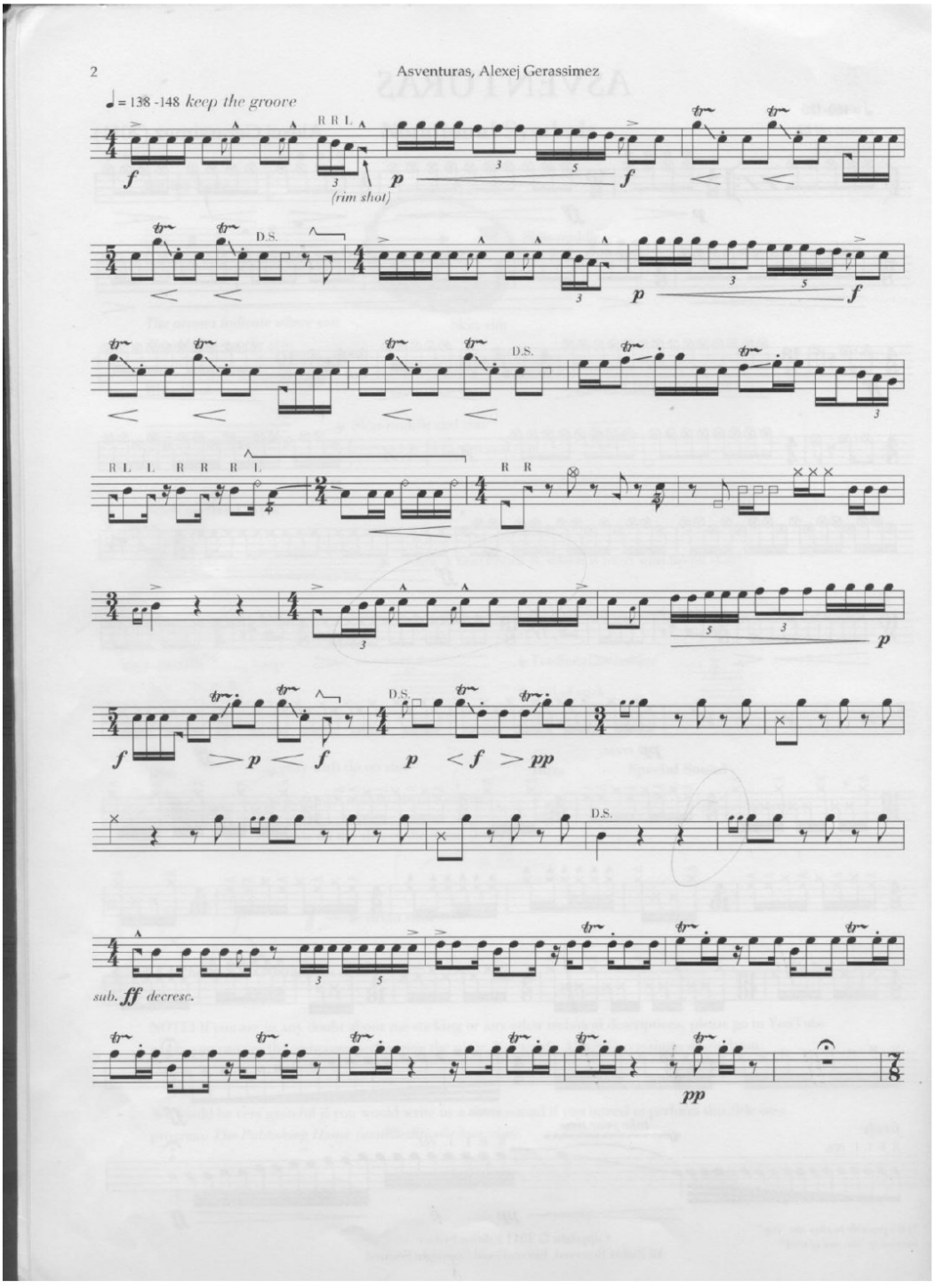
Special Sound

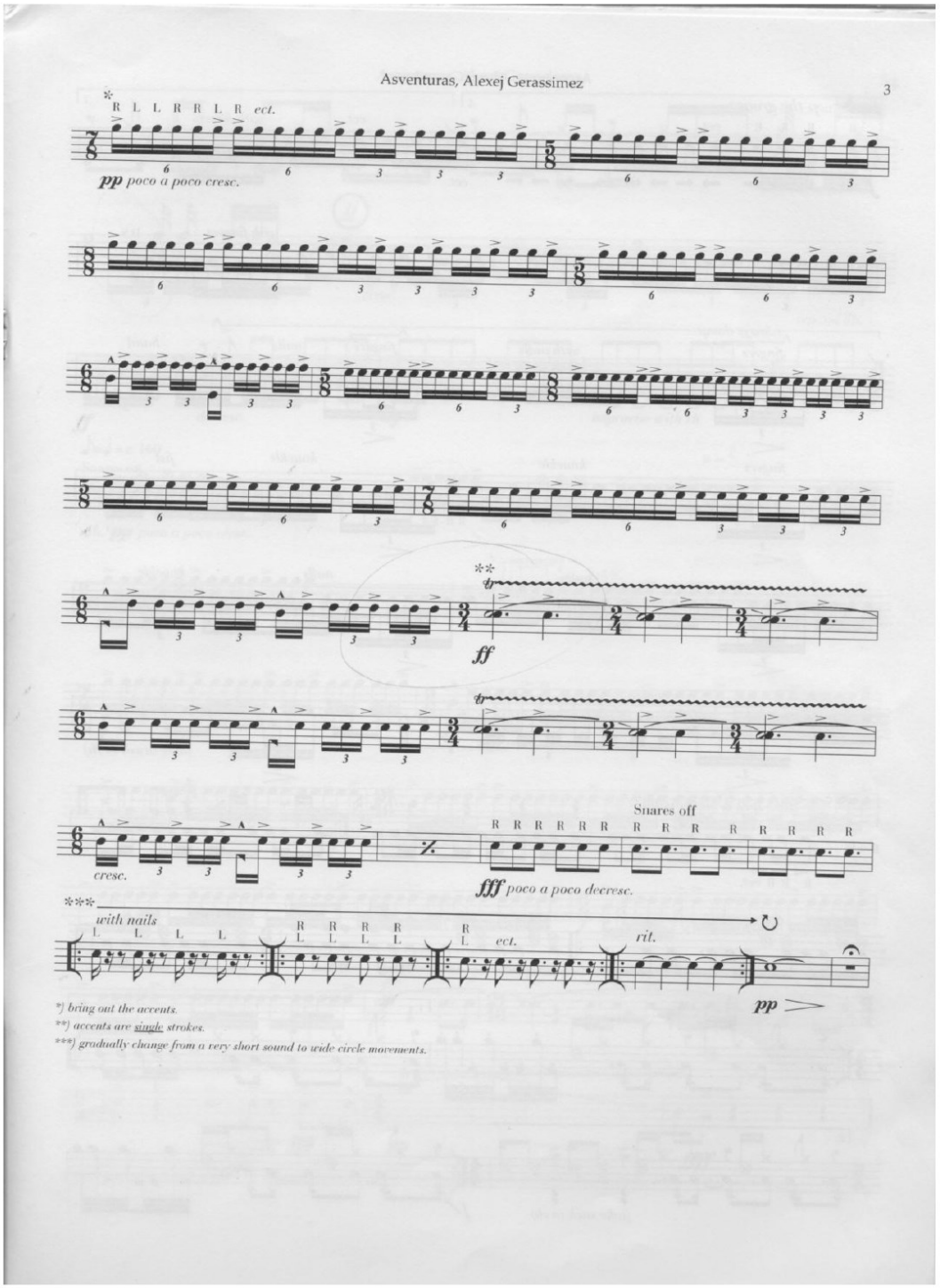


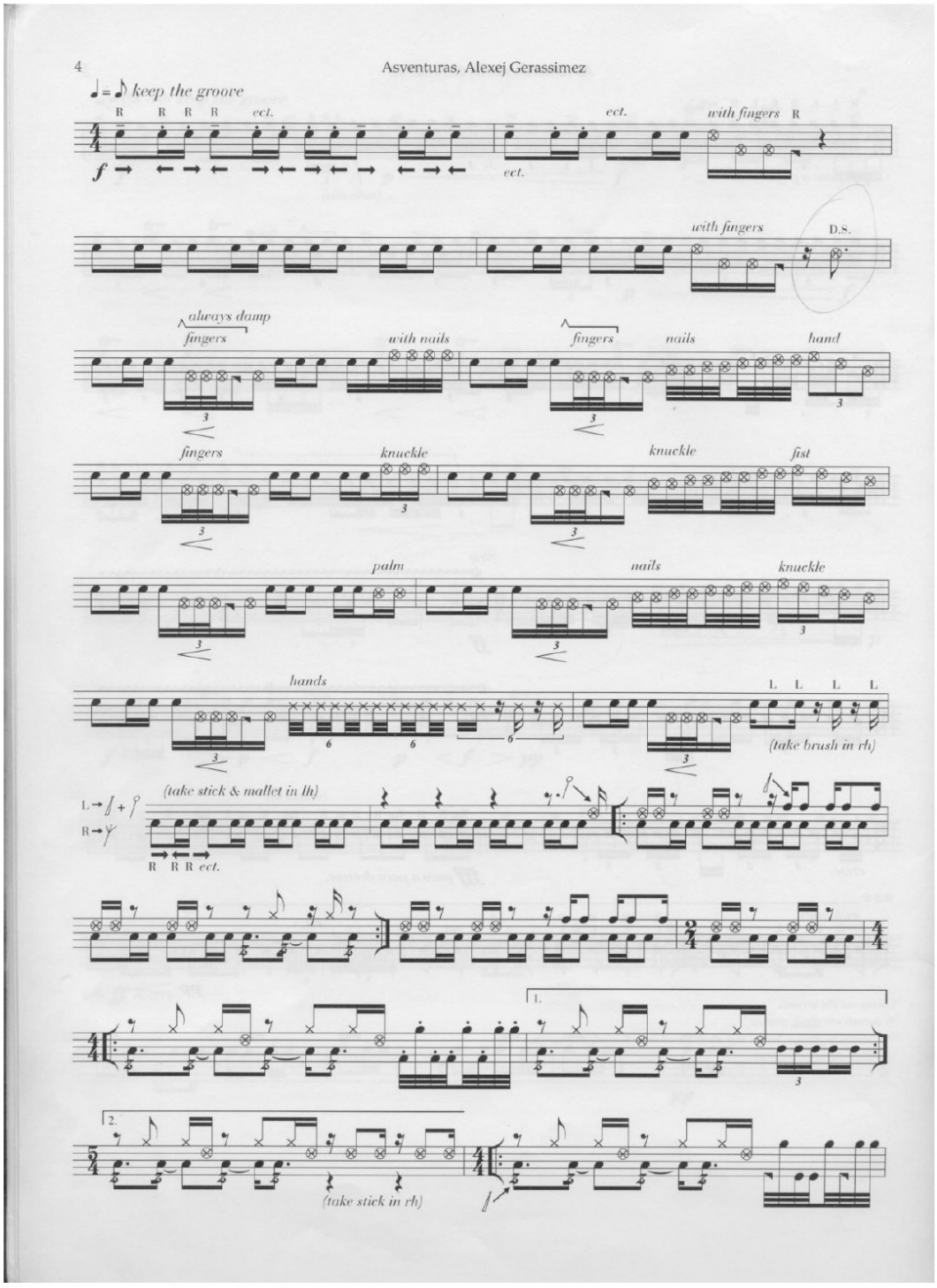
NOTE! If you are in any doubt about the sticking or any other technical descriptions, please go to YouTube where you can see the composer performing the piece. Keywords: Alexej Gerrassimez snare drum.

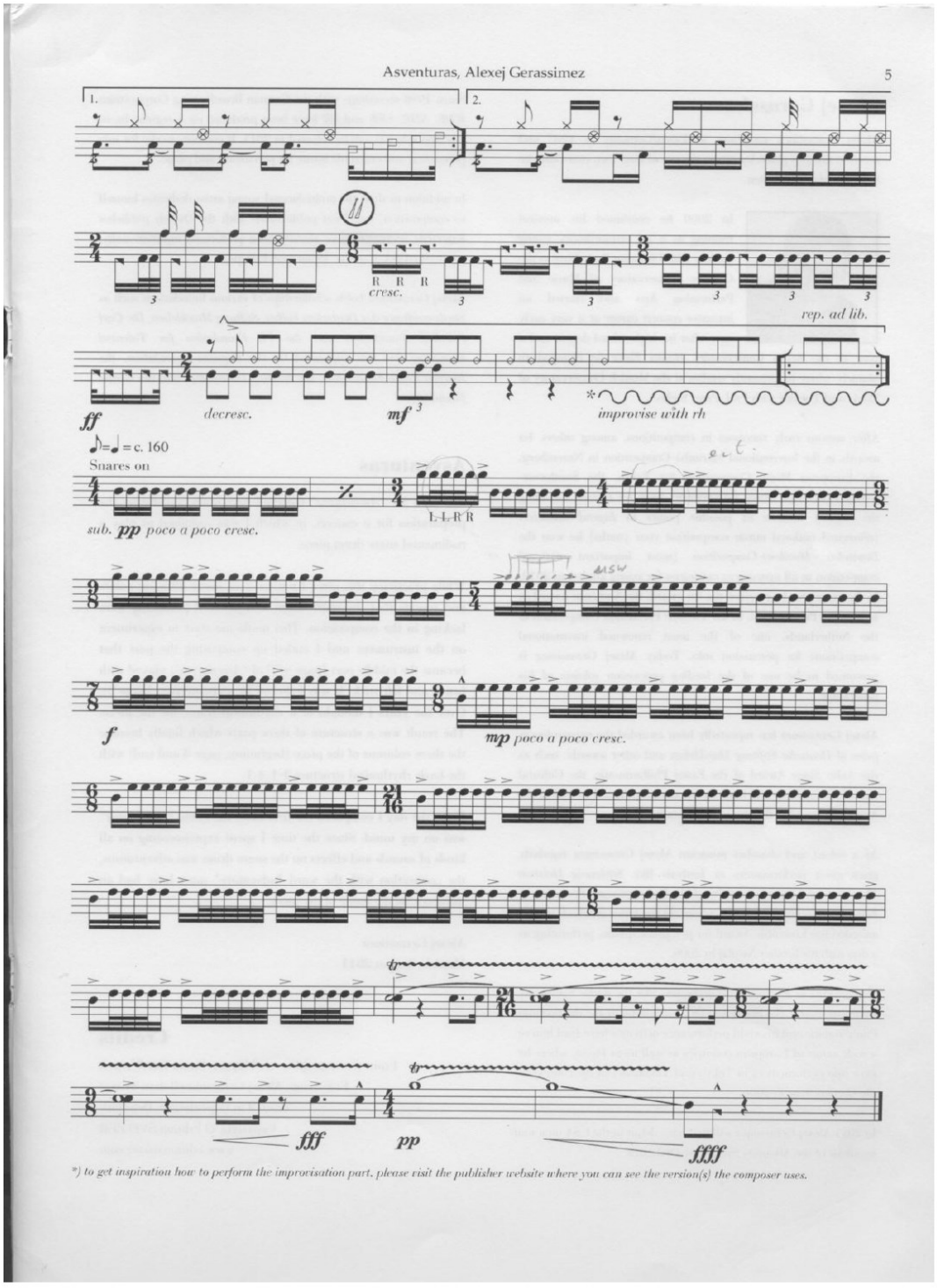
We would be very grateful if you would write us a short e-mail if you intend to perform this title on a program. *The Publishing House (mail@editionswitzer.com).*


ASVENTURAS
♩= 160-180
repeat ad lib.
Snares on
Alexej Gerassimez (2011)
p
ff
ff
p cresc.
ff
decresc.
pp cresc.
ff
cresc.
ff
freely
R R L L ect.
take your time
R R L L ect.
pp
ff
*) it's possible to play the "rim" instead of "the end of stick"
Copyright © 2011 Edition Svitzer
All Rights Reserved. International Copyright Secured.


2
Asventuras, Alexej Gerassimez
♩= 138 -148 keep the groove
R R L
(rim shot)
D.S.
R L L R R R L
R R
sub. ff decresc.


Asventuras, Alexej Gerassimez
3
R L L R R L R ect.
pp poco a poco cresc.
ff
Snares off
cresc.
fff poco a poco decresc.
with nails
ect.
rit.
pp
*) bring out the accents.
**) accents are single strokes.
***) gradually change from a very short sound to wide circle movements.


4
Asventuras, Alexej Gerassimez
keep the groove
R R R R ect.
ect.
ect.
with fingers R
with fingers
D.S.
always damp
fingers
with nails
fingers
nails
hand
fingers
knuckle
knuckle
fist
palm
nails
knuckle
hands
L L L L
(take brush in rh)
(take stick & mallet in lh)
R R R ect.
1.
2.
(take stick in rh)

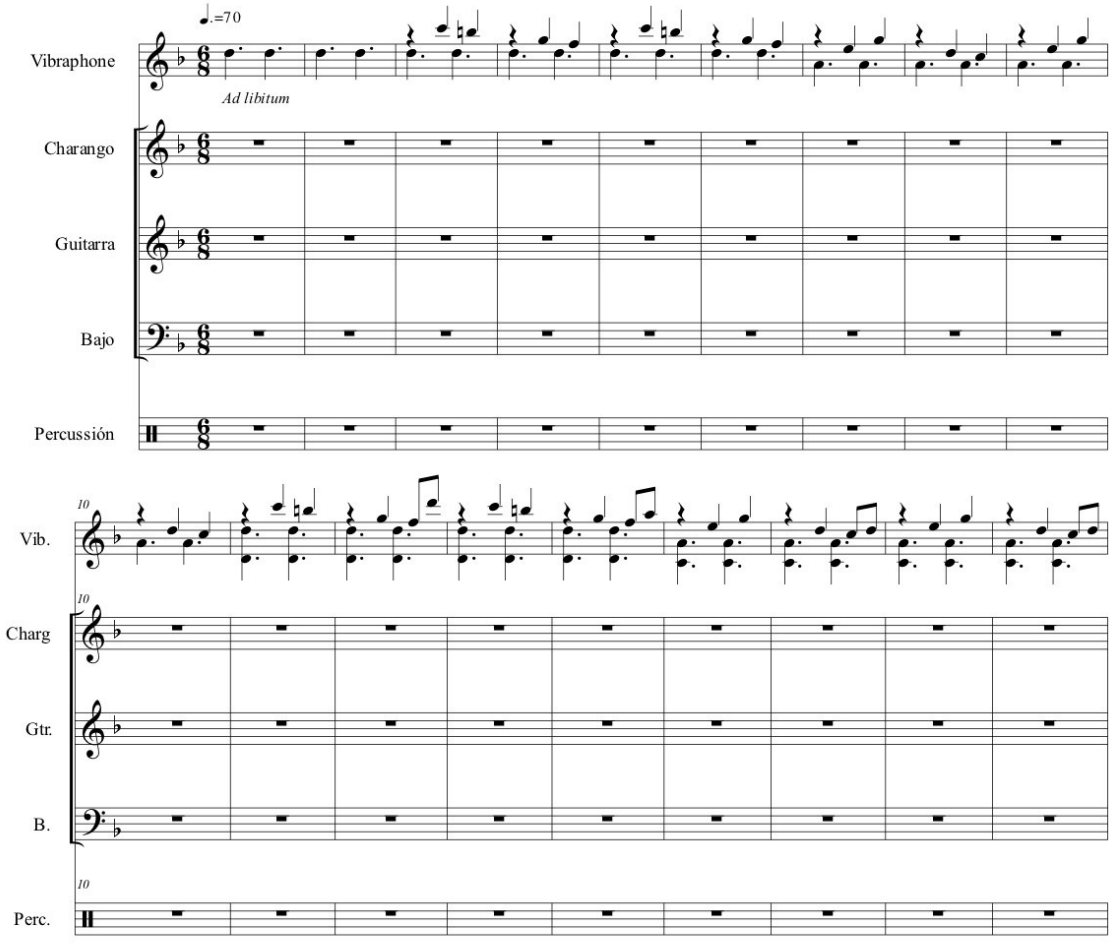

Asventuras, Alexej Gerassimez
5
1.
2.
cresc.
rep. ad lib.
ff
decresc.
mf
improvise with rh
♪=♩ = c. 160
Snares on
sub. pp poco a poco cresc.
L L R R
f
mp poco a poco cresc.
fff
pp
ffff
*) to get inspiration how to perform the improvisation part, please visit the publisher website where you can see the version(s) the composer uses.

Score

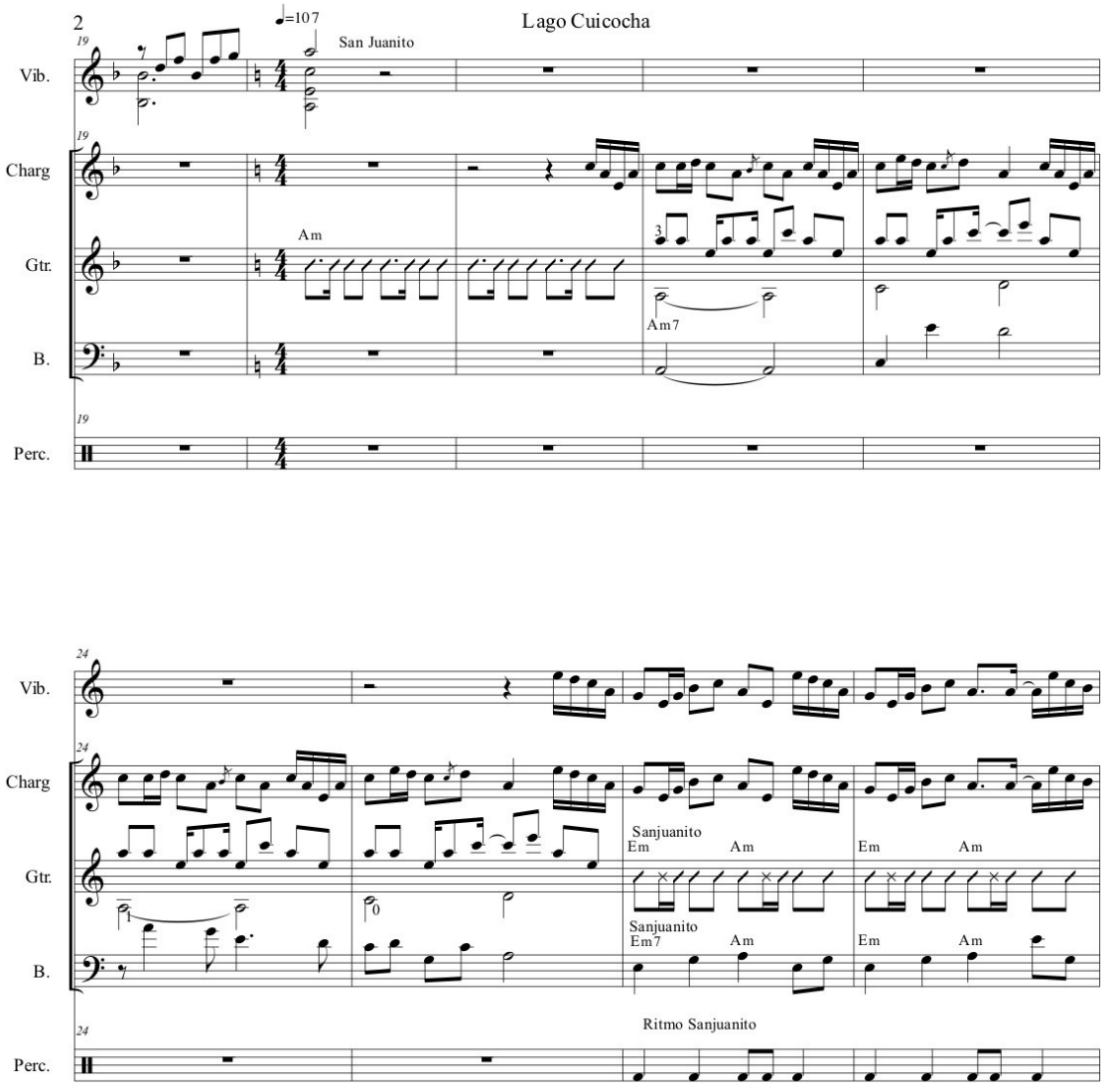
Lago Cuicocha

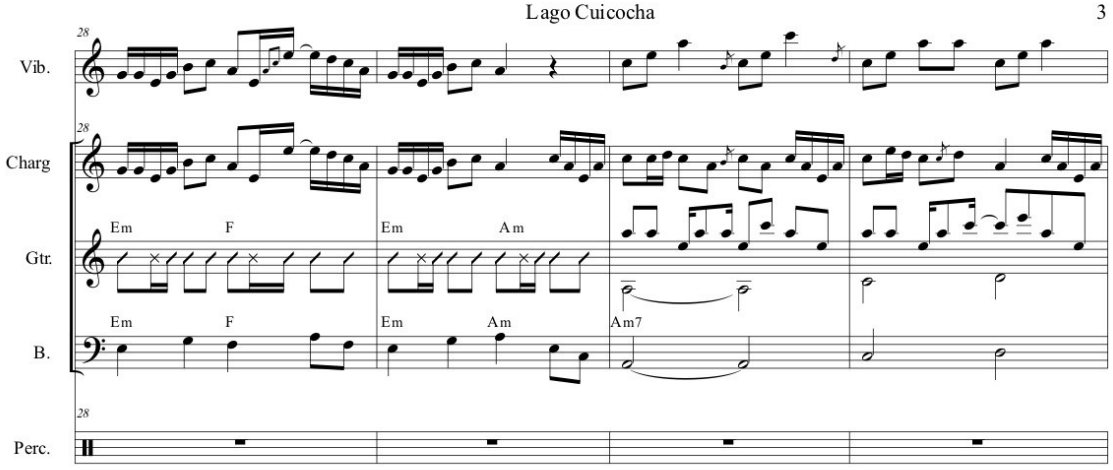
(San Juanito, de la obra
Paisaje Musical Andino)

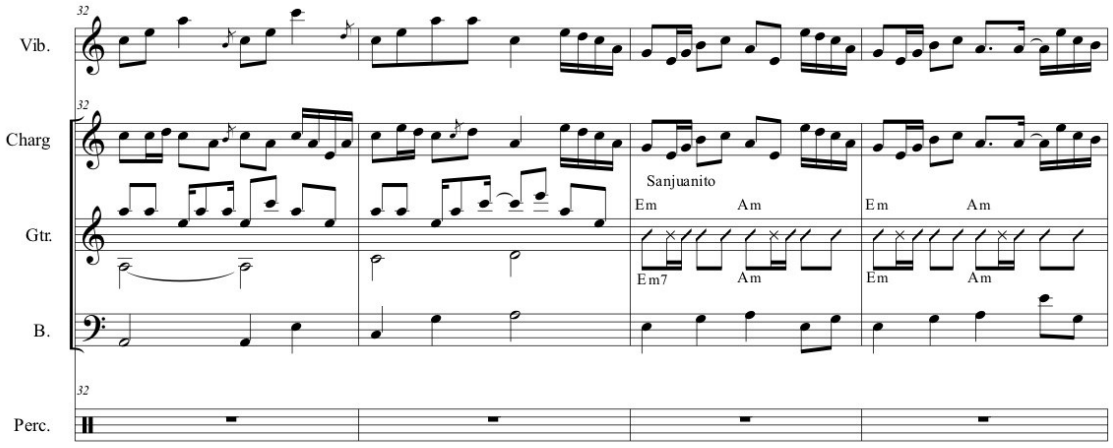
Robert Botina

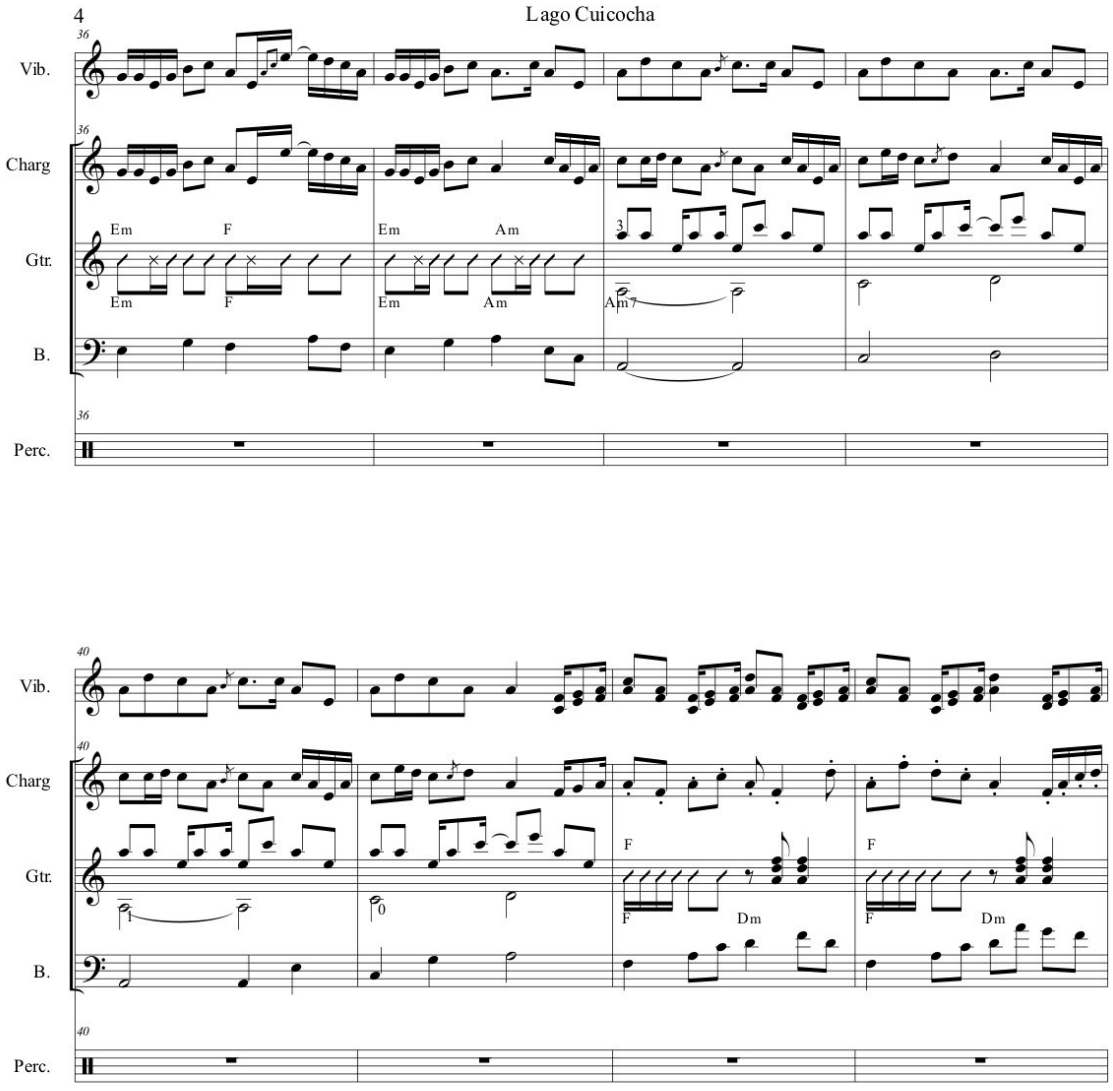


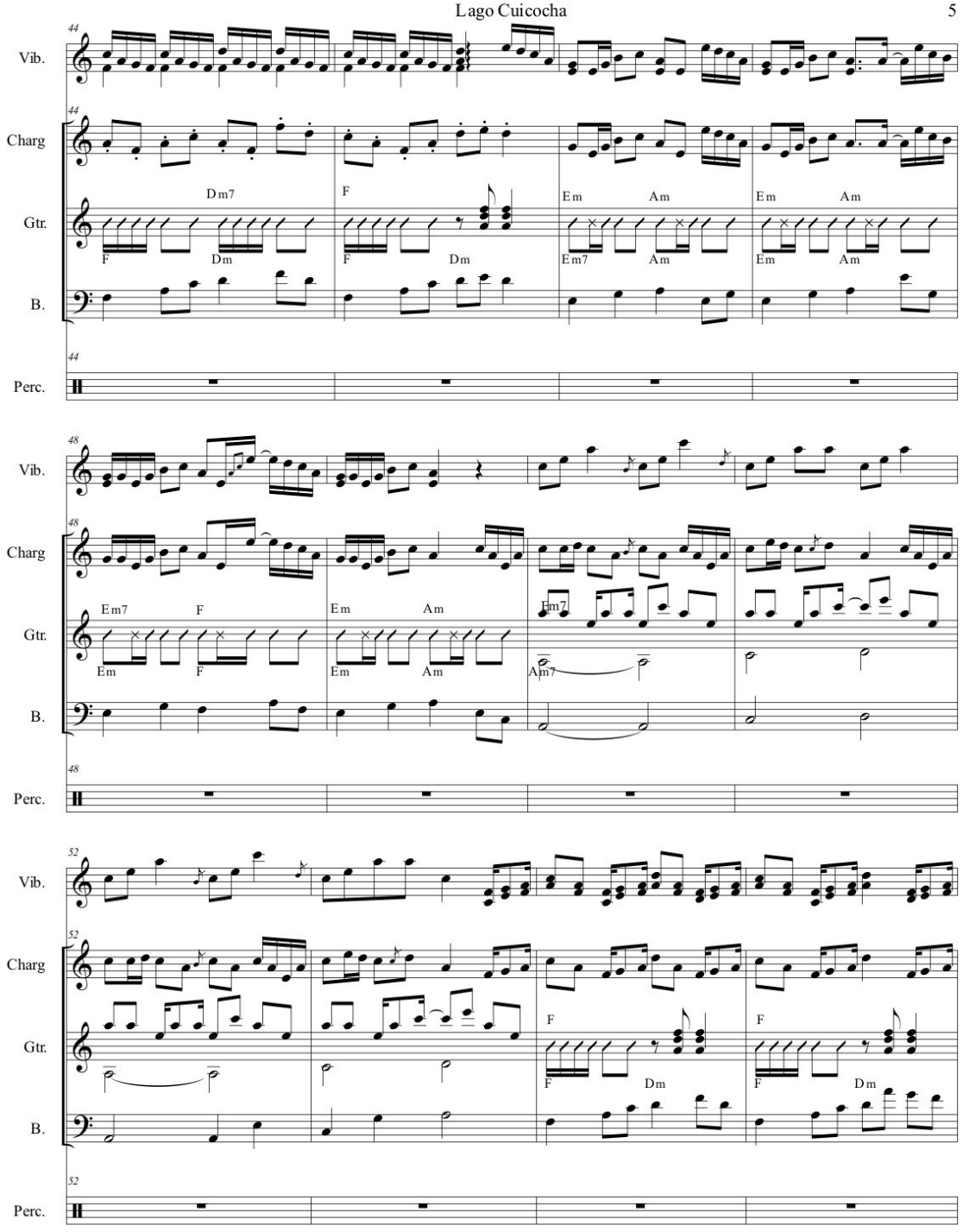
ayahashy@hotmail.com

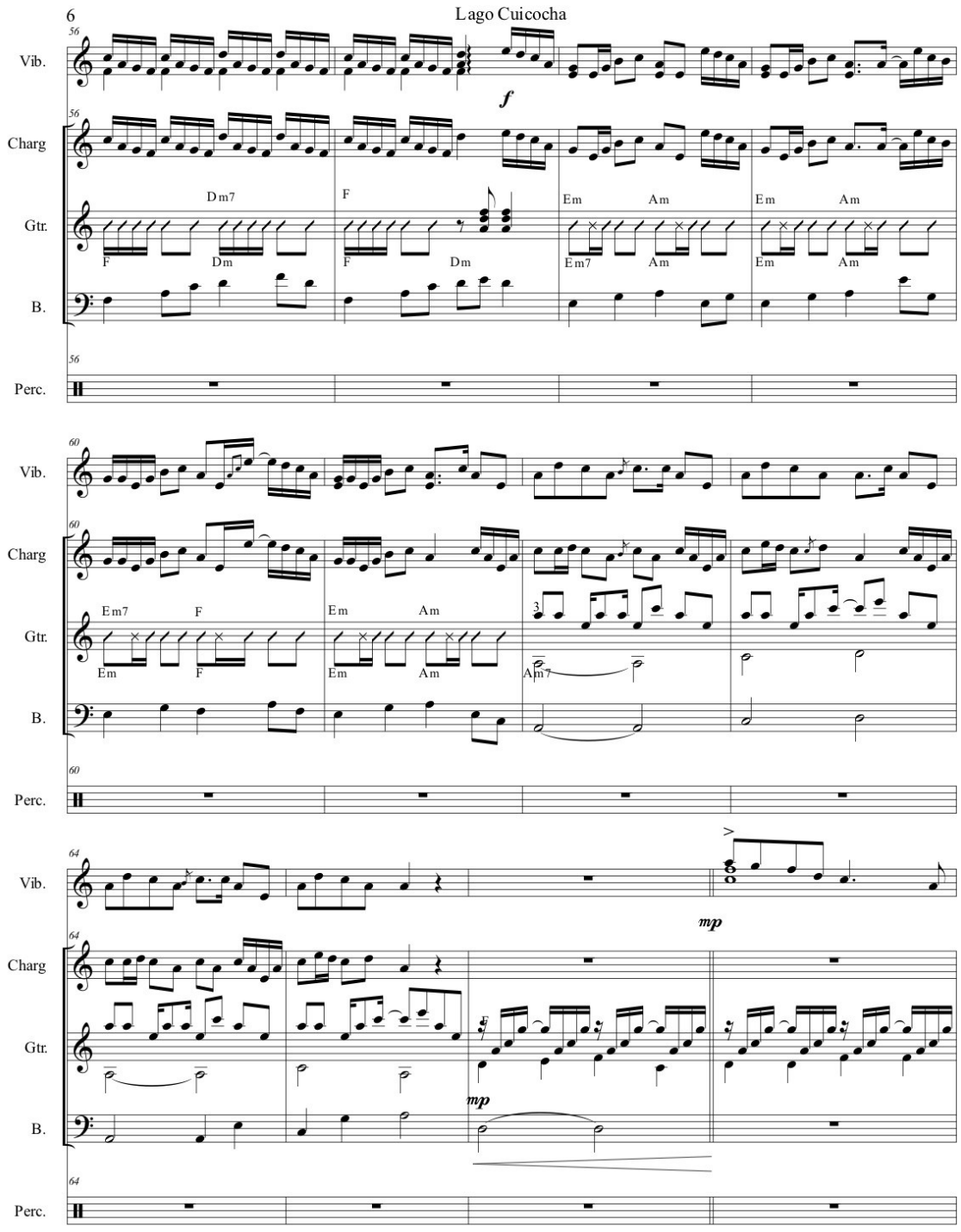

2
Lago Cuicocha
♩=107
San Juanito
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
Am
Am7
Sanjuanito
Em
Am
Em7
Ritmo Sanjuanito

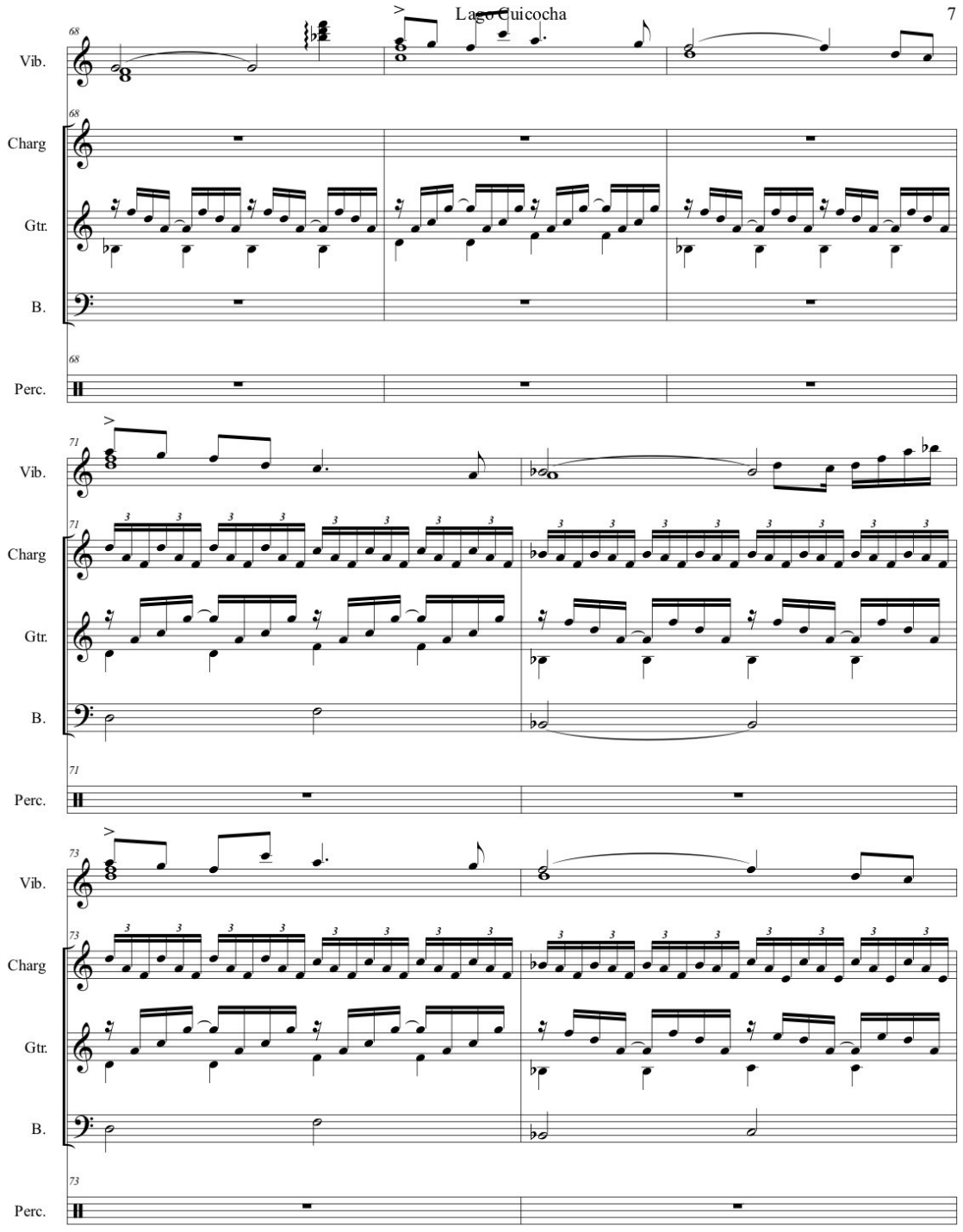

28
Vib.
Charg
Em F Em Am
Gtr.
Em F Em Am Am7
B.
Perc.

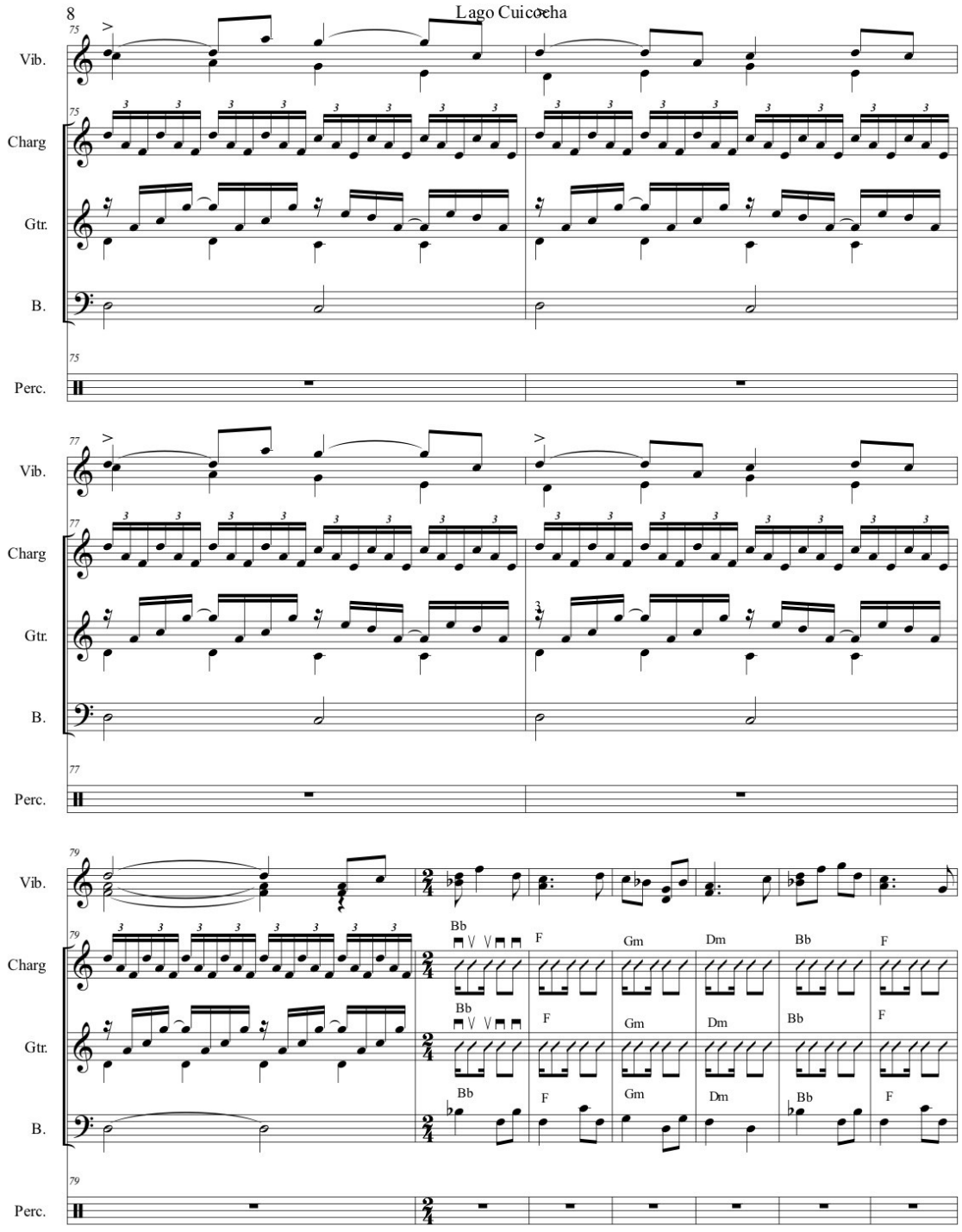

32
Vib.
Charg
Sanjuanito
Em Am Em Am
Gtr.
Em7 Am Em Am
B.
Perc.

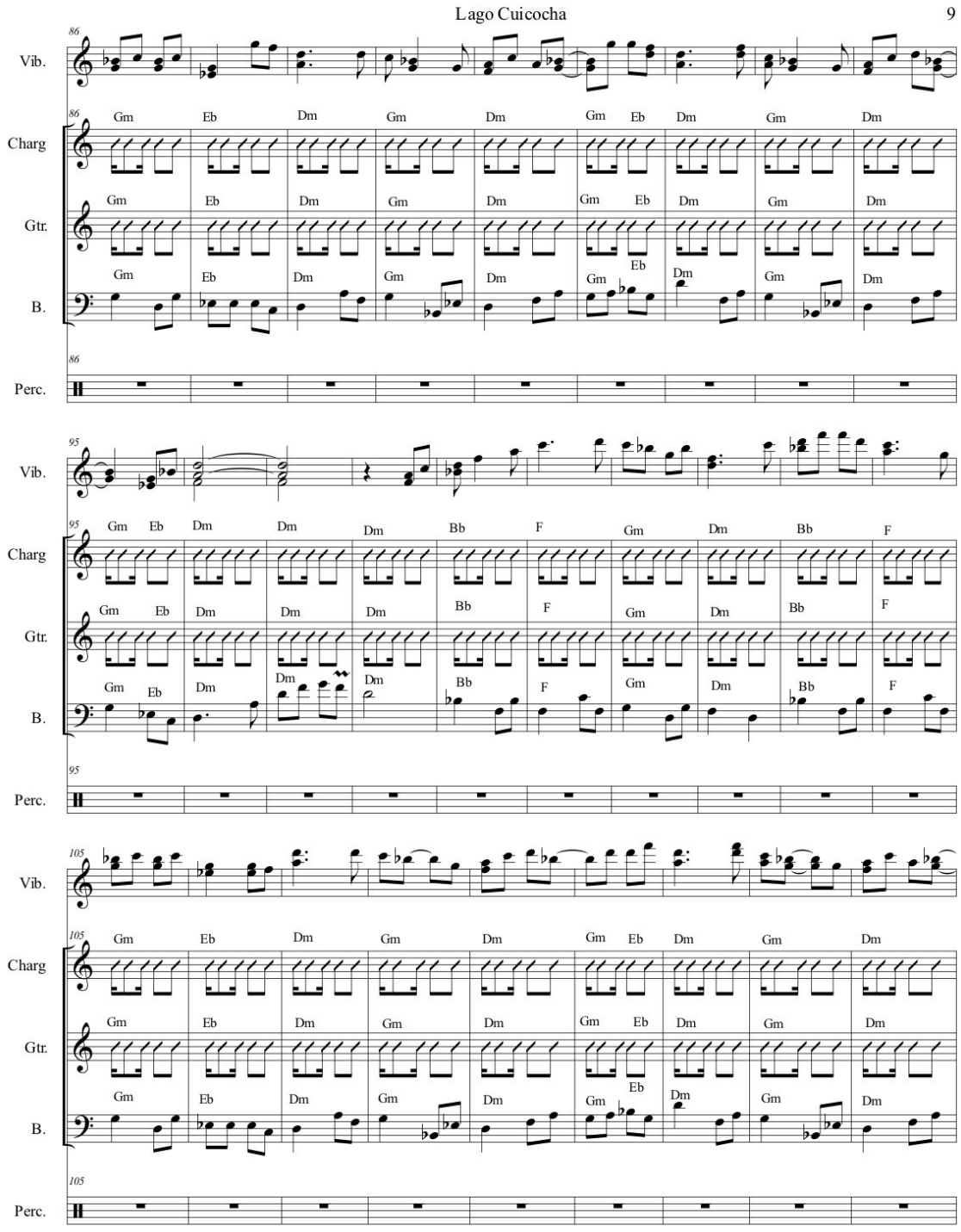

4
Lago Cuicocha
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
Em
F
Em
Am
Em
F
Em
Am
Am7
F
Dm
F
Dm
F

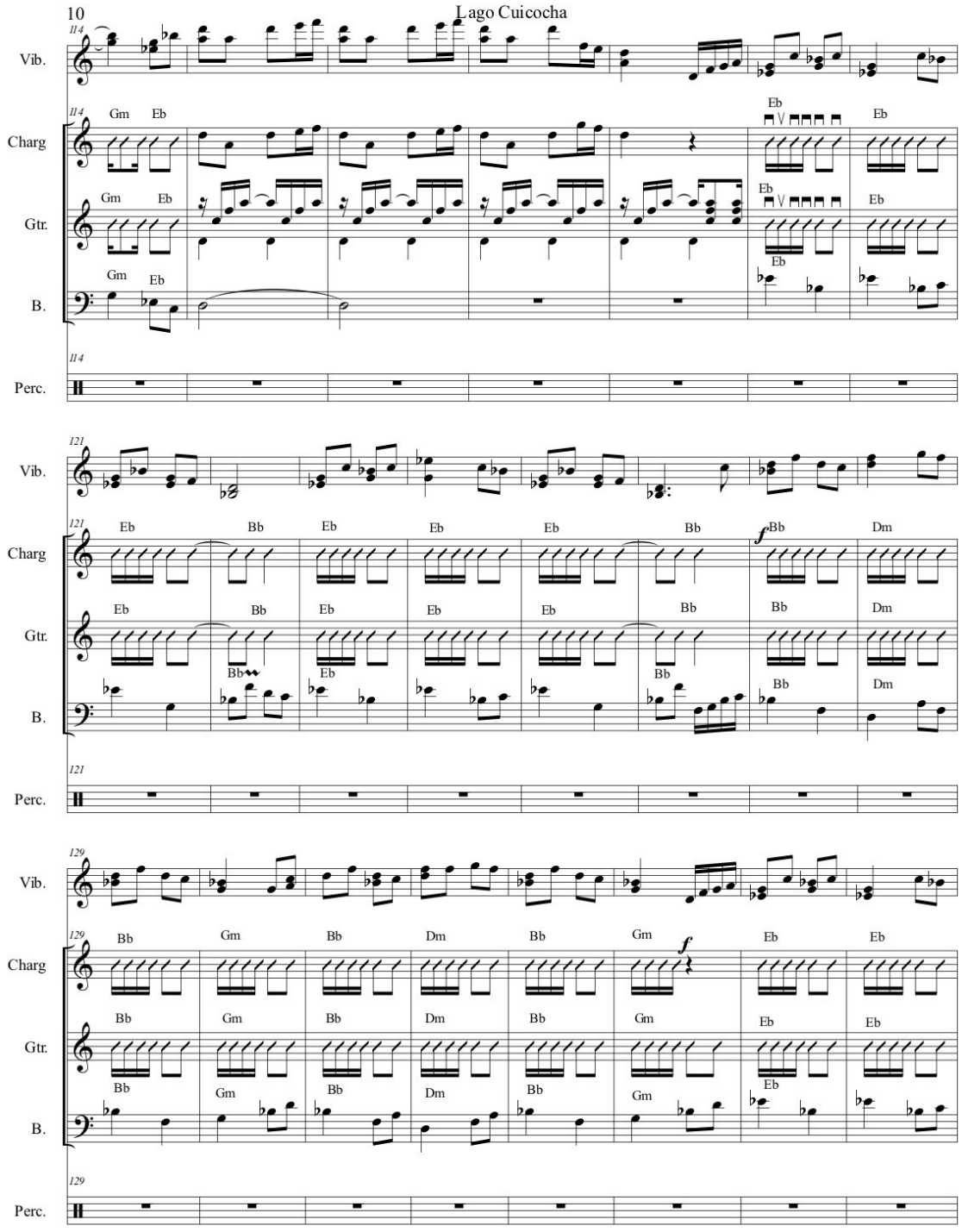

Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
44
Dm7
F
Em
Am
Em7
48
52

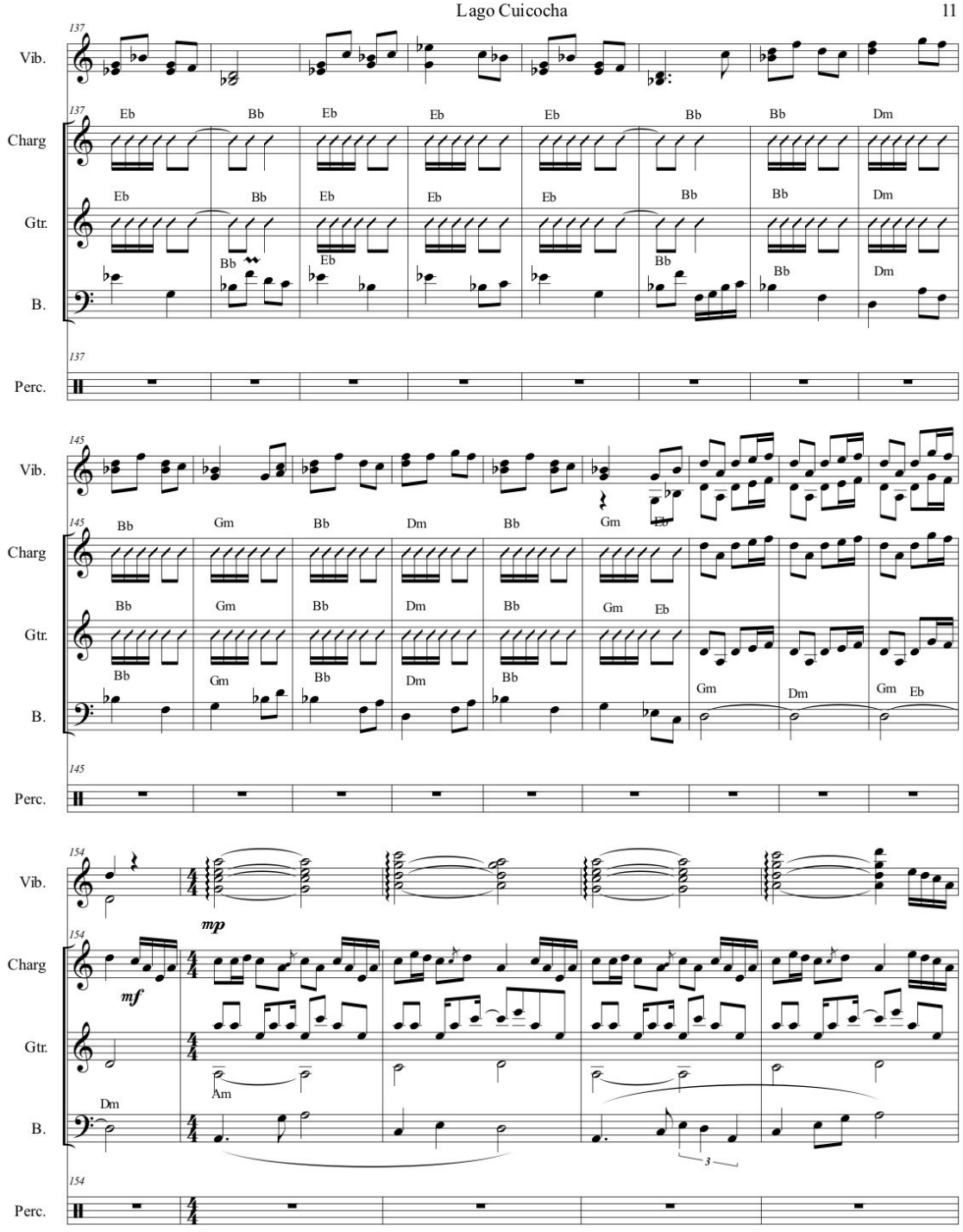

6
Lago Cuicocha
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
56
60
64
f
mp
Dm7
F
Dm
Em
Em7
Am
Em7
F
Em
Am
Am7

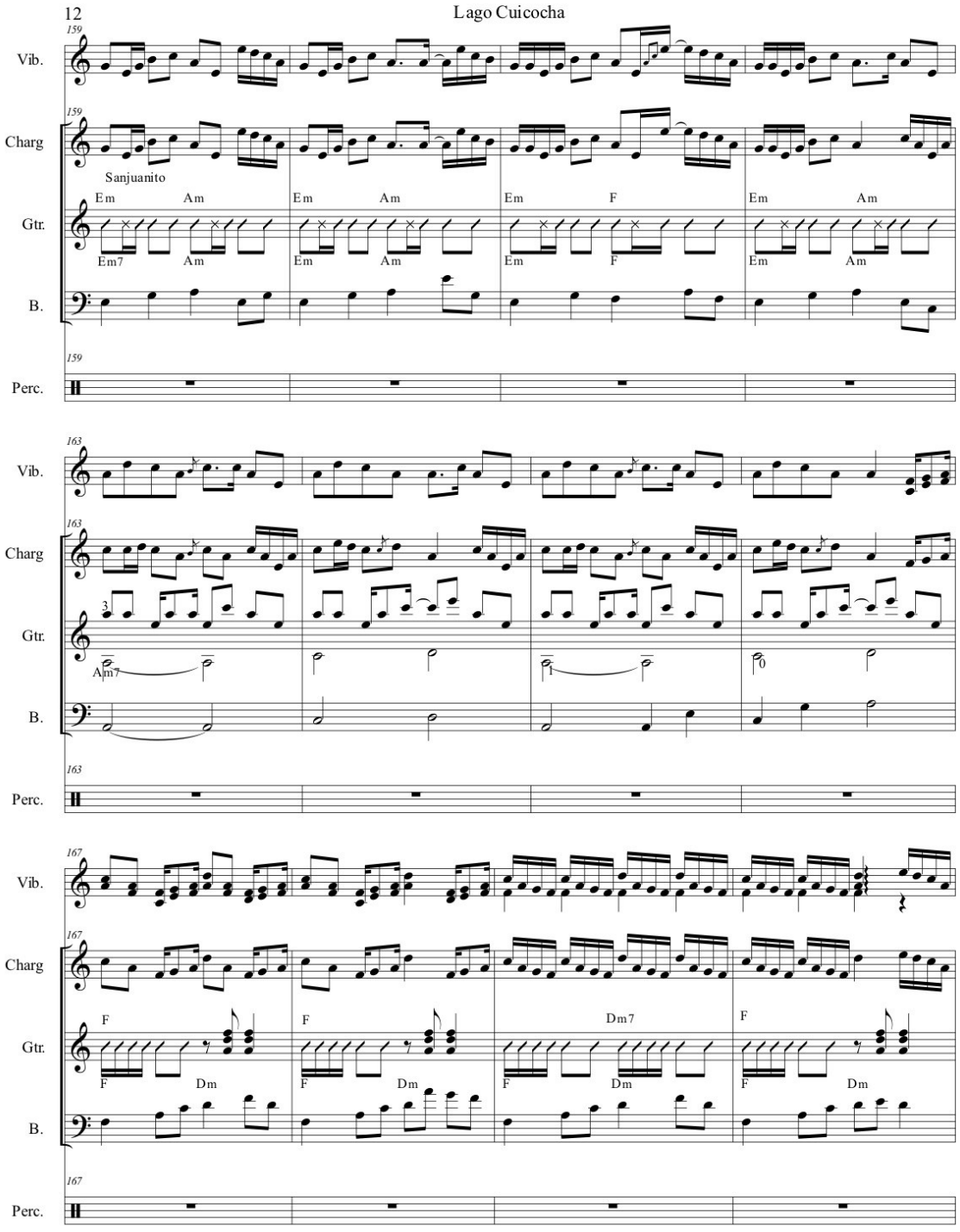

Lago Cuicocha
7
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
68
71
73

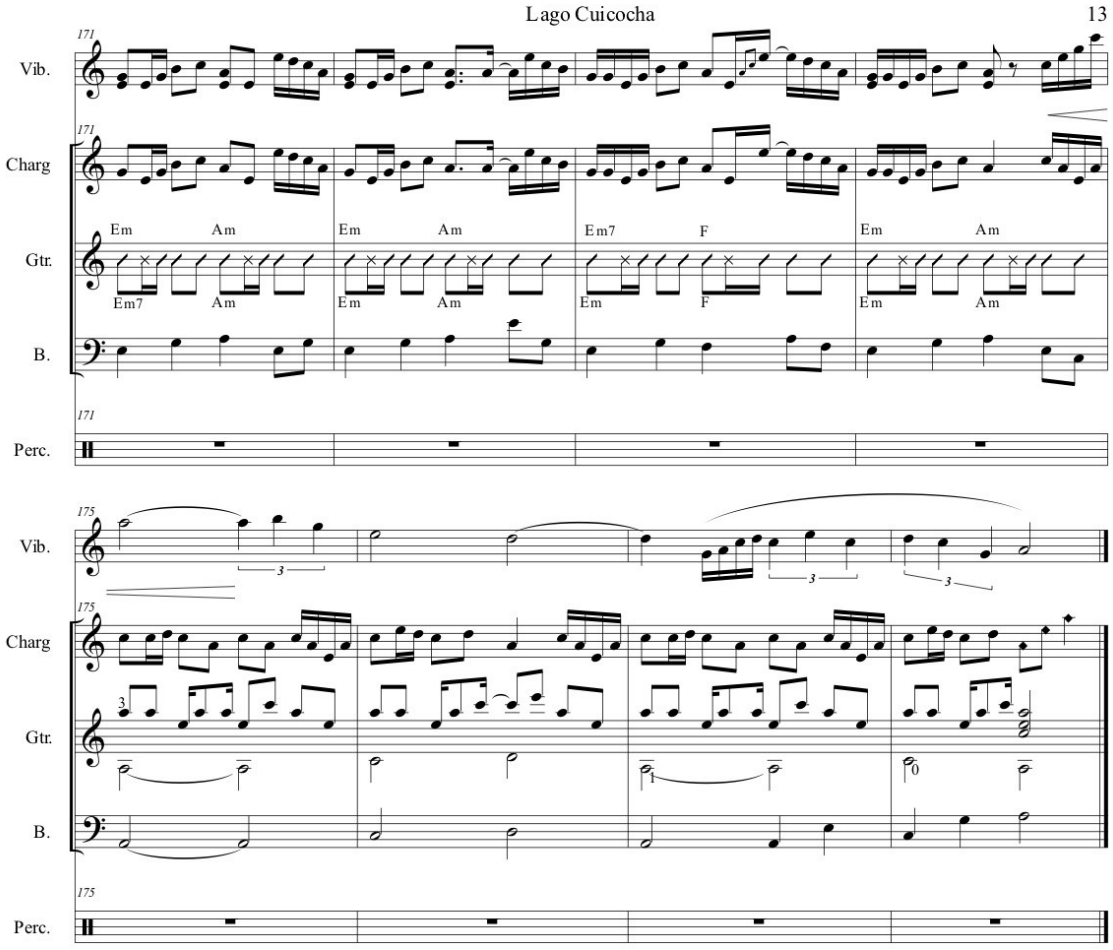

8
Lago Cuicocha
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
75
77
79
Bb
F
Gm
Dm
Bb
F


Lago Cuicocha
9
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
86
95
105
Gm Eb Dm Gm Dm Gm Eb Dm Gm Dm
Dm Dm Dm Bb F Gm Dm Bb F


10
Lago Cuicocha
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
114
Gm
Eb
121
Bb
Dm
129
Gm
Eb


137
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
Eb
Bb
Dm
145
Gm
Eb
154
mp
mf
Am


12
Lago Cuicocha
Vib.
Charg
Gtr.
B.
Perc.
Sanjuanito
Em
Am
Em7
F
Dm
Dm7
Am7


Lago Cuicocha
13
171
Vib.
Charg
Em
Am
Em
Am
Em7
F
Em
Am
Gtr.
Em7
Am
Em
Am
Em
F
Em
Am
B.
Perc.
175
Vib.
3
3
3
Charg
Gtr.
3
1
0
B.
Perc.

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
Recital Interpretativo de
Percusión Sinfónica
MELISSA ALEXANDRA PATIÑO PORTILLO
ASESOR
OSCAR RODRIGUEZ
CASA DE LA CULTURA • PINACOTECA
DIC • 12 • 2022
7 P.M.
MÚSICOS INVITADOS
MELISSA TRONCOSO • PIANO
KAREN ESPAÑA • GUITARRA
ROBERT BOTINA • CHARANGO
DANIEL BURGOS • BAJO
FREDDERYCK LÓPEZ • BATERÍA