

# La Técnica Extendida en la Percusión Sinfónica

Juan David Moncayo Bastidas

Universidad de Nariño  
Facultad de Artes  
Departamento de Música  
Programa de Licenciatura en Música  
San Juan de Pasto  
2023

Recital Interpretativo, La Técnica Extendida en la Percusión Sinfónica

Juan David Moncayo Bastidas

Asesor

Mg. Oscar Rodríguez

Universidad de Nariño

Facultad de Artes

Departamento de Música

Programa de Licenciatura en Música

san juan de pasto

2023

### **Nota de responsabilidad**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo son responsabilidad exclusiva de su autor”  
Art.1° del acuerdo n°324 del 11 de octubre de 1996 emanado del Honorable Consejo de la  
Universidad de Nariño.



Facultad de Artes

**ACUERDO No. 150  
(25 de octubre 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. 048 del 23 de octubre del 2023, emanada del comité curricular del programa de Música, propone otorgar la distinción de **LAUREADA**, para el Trabajo de Grado, Recital Interpretativo “LA TÉCNICA EXTENDIDA EN LA PERCUSIÓN SINFÓNICA” del estudiante JUAN DAVID MONCAYO BASTIDAS identificado con código estudiantil 215060083.

Que mediante Acuerdo No. 124 de 2023 el Comité Curricular designa a los profesores Edward Nilson Zambrano, Herman Fernando Carvajal Martínez y Orlando Segura Salazar, como jurado calificador del Trabajo de Grado en relación.

Que el 2 de octubre de 2023, el estudiante JUAN DAVID MONCAYO BASTIDAS presentó sustentación pública de su Trabajo de Grado en cumplimiento al Acuerdo No. 142 del 2023.

Que, según conceptos del Jurado evaluador, el Trabajo de Grado se ha reconocido por su calidad en la ejecución del repertorio, la técnica y la interpretativa requerida en el repertorio seleccionado.

Que el Recital demuestra el virtuosismo y control de los diferentes instrumentos de percusión interpretados en marimba vibráfono y multipercusión.

Que por lo anterior el jurado evaluador asignó una calificación de 100 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 de acuerdo a lo expuesto el jurado evaluador solicitan reconocer distinción de LAUREADO al Trabajo de Grado del estudiante JUAN DAVID MONCAYO BASTIDAS con código estudiantil 215060083

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, en sesión del 25 de octubre del 2023, considera pertinente la solicitud, por tanto,

**Ciudadela Universitaria Torobajo - Calle 18 No. 50-02 - Bloque 9**  
Teléfono 6027244309 - 6027311449 - Ext. 2200 - Línea Gratuita 018000957071  
Correo electrónico: facartes@udenar.edu.co - San Juan de Pasto - Nariño - Colombia

Institución de Educación Superior | Vigilada por MINEDUCACIÓN - Fundada mediante Decreto No. 049 del 4 de noviembre de 1904.  
Acreditada en Alta Calidad mediante Resolución No. 10567 MINEDUCACIÓN

Piensa en tu compromiso con el ambiente; reduce, reutiliza y separa tus residuos correctamente.



SC-CER110449



CO-SC-CER110449



**Facultad de Artes**

## ACUERDA

**ARTÍCULO PRIMERO:** Otorgar la distinción LAUREADA para el Trabajo de Grado, Recital Interpretativo denominado “LA TÉCNICA EXTENDIDA EN LA PERCUSIÓN SINFÓNICA” del estudiante del programa de Licenciatura en Música JUAN DAVID MONCAYO BASTIDAS, identificado con código estudiantil 215060083.

## COMUNÍQUESE Y CUMPLASE

Dada en San Juan de Pasto, a los 25 días del mes de octubre del 2023.

**GERARDO SANCHEZ**  
Decano

**LILIANA CARRASCO**  
Secretaria Académica

*Proyectó: Sofia D'achiardi – Auxiliar Administrativo*

**Ciudadela Universitaria Torobajo - Calle 18 No. 50-02 - Bloque 9**  
Teléfono 6027244309 - 6027311449 - Ext. 2200 - Línea Gratuita 018000957071  
Correo electrónico: facartes@udenar.edu.co - San Juan de Pasto - Nariño - Colombia

Institución de Educación Superior | Vigilada por MINEDUCACIÓN - Fundada mediante Decreto No. 049 del 4 de noviembre de 1904.  
Acreditada en Alta Calidad mediante Resolución No. 10567 MINEDUCACIÓN

Piensa en tu compromiso con el ambiente; reduce, reutiliza y separa tus residuos correctamente.



SC-CER110449

CO-SC-CER110449

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

**Presidente del jurado**

---

**Jurado**

---

**Jurado**

**San Juan de Pasto 02 de octubre de 2023**

## Resumen

Este documento contiene información descriptiva e histórica sobre la percusión sinfónica y la técnica extendida; de igual manera, se encuentra expuesto el repertorio a interpretar, lo anterior con el fin de recolectar información que permita expandir los conceptos sobre la percusión sinfónica y sus técnicas.

En el repertorio seleccionado se encuentran características de innovación, exploración sonora y composición contemporánea.

A continuación, se presenta el listado de obras a interpretar:

*Saëta – Elliot Carter*

*Tchik – Nicolás Martynciow*

*Rhythm Song – Paul Smadbeck*

*Concierto para vibráfono y orquesta (piano reducción) – Emmanuel Sejourné*

*Marimbo – Héctor Tascón*

*Naglfar – Casey Cangelosi*

**Palabras clave:** Recital, Técnica extendida, Percusión sinfónica

### **Abstract**

This document contains descriptive and historical information on symphonic percussion and extended technique; Likewise, the repertoire to be performed is exposed, all the above in order to collect information that allows expanding the concepts about symphonic percussion and its techniques.

In the selected repertoire there are characteristics of innovation, sound exploration and contemporary composition.

Below is the list of pieces to be performed:

*Saëta – Elliot Carter*

*Tchik – Nicolás Martynciow*

*Rhythm Song – Paul Smadbeck*

*Concierto para vibráfono y orquesta (piano reduction) – Emmanuel Sejourné*

*Marimbo – Héctor Tascón*

*Naglfar – Casey Cangelosi*

**Key words:** Recital, Extend technique, Symphonic percussion.

## Contenido

1.	Introducción .....	13
2.	Objetivos .....	15
3.	Marco de referencia.....	16
4.	Marco teórico .....	19
5.	Descripción de los instrumentos a interpretar .....	24
6.	Descripción de las obras a interpretar .....	45
7.	Conclusiones .....	58
8.	Referencias .....	59
9.	Anexos.....	61

## Tabla de figuras

1. Figura N.1. Cuerpo, herrajes y parche superior.....	26
2. Figura N.2. Entorchado y parche inferior.....	26
3. Figura N.3. Sistema de tensión.....	27
4. Figura N.4. Forma de agarre tradicional.....	28
5. Figura N.5. Forma de agarre francés.....	29
6. Figura N.6. Forma de agarre alemán.....	30
7. Figura N.7. Forma de agarre americano.....	31
8. Figura N.8. Timpani.....	33
9. Figura N.9. Timpani moderno.....	33
10. Figura N.10. Baqueta fieltro.....	34
11. Figura N.11. Interprete de pie.....	34
12. Figura N.12. Interprete sentado.....	35
13. Figura N.13. Zonas para tocar el timbal .....	35
14. Figura N.14. Marimba africana.....	37
15. Figura N.15. Marimba guatemalteca.....	37
16. Figura N.16. Marimba sinfónica .....	37
17. Figura N.17. Marimba chiapaneca.....	38
18. Figura N.18. Vibráfono.....	39
19. Figura N.19. Agarre Burton.....	40
20. Figura N.20. Marimba de chonta diatónica.....	41
21. Figura N.21. Marimba de chonta cromática.....	42
22. Figura N.22. Baquetas con punta de caucho.....	42
23. Figura N.23. Bombo sinfónico.....	43
24. Figura N.24. Batería.....	44
25. Figura N.25. Ilustración zonas “N” y “C”.....	45
26. Figura N.26. Ilustración polirrytmia.....	46
27. Figura N.27. Emiola.....	47
28. Figura N.28. Ilustración de sonidos.....	48
29. Figura N.29. Nuevos sonidos.....	49

30. Figura N.30. Sección hablada.....	50
31. Figura N.31. Melodías.....	51
32. Figura N.32. Minimalismo.....	52
33. Figura N.33. Sección "B".....	52
34. Figura N.34. Fade out.....	53
35. Figura N.35. Agrupaciones rítmicas.....	55
36. Figura N.36. Ilustración efectos.....	56
37. Figura N.37. Nuevos sonidos.....	57

## 1. Introducción

El motivo que impulsa este proyecto de grado se origina por la inquietud de explorar nuevas posibilidades sonoras dentro de la percusión sinfónica, pues gracias a la variedad de instrumentos que se encuentran aquí es posible experimentar con diferentes tímbricas, superficies y materiales; lo que permite obtener diferentes resultados en un mismo instrumento.

Para dicha experimentación se deben utilizar ciertas herramientas que en este caso serán los diferentes tipos de baquetas a utilizar en el repertorio, por ejemplo: Escobillas, baquetas de madera, baquetas con punta de fieltro y baquetas con punta de lana o hilo; también se tendrá en cuenta herramientas ajenas al instrumento: La voz recitada en monosílabas y de una forma muy rítmica, el uso de un arco para Cello y los dedos de las manos; donde en ocasiones, el uso de los elementos anteriormente mencionados se dará simultáneamente con las baquetas.

Con lo anteriormente expuesto se pretende ampliar la visión o conocimiento sobre un instrumento y la música contemporánea para comprender las diferentes posibilidades técnicas, sonoras e interpretativas que se pueden encontrar en este tipo de repertorio.

La historia de la percusión sinfónica será clave en este punto porque gracias a ella se conocerá la estructura y evolución de cada instrumento a interpretar, en este caso: Timpani, Redoblante, Vibráfono, Marimba sinfónica, marimba de chonta y set de multi- percusión. En ese mismo sentido es importante el conocimiento de las técnicas básicas de cada uno de los instrumentos, pues esto logrará que la técnica extendida se comprenda satisfactoriamente. Sumado a esto, se debe tener en cuenta la gramática musical, ya que desarrolla en el intérprete un lenguaje óptimo para abordar el repertorio escogido, cabe resaltar que tanto la gramática como la técnica deben ir de la mano, es decir, deben desarrollarse en conjunto.

El propósito es sentar un precedente para que en futuros recitales los estudiantes del programa se motiven a experimentar con sus instrumentos, bien sea en grupos de cámara, como solistas o compositores. De esta exploración pueden surgir nuevas ideas de estudiantes o egresados del programa, lo que permitirá crear un nuevo público y espacios para nueva música ampliando así el panorama de la música académica en la ciudad de San Juan de Pasto. Esto también cambiaría la visión del público en cuanto a música académica se refiere.

Según Capellino, R. (2016, p.8-38), esto puede atraer un público más diverso, ya que el público que asiste a conciertos de música que comprenden el periodo clásico son de mediana o avanzada edad, y que, debido a la tecnología, la asistencia a dichos eventos se reduce cada vez más. Por esto y considerando que la música contemporánea es un lenguaje más cercano a las nuevas generaciones, es importante trabajar de la mano con este tipo de expresión musical.

Lo anterior nos ayuda a encontrar un valor trascendental para el Programa de Licenciatura en Música (P.L.M) de la Universidad de Nariño, pues evidencia el grado de innovación que esta técnica trae; si los estudiantes, egresados y profesores de cualquier área de instrumento investigan más a fondo estas técnicas, el repertorio a interpretar tendrá más variedad, se generarán conciertos diferentes a los ya establecidos, y en sí, el P.L.M despertará el interés sobre un público y estudiantes de nuevo ingreso.

## **2. Objetivos**

### **2.1.1 Objetivo General**

Interpretar un recital de percusión sinfónica, basado en el uso de técnicas extendidas y estándar.

### **2.1.2 Objetivos Específicos**

Ampliar el conocimiento sobre la música contemporánea para percusión y sus nuevas posibilidades sonoras e interpretativas.

Conocer el concepto teórico y práctico de las técnicas a ejecutar.

Realizar un análisis descriptivo de las obras a interpretar.

### **3. Marco de referencia**

#### **3.1.1 Marco de Antecedentes**

Para este proyecto de recital interpretativo en percusión sinfónica se tomaron como referencia documentos, entre los cuales se encuentran tesis de postgrado y monografías; lo cual permite sustentar y realizar el mismo.

#### **3.1.2 Internacionales**

Según el proyecto investigativo de (Altmire, 2013). El objeto de estudio en este trabajo de grado son las ocho piezas para cuatro timbales del compositor Elliott Carter, donde el autor hace un análisis estructural.

En el resumen, se postula el punto de referencia que representan estas piezas para la percusión sinfónica contemporánea, por lo que hace hincapié en el uso innovador de la técnica extendida, múltiples timbres y la manipulación musical del tempo.

Para finalizar, destaca que, al interpretar dichas piezas se expande el lenguaje y la técnica del percusionista, pues deberá examinar la música desde varias perspectivas, incluyendo las del multi-percusionista, el baterista y el músico teórico.

En el documento el autor (Kilby, 2015), da entender la importancia que tiene la música contemporánea en lo tradicional. En este caso, demuestra la evolución que tuvo la marimba clásica, que está basada en el modelo de la marimba de Chiapas.

Habla sobre el origen de la marimba en general, lo que permite tener un contexto histórico muy claro y ayuda a comprender los estilos de composición para marimba clásica que se han generado en la época contemporánea.

Los análisis que hace de algunos compositores pueden interpretarse como ejemplos de exploración del sonido y uso de técnica extendida.

Con exactitud el autor aborda este tema en la página 22, cuando hace el análisis de la compositora Keiko Abe; donde señala que es pionera en el uso inusual de técnicas extendidas, por ejemplo, el “Dead Stroke” que consiste en presionar la baqueta contra las placas de la marimba y mantenerla ahí; esto crea un sonido más staccato en el instrumento.

En el proyecto de (Frutos, 2015), se expone la técnica extendida en el Piano como instrumento, para contextualizar al lector propone empezar con un breve apunte histórico sobre dicha técnica.

En el primer punto, ella trata a diferentes compositores que, cansados del romanticismo tradicional, donde primaba la armonía y melodía, deciden explorar otros aspectos como la sonoridad o el ritmo.

En su segundo punto, postula el potencial sonoro que poseen los instrumentos tradicionales y esto se ve potenciado mediante la experimentación de distintas técnicas.

A pesar de que este trabajo está enfocado en técnicas para piano, lo que ayuda a la sustentación del proyecto es el componente histórico y contextual que hace sobre la técnica extendida y los diferentes usos que puede tener.

Uno de los objetivos específicos de (Capellino, 2016) del recital de grado, es ampliar el conocimiento en cuanto a música contemporánea compete, por lo que este trabajo de grado para maestría en didáctica de la música ayuda a entender mejor como influye esta música en los estudiantes. Sugiere que gracias a esto el intérprete obtendrá una visión más amplia sobre diferentes repertorios, técnicas y formas de apreciar la nueva música.

También agrega que puede atraer un público más diverso, ya que el público que asiste a conciertos de música que comprenden el periodo clásico son de mediana o avanzada edad, y que, debido a la tecnología la asistencia a dichos eventos se reduce cada vez más. Por esto y considerando que la música contemporánea es un lenguaje más cercano a las nuevas generaciones, es importante trabajar de la mano con este tipo de expresión musical.

Si bien la autora (Antequera, 2015), enfoca este trabajo en las técnicas de violín se hace necesario mencionarlo, pues muestra las diferentes perspectivas y problemas que pueden surgir al momento de abordar obras compuestas con técnicas extendidas. Dicho esto, contextualiza algunas obras y compositores españoles, lo que posteriormente lo relacionará con la música de creación actual recalcando que, las técnicas extendidas son un “*work-in-progress*”, pues son técnicas que se mantienen en constante evolución debido a su gran ímpetu explorativo, en este caso, la exploración sonora.

"Estas técnicas no deben considerarse, a priori, como un capricho efectista, sino que han de integrarse en el lenguaje de cada autor y en relación con la necesidad de expresar algo muy concreto" (Antequera, 2015, p.51). Posteriormente, la autora clarifica que cada técnica no es creada simplemente para ser vistosa o impresionante, sino que debe tener un propósito dentro de la obra en la que se usa; por ende, cada compositor encontrará nuevas formas de expresarlo.

### **3.1.3 Nacionales**

De acuerdo con (Maldonado, 2017), es importante hacer mención sobre un párrafo del resumen, en el cual se postula la importancia del conocimiento sobre la técnica tradicional y extendida, ya que estas dos enriquecen un pensamiento musical e interpretativo del instrumentista.

No obstante, lo anterior sólo es una parte del provecho que se puede sacar a dichas técnicas. De igual modo, no se debe olvidar el componente investigativo que estas aportan pues obliga al compositor o interprete a contextualizarse históricamente para conocer cómo y de qué están compuestos los instrumentos, así como la ejecución de los mismos.

Ahora veamos que, de acuerdo con (Prioló, 2015), y los anteriores autores, este postula que las técnicas extendidas hacen parte de recursos acústicos los cuales están y van de la mano con las formas de composición en la actualidad. En este caso, quienes utilizan esta técnica son compositores colombianos, que añaden a sus obras el saxofón, el cual debe ser interpretado con técnicas no convencionales como: Slap, multifónicos, vibrato, sonidos de aire y sonidos con los pies.

En resumen, (Prioló, 2015) expone el sentido del por qué los compositores emplean esta técnica en sus obras, pues esto permite comprender lo que estos nuevos sonidos o técnicas significan dentro de una composición.

### **3.1.4 Regionales**

El trabajo de grado del licenciado en música (Jojoa, 2018), se toma como referencia gracias al repertorio que se trabaja, teniendo en cuenta al compositor Elliott Carter, quien en momentos específicos de su obra utiliza formas no convencionales para tocar el instrumento, en este caso el *Timbal*. Lo cual sirve como guía para entender y desarrollar un análisis técnico e interpretativo de la obra *Säeta*.

Según el proyecto investigativo de (Patiño, 2022), se encuentra documentación histórica y técnica que servirán para aclarar conceptos que se van a encontrar más adelante y también se toma como ejemplo para exponer figuras correspondientes al numeral 4.3.1. Además, sirve como referente de una obra con técnica extendida para redoblante y otra para set de multi-percusión, que son: Asventuras y Cununa de los compositores Alexej Gerazimez y Héctor Tascón, respectivamente.

## **4. Marco teórico**

### **4.1.1 Percusión sinfónica**

Según (Briceño, M. 2013, p.48), “Es bien conocido que la percusión fue uno de los primeros elementos en empezar a desarrollarse en la música; los sonidos corporales eran producidos por el cuerpo o golpeando un artefacto contra otro”.

La percusión podría ser uno de los instrumentos más antiguos que existen, ya que su procedencia data desde la edad prehistórica, pues, desde los inicios de la humanidad se frota, agita o golpea ciertos elementos de la naturaleza entre sí; con el fin de generar un sonido que de igual forma coincide con el entorno, en este caso, la naturaleza. Sacudidores en forma de semillas, golpeadores con forma de ramas y tambores en forma de tronco o conchas eran una

prueba de ello. Posteriormente y con la aparición de nuevas herramientas se logran variaciones de los instrumentos para tener más control sobre ellos.

Hasta el momento, la percusión es usada para “amenizar” actividades cotidianas, pero también jugó un papel muy importante en la parte bélica de la historia, llegando a convertirse en un elemento característico en los ejércitos del mundo; tanto así, que los conjuntos de tambores llevaron como nombre “bandas de guerra”. Estos tambores eran utilizados en la primera línea para ahuyentar a sus enemigos con el gran sonido que producían al ser tocados.

Según (Patiño, 2022, p.22-23), menciona lo siguiente:

La percusión contemporánea, que encuentra su participación en la orquesta sinfónica, donde su uso era reducido únicamente a dos timbales. '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.

Ya para el siglo XIX expande su instrumentación, siendo Beethoven quien ayude a tal desarrollo; un par de timbales se amplía a un juego de cinco; también se agregan un bombo y triángulo (aunque Haydn usó los dos últimos con anterioridad en pocas ocasiones, pero en este periodo se les dio más importancia).

Al mismo tiempo que la percusión ha tomado más participación en las orquestas, también lo han hecho sus instrumentos lo que genera una evolución en cuanto a fabricación, sonido y diversidad se refiere; es por esto que para cada miembro de esta gran familia, surgen distintas técnicas para ser ejecutados, como postula (Burton, 1995, p.2), “El desarrollo de las técnicas de cualquier instrumento está motivado por un deseo innato por parte del músico de tocar tanto con su instrumento como sea posible”. Lo anterior deja en evidencia que este tipo de instrumentos están en constante evolución y cada día se descubren nuevas formas de producir diferentes sonidos en determinados instrumentos. Esto advierte sobre el amplísimo instrumental que existe en la percusión.

Consideremos ahora que la percusión se divide en dos familias principales que son: La familia de parches y la familia de placas: la primera está integrada por instrumentos membranófonos, que, dependiendo del instrumento, están compuestos de una membrana (parche) por uno o dos lados de su cuerpo (dependiendo del instrumento), que genera un sonido al ser percutido. Entre los instrumentos más usados se encuentran los timbales sinfónicos, redoblante, bombo sinfónico, tamborín; cabe destacar que en esta familia los únicos con un timbre determinado son los timbales sinfónicos y que dependiendo de su diámetro dan una nota en particular. Por otro lado, en la familia de las placas, se encuentran los instrumentos con un timbre determinado (idiófonos), que son: Marimba sinfónica, xilófono, glockenspiel, vibráfono, campanas tubulares y címbalos, por mencionar algunos.

Para concluir este capítulo cabe hacer una comparación con las familias instrumentales que se pueden encontrar en una orquesta, pues es evidente que una de las filas más grandes y diversas de toda la orquesta claramente es la fila de percusión, que claramente se ha convertido en un elemento fundamental, gracias a su variedad tímbrica y amplitud sonora. Así pues, lo menciona (Patiño, 2022, p.23), “Así, a través del tiempo ha tenido más oportunidad para ser explorada, en el uso de recursos, los compositores han observado su valor tímbrico, melódico, armónico al igual que rítmico, que genera expresividad y peso a las obras”

#### **4.2 Técnicas tradicionales/convencionales.**

Para abordar este capítulo es correcto aclarar que en algunos casos las técnicas varían ya que pueden encontrarse hasta cuatro variaciones técnicas en un solo instrumento.

Postulado lo anterior, se puede decir que la *técnica instrumental* es una herramienta que el intérprete puede usar para ejecutar con facilidad cualquier instrumento, permitiendo un autoconocimiento corporal y conceptual, lo cual, desarrollara un criterio interpretativo para expresar los conceptos e ideas encontrados en una partitura, tal como se puede evidencia en palabras de (Schebor, 2019, p.1):

Una definición -provisoria pero bastante satisfactoria desde mi punto de vista- de la técnica, es que ésta es un conjunto de herramientas (de la motricidad, respiración, en fin, del cuerpo) cuyo perfeccionamiento contribuye a reducir la distancia entre una imagen conceptual que el/la artista tiene y la realización práctica que ésta o éste pueden producir de manera efectiva. Esta imagen conceptual puede ser literaria, pictórica, escultórica, teatral, del movimiento (danza) o musical, que es la más abstracta de todas. La cuestión es que la técnica (o tal vez deberíamos hablar de las técnicas) se van diseñando en cada época de la historia para solucionar problemas referidos a la posibilidad de expresar esas imágenes conceptuales, que son fruto de un contexto determinado y que -en el caso de la música- están conectadas con instrumentos, que a la vez surgen como realización técnica de los luthiers para dar sustento material a esas mismas imágenes conceptuales.

De la misma forma, se suma al glosario de conceptos la *técnica tradicional/conventional* que en síntesis es la forma en que se adapta la técnica instrumental a las dificultades de cada época y que, en la totalidad de los casos que se expondrán más adelante, aún se conservan como método didáctico e interpretativo, ya que responden a un modelo conservador y disciplinario para lograr el dominio de un instrumento, y así lo menciona (Shifres, 2015, p.1):

Uno de los pilares del modelo conservatorio como ideario de educación musical es el logro del dominio instrumental a través de un disciplinamiento particular de la manera de tocar un instrumento, a menudo conocido como técnica. La técnica instrumental determina de qué modo se toca un instrumento, pero más aún establece de qué modo no se debe tocar.

#### **4.2.1 Técnica extendida.**

Una vez expuestos los conceptos anteriores se presenta el concepto de la *técnica extendida* que como bien lo resalta (Antenquera, 2015, p.67):

En el mundo de la interpretación de la música de creación actual asociamos el término “técnicas extendidas” a las técnicas novedosas que comenzaron a utilizarse en los instrumentos a partir de la segunda mitad del s. XX, implementándose hasta la actualidad. Una sencilla búsqueda en internet con las palabras *extended techniques* nos da más de 12.100.000 resultados y sin embargo

no hay una definición exacta, ni un libro impreso o diccionario enciclopédico que contenga este término.

Esto advierte que dichas técnicas aún están en constante desarrollo y que en contraposición a las técnicas tradicionales pueden o no ser conservadas como modelo disciplinario para dominar un instrumento, tal y como lo expone (Burtne, 2015, p.2)

Las técnicas extendidas, como se puede inferir, requieren que el ejecutante use un instrumento de una manera fuera de las normas tradicionalmente establecidas. Estas normas pueden cambiar a medida que cambian las necesidades de la música y se desarrollan los instrumentos.

Por otro lado, y no alejándose mucho del mismo concepto (Vélez, 2011) explica que las técnicas extendidas son un recurso que enriquece y amplía los recursos sonoros de un instrumento, adaptándose a las necesidades que el compositor requiera.

Según (Vélez, 2011, p.12), menciona lo siguiente:

Las técnicas extendidas se desarrollan plenamente en el ámbito de la música contemporánea (...) Sin embargo, en el siglo XX, con la ruptura progresiva de la tonalidad y las nuevas grafías, más el surgimiento de nuevas tecnologías y aparatos electrónicos, predominó el interés por encontrar nuevos efectos sonoros que ampliaran los recursos de los compositores ya fuera experimentando y modificando con el diseño de los instrumentos, creando otros que pudieran satisfacer estas necesidades o manipulando timbres y texturas, práctica común en la música electroacústica.

Para sustentar lo anterior, se hace necesario mencionar que las técnicas siempre estarán expuestas a un desarrollo constante y que, en algunos casos, la música no será el eje central; pues el objetivo principal será la exploración de sonidos o el ruido que pueda producir determinado instrumento. Entonces, todo lo anterior adquiere más sentido con palabras propias de (Cage, 1937, p.117):

Las cuestiones estrictamente musicales han perdido toda su seriedad. Hace años, por ejemplo, luego que decidí dedicar mi vida a la música, descubrí que la gente distinguía entre ruidos y sonidos musicales. Decidí seguir a Varèse y pelear por los ruidos, con tal de estar entre los perdedores. Otros músicos hicieron lo mismo. En 1933 ó 1934, la única pieza para percusiones era *Ionization* de Varèse. En 1942 había más de cien trabajos de ese estilo. Ahora son incontables”. (...) “Ya no hay discriminación en contra de los ruidos.

## **5. Descripción de los instrumentos a interpretar**

En este apartado se exponen breves descripciones históricas, técnicas y de construcción en los siguientes instrumentos:

Redoblante

Timpani

Marimba sinfónica

Marimba de chonta (diatónica)

Vibráfono

Set de multi-percusión

### **5.1.1 Redoblante.**

A continuación, se expone una breve descripción histórica y técnica sobre uno de los instrumentos más reconocidos en la percusión sinfónica, en el cual se desarrolla la habilidad técnica del intérprete que posteriormente adecuará el concepto a los demás instrumentos, como lo son: Timpani, marimba sinfónica, marimba de chonta (Diatónica), vibráfono y set de multi-percusión.

La historia de este instrumento se presentará un pequeño párrafo donde Según (Briceño, 2013, p.48), menciona lo siguiente:

La historia del redoblante se remonta alrededor de la aparición de las culturas egipcia, arábiga y siria. Dentro de la cultura egipcia la música representaba un importante lugar, ya que las ceremonias y los rituales eran acompañados de danza y música. Esto permitió que el ritmo formara parte de este proceso ya que es bien conocido que la percusión fue de los primeros elementos que empezó el desarrollarse en la música, los sonidos corporales eran producidas por el cuerpo o golpeando un artefacto contra otro.

Al ser un instrumento tan antiguo, su construcción era muy rústica, por lo que algunos elementos de este eran fabricados con piel de animal o incluso intestinos de éstos, pues en sus primeras versiones los llamados “bordones” o “entorchado” eran fabricados con tripas de gato.

Como el redoblante pertenece a la familia de los membranófonos no temperados, requiere de dos parches, uno superior y otro inferior, que también estaban fabricados con piel animal; todos los elementos se unían en un cuerpo cilíndrico que variaba de diámetro o altura según la cultura, y en un principio, los “bordones” se usaban en los dos lados del tambor.

Avanzando un poco en el tiempo, se encuentra que este instrumento obtiene un nombre alrededor de Europa medieval, llegando gracias a dos culturas importantes de este continente; así lo afirma (Briceño, 2013, p.48), “Siglos después, alrededor de año 1300 de nuestra era, se le conoció a redoblante con el nombre de “tabor” por toda Europa medieval y se introdujo por dos culturas, la española y la turca”. Con la llegada el Tabor a la Europa medieval, su papel de acompañamiento a danzas y rituales se expande al ámbito militar, en el cual, sería un gran protagonista y ayudaría al desarrollo técnico que actualmente sigue en uso y para esto, (Patiño, 2022, p.24) contextualiza diciendo que:

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.

Actualmente el redoblante y los instrumentos membranófonos han evolucionado a favor de las necesidades que se presentan, partiendo desde el cambio de parches hechos con piel animal a unos sintéticos, diferentes materiales para construir el cuerpo (Madera, bronce, acrílico, acero) y la construcción de los “bordones” se hace en materiales sintéticos, bronce o acero. Para continuar con su evolución es pertinente mencionar que musicalmente el redoblante es un instrumento muy versátil, ya que se puede encontrar en una sinfonía de Haydn, en un set de batería acompañando un grupo de jazz, en la música tradicional de muchas culturas, en bandas de rock, música popular y también como solista.

Como conclusión de este ítem, es preciso ilustrar cómo es el redoblante ahora y seguido a esto, describir las técnicas que permitirán el desarrollo interpretativo en los demás instrumentos.

**Figura N.1**

**Cuerpo, herrajes y parche superior**



Se obtiene de: Sweetwater.com (2023)

**Figura N. 2**

**Entorchado y parte inferior**



Se obtiene de: Sweetwater.com (2023)

**Figura N. 3**  
**Sistema de tensión**



Se obtiene de: Sweetwater.com (2023)

Una vez conocida su construcción se procederá a describir las técnicas que aún se mantienen como método didáctico para desarrollar el ámbito interpretativo del instrumentista.

### **5.1.2 Técnicas para la ejecución del redoblante**

Como bien se menciona en el numeral 4.2.2, se pueden encontrar varias técnicas para ejecutar un instrumento de percusión, las cuales, cumplen un mismo propósito: Una ejecución correcta, sonido agradable y el autoconocimiento corporal frente al instrumento, que ayudará a evitar lesiones posteriores; y sobre los mismos conceptos (Patiño, 2022, p.35) expone que:

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.

Comprendido el párrafo anterior se continuará con la descripción de cuatro agarres fundamentales para el redoblante:

### 5.1.3 Agarre tradicional

Tal y como su nombre lo indica, este agarre es de los más antiguos que se pueden encontrar, ya que proviene de los tambores de macha militar y se caracteriza por un agarre supino (palma hacia arriba) en la mano izquierda, dejando descansar la baqueta entre el pulgar e índice y pasando entre el anular y medio; para la mano derecha el agarre prono (palma hacia abajo) formando una pinza entre los dedos pulgar e índice, mientras que los demás rodean la baqueta como forma de apoyo. Según (Ardito, 2017, p.1):

En el pasado, los bateristas de las bandas de música solían marchar con los tambores al costado del cuerpo. Para conseguir buenos toques en sus tambores, tenían que tocar con la mano exterior hacia arriba y la mano interior hacia abajo.

Este agarre se usaba así para dar comodidad al intérprete a la hora de tocar, ya que, el tambor se tocaba colgando del lado izquierdo de la cintura y este agarre permitía que al ejecutarlo no se golpeen las rodillas o los muslos contra el tambor.

Figura N. 4

#### Forma de agarre tradicional



Se obtiene de: wordpress.com (2015)

#### 5.1.4 Matched grip/Agarre paralelo

Este agarre se caracteriza por usar una posición de manos paralela, es decir, las baquetas se agarran de la misma forma en las dos manos. "El agarre combinado incluye una postura en la que ambas manos coinciden. De esta forma se obtiene el mismo agarre y movimiento en cada mano" (Ardito, 2017, p.1). Con esto expuesto, se hace importante mencionar que, bajo este concepto, se derivan tres agarres específicos que son: el agarre francés, alemán y americano.

#### 5.1.5 Agarre francés

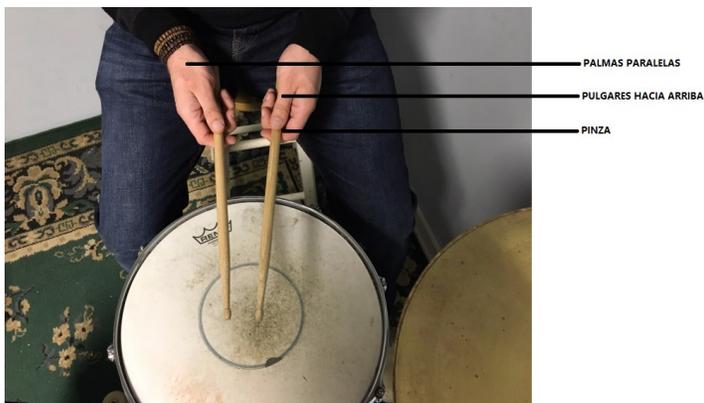
(Ardito, 2017, p.1) explica:

Si bien las palmas están hacia abajo para el agarre alemán y americano, aquí en realidad mirarán hacia la mano opuesta con los pulgares colocados encima de cada palo y se moverán los dedos para controlar el movimiento de la baqueta en ambas manos.

Como bien se menciona anteriormente, este hace parte del match grip/agarre paralelo, por lo que en este caso las baquetas se sostienen con las palmas viéndose entre sí, con la pinza en el dedo pulgar e índice, mientras que los demás cumplen una función de apoyo y control. Este agarre es muy utilizado por los timbaleros, ya que proporciona más delicadeza al tocarlo con las muñecas o simplemente los dedos si lo que se necesita es más velocidad, y en caso de que se requiera fuerza permite usar la muñeca y antebrazo juntos.

Figura N.5

#### Forma de agarre francés



Se obtiene de: [jonarditomusic.com](http://jonarditomusic.com) (2017)

### 5.1.6 Agarre alemán

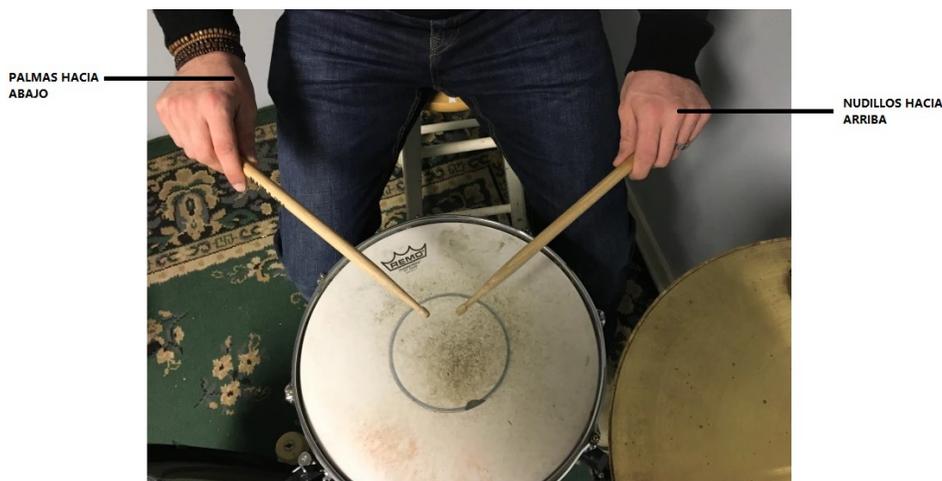
Al igual que en el agarre francés, este utiliza las pinzas formadas con los dedos pulgar e índice de cada mano, mientras que los otros rodean la baqueta como apoyo, pero su característica más notoria es que las muñecas se giran 90° hacia el interior (partiendo del agarre francés) y de esto resulta que las palmas queden paralelas al tambor y no entre sí; nudillos también cambian de posición, ya que se muestran completamente hacia arriba, (Ardito, 2017, p.1),

Los dedos restantes envolverán el palo y ayudarán a controlarlo cuando esté en movimiento. Asegúrese de que el dorso de las manos quede hacia arriba y con las palmas hacia abajo. Cuando las baquetas se encuentren en el medio del tambor, formarán un ángulo de 90 grados, lo que colocará los codos ligeramente hacia afuera.

Todos estos cambios hacen que la forma de percutir sea casi que enteramente con la muñeca, lo que proporciona una gran potencia en el golpe, pero sacrifica un poco de la velocidad que proporcionan los dedos; como en el agarre francés.

Figura N. 6

#### Forma de agarre alemán



Se obtiene de: [jonarditomusic.com](http://jonarditomusic.com) (2017)

### 5.1.7 Agarre americano

Este agarre es un híbrido que resulta del agarre francés y alemán, por lo que las manos están ligeramente giradas 45° hacia afuera y los codos se acercan al cuerpo, conservando la misma pinza y apoyo de los dos agarres anteriormente mencionados.

Esto es muy similar al agarre alemán. Sostendrás tus baquetas exactamente de la misma manera, sin embargo, esta postura implica doblar los codos hacia tu cuerpo, lo que hará que tus baquetas se encuentren en un ángulo de más de 45 grados en el centro del tambor (Ardito, 2017, p.1).

Esto permite que el intérprete conserve la fuerza que proporciona el agarre alemán y por otro lado la velocidad al tocar con los dedos de apoyo, como bien se hace en el agarre francés, ya que en este agarre se usan la muñeca y los dedos para percutir determinada superficie.

Figura N.7

#### Forma de agarre americano



Se obtiene de: jonarditomusic.com (2017)

Para concluir, con el numeral 4.3.3 es necesario resaltar que estos agarres son el punto de partida para interpretar los instrumentos que conoceremos a continuación y que se deja completamente a criterio del intérprete qué técnica usar para cada uno.

### 5.1.8 Timpani

Para adentrarse en su contexto histórico es pertinente mencionar que su nombre varía según el país y que sus nombres más conocidos son: Timpano (en singular) Timpani (plural) en italiano, Kettledrums en inglés, Pauken en alemán, Timbales en francés y Timbal en español. En el siglo XV tiene sus primeras apariciones como instrumento de caballería, llegando a llamar la atención en las procesiones de hasta 700 caballos y en las que muchos de ellos transportaban largas filas de tambores con forma de calderón. Ya para 1670 el timbal se introdujo en piezas litúrgicas y ensambles de ópera orquestal; para este punto y avanzando hacia la actualidad el timbal ya es usado por muchos compositores y en varios estilos musicales. Lo anterior, es un pequeño resumen del libro “Concepts for timpani” escrito por (Beck, 2001), en el cual se puede encontrar un pequeño apartado dedicado a la historia del instrumento.

Al igual que el redoblante, el timbal es un instrumento perteneciente a la familia de los membranófonos, por lo que en el conjunto de elementos que lo componen, se puede encontrar un parche o membrana, que es la superficie sobre la cual se toca. Por su parte se conocerá la construcción de los vasos, calderones o cuerpo, los cuales se fabrican en fibra de vidrio, aluminio y cobre, siendo el último material el más popular gracias a su resonancia y calidad sonora. Para completar este conjunto, se menciona que la característica principal de este instrumento es que puede ser temperado, es decir, puede ejecutar un grupo de intervalos según el diámetro del cuerpo, por medio de un mecanismo manual (antiguo) o pedal (actual). El primer mecanismo funcionaba por medio de llaves que se giraban para obtener una nota determinada; el segundo, es un mecanismo más cómodo para el intérprete ya que solo consiste de un pedal que está conectado con un sistema para tensionar o relajar el parche, en cualquiera de los casos, si el movimiento del pedal es hacia adelante, la afinación subirá, si es hacia atrás producirá el efecto contrario, sin embargo, la afinación inicial se hace a mano. Para conocer mejor estos mecanismos se adjuntarán imágenes que ilustran mejor su construcción.

Figura N. 8

**Timpani**

Se obtiene de: [southernpercussion.com](http://southernpercussion.com) (2023)

Figura N. 9

**Timpani moderno**

Se obtiene de: [el-atril.com](http://el-atril.com) (2023)

**5.1.9 Técnica para interpretar los Timbales**

Una vez conocidos los agarres que se pueden encontrar en el redoblante, se continúa con un breve acercamiento a la manera de tocar los *Timbales*. En primera instancia cabe mencionar que las baquetas utilizadas para éste, son unas baquetas con una punta fabricada en fieltro (Figura10) y que el agarre más ejecutado por los intérpretes de este instrumento, es el agarre

*francés*, ya que proporciona delicadeza y velocidad si así se lo requiere. También es importante decir que se pueden encontrar dos formas para posicionarse frente al instrumento. La primera es cuando el timbalero se encuentra de pie frente a los timbales; esta posición se puede observar con frecuencia en obras solistas. En la segunda posición se encuentra sentado, en una silla que permita graduar la altura; esta posición es más común para conciertos prolongados en los que el instrumento se toca en movimientos específicos de la pieza, pero también, proporciona comodidad al momento de cambiar las afinaciones de cada timbal (figuras 11 y 12).

Figura N.10

### **Baqueta de fieltro**



Se obtiene de: [steveweissmusic.com](http://steveweissmusic.com) (2023)

Figuran N. 11

### **Intérprete de pie**



Se obtiene de: [news.wttw.com](http://news.wttw.com) (2023)

Figura N. 12

**Intérprete sentado**

Se obtiene de: phamoxmusic.com (2023)

Por último, se presenta un pequeño capítulo de libro ‘Concepts for Timpani’ (Beck, 2001) que está dedicado a la zona donde el intérprete debe percutir los timbales, lugar en el cual se obtiene mayor resonancia, con armónicos que producen una nota más afinada y un sonido más limpio.

La zona adecuada para tocar se encuentra aproximadamente a cuatro pulgadas del borde del cuerpo. Para encontrar esta área se puede medir con una regla, pero en lugar de usar ese procedimiento, golpee el parche en el centro y observe que no hay un tono (...) Golpeando el parche entre el borde y el centro producirá más tono (Beck, 2001, p.11).

Figura N. 13

**Zonas para tocar el timbal**

Se obtiene de: Concepts for timpani, John Beck (2001)

### 5.1.10 Marimba sinfónica.

Es muy difícil determinar el origen de este instrumento ya que existe una gran discusión, pues en algunos documentos se dice que viene de la cultura africana y en otros se habla que se creó en la cultura maya. Lo cierto, es que en las dos culturas se usaban instrumentos muy parecidos al xilófono, que data de varios siglos atrás y es conocido en muchas partes del mundo.

A pesar de lo sentenciado en las líneas anteriores, muchos estudios reportan el origen de la marimba en África, ya que su nombre proviene de la palabra 'Malimba' que en el idioma Bantú significa 'Xilófono' y entre los siglos XVI a XVII se introdujo el xilófono a América donde los primeros registros datan del año 1680, siendo los músicos mayas en Guatemala quienes interpretaban este instrumento. Ya para el siglo XVII a XIX su uso se extiende por toda América y el 17 de octubre de 1978 la marimba es declarada como instrumento nacional en Guatemala. “El 17 de octubre de 1978 un grupo de congresistas animados por Rafael Téllez García, logró que el Congreso de la República emitiera el decreto No. 66-78 en el cual se declaró a la marimba el instrumento Nacional de Guatemala”. (Castro, 2015, p.1).

Este es un instrumento melódico percutido, por lo que pertenece a la familia de los idiófonos, ya que cuenta con una afinación cromática en el teclado superior y una diatónica en el inferior, con la misma disposición de las teclas que el piano, pero su rango es inferior. Sobre esto ilustra un poco (Patiño, 2022, p.26) diciendo que:

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, se exponen algunas imágenes que ilustran la evolución y construcción de la marimba; lo cual, ayudará a conocer las diferencias que existen en el instrumento, partiendo desde el continente africano hasta el americano.

Figura N. 14

**Marimba Africana**

Se obtiene de: [musiclave.com](http://musiclave.com) (2023)

Figura N. 15

**Marimba Guatemalteca**

Se obtiene de: [musiclave.com](http://musiclave.com) (2023).

Figura N. 16

**Marimba sinfónica**

Se obtiene de: [starland.co.uk](http://starland.co.uk) (2023)

Figura N. 17

**Marimba Chiapaneca**

Se obtiene de: [elheraldodechiapas.com](http://elheraldodechiapas.com) (2022)

**5.1.11 Vibráfono/Vibes**

Para conocer el vibráfono es de suma importancia aclarar que es un instrumento relativamente joven a comparación de los anteriormente expuestos y que su evolución ha sido mínima desde que se inventó. Para esto se hace necesario mencionar lo que redacta (Escribano, 2015, p.30):

Antes de comentar el estado del vibráfono, es interesante tener en cuenta algunos aspectos sobre él, como que es un instrumento relativamente joven, ya que en 2016 cumple los cien años de existencia o que es un instrumento que apenas ha evolucionado desde sus orígenes. Por estas razones, entre otras, es un instrumento sobre el que no se ha escrito una historia pormenorizada.

Con lo anterior se entiende que este instrumento no tiene una historia bien documentada, pero muchos documentos coinciden en que sus primeras apariciones se dan en las estaciones de radio de Norte América, siendo Lionel Hampton en 1930 quien le daría una popularidad en el jazz,

para que posteriormente, en 1934 los compositores de música orquestal se interesaran en su particular sonido, integrándolo como un instrumento de apoyo y más adelante como solista.

Al igual que la marimba, éste es un instrumento que pertenece a la familia de los idiófonos percutidos y que es conocido por tres características: Sus placas hechas en aleaciones de metal, un pedal de expresión y un motor que le da su sonido característico; aunque también es muy conocida su versión sin motor.

Figura N. 18

### **Vibráfono**



Se obtiene de: [sonsmusicstore.com](https://sonsmusicstore.com) (2023)

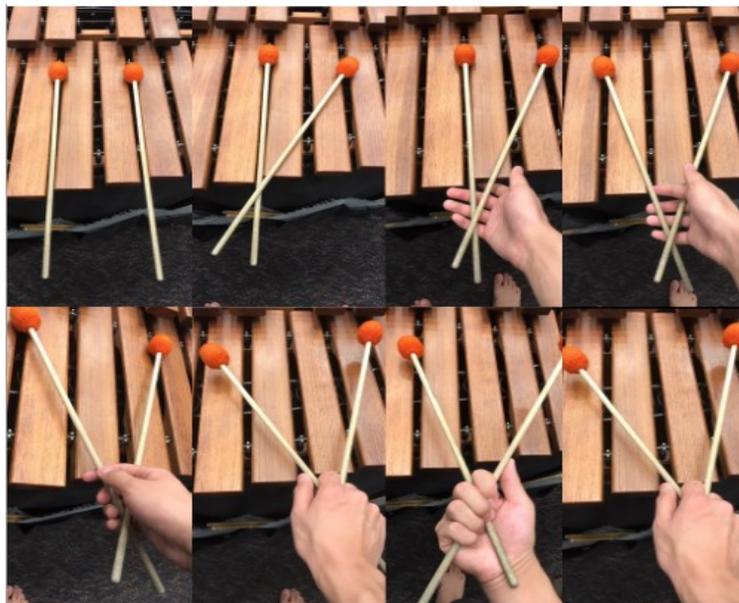
En el siguiente párrafo se ilustra la técnica que se usará para ejecutar la marimba y el vibráfono; técnica que lleva por nombre “agarre Burton”.

### **Agarre Burton**

Llamado así por su creador Gary Burton que motivado por la necesidad de ampliar la forma de tocar los instrumentos de placas con dos a cuatro baquetas, encuentra en este agarre mucha funcionalidad e independencia, pues su principal ejemplo fue la forma en cómo se interpreta el piano ya que él mismo en su libro 'Four Mallet Studies' explica que:

Es como si un pianista estuviese tocando con sólo dos dedos (refiriéndose a la técnica con dos baquetas) mientras tiene diez a su disposición. El intérprete de placas está en la misma posición, toca sólo con dos baquetas, mientras tiene la posibilidad de tocar con tres o cuatro (Burton, 1995, p.2).

Figura N. 19

**Agarre Burton**

Se obtiene de: [marimbalove.tumblr.com](https://marimbalove.tumblr.com) (2023)

**Marimba de chonta (diatónica)**

Así como encontramos que en la marimba sinfónica y el vibráfono existen dudas sobre su origen, ésta no será la excepción, pues si bien en Centroamérica se dice que la inventaron los indígenas, en Suramérica se habla que su origen proviene de la marimba africana, también conocida como 'Balafón' (Kimbundu) o 'Malimba' (Bantú) porque se puede encontrar que la marimba de chonta como la conoceremos tiene más similitudes con este último y que en el contexto regional del pacífico sur colombiano, su origen también entra en discusiones que se dan entre comunidades indígenas y afrodescendientes. Del mismo modo es importante agregar que si bien las dos etnias se disputan su origen, esta coincide en sus músicas de una forma espiritual. Así se puede evidenciar en el capítulo de la serie 'Yuruparí' dirigida por (Triana, 1983) y narrada por Raúl Gutiérrez, donde se dice “Contaron los antepasados que la marimba no la inventó el hombre. Apareció una vez en mitad de la selva en el África y fue hecha por los malos espíritus, dueños de los bosques”. Es entonces que para este trabajo nos centraremos en la marimba de chonta del pacífico sur colombiano, para ser más específicos, la zona que comprende los

territorios que van desde el municipio de El Charco en el departamento de Nariño, hasta el municipio de Guapi en el departamento del Cauca, pues es en estas regiones donde se encuentran más similitudes con la música de marimba africana y por ende sus ritmos, canciones y danzas comparten muchas similitudes.

Para continuar con esta breve descripción, se presenta que, tradicionalmente su construcción es totalmente manual y todos los conceptos de interpretación o construcción son transmitidos totalmente por tradición oral, principalmente, porque su afinación no está ligada a los parámetros occidentales y su construcción se da enteramente en la selva de los municipios anteriormente mencionados. Los elementos que constituyen a la marimba de chonta son: Las placas, que están hechas con palma de chontaduro, el marco o cajón que es de madera, los resonadores o canutos de guadua y las baquetas de madera y caucho natural.

En la actualidad la marimba de chonta se divide en dos mundos, el tradicional y el occidental. Se lo postula de esta manera por su afinación, ya que, en lo tradicional, este instrumento sólo cuenta con un teclado diatónico, mientras que, debido a la influencia occidental, últimamente se la puede encontrar con dos teclados; uno diatónico y otro cromático, los cuales obedecen a la afinación de occidente.

Para ilustrar mejor lo anterior se exponen las siguientes figuras:

Figura N. 20

### **Marimba de chonta (diatónica)**



Se obtiene de: miche.com (2023)

Figura N. 21

**Marimba de chonta cromática**

Se obtiene de: [cali.doplim.com.co](http://cali.doplim.com.co) (2023)

Figura N. 22

**Baquetas con punta de caucho**

BAQUETAS CON PUNTA DE CAUCHO



Se obtiene de: [chicagotribune.com](http://chicagotribune.com) (2023)

### 5.1.12 Bombo sinfónico

Aunque su origen viene de las culturas Sumeria y China, es la cultura turca quien lo introduce a la antigua Europa, ya que esta cultura tenía un sonido particular de percusión que consistía en platillos, bombo y triángulo que se usaban para acompañar marchas militares. Este instrumento tiene sus primeras apariciones en las composiciones de Christoph Willibald Gluck, Mozart y Haydn, siendo un instrumento de apoyo como bien se menciona en el blog 'Percusión':

Las influencias de la música turca también llegaron a las óperas y de esta forma, el compositor alemán Christoph Willibald Gluck fue el primero en introducir este instrumento en sus obras *Le cadí dupé* (1761) y *Los peregrinos de la Meca* (1765) para darles un toque exótico. Más adelante se unirían Mozart en *El rapto en el serrallo* (1782), Haydn en *Zara de Voltaire* (1777) o Beethoven en el 'Finale' de su *Novena Sinfonía* (1823)". Actualmente es uno de los instrumentos más utilizados en las composiciones orquestales, gracias a su sonido grave y gran proyección.

El bombo sinfónico también pertenece a la familia de los membranófonos no temperados y la construcción de este es igual a la del redoblante, pero se omite el entorchado, su diámetro es mayor y la técnica más popular para su interpretación es el agarre alemán. Al ser un instrumento tan grande es necesario tener un soporte para poder ser ejecutado, tal y como se ilustra en la siguiente imagen.

Figura N. 23

#### Bombo sinfónico



Se obtiene de: [jeffpercussion.com](http://jeffpercussion.com) (2023)

### 5.1.13 Batería/Drums

La batería es un instrumento que surge de la necesidad, pues debido a las pérdidas humanas y económicas de la primera guerra mundial, no había muchos intérpretes y tampoco dinero para pagarlos, ya que es un instrumento que se compone de varias partes, por lo que era ejecutado por tres o cuatro personas. Así que, para ese entonces, se reduce su interpretación a un percusionista. Como bien se dice líneas atrás, este instrumento está conformado por varias partes, las cuales pertenecen a la familia de los membranófonos no temperados y su construcción es igual a la del redoblante o el bombo sinfónico, teniendo como particularidades elementos ajenos, como los platillos y el pedal de bombo. Así pues, se menciona en el artículo de (Bonafide, 2011, p1.):

La década de 1900 vio el surgimiento del uso de tambores para el ocio en la corriente principal. Aunque durante esta época, el presupuesto para los percusionistas era extremadamente bajo, por lo que se esperaba que los músicos tocaran tantos instrumentos de percusión diferentes como pudieran. Esta vez se produjo la primera fabricación del pedal de batería, que fue extremadamente innovador. Este invento liberó al percusionista para usar ambas manos para tocar más instrumentos.

Figura N. 24

#### Batería



Se obtiene de: amazon.com (2023)

## 6. Descripción de las obras a interpretar

En este apartado se dará un pequeño acercamiento a cada una de las obras en el orden que serán interpretadas.

### 6.1.1 Sæta – Elliot Carter

Escrita en un grupo de ocho piezas para timbal, Sæta se ha convertido en una de las piezas más populares entre los intérpretes de percusión solista, siendo que permite desarrollar un entendimiento del tempo más avanzado; fortalecer la coordinación, técnica, musicalidad y enfrenta al conocimiento de la modulación métrica que se presenta a lo largo de la obra, así pues lo confirma (Altmire, 2013, p. 4-58) “Al tener que lidiar con problemas de interpretación que son comunes en muchas disciplinas, las ocho piezas ofrecen al intérprete una oportunidad para mejorar coordinación, técnica, musicalidad y acercarse al arte del timbal en general”.

Continuando con lo anterior, se procederá a explicar de manera descriptiva la obra, el uso que tiene en esta la técnica extendida y algunos ejercicios técnicos que faciliten la aclaración de algunos pasajes para futuras interpretaciones de estudiantes que se interesen en la obra de Carter.

Para empezar, el primer compás propone un acelerando ad libitum para llegar a una métrica de 9/8 en el segundo compás y, manteniendo la figuración de corcheas, aparece el primer uso de técnica extendida en el tercer compás, donde las notas F-E se ejecutan tocando el centro del parche, produciendo un sonido sordo y sin mucho cuerpo; por el contrario, las notas A-D se tocan en la zona tradicional.

Figura N. 25

#### Ilustración zona “N” y “C”

*evenly and resonantly*



N = ZONA TRADICIONAL DEL PARCHÉ  
C = CENTRO DEL PARCHÉ

Se obtiene de: Eight pieces for four timpani, Elliot Carter 1950

Todo lo anterior se desarrolla entre las métricas 6/8, 10/8, 7/8 y 5/8 conservando el tempo inicial de 50bpm negra con puntillo o bien 150 la corchea, lo que desarrolla el sentido de coordinación y fraseo para el motivo rítmico. El primer desafío que se puede encontrar aquí es que las notas F-E sean ejecutadas como acompañamiento o complemento en las melodías que se pueden encontrar en toda la sección **A**.

En cuanto a las dificultades métricas, se encuentra un pequeño puente que por medio de una polirritmia 2:5 el cual se produce al enfatizar cada vez más las notas A-D anuncia la modulación métrica a un tempo de 60bpm la negra (imagen 26).

Figura N. 26

### Ilustración polirritmia

Se obtiene de: Eight pieces for four timpani, Elliott Carter (1950).

Para lograr dominar la modulación se recomienda entender cómo funciona la polirritmia que se genera y posteriormente estudiar con metrónomo a 150 la corchea, siendo este tempo las corcheas de la métrica 5/8 y, en consecuencia, el énfasis en las notas A-D dará como resultado el nuevo tempo para la sección **B**, en la que se desarrolla el tema y también contiene tres modulaciones que llevan a la recapitulación de la sección **A**. La primera de las modulaciones se da lleva a cabo con la agrupación de las corcheas del compás 39, donde cada grupo de tres corcheas se agrupa en dos, lo que prepara al intérprete para ejecutar con tranquilidad la modulación del compás 41 que lleva al nuevo tempo de 45bpm la blanca.

Figura N. 27

**Emiola**

Se obtiene de: *Eight pieces for Four Timpani*, Elliott Carter (1950).

La segunda modulación se desarrolla entre los compases 51-52 manteniendo los quintillos de corchea que se encuentran en el compás 51 para transitar a la métrica de 10/8 que es pasajera, pues sólo se presenta por un compás, pero su figuración de corchea se mantiene durante los siguientes cambios que se dan entre 6/8, 9/8 y 12/8, cabe aclarar que todo lo anterior es ejecutado en la parte tradicional del parche, para dar paso a la técnica extendida en el compás 63 con el uso de la parte inferior de la baqueta, es decir, se toca el parche con la parte de madera. Esto brinda una sonoridad y tímbrica diferente al igual que un grado de dificultad al momento de ejecutar el instrumento, ya que a partir de este pasaje todo debe ser tocado en una dinámica pianísimo y lo único que tendrá una relevancia en cuanto a dinámica, será la nota A que progresivamente hasta el compás 75 donde el intérprete debe cambiar de nuevo a la punta de fieltro anunciando el nuevo tempo y métrica para volver a la sección *A*, la cual retoma el tema inicial y la ejecución de notas en el centro del parche para F-E y en la zona tradicional para A-D haciendo el uso del mismo puente con la polirritmia 2:5 para pasar a una coda en la que se usa otro tipo de técnica extendida llamada “dead stroke” que se da al hacer presión en los parches para que no tenga ningún tipo de resonancia, proyección o armónicos.

### 6.1.2 Tchik - Nicolas Martynciow

En esta pieza para redoblante el compositor propone una experimentación del instrumento desde el primer momento de la obra, presentando el uso de golpes en el aro, diferentes zonas del parche y sonidos producidos al golpear las baquetas entre sí y efectos como el “rimshot” que se obtiene al percutir el parche y el aro simultáneamente.

Además de dominar todas las formas de producir timbres diferentes, el intérprete tiene un reto adicional y es la escritura que se usa, debido a que no es una nomenclatura tradicional, pues cada sonido tiene su espacio en el pentagrama, lo cual puede ser confuso. Para ilustrar mejor las últimas palabras se presenta una imagen donde se aprecia a detalle cada uno de los sonidos.

Figura N. 28

#### Ilustración de sonidos



Se obtiene de: Tichk, Nicolas Martynciow (2003).

Todo lo anterior es interpretado con baquetas de madera y que posteriormente, en el compás 86 se usarán en simultáneo con las baquetas de timbal sinfónico; igualmente es necesario comentar que en esta parte de la pieza se quita la tensión del entorchado, para crear una sonoridad diferente y dar contraste a lo que anteriormente se viene desarrollando. En suma, también se emplean nuevas herramientas que permiten la variedad en la obra y que generan en el intérprete un desafío técnico, pues entran en juego sonidos producidos con los dedos de las manos, por ejemplo: rimshot con los dedos índice y medio, y la adaptación del redoble que se usa en el tamborín, el cual se produce mediante el deslizamiento del dedo medio sobre el parche superior.

Continuando con la exploración, se propone el uso de escobillas como acompañamiento de la melodía que es ejecutada haciendo uso del *rimshot* con los dedos en el compás 114, como se puede observar en la imagen 29.

Figura N. 29

**Nuevos sonidos**

Se obtiene de: Tichk – Nicolas Martynciow (2003).

La dificultad que se encuentra en esta nueva sección que termina en el compás 154 es mantener el acompañamiento constante de semicorcheas en la escobilla sin que afecte el discurso de la melodía que en el compás 130 incorpora nuevamente el uso de la baqueta de madera y la tensión del entorchado. Para tener un control de la escobilla, se recomienda estudiar los movimientos que propone el compositor en la partitura desde una velocidad lenta, a poder ser, 50 bpm la negra y subir 2 puntos por día hasta llegar al tempo requerido. Esto con el fin de que el cuerpo genere una memoria muscular que progresivamente se irá adaptando al uso de la escobilla o el agarre, que bien puede ser tradicional o francés, según la comodidad del intérprete; todo esto permitirá un sonido lineal y controlado que no obstruirá el desarrollo de la melodía.

Una vez presentados los nuevos timbres, el compositor re expone el uso del aro y el parche en el compás 155, hasta 164 donde el intérprete deberá ejecutar el redoblante de manera tradicional, es decir, percutiendo con baquetas de madera en el centro del parche y cabe aclarar que para esta sección se encontrarán algunos efectos que el intérprete ya conoce por las secciones anteriores y le será más cómodo ejecutarlos.

Posterior a esto, se propone el uso de una herramienta muy externa al instrumento y que de alguna manera proporciona un factor sorpresa, tanto para quien interpreta como para quien escucha. Lo anterior se refiere al uso de la voz de una forma muy rítmica que tendrá como acompañamiento el motivo de las semicorcheas del compás 155, pero ejecutado con los dedos, así pues, se puede observar en la imagen 30

Figura N. 30

**Sección hablada**

Très articulé - balancé - well articulated - swinging ♩ = 128 - 138  
 [chanté - lyrical]  
 194 taf te taf taf taf te taf taf te te taf taf te te taf taf pe te poum tak pe tak toum pe te tak toum

*mf* [voix - lyrical]

197 tsik te toum toum te tsik pak poum pe te ke te tsi ke te poum taf taf te toum  
 [doigts - fingers]  
*mf*

200 taf te taf taf taf te taf taf te te taf taf te taf te te taf taf pe te poum  
*f*  
*p*

Se obtiene de: Tichk – Nicolas Martynciow (2003).

Posteriormente se advierte de una improvisación ad libitum solo con la voz y similar a los pasajes anteriores, para conectar con la implementación de la voz y escobilla como acompañamiento. Para este momento se traen efectos utilizados en secciones anteriores, para volver al uso del redoblante en una forma más tradicional; ésta sección es recomendable se estudie con las corcheas como guía para lograr un tempo más estable en los cambios de métrica que se propone y acercándose a la conclusión de la obra se re expone el tema de los compases 1-5 en el compás 263 en forma de coda, para terminar con un juego rítmico entre la voz y las baquetas a modo de ritardando.

**6.1.3 Rhythm song – Paul Smadbeck**

En esta ocasión el compositor presenta una composición minimalista, donde las melodías de cada momento se presentan por grupos de notas que se agregan o cambian después de un número determinado de ciclos. También cabe agregar que dentro de la pieza se encuentra la fusión de varios ritmos como el jazz, la música africana y latina, que influyen el desarrollo de la misma, siendo notorios al momento de la interpretación.

Dentro de esta fusión de ritmos también es posible evidenciar la intención de contrastes dinámicos, esto con el fin de crear un ambiente diferente para cada momento, ya que el

movimiento de sus voces se basa en repetir patrones que pueden llegar a ser monótonos para el intérprete y el público. Es aquí donde se encuentra uno de los retos para interpretar la pieza; concretamente la dificultad es encontrar las melodías de cada momento, pues si bien se encuentran algunas obviedades, dentro de estas se encuentran melodías complementarias que dan un movimiento y carácter diferentes a lo largo de su desarrollo.

Figura N. 31

### Melodías

The image shows a musical score for a piece titled 'Rhythm Song' by Paul Smadbeck (1990). The score is written for piano and is in 4/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The main melody is labeled 'MELODÍA PRINCIPAL' and is written in the treble clef. The complementary melody is labeled 'MELODÍA COMPLEMENTARIA' and is written in the bass clef. The score includes fingerings and accents. The complementary melody is also labeled 'NOTAS DE APOYO'.

Se obtiene de: Rhythm Song – Paul Smadbeck (1990).

Para entender y dominar el funcionamiento de estas melodías se recomienda estudiar con manos separadas tocando en la mano izquierda únicamente las notas C#, G#, A#, D# y posteriormente, en la mano derecha las notas B y E. Una vez interiorizados los ritmos que se generan en cada mano, se procede a unir todo esto con la diferencia que ahora se enfatiza en encontrar la melodía complementaria que se muestra en la imagen 31.

Todo lo anterior es una pequeña introducción que muestra el tema principal de la pieza, pero que en algunas secciones se irá deconstruyendo paulatinamente hasta llegar a dos o tres notas que anuncian una nueva melodía, tal y como se muestra en la imagen 32.

Figura N. 32  
Minimalismo

Se obtiene de: Rhythm Song, Paul Smadbeck (1990).

La dinámica y motivos expuestos con anterioridad se mantienen hasta el compás 118, donde se propone un nuevo ostinato para mostrar la sección “B” en una métrica de 6/4, lo que permite dar un movimiento diferente a la obra y a su vez, propone la adición progresiva de melodías en la mano izquierda.

Figura N. 33  
Sección “B”

Se obtiene de: Rhythm Song – Paul Smadbeck (1990).

La sección “B” tiene el mismo propósito que la sección “A”. incorporar notas progresivamente hasta tener hasta 6 voces sonando en un mismo momento musical. Para ésta sección se encuentran todas las voces en conjunto cuando se llega al compás 150 y se utiliza la acción contraria en el compás 188 para anunciar el fin de la obra en un efecto de “fade out”.

Figura N. 34

### Fade out

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the melodic line in the treble staff and includes dynamic markings: '1x decresc.' and '2x decresc. . . . . poco a poco'. The third system shows the melodic line in the treble staff and includes dynamic markings: 'cresc. . . . . molto' and 'fade out . . . . .'. Slanted lines with dots indicate the gradual increase and decrease in volume throughout the piece.

Se obtiene de: Rhythm Song, Paul Smadbeck (1990).

### 6.1.4 Marimbo – Héctor Tascón

Marimbo es una obra compuesta para marimba de chonta tradicional y voz, con ritmos de currulao y patacoré.

En esta pieza se encuentra como particularidad el uso de la técnica a cuatro baquetas de la marimba sinfónica y el redoble en una sola placa en momentos específicos de su desarrollo. Para desarrollar el lenguaje propio de los ritmos que se proponen aquí, es necesario tener un acercamiento al sistema “o-i” para entender el funcionamiento y manejo de los distintos momentos que aquí se encuentran, pues al ser un instrumento diatónico el uso de modulaciones para dar variedad a la obra es un poco limitado.

Existen los momentos llamados: ondeada y revuelta; el primero se refiere a una parte acompañante, donde en una agrupación quienes llevan la melodía son las cantadoras; el segundo indica que los instrumentos acompañantes son libres de proponer improvisaciones donde la marimba será la protagonista.

Además de los momentos que componen los ritmos, también se encuentran partes y roles que se cumplen en la marimba, según la experiencia del intérprete. La primera parte es “el bordón” que se usa como acompañamiento, ayuda a los otros músicos a ubicarse en los momentos “o-i” y es ejecutado por una persona en el registro bajo de la marimba; la segunda parte que se encuentra en el registro medio, es la ondeada que acompaña melódicamente a las cantadoras y propone melodías para enriquecer el desarrollo de la canción. Por último, tenemos la requinta que es interpretada por la misma persona que toca la ondeada, pero esta vez lo hace en el registro más alto de la marimba y en el momento de la revuelta, donde el instrumento será el protagonista.

Una vez atendido lo anterior es necesario mencionar que el compositor encuentra una nueva forma de interpretar estos ritmos reduciendo los músicos a uno, ya que lo que se propone aquí es que el intérprete cante o recite la historia de la marimba y toque un bordón en la mano izquierda mientras que su mano derecha cumple el papel de la persona encargada de ejecutar las ondeadas y requintas cuando la obra lo requiera.

En definitiva, el intérprete tendrá que investigar los ritmos del pacífico sur colombiano, entender cada una de sus partes y papeles que se cumplen en ella para así abordar los primeros esquemas rítmicos que estos proponen, para posteriormente unir todo en un solo instrumentista. Para esto se recomienda el estudio del libro “A marimbar método O-I para marimba de chonta” (Tascón, 2008) ya que en este se encuentran las bases de cada ritmo y cómo empezar el acercamiento a las 4 baquetas. También cabe recalcar que cada una de sus notas se divide en octavas con placas nombradas con las letras “O”, “I” y según el momento se tocará cada una de esas notas, es decir, si nos encontramos en el momento “O” sólo se tocan las placas nombradas con esta letra y en el momento “I” sólo placas con esta letra. En síntesis, el momento “O” se refiere a la tónica en cuanto a armonía se refiere y el momento “I” a su dominante.

### 6.1.5 Concierto para vibráfono y orquesta – Emmanuel Sejouruné

En este concierto el compositor propone dos movimientos en los cuales el uso de la técnica extendida de evidencia con exploraciones de sonido en secciones específicas.

#### 6.1.6 1er movimiento

Para el primer movimiento es muy lírico y casi que ad libitum ya que evidentemente el protagonista es el vibráfono y la orquesta en este caso ejecuta un acompañamiento armónico, donde el solista irá ejecutando el instrumento a manera de solo. En suma, a esto la introducción del movimiento se toca con arcos de Cello o Contrabajo, lo que le da un color diferente al instrumento; durante su desarrollo el movimiento es tocado con baquetas tradicionales para vibráfono de forma expresiva hasta el compás 94 donde se hace uso de un arco y una baqueta en simultaneo y al llegar al compás 100 se usan dos arcos para dar cierre al movimiento.

#### 6.1.7 2do movimiento.

Aquí se propone un contraste en cuando a dinámica y expresión se refiere, pues es tiene un carácter más agresivo y rítmico que el anterior. En esta parte del concierto el intérprete deberá explorar las agrupaciones rítmicas que se encuentran para encontrar el fraseo indicado; así pues, se expone el ejemplo del compás 51 en la siguiente imagen.

Figura N. 35

#### Agrupaciones rítmicas



Se obtiene de: Concierto para vibráfono y orquesta (reducción piano), Emmanuel Sejouruné (1999).

Todo el movimiento se desarrolla con usos de baqueta tradicional y es para el compás 161 que el compositor emplea el uso de una baqueta especial para efectos y el motor del vibráfono que aportan dos tímbricas diferentes al momento de ejecutar las notas. Esto se

mantiene hasta el compás 179, donde se utilizan nuevamente las baquetas tradicionales hasta el compás 273 donde termina la obra.

### 6.1.8 Naglfar – Casey Cangelosi

Naglfar es una pieza escrita en 2 movimientos que pueden ser interpretados por separado, es decir, no necesariamente se interpretan los dos en un mismo concierto, es por esto que para este recital se escoge el primer movimiento “Nail ferry”.

Toda la obra se basa en una leyenda nórdica que supone la purificación de la raza humana mediante su destrucción; bajo ese concepto el compositor trata de retratar todo esto en sonidos y efectos que a lo largo de la pieza tendrán un papel importante.

En asesorías con el Mg. Oscar Rodríguez, se llega a una conclusión sobre la técnica extendida usada en esta pieza: lo que no es convencional pasa a ser normal, mientras que en lo tradicional pasa lo contrario, pues el concepto de esta es retratar en los oyentes la figura de una criatura que lleva a la humanidad a su fin y para esto el compositor usa efectos de principio a fin.

Teniendo en cuenta lo anterior es necesario aclarar mediante imágenes de los efectos usados que retratan los sonidos que la criatura podría emitir.

Figura N. 36

#### Ilustración efectos



Se obtiene de: Naglfar; Nail Ferry, Casey Cangelosi, (2009).

En esta imagen el compositor trata de retratar el caminar de una criatura que se acerca lentamente. Los sonidos anteriores se obtienen por medio de la vibración de una baqueta de redoblante en el parche del bombo sinfónico y al detener esta vibración se recoge la baqueta golpeando con la yema de los dedos.

Figura N. 37

**Nuevos sonidos**

The image shows a musical score on a single staff. The score begins with a measure number '13'. Below the staff, there are three distinct sound effects indicated by brackets and labels: 'PISADAS' (steps) under the first few notes, 'POSIBLES OBJETOS CAYENDO' (falling objects) under a longer sequence of notes, and 'RUGIDOS' (roars) under a final, more intense sequence of notes. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Se obtiene de: Naglfar; Nail Ferry, Casey Cangelosi, (2009).

Al igual que la pieza *Rhythm song*, esta tiene un estilo de composición minimalista, pues cada sonido se va incorporando a medida que se desarrolla el discurso musical de la obra y este podría ser uno de los retos más difíciles para el intérprete, ya que a medida que se agregan sonidos, las figuraciones se vuelven más rápidas haciendo que sea más intensa.

## 7. Conclusiones

La elaboración de este trabajo permitió un acercamiento histórico en cuanto a técnicas y funcionamiento del instrumento, lo que impulsó a una exploración continua en cada uno de los instrumentos a ejecutar.

Cada una de las obras escogidas exige al intérprete una investigación más allá de las técnicas que conoce para interpretar su instrumento, y en algunos casos, deconstruir las técnicas tradicionales para obtener el resultado que los compositores proponen en cada pieza, así como una interpretación adecuada de las mismas.

Al tratarse de obras que son relativamente jóvenes y que están dentro de un periodo contemporáneo, permite que los estudiantes del P.L.M de la Universidad de Nariño, exploren e investiguen sobre nuevas técnicas, compositores y nuevas expresiones musicales.

Así como esta exploración permitió un acercamiento sonoro, técnico y conceptual sobre la música contemporánea europea, también logra volver a las raíces de la música tradicional, adentrándose en la música del pacífico sur de Colombia, como el currulao y el patacoré, lo que genera una motivación para crear, adaptar y dar más visibilidad a esta música dentro de los planes curriculares de la Universidad de Nariño.

Si se tiene en cuenta lo mencionado en párrafos anteriores, podremos decir que es un beneficio investigativo, pues quien se motive a experimentar el sonido de su instrumento se verá en la obligación de hacer pequeñas investigaciones que ayuden a desarrollar un conocimiento en conjunto para el P.L.M. Gracias a esto se podrán generar nuevos canales de comunicación, permitiendo que los estudiantes se den a conocer en lugares ajenos al P.L.M., y también desarrollará un sentido más abierto al momento de escuchar nueva música, pues entenderán que hay muchos estilos diferentes y que cada uno tiene su esencia y significado.

## 8. Referencias

- Altmire, M. (2013). *Time travel: Musical Metrics in Elliott Carter's Eight Pieces for Four Timpani*. University of California: [escolarship.org/uc/item/7mj1x2nz](http://escolarship.org/uc/item/7mj1x2nz)
- Antequera, M. C. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*. Universidad de la Rioja: [dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45374](http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45374)
- Beck, J. (2001). *Concepts for timpani*. Carl Fischer.
- Briceño, M. (2013). *Piel de tambor*. Universidad pedagógica nacional .
- Burtne, M. (01 de Marzo de 2005). *New Music USA*. Obtenido de New Music USA: <https://newmusicusa.org/nmbx/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>
- Burton, G. (1995). *Four Mallet Studies*. CREATIVE MUSIC.
- Cage, J. (1937). *El Futuro de la Musica*.
- Capellino, R. (2016). *La musica contemporánea en los conservatorios de música: La práctica y la exploración sonora del saxofón como herramienta de futuro*. Universitat Jaume.
- Escribano, L. P. (2015). *El Vibráfono*. Intermezzo editorial, 30-32.
- Frutos, E. (2015). *Desarrollo y expansión de las posibilidades sonoras del piano moderno con tecnicas de string piano durante los siglos XX y XXI*. Conservatorio superior de música de Aragón: [issuu.com/pianoactivities/docs/trabajo\\_fin\\_de\\_grado\\_elena\\_frutos](http://issuu.com/pianoactivities/docs/trabajo_fin_de_grado_elena_frutos)

Jojoa, I. A. (2018). *Recital interpretativo de percusión sinfónica*. Universidad de Nariño.

Kilby, M. (2015). *A Musical Approach to Marimba Education: Incorporating Global History and Folkloric Repertoire*. University of North Carolina at Chapel Hill:  
Matthewkilbymusic.com

Maldonado, P. (2017). *Cronos: Una composición dodecafónica para clarinete a partir de las técnicas extendidas*. Universidad Pedagógica Nacional.

Patiño, P. M. (2022). *Recital de percusión sinfónica*. Universidad de Nariño.

Prioló, L. (2015). *Las técnicas extendidas en tres obras Colombianas para saxofón*. Universidad EAFIT: repository.eafit.edu.co

Schebor, G. (2019). *Algunas reflexiones sobre la técnica instrumental y su anclaje histórico*. Conservatorio Provincial Juan José Castro (Buenos Aires) - Universidad de Buenos Aires.

Shifres., F. (2015). *Técnica instrumental y apropiación de sonoridades. Disciplinamiento de los cuerpos vs. desobediencia epistémica. II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre el cuerpo y corporalidades en las Culturas. Red de Antropología de y desde los cuerpos*. academia.org/favio.shiffres/208

Tascón, H. (2008). *A marimbar método O-I para marimba de chonta*. N-textos.

Triana, G. (Dirección). (1983). *Serie "Yuruparí"* [Película].

Vélez, J. D. (2011). *GUIARRA: TÉCNICAS EXTENDIDAS*. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

## 9. Anexos

II: *Articulation* — The various degrees of accentuation in II should be clearly audible:

- (a) slight accents at the beginning of each measure;
- (b) lighter accents at the beginning of each beamed group within the measure;
- (c) still lighter accents at the beginning of inner beams of sixteenth notes.

The sign / indicates an accent as at the beginning of a measure.

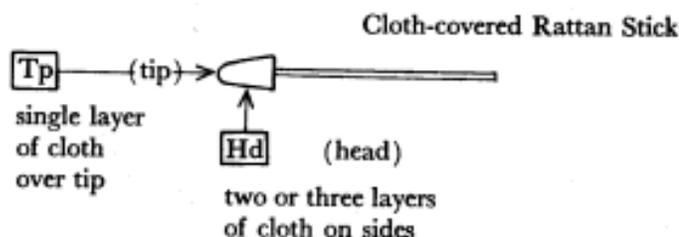
The sign  $\cup$  weakens the above indications.

III: Harmonics sounding an octave above the tuned pitch of the drum may be produced by pressing one or two fingers on the head of the drum half-way between the rim and center, and striking near the rim. The harmonic is notated  $\diamond$ .

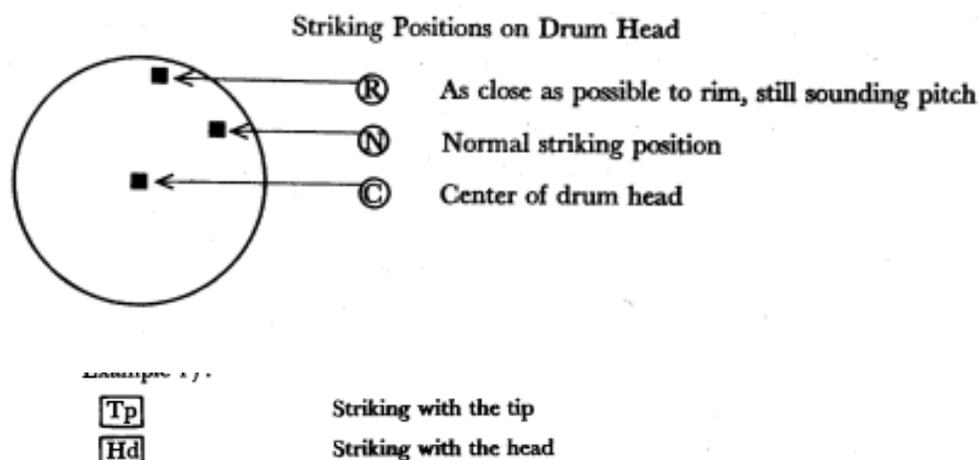
III: *Sympathetic resonance* (called for on page 8, line 3, and page 9, line 1). — The pitch played on the drum notated on the large staff is meant to produce a sympathetic resonance in the drum notated on the small staff below. If this does not occur effectively, with a vibration loud enough to make the small-note glissandi audible, then the drums indicated in small notes should be struck softly at the same time or immediately after the other drums.

VI: The 'sneak entrances' should be soft enough to be covered up by the ring of the previous loud notes.

## Example 1



## Example 2



## EIGHT PIECES

for Four Timpani  
(one player)

to Al Howard

## I. Saëta

Elliott Carter

3

$\text{♩} = 150$   
 $\text{♩} = 50$  (in tempo)

*ad lib. (accel.)*

*mf* *f* *p* *pp*

*evenly and resonantly*

*p*

*ad lib. (accel.)* *molto rit.* *in tempo*

*mf* *f* *molto* *p*

*emphasize A and D more and more* *mf* *mf* *f* *f*

*f marc.* *mf*

$\text{♩} = 60$



**BUTTS**  
(N)→

*pp* *emphasize A slightly*

(N)→

*pp sempre*

*mp* *f*

(N)→ *♩ = ♩ = 150 (♩ = 50)→* **HEADS** (N)

*ff* *f* *p*

(N)→

(C)→

(N)→

(C)→

(N)→ *mp* *mp*

(C)→

(N)→ *mf* *mf* *f* *f* (N)→ *♩ = ♩ = 60→* *ff*

(C)→

(P)

(N)→ *ad lib. (accel.)* *♩ = 60 rit.* **DS** **NS** *tr.* *smorz.*

*mf* *ff* *pp* *p*

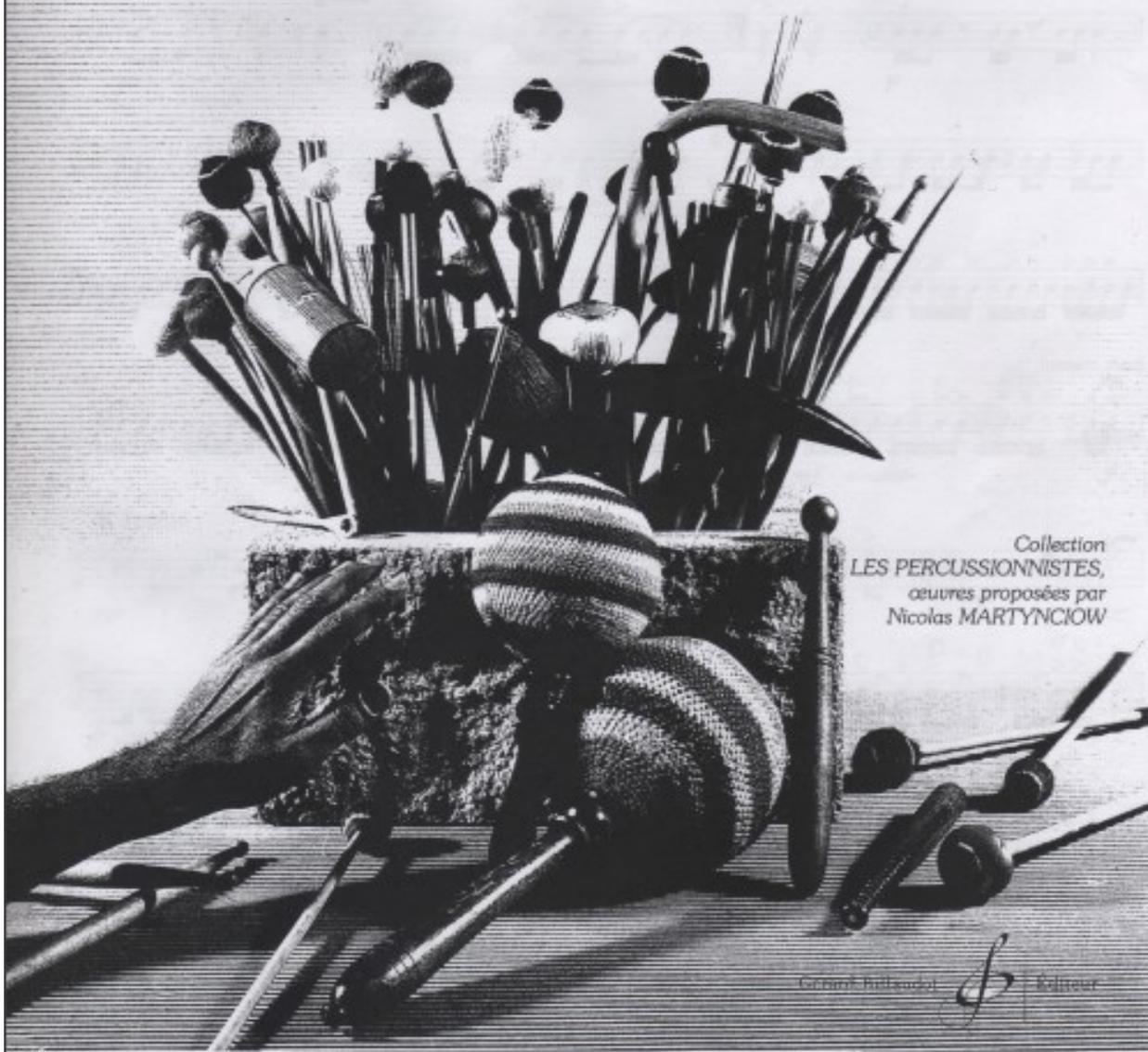
R MAR  
98 P

# Nicolas MARTYNCIOW

## TCHIK

POUR CAISSE CLAIRE

Nicolas MARTYNCIOW



Collection  
LES PERCUSSIONNISTES,  
œuvres proposées par  
Nicolas MARTYNCIOW

Éditions Billaudot



Éditeur

## NOMENCLATURE ET NOTATIONS

parler les rythmes d'une voix normale ou chuchotée,  
selon le cas, en articulant le plus possible

voix

au centre de la peau      au bord de la peau      sur le cercle

Caisse claire

Le jeu au bord n'est imposé que lorsqu'il est noté  
comme ci-dessus. Quand cela n'est pas spécifié,  
l'interprète est libre de jouer où il le souhaite.

### AVEC LES BAGUETTES :

bague contre bague : frapper une baguette contre l'autre

### Rimshot :

**normal :**  
frapper la peau  
et le cercle en  
même temps

**bossa nova :**  
en posant la main et  
la baguette sur la peau,  
frapper le cercle

**Jazz :**  
frapper contre la baguette  
dont l'olive est posée sur  
la peau

### Les roulements :

**détaillé :**  
2 coups de chaque  
main

**buzz ou écrasé :**  
plus de 2 coups de  
chaque main

buzz joué d'une main

1 doublé sur la pre-  
mière double croche

2 doublés sur la  
première croche  
(comme un ra de 5)

### AVEC LES DOIGTS :

**frappe normale :** jouer plutôt au bord (sauf indication contraire), avec un ou plusieurs doigts par main en fonction de la nuance.

**rim shot :** jouer au bord, le ou les doigts s'appuyant sur le cercle et claquant sur la peau.

**roulement :** d'un doigt, frotter la peau comme cela se fait pour les roulements au tambour de basque.

### AVEC LES BALAIS :

d'une main, frotter le balai en va-et-vient mesuré. Les flèches indiquent le mouvement du balai.

# TCHIK

pour caisse claire  
for snare drum

OUVRAGE PROTÉGÉ  
PROTECTOR  
INTELECTUELLE  
MARQUE DÉPOSÉE  
DU 04/03/1999  
DÉPOSÉMENT DÉCLARÉ  
C/04/1999/141 478

Degré : difficile (8)

Durée totale : 9 mn

Nicolas MARTYNCIOW

**Avec swing - with swing** ♩ = 120  
[avec timbre - use snare]

*pp*

*f* *p*

*mf* *f* *mf*

*f* *mf* *mp*

*sfz* *mf* *crescendo* *f* (court - short)

**a Tempo**

*pp*

*f*

*p* *mf* *decrescendo* *p*

*f* *mf* *f* *mp* *crescendo*

35 *f* *dim.* *mf* *crescendo*

Vif et léger - brisk and light ♩. = 160

38 *ff* *p*

42 *mf* *f* *mf* *p sub.*

46 *f* *mf* *p*

50 *crescendo* *mf* *f*

54 *p sub.* *f*

58 *ff* *p sub.* *f* *mp* *f* *mf*

63 *f* *mp*

67 *mf* *f* *p*

71 *f* *ff* *mf* *molto rit.* *enlever le timbre* *no more*

(4) du bord au centre - from the rim to the center



♩ = 120  
[balai - steel brush] (court - short)  
114 *p* *mf* [doigts - fingers]

117 (2, 3, 4, 5, 6)

122 4 6 5 3 4 5 5 4

125 4 3 4 4 4 4

128 *acc.* → ♩ = 144  
[bag. de caisse claire - snare drum mallet] *dim.*

♩ = 144  
[avec timbre - use snare] continuer la même rythmique au balai jusqu'à la mesure 151  
Keep the same rhythm pattern with the steel brush until bar. 151  
132 *p* *crescendo*  
Jouer cette note en mettant le timbre (effet de timbre claquant contre la peau)  
Use the snare to play this quarter note (snare snapping against the snare head).

138 *mp* *f*

144 *mf* *crescendo* *f*

♩ = 152 *ad libitum* ♩ = 152  
150 *mp* [enlever le timbre - no snare]

8

[2 bag. de caisse claire - 2 snare drum mallets]

155 *f* [sans timbre - no snare]

158 improvisation ad libitum - improvising ad lib. \*

161 *mf* *ff* *f* *mf* *f* *ff* *p* *molto rit.*

Très rythmique et balancé - very rhythmical and swinging ♩ = 160-172

165 *ff* [sans timbre - no snare] *meno f* *sfz*

169 *sfz* *sfz*

173 *mp* *f* *mf*

176 *f* *mp* *f* *p*

180 *f* *mf* *mf*

184 *p* *sfz* *f*

188 *ff*

\* : improvisation (optionnelle) : continuer le rythme (d'une main), improviser de l'autre. Sinon, supprimer cette mesure et passer directement à la mesure 161.  
 : improvisation (optional) : keep the rhythm with one hand and improvise with the other. If not, cancel this bar and move on straight to bar 161.

191 *f* *p* *f* *p* *ff* *p* *ff*

Très articulé - balancé - well articulated - swinging ♩ = 128 - 138

[chanté - lyrical]

194 taf te taf taf taf te taf taf te te taf taf te taf te te taf taf pe te poum tak pe tak toum pe te tak toum

*mf* [voix - lyrical]

197 tsik te toum toum te tsik pak poum pe te ke te tsi ke te poum taf taf te toum

[doigts - flugers]

*mf*

200 taf te taf taf taf te taf taf te te taf taf te taf te te taf taf pe te poum

*f* *p*

203 tak pe tak toum pe te tak toum tsik te toum toum te tsik pak poum pe te ke te tsi ke te poum taf taf te toum

meno mosso ♩ = 120

[chanté - lyrical]

206 *af* *Biblatw* ta ke tchi ka ta ke tchi ka ta ke tchi ka ta ke poum ta ke tchi ka ta ke tchi ka ta ke te poum

improvisation : voix seule, dans le style de ce qui précède.  
improvisation : voice only, to the style of the previous passage.

*f* [mettre le timbre - use snare]

210 ta ke tchi ka ta ke tchi ka ta ke tchi ka ta ke poum ta ke tchi ka ta ke tchi ka ta ke te poum

*f* [balai - steel brush]

*p* [avec timbre - use snare]

10

212 ga ke tchi ka ga ke tchi ka ta ke tchi ka ta ke poum ta ke tchi ka ta ke tchi ka ta ke te poum

[balai - steel brush]

*mp* [bag. de caisse claire - snare drum mallet]

214

*crescendo* (2<sup>e</sup> fois - second time)

[2 bag. de caisse claire - 2 snare drum mallets]

218

*f* \*

*p*

**Brésilien ! - Brazilian !** ♩ = 120

222

*p* [avec timbre - use snare]

*crescendo*

225

*mf*

228

*crescendo*

*f*

231

*mf*

*f*

234

*mf*

*ff*

236

*crescendo*

*ff*

\* : jouer les notes liées (cerce/pesai) en doublant et en laissant la baguette collée (dead stroke) afin de produire le mouvement de bascule utilisé dans la technique des instruments digitaux.  
: stir the notes (hoop/skin) in doubling and leaving the stick on it, so as to produce the seesaw motion used in finger technique.

238 *mf*

241 *mf*

245 *sfz sfz mf*

248 *crescendo ff mf*

250 *mf*

252 *crescendo ff p* *a Tempo* ♩ = 180

256 *p*

263 *Tempo I<sup>o</sup>* ♩ = 120 *pp mf*

268 *mp p*

271 *[chuchoté - in a whisper]*  
tchik tchik tchi ke tchi ke tchi ke tchik tchik tchik tchik tchik tchik tchik  
*[voix - voice]* *dim.* *ppp*



1 2

1 2 1 2 1 2 2x decresc. . . . .

1x poco cresc. pp 3 2 3 2 3 3 1 2 cresc. gradually . . . . .

mp 3 2 3 2 3 3 1 2 cresc. gradually in volume

and Intensity . . . . .

Flowingly mf 1 2 decresc. . . . .

mp

The musical score consists of seven systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The notation includes various dynamics and performance instructions:

- System 1: *cresc.* (with a diagonal line indicating a crescendo), *poco f*.
- System 2: *cresc.* (with a diagonal line).
- System 3: *cresc.* (with a diagonal line).
- System 4: *Forcefully !!*, *molto... ff*, *ff*, and a first ending bracket labeled (1).
- System 5: *Smoothly* and *Distantly* (with a diagonal line).
- System 6: *cresc.* (with a diagonal line).
- System 7: *mp*, *f*, and a fermata.

(1) Gradually decrease accents on A's to produce the indicated 8th note grouping (♪♪)

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and fingerings.

- System 1:** Features a grand staff with a treble and bass clef. The bass line begins with a diagonal line and a dot, indicating a fermata. The treble line contains a melodic line with a fermata. Dynamics include *cresc. molto* and *ff*. Fingerings are indicated as 4, 3, 4, 3, 4.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development with a diagonal line and dot in the bass line.
- System 3:** Shows a more active melodic line in the treble and a steady accompaniment in the bass.
- System 4:** Includes a diagonal line and dot in the bass line and a *cresc.* marking. Fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 are shown for the treble line.
- System 5:** Features a melodic line with a fermata and a bass line with a diagonal line and dot. Fingerings 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3 are indicated.
- System 6:** Shows a melodic line with a fermata and a bass line with a diagonal line and dot. Fingerings 3, 2, 3 are indicated.
- System 7:** Continues the melodic and harmonic development with a diagonal line and dot in the bass line.

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with a first ending bracket and a *2<sup>nd</sup>x* marking. The first measure is marked *pp*.
- System 2:** Includes the instruction *cresc. poco a poco*.
- System 3:** Includes the instruction *fff*.
- System 4:** Features a first ending bracket and a *2<sup>nd</sup>x* marking.
- System 5:** Includes the instruction *decresc.*
- System 6:** Includes the instruction *mp*.
- System 7:** Ends with a *CODA* symbol, a first ending bracket, and a *2<sup>nd</sup>x* marking. The first measure is marked *f*.

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings and technical instructions:

- System 1:** Standard notation with a diagonal line in the bass staff.
- System 2:** Includes the instruction "D.S. al CODA (optional)" above the treble staff.
- System 3:** Includes dynamic markings "mf" and "mp". Below the system, the instruction "2x decresc." is written twice.
- System 4:** Includes dynamic markings "pp" and "cresc." below the system.
- System 5:** Includes dynamic markings "f" and "pp". Below the system, the instruction "decresc." is written.
- System 6:** Includes the instruction "sempre accent" above the treble staff and "Distantly" above the bass staff.
- System 7:** Standard notation with a diagonal line in the bass staff.

Technical details include triplets (marked with '3') and fingerings (marked with '1', '2', '3'). The notation features slurs, accents, and dynamic hairpins throughout.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a whole note chord with a diagonal line through it, indicating a glissando. The bass clef staff contains a whole note chord with a diagonal line through it, also indicating a glissando. The key signature is two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a continuous eighth-note scale. The bass clef staff contains a whole note chord with a diagonal line through it, indicating a glissando. The key signature is two sharps (F# and C#).

Third system of musical notation. Both the treble and bass clef staves contain whole note chords with diagonal lines through them, indicating glissandos. The key signature is two sharps (F# and C#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes with the fingering 3 3 2 3 3 above it. The bass clef staff contains a whole note chord with a diagonal line through it, indicating a glissando. The dynamic marking *mf* is present. The key signature is two sharps (F# and C#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes with the fingering 4 above it. The bass clef staff contains a whole note chord with a diagonal line through it, indicating a glissando. The dynamic marking *p* is present. The key signature is two sharps (F# and C#).

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes with the dynamic marking *mf-f* above it. The bass clef staff contains a whole note chord with a diagonal line through it, indicating a glissando. The dynamic marking *decresc.* is present. The key signature is two sharps (F# and C#).

Seventh system of musical notation. Both the treble and bass clef staves contain whole note chords with diagonal lines through them, indicating glissandos. The key signature is two sharps (F# and C#).

*p* *cresc* *molto*

*decresc*

*mp* *f*

*mp*

4 4 2 4 2 4 2 *cresc* 1 1

1 2 *decresc*

*mf*

Musical staff system 1: Treble and bass clefs with a diagonal line and two dots in each measure.

Musical staff system 2: Treble and bass clefs with complex rhythmic patterns and dynamic markings "f-ff" and "ff".

Musical staff system 3: Treble and bass clefs with a diagonal line and two dots in each measure.

Musical staff system 4: Treble and bass clefs with complex rhythmic patterns and the instruction "decresc. gradually to end".

Musical staff system 5: Treble and bass clefs with complex rhythmic patterns and fingerings "2" and "2".

Musical staff system 6: Treble and bass clefs with complex rhythmic patterns and fingerings "3 3 3 3 3 3 3" and "2 2 2".

Musical staff system 7: Treble and bass clefs with a diagonal line and two dots in each measure.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of six eighth notes with stems pointing up, all beamed together. The bass clef staff contains a sequence of six eighth notes with stems pointing down, all beamed together. The second and third measures of this system consist of a single upward-sloping line with two dots, one above and one below the line.

Second system of musical notation. The first and third measures consist of a single upward-sloping line with two dots, one above and one below the line. The second measure contains a sequence of six eighth notes with stems pointing up, all beamed together.

1x decresc. . . . .  
2x decresc. . . . . poco a poco . . . . .

Third system of musical notation. The first and second measures consist of a single upward-sloping line with two dots, one above and one below the line.

cresc. . . . . molto . . . . .  
. . . . . fade out . . . . .

# Concerto pour vibraphone et orchestre

## 1<sup>o</sup> Mouvement

*Enmanuel SÉJOURNÉ*

*♩ = 50 A Placere*

*2 Archets*

*Laisser résonner*

Vibra

*mp*

*♩ = 60 50*

*10*

*médium*

*Rubato*

*Expressif et lyrique*

17

21

26

30

34

38

*EDD*

2

W. ADIANT

Musical staff 41: Treble clef, key signature of two flats. Contains a series of eighth-note triplets and sixteenth-note groups, with a fermata over the final measure.

Musical staff 43: Treble clef, key signature of two flats. Features a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a half-note chord marked *D<sub>b</sub>*. The staff concludes with a series of eighth-note groups.

Musical staff 45: Treble clef, key signature of two flats. Includes a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a half-note chord marked *trm*. The staff ends with a series of eighth-note groups.

Musical staff 47: Treble clef, key signature of two flats. Contains a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a half-note chord marked *B<sub>b</sub>*. The staff concludes with a series of eighth-note groups.

Musical staff 49: Treble clef, key signature of two flats. Features a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a half-note chord marked *D<sub>b</sub>*. The staff ends with a series of eighth-note groups.

Musical staff 51: Treble clef, key signature of two flats. Includes a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a half-note chord marked *A<sub>b</sub>*. The staff concludes with a series of eighth-note groups.

Musical staff 53: Treble clef, key signature of two flats. Features a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a half-note chord marked *A*. A box labeled **CADENCE** is placed above the staff.

Musical staff 55: Treble clef, key signature of two flats. Contains a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a half-note chord marked *E*. The staff ends with a series of eighth-note groups.

Musical staff 58: Treble clef, key signature of two flats. Includes a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note group, and a half-note chord marked *D*. The staff concludes with a series of eighth-note groups.

A.8 003 P.

24

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The notation includes various chords and techniques:

- Staff 1: Starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a 6/8 time signature. Chords and techniques include *EDD*, *D*, *trun*, and *FEDD FEDDED*. A *6* indicates a sixteenth-note triplet.
- Staff 2: Continues the melodic line with several triplet markings (*3*).
- Staff 3: Includes a *5* marking for a five-note slur and a *5* for a five-note triplet. Chords *E* and *F* are indicated.
- Staff 4: Features a *5* marking and a chord *E*. The sequence *E E D D E* is written above the notes.
- Staff 5: Shows a *5* marking and a *5* for a five-note triplet.
- Staff 6: Includes a *6* marking for a six-note slur and a *D<sub>b</sub>* chord.
- Staff 7: Contains several triplet markings (*3*).
- Staff 8: Features a *3* marking for a triplet and a *3* for a three-note slur.
- Staff 9: Includes a *3* marking for a triplet and a *3* for a three-note slur.

4

Musical staff 79-80. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 79 starts with a treble clef and a sharp sign, with a handwritten 'E' above it. The melody consists of eighth notes with a slur. Measure 80 starts with a key signature change to one sharp (F#) and a handwritten 'Db' above it. The melody continues with eighth notes and a slur.

Musical staff 81-82. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 81 starts with a treble clef and a sharp sign, with a handwritten 'E' above it. The melody consists of eighth notes with a slur. Measure 82 starts with a key signature change to natural (F) and a handwritten 'Db' above it. The melody continues with eighth notes, slurs, and triplets.

Musical staff 83-84. Treble clef, key signature of natural (F). Measure 83 starts with a treble clef and a sharp sign, with a handwritten 'E' above it. The melody consists of eighth notes with a slur and triplets. Measure 84 starts with a key signature change to one sharp (F#) and a handwritten 'Db' above it. The melody continues with eighth notes, slurs, and triplets.

Musical staff 87-88. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 87 starts with a treble clef and a sharp sign, with a box containing 'FIN CADENCE' and a handwritten 'A' above it. The melody consists of eighth notes with a slur. Measure 88 starts with a key signature change to natural (F) and a handwritten 'laissez l'a' above it. The melody continues with eighth notes, slurs, and triplets.

Musical staff 92-93. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 92 starts with a treble clef and a sharp sign, with a handwritten 'M.D. Arco' above it. The melody consists of eighth notes with a slur and triplets. Measure 93 starts with a key signature change to natural (F) and a handwritten 'n6' below it. The melody continues with eighth notes, slurs, and triplets. Performance markings 'Arco' and 'Raguettes' are present.

Musical staff 97-98. Treble clef, key signature of natural (F). Measure 97 starts with a treble clef and a sharp sign, with a handwritten 'Arco' above it. The melody consists of eighth notes with a slur and triplets. Measure 98 starts with a key signature change to one sharp (F#) and a handwritten 'Arco Me' above it. The melody continues with eighth notes, slurs, and triplets. Performance markings 'Arco' and 'Raguettes' are present.

Musical staff 103-104. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 103 starts with a treble clef and a sharp sign, with a handwritten 'Très long' above it. The melody consists of eighth notes with a slur. Measure 104 starts with a key signature change to natural (F) and a handwritten 'Très long' above it. The melody continues with eighth notes, slurs, and triplets.

### 2° Mouvement

$\text{♩} = 120$  *Energique et agressif*

Vibra 





*♩ = 100/112*  










*♩ = 100*  


6

*Poco piu lento Poco rubato Expressif*

61

68

72

76

78

79

82

*f* *mf* *f* *pp* *mf* *f* *mf* *f*

*Tempo 1 100/110*

*Verso*

*f* *mf*

96

99

102

105

107

DEE si - lo - DEE DEE

108

115

Poco allargando

*Avec swing - 60-75-80-85-90/8E/100/105/110*

118 *mf*

121

123 D D E D E

125 D E E E D D E E D E E E

127 D D E E D E D

129 D D E D D D E E D D E D

131 D E E E D D D D E E D E E

133 E E D E E E E E E E E E E E

135 D E E D E D D D E E D E E D D

137 E E D E E E D E E E D D E E D E E

139 *cresc.*

10

Musical score for page 10, measures 176-197. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

- Measure 176:  $\text{♩} = 112$  env. 3. Includes a triplet of eighth notes.
- Measure 181: *rit.* (ritardando) marking.
- Measures 183-185: *S. misura* (Semi-misura) markings, indicating a change in tempo.
- Measure 186:  $\text{♩} = 58$  env. *mp* (mezzo-piano) dynamic marking.
- Measure 192: *Senza motore* (Senza motore) marking,  $\text{♩} = 130$ , *ff* (fortissimo) dynamic marking.
- Measure 194:  $\text{♩} = 120$  env. 5. *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.
- Measures 196-197: Sixteenth-note passages with slurs.

198 *|| 0120*

200

202 *mf*

204

206

208 *mf*

210

212

213 *f*

214

215

216

217 *f*

Musical score for piano, measures 220-248. The score is written in a single system with ten staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A handwritten '117' is written above the staff for measure 232. A handwritten 'f' is written below the staff for measure 220. A handwritten 'Poco allargando' is written above the staff for measure 248. The score ends with a double bar line and repeat dots.

12

A.8 003 P.

34

250 *f*

252-257

258-260

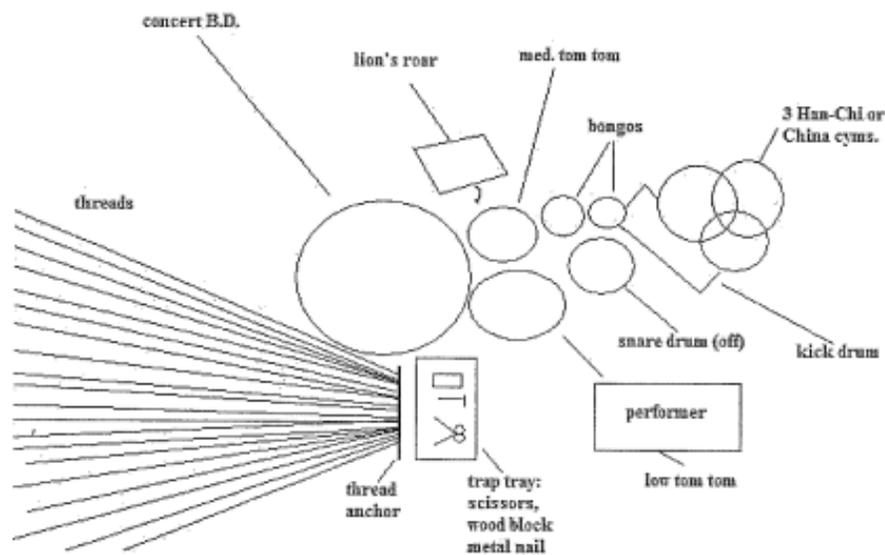
263

265

267

269 *Poco allargando*

## NAGLFAR KEY AND NOTES:



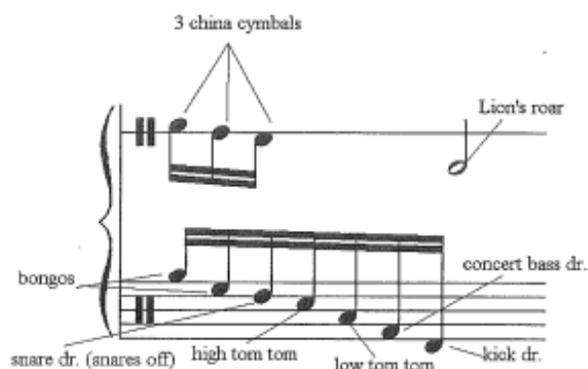
a bass drum note following a "throw roll" is to be caught audibly.

rim shot      buzz roll      dead stroke

**throw roll:** With the bass drum tilted, throw the stick onto the drum head so that it rattles/rolls up the head and back down to be caught.

**finger roll.** \*The left stick remains on the low tom as to create a buzz during this roll, as often as possible, whenever this stick is not in use. There is no buzz when striking the low tom, and sometimes a finger roll may have to occur when the left stick is in use (in which case, no buzz is necessary).

single stroke roll



\*1: Rattle a metal nail rapidly in the crevice of a high wood block, stop rolling when the last chop stick hits the ground. \*2: Suspend 20 chopsticks as high as possible. Anchor the string or thread close to the trap tray so that it can be cut while the wood block is being played. Clip the chop sticks one by one at liberty for approximately 40 seconds. The chop sticks should fall straight down onto the stage making a "clacking" sound.

#### The Naglfar:

In Norse mythology, the Naglfar signals Ragnarök (a series of battles and natural disasters that will end the world for humans and Gods). The Naglfar is said to be made up entirely from the finger and toenail clippings of the dead. When enough people have passed and thus enough materials collected, a great flood will release the Naglfar and announce the beginning of the end. The word itself translates to a double meaning of "Nail Ferry" and "Wraith Ferry". Even today in some Scandinavian cultures it is customary to trim the nails of the dead before burial, consequently prolonging all existence.

# I. NAIL FERRY

 $\text{♩} = 60$ 

Casey Cangelosi

*mp*

7

*f* *mp*

15

18

23

28

32

2

35

1

38

*mp*

*f*

41

*mp*

*f*

44

47

51

*mp*

*p*

*f*

*mp*

55

58 *f* *mp* *f* *mp* **I** 3

60

64

68 *p* *f* *p*

71 *f* *p* *f* *p* *f*

73 *p* *p*

75 *f* *mp*

©www.CaseyCangelosi.com-2009

4  
79

I

*f*

82

*p < f* *p < f* *p < f*

85

88

91

95

98

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The first staff begins at measure 79 and includes a first ending bracket labeled 'I'. The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *p < f* (piano to forte). The second staff starts at measure 82 and continues the rhythmic complexity with *p < f* markings. The third staff starts at measure 85 and shows a change in texture with a sixteenth-note triplet. The fourth staff starts at measure 88 and features a sixteenth-note triplet. The fifth staff starts at measure 91 and continues the rhythmic patterns. The sixth staff starts at measure 95 and includes a sixteenth-note triplet. The seventh staff starts at measure 98 and concludes the passage with a sixteenth-note triplet. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

101

104

109

116

\*1: wood block with metal beater

\*2: cut 20 chop sticks

**Marimbo**

Arpegios ad lib.

Mucho se dice sobre la historia de la marimba

Que la inventaron los indígenas

Que la trajeron los africanos

Ondeada

Arpegio

Lo cierto es que en una aldea africana

Vivía un hombre llamado marimbo

Un hombre muy hábil con su machete

Y gracias a esta habilidad había construido

Ondeada

Requinta

Ondeada

Si, Marimbo era un hombre feliz

Y que exhausto llegaba a su casa

Para encontrarse con ella,

Una hermosa cantadora que cantaba

Redobles

Ondeada

Improvisación/Rev

Requinta con voz

Dominante

Un día, a la aldea de Marimbo

Llegaron hombres de barbas rojizas

Mataron a las mujeres, a los niños

Y se llevaron a los hombres

Ondeada

Requinta

Arpegios

Y a Marimbo lo subieron a un galeón

En un galeón Marimbo sufre su desgracia

Porque ya no escucha la voz de su fiel amada...

Terceras

A unas tierras lejanas fue ll

Arpegio

A trabajar en socavones

Donde los días parecían noches

Y las noches eternidad

Ondeada

Redobles

Ondeada

Como Marimbo no era un hombre ara estar encerrado

Aprovechó un descuido de su capataz

Robó su machete, cortó la soga que lo ataba

Y se internó en la selva

Nadó como pez y corrió como gacela...

Ondeada

Requinta

Revuelta

Arpegios

Y exhausto, se dejó caer a orillas del río Napi  
 Al abrir los ojos  
 Vio como unas palmas de chonta se reían de su desgracia  
 Entonces, sacó su machete y preso de la ira  
 Empezó a trozarlas...

Octavas

Cada golpe, un sonido  
 Cada sonido, un color  
 Y de repente...

De aquellas tablas, un sonido que marimbo conocía empezó a emerger

Redobles

Era una voz que conocía y le daba tranquilidad

Ondeada

Marimbo había construido un instrumento

Entonces, declaró:

De ahora en adelante este instrumento me acompañará

Me consolará en las noches y me alegrará los días

De ahora en adelante será como mi compañera

Ondeada

Arpegios

Acordes