

**RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSION SINFONICA**

**ANDRES HERNANDO JOJOA IZQUIERDO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

**FACULTAD DE ARTES**

**SAN JUAN DE PASTO**

**2018**

**RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSION SINFONICA**

**ANDRES HERNANDO JOJOA IZQUIERDO**

**Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música**

**Asesor**

**OSCAR DARIO RODRIGUEZ**

**Maestro en música**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

**FACULTAD DE ARTES**

**SAN JUAN DE PASTO**

**2018**

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

Artículo 1º del Acuerdo No. 324 del 11 de octubre de 1966, emanado del  
Honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

---

---

---

**Firmas del Jurado**

---

Presidente del Jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, Marzo 2018

## **AGRADECIMIENTOS**

Primero agradecer a Dios por haberme dado el hermoso don de la música, agradezco a mis hermanos por ser un apoyo fundamental dentro de mi carrera, a mi padre por haberme enseñando hacer las cosas siempre con responsabilidad y a mi madre, gracias infinitas; madre muchas gracias por haberme brindado todo el apoyo, ese apoyo incondicional sin pedir nada a cambio, ese apoyo cuando más lo necesite, muchas gracias por siempre creer en mí.

Agradezco a mi maestro Oscar Darío Rodríguez por toda su dedicación y paciencia en este bello proceso musical y personal, sin sus consejos no hubiese sido posible cumplir esta meta, agradezco infinitamente a Luis Felipe Bernal, gracias amigo por estar siempre en las buenas y en las malas, gracias por guiarme y enseñarme siempre con paciencia.

Agradezco a todos los docentes del programa de Licenciatura en Música que directa e indirectamente influyeron en esta etapa de mi vida.

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo especialmente a mi madre Gloria Ruth Izquierdo, a mi padre y mis hermanos que han sido el pilar fundamental en mi vida en este sueño musical, a mi tío Mauro Izquierdo y a mi compañera, amiga y confidente Mónica Arteaga que en mis momentos de dificultad siempre estuvo a mi lado brindándome todo su apoyo.

## **RESUMEN**

Por medio del presente trabajo el estudiante Andrés Hernando Jojoa Izquierdo presenta un análisis formal, estructural y descriptivo de las obras que se interpretaran en el recital de grado titulado “recital interpretativo de percusión sinfónica”, donde se incluyen elementos musicales y elementos histórico – contextuales que informan y hacen parte acerca de las condiciones interpretativas de cada obra. En el recital de grado titulado “Recital interpretativo de percusión sinfónica” se interpretaran las obras que se presentan a continuación:

TROMMEL SUITE – Siegfried Fink

CONCIERTO NUMERO 1 PARA MARIMBA Y ORQUESTA (REDUCCION PARA PIANO) – Ney Rosaura

MOTO PERPETUO – Elliott Carter

BLUES FOR GILBERT – Mark Glentworth

JODACA – Arnold Carvajal Martínez

JOROPO PARA UN DESPLAZADO – Héctor Tascón

## **ABSTRACT**

This work is presented by Andres Hernando Jojoa Izquierdo with the purpose of present a formal, structural and descriptive analysis of the works wich will be performed in the recital titled "interpretive recital of symphonic percussion", in which musical elements, and historical contextual elements are included, they informed and participate in the interpretative conditions of each work. In the recital of degree entitled "Interpretive recital of symphonic percussion" will be interpreted the works presented below:

TROMMEL SUITE – Siegfried Fink

CONCERT NUMBER 1 PARA MARIMBA AND ORCHESTA (REDUCTION FOR PIANO) – Ney Rosaura

MOTO PERPETUO – Elliott Carter

BLUES FOR GILBERT – Mark Glentworth

JODACA – Arnold Carvajal Martínez

JOROPO PARA UN DESPLAZADO – Héctor Tascón

## CONTENIDO

	Página
INTRODUCCION	13
1. TITULO	14
2. PROBLEMA	15
2.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA	15
2.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
3. OBJETIVOS	16
3.1 OBJETIVO GENERAL	16
3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS	16
4. JUSTIFICACION	17
5. MARCO DE REFERENCIA	18
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES	18
6 MARCO TEORICO	19

6.1 Periodo Contemporáneo	19
6.2 Serialismo	20
6.3 Música indeterminada	21
6.4 El blues	21
6.4.1 Escala blues	22
6.5 Música colombiana moderna	23
6.5.1 El joropo	24
6.5.2 El pasillo	25
6.6 Instrumentos de percusión	26
6.6.1 Los tambores	27
6.6.2 Los timbales o Timpani	28
6.6.2.1 Técnica instrumental	30
6.6.2.2 Posición para tocar los timbales	33
6.6.3 El redoblante	34

6.6.3.1 Técnica instrumental.	35
6.6.3.2 Tipos de baquetas	36
6.6.4 La marimba	38
6.6.5 El vibráfono	39
6.6.5.1 Técnica instrumental de marimba y vibráfono	40
6.6.5.2 Técnica Burton	41
6.6.5.3 Técnica Stevens	41
6.6.5.4 Tipos de baquetas	42
6.7 Compositores y biografías	45
6.7.1 Ney Rosauero	45
6.7.2 Siegfried Fink	46
6.7.3 Elliott Carter	47
6.7.4 Mark Glentworth	48
6.7.5 Arnold Carvajal Martínez	49

6.7.6 Héctor Tascón	50
7. MARCO CONCEPTUAL	52
8. DISEÑO METODOLOGICO	53
8.1 TIPO DE INVESTIGACION	53
8.2 ENFOQUE	53
8.3 PARADIGMA	53
8.4 ELEMENTOS PARA LA RECOLECCION DE INFORMACION	53
9. ANALISIS FORMAL Y ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS A INTERPRETAR	54
CONCLUSIONES	110
BIBLIOGRAFIA	111
ANEXOS	113

## TABLA DE FIGURAS

N. DE FIGURA	NOMBRE	PÁGINA
1	Escala menor blues.	24
2	Escala hexatonal	24
3	Timpani.	29
4	Mecánica y partes del Timpani	31
5	Manivela o llave de afinación	31
6	Pinza o agarre alemán	32
7	Agarre francés	32
8	Tipos de baqueta de Timpani.	34
9	Redoblante.	35
10	Agarre tradicional	37
11	Baquetas de redoblante.	38
12	Marimba.	39
13	Balafón.	40
14	Vibráfono.	41
15	Agarre Burton	43
16	Agarre Stevens	43
17	Baquetas para marimba.	44
18	Baquetas de vibráfono	45
19	Ney Rosauo	46
20	Siegfried Fink	47
21	Elliott Carter	48
22	Mark Glentworth	49
23	Arnold Carvajal Martínez	50
24	Héctor Tascón	51
25	Nomenclatura Trommel Suite	55
26	Ostinato y soldadura	61
27	Sección a'	61
28	Falsas relaciones	62
29	Escala Blues menor con variación.	63
30	Subsección b <sup>2</sup>	64
31	Movimiento Oblicuo	65
32	Sección b'	66
33	Ostinato y melodía.	67
34	Sección <b>b.</b>	68
35	Sección <b>b</b>	69
36	Sección <b>b'</b>	70
37	Repetición de secciones <b>c – c'</b>	71

38	Introducción danza	72
39	Sección <b>a</b>	73
40	Aglomeración y contracción simplificada.	73
41	Sección <b>a'</b>	74
42	Aglomeración y contracción simplificada	74
43	Tema imitación, entrada y respuesta.	75
44	Periodo 1	76
45	Melodía sin contracción.	76
46	Periodo 2	77
47	Melodía sin aglomeración.	77
48	Periodo 3	78
49	Periodo 4	78
50	Melodía sin aglomeración.	79
51	Periodo 5	79
52	Do largo	80
53	Tutti.	80
54	Subsección <b>a</b>	82
55	Subsección <b>a'</b> .	82
56	Subsección <b>b</b>	83
57	Subsección <b>b'</b>	84
58	Periodo 2 de <b>b'</b> .	84
59	Motivo característico.	85
60	Melodía principal sin efectos de aglomeración.	86
61	Coda.	87
62	Melodía sin efecto de aglomeración	87
63	Nomenclatura solos de Elliot Carter.	88
64	Afinación y pulso	89
65	Agrupación de semicorcheas	89
66	Parte A	91
67	Secuencia de dominantes por cuartas	92
68	Elisión y eco	93
69	Periodo de transición.	93
70	Parte A'	94
71	Re exposición de A con final en Eb	95
72	Formas de las series.	96
73	Melodía y ostinato	97
74	Parte A	98
75	Series y acordes con armonía errada.	98
76	Intervalos mano derecha y armonía cuartal.	99
77	Acordes aumentados	101
78	Escala hexatona	101
79	Falsa relación de octavas	102

80	Periodo de transición.	103
81	Cadencia.	103
82	Series superpuestas	104
83	Escala hexatona y final.	105
84	Estribillo sección A	106
85	Cambio de sección en C	107
86	Pedal y compresión sobre la nota <b>E</b> .	107
87	Periodo de transición	108
88	Gran pausa, coda y periodo de improvisación.	108
89	Extensión de dominante y finaliza en Am.	109

## **LISTADO DE ANEXOS**

Anexos

Anexo 1. TROMMEL SUITE – SIEGFRIED FINK

Anexo 2. CONCIERTO N°1 PARA MARIMBA Y ORQUESTA (REDUCCION PARA PIANO) – NEY ROSAURO

Anexo 3. MOTO PERPETTUO – ELLIOTT CARTER

Anexo 4. BLUES FOR GILBERT – MARK GLENTWORTH

Anexo 5. JODACA – ARNOLD CARVAJAL MARTINEZ

Anexo 6. JOROPO PARA UN DESPLAZADO – HECTOR TASCÓN

## **INTRODUCCION**

En el proyecto presentado a continuación se hace una investigación de la forma estructural y formal de las obras presentadas por el estudiante Andrés Hernando Jojoa Izquierdo, el respectivo análisis de estas y la presentación del concierto permite la indagación sobre las diferentes formas musicales del periodo contemporáneo y también de los diferentes ritmos colombianos.

Las piezas presentadas en este trabajo fueron escogidas con el fin de enfocar y de incentivar a las nuevas generaciones en realizar recitales interpretativos de percusión sinfónica.

Con esta investigación se deja un trabajo que sirve como una guía contextual, analítica y musical para próximos recitales interpretativos, resaltando como factor principal la interpretación de obras para concierto que cataloguen al intérprete y al recital en un estándar de alta calidad.

## **1. TITULO**

**“RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSION SINFONICA”**

## 2. PROBLEMA

### 2.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA

San Juan de Pasto es una ciudad que está ubicada en el departamento de Nariño y está caracterizada por tener los más destacados músicos a nivel nacional e internacional, existen músicos profesionales tanto como músicos no profesionales, entre ellos se encuentran los músicos percusionistas que son destacados dentro de la ciudad, muchos de ellos no cuentan con una formación académica lo cual es un déficit para la población en general porque sus conocimientos son adquiridos de forma empírica, esto deja un vacío cultural, educativo y académico en ellos, este problema se debe a la poca difusión de la existencia de la percusión académica o sinfónica en la ciudad de San Juan de Pasto.

El programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño viene desarrollando la cátedra de percusión sinfónica, con el propósito de acercar más al estudiante hacia los saberes académicos en este campo, el problema radica en que los estudiantes por falta de conocimiento debido a la escasa difusión acerca de los procesos que viene desarrollando la cátedra de percusión sinfónica, deciden realizar sus estudios fuera de esta institución o prefieren seguir adquiriendo conocimientos de forma empírica. El recital interpretativo pretende mostrar procesos musicales de alta calidad que se desarrollan en la cátedra de percusión sinfónica.

Debido a los pocos eventos musicales de percusión sinfónica en la ciudad, el interpreté pretende que la población se acerque hacia la percusión sinfónica por medio de un recital interpretativo el cual sea catalogado como de alta calidad, con esto el estudiante será motivado a estudiar percusión sinfónica en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño para obtener el título profesional de licenciado en música.

Debido a lo anterior surge la siguiente pregunta:

### 2.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

***¿Qué componentes musicales deben considerarse para realizar un recital interpretativo de percusión sinfónica con los más altos estándares de calidad para poder obtener el título de Licenciado en Música en la Universidad de Nariño?***

### **3. OBJETIVOS**

#### **3.1 OBJETIVO GENERAL**

Determinar los componentes musicales necesarios para la interpretación de un recital de percusión sinfónica que posibilite la obtención del título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.

#### **3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

1. Analizar las condiciones académicas exigidas por el programa de Licenciatura en Música para los recitales interpretativos.
2. Definir estándares de calidad de un recital interpretativo de percusión sinfónica desde la concepción de los docentes y egresados de la asignatura de percusión sinfónica del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.
3. Determinar una estrategia de preparación de recital interpretativo a partir de los estándares exigidos por el PEP del Programa de Licenciatura en Música y las apreciaciones de los profesores y egresados de la asignatura instrumento principal Percusión Sinfónica del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.
4. Realizar recital interpretativo demostrando el cumplimiento de las condiciones exigidas y los estándares de calidad de interpretación.

#### 4. JUSTIFICACIÓN

La música como lenguaje universal hace que el hombre sea más humano, he aquí la importancia de la música en el ser humano, todas las culturas, desde las primeras civilizaciones hasta las más actuales crean música e interpretan instrumentos musicales, los instrumentos musicales están entre los objetos más antiguos diseñados por el hombre entre ellos la percusión, que data de miles de años atrás dándose origen en África y Asia, inclusive, el ser humano nace con la percusión dentro de su ser, siendo el corazón el que le da ritmo y vida al hombre desde que se encuentra en el vientre materno, el ser humano desde que nace utiliza la percusión ya sea por ruidos orgánicos, onomatopeyas para sus primeras palabras, o la experimentación de su propio cuerpo, de esta manera se puede afirmar que la percusión es muy importante en los seres humanos, la percusión no solo desempeña un papel importante dentro de la vida del hombre en general, también desempeña un papel importante dentro de la música, la percusión sigue siendo notoria en las civilizaciones musicales actuales, desde orquestas sinfónicas, grupos de música popular, solistas y un sin número de acompañamientos, en el caso de un intérprete de percusión sinfónica como solista, es de gran importancia para la música en general, ya que el percusionista sinfónico debe de estar capacitado técnica y musicalmente para desempeñarse en diferentes tipos de roles en el área de percusión dentro de la música, tanto como en una orquesta sinfónica, grupos de música popular como también siendo interprete de conciertos como solista, el recital interpretativo de percusión sinfónica pretende establecer las condiciones de calidad de un recital donde es importante rescatar los componentes técnico musicales para la interpretación de un recital, estos elementos se hacen necesarios para mejorar la calidad de los recitales interpretativos de percusión sinfónica dentro de la Universidad de Nariño, este trabajo pretende ampliar los conocimientos de docentes y estudiantes, del programa de Licenciatura en Música de la universidad de Nariño como también al público en general mediante la muestra musical de un recital interpretativo.

## 5. MARCOS DE REFERENCIA

### 5.1 ANTECEDENTES

Bernal Acosta Luis Felipe, realiza Recital interpretativo de Percusión Sinfónica en la Universidad de Nariño, obtiene el título profesional de Licenciado en Música; agosto 19 del 2015.

**Marimba:**

Yellow after the Rain – Mitchell Peters

Despertar – José Félix Chamorro

**Redoblante:**

NYSD – Anthony Cirone

Trommel Suite – Fink

**Timpani:**

Estudio 4 – 20 estudios avanzados de Jacques Delecluse

**Multipercusión:**

Tra la lan – Edward Zambrano

**Adaptación para marimba:**

Partita para flauta sola en La menor BWV 1013 – Johann Sebastián Bach

Rodríguez Oscar Darío, realiza Recital interpretativo de percusión sinfónica en el Conservatorio de Música de la Universidad del Cauca, obtiene el título profesional de Maestro en Percusión; julio – agosto 2010.

**Marimba:**

Concierto para marimba y orquesta – Ney Rosauo

Rhythm Song – Paul Smadbeck

Despertar – José Felix Chamorro

**Redoblante:**

Trommel Suite – Fink

**Timpani:**

Saeta – Eliot Carter

**Multipercusión:**

Rebons B – Iannis Xenakis

Según los antecedentes es muy importante presentar obras de nivel superior, en este recital se presentara:

Trommel Suite – Fink (redoblante)

Concierto para marimba y orquesta – Ney Rosauo (marimba).

Jojoa Andrés Hernando, realiza acompañamiento de marimba en el recital de grado del estudiante Jesús Enríquez titulado “El arte de la trompeta” con la obra Rapsodia colombiana para trompeta, percusión y marimba; octubre 2016.

Tascón Héctor Javier, grado laureado del Conservatorio Antonio María Valencia, realiza concierto para marimba sinfónica y marimba de chonta en la temporada nacional de conciertos del banco de la república de Colombia 2017, titulado “Marimba del Nacimiento al Mar”.

### **Obras para Marimba sinfónica y de chonta.**

Cununa  
Bambuco viejo  
Los rápidos del río Pance  
El patacore  
Joropo para un desplazado  
Marimbo  
Infinito  
Marimba y salsa.

Ruiz Zuluaga Alejandro, egresado de la universidad EAFIT de Medellín y alumno de clases de marimba en Estados Unidos, Europa y Japón, interprete de marimba y percusión en diferentes orquestas, bandas y grupos de cámara del país, interprete y profesor en festivales nacionales e internacionales de música con énfasis en marimba y percusión. Participante en el primer concurso Latinoamericano de marimba Keiko Abe realizado en México, donde obtiene el segundo lugar, realiza conciertos en la temporada nacional de conciertos del banco de la república de Colombia 2014 junto al saxofonista Javier Ocampo.

### **Obras para saxofón y marimba**

Song for Davy “The old year is past” de song Book – David Maslanka  
Hymn tune with four variations de song Book – David Maslanka  
Evening song de song Book – David Maslanka  
The garden of love – Jacob Ter Veldhius  
Diversiones – William Penn  
Divertimento – Akira Yuyama  
Pachamama – Juan David Osorio  
Transmutando – Carlos Gratzner.

## 6. MARCO TEORICO

### 6.1 Periodo Contemporáneo

La percusión como un todo nace en la época pre histórica, donde la percusión solo aparece en actos cotidianos de los seres humanos, como por ejemplo: choque de piedras, caza de animales, sonidos de madera y así un sin número de ejemplos para explicar el nacimiento de la percusión, se dice que en estudios arqueológicos y en varios escritos realizados, la percusión ya era incluida dentro de las actividades musicales de los humanos, pero su papel sería reconocido como familia de percusión si no hasta el siglo XV. Con la caída de Constantinopla en 1433 la historia de la percusión comienza a surgir gracias a la música militar turca y esta ayudaría a que la percusión se expendiera por toda Europa, la percusión o instrumentos de percusión en esta época fueron utilizados con fines militares que fueron de gran ayuda para orientar, insinuar lugares o como incentivo de ánimo para las tropas, ya a finales del siglo XIX la percusión fue utilizada como timbres de color, sus más grandes mentores fueron Debussy Ravel y Rimsky Korsakov quienes fueron los encargados de abrir paso y su vez evolucionar la percusión hacia la percusión moderna, donde la percusión sinfónica tuvo su mayor desarrollo en el periodo contemporáneo, dado que en los periodos anteriores la percusión solo se utilizaba como apoyo armónico mas no como un papel relevante e importante dentro de la orquesta, este apoyo armónico solo lo solían hacer los timbales, por eso se hace necesario hablar acerca de este periodo donde la percusión sinfónica evoluciono tanto musicalmente como instrumental.

Música contemporánea o periodo Contemporáneo se le denomina la época de la historia musical que se desarrolla a partir de los inicios del siglo XX, también se conoce con el nombre de período Moderno, pero en el sentido general y amplio se le denomina música contemporánea a cualquier música que se escribe en nuestro presente, al referirnos a música académica nos estamos refiriendo a la música compuesta en la segunda parte del siglo XX, hoy en día se discute acerca de si este término debe aplicarse a la música de cualquier estilo, o si únicamente a las composiciones de música de vanguardia, la música moderna o contemporánea está caracterizada por tener diferentes formas y estilos, que hacen que su música se escuche y se sienta diferente de los de mas periodos, en la música contemporánea la disonancia y sus diferentes técnicas (acordes disonantes, armonía errada, falsa relación de octavas, armonía cuartal, imitación, escalas hexatonales, bitonalidad) son el elemento fundamental como también los cambios frecuentes de ritmos, compases de amalgama, absoluta libertad en su forma y utilización del sonido a través de medios electro acústicos, en algunos casos se

evidencia la influencia del jazz y del blues, la música contemporánea en si se caracteriza por tener originalidad y por hacer de este periodo una tendencia y una gran escuela musical, se puede afirmar que uno de los mayores problemas para la apreciación de la música contemporánea por parte de la gran mayoría de las personas está relacionado con la melodía y su percepción auditiva cabe recordar que la melodía es una serie de sonidos relacionados que nos permite reconocer una composición, el compositor contemporáneo no se siente llevado a adaptar su melodía a los esquemas estandarizados de cuatro u ocho compases como también no completa una frase hasta llegar a cuatro u ocho compases sólo porque la frase anterior tenía esa extensión, expone la forma sólo una vez, antes que dos o tres, el compositor contemporáneo abandona la simetría y la repetición donde espera conseguir una melodía vibrante y tensa, en la que se ha eliminado todo lo superfluo, sus frases recortadas no revelan fácilmente su significado, la melodía contemporánea no se desenvuelve sobre un fondo de acordes y escalas familiares no se mueve dentro de los ritmos a que estábamos acostumbrados, la música académica de los últimos años encierra varios estilos que van desde lo firmemente conservador hasta lo radical extremo, cuando los oyentes acusan a la música del período Contemporáneo de haber abandonado la melodía, lo que está en realidad quiere decir es que ha abandonado los puntos de referencia familiares a los cuales se atenían para poder reconocer una melodía<sup>1</sup> un caso muy particular de música no tonal y que es difícil reconocer su melodía es el Dodecafonismo propuesto por Arnold Schönberg. Después de la segunda guerra mundial desde el concepto vanguardista surgieron nuevas corrientes como el serialismo y la música indeterminada o música experimental.

## **6.2 Serialismo**

El serialismo es la continuación del dodecafonismo y surge en el siglo XX después de la segunda guerra mundial donde se continua con lo expuesto por Arnold Schönberg, en el serialismo se amplían los principios seriales a todos los elementos musicales, es decir se aplica el concepto de serie a todos los sonidos, es la corriente de pensamiento que incluye todo tipo de música que debe su génesis a la creación previa de una serie.

Los compositores se rigieron en componer con base a una serie, fue un procedimiento que siguieron varios compositores de forma independiente y que se puede constatar en algunas de sus obras, es el caso de Debussy en la obra 'Voiles', Stravinsky en su 'Septeto' y Bartok en la 'música para cuerdas, percusión

---

<sup>1</sup> [https://maestro\\_abdhull.blogia.com/2006/101503-periodo-contempor-neo.php](https://maestro_abdhull.blogia.com/2006/101503-periodo-contempor-neo.php)

y celesta'. Debido a que muchos de estos avances estético musicales quedaron truncados por la sucesión de las guerras mundiales, muchas de las reinterpretaciones del sistema dodecafónico alemán se dieron en la posguerra de 1945 y se extendieron hasta final de la década de 1960. Uno de los precursores del serialismo en Francia es Pierre Boulez, quien criticó fuertemente a Schönberg por no haber roto con los esquemas formales precedentes y no haber permitido generar una forma a partir de los elementos seriales, para Boulez todos los elementos de la música como lo son el ritmo, la melodía, la dinámica y finalmente la forma son susceptibles de ser serializados esta postura fue heredada de su maestro Olivier Messiaen quien trabajó con el sistema llamado serialismo integral cuyas series de antemano trabajaban junto con las notas, el ritmo y las dinámicas<sup>2</sup>.

### **6.3 Música Indeterminada**

La música indeterminada es aquella que tiene elementos indeterminados o elementos que incorporan a las composiciones un factor de improvisación y azar, donde el autor no escribe todas las notas en la partitura si no que escribe ideas para que el músico decida a la hora de la ejecución o de la presentación de la composición, el compositor deja algunas decisiones para el interprete o el interprete puede escoger libremente como realizar lo que se solicita, el exponente principal de la música indeterminada es John Cage.

### **6.4 El Blues**

El blues es una gran influencia dentro del periodo contemporáneo o moderno, porque muchos de los compositores del siglo XX lo usan como referencia para sus composiciones, el blues también está muy arraigado a la forma libre de composición, improvisación o de forma indeterminada, esto quiere decir que también la música académica esta compaginada con este género ya que a partir de este, muchos compositores del periodo contemporáneo o compositores de música vanguardista fueron inspirados por el blues, el Blues cuyo significado es tristeza o melancolía es un genero vocal e instrumental, surge en la población que es llevada desde África a Estados Unidos como mano de obra esclava para trabajar en las plantaciones, se dice que el blues es un género que proviene de otros géneros básicamente del Góspel o los cantos espirituales de los negros sometidos a la esclavitud, los cuales utilizaban cantos para levantar el ánimo de los demás esclavos y así estos tratasen de olvidar las situaciones angustiosas y dolorosas que pasaban gracias a la esclavitud, el blues muchas veces es

---

<sup>2</sup> Pedro A Sarmiento R. Compositor, Universidad Nacional de Colombia. 2007. [www.sarmientomusica.com](http://www.sarmientomusica.com)

interpretado o cantado por un solista, donde sus letras tratan sobre la vida cotidiana y donde el cantante trata de mostrar todos sus sentimientos de dolor, mientras que los cantos espirituales son interpretados por coros y sus letras son de tipo religioso, en sus inicios el blues era interpretado a capela con un tono de voz elevado y una forma rítmica muy libre y cuando era acompañado solía ser interpretado al lado de un banjo o un violín, o los dos a la vez, se puede decir que el blues está basado en la escala llamada escala blues y un patrón repetitivo que suele seguir una estructura de doce compases, para los años sesenta este género se convierte en una de las influencias más importantes para el desarrollo de la música popular estadounidense y occidental, llegando a formar parte de géneros musicales como el ragtime, jazz, bluegrass, rhythm and blues, rock and roll, funk, heavy metal, hip-hop, música country, pop como también es de gran influencia para la música académica, muchos de los nuevos compositores académicos escriben obras para vibráfono y marimba al estilo blues o basados en el blues, aunque cabe resaltar que el vibráfono ya era utilizado desde tiempos atrás en melodías de blues y jazz con la diferencia que ahora lo hacen de forma académica, “la mayoría de las canciones del blues presentan un momento de guitarra, ya sea largo o corto; el canto es opcional, los géneros asociados al blues comparten un pequeño número de características similares, debido a que este género musical adopta su forma de las características personales de cada artista que lo interpreta, sin embargo, existen una serie de características que estaban presentes mucho antes de la creación del blues moderno”<sup>3</sup>. en general el blues ha sido influencia dentro del periodo contemporáneo o moderno porque ha servido como base o influencia para la composición académica.

#### 6.4.1 Escala Blues

Considerada para muchos como "la" escala de blues, algunos autores prefieren denominarla como **pentatónica menor de blues** y otros **escala hexatónica de blues**, la pentatónica menor es la más empleada en este estilo, sobre un acompañamiento sencillo de acordes, las notas blues o "blue notes" o escala blues está conformada por tónica, tercera menor, cuarta justa, quinta justa, quinta disminuida y séptima menor<sup>4</sup> y la escala hexatónica que está constituida por tonos enteros.

---

<sup>3</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Blues>

<sup>4</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Escala\\_de\\_blues](https://es.wikipedia.org/wiki/Escala_de_blues)

**Figura 1:** Escala menor blues.



5

**Figura 2:** Escala hexatonal



6

### 6.5 Música colombiana moderna

La música colombiana al igual que su flora y fauna es una muestra evidente de la diversidad cultural que tiene Colombia, Colombia cuenta con un sin número de artistas tanto como populares como académicos, que rescatan la riqueza cultural del país, sus majestuosos ritmos cargados de alegrías y tristezas, empañan los ojos de los que nacieron en él. Colombia juega un papel muy importante dentro de la música, Colombia ha sido cuna de sin numero de artista sin importar la raza o el color de su piel que han logrado engalanar diferentes partes del mundo, Colombia no es narcotráfico ni conflicto armado, Colombia es cultura, que pese a cincuenta años de guerra, su cultura ha logrado surgir en pleno auge de esta, los compositores colombianos han dado riqueza al pueblo colombiano con pasillos, joropos, bambucos, guabinas, cumbias, y un sinfín de ritmos musicales que las diferentes regiones del país presentan, Colombia está dividida en cuatro regiones: la de costa del Atlántico, la del Pacífico, la región andina y la de los llanos Orientales, la música del Atlántico o del Caribe, tiene ritmos calientes, caribeños tropicales que son propicios e incitan al baile como la cumbia, el porro y el mapalé, la música del Pacífico con cierta influencia española, españoles que arribaron por el océano pacifico para esclavizar y someter a las negritudes habitantes de esta, tiene ritmos como el currulao, en el cual predominan los tambores, la música de la región andina también tiene influencia española, ya que los diferentes ritmos y métricas fueron traídas por parte de los españoles el bambuco, el pasillo que fue incorporado en Colombia por los españoles a ritmo de valse, guabina, torbellino, y tantos ritmos todavía sin explorar y la gran parte de la música colombiana es interpretada con instrumentos de cuerda pulsada y percusión, un caso muy

<sup>5</sup> Fuente: Transcripción fínale.

<sup>6</sup> Fuente: Transcripción fínale.

particular es el de la música llanera que generalmente se la interpreta con arpa, cuatro y maracas llaneras, el joropo y el pasillo colombiano son ritmos muy importantes dentro de la cultura musical en Colombia.

### **6.5.1 El Joropo**

En los orígenes del joropo o según la historia del joropo sostiene que su predecesor fue el fandango, un género derivado de una danza africana en el Caribe sacro-mágico que los españoles llevaron a Andalucía. Allí, el fandango se desarrolló dentro de variantes regionales a partir del siglo XVII. Cuando el fandango regresó a América Latina en la primera mitad del siglo XVIII, fue bien recibido por el público desde México hasta Chile. Pero para la iglesia y las clases más altas, hasta el siglo XIX, el fandango era sinónimo de bailes indecentes y entretenimiento de las clases bajas. En la mitad del siglo XVIII, tales bailes fueron generalmente adaptados con zapateos y con versos fijos que estuvieron con frecuencia en forma décima poética (estrofas de diez versos), letras de cuentos populares y acompañamiento de instrumentos de cuerda y variadas formas de percusión. El primer documento que menciona el término "joropo" data de 1749. El término joropo describe un acontecimiento rural hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando el llanero comenzó a incluir ambos joropos: rural y urbano, y lo clasifico en joropo rural para fiestas y el joropo urbano para concierto y puesta en escena. El joropo rural es que esta nutrido de las narraciones y vivencias del campo, los amores de verdad, los desamores, y las injusticias políticas. El joropo urbano es aquella que en algunas oportunidades adopta otros géneros y sus letras tienen significado diferente a la música tradicional, el joropo urbano ha entrado en las emisoras, y ha sido comercialmente grabado, presentado en grandes espectáculos de música y utilizado en expresiones políticas, jingles comerciales y, desde 1990 en videos musicales. La textura de lo que se denomina la base (base de acompañamiento) está conformada por tres líneas instrumentales cuya sincronía presenta las siguientes correspondencias: Las bases de ejecución del cuatro y las maracas están constituidas por secuencias simétricas de módulos (agrupaciones de sonidos que se repiten) que combinan dos sonidos no acentuados (los rasgueos abiertos del cuatro y los ataques arriba abajo no acentuados de las maracas) con un tercer sonido acentuado bien por efecto tímbrico (el sonido asordinado o apagado del cuatro) o por énfasis dinámico (como el ataque hacia abajo acentuado de las maracas), configurándose así unidades modulares de tres sonidos con un acento principal que sugieren un pulso de división ternaria. Otros aspectos de la base tales como los ritmos armónicos del cuatro señalan claramente un tipo de compás que agrupa dos de estas unidades modulares de tres sonidos: el compás de 6/8 (de pulso binario y subdivisión

ternaria). El joropo en su sentido original es la fiesta llanera hecha a base de canto, baile y contrapunteo. En la práctica del ritmo el joropo es la base de todos los aires representativos del folklore llanero. Las variantes del joropo reciben el nombre de golpes, que no son otra cosa que conjugar el ritmo del joropo con la melodía y el canto. Los golpes en su gran mayoría reciben nombres de animales pertenecientes a la fauna llanera como pajarillo, gaván. Al lado de estos golpes existen otros como el seis con sus derivaciones de corrido, numerado, seis por derecho entre otros. Encontramos también golpes como el “pasaje” que es un joropo lento destinado al canto, el “galerón”, el “corrido” y el “contrapunteo”.<sup>7</sup>

### **6.5.2 El Pasillo colombiano**

Es uno de los géneros colombianos más importantes, este género musical ocupa un lugar especial entre los aires del altiplano, comenzó hacer parte de las tradiciones folklóricas y populares desde el siglo XIX y se volvió muy reconocido entre los compositores colombianos y el público santafereño. Se dice que el pasillo nace como una variante del valse europeo la diferencia radicaba en que el pasillo colombiano se lo hacía de forma más rápida lo cual le originaron nombres como capuchinada, valse nacional rápido, valse apresurado, valse redondo bogotano, varsoviana, entre otros, a diferencia del bambuco el pasillo colombiano no es netamente procedente de Colombia, en Latinoamérica existen diferentes tipos de pasillo como el pasillo ecuatoriano, peruano, venezolano, costarricense y lo podemos encontrar en diferentes estilos, como pasillo fiestero instrumental, el cual es interpretado por la banda de música de los pueblos, este tipo de pasillo es especial para celebrar cualquier tipo de festividades ya que su carácter es muy alegre y movido, mientras es el otro pasillo es lento vocal o instrumental, característico de reuniones sociales, o bailes de salón y de carácter más romántico o melancólico, de esta última forma de pasillo es sobre la cual compusieron obras en formato para cuerdas pulsadas como bandola, tiple y guitarra, las características principales del pasillo colombiano son: el ritmo, melodía, armonía, forma e instrumentación, los cuales le dan el sonido único al pasillo colombiano y lo cual lo hace diferente de otros tipos de pasillos existentes en Latinoamérica, algunas descripciones de estas características son:

**RITMO:** el pasillo colombiano se encuentra escrito en métrica de 3/4 al igual que el valse europeo el pasillo colombiano se caracteriza por la ausencia de ataque en la segunda negra de cada compás o con un silencio en el bajo, aunque esto varía si

---

<sup>7</sup><http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/5499/1/GuataquiraGuataquiraCristianCamilo2016.pdf>

se añade o quita figuras rítmicas para darle variedad a la composición y salir un poco del ritmo esquematizado.

**MELODIA:** la melodía del pasillo conserva las mismas características de timbre y altura que el bambuco, el pasillo tiene elementos característicos como los finales de frase, donde una corchea y una negra respectivamente nos indican el final de una sección, otra característica melódica del pasillo es el impulso rítmico proveniente de un ante compás, que es una característica típica de las frases, muchas de las veces estos impulsos terminan en emiola lo cual complementa esta aceleración rítmica.

**ARMONIA:** los pasillos pueden estar escritos en tonalidades menores o mayores la diferencia entre ellos es que una de sus partes puede modular a tonalidades cercanas o lejanas y no necesariamente a la relativa, todas estas modulaciones están justificadas por la melodía, la cual se procura que no tenga saltos muy grandes o disonantes.

**FORMA:** La forma del pasillo es tripartita y puede variar según el intérprete o el compositor.

**INSTRUMENTACION:** La instrumentación del pasillo puede variar según su género y según el formato en que se interprete, la instrumentación del pasillo fiestero es diferente a la del pasillo de salón, por lo general la instrumentación del pasillo de salones, la bandola que lleva la melodía, el tiple la armonía y la guitarra los bajos, aunque muchas veces los papeles de los instrumentos mencionados varían según el compositor, la melodía principal no solo puede estar escrita sobre la bandola, además el formato antes mencionado es el estándar mucha de la música colombiana hoy en día se está presentando en diferentes formatos de instrumentos.<sup>8</sup>

## **6.6 Instrumentos de percusión**

“Los instrumentos de percusión están divididos en sólidos y membranas, la vibración de sólidos (que pueden estar o no ahuecados en alguna medida) o de membranas (extensibles y acopladas a una cavidad de aire más o menos resonante y comprimida) es la fuente del sonido en el tercero de los grandes tipos de instrumentos musicales que se está considerando: la percusión. Las direcciones de la oscilación para el todo y las partes pueden ser muy complicadas, incluyendo vibraciones tanto laterales como longitudinales; pero las relaciones habituales entre nodos y antinodos condicionan el espectro de los parciales. Allí

---

<sup>8</sup> <https://colombia-sa.com/musica/musica.html>

donde el modelo de vibración es decididamente complejo e inestable, resultan sonidos de altura indeterminada o vagamente determinada; pero allí donde la vibración, o parte de ella, sea suficientemente periódica, tanto la altura como el timbre pueden ser hermosamente refinados y definidos”.<sup>9</sup>

“Los instrumentos de percusión son, muy probablemente, los primeros objetos sonoros que haya creado el hombre con el fin de producir efectos sonoros y de ritmar el tiempo: el tiempo – colectivo y ritualizado – de los trabajos diarios o de las fiestas estacionales que se acompañaban bien con simples palmadas o con un pateado. Su origen asiático o africano confirma en muchos casos la supremacía de estos instrumentos en las sociedades primitivas: su papel mágico y de encantamiento está muy acentuado en ellos – al mismo tiempo que su función social y práctica (transmisión de mensaje por ejemplo) –. Su importancia sigue siendo considerable en la mayor parte de las civilizaciones musicales tradicionales”.<sup>10</sup>

“Por instrumentos de percusión entendemos todos aquellos que afinados o no suenan al golpearlos. No cumplen una función primordial en la orquesta, ya que se utilizan fundamentalmente para dar énfasis y colorido o para mantener y acentuar el ritmo.

Se dividen en instrumentos de sonido determinado o indeterminado. De sonido determinado son: la lira el glockenspiel, el xilófono, el piano, la celesta, campanas tubulares y los timbales como también entran a formar parte en el siglo XX dentro de la percusión sinfónica y dentro de la orquesta la marimba sinfónica y el vibráfono.

De sonido indeterminado son los platillos, el gong, castañuelas, el triángulo, la pandereta, el bombo y los tambores”.<sup>11</sup>

### **6.6.1 Los tambores**

El tambor es uno de los instrumentos más antiguos que el hombre conoce, y también el más difundido en la geografía del mundo. En la Mesopotamia, Persia y Egipto se empleaba en ceremonias de tipo religioso, posteriormente se le dio uso militar. En igual forma lo utilizaron también los griegos y los romanos.

---

<sup>9</sup>Donington Robert, La música y sus instrumentos. Madrid: Alianza Editorial (1986). p290

<sup>10</sup>François – René Tranchefort, Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid: Alianza editorial (1985). p21.

<sup>11</sup> SALAZAR Rico Jaime, Instrumentos musicales. Editorial musical latinoamericana. p38.

Su misión como guerra era la de intimidar al enemigo. La caballería utilizaba el timbal y la infantería un tambor de dos membranas, cilíndrico, que se colgaba del hombro izquierdo o del cuello y se tocaba con dos baquetas.

Por su importancia rítmica en la percusión fue incorporado a las agrupaciones orquestales. Por el año 1781 al año 1782 con un papel sin tanta relevancia, haciendo notas de apoyo armónico o de acento.

### 6.6.2 Los Timbales o Timpani



12

**Figura 3:** Timpani.

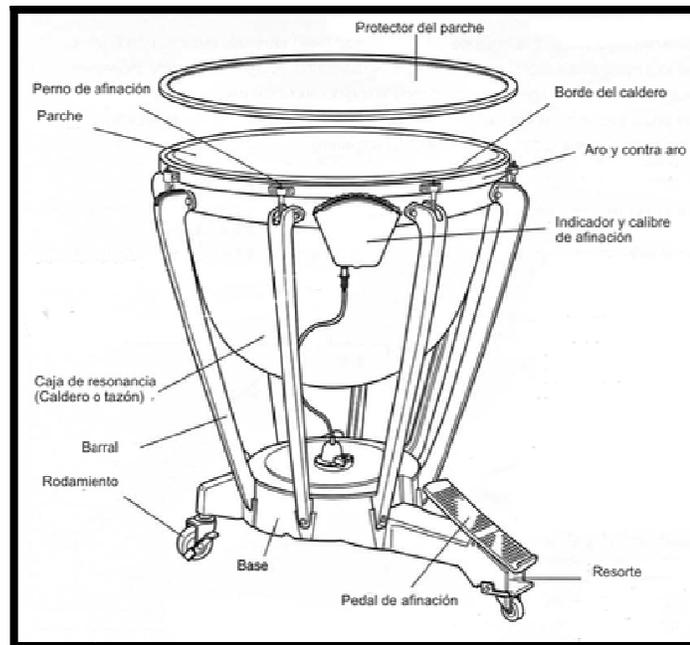
El timbal es un tambor en forma de caldera semiesférica, cubierto con una membrana de piel, asegurada por un aro de madera que puede tensarse por medio de unos tornillos con pedal, con los cuales se puede cambiar la afinación del instrumento. Su volumen sonoro es lo suficientemente grande en el forte como para que se requiera generalmente una discreción considerable, mientras que en el piano es lo suficientemente suave como para que pueda utilizarse en los pasajes más tranquilos; su crescendo y diminuendo, por otra parte, pueden realizarse con cualquier grado de redoble. Los timbales pueden sonar tanto aislado como conjuntamente con otros instrumentos y, dentro de sus límites de extensión y lenguaje, son tan expresivos como sepa conseguir un compositor que conozca perfectamente sus posibilidades, en cuanto a su construcción, los timbales son tambores grandes, de una sola cabeza de diámetro variable pero considerable, que tienen cuerpos de latón o de cobre casi semiesféricos y que posee desde el siglo XVII una llaves u otros dispositivos muy precisos para poder alterar la tensión de la membrana y así disponer de diferentes afinaciones en sus inicios su parche solía ser de cuero pero hoy en día este es sustituido por un

---

<sup>12</sup> <http://fluteservice.cl/sitio/shop/precusion/timbales-sinfonicos-estandar-fibra-ludwig-lks402fg/>

material sintético de plástico muy resistente, el conjunto de timbales están distribuidos en diámetros de 76.2 cm. (Mib<sub>3</sub> a La<sub>3</sub>), 71 cm. (Fa<sub>3</sub> a Do<sub>4</sub>), 63.5 cm. (Sib<sub>3</sub> a Fa<sub>4</sub>) y 58.4 cm. (Re<sub>4</sub> a Sol#<sub>4</sub>), con una o dos notas más en cada extremo si es necesario, y a veces un pequeño timbal (piccolo tímpano) con un registro de Fa a Do, aunque si se necesitan realmente notas agudas muchas de las veces es mejor interpretarlas con un tom – tom. Ninguna nota que sea más aguda de la que se halle a un intervalo de quinta descendente puede sonar bien en un timbal; en los casos más remotos y en general para prácticas y siendo suficiente muchas de las veces se utilizan uno de 71 cm. (Fa a Do) y el otro de 63.5 cm. (Sib a Fa) dando un registro total de notas de Fa<sub>3</sub> a Fa<sub>4</sub> muchas de las veces es imprescindible contar con los cuatro pero se puede contar con ellos si es necesario.

La mecánica de los timbales de hoy en día se basan en operaciones mediante con manivela(o a veces girando el propio timbal) o mediante un mecanismo de pedal (timbal de pedal), a menudo con una aguja que señala cuando se ha alcanzado la nueva afinación, en los timbales mecánicos, el instrumentista puede ejecutar continuos pasajes cromáticos, al igual que glissandos, con o sin necesidad de redoblar, para mantener el sonido. A pesar de todas estas facilidades modernas, todavía sigue siendo cierto que los pasajes más efectivos son aquellos compuestos con la vieja técnica en mente, ya que las notas bien situadas en una cierta distancia unas de otras sonaran mucho mas individualizadas y naturales que las rápidas progresiones de una escala cromática.



13

**Figura 4:** Mecánica y partes del Timpani



14

**Figura 5:** Manivela o llave de afinación

### 6.6.2.1 Técnica instrumental

Al igual que su historia acerca de la evolución, la técnica para ser tocados e interpretado también data de siglos atrás anteriormente se dice que tocar los

<sup>13</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Timbal\\_\(m%C3%BAsica\\_acad%C3%A9mica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Timbal_(m%C3%BAsica_acad%C3%A9mica))

<sup>14</sup> <http://www.cdlnmusica.com/producto.php?pr=15685&t=PERCUSION%3A+ACCESORIOS>

timbales era considerado un arte que tenía sus reglas establecidas y se cree que fue en Alemania donde se establecieron reglas de como tocar los timbales. Su evolución y tradición ha sido muy fuerte durante estos siglos convirtiéndose así Alemania como la mejor referencia para la enseñanza del Timpani, muchos aspectos son comprendidos en una técnica básica, los cuales son esenciales para llegar a ser un timbalero, el aspecto más importante dentro de la técnica de Timpani es la sujeción de baquetas o también llamada pinza o agarre, en el mundo existen diferentes tipos de agarres pero los más utilizados y más populares son el agarre francés y el agarre alemán que a la hora de tocar son muy diferentes y su sonido también es diferente.

El agarre alemán consiste en sujetar las baquetas con la palma de la mano mirando hacia abajo, este agarre también sirve para tener control con baquetas de marimba, vibráfono y redoblante.



15

**Figura 6:** Pinza o agarre alemán

El agarre francés consiste en posicionar las manos o palmas que se haga frente una a otra y que los dedos pulgares se sitúen mirando hacia arriba por la parte superior de la baqueta, se puede decir que es horizontalmente.



16

**Figura 7:** Agarre francés

---

<sup>15</sup> <http://bateristas-y-baterias.blogspot.com.co/2016/12/las-baquetas-como-agarrar-o-sujetar.html>

<sup>16</sup> <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/1152351>

Se puede afirmar que una buena sujeción básica sería agarrar la baqueta dejando unas 4 pulgadas o el espacio de dos dedos libres al final de esta. La baqueta se sujeta entre la primera falange del dedo índice y dejando el pulgar posicionado horizontalmente hacia arriba. El dedo corazón sirve para ayudar a controlar la baqueta y que no balancee y los dedos más pequeños hacen la misma función que el dedo corazón aunque con menos contacto, ya que a veces uno de ellos no puede alcanzar la superficie de la baqueta.

Las baquetas de timbal se cubre con fieltro (al igual que los macillos del piano) para variar la sonoridad y el timbre, aunque ocasionalmente el compositor requiere el uso de baquetas de madera. Una cabeza percutora mayor y más blanda produce un sonido diferente del que puede conseguirse con una cabeza más pequeña y dura, siempre que se trate , claro está, de la misma nota; el punto de contacto (situado por regla general, en el interior a una distancia de 7.5 a 10 centímetros del borde del parche) tiene también alguna influencia acústica que puede ser de utilidad; a pesar de todo lo dicho, la técnica y la habilidad del intérprete son, como siempre, lo más importante, aunque hoy en día existen diferentes tipos de baquetas ya sean blandas semiduras y duras todo ya depende de la obra que se vaya a interpretar como también depende del gusto del intérprete y del sonido que quiera darle a lo que va a interpretar.<sup>17</sup>A continuación se presentan diferentes tipos de baquetas de marca Vic Firth que son las más comúnmente usadas.

**Figura 8:** Tipos de baqueta de Timpani.

Nombradas de izquierda a derecha

---

<sup>17</sup>Donington Robert, La música y sus instrumentos. Madrid: Alianza Editorial (1986). p313.



TIPO	CARACTERISTICAS	APLICABILIDAD	LONGITUD
<b>T1 General</b>	Producen sonido muy rico, incluso poseen claridad rítmica.	Para todo tipo de ejecuciones.	Cabeza = 1,3" L = 14,1"
<b>T2 Cartwheel</b>	Tienen cabeza muy suave, sus golpes son ricos en armónicos.	Ideales para redobles suaves, golpes ligados.	Cabeza = 1,5" L = 14,1"
<b>T3 Staccato</b>	Tienen cabeza medio dura.	Especial para hacer articulaciones rítmicas.	Cabeza = 1,2" L = 14,1"
<b>T4 Ultra Staccato</b>	Tienen cabeza dura y produce pocos armónicos.	Es el modelo con mayor proyección rítmica, el golpe es más consistente.	Cabeza = 1,2" L = 14,1"
<b>T5 Wood</b>	Tienen cabeza muy dura (en madera).	Son usadas como efecto especial en el timbal.	Cabeza = 1,2" L = 14,1"
<b>T6 Custom General</b>	Son más largas y pesadas que la T1.	Producen un gran sonido, con gran cantidad en armónicos.	Cabeza = 1,4" L = 14,3"

<sup>18</sup>

### 6.6.2.2 Posición para tocar timbales

Los timbales se colocan de una forma semicircular dejando el timbal más grave a la izquierda y el timbal más agudo a la derecha según sea la configuración de estos, alemán o internacional, el timbalero se colocara en una posición la cual sea

<sup>18</sup>BERNAL Luis Felipe, recital de grado - percusión sinfónica. Colombia 2015.

capaz de golpearlos todos sin tener que cambiar su posición del cuerpo y sin hacer movimientos extras del brazo. El timbalero tiene la libre elección de tocar sentado o de pie, siendo estas dos posiciones fundamentales a la hora de interpretar el timbal, depende del ejecutante darse su comodidad y tomar la mejor decisión para tocar más cómodo porque es de suma importancia estar relajado, cuando el interprete está de pie, su peso se distribuye entre sus dos pies, con el torso doblado y ligeramente adelantado de la cintura esta posición sirve como pivote, la cual ayuda al intérprete girar para alcanzar de forma cómoda cada timbal cuando el interprete toca sentado, se recomienda un taburete con movilidad giratoria, para que tome el rol de cintura y cumpla la misma función se puede decir que se tiene mayor flexibilidad cuando se está de pie, pero actualmente, la mayoría de obras contemporáneas requieren el uso del pedal constantemente, por lo que una posición sentada beneficiaría este aspecto, ya que los pies alcanzan mejor los pedales y el balance del resto del cuerpo es más adecuada.

### 6.6.3 El Redoblante



19

**Figura 9:** Redoblante.

Consiste en una caja de metal de forma circular de diámetro de 35cm., cerrada por ambos lados con dos membranas llamadas parches que se ponen en tensión por medio de unos aros que la sujetan y aprietan con unos tornillos. El parche inferior, de membrana delgada, está cruzado por dos bordones (cuerdas entorchadas) que accionan sobre este parche al ser tocado el superior, de membrana más gruesa, por medio de dos baquetas de madera.<sup>20</sup> Es un instrumento de doble cabeza de un diámetro moderado, pero de una profundidad considerable, que se percute por regla general con baquetas de una cierta dureza recubiertas de fieltro: su sonido es de una altura grave pero indeterminada y su notable timbre se caracteriza por su sombrero atractivo, especialmente relevante cuando se redobla. La caja o (caja clara) es un instrumento similar pero de una profundidad menor, que dispone

<sup>19</sup> [http://musikistan.com.ar/tienda/index.php?route=product/product&product\\_id=333](http://musikistan.com.ar/tienda/index.php?route=product/product&product_id=333)

<sup>20</sup> SALAZAR Rico Jaime, Instrumentos musicales. Editorial musical latinoamericana. p40.

habitualmente de bordones, de los cuales proviene ciertamente su característico sonido seco e incisivo. Su técnica también es muy característica, empleándose dos baquetas duras de madera, cuyo extremo encontramos una pequeña cabeza o bellota, que se utiliza para redoblar no alternativamente, si no rebotando dos veces cada una. La técnica para conseguir hacer esto con la suficiente rapidez y regularidad solo puede adquirirse con mucha práctica; su sonido es asombrosamente penetrante en el *forte* y delicado en el *piano*, fundiéndose todos ellos en un curioso ronroneo que no puede conseguirse por ningún otro medio. Existe también un cierto número de ornamentos breves y bien definidos, en particular el mordente simple (flam), doble, (ra o drag), triple (ruff) y el redoble cortó (o tremolo). Estos golpes y el paradiddle y el paradiddle reverso (golpes de rebote) proporcionan una elegancia a su técnica que realza además considerablemente su eficacia si el interprete domina bien aquella, incluso aunque el compositor no la conozca (aunque debería, por supuesto, conocerla). Estas técnicas no se utilizan únicamente en la caja, si no que son extensibles a todos los instrumentos de percusión en general. Solo los timbales conservan su propio lenguaje y su propia técnica como algo diferente de los demás instrumentos; de ahí que se necesite en su interpretación una peculiar sobriedad y comedimiento.<sup>21</sup> La sonoridad del instrumento, que nació en el siglo XIX dentro de la música ligera (opereta vienesa) y de baile, es brillante y seca y desempeña una función nada desdeñable en el repertorio sinfónico (Bolero de Ravel), y sobre todo en las baterías del jazz.

### 6.6.3.1 Técnica instrumental

Para el redoblante básicamente existen tres tipos de agarre, pinza o grip donde el interprete puede escoger de manera libre con cual ejecutar este instrumento, dentro de los tipos de grips o agarres se encuentra el grip tradicional, grip francés y grip alemán, tanto el grip alemán como el francés fueron expuestos respectivamente dentro de las técnicas instrumentales de timbal (**ver figura 6 y 7, pag31**) entonces se habla de agarre o grip tradicional

El agarre tradicional consiste en que la mano derecha utiliza técnica alemana que consiste en sujetar las baquetas con la palma de la mano mirando hacia abajo, y en el caso de la mano izquierda esta se la pone como si se fuese saludar a alguien agarrando la baqueta con los dedos índice y pulgar si se es derecho, en el caso de ser zurdo será tu mano derecha la cual tome la postura perpendicular. Este agarre consiste en poner la baqueta de manera diagonal reposando entre los

---

<sup>21</sup>Donington Robert, La música y sus instrumentos. Madrid: Alianza Editorial (1986). p312, 313.

dedos pulgar e índice, y apuntando al centro del redoblante, luego se coloca los dedos índice y medio sobre la baqueta, y los dedos anular y meñique estarán debajo de ella, es decir la baqueta estará reposando en estos dos. El movimiento de la mano es similar al abrir la perilla de una puerta, a continuación se muestra en imagen el agarre tradicional:



**Figura 10:** Agarre tradicional

### 6.6.3.2 Tipos de baquetas

En la actualidad existen diferentes tipos de baqueta que están hechas o pensadas para tocar diferentes tipos de géneros y música, la diferencia radica hacia la punta de la baqueta, donde esta le da diferentes sonoridades timbricas dentro de las cuales encontramos baquetas blandas, punta madera y punta nylon, en percusión sinfónica es muy usual utilizar baquetas punta madera, a continuación se muestran diferentes tipos de baquetas que son muy comunes dentro del ámbito musical.

Nombradas de izquierda a derecha



<sup>22</sup> <http://serracalderona.com/es/tabal/tocar-tabal/subjeccio-de-tabal-i-de-baquetes/>

<sup>23</sup> <https://www.bateristas.com/articles/tipos-de-grips/905>



<sup>24</sup> **Figura 11:** Baquetas de redoblante.

TIPO	CARACTERÍSTICAS	APLICABILIDAD	LONGITUD
<b>SD1 General</b>	Con punta redonda	Ideales para tocar en la Orquesta, para Rock y Bandas. Muy solicitadas para practicar y estudiar	L = 16,3" Dia = 0,635"
<b>SD1 Junior</b>	Con punta redonda y pequeña.	Son perfectas para la mano de estudiantes jóvenes.	L = 15,9" Dia = 0,615"
<b>SD2 Bolero</b>	Con punta redonda y pequeña	Perfectas para tocar Jazz, Estudios de grabación y la Orquesta.	L = 15,3" Dia = 0,635"
<b>SD4 Combo</b>	Con punta de barril, livianas y rápidas.	Perfectas para cuartetos de Jazz o Música de Cámara.	L = 15,7" Dia = 0,545"
<b>SD5 Echo</b>	Con punta redonda	Gradualmente delgada lo cual permite tener un control excepcional.	L = 15,3" Dia = 0,670"
<b>SD 6 Swizzle B</b>	Con punta redonda como la bolero pero suavizada sutilmente al cuello de la baqueta.	Ideales para cambios rápidos en los platos.	L = 16" Dia = 0,635"
<b>SD7 Whacker</b>	Con punta sintética de nylon lo cual les brinda un corte poderoso en	Ideales para Jazz y grupos pequeños.	L = 16" Dia = 0,590"

<sup>24</sup> <http://vicfirth.com/american-custom/>

	los platos.		
<b>SD9 Driver</b>	Con punta ovalada.	Es quizás la favorita de percusionistas y jazzistas.	L = 16,1" Dia = 0,590"
<b>SD10 Swinger</b>	Con punta ovalada, es más rápida y liviana que la SD9.	Son muy usadas marchas de las bandas.	L = 16,1" Dia = 0,610"
<b>SD11Slammer</b>	La punta de flecha corta con el mínimo esfuerzo.		L = 16 <sup>1/4</sup> " Dia = 0.610 "
<b>SD12 Swizzle G</b>	Con punta redonda (SD6) y en el extremo anterior una bola de felpa dura.	Ideales para cambios rápidos en los platos dando dos colores diferentes.	L = 16,5" Dia = 0,635" Bola de felpa = 1,1" x 1"

#### 6.6.4 La marimba



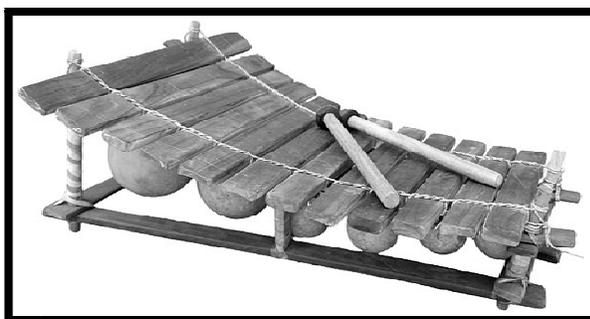
25

**Figura 12:** Marimba.

En si se le atribuye su nacimiento a Guatemala que también fue muy extendido por Méjico, es de origen africano: a principio del siglo XVI el balafón fue introducido en el continente americano con la esclavitud, y adoptado por los indios del Ecuador ("marimba" es un apalabra india). Se generalizo por toda América central y evolucionara considerablemente sobre todo bajo la influencia de la música europea; es un instrumento melódico que hoy forma parte de las orquestas populares más típicas, tocándose a menudo dos o tres marimbas al mismo tiempo.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> <http://majesticpercussion.com/international/products/mallet-instruments/marimbas/>

<sup>26</sup> François – René Tranchefort, Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid: Alianza editorial (1985). p.59.



27

**Figura 13:** Balafón.

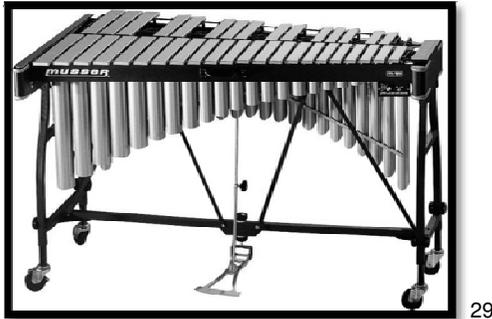
La marimba es básicamente un xilofón más grande afinado una octava más grave, con una extensión generalmente de cuatro octavas, de  $Do_4$  a  $Do_8$ , y cuya notación se corresponde con la altura real al menos que se indique otra cosa. Laminas resonantes de (palo rosa) se sitúan de modo similar, pero suelen graduarse por regla general tanto su anchura y espesor como su longitud. Los tubos de metal afinados que se sitúan debajo del teclado como resonadores acoplados son proporcionalmente mayores y contribuyen con una mayor sonoridad al timbre resultante, que es por ello más amplio pero también más suave. Allí donde el xilofón puede ofrecer el estruendo más glorioso, la marimba nos ofrece un estampido más rico, especialmente en su registro más grave, en donde sobresale de manera particularmente notable; las baquetas utilizadas son muy diversas, pero nunca son completamente duras. En el registro agudo, la marimba no posee ni con mucho la nitidez aristocrática del xilofón, pero su sonido puede ser, sin embargo como suave e intenso a la vez, con una considerable capacidad para conservar su timbre maderoso. El termino marimba se amplía a veces a un xilofón más grande de lo habitual: los instrumentos, aunque están relacionados entre sí, no son los mismos: existe también una impresionante marimba baja que cubre una octava y una cuarta de  $Do_2$  a  $Fa_4$  y que requiere para su percusión la utilización de baquetas muy pesadas, sin que responda a las mismas con demasiada agilidad. Los trémolos realizados con cuatro baquetas resultan un recurso muy agradecido en la marcha debido a su sonoridad cálida y extrañamente poética.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> <http://streamafrica.com/culture/the-balafon/>

<sup>28</sup> Donington Robert, La música y sus instrumentos. Madrid: Alianza Editorial (1986). p298, 299.

## 6.6.5 El Vibráfono



**Figura 14:** Vibráfono.

El vibráfono es un instrumento muy diferente de los anteriores mencionados, de un origen americano muy reciente nacido en el seno del jazz, pero que ha pasado hoy a formar parte de la orquesta sinfónica, ya que se trata de un instrumento que aporta un atractivo singular – por no decir seductor – a nuestros recursos habituales. La anchura y la longitud de las láminas, que están fabricadas con una aleación de aluminio, es a veces variable. Es tan frecuente la utilización de la técnica de cuatro baquetas, que las láminas diatónicas (delanteras) y las cromáticas (traseras) se colocan al mismo nivel para facilitar el empleo de aquella. Cuenta con resonadores tubulares metálicos afinados con relación con las láminas. Se puede conectarle un motor para hacer girar (a diferentes velocidades) una serie de discos que se colocan en el extremo superior de los resonadores; pero en una posición que permita que los tubos queden abiertos. Cuando giran los discos producen una vibración provocada por las modulaciones de amplitud y frecuencia en los resonadores, que es más lenta o más rápida en función de la velocidad; cuando permanecen inmóviles y abiertos, dejan que los resonadores actúen como un sistema acústico acoplado del modo que ya conocemos, algo así como un glockenspiel más sonoro (que carece de ellos). El vibrato lento puede ser exageradamente sentimental, y el vibrato rápido puede ser terriblemente perturbador; pero el vibrato de una velocidad normal y moderada es, como siempre, realmente expresivo, sobre todo en cuanto que puede, dentro de unos límites, utilizarse o no en el curso de la interpretación.

Otro recurso muy típico del vibráfono es su pedal amortiguador. Este eleva las láminas o placas por encima de los fieltros sobre los que estos descansan, de modo que pueden dejar de amortiguarse a voluntad; es también posible amortiguar notas individuales mediante una ingeniosa colocación de los dedos.

---

<sup>29</sup> <https://www.tamtampercusion.com/es/vibrafonos/85366-musser-m55wt-vibrafono-pro-vibe-silver-8480000314154.html>

Como se trata de un instrumento extraordinariamente resonante cuando su motor está conectado, la diestra combinación de notas amortiguadas y no amortiguadas constituye un aspecto crucial de su técnica. Cuando el motor esta desconectado, el sonido es menos rico y menos sostenido pero igualmente excelente, algo similar al de un glockenspiel, aunque ligeramente más cálido. Las baquetas pueden ser suaves o blandas y ello influye decididamente sobre el timbre; las más blandas son las más utilizadas. Glissandos de muchos tipos, acordes y trémolos, todos ellos constituyen efectos admirables. Existen vibráfono de diversos tamaños, pero el más utilizado tiene un registro de tres octavas, de Fa<sub>4</sub> a Fa<sub>7</sub>.<sup>30</sup>

#### **6.6.5.1 Técnica instrumental de marimba y vibráfono**

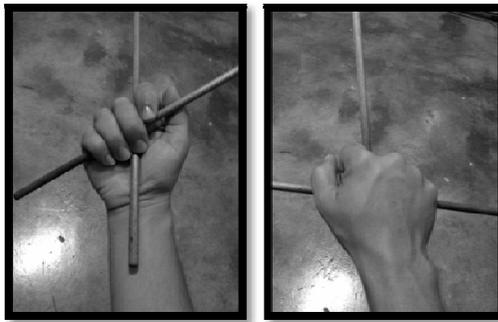
En la actualidad la técnica de la marimba o mejor llamada técnica a cuatro baquetas sirve tanto para interpretar marimba como para vibráfono, esta ha ido evolucionando donde el interprete ya no toca con un par de baquetas sobre la marimba y el vibráfono si no que este la interpreta con cuatro, seis y en algunos casos se usa hasta 8 baquetas distribuidas en las dos manos, esto se debe a que los instrumentos de placas dan la facilidad de hacer melodías gracias que tiene mucha amplitud sonora, las técnicas usadas comúnmente el día de hoy son: la técnica de agarre Burton que fue implementada por el gran vibrafonista de jazz Gary Burton y la técnica de agarre Stevens, que fue implementada por el gran marimbista y pedagogo Howard Stevens, cada una de los agarres tienen sus ventajas y desventajas, pero en realidad el que tiene la razón es el interprete quien es el que decide cuál de las técnicas utilizar siempre pensando en su facilidad para la ejecución y su comodidad.

#### **6.6.5.2 Técnica Burton**

Este es el agarre más popular y su agarre se hace colocando una baqueta o mazo entre el pulgar y el dedo índice y el otro se sostiene entre los dedos índice y medio. Los ejes cruzan en el centro de la palma y se extienden más allá del talón de la mano, para intervalos de ancho o de octava, el pulgar se mueve a menudo entre los dos mazos y el mazo en el interior se lleva a cabo en el hueco de los dedos.

---

<sup>30</sup>Donington Robert, La música y sus instrumentos. Madrid: Alianza Editorial (1986). p299, 300.

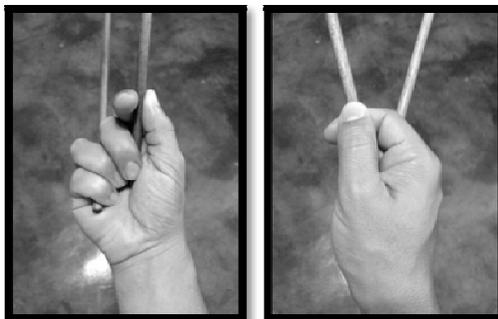


31

**Figura 15: Agarre Burton**

### 6.6.5.3 Técnica Stevens

En la técnica de agarre Stevens es catalogado como una técnica independiente por que sus baquetas están agarradas de manera independiente, los mazos se llevan a cabo sin apretar. Los dos mazos externos se sujetan con los dedos meñique y anular, los mazos interior están en voladizo entre la carne de la palma en la base del pulgar y la punta del dedo medio, los cambios de intervalo se realizan moviendo los mazos dentro y fuera de forma independiente el uno del otro, Stevens en su libro de técnica “Método de Movimiento para Marimba” describe como realizar el agarre Stevens. A medida que el intervalo se ensancha, el mazo en el interior de los rollos entre el pulgar y el dedo índice, de tal manera que el dedo índice se mueve desde debajo hacia el lado del eje, y el dedo medio se convierte en el punto de apoyo de la voladizo. El mazo exterior se mueve principalmente con los dedos meñique y anular, aunque la primera sección del dedo corazón sigue adelante y se mantiene en contacto la luz, se dice que si se utiliza correctamente, este agarre no causa tensión en los músculos de la mano.<sup>32</sup>



33

**Figura 16: Agarre Stevens**

### 6.6.5.4 Tipos de baquetas

<sup>31</sup> <http://arleyperc.blogspot.com.co/2013/03/la-marimba.html>

<sup>32</sup> <https://parcusiomanicommic.wordpress.com/tecnica-marimba-a-4-baquetas/>

<sup>33</sup> <http://arleyperc.blogspot.com.co/2013/03/la-marimba.html>

Al igual que baquetas de redoblante y de Timpani también existen baquetas de marimba y vibráfono que están divididas por categorías, la diferencia de las baquetas de marimba a las de vibráfono es su textura en la cabeza y el mango, la cabeza de las baquetas de marimba es más suave ya que se cabeza es tejida con lana y su mango esta hecho en madera mientras la cabeza del vibráfono es un poco más dura y esta cocida a base de hilo sintético y su mango es en madera ratán, a continuación se muestran diferentes tipos de baquetas que son muy comunes dentro del ámbito musical.

Alguna serie de baquetas de marimba nombradas de izquierda a derecha.



<sup>34</sup>Figura 17: Baquetas de marimba.

TIPO	CARACTERISTICA	APLICABILIDAD	LONGITUD
<b>M1</b>	Tejido suave	Cabeza redonda suave para tocar suavemente.	16.0
<b>M2</b>	Tejido medianamente duro	Cabeza redonda medianamente dura para jugar en todas partes.	16.0
<b>M3</b>	Tejido de setas	Cabeza mediana de setas para jugar en todas partes.	16.0
<b>M4</b>	Tejido súper suave	Cabezal redondo grande súper suave donde se requiere pianissimo.	16.0
<b>M10</b>	Cabeza muy dura	Cabeza redonda muy dura para jugar agresivamente.	16.0

Algunas series de baquetas de vibráfono nombradas de izquierda a derecha.

<sup>34</sup> <http://vicfirth.com/american-custom-keyboard/>



35

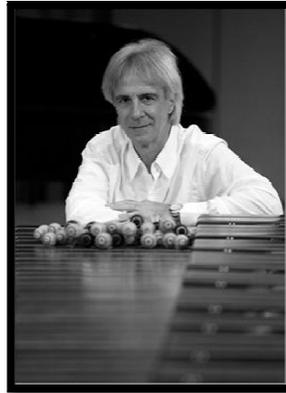
**Figura 18:** Baquetas de vibráfono

<b>TIPO</b>	<b>CARACTERISTICA</b>	<b>APLICABILIDAD</b>	<b>LONGITUD</b>
<b>M25</b>	Cabeza de hilo	Las cabezas de hilo y las manijas de ratán se adaptan a los requisitos de Gary con el vibráfono.	15.5
<b>M31</b>	Cabeza enrollada	Esta línea ofrece un mazo de ratán manejado para cada rango dinámico en vibráfono o marimba.	15.25
<b>M32</b>	Cabezales enrollados	Esta línea ofrece un mazo de ratán manejado para cada rango dinámico en vibráfono o marimba.	15.25
<b>M33</b>	Cabezales enrollados.	Esta línea ofrece un mazo de ratán manejado para cada rango dinámico en vibráfono o marimba.	15.25

<sup>35</sup> <http://vicfirth.com/signature-keyboard-mallets/>

## 6.7 Compositores y biografías

### 6.7.1 Ney Rosauero



36

**Figura 19:** Ney Rosauero

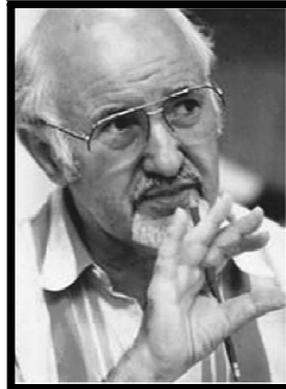
Ney Rosauero es reconocido como uno de los percusionistas y compositores más originales y dinámicos del presente. Nacido en Río de Janeiro (Brasil) el 24 de octubre de 1952, comenzó estudiando Percusión en 1977 con Luiz Anunciação, Percusionista de la Orquesta Sinfónica Brasileira en Río de Janeiro. El señor Rosauero estudió Composición y Dirección Orquestal en la Universidad de Brasilia (Brasil). Entonces obtuvo la Maestría en Percusión de la Escuela Superior de Música de Würzburg (Alemania) bajo la dirección del Profesor Siegfried Fink. Completó su Doctorado en la Universidad de Miami (USA) bajo la supervisión de Fred Wickstrom. Entre 1975 y 1987 fue profesor de Percusión en la Escuela de Música de Brasilia y timbalero de la Orquesta del Teatro Nacional de Brasilia (Brasil). Entre 1987 y 2000 sirvió como director del Departamento de Percusión de la Universidad Federal de Santa María, RS en Brasil. Desde el 2000 hasta el 2009 fue director de los Estudios de Percusión de la Universidad de Miami (Florida, USA). Como compositor, ha publicado más de 100 piezas para percusión así como varios métodos. Sus composiciones son muy populares en todo el mundo y han sido grabadas por artistas aclamados internacionalmente como Evelyn Glennie y la Orquesta Sinfónica de Londres. Su *Concierto para Marimba y Orquesta* ha sido interpretado por más de 2500 Orquestas diferentes de todo el mundo y sus nueve discos en solitario han recibido la ovación de la crítica y han sido aclamados por los percusionistas y amantes de la música en general. Ney Rosauero ha aparecido como solista en conciertos, y como solista con Orquestas en más de 45 países diferentes, incluyendo los más prestigiosos Festivales Internacionales de

---

<sup>36</sup> <http://vicfirth.com/ney-rosauero-extended-cross-grip-01/>

Percusión. El Dr. Rosauro es un artista de Yamaha, Sabian, Mallet Works y Contemporánea, y toca exclusivamente con baquetas Vic Firth.<sup>37</sup>

### 6.7.2 Siegfried Fink



38

**Figura 20:** Siegfried Fink

La figura de Siegfried Fink (1928-2006) ha sido decisiva para el mundo de la percusión del siglo XX. Su obra, influida por el jazz, causó en su país un enorme impacto que fue extendiéndose posteriormente por los cinco continentes.

Su enorme versatilidad para abordar diferentes frentes y conciliarlos en torno a la percusión, le permitió mantener, simultánea e intensamente, diferentes líneas de trabajo: creación, enseñanza, interpretación y publicaciones, fueron las más importantes.

Como compositor nutrió el repertorio de percusión con más de 150 obras, además de música de cámara, ballets, arreglos, música para películas, televisión y publicidad. Se inspiraba a menudo en impresiones de sus muchos viajes alrededor del mundo.

Un importante apartado de su actividad es el que se refiere a la enseñanza, al que dedicó gran parte de su esfuerzo durante toda su vida. Fue mentor de jóvenes estudiantes que ahora son célebres intérpretes. Fue de gran ayuda para los departamentos de percusión al proporcionarles una estructura de funcionamiento que permitía, además de ofrecer una instrucción técnica del instrumento, prestar

---

<sup>37</sup> <http://neyrosauro.com/about/bio-espanol>

<sup>38</sup> <https://www.march.es/musica/jovenes/ruido-maquinas-musica-html/fink.html>

una atención especial tanto al solo como el ensamble de marimba, vibráfono, batería, timbales, xilófono de concierto, glockenspiel, gongs, tam-tams y percusión latina, brasileña y africana entre otros instrumentos de percusión.

Por añadidura, se preocupó de elaborar métodos para todo tipo de instrumentos de esta familia, libros especializados, entradas de diccionarios, reseñas periodísticas y artículos, así como algunas ediciones de obras de otros compositores, llegando a ser uno de los percusionistas con más publicaciones en su haber.

Como intérprete ofreció alrededor de 500 conciertos, estrenando unas 300 obras. Obtuvo una treintena de importantes premios otorgados por su labor artística y pedagógica. Se ocupó también de la dinamización de concursos, festivales y conciertos, dirección de ensambles y seminarios de percusión entre otras actividades, además de haber realizado una excelente labor a través de la radio y la televisión.

La *Trommel-Suite*, para caja sola, fue una de sus composiciones pioneras junto con la *Darabukka Suite*, para darabukka sola -tambor de copa de origen árabe- y *Conga Negro*, para conga sola, obras en las que Fink explora las posibilidades de estos instrumentos.<sup>39</sup>

### 6.7.3 Elliott Carter



40

**Figura 21:** Elliott Carter

Nace (11 de diciembre de 1908 - 5 de noviembre de 2012) fue un compositor estadounidense que recibió dos veces el Premio Pulitzer. Estudió con Nadia Boulanger en París en la década de 1930, y luego regresó a los Estados

---

<sup>39</sup> <https://www.march.es/musica/jovenes/ruido-maquinas-musica-html/fink.html>

<sup>40</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Elliott\\_Carter](https://en.wikipedia.org/wiki/Elliott_Carter)

Unidos. Después de una primera fase neoclásica, desarrolló un lenguaje armónico y rítmico personal. Sus composiciones son conocidas y ejecutadas en todo el mundo; incluyen obras de orquesta, música de cámara, solo instrumental y vocal.

Fue productivo en sus últimos años, publicando más de 40 obras entre las edades de 90 y 100, y más de 20 después de cumplir los 100 en 2008. Completó su último trabajo, *Epigrams* para piano trío, en 13 de agosto de 2012.<sup>41</sup>

#### 6.7.4 Mark Glentworth



42

**Figura 22:** Mark Glentworth

Con 16 años Mark Glentworth fue uno de los estudiantes más jóvenes en estudiar percusión en el Royal Northern College of Music. Después de graduarse, comenzó a trabajar en Londres como percusionista independiente en todos los estilos de música, incluido el trabajo habitual con la BBC Symphony Orchestra y la London Sinfonietta. Se convirtió en el último Solo percusionista con el conjunto contemporáneo de Sir Peter Maxwell Davis, The Fires Of London. Su trabajo de composición ha cubierto un espectro muy amplio de música que abarca desde la escritura de canciones comerciales hasta la composición orquestal y ha incluido la mayoría de los estilos y medios intermedios. Una de sus primeras composiciones fue un solo de vibráfono llamado "Blues For Gilbert", que se ha convertido en un estándar de percusión que se abre camino en muchas percusiones de C.D y es interpretado por solistas como Evelyn Glennie. En 1981 comenzó a trabajar con el actor / director Steven Berkoff como compositor / intérprete, y desde entonces ha colaborado en muchas de sus producciones de Escenario, TV y Radio, incluyendo West, Greek, Metamorphosis, Sink The Belgrano, The Trial, Coriolanus, Macbeth

<sup>41</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Elliott\\_Carter](https://es.wikipedia.org/wiki/Elliott_Carter)

<sup>42</sup> <http://www.compositiontoday.com/composers/998.asp>

(Versión de radio), One Man Show, Telltale Heart, Berkoff's Messiah (escenas de una crucifixión) y más recientemente una producción de Richard II en el Festival de Ludlow, por la cual la música recibió elogios especiales. Mark es muy familiar trabajando en un entorno de estudio, tanto con bandas como músico de sesión independiente. Como compositor, está muy familiarizado con la sincronización mediante códigos de tiempo y otras técnicas, además de poder adaptar la música en muy poco tiempo y cumplir los plazos. Recientemente, su perfil como compositor clásico también ha ido ganando impulso con especial interés en el Concierto No.1 de Marimba. (Se estrenará por el solista internacional Pedro Carneiro) y una ópera corta basada en "The Nightingale And The Rose" de Oscar Wilde.

### 6.7.5 Arnold Carvajal Martínez



43

**Figura 23:** Arnold Carvajal Martínez.

Nace en Buesaco – Nariño, Licenciado en Música de la Universidad de Nariño, recibe en el año 2007 su título con las distinciones académicas “grado de honor y egresado distinguido”, Magister en Investigación e Interpretación Musical de la Universidad Internacional de Valencia. Compositor, arreglista, instrumentista, docente e Investigador, Ha realizado recitales en destacados escenarios de la ciudad de Pasto, Bogotá, Medellín, Quito, Ipiales, entre otros. Ha recibido y presenciado clases magistrales de clarinete con maestros como: WenzelFuchs (Alemania), MilanRerichay Paolo Beltramini (Suiza), Franceso Belli (Italia), Phillipe Berrod (Francia), Jeremy Reynolds y Ronald Samuels (USA), Valdemar Rodríguez (Venezuela), Carlos Cespedes (Argentina), Luis Mora y Luis Ramos (México), Benito Meza (Colombia) entre otros. Ganador de la convocatoria del Cartagena Festival Internacional de Música 2018, Ganador de la Residencia Artística en

---

<sup>43</sup> Fuente: Maestro Arnold Carvajal

República Dominicana año 2015. En el año 2007 fue galardonado como MEJOR DIRECTOR en el Concurso Departamental de Bandas de Samaniego (Nariño), desde el año 2008 se encuentra vinculado a la Universidad de Nariño como Docente catedrático e investigador de las asignaturas Clarinete y Estructuras de la Música.

#### 6.7.6 Héctor Tascón



44

**Figura 24:** Héctor Tascón

Nacido en la ciudad de Cali, este músico colombiano obtuvo su grado laureado del Conservatorio Antonio María Valencia de la Ciudad de Cali y es actualmente aspirante a Magister en investigación musical de la Universidad de la Rioja. Su trabajo se ha concentrado en la percusión y el estudio de la música colombiana, especialmente la de la región Pacífico sur: las marimbas de Guapi, el currulao, las leyendas y las danzas afro colombianas, entre otras manifestaciones, han constituido el centro de su espacio artístico, su inspiración y su trabajo investigativo. Ganador del premio a Mejor Solista Instrumental en el Festival Mono Núñez de música andina (2002), obtuvo en la misma categoría el primer puesto en el Festival Nacional del Pasillo Colombiano (2003), además de ganar el concurso Jóvenes Talentos, organizado por la Filarmónica del Valle (2004). Ha sido ganador de becas en investigación y creación del Fondo Mixto de Cultura del Valle (2006, 2008, 2009, 2011 y 2013) y del Ministerio de Cultura (2008). En 2012 la Red Iberoamericana de Pedagogía le otorgó un reconocimiento por su actividad docente y en 2013, el Instituto Departamental de Bellas Artes, un reconocimiento y estímulo por su trabajo en investigación en músicas tradicionales. Ha realizado las investigaciones: Marimba'e Guapi con trabajos de campo en Buenaventura, Cali y Guapi (2005). Marimba de chonta (2006) y Aspectos musicales de la marimba de chonta, en cinco aires tradicionales que interpreta el conjunto de marimba, según cinco marimberos de Guapi (2008). Es autor del libro A MARIMBIAR, Método OIO

---

<sup>44</sup> <http://www.unab.edu.co/sites/default/files/archivos/evento/programamanohectortascon.pdf>

para tocar la marimba de chonta, coautor del libro Qué te pasa' vo canto de piel, semilla y chonta (2009) y productor del álbum musical Huellas del grupo "Son percusión" (2011). Se desempeñó como asesor ante el Ministerio de Cultura del eje Pacífico sur, en el programa Formación de Escuelas de Música Tradicional (2005 - 2013). Actualmente es maestro de percusión en la Universidad del Cauca y jefe del área de percusión en el conservatorio Antonio María Valencia de Cali, donde ha diseñado e implementado la cátedra de marimba de chonta. Es director del ensamble de percusión de Bellas Artes y director del grupo de investigación en músicas tradicionales del IDBA, reconocido por Colciencias. Además, dirige la fundación Sonidos Visuales y es coordinador pedagógico del proyecto artístico Tambores de Siloé.

## **7. MARCO CONCEPTUAL**

La percusión viene del latín *percussio*, significa la acción y efecto percutir o dar golpes, su significado está vinculado en el ámbito de la música para nombrar los instrumentos musicales de percusión ya sean instrumentos de percusión sinfónica o instrumentos de percusión popular, la percusión sinfónica se enfoca en el ámbito académico donde se encuentra una amplia gama de instrumentos orquestales y solistas de gran poder sonoro, dentro de la percusión sinfónica se encuentran instrumentos musicales de placas de gran sonoridad melódica conformando así entre ideofonos y membranas la familia de instrumentos musicales de percusión sinfónica, que permiten realizar la interpretación de ellos mediante un recital interpretativo, el cual consiste en presentar diferentes obras musicales por parte de un músico solista o por parte de una orquesta, entre los cuales se puede mencionar algunos músicos solistas, métodos de percusión corporal y métodos de iniciación como Delecluse, Peters, Lawrence, Dalcroze, Bartok, Kodaly solistas como Burton Gary, Friedman David, Rosauo Ney, Delecluse Jacques, donde todos ellos abarcan los métodos didácticos, la formación inicial musical tanto en instrumentos, como percusión corporal, también se habla del ritmo y de las etapas iniciales del ritmo, donde se puede comprender la importancia que tiene el ritmo y la percusión sinfónica dentro de la música y los estándares de calidad de interpretación.

## **8. DISEÑO METODOLOGICO**

## **8.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN**

Fenomenológica porque estudia las vivencias del ser humano en determinadas situaciones es una alternativa para la investigación del ser humano ya que es un camino diferente al método experimental utilizado por las ciencias naturales y el objetivo de la investigación es estudiar los trabajos sociales.

## **8.2 ENFOQUE**

Cualitativo, porque permite acercarse a la realidad a partir de lo que siente y experimenta la unidad de estudio desde sus propias realidades, no se manejan datos cuantificables por el contrario se quiere describir e interpretar la realidad.

## **8.3 PARADIGMA**

Histórico Hermenéutico, porque permite acercarse a la realidad relativa y no absoluta, permite comprender la realidad sin establecer verdades absolutas ya que su unidad de estudio no pertenece a las ciencias exactas sino al trabajo social que se encuentra en constante cambio por su dinámica social, por tanto se acude al paradigma Histórico Hermenéutico porque sus verdades son de tipo relativas y permite acercarse a la comprensión de la realidad.

## **8.4 ELEMENTOS PARA LA RECOLECCION DE INFORMACION**

- Entrevistas
- Observación
- Análisis formal, estructural y descriptivo de las obras
- Registros audiovisuales

## 9. ANALISIS FORMAL Y ESTRUCTURAL DE LAS OBRAS A INTERPRETAR

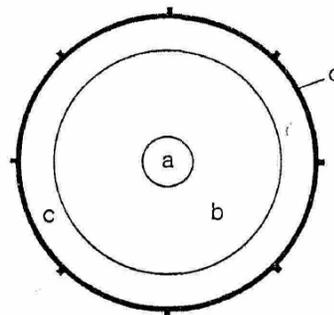
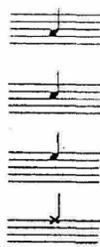
### TROMMEL SUITE SIEGFRIED FINK

La Trommel Suite es una obra para redoblante solista y fue una de las pioneras en explorar todas las posibilidades que tiene este instrumento, esta suite ya es considerada como un clásico para el repertorio de caja solista, el autor en esta obra explora las diferentes zonas del parche y los diferentes recursos percusivos para lograr obtener una riqueza tímbrica y un variado número de sonidos como también busca efectos tímbricos a partir de eventos sonoros rítmicos, en esta obra no se encuentra líneas melódicas dado que no hay un temperamento y no hay una afinación determinada por consiguiente no habría centro tonal como tal, la suite consta de 5 movimientos diferentes que son: Intrada, Toccata, Mista, Cadenza y Marcia.

**Figura 25:** Nomenclatura Trommel Suite

Anschlagstellen / points of impact

- a) Fellmitte  
centre of head
- b) Zwischenraum  
interval
- c) Fellrand  
rim area
- d) Spannreifen  
on rim



mit Saiten  
snare on



ohne Saiten  
snare off



Trommelschlägel  
sna. edrum sticks



Tomtom  
tomtom



Besen  
brushes

45

<sup>45</sup>Siegfried Fink - Trommel Suite, fuente: esta investigación.

Stick auf Stock  
stick on stick

aufgelegter Stock  
stick across rim  
*Spina*

Randschlag  
rimshot

Akzent  
accent

Doppelakzent  
stronger accent

rechte Hand  
right hand

linke Hand  
left hand

Besenwischen  
brushed

Presswirbel  
press roll

vom Fellrand zur Mitte  
from edge to centre

Notation = Ausführung - Sprungschläge  
notation = execution - rebound strokes

### Intrada

Este movimiento está escrito con la bordona arriba o snare on, tiene inicio tético y final masculino, consta de 3 periodos simétricos de 12 compases cada uno y está escrito en forma ternaria primaria.

#### FORMA TERNARIA PRIMARIA



En el primer periodo se caracteriza por hacer redobles cerrados que van disminuyendo en figuración en el transcurso del periodo, inicia con una redonda luego hace blanca, negra y corchea respectivamente, en este periodo es muy importante destacar que la mayor parte de la figuración está escrita sobre tresillos, sus dinámicas van de un rango de pianísimo a mezzo forte y finaliza el periodo con efecto de golpe de baqueta y Stick across rim sobre los dos últimos compases, en el segundo periodo intercala la técnica de redoble, esta vez utiliza redoble abierto y cerrado respectivamente, la diferencia de este periodo es que la figura relevante ya no es el tresillo y sus dinámicas varían, en este caso las dinámicas van desde un piano a un fortísimo, como también la mayoría de las notas finales de cada compas están escritas con dos diferentes tipos de acento y el nivel interpretativo aumenta dado que se utilizan diferentes tipos de técnica para redoblante, el tercer periodo es la unión de los dos periodos anteriores donde el autor enlaza todos los patrones rítmicos en un solo periodo, sus dinámicas van desde un pianísimo a un forte, en este periodo hace uso de diferentes timbres como rimshot o golpe de aro con baqueta y golpe entre baquetas y finaliza con un

<sup>46</sup>Siegfried Fink - Trommel Suite, fuente: esta investigación.

redoble cerrado que parte desde la letra c del parche hasta el centro que es la letra a, cabe destacar que este movimiento se encuentra escrito sobre las tres letras o partes del redoblante.

### **Toccata**

Este movimiento está escrito en dos partes que son A y B con una pequeña cadenza en la mitad del movimiento, y su forma es una forma binaria compuesta.

#### **FORMA BINARIA COMPUESTA**

<b>A</b>	<b>B</b>
----------	----------

#### **Parte A**

La parte A está compuesta por 3 periodos, el primer periodo consta 12 compases el segundo periodo consta de 8 compases y el tercer periodo consta de 12 compases, cada periodo cuenta con un inicio tético y un final femenino, la parte A esta escrita con la bordona arriba, el primer periodo se destaca por tener una sonoridad marcial donde el autor destaca la figura negra su división y su subdivisión, como también hace uso de acentos y diferentes partes del redoblante que le dan un sonido característico a este primer periodo, sus dinámicas oscilan desde un pianísimo hasta un forte, en el segundo periodo se encuentran partes del primer periodo como son la negra su división y su subdivisión y esta a su vez se combina con la técnica de redoble cerrado que va desde una redonda hasta una negra, cabe resaltar que las dinámicas pianísimo, piano, mezzo forte y forte van ascendiendo cada dos compases respectivamente, en el tercer periodo cambia el discurso musical, esta vez las figuras están escritas en grupos de tres o tresillos, en este periodo es muy importante la técnica de golpes dobles ya que en el desarrollo de los compases las figuras de tresillos se van realizando con golpes simples, a su vez con golpes dobles hasta llegar a un redoble abierto, en los cuatro últimos compases del periodo se unifican los tres periodos ya que se utiliza redoble abierto, figuras de negra y sus subdivisiones, hace figuras de tresillo y realiza un retardando que finaliza con un golpe en el aro y dos golpes entre baquetas con calderón dando paso a la pequeña cadenza, cabe resaltar que toda la parte A esta escrita sobre los tres lugares del parche del redoblante.

#### **Cadenza**

En la cadenza la velocidad del movimiento baja, el autor utiliza diferentes recursos percusivos para darle otra sonoridad a la cadenza, utiliza elementos como redoble

cerrado, acentos, rimshot, la bordona abajo, diferentes lugares del parche, cambio de baquetas (baquetas blandas o de timbal sinfónico), juega con el tempo realizando retardandos y acelerandos que nos llevan a diferentes pulsaciones, sus dinámicas oscilan entre un pianísimo y un mezzo forte, dando como resultado diferentes sonoridades timbricas en el redoblante, al final de la cadenza el autor escribe un acelerando con el fin de culminar la cadenza para darle paso a un nuevo discurso musical.

## **Parte B**

La parte B cuenta con cuatro periodos de 8 compases cada uno, cada periodo cuenta con un inicio tético y un final femenino, el primer periodo está escrito con la bordona abajo ya que viene del desarrollo de la cadenza, las baquetas que se utiliza para este periodo son baquetas blandas con fieltro o de timbal sinfónico que le da al redoblante un sonido diferente, sus dinámicas oscilan entre un pianísimo y un forte donde se destaca la figura de negra, su división y su subdivisión, en el desarrollo de este periodo es muy importante resaltar la agilidad que debe de tener el interprete para realizar el cambio de baquetas ya que se pasa de baquetas blandas de timbal sinfónico a baquetas punta madera de redoblante sin tener puntos de pausa, en el segundo periodo el autor juega con los diferentes sonidos que le puede brindar el redoblante, la diferencia se construye a partir de golpes de rimshot, acentos, redoble abierto con llegada de rimshot y un golpe importante que se da con el sonido de la bordona al colocarla hacia arriba, el tercer periodo se destaca por utilizar golpes de cross Stick, redoble abierto con rimshot y dinámicas que cambian súbitamente de forte a pianísimo, el cuarto periodo está caracterizado por usar motivos o figuras de la parte A como son redoble cerrado, figura de negra, división y subdivisión como también utiliza la misma figura de tresillos con redoble abierto del tercer periodo de la parte A para finalizar el movimiento, este periodo oscila en las dinámicas de pianísimo a forte y cabe resaltar que sus dos partes están escritas para todas las p artes del redoblante.

## **Mista**

Este movimiento consta de 5 periodos, y cada periodos cuenta con 6, 8, 8 y 6 compases respectivamente, todos los periodos cuentan con un inicio tético y un final femenino, la característica principal de este movimiento es la utilización de escobilla en la mano izquierda que va haciendo un ostinato mientras que la mano derecha va desarrollando motivos rítmicos, el primer periodo está escrito en métrica de 11/8 y su característica principal es el uso de escobillas, el segundo

periodo cambia la métrica la cual se encuentra escrita en 4/4 y 5/8 cada compas respectivamente, en este periodo el autor utiliza varios recursos percusivos como golpe de bordona que a su vez sirve para colocarla hacia arriba, rimshot y escobilla que es remplazada por una baqueta punta madera de redoblante en el desarrollo del periodo, el tercer periodo se encuentra escrito en métrica de 4/4 donde su golpe principal es el redoble abierto como también hace uso de rimshot y acentos, el cuarto periodo la métrica se encuentra escrita en 4/4 y 5/8 los cuatro primeros compases, cada compas respectivamente, la técnica que utiliza para estos cuatro compases es la de cross Stick que le da un sonido diferente a la caja y los últimos cuatro compases del periodo esta escritos en métrica de 4/4 estos compases se desarrollan en figuras de tresillo haciendo golpes simples y redoble abierto hacia el final del periodo en el ultimo compas realiza un retardando que nos lleva al tempo inicial, el quinto periodo está escrito en métrica de 11/8 y 4/4 su bordona esta hacia abajo y la mano izquierda hace el ostinato con baquetas punta madera mientras la mano derecha va desarrollando un motivo rítmico, los dos últimos compases del movimiento están escritos en métrica de 4/4 y el autor utiliza el golpe de bordona para subirla como también hace un redoble cerrado que inicia en pianísimo y hace un creciendo libre para finalizar con una negra con acento, cabe resaltar que el movimiento se encuentra escrito sobre todas las partes del redoblante.

### **Cadenza**

La cadenza está escrita en forma libre por esquemas, el autor presenta 10 esquemas que pueden ser interpretados de forma libre como también se puede utilizar los diferentes recursos percusivos tales como bordona arriba y abajo, tres tipos de baquetas ( baqueta punta madera, baquetas punta blanda o de timbal sinfónico y escobillas ) se puede utilizar cinco dinámicas distintas ( *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *f*, *ff* ) también nos presenta 8 tipos de tempo ( allegro, andantino, cómodo, maestoso, presto, allegretto, moderato, andante ) y a su vez este movimiento se lo puede interpretar como música indeterminada ya que el compositor deja algunos esquemas donde el interprete puede escoger como realizar lo que está solicitando.

### **Marcia**

Este movimiento es la despedida de la obra, donde el autor plasma una especie de marcha militar como aludiendo a un final, este movimiento se encuentra escrito en forma libre por 7 periodos de 8 compases cada uno a excepción del periodo 7 que es un periodo amplificado de 12 compases, cada periodo cuenta con un inicio

tético y un final femenino a excepción del periodo siete que cuenta con un final masculino, en este movimiento se utiliza baquetas punta madera y la bordona se encuentra hacia arriba de inicio a fin, el autor utiliza diferentes recursos percusivos musicales como: Fla y Ra (apoyaturas de una corchea y dos semicorcheas respectivamente), figura negra, su división y subdivisión, figura tresillo en algunos compases, dos tipos de acentos, Stick across rim, redoble abierto y redoble cerrado, tres dinámicas distintas ( *p*, *mf*, *f* ), explora las diferentes zonas del parche donde cada periodo se encuentra escrito en un sola zona del parche a excepción del séptimo periodo que en sus últimos cuatro compases realiza un redoble cerrado que parte desde la letra **c** y finaliza en la letra **a** con figura de negra en dinámica fuerte.

**CONCIERTO PARA MARIMBA Y ORQUESTA (REDUCCION PARA PIANO) DE  
NEY ROSAURO**

El concierto para marimba y orquesta de Ney Rosauro consta de cuatro movimientos: **Saludo, Lamento, Danza y Despedida.**

**SALUDO**

**FORMA TERNARIA COMPUESTA.**

<b>A</b>	<b>B</b>		<b>A</b>
<b>a – a' – a' – a</b>	<b>b</b>	<b>b'</b>	<b>a – a'</b>
	<b>b<sup>1</sup> – b<sup>2</sup> – b<sup>1</sup></b>		

**Parte A**

Se encuentra en tonalidad de La menor y consta del compás 9 al 44, antecedida de una introducción de 8 compases que va del compás 1 al 8, la parte **A** se encuentra dividida en secciones **a – a' – a' – a**, la primera sección **a** y toda la parte **A** se encuentra escrita con polimetría 6/8, 5/8, 6/8, 7/8, y su armonía está basada en un ostinato ritmo melódico de cinco notas: La, Mi, Re, Si, Do; en su frase consecuente compas 16 cuenta con una soldadura hacia **a'**,

**Figura 26:** Ostinato y soldadura

47

- Azul: Ostinato ritmo melódico.
- Verde: Soldadura hacia a'.

La sección **a'** hace lo mismo que **a**, su diferencia es que la melodía principal (marimba) esta transportada una quinta hacia arriba y el piano pasa hacer la misma melodía que la marimba, cuenta con las mismas distancias intervalicas la misma estructura y trabaja sobre lo mismo sin cambiar el ostinato, cuenta con una frase antecedente y una frase consecuente. Las dos secciones **a** y **a'** cuentan con inicio Tético y final masculino.

**Figura 27:** Sección a'

<sup>47</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

Desde el compás 25 hasta el 28 hay un periodo de transición, en el cual la armonía juega un papel importante, el piano se encuentra escrito en armonía disminuida y la marimba está escrita en intervalos de segundas menores, a esto se le conoce como falsas relaciones.

48

**Figura 28:** Falsas relaciones

- Azul: Falsas relaciones Do – Reb, Mi – Mib.
- Verde: Armonía disminuida.

En el compás 29, la letra **C** es la Re Exposición de **a'** y **a** respectivamente, dando lugar a la estructura **a – a' – a' – a**, de la parte **A**, lo cual esta parte se constituye como una **Forma Binaria Compuesta**.

### Parte B

La parte B inicia en el compás 45 y está dividida en secciones **b – b'**, **b** se encuentra dividida en subsecciones **b<sup>1</sup> – b<sup>2</sup> – b<sup>1</sup>** la parte **B** inicia con doble barra sobre la letra D de la partitura, cuenta con 10 compases de episodio de introducción con material de la parte **A**, la primera sección **b** inicia en el compás 59 dando inicio a la subsección **b<sup>1</sup>** cuenta con un periodo de 8 compases y sus frases están divididas cada 4 compases con inicio acéfalo y final femenino, se encuentra escrita en tonalidad de Am, la característica principal de la subsección **b<sup>1</sup>** está sobre la melodía de la marimba que está constituida por dos centros modales en relación al Blues, utilizando escala blues menor con variación

<sup>48</sup>Rosauro Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

cromática en el séptimo grado con dirección oblicua ascendente, en las dos frases la melodía se encuentra escrita en forma de arco con variación en la segunda semifrase de la primera frase, el piano hace el acompañamiento con los acordes de Am y Em respectivamente.

**Figura 29:** Escala Blues menor con variación.

The image shows a musical score for Figure 29. It consists of two staves. The top staff is in the treble clef and contains a melodic line with triplets and slurs, highlighted with a blue border. The bottom staff is in the bass clef and contains a piano accompaniment with chords and a bass line, highlighted with a green border. The score is marked with '59' and 'mf'.

49

- Azul: escala blues con variación de Am y Em
- Verde: acordes de Am y Em respectivamente.

La subsección **b<sup>2</sup>** inicia en el compás 67 cuenta con un periodo de 8 compases y sus frases se encuentran divididas cada 4 compases con inicio acéfalo y final femenino, la melodía de la marimba al igual que la subsección **b<sup>1</sup>** se encuentra escrita en escala blues, la diferencia está radicada en que la melodía hace apoyos melódicos sobre las notas Sib y La mientras el piano hace el acompañamiento sobre los acordes G dórico, D eólico, G dórico, D bimodal ( está escrito en armonía menor y mayor y cuenta con falsa relación de octavas entre la melodía de la marimba y la armonía del piano), G#<sup>o</sup> respectivamente creando una cadencia de sustitución de quinto por el séptimo ( VII<sup>o</sup> - I ).

**Figura 30:** Subsección **b<sup>2</sup>**

<sup>49</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

- Azul: escala de G dórico con apoyo melódico sobre Bb.
- Verde: G dórico.
- Amarillo: D eólico.
- Rojo: G dórico.
- Morado: D bimodal.
- Café: G#º.

La subsección **b**<sup>1</sup> inicia en el compás 75 cuenta con un periodo de 8 compases y sus frases se encuentran divididas cada 4 compases con inicio acéfalo y final femenino, la melodía de la marimba se encuentra escrita en escala blues al igual que las anteriores subsecciones, el piano hace el acompañamiento sobre los acordes de Am y Em la diferencia de esta sección se encuentra en los dos últimos compases del periodo tanto como la marimba y el piano realizan una escala con movimiento oblicuo con forma de arco que da paso a la subsección **b**'.

<sup>50</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

**Figura 31:** Movimiento Oblicuo

The image shows a musical score with two systems. The top system is in treble clef and the bottom system is in bass clef. A blue box highlights a section of the music starting at measure 79. The highlighted section contains a melodic line with dynamic markings 'cresc...', 'f', and 'decresc...'. The bottom system also has a 'cresc...' marking at measure 51.

- Azul: escala con movimiento oblicuo con forma de arco.

La sección **b'** inicia en el compás 83 cuenta con dos periodo de 8 compases cada uno y sus frases se encuentran divididas cada 4 compases (frase antecedente y frase consecuente) con inicio tético y final femenino, está escrita sobre la transportación de la escala pentatónica indeterminada de Db (Reb, Mib, Solb, Lab, Sib) y realiza la transportación a Solb (Solb, Lab, Sib, Reb, Mib) pero el compositor toma como centro de la escala pentatónica indeterminada la nota Solb (Solb, Lab, Sib, Reb, Mib) que es una variación de la escala primaria de Db a la cual pertenece su armadura, sobre esta escala está escrito un ostinato que lo lleva la marimba con un apoyo melódico sobre las notas Reb y Eb y la melodía principal se encuentra escrita sobre el piano.

**Figura 32:** Sección **b'**

<sup>51</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

83 (dead stroke) **F** simile

*p*

83 *f*

*mf*

52

- Azul: ostinato y apoyo melódico.
- Verde: melodía principal escrita sobre el piano.

Para el final de la parte **B** el compositor re expone la sección **b** pequeñas partes con la única diferencia en los dos últimos compases de esta sección, la marimba realiza una escala descendente y el piano hace acompañamiento cordal creando una relación enarmónica que lleva la melodía a la reexposición de **A**.

### Parte A re expositiva

En esta parte el compositor reexpone la parte A, melódica y armónicamente tanto para la marimba como para el piano, las únicas diferencias que se encuentran en esta parte A son la letra J y L de la partitura, donde J realiza compases de puente o transición para que la marimba vuelva a la melodía principal, en cuanto a L el compositor escribe una pequeña codeta con material de la transición de la letra D de la partitura y finaliza en unisonó sobre la nota La tanto la marimba como el piano.

<sup>52</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

## LAMENTO

### FORMA TERNARIA COMPUESTA.



#### Parte A

La parte **A** se encuentra escrita en Am eólico y está dividida en secciones **a - b**, este movimiento comienza con una pequeña introducción de dos compases con armonía cuartal, en los dos primeros compases el piano hace un acorde de B cuartal con bajo en La y la marimba hace un pedal en el bajo que va desde el compas 2 hasta el final de esta sección sobre las notas La y Mi en la mano izquierda, la sección **a** comienza en el compas 3 y cuenta con un periodo asimétrico de 9 compases, sus frases están divididas en 4 compases frase antecedente y 5 compases frase consecuente, las dos frases cuentan con inicio acéfalo y final femenino, la melodía se encuentra escrita en forma lineal descendente con intervalos de cuartas justas sobre un pedal que va ejecutando la mano izquierda, en el compas 5, en la melodía se encuentran aglomeraciones de notas y en el compas 7 hay combinación de intervalos de cuartas y quintas mientras el piano acompaña con un ostinato melódico y armónico cuartal, donde la nota Fa que hace el piano motiva hacia una atracción tonal pero en general su armonía es cuartal ya que gracias a la cantidad de cromatismos hace que esta salga totalmente de la tonalidad.

**Figura 33:** Ostinato y melodía.

## II) LAMENTO (Lament)

15

POCO ADAGIO 72

Mar. Mar. Piano Piano

53

- Azul: ostinato marimba y melodía cuartal.
- Verde: ostinato armónico cuartal y melódico en el piano.

La sección **b** inicia en la letra B de la partitura, cuenta con un periodo de 8 compases, sus frases se encuentran divididas cada 4 compases (frase antecedente y frase consecuente) con inicio tético y final femenino, en este periodo y en las dos frases, la marimba en la mano derecha realiza un diseño de acompañamiento que tiene como nota pedal la nota La, mientras la mano izquierda va realizando una melodía secuencial sobre el bajo, el acompañamiento del piano es melódico orquestal y cordal, está escrito sobre los acordes Am9-7, Dm, G#º, Bb cuartal, B cuartal, Dm, G#º y termina con cadencia (VIIº - I) sobre Am, todos los acordes están sobre el bajo de la nota La, al igual que la marimba tiene como nota pedal en el bajo la nota La y se repite durante toda la sección **b**, en los compases 15 y 19 se encuentra escrito sobre el piano falsa relación de octavas con el fin de darle a esta sección un color disonante, en esta sección la marimba está pensada como bajo continuo y finaliza la sección **b** con acorde de B cuartal sobre los dos últimos compases.

**Figura 34:** Sección **b**.

<sup>53</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

54

- Azul: diseño de acompañamiento y melodía secuencial y pedal en La.
- Verde: melodía orquestal, acordes y pedal del bajo sobre la nota La.

### Parte B

La parte **B** inicia en el compas 22 letra C de la partitura, se encuentra escrita en Am eólico y se divide en dos secciones **c** – **c'** con repetición de las secciones que se encuentran escritas con base a una textura homofónica (coral) ya que todos van haciendo el mismo ritmo, las dos secciones cuentan con un periodo amplificado de 12 compases y sus frases están divididas cada 6 compases, tanto como la frase antecedente y la consecuente tienen un inicio tético y final femenino, las dos frases cuentan con un eco escrito en el segundo compas de cada frase y un pedal melódico sobre las notas Sol y La en la marimba, la melodía tiene bidireccionalidad y está escrita en forma de espejo, una melodía baja y la otra melodía sube al mismo tiempo, cuenta con una línea melódica ondulada y su forma es melódico armónica, la diferencia de **b'** es que en la orquesta o el piano hay una pequeña contribución orquestal y se hace a través de una contribución melódica en forma de contra melodía, la melodía de la marimba sigue siendo igual.

### Figura 35: Sección b

<sup>54</sup>Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

55

- Azul: textura homofónica (coral)

**Figura 36:** Sección b'

56

- Azul: textura homofónica coral
- Verde: contribución orquestal.

La repetición de **c – c'** se encuentra escrita con textura homofónica (coral) sobre el pianolas dos secciones cuentan con un periodo amplificado de 12 compases y sus frases están divididas cada 6 compases, tanto como la frase antecedente y la consecuente tienen un inicio tético y final femenino, las dos frases cuentan con un eco escrito en el segundo compas de cada frase y un pedal melódico sobre las notas Sol y La en la orquesta (piano), la diferencia en esta repetición de secciones

<sup>55</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>56</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

es que las melodías se invierten, en este caso la contribución orquestal y la contra melodía la lleva la marimba y la melodía la lleva la orquesta (piano).

**Figura 37:** Repetición de secciones **c – c'**

- Azul: contribución orquestal por parte de la marimba.
- Verde: textura homofónica (coral) por parte de la orquesta (piano).

### Reexposición de A

La reexposición de A es completamente igual a la **parte A**.

## DANZA

### FORMA TERNARIA COMPUESTA

INTRODUCCION	A	B	A	CODA
--------------	---	---	---	------

<sup>57</sup>Rosauro Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

a – a'

c – d – c

a – a'

## Introducción

La introducción cuenta con un periodo amplificado de 12 compases y sus frases están divididas cada 6 compases, tanto como la frase antecedente y la consecuente tienen un inicio tético y final femenino, la marimba desarrolla un ostinato ritmo melódico cuartal con armonía en G/C en toda la introducción, mientras que la orquesta (piano) hace la melodía con textura homofónica (coral) y se va desarrollando hacia una especie de contrapunto entre el bajo y la primera voz ascendente en el tercer compas, creando una única frase que se redistribuye por tiempos y semifrases de ahí en adelante la melodía juega un papel entre pregunta y respuesta.

Figura 38: Introducción danza

58

## III) DANÇA

23

**Molto Animato** ♩ = 156

Mar. 1

Mar. *mf* *decresc.* *p*

Piano 1

Piano *mf*

- Azul: ostinato cuartal.
- Verde: frase que se redistribuye.

## Parte A

La parte **A** está escrita con base a la textura de melodía acompañada, se encuentra dividida en dos secciones **a – b**, la sección **a** inicia en el compas 13

<sup>58</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

letra A de la partitura y cuenta con un periodo amplificado de 12 compases, sus frases están divididas cada 4 compases, cada frase tienen inicio tético y final femenino, la primera frase la mano izquierda realiza un efecto de aglomeración sobre la nota Sol y la mano derecha que hace la melodía realiza un efecto de contracción melódico sobre la marimba donde sus notas reales son Do, Si, La, Sol, Mi, Sol, Do, Mi, mientras la orquesta (piano) hace acompañamiento, las dos frases siguientes se encuentran escritas de la misma manera que la primera frase.

**Figura 39: Sección a**

59

24

- Azul: efecto de aglomeración y contracción melódica.
- Verde: acompañamiento.

**Figura 40: Aglomeración y contracción simplificada.**

60

<sup>59</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>60</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

La sección **a'** está compuesta por dos periodos simétricos de 8 compases cada uno, las frases tanto como frase antecedente como consecuente están constituidas por 4 compases cada frase en los dos periodos, cada frase cuenta con inicio tético y final femenino, al igual que a la melodía sobre la marimba hace aglomeración y contracción y la orquesta (piano) hace acompañamiento, la diferencia está radicada en que la melodía de la marimba se mantiene en una sola nota por compas, la armonía se mantiene a excepción del compas 36 que realiza un préstamo modal de Cm.

**Figura 41: Sección a'**

61

**Figura 42: Aglomeración y contracción simplificada**

62

**Parte B**

<sup>61</sup>Rosauro Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>62</sup>Rosauro Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

La parte **B** comienza en el compas 42 está escrita en tonalidad de Cm y se encuentra dividida en tres secciones **c – d – c**, la sección **c** cuenta con un periodo amplificado de 15 compases y sus frases se encuentran divididas por semifrases, al inicio de la sección los 5 primeros compases tanto la marimba como la orquesta (piano) hacen una presentación del tema de imitación el cual se caracteriza por tener un tema corto y volverlo hacer sonar en otra voz, sus semifrases se caracterizan por tener interrupciones y elasticidad, se realizan en bloque con una melodía recta oblicua descendente tanto el piano como la marimba, el desarrollo de la sección por imitación está dividido por entrada antecedente y respuesta consecuente, desde el compas 46 hasta el compas 56 de la sección **c**, en el compas 46 la mano izquierda realiza la entrada antecedente y en el compas 48 sobre la segunda pulsación la mano derecha realiza la respuesta consecuente sobre el piano, en el compas 50 las dos manos realizan la entrada antecedente y en el compas 52 sobre la segunda pulsación la mano derecha realiza la respuesta consecuente sobre la marimba, en el compas 54 la mano izquierda realiza una respuesta consecuente sobre la segunda pulsación y en el compas 56 las dos manos tocan notas al unisonó en la marimba para dar fin a la sección **c**, del compas 57 al compas 60 hay un periodo de transición de 4 compases que da paso a la sección **d**.

**Figura 43:** Tema imitación, entrada y respuesta.

63

The image shows a musical score for piano and marimba. The score is in C minor (two flats) and 4/4 time. The piano part is in the upper system, and the marimba part is in the lower system. The dynamic marking 'mf' is present in both systems. A blue box highlights measures 45-48, and a green box highlights measures 49-56. The blue box covers the first two systems, and the green box covers the second two systems.

- Azul: presentación melodía de imitación

<sup>63</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

- Verde: entrada antecedente y respuesta consecuente sobre la segunda pulsación.

La sección **d** inicia en el compas 65 y está antecedida por 4 compases de introducción cuenta con 5 periodos de 8 compases cada uno, sus frases están divididas cada 4 compases, cada frase tiene inicio tético y final femenino, en el periodo uno la melodía está escrita por contracción de grados por octavas mientras el acompañamiento va realizando un ostinato ritmo melódico.

**Figura 44:** Periodo 1

64

- Azul: contracción por octavas
- Verde: ostinato ritmo melódico

**Figura 45:** Melodía sin contracción.

65

El periodo 2 comienza en el compas 73 y sus figuras están distribuidas por efecto aglomeración y cuenta con una secuencia melódica con cromatismos, la orquesta

<sup>64</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>65</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

(piano) hace el acompañamiento con un ostinato ritmo melódico con un acorde de sexta aumentada.

**Figura 46:** Periodo 2

66

- Azul: aglomeración y secuencia melódica con cromatismo.
- Verde: ostinato en acorde de sexta aumentada.

**Figura 47:** Melodía sin aglomeración.

67

<sup>66</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>67</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

El periodo 3 inicia en el compas 81 y es igual al periodo 1 con la única diferencia sobre la marimba que realiza la misma melodía pero una octava hacia arriba.

**Figura 48:** Periodo 3

El periodo 4 comienza en el compas 89 y sus figuras están distribuidas por efecto aglomeración y cuenta con una secuencia melódica con cromatismos la primera frase y la segunda frase la melodía hace aglomeración por terceras, la orquesta (piano) hace el acompañamiento con un ostinato ritmo melódico con un acorde de sexta aumentada.

**Figura 49:** Periodo 4

- Azul: aglomeración y secuencia melódica por terceras.

<sup>68</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>69</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

- Verde: ostinato en acorde de sexta aumentada.

**Figura 50:** Melodía sin aglomeración.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Marimba' and the bottom staff is labeled 'Mrb.'. Both staves are in 3/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Marimba part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Mrb. part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A measure number '70' is visible at the bottom left of the image.

El periodo 5 inicia en el compas 97 y tanto la marimba como el piano hacen la nota Do, la diferencia está en la marimba que toca un Do largo que va causando octavas.

**Figura 51:** Periodo 5

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Marimba and the bottom staff is for the Piano. Both staves are in 3/4 time and have a key signature of two flats. The Marimba part starts at measure 97 and features a long, sustained note (Do) that causes an octave shift. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A measure number '71' is visible at the bottom left of the image, and a measure number '31' is visible at the top right of the image.

- Azul: Do en octavas

**Figura 52:** Do largo.

<sup>70</sup>Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>71</sup>Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

La sección **c** inicia en el compas 105 y el autor reexpone la imitación de la segunda semifrase de la primera sección **c**, toda la sección cuenta con cuatro respuestas, en la respuesta el autor escribe un tutti que lleva a la melodía hacia **A**, tempo uno.

**Figura 53:** Tutti.

- Azul: tutti
- Verde: reexposición de A, tempo uno.

### Parte A reexpositiva.

Esta parte inicia en el compas 111 y finaliza en el compas 141 esta parte reexpone de manera idéntica la primera parte **A**.

<sup>72</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>73</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

## Coda

La coda inicia en el compas 142 hasta el final del movimiento en el compas 153 la coda está escrita de manera igual con material de la introducción.

## DESPEDIDA

### FORMA RONDO DE 5 SECCIONES

<b>INT.</b>	<b>A</b> a – a'	<b>B</b> b – b'	<b>A</b> a – a'	<b>C</b> Forma libre por secciones	<b>A</b> a – a'	<b>CODA</b>
-------------	--------------------	--------------------	--------------------	---	--------------------	-------------

## Introducción

La introducción cuenta con un periodo amplificado de 12 compases sus frases se encuentran divididas cada 4 compases, cada frase cuenta con inicio tético y final femenino, la melodía tanto de la orquesta (piano) como la marimba está escrita por cuartas y lleva a la melodía hacia una pequeña cadenza de 3 compases que se encuentran escritos sobre la marimba que dan paso hacia la parte **A tempo 1**.

## Sección A

La sección **A** se encuentra escrita en Am y está dividida en dos subsecciones **a – a'**, esta parte cuenta con una polimetría de 6/8, 2/4, 6/8, 3/4, la subsección **a** cuenta con dos periodos de 8 compases cada uno y sus frases están divididas cada 4 compases y cuentan con inicio tético y final femenino, en cada final de frase se encuentra una soldadura que conduce hacia la frase consecuente, sobre la mano derecha de la marimba se encuentra escrita la melodía en octavas, mientras la mano izquierda realiza un pedal, tanto la mano izquierda en la marimba y la orquesta (piano) hacen el acompañamiento y sobre el pedal de Cm construyen los acordes Cm7, F#<sup>o</sup>, Fm y F7 cabe resaltar que en el compas 20 el autor hace uso de armonía errada para darle un sonido disonante a la primera subsección.

## Figura 54: subsección a

- Azul: melodía mano derecha y pedal mano izquierda
- Verde: armonía errada
- Rojo: compas de soldadura cada final de frase.

la subsección **a'** cuenta con dos periodos de 8 compases cada uno y sus frases están divididas cada 4 compases cuentan con inicio tético y final femenino, en cada final de frase se encuentra una soldadura que conduce hacia la frase consecuente, sobre la mano derecha de la marimba se encuentra escrita la melodía en cuartas, mientras la mano izquierda realiza un pedal, tanto la mano izquierda en la marimba y la orquesta (piano) hacen el acompañamiento sobre la armonía construida a partir del pedal de Cm, ( A<sup>o</sup>, G<sup>#o</sup>/C, A<sup>o</sup>, Cm7, A<sup>o</sup>, G<sup>#o</sup> respectivamente) finalizando la subsección **a'** el compositor escribe cuatro compases de transición sobre el pedal de Cm.

**Figura 55:** Subsección **a'**.

<sup>74</sup>Rosauro Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

- Azul: pedal y melodía por cuartas
- Verde: soldadura.

### Sección B

La sección **B** está dividida en dos subsecciones **b – b'**, esta parte cuenta con una polimetría de 6/8, 2/4, 6/8, 3/4, la subsección **b** cuenta con 4 periodos de 8 compases cada uno, sus frases son cada 4 compases y están divididas en semifrases cada 2 compases, cuentan con inicio tético y final femenino, y en toda la subsección **b** tanto la mano izquierda en la marimba como la orquesta (piano) hacen el acompañamiento sobre la armonía construida a partir del pedal de Cm ( Cm9, Aº, G#º/C, Aº, Cm7, Aº, G#º respectivamente), en los periodos 1, 2 y 3 respectivamente, la melodía se encuentra escrita con base a una textura melódica acompañada, en el cuarto periodo al igual que los anteriores periodos la melodía se encuentra escrita con base a textura melódica acompañada la diferencia se encuentra en que la melodía de la marimba se hace a dobles voces en cuartas y la subsección **b** finaliza con cuatro compases de transición que lleva la obra hacia **b'**.

**Figura 56:** Subsección **b**

<sup>75</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

- Textura melódica acompañada sobre un pedal construido sobre Cm.

La subsección **b'** inicia en el compas 88 con barra de repetición y segunda casilla en el compas 108, cuenta con dos periodos, el primer periodo es simétrico de 8 compases, sus frases antecedente y consecuente están divididas cada 4 compases cuentan con inicio tético y final femenino, la marimba todo el primer periodo hace compases de silencio sobre la melodía con la mano derecha, mientras el acompañamiento de la orquesta (piano) se realiza con base a doble tonalidad (bitonalidad), sobre un pedal de C-omit se arman los acordes del bajo y se superponen los acordes por frases F#, F#m, A, Fm, Eb, F#<sup>o</sup> respectivamente.

**Figura 57:** Subsección **b'**

- Azul: bitonalidad.

El segundo periodo inicia en el compas 96, es un periodo amplificado de 12 compases, sus frases antecedente y consecuente están divididas cada 4 compases cuentan con inicio tético y final femenino a excepción de la última frase que cuenta con final masculino, la melodía de la marimba se encuentra escrita con base a una textura melódica acompañada en la mano derecha y al igual que el periodo uno el acompañamiento tanto de la marimba como la orquesta (piano) están escritos sobre un pedal de C-omit.

<sup>76</sup>Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>77</sup>Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

**Figura 58:** Periodo 2 de **b'**.

- Azul: pedal sobre C-omit
- Verde: textura melódica acompañada.

### Sección A

La sección **A** inicia en el compas 116 letra D de la partitura, se encuentra escrita en Am y está dividida en dos subsecciones **a** – **a'**, esta parte cuenta con una polimetría de 6/8, 2/4, 6/8, 3/4, la subsección **a** cuenta con dos periodos de 8 compases cada uno y sus frases están divididas cada 4 compases y cuentan con inicio tético y final femenino, en cada final de frase se encuentra una soldadura que conduce hacia la frase consecuente, en los dos periodos de la subsección **a** la marimba tiene escritos compases de silencio, mientras la orquesta (piano) hacen la melodía principal o el motivo característico del movimiento.

**Figura 59:** Motivo característico.

<sup>78</sup>Rosauro Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

La subsección **a'** cuenta con dos periodos de 8 compases cada uno y sus frases están divididas cada 4 compases cuentan con inicio tético y final femenino, en esta subsección **a'** la orquesta (piano) lleva la melodía principal o el motivo característico del movimiento mientras la marimba realiza notas de los acordes haciendo divisiones grandes de la melodía en efecto de aglomeración.

**Figura 60:** Melodía principal sin efectos de aglomeración.

La subsección **a'** finaliza con 8 compases de transición que inicia sobre la letra E de la partitura con efecto de aglomeración sobre la nota Do en la marimba y un pedal en el bajo sobre la nota Do. En la orquesta (piano).

### Sección C

La sección **C** inicia en el compas 156 donde el autor escribe una cadenza con material motivico de todos los movimientos para la marimba sola, el primer periodo cuenta con 11 compases de material motivico del primer movimiento, el segundo periodo cuenta con 5 compases de material motivico del segundo movimiento, el tercer periodo cuenta con 12 compases de material motivico del tercer movimiento, el cuarto periodo cuenta con 7 compases de material motivico del cuarto movimiento, el quinto y último periodo cuenta con 3 compases de material motivico del tercer movimiento y este lleva la melodía hacia el tempo 1 compas 157, donde hay periodo de transición de 12 compases con material motivico de la introducción el cual está escrito sobre la orquesta (piano) que conduce la melodía hacia la sección **A**.

<sup>79</sup>Rosauro Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>80</sup>Rosauro Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

## Sección A

La sección **A** se encuentra escrita en Am y está dividida en dos subsecciones **a** – **a'**, esta sección toma subsecciones de las anteriores secciones de **A** y las plasma en esta tercera sección, la subsección **a** de la tercera secciones completamente igual a la subsección **a** de la primera sección **A**, la subsección **a'** la tercera secciones igual a la subsección **a'** de la segunda sección **A**, la diferencia de la ultima subsección **a'** es que se encuentra escrita una octava hacia arriba y en su final realiza una Gran pausa dando paso a la coda.

## Coda

la coda inicia en el compas 201 letra H de la partitura, cuenta con un periodo de 8 compases y está dividido en dos frases de 4 compases cada una, su inicio es tético y su final femenino, la melodía principal está escrita en los 7 primeros compases, es oblicua descendente y se encuentra escrita por intervalos de segunda mayor y segunda menor con efectos de aglomeración sobre la marimba, mientras la orquesta (piano) hacen acompañamiento sobre un pedal de Cm9 toda la coda, en el ultimo compas de la segunda frase, la melodía de la marimba realiza una escala cromática descendente creando una sensación de final hacia el acorde final del compas 210, tanto la marimba y el piano terminan el concierto sobre un acorde de C-omit.

**Figura 61:** Coda.

81

- Azul: aglomeración de notas
- Verde: pedal sobre Cm(Add9)

<sup>81</sup>Rosauero Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

- Rojo: escala cromática descendente.
- Amarillo: acorde de C-omit.

**Figura 62:** Melodía sin efecto de aglomeración

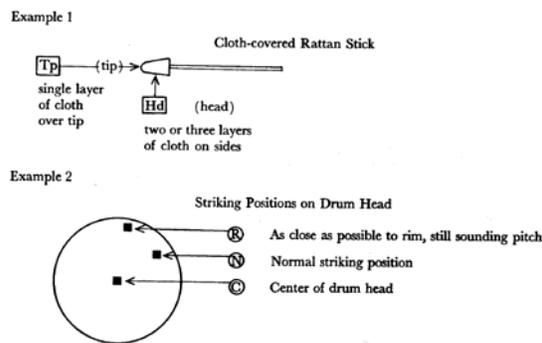
82

Marimba

**MOTO PERPETUO**  
**ELLIOTT CARTER**

Moto Perpetuo es la segunda pieza de las ocho piezas para timbales compuestas por Elliott Carter, estas piezas o solos para timbal sinfónico, se caracterizan por darle al instrumento mayores posibilidades en cuanto al sonido y timbrica, y exige al ejecutante conocer más acerca del instrumento y todas sus posibilidades interpretativas, Carter también destaca las posibilidades sonoras que pueden dar los diferentes tipos de baqueta y las diferentes partes de esta al ser golpeada en el parche del timbal, es por eso que a lo largo de estas piezas o solos se encuentran diferentes tipos de nomenclatura que hace de estas algo diferente.

**Figura 63:** Nomenclatura solos de Elliot Carter.



83

Esta obra se encuentra escrita en un tetracordio de **C#m** partir del 7º como sensible y tiene una forma Binaria Reexpositiva.

<sup>82</sup> Rosauo Ney – Concierto para marimba y orquesta, fuente: esta investigación.

<sup>83</sup> Carter Elliott – Moto Perpetuo, Fuente: esta investigación.

## Forma Binaria Reexpositiva



La parte **A** consta de un periodo de 10 compases con un inicio acéfalo, su primera frase va del compas 1 al 4 y su segunda frase va del compas 5 al 10, la parte **A'** consta de dos periodos compuestos por 8 compases y dos frases de 4 compases, esta sección se caracteriza por hacer uso de diferentes tipos de golpe de baqueta como por ejemplo el “Dead stroke” o golpe muerto y el golpe con punta de baqueta, la parte **A reexpositiva** cuenta con un periodo amplificado de 12 compases y termina con una pequeña Coda de 3 compases con un final masculino sobre la nota Do destacando la tonalidad de la pieza, toda la pieza está compuesta por cuatro notas que están basadas en el tetracordio de **B#, C#, D#, E** y con ello utiliza diferentes tipos rítmicos, divisiones en compases, compases con diferente numero de pulsos donde sus pulsos están divididos en figuras de dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete hasta ocho ataques y su figura de referencia es la semicorchea.

**Figura 64:** Afinación y pulso B#, C#, D#, E

**Figura 65:** Agrupación de semicorcheas

<sup>84</sup>Carter Elliott – Moto Perpetuo, Fuente: esta investigación.

- Azul: agrupación de siete semicorcheas.
- Naranja: agrupación de seis y cuatro semicorcheas.
- Rojo: agrupación de cinco , dos y tres semicorcheas
- Verde: agrupación de ocho y tres semicorcheas.

### **BLUES FOR GILBERT** **MARK GLENTWORTH**

Blues for Gilbert no es estrictamente una pieza de Blues, ya que no sigue los estándares de la melodía blues como tal, en esencia puede ser tomada como en forma de Jazz ya que su compositor Glentworth la escribió a forma de improvisación tratando de expresar los sentimientos más profundos de gratitud hacia su maestro después de haberse enterado de su muerte. Blues for Gilbert es una pieza que está escrita para cuatro baquetas, y se requiere de mucha habilidad y destreza para su interpretación ya que tiene muchos fraseos, fraseos con pedal y amortiguaciones de baquetas que son de mucha precisión durante el transcurso de la obra, Glentworth en dicha dedicación no pierde el tono y la sensación del estilo Blues lo cual este se caracteriza.

Blues for Gilbert está escrita en tonalidad de **Cm** y tiene tres partes, lo que se conoce como una forma tripartita, en este caso es una forma ternaria simple y obedece a la estructura **A – B – A'**

#### **FORMA TERNARIA SIMPLE**



#### **Parte A**

La parte A tiene una textura melódica y su armonía se genera a partir de los sonidos que están dentro de la melodía, se compone de dos periodos simétricos de 7 compases cada uno sin número de pulsos definidos, con inicio tético y final femenino, dentro de los periodos no se observa una melodía con desarrollo continuo, su melodía se la puede observar desde un punto de vista cadencial ya que sus finales terminan en calderones, además el autor pide hacer la música con mucho rubato donde el interprete pone sus habilidades musicales interpretativas aprovechando la escritura de la obra; el primer periodo, es un periodo cadencial y su melodía es libre, carece de pregunta y respuesta ya que cada parte es una situación diferente y esta es tomada como frase finalizando con un calderón, sus inicios después de cada calderón son anacrusicos melódicos y su melodía tiene

---

<sup>85</sup> Carter Elliott – Moto Perpetuo, Fuente: esta investigación.

una tendencia direccional directa ascendente donde la nota cumbre es la nota Re, finalizando con una cadencia ( V – i ) Autentica perfecta, el segundo periodo es muy similar al primero, la diferencia de este es que el autor hace ornamentos sobre las figuras, como también hace grupo de figuras excedentes irregulares, en este periodo la nota cumbre es la nota Mi y finaliza sobre una semicadencia sobre su sustitución ( VII<sup>o</sup> – i), esta primera parte de la obra está escrita sobre acordes con séptima, agregados y armonía cuartal que son característicos del Jazz y el Blues.

Figura 66: Parte A

**Blues for Gilbert**  
dedicated to Gilbert Webster

Mark Glentworth

- Café: tendencia direccional directa ascendente con acordes Cm9, Fm7, G7 Alt respectivamente.
- Amarillo: (ii – V – i) de Fm9

<sup>86</sup>Glentworth Mark – Blues for Gilbert, Fuente: esta investigación.

- Azul: cadencia (V – i), nota cumbre Re.
- Verde: ornamentos y figuras excedentes irregulares.
- Morado: nota cumbre Mi.
- Rojo: semicadencia (VII<sup>o</sup>).

## Parte B

La parte B cuenta con un inicio tético y una textura de melodía acompañada, está compuesta por tres periodos, el primer periodo es de 8 compases con inicio masculino y final femenino, su frase antecedente y consecuente están divididas por 4 compases cada una, la frase consecuente tiene una secuencia de dominantes por cuartas y termina en elisión sobre el segundo periodo, el segundo periodo es un periodo asimétrico de 9 compases con inicio anacrúsico y final femenino sobre la primera frase, su frase antecedente es de 4 compases y su frase consecuente es de 5 compases, su material es totalmente diferente al periodo uno tanto melódico como rítmico, la frase consecuente cuenta con 5 compases con inicio anacrúsico y final masculino y en su desarrollo se encuentra un eco que es el causante de la asimetría, el tercer periodo es de 8 compases, su frase antecedente cuenta con 4 compases con inicio anacrúsico y final masculino y su frase consecuente cuenta con 4 compases con inicio acéfalo y final femenino.

**Figura 67:** Secuencia de dominantes por cuartas

87

**C7                      F7                      Bb7                      Eb7sus4**

**Figura 68:** Elisión y eco

<sup>8787</sup>Glentworth Mark – Blues for Gilbert, Fuente: esta investigación.



88

- Azul: elisión
- Verde: eco

Después de la parte B sigue un periodo de transición de 8 compases con desarrollo motivico del primer periodo de la parte B, que lleva a la obra hacia la parte A'.

**Figura 69:** Periodo de transicion.



89

ZM 2226

## Parte A'

La parte A' cuenta con dos periodos, un periodo amplificado de 16 compases y un periodo de 8 compases, su tempo es igual a la parte A, su armonía es similar a la parte A y está distribuida **Fm9**, **Bº**, **Cm**, **F#º**, **Gm** y finaliza la cadencia con un acorde de **Csus2 – 3** que resuelve a **Cm** con calderón, vuelve al tempo uno y desarrolla cuatro compases con motivo del periodo dos de la parte A' con el fin de

<sup>88</sup>Glentworth Mark – Blues for Gilbert, Fuente: esta investigación.

<sup>89</sup>Glentworth Mark – Blues for Gilbert, Fuente: esta investigación.

llevarlo hacia el segundo periodo, en el segundo periodo la primera frase de cuatro compases se repite igual que los primeros compases de la parte A y sus últimos cuatro compases los desarrolla sobre el séptimo grado que es **Bb7** y este a su vez es quinto de **Eb13** para así finalizar en la relativa de **Cm** que es **Eb** creando una cadencia autentica.

**Figura 70:** Parte A'

The musical score for 'Parte A' is presented in three systems. The first system contains three measures: the first is marked 'Tempo I' and is boxed in brown; the second is marked 'con moto' and contains a sixteenth-note triplet, boxed in red; the third is marked 'ff' and 'rall.', boxed in blue. The second system contains two measures: the first is marked 'f' and 'con moto' and contains a triplet, boxed in green; the second is marked 'f' and 'con moto' and contains a sixteenth-note triplet, boxed in purple. The third system contains two measures: the first is marked 'rall.' and 'ff', boxed in purple; the second is marked 'Tempo' and 'pp', boxed in orange. A page number '90' is located at the bottom left of the score.

- Café: Fm9
- Rojo: B°
- Azul: Cm
- Verde: F#°
- Morado: Gm
- Naranja: Csus2 – 3

<sup>90</sup>Glentworth Mark – Blues for Gilbert, Fuente: esta investigación.

**Figura 71:** Re exposición de A con final en Eb

91

**Bb13                      Bb7                      Eb**

- Azul: desarrollo con motivo de A'.
- Rojo: repetición de cuatro primeros compases parte A.
- Verde: desarrollo sobre el séptimo grado Bb.

**JODACA**  
**ARNOLD CARVAJAL MARTINEZ**

La obra JODACA fue escrita en el año 2017, dedicada a José Daniel Carvajal Adarme, el hijo del compositor. La obra busca a través de un lenguaje mixto entre lo tonal y lo atonal, el desenvolvimiento del Vibráfono como instrumento solista, en la que se aprovecha las cualidades tímbricas, melódicas y armónicas del instrumento defendidas por la capacidad técnica del intérprete. Dentro de la forma “tripartita”, se incluyen como aspectos relevantes, una sección en ritmo de pasillo colombiano trabajado desde lo que el compositor llama armonía aumentada que consiste en la superposición de terceras a partir de la escala hexatonal (tonos

<sup>91</sup>Glentworth Mark – Blues for Gilbert, Fuente: esta investigación.

enteros) que puede estar pura o puede estar con agregados y una cadenza que permite el desempeño artístico solista del intérprete.

JODACA es una obra serialista para vibráfono y piano, basada en una serie libre de 12 sonidos y está escrita en forma binaria compuesta antecedida de una introducción y precedida de una coda.

### FORMA BINARIA COMPUESTA

<b>INTRODUCCION</b>	<b>A</b> a – b – a	<b>B</b> b – b'	<b>CODA</b>
---------------------	-----------------------	--------------------	-------------

La introducción consta de 15 compases, el primer periodo va del compas 1 hasta el compas 7, cuenta con un inicio tético y final femenino su nota cumbre es Mib justo en el calderón, en sus cuatro primeros compases muestra las formas de las series que son: serie original donde muestra los 12 sonidos libres, serie invertida, serie retrograda y serie retrograda invertida hasta el primer calderón en base a estas series se estructuraron tanto como la base armónica como la base melódica.

**Figura 72:** Formas de las series.

*JODACA*  
Para Vibrafono y Piano  
A mi hijo "Jose Daniel" Arnold Carvajal Martinez

Allegro ♩ = 150

Pensante ♩ = 75

92

- Azul: serie original.
- Rojo: serie invertida
- Verde: serie retrograda.
- Amarillo: serie retrograda invertida y nota cumbre Mib

<sup>92</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

A la serie original se le asignan valores numéricos a cada nota que van de 1 a 12 y se forma un sudoku de 12 x 12 donde se obtienen 12 sonidos horizontales y doce sonidos verticales y lo que hace a continuación es darle a cada numero el sonido que se le asigno en la serie original y a partir del sudoku resultan las otras series. (Anexo – series), después del calderón el piano en el compas 5 hay un episodio cuartal con bajo en La, en el compas 6 hay una falsa relación de octavas entre Do# y Do y en el compas 7 utiliza dos series, para la mano derecha utiliza la serie C y para la mano izquierda utiliza la serie G, el segundo periodo cuenta con 8 compases, la frase antecedente va del compas 8 hasta el compas 12 y la frase consecuente va del compas 13 hasta el compas 15, en el compas 9 el vibráfono lleva la melodía mientras el piano hace un ostinato en el bajo sobre la nota La y Mib estos bajos se hacen con el fin de crear un intervalo disminuido, en la frase consecuente el vibráfono utiliza la serie F mientras que el piano mantiene el ostinato y termina con un acorde de A<sup>9</sup>.

**Figura 73:**melodia y ostinato

The figure displays a musical score with four systems. The first system (measures 10-12) features a vibraphone melody in a blue box. The second system (measures 10-12) shows the piano accompaniment in a red box. The third system (measures 13-15) shows the vibraphone melody in a green box. The fourth system (measures 13-15) shows the piano accompaniment in a yellow box, ending with a chord marked 'A9'.

- Azul: melodia vibrafono.
- Rojo: ostinato en el bajo sobre las notas La y Mib.
- Verde: serie F.
- Amarillo: acorde de A<sup>9</sup>.

## Parte A

La parte A esta dividida en subsecciones ( a – b – a ) la subsección **a** comienza en el compas 16 escrita en 7/8 agrupado (2+2+3) y cuenta con dos periodos de 8

<sup>93</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

compases cada uno y sus frases están divididas cada 4 compases con inicio tético y final femenino cada frase, en el primer periodo la armonía del piano utiliza dos tonalidades que tienen que ver con las dos series utilizadas en el vibráfono creando bitonalidad cromática que se encuentran a distancia de medio tono, la armonía va a estar condicionada a las primeras notas de las series, cualquiera de sus notas va a ser un grado de una tonalidad, en el compas 24 comienza el segundo periodo y la armonía del piano va haciendo acordes que no se constituyen como armonía normal pero si tiene una nota fundamental que es el Mi, y su demás notas son superposiciones de notas que crean acordes con armonía errada, en la frase antecedente del segundo periodo el vibráfono utiliza la serie E y la frase consecuente utiliza la serie H.

**Figura 74: Parte A**

- Azul: serie vibráfono utilizada por el piano
- Verde: bitonalidad cromática a distancia de medio tono, primer compas(Ab y A)

**Figura 75: Series y acordes con armonía errada.**

<sup>94</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

- Azul: serie E y H
- Verde: acordes con armonía errada.

La subsección **b** cuenta con dos periodos de 8 compases cada uno y sus frases están divididas cada 4 compases con inicio tético y final femenino, en el primer periodo el vibráfono hace superposición de notas con un resultado cordal y el piano en la parte superior con la mano derecha hace un acompañamiento tratando de hacer perder la noción de compas, la parte de continuidad melódica de la serie se encuentra en el piano sobre una nota pedal que es SI construida en la parte superior, en total se construyen 4 series a partir del bajo, en el segundo periodo se construyen sobre el pedal de la nota SI en el piano varios intervalos tocados con la mano derecha como 3m, 5J, 7M, 9m y 6m, en la segunda frase a partir del compas 45 tanto como el vibráfono y el piano hacen armonía cuartal llevando a la melodía a la re exposición de **a**.

**Figura 76:** Intervalos mano derecha y armonía cuartal.

The image shows a musical score for piano (Pno.) and vibraphone (Vib). The score is divided into two systems. The first system (measures 37-44) is highlighted with a blue box on the piano part and a green box on the vibraphone part. The second system (measures 45-52) is highlighted with a green box on the piano part and a red box on the vibraphone part. Dynamics include *mf*, *pp*, and *p*.

96

- Azul: serie construida a partir del bajo
- Verde: intervalos de 3m, 5J, 7M, 9m y 6m en el piano mano derecha.
- Rojo: Vibráfono y Piano hacen armonía cuartal.

La subsección **a** re expone el periodo dos de la primera subsección **a**, la única diferencia es rítmica ya que en la primera sección el piano hace armonía en

<sup>95</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

<sup>96</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

bloque y en la re exposición el piano realiza las mismas notas en forma de arpeggio en figura de corcheas, el vibráfono hace la misma serie hasta el acorde con calderón.

## **Parte B**

La parte B se encuentra escrita a 3/4 en forma de pasillo pensante, pensante porque su tempo es lento y su armonía no es de reposo, esta parte no es serialista dado que su armonía y melodía está basada en dos escalas hexatonales conocidas como escala de tonos enteros, que parten desde C y B (tonos enteros C, D, E, F#, G#/Ab, Bb, y B, C#, D#, F, G, A ) tanto para el vibráfono como para el piano, esta parte se encuentra dividida en dos subsecciones ( b – b' ) la subsección **b** cuenta con dos periodos de 8 compases cada uno y sus frases están divididas cada 4 compases, cada frase cuenta con un inicio acéfalo y final femenino, en el primer periodo y en cada frase del primer periodo que va del compás 58 al 65, la armonía del piano está escrita sobre acordes aumentados cada dos compases y dos compases que se resuelven por enarmonía de la nota Lab, su armonía también hace estas dos notas Sol# y Lab con el ánimo de reducir un poco la tensión y se sienta la sensación de reposo al final de cada frase, el Lab escrito enarmónicamente aunque no corresponde a la escala hexatona pretende mantener el sonido y se lo toma como un adherido armónico que crea la sensación de un acorde que resuelve a mayor, quedando su frase construida como primero aumentado que resuelve a acorde mayor con adherido 11#, en el segundo periodo en el compás 66 su armonía está escrita sobre un acorde aumentado add 11#, como también en el compás 68 la armonía está escrita sobre un D omitadd6 y en el compás 71 tanto como el vibráfono y el piano hacen escalas hexatonales ascendentes y terminan con un acorde de Caum la primera repetición y en la segunda terminan con un acorde de Bbaug.

**Figura 77: Acordes aumentados**

Pasillo Pensante = 70

97

- Azul: armonía aumentada cada dos compases.
- Verde: Acorde mayor con add11#
- Rojo: acorde D omit add 6

**Figura 78: Escala hexatonal**

98

<sup>97</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

- Azul: escala hexatonal que resuelve a Caug y Bbaug.

La subsección **b'** consta de 4 periodos de 8 compases cada uno y sus frases están divididas cada 4 compases, cada frase cuenta con un inicio acéfalo y un final femenino a excepción del compas 81 segunda frase del primer periodo y compas 104 segunda frase del cuarto periodo terminan con final masculino, en el primer periodo el vibráfono hace la melodía y el piano hace arpeggios que surgen de a cuerdo a la escala hexatonal, en el segundo periodo la melodía del vibráfono se hace de acuerdo al escala hexatonal y el piano hace acordes aumentados que también surgen de acuerdo a la escala hexatonal, en el compas 88 tanto como el vibráfono y el piano hacen escala hexatonal ascendente y terminan con acorde de Caug, en el tercer periodo, compas 90 el tempo se acelera un poco haciendo el pasillo un poco mosso la melodía del vibráfono se repite igual que el primer periodo de la subsección **b** y el piano va haciendo el acompañamiento en octavas con falsa relación, en el cuarto periodo el vibráfono repite la melodía del periodo uno de la subsección **b'** y el piano va haciendo el acompañamiento en octavas con falsa relación y terminan con acorde de armonía errada.

**Figura 79:** Falsa relación de octavas

Del compas 106 al compas 109 hay un periodo de transición donde el vibráfono hace una escala ascendente basada en la escala hexatonal y el piano hace la armonía a partir del bajo cromático creando acordes con armonía errada y finaliza con un calderón.

**Figura 80:** Periodo de transición.

<sup>98</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

<sup>99</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

- Azul: falsa relación de octavas.
- Verde: escala hexatonal ascendente.
- Rojo: acordes con armonía errada.

En el compas 110 se repite completamente el segundo periodo de la introducción.

En el compas 118 hay una cadencia sugerida donde el autor pide que se haga de forma libre casi improvisando, la cadencia busca estar relacionada con los conceptos anteriores donde no tenga un centro tonal definido, también cuenta con pasajes donde se hace motivos melódicos y se reposa sobre un tremolo, esta sección agrupa las figuras de tres y dos a excepción del compas 126 y 127 que solo se agrupan de dos, a esto se le llama característica de ritmos agudos con la única excepción de los compases 126 y 127, los acordes de la cadencia se forman de acuerdo a las series dando como resultado acordes con armonía errada.

**Figura 81:** Cadencia.

<sup>100</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

- Azul: acordes armonía errada.
- Rojo: agrupaciones de dos.

### Coda

La coda está compuesta de 8 compases, donde los cuatro primeros compases el vibráfono y el piano van haciendo superposición de series al unisonó, y los cuatro últimos compases para el final el vibráfono hace una escala hexatonal descendente mientras el piano hace acordes de acuerdo a la escala hexatonal finalizando con un acorde construido a partir de la escala hexatonal.

**Figura 82:** Series superpuestas

The image shows a musical score for a piano (Pno.) and vibraphone (Vib.) performance. The score is divided into two systems. The first system (measures 78-81) features a blue box around the first four measures and a green box around the last four measures. The second system (measures 82-85) features a red box around the first two measures and a yellow box around the last two measures. The tempo is marked 'Piu Mosso' with a metronome marking of 82. The piano part consists of chords, while the vibraphone part consists of melodic lines.

- Azul: serie G
- Verde: serie F
- Rojo: serie J'
- Amarillo: serie B'

**Figura 83:** Escala hexatonal y final.

<sup>101</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

<sup>102</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

The image shows a musical score for piano. The right hand part features a hexatonic scale (F, G, A, B, C, D) in the treble clef. The left hand part provides accompaniment with chords. A blue box highlights the scale, a red box highlights the accompaniment, and a green box highlights the final chord.

103

- Azul: escala hexatonal vibráfono
- Rojo: acordes con base a la escala hexatonal
- Verde: acorde final con base a la escala hexatonal.

### JOROPO PARA UN DESPLAZADO HECTOR TASCÓN

Esta obra se encuentra escrita en tonalidad de **Am** y tiene una forma Rondo, la cual está compuesta por siete secciones, antecedida de una introducción y precedida de una coda, como también cuenta con un acompañamiento instrumental de cuatro, bajo eléctrico y maracas llaneras.

#### FORMA RONDO DE SIETE SECCIONES

INTRODUCCION	A – B – A – C – A – D – A	CODA
--------------	---------------------------	------

#### Introducción

La introducción consta de tres periodos, dos periodos simétricos de ocho compases cada uno, y un periodo asimétrico de nueve compases, en el periodo asimétrico la primera frase consta de cuatro compases y la segunda frase de cinco compases, en la segunda frase compas 23 cuenta con una extensión de dominante que a través de 3 compases va súper poniendo todas las notas que caracterizan al acorde, como también va desarrollando el acorde de **E mayor** de manera arpegiada.

#### Sección A

<sup>103</sup>Carvajal Arnold – JODACA, Fuente: esta investigación.

La sección A cuenta con un estribillo de cuatro compases con repetición, que va del compas 27 al 30, en toda la sección A el bajo se repite haciendo Tónica, Subdominante y Dominante (i – iv – v)

**Figura 84:** Estribillo sección A

26  $\text{♩} = 150$   
*f*  
*con fuerza, vigoroso*  
 104  
 i iv v v i

### Sección B

La sección B está formada por dos periodos amplificadas de 12 compases, los cuales se encuentran divididos en tres frases, cada una de cuatro compases, en esta sección el bajo se repite haciendo Tónica, Subdominante y Dominante (i – iv – v)

### Sección A

Esta sección comienza en el compas 75, y se repite el estribillo de la primera sección A (**mirar figura 79 pag 101**).

### Sección C

A diferencia de las anteriores, en C hay un cambio de sección, dicho cambio lo lleva la mano derecha la cual está llevando la melodía, esta sección está formada por dos periodos amplificadas de 12 compases, los cuales se encuentran divididos en tres frases, cada una de cuatro compases, en esta sección el bajo se repite haciendo Tónica, Subdominante y Dominante (i – iv – v)

**Figura 85:** Cambio de sección en C

<sup>104</sup>Tascón Héctor – Joropo para un desplazado, Fuente: esta investigación.

95 **Grandioso**  
 f

102

105

A partir del compas 119 hasta el compas 134 existe un periodo de transición compuesto por 16 compases y dividida en 8 frases cada una, el bajo se mantiene en Tónica, Subdominante y Dominante (i – iv – v).

### Sección A

En el compas 135 se repite el estribillo de la primera sección A (**mirar figura 79 pag 101**).

### Sección D

La sección D compas 142, está formada por dos periodos amplificados de 12 compases, en esta sección no hay frases ya que en el primer periodo la melodía se caracteriza por hacer un sonido largo y lo hace sobre un pedal de la nota **E** tratando de imitar los sonidos o gritos de vaquería del llano, en el segundo periodo hace compresión del motivo de la nota **E** primero haciendo blancas luego negras y finalmente corcheas, en esta sección el bajo se repite haciendo Tónica, Subdominante y Dominante ( i – iv – v )

**Figura 86:** Pedal y compresión sobre la nota **E**.

<sup>105</sup>Tascón Héctor – Joropo para un desplazado, Fuente: esta investigación.

106

### Sección A

En el compas 167 vuelve a repetir A con el mismo bajo y cambiando la melodía a octavas, esta sección está formada de dos periodos de 8 compases, los cuales se encuentran divididos en dos frases, cada una de cuatro compases.

En el compas 183 hace un periodo de transición con cambio sobre el discurso melódico y el contexto armónico, cambia de (i – iv – v) a **C mayor** (I – ii – VI – V – I) y en el compas 202 realiza modulaciones temporales (Bb – F – Am – D7) los cuales son acordes extraños a la tonalidad que se venía utilizando, realiza una Gran Pausa y se dirige a la Coda que cuenta con un periodo de improvisación.

Figura 87: Periodo de transición

107

<sup>106</sup>Tascón Héctor – Joropo para un desplazado, Fuente: esta investigación.

<sup>107</sup>Tascón Héctor – Joropo para un desplazado, Fuente: esta investigación.

**Figura 88:** gran pausa, coda y periodo de improvisación.

217 (G. P.)  
D.S. al Coda

221 Coda improvisación x4  
Am Dm E7  
*mf* *ff con fuerza*

227

108

## Coda

La Coda compás 221 cuenta con un periodo de improvisación, como también en el compás 225 se encuentra material temático del estribillo (**mirar figura 88**), y su armonía es la misma (i – iv – v) sobre el bajo, del compás 249 hasta el compás 259 hay una extensión de dominante y finaliza en tónica **Am** haciendo una cadencia auténtica perfecta.

**Figura 89:** Extensión de dominante y finaliza en Am

250 rit.

Extensión de dominante

256 a tempo  
*ff*

109

<sup>108</sup>Tascón Héctor – Joropo para un desplazado, Fuente: esta investigación.

<sup>109</sup>Tascón Héctor – Joropo para un desplazado, Fuente: esta investigación.

## CONCLUSIONES

Con el trabajo titulado recital interpretativo de percusión sinfónica se concluye que el estudiante de percusión debe de estar capacitado para desempeñarse en diferentes áreas del ámbito musical, tanto como músico instrumentista como pedagogo de la música.

Realizar un recital interpretativo es de mucha importancia porque se demuestra el desarrollo de un proceso musical y técnico realizado a lo largo de toda la carrera, En este trabajo las obras de nivel concertista servirán para la formación y motivación para las nuevas generaciones que estén interesadas en realizar un recital, ya sea interpretativo o creativo.

Los análisis formales de las obras son de mucha importancia para el músico en general, ya que de este se deriva el entendimiento y el ¿por qué? de la escritura musical, también es de gran importancia a la hora de interpretar una obra tanto musicalmente como analíticamente, esto permite al músico o al intérprete entender de manera minuciosa la música y lo que el compositor quiso expresar en la obra a interpretar.

Realizar un recital de percusión sinfónica acerca al estudiante a las diferentes perspectivas que ofrece la música y por lo tanto hacia la educación musical; el futuro licenciado debe de estar capacitado en los aspectos musical, pedagógico e integral para lograr impartir el conocimiento de forma adecuada a las futuras generaciones.

El recital de percusión sinfónica fortalece los procesos musicales de nuestra región, porque mediante el concierto la población en general conocerá nuevos contextos musicales y también compositores que para algunos pueden ser desconocidos.

El trabajo presentado enriquece la cultura y enriquece a la academia, en este caso al programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, porque el conocimiento sobre la percusión ha sido escaso, además desde el año 2015 solo se tiene conocimiento de un recital de percusión. Con el recital se realza los estándares de calidad, se mejora e incentiva en los nuevos procesos académicos que se desarrollen dentro de la cátedra de percusión.

## BIBLIOGRAFIA

BERNAL Luis Felipe, recital de grado - percusión sinfónica. Colombia 2015.

DONINGTON Robert, La música y sus instrumentos. Madrid: Alianza Editorial (1986).

FRANÇOIS – René Tranchefort, Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid: Alianza editorial (1985).

SALAZAR Rico Jaime, Instrumentos musicales. Editorial musical latinoamericana.

SARMIENTO Pedro, Compositor, Universidad Nacional de Colombia. 2007

## WEBGRAFIA

Banco de la república cultural (2014) Recorridos por la música de cámara, Javier Ocampo (saxofón) Alejandro Ruiz (marimba) recuperado de: [https://www.issuu.com/banrepcultural/docs/programa\\_de\\_mano\\_aprobado\\_javier\\_oc](https://www.issuu.com/banrepcultural/docs/programa_de_mano_aprobado_javier_oc)

Colombia – SA (2018) Música, música colombiana recuperada de: <https://colombia-sa.com/musica/musica.html>

Fundación Juan March - Departamento de Actividades Culturales (2014) Los compositores y sus obras Siegfried Fink, Ruido, máquinas y música para piano, percusión y narrador, recuperado de: <https://www.march.es/musica/jovenes/ruido-maquinas-musica-html/fink.html#ac-1>

Guataquira, Cristian Camilo (2016) Joropo en Dos Movimientos Basado en un Canto de Ordeño y Golpe de Gabán, para Cuarteto de Cuerdas Frotadas y Cuatro Llanero, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, recuperado de: <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5499>

Percumaniatico (2013) Técnica marimba a cuatro baquetas, recuperado de: <https://parcusiomanicomic.wordpress.com/tecnica-marimba-a-4-baquetas/>

Pérez Jorge Abdhull (2006) Historia de la Música, periodo Contemporáneo, recuperado de: [https://maestro\\_abdhull.blogia.com/2006/101503-periodo-contempor-neo.php](https://maestro_abdhull.blogia.com/2006/101503-periodo-contempor-neo.php)

Rosauro Ney (2018) Biografía en español, recuperado de:  
<http://neyrosauro.com/about/bio-espanol>

[www.sarmientomusica.com](http://www.sarmientomusica.com)

[www.banrepcultural.org/musica](http://www.banrepcultural.org/musica)

Enciclopedia virtual Wikipedia:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Blues>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Escala\\_de\\_blues](https://es.wikipedia.org/wiki/Escala_de_blues)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Elliott\\_Carter](https://es.wikipedia.org/wiki/Elliott_Carter)

# **ANEXOS**



siegfried fink

# trommel-suite

## snare drum-suite

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



CDD

ZIMMERMANN-FRANKFURT

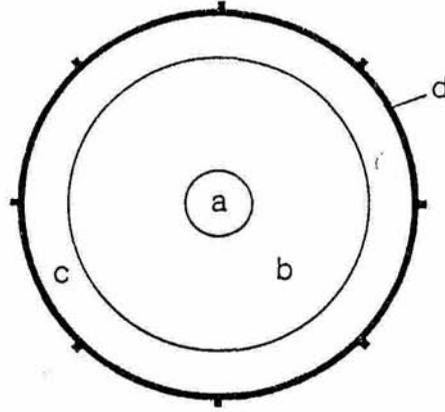
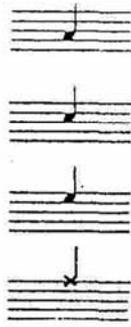
7M 2171

IZQUIERDA: TIMBAL + ESCOBILLA  
 DERECHA: TIMBAL

Ausführungsbezeichnungen / Notation for methods of playing

Anschlagstellen / points of impact

- a) Fellmitte  
centre of head
- b) Zwischenraum  
interval
- c) Fellrand  
rim area
- d) Spannreifen  
on rim



mit Saiten snares on    ohne Saiten snares off    Trommelschlägel snaredrum sticks    Tomtom tomtom    Besen brushes



Stock auf Stock stick on stick    aufgelegter Stock stick across rim *contra*    Randschlag rimshot    Akzent accent    Doppelakzent stronger accent    rechte Hand right hand    linke Hand left hand

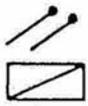


Besen wischen brushed    Press-wirbel press roll    vom Fellrand zur Mitte from edge to centre    Notation = Ausführung - Sprungschläge    notation = execution - rebound strokes

**ATENCIÓN!** HOY QUE TENER MUY PRESENTE  
 QUE EN ESTA OBRA SE NOS PRESENTAN 18  
 SONIDOS DIFERENTES EN LA CAJA.

Vorübungen für diese „Trommel - Suite“: „Schlagzeug mein Hobby“ (ZM 232)  
 First exercises for this "snare drum - suite": "I like percussion" (ZM 232)

# intrada



♩ - 72

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

*p*

*mp* *mf*

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

*mf* *p* *f*

*mf* *pp* *mf*

*p* *f* *pp* *mp* *p*

*f* *p*

*mf* *p* *mf*

LEQUERRE & ISAC TIMBAL  
DERECHA : BQ TIMBAL

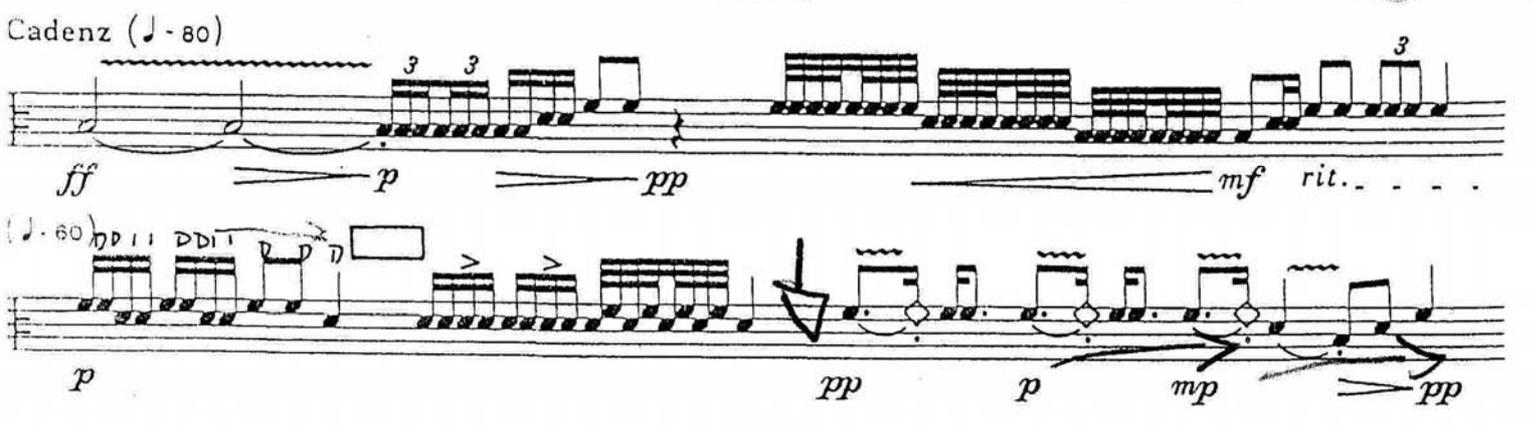
# toccata

4  
 ♩ - 160



*mf* *pp* *mf* *pp*  
*mf* *pp* *mf* *pp*  
*f* *mf* *p* *mp*  
*pp* *p*  
*mf* *f*  
*p* *f* *p*  
*mf* *f*  
*p* *mf* *rit.* *pp*

Cadenz (♩ - 80)



*ff* *p* *pp* *mf* *rit.*  
*p* *pp* *p* *mp* *pp*

# mista

RH -92

First system of musical notation. It consists of two staves. The right-hand staff (RH) contains a series of eighth-note chords with accents (>) and slurs. The left-hand staff (LH) contains a series of eighth-note chords with slurs. A circled diagram of a piano key is shown in the upper left corner, with a 'p' dynamic marking next to it.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The right-hand staff (RH) contains eighth-note chords with accents (>) and slurs. The left-hand staff (LH) contains eighth-note chords with slurs. Dynamics include *mf* and *p*. A circled diagram of a piano key is shown in the lower left corner, with an 'LH' marking next to it. A circled diagram of a piano key is also shown in the middle of the system.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The right-hand staff (RH) contains eighth-note chords with accents (>) and slurs. The left-hand staff (LH) contains eighth-note chords with slurs. Dynamics include *mp*, *mf*, *p*, and *f*. A circled diagram of a piano key is shown in the lower left corner.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The right-hand staff (RH) contains eighth-note chords with accents (>) and slurs. The left-hand staff (LH) contains eighth-note chords with slurs. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The right-hand staff (RH) contains eighth-note chords with slurs. The left-hand staff (LH) contains eighth-note chords with slurs. Dynamics include *mf*.

Sixth system of musical notation. It consists of two staves. The right-hand staff (RH) contains eighth-note chords with accents (>) and slurs. The left-hand staff (LH) contains eighth-note chords with slurs. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *rit.* (ritardando). A circled diagram of a piano key is shown in the lower left corner.

Seventh system of musical notation. It consists of two staves. The right-hand staff (RH) contains eighth-note chords with accents (>) and slurs. The left-hand staff (LH) contains eighth-note chords with slurs. A circled diagram of a piano key is shown in the lower left corner, with a 'press roll' instruction next to it.

Eighth system of musical notation. It consists of two staves. The right-hand staff (RH) contains eighth-note chords with accents (>) and slurs. The left-hand staff (LH) contains eighth-note chords with slurs. Dynamics include *pp* (pianissimo). A circled diagram of a piano key is shown in the middle of the system. A time signature of 1'30'' is indicated at the end of the system.

RH. *mf* *2x rit.*

(♩-72) *pp* *mf pp accel.*

Tempo I (♩-160) *(pp)*

*f* *mp*

*p* *mf*

*f*

*pp*

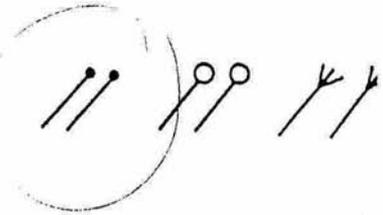
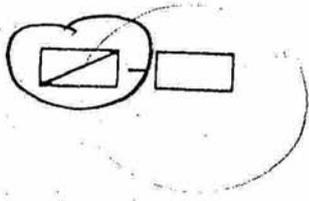
*mp* *pp*

*p* *mf*

*f* *mf* *p* *pp* 2'30'



# cadenza



**Allegro** x2  
 2 *mf*

**Andantino** x2  
 1 *P* *FF*

**Comodo**  
 5

**Maestoso** x2  
 5 *p*

**Presto** x3 *COMBIO*  
 3 *P* *mf* *F*

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

**Allegretto** x4  
 6 *Borden* *Recht*  
*P* - *mf* - *F* - *P*

**Moderato** x3  
 4 *Combina con*  
  
*3. uol. Ferdinando*

**Andante** x2  
 8 *accelerando*

7  
 5

**Maestoso** x2  
 9 *P cres*

**Allegretto** x1  
 10 *FF* *FF*

In der „cadenza“ werden Rhythmusmodelle aus den anderen Sätzen angeboten. Der Solist entscheidet frei über Tempo / Kombination und Wiederholung der Muster / Dynamik und Klangfarbe durch Wahl der Schlagel, der Anschlagstellen und der Saitenbespannung.

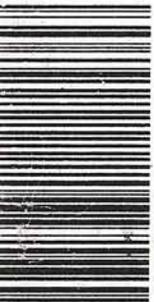
In the „cadenza“ rhythmic patterns from the other movements are used. The solist can decide on the tempo / combination and repetition of the pattern / dynamics and tone colours himself through his choice of drumsticks, the place of the drum he beats and the tension of the snares.

8

# marcia

$\text{♩} = 100$

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *p*. The sixth staff has a dynamic marking of *mf*. The seventh staff has a dynamic marking of *f*. The eighth staff has a dynamic marking of *p*. The ninth staff has a dynamic marking of *f*. The tenth staff has a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and slurs.



**Ney Rosauero**

***Concerto for Marimba  
and Orchestra (piano red.)***

- I) Greetings (Saudação)**
- II) Lament (Lamento)**
- III) Dance (Dança)**
- IV) Farewell (Despedida)**

**PRÓ PERCUSSÃO**  
Brazil

# Ney Rosauo

## CONCERT FOR MARIMBA AND ORCHESTRA

( piano reduction )

### I) SAUDAÇÃO (Greeting)

**1 ALLEGRO** ♩ = 152

Mar.  
Mar.  
*f*  
Piano  
Piano  
*f*

5  
decresc...  
5  
decresc...

Copyright © 1992 PRO PERCUSSÃO Caixa Postal 5063 (UFSM), 97110 Santa Maria - RS, Brasil

All Rights Reserved

Registered at GEMA, Germany

17 *fu*

17 *fu*

This system contains two systems of music, each with two staves. The first system is marked with a dynamic of *fu* and measure number 17. The second system is also marked with *fu* and measure number 17. The music consists of eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

13

13

This system contains two systems of music, each with two staves. The first system is marked with measure number 13. The second system is marked with measure number 13. The music consists of eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

9 *d*

9 *d*

9 *fu*

9 *d*

This system contains two systems of music, each with two staves. The first system is marked with a dynamic of *d* and measure number 9. The second system is marked with *d* and measure number 9. The third system is marked with *fu* and measure number 9. The fourth system is marked with *d* and measure number 9. The music consists of eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

A

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 6/8 time. The treble staff contains chords and some melodic fragments, while the bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

25

**B**

Musical score for measures 25-27, marked with a section label **B**. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and dynamics *p* and *pp*. The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics *pp*. The time signature changes from 6/8 to 3/4.

28

**C**

Musical score for measures 28-31, marked with a section label **C**. The system consists of two staves. The treble staff has chords and dynamics *f*. The bass staff has a melodic line with slurs and dynamics *f*. The time signature changes from 3/4 to 6/8.

31

First system of musical notation, measures 31-34. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of quarter notes and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

31

Second system of musical notation, measures 31-34. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of quarter notes and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

35

Third system of musical notation, measures 35-38. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of quarter notes and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

35

Fourth system of musical notation, measures 35-38. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of quarter notes and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

39

Fifth system of musical notation, measures 39-42. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of quarter notes and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

39

Sixth system of musical notation, measures 39-42. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of quarter notes and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

D

Measures 43-46. Treble clef, 3/4 time. Measure 43: D4, E4, F4, G4. Measure 44: D4, E4, F4, G4. Measure 45: D4, E4, F4, G4. Measure 46: D4, E4, F4, G4. Bass clef, 3/4 time. Measure 43: D3, E3, F3, G3. Measure 44: D3, E3, F3, G3. Measure 45: D3, E3, F3, G3. Measure 46: D3, E3, F3, G3.

Measures 43-46. Treble clef, 3/4 time. Measure 43: D4, E4, F4, G4. Measure 44: D4, E4, F4, G4. Measure 45: D4, E4, F4, G4. Measure 46: D4, E4, F4, G4. Bass clef, 3/4 time. Measure 43: D3, E3, F3, G3. Measure 44: D3, E3, F3, G3. Measure 45: D3, E3, F3, G3. Measure 46: D3, E3, F3, G3.

Measures 47-50. Treble clef, 3/4 time. Measure 47: D4, E4, F4, G4. Measure 48: D4, E4, F4, G4. Measure 49: D4, E4, F4, G4. Measure 50: D4, E4, F4, G4. Bass clef, 3/4 time. Measure 47: D3, E3, F3, G3. Measure 48: D3, E3, F3, G3. Measure 49: D3, E3, F3, G3. Measure 50: D3, E3, F3, G3. *p* in measure 47. *8va* in measure 49. *loco* in measure 50. *f* in measure 50.

Measures 47-50. Treble clef, 3/4 time. Measure 47: D4, E4, F4, G4. Measure 48: D4, E4, F4, G4. Measure 49: D4, E4, F4, G4. Measure 50: D4, E4, F4, G4. Bass clef, 3/4 time. Measure 47: D3, E3, F3, G3. Measure 48: D3, E3, F3, G3. Measure 49: D3, E3, F3, G3. Measure 50: D3, E3, F3, G3. *p* in measure 47. *f* in measure 50.

Measures 51-54. Treble clef, 3/4 time. Measure 51: D4, E4, F4, G4. Measure 52: D4, E4, F4, G4. Measure 53: D4, E4, F4, G4. Measure 54: D4, E4, F4, G4. Bass clef, 3/4 time. Measure 51: D3, E3, F3, G3. Measure 52: D3, E3, F3, G3. Measure 53: D3, E3, F3, G3. Measure 54: D3, E3, F3, G3. *p cresc...* in measure 51.

Measures 51-54. Treble clef, 3/4 time. Measure 51: D4, E4, F4, G4. Measure 52: D4, E4, F4, G4. Measure 53: D4, E4, F4, G4. Measure 54: D4, E4, F4, G4. Bass clef, 3/4 time. Measure 51: D3, E3, F3, G3. Measure 52: D3, E3, F3, G3. Measure 53: D3, E3, F3, G3. Measure 54: D3, E3, F3, G3. *p* in measure 51. *p cresc...* in measure 51.

**E**

55

*ff* *pp* *cresc...*

55

*ff* *decresc...*

59

*mf*

59

*p*

63

*3*

63

67

Musical notation for measures 67-70, top system. Treble clef. Measure 67: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 68: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 69: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 70: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef. Measure 67: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 68: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 69: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 70: quarter notes G3, A3, B3, C4. Trills and triplets are indicated.

simile

67

Musical notation for measures 67-70, bottom system. Bass clef. Measure 67: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 68: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 69: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 70: quarter notes G3, A3, B3, C4. Trills and triplets are indicated.

71

Musical notation for measures 71-74, top system. Treble clef. Measure 71: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 72: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 73: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 74: quarter notes G4, A4, B4, C5. Trills and triplets are indicated.

71

Musical notation for measures 71-74, bottom system. Bass clef. Measure 71: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 72: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 73: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 74: quarter notes G3, A3, B3, C4. Trills and triplets are indicated. Dynamic markings include  $\text{fz}$  and  $\text{fz}$ .

75

Musical notation for measures 75-78, top system. Treble clef. Measure 75: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 76: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 77: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 78: quarter notes G4, A4, B4, C5. Trills and triplets are indicated.

75

Musical notation for measures 75-78, bottom system. Bass clef. Measure 75: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 76: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 77: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 78: quarter notes G3, A3, B3, C4. Trills and triplets are indicated.

79

cresc... *f* decresc...

Detailed description: This system contains measures 79 through 82. The upper staff features a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) section, followed by a decrescendo. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

79

cresc... *f*

Detailed description: This system continues measures 79 through 82. The lower staff shows a bass line with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) section.

83 (dead stroke)

**F**

*p* simile

Detailed description: This system contains measures 83 through 86. It features a series of notes marked with 'x' above them, indicating a 'dead stroke' effect. The dynamic is piano (*p*), and the instruction 'simile' is present.

83

*f* *mf*

Detailed description: This system continues measures 83 through 86. The upper staff has a fortissimo (*f*) dynamic, while the lower staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

87

Ord. cresc... *mf*

Detailed description: This system contains measures 87 through 90. It includes an 'Ord.' (Ordinary) section with a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

87

Detailed description: This system continues measures 87 through 90. The lower staff features a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

\* (VI\_

simile

91

91

95

95

G

99

99

\*VI\_DE = optional performance

103

Musical notation for measures 103-106, top system. The treble clef staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and slurs. The bass clef staff contains a supporting bass line.

103

Musical notation for measures 103-106, bottom system. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. The treble clef staff contains a bass line with chords and slurs.

simile

107

Musical notation for measures 107-110, top system. The treble clef staff contains a melodic line with triplet markings and slurs. The bass clef staff contains a supporting bass line.

107

Musical notation for measures 107-110, bottom system. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. The treble clef staff contains a bass line with chords and slurs.

cresc. poco a poco

H

111

Musical notation for measures 111-114, top system. The treble clef staff contains a melodic line with triplet markings and slurs. The bass clef staff contains a supporting bass line.

111

Musical notation for measures 111-114, bottom system. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. The treble clef staff contains a bass line with chords and slurs. A dynamic marking 'f' is present at the end of the system.

f

115

Musical score for measures 115-118. The top system shows a grand staff with treble and bass clefs. The bottom system shows a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords in the upper register and a rhythmic pattern in the lower register.

119

Musical score for measures 119-122. The top system shows a grand staff with treble and bass clefs. The bottom system shows a grand staff with treble and bass clefs. A first ending bracket is present above measure 121. The dynamic marking *mf* is present in measure 121.

123

Musical score for measures 123-126. The top system shows a grand staff with treble and bass clefs. The bottom system shows a grand staff with treble and bass clefs. The dynamic marking *decresc...* is present in measure 123.

J

Musical score for measures 127-130. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 127 begins with a piano (*p*) dynamic. The music features eighth-note patterns in the upper voice and a more active bass line. A boxed letter 'K' is placed above the staff in measure 130. The piece concludes with a double bar line in measure 130.

Musical score for measures 130-133. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 130 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features eighth-note patterns in the upper voice and a more active bass line. A boxed letter 'K' is placed above the staff in measure 130. The piece concludes with a double bar line in measure 133.

Musical score for measures 133-136. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 133 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features eighth-note patterns in the upper voice and a more active bass line. The piece concludes with a double bar line in measure 136.

137

First system of musical notation, measures 137-140. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 6/8 time. The treble staff contains chords and some melodic fragments. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) in the second measure of the treble staff and the first measure of the bass staff.

137

Second system of musical notation, measures 137-140. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 6/8 time. The treble staff contains chords and some melodic fragments. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) in the first measure of the bass staff.

141

Third system of musical notation, measures 141-144. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 6/8 time. The treble staff contains chords and some melodic fragments. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

141

Fourth system of musical notation, measures 141-144. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 6/8 time. The treble staff contains chords and some melodic fragments. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

145

Fifth system of musical notation, measures 145-148. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 6/8 time. The treble staff contains chords and some melodic fragments. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. A box containing the letter 'L' is positioned above the treble staff in the third measure. The system ends with a double bar line.

145

Sixth system of musical notation, measures 145-148. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 6/8 time. The treble staff contains chords and some melodic fragments. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the second measure of the bass staff. The system ends with a double bar line.

148

mf

This system contains measures 148, 149, and 150. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 148. The lower staff provides harmonic support with chords and bass lines. A dynamic marking of *mf* is present in measure 149.

148

f

This system continues measures 148, 149, and 150. The upper staff has a more active melodic line with slurs and accents. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords. A dynamic marking of *f* is present in measure 149.

151

cresc... ff

This system contains measures 151, 152, and 153. The upper staff has a complex melodic line with many slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment. A *cresc...* marking is in measure 152, and a *ff* marking is in measure 153.

151

cresc... ff

This system continues measures 151, 152, and 153. The upper staff has a simpler melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment. A *cresc...* marking is in measure 152, and a *ff* marking is in measure 153.

## II) LAMENTO (Lament)

15

POCO ADAGIO  $\text{♩} = 72$

A

The musical score is arranged in three systems, each with two staves. The top staff of each system is for Maracas (Mar.) and the bottom staff is for Piano. The music is in 6/4 time and begins with a first ending bracket labeled '1'.

**System 1:** The Maracas part starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes marked *mf*. The Piano part begins with a *pp* dynamic, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics range from *p* to *mp*.

**System 2:** The Maracas part continues with a triplet of eighth notes. The Piano part features a melodic line with a *p* dynamic and a bass line with a *p* dynamic.

**System 3:** The Maracas part features a complex triplet of eighth notes. The Piano part continues with a melodic line and a bass line, maintaining the *p* dynamic.

**B** MOSSO ♩ = 84

Measures 10-12, first system. Measure 10 features two triplet eighth notes in the treble clef. Measure 11 has a long note in the treble and a long note in the bass. Measure 12 begins with a piano (*p*) dynamic and a sixteenth-note pattern in the treble. A hairpin indicates a crescendo from *p* to *mf*. The text "rall..." is written below the staff.

Measures 10-12, second system. Measure 10 shows chords in both hands. Measure 11 has a long note in the treble and a long note in the bass. Measure 12 continues with a long note in the treble and a long note in the bass. The text "rall..." and *mf* are written below the staff.

Measures 13-15, first system. Measures 13-15 feature a continuous sixteenth-note pattern in the treble clef. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings of six are indicated above the treble staff.

Measures 13-15, second system. Measure 13 shows chords in both hands. Measure 14 has a long note in the treble and a long note in the bass. Measure 15 continues with a long note in the treble and a long note in the bass.

Measures 16-18, first system. Measures 16-18 feature a continuous sixteenth-note pattern in the treble clef. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings of six are indicated above the treble staff.

Measures 16-18, second system. Measure 16 shows chords in both hands. Measure 17 has a long note in the treble and a long note in the bass. Measure 18 continues with a long note in the treble and a long note in the bass.

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 features six sixteenth-note chords, each marked with a '6' above it. The bass line consists of eighth notes. Measures 20 and 21 contain sustained chords with a decrescendo hairpin.

poco rall...

rall...

Piano accompaniment for measures 19-21. Measures 19 and 20 show sustained chords in both hands. Measure 21 shows a decrescendo hairpin.

poco rall...

rall...

**C** ANDANTE/molto espressivo  $\text{♩} = 96$

Musical notation for measures 22-26. The melody in the treble clef features a series of chords with slurs and accents. The bass line is mostly rests.

Piano accompaniment for measures 22-26. The piano part consists of rests in both hands.

Musical notation for measures 27-31. The melody in the treble clef continues with slurred chords and accents. The bass line is mostly rests.

Piano accompaniment for measures 27-31. The piano part consists of rests in both hands.

32

mf

This system contains measures 32 through 36. The upper staff features a complex texture of sixteenth-note chords and arpeggios. The lower staff is mostly silent, with a few notes appearing in measures 34 and 35. The dynamic marking *mf* is centered below the system.

32

mp

This system contains measures 32 through 36. The upper staff is mostly silent, with some notes in measures 34 and 35. The lower staff features a melodic line with several triplet markings. The dynamic marking *mp* is centered below the system.

37

This system contains measures 37 through 41. The upper staff continues with the complex chordal texture from the previous system. The lower staff remains mostly silent.

37

This system contains measures 37 through 41. The upper staff has a melodic line with triplet markings. The lower staff has a few notes in measures 38 and 39.

42

This system contains measures 42 through 46. The upper staff features a complex texture of sixteenth-note chords and arpeggios. The lower staff is mostly silent.

42

This system contains measures 42 through 46. The upper staff has a melodic line with a long slur. The lower staff has a few notes in measures 43 and 44.

D

Musical notation for measures 46-49, piano part. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features eighth-note triplets in both hands. Measures 47-48 continue with similar triplet patterns. Measure 49 consists of sustained chords in both hands.

*mf*

Musical notation for measures 46-49, grand piano part. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features sustained chords in both hands. Measures 47-48 continue with similar chordal textures. Measure 49 consists of sustained chords in both hands.

*mf*

Musical notation for measures 51-54, piano part. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features eighth-note triplets in both hands. Measures 52-53 continue with similar triplet patterns. Measure 54 consists of sustained chords in both hands.

Musical notation for measures 51-54, grand piano part. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features sustained chords in both hands. Measures 52-53 continue with similar chordal textures. Measure 54 consists of sustained chords in both hands.

Musical notation for measures 56-59, piano part. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features eighth-note sextuplets in both hands. Measures 57-58 continue with similar sextuplet patterns. Measure 59 consists of sustained chords in both hands.

Musical notation for measures 56-59, grand piano part. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features sustained chords in both hands. Measures 57-58 continue with similar chordal textures. Measure 59 consists of sustained chords in both hands.

Musical staff 1 (top system) showing measures 61-65. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody includes sixteenth-note runs with sixteenth-note beams and sixteenth-note slurs. Measures 63-65 contain sixteenth-note triplets, each marked with a '6' above the notes.

Musical staff 2 (middle system) showing measures 61-65. It features a grand staff with treble and bass clefs. The left hand plays a steady accompaniment of eighth-note chords, while the right hand plays a melody of eighth notes.

Musical staff 3 (top system) showing measures 66-70. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody includes sixteenth-note runs with sixteenth-note beams and sixteenth-note slurs. Measures 68-70 contain sixteenth-note triplets, each marked with a '6' above the notes.

Musical staff 4 (middle system) showing measures 66-70. It features a grand staff with treble and bass clefs. The left hand plays a steady accompaniment of eighth-note chords, while the right hand plays a melody of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a 6/4 time signature change.

*molto rall...*

*molto rall...*

**E** TEMPO I

Musical staff 5 (top system) showing measures 70-74. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody includes sixteenth-note runs with sixteenth-note beams and sixteenth-note slurs. Measures 72-74 contain sixteenth-note triplets, each marked with a '3' above the notes. The dynamic marking *mf* is present.

Musical staff 6 (middle system) showing measures 70-74. It features a grand staff with treble and bass clefs. The left hand plays a steady accompaniment of eighth-note chords, while the right hand plays a melody of eighth notes. The dynamic marking *p* is present.

*p*

Musical score for measures 73-75, piano part. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Musical score for measures 73-75, violin part. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with eighth notes and slurs.

Musical score for measures 76-78, piano part. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, including triplets. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 76-78, violin part. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with eighth notes and slurs.

**F** MOSSO

Musical score for measures 79-81, piano part. Measure 79 starts with a fermata and a *rall...* instruction. Measure 80 begins with a *p* dynamic and a *mf* dynamic. The right hand has a rapid sixteenth-note passage with fingerings 6-6-6-6-6-6-6-6-6-6-6-6-6-6-6-6. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 79-81, violin part. Measure 79 starts with a fermata and a *rall...* instruction. Measure 80 begins with a *mf* dynamic. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs.

Musical score for measures 82-85. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 82 features a complex rhythmic pattern in the treble staff and a sustained note in the bass staff. Measures 83-85 continue with similar rhythmic patterns. A fermata is present over the final note of measure 85 in both staves.

Musical score for measures 85-88. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 85 features a complex rhythmic pattern in the treble staff and a sustained note in the bass staff. Measures 86-88 continue with similar rhythmic patterns. A fermata is present over the final note of measure 88 in both staves.

**TEMPO I**

Musical score for measures 88-91. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 88 features a complex rhythmic pattern in the treble staff and a sustained note in the bass staff. Measures 89-91 continue with similar rhythmic patterns. A fermata is present over the final note of measure 91 in both staves.

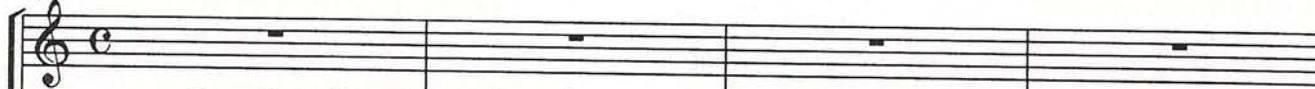
rall. e decresc ...

molto rall...

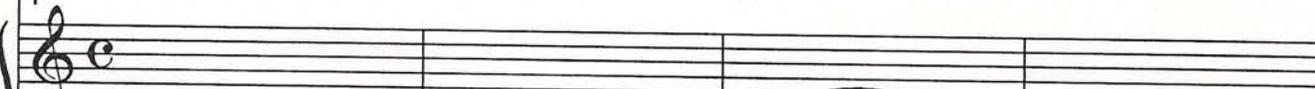
# III) DANÇA

**Molto Animato** ♩ = 156

1

Mar. 

Mar.   
*mf*      *decresc..*      *p*

Piano 

Piano   
*mf*

5 

5   


9 

9   


A

Musical notation for the first system, measures 13-16. The upper staff features a continuous eighth-note melody. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords. The dynamic marking *mf* is present.

Musical notation for the second system, measures 13-16. The upper staff contains chords with eighth-note patterns. The lower staff features a melodic line with eighth notes. The dynamic marking *p* is present.

Musical notation for the third system, measures 17-20. The upper staff includes a triplet of eighth notes in measure 17. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords.

Musical notation for the fourth system, measures 17-20. The upper staff contains chords with eighth-note patterns. The lower staff features a melodic line with eighth notes and a triplet in measure 19.

Musical notation for the fifth system, measures 21-24. The upper staff features a continuous eighth-note melody. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords.

*cresc. poco a poco*

Musical notation for the sixth system, measures 21-24. The upper staff contains chords with eighth-note patterns. The lower staff features a melodic line with eighth notes and triplets in measures 21 and 23.

*cresc. poco a poco*

**B**

25 *f* *p subito*

25 *f* *p subito*

29

29 *f* *p subito*

33

33 *cresc..*

Musical score for measures 37-40. The score is written for a piano with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *f* (forte). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. A fermata is placed over a chord in the right hand at the end of measure 40.

**C** **Meno Mosso** ♩ = 120

Musical score for measures 41-44. The score is written for a piano with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The tempo is marked *f* (forte). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. A fermata is placed over a chord in the right hand at the end of measure 44.

Musical score for measures 45-48. The score is written for a piano with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. A fermata is placed over a chord in the right hand at the end of measure 48.

49

mf

mf

This system contains measures 49 through 52. The upper staff is mostly silent, with a melodic phrase starting in measure 52 marked *mf*. The lower staff has a melodic line starting in measure 49, also marked *mf*.

49

This system contains measures 49 through 52. The upper staff has a melodic line starting in measure 49. The lower staff has a bass line starting in measure 49.

53

*f*

This system contains measures 53 through 56. The upper staff has a melodic line starting in measure 53. The lower staff has a bass line starting in measure 53, marked *f* in measure 56.

53

This system contains measures 53 through 56. Both the upper and lower staves are silent.

57

This system contains measures 57 through 60. The upper staff features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes starting in measure 57. The lower staff has a bass line starting in measure 57.

57

This system contains measures 57 through 60. The upper staff has a melodic line starting in measure 57. The lower staff has a bass line starting in measure 57.

**D**

**Molto Mosso**

$\text{♩} = 160$

61

61

*ff*      *decresc..*

65

65

69

69

73 *p*

Musical notation for measures 73-76, upper staff. The music features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic is marked *p* (piano).

73 *pp*

Musical notation for measures 73-76, lower staff. The music consists of a steady, rhythmic accompaniment of chords and single notes. The dynamic is marked *pp* (pianissimo).

77

Musical notation for measures 77-80, upper staff. The melodic line continues with intricate patterns, including some triplet-like figures. The dynamic is not explicitly marked in this system.

77

Musical notation for measures 77-80, lower staff. The accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern of chords and notes.

81 *mf*

Musical notation for measures 81-84, upper staff. The melodic line becomes more rhythmic and driving. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte).

81 *mp*

Musical notation for measures 81-84, lower staff. The accompaniment features a more active bass line with some eighth-note patterns. The dynamic is marked *mp* (mezzo-piano).

85

Musical notation for measures 85-88, upper system. The treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The bass clef contains whole rests.

85

Musical notation for measures 85-88, lower system. The treble clef contains whole rests. The bass clef contains a simple accompaniment of eighth notes and chords.

89

Musical notation for measures 89-92, upper system. The treble clef contains a fast, rhythmic melodic line with many sixteenth notes. The bass clef contains whole rests. A dynamic marking *p* is present.

89

Musical notation for measures 89-92, lower system. The treble clef contains whole rests. The bass clef contains a simple accompaniment of eighth notes and chords. A dynamic marking *pp* is present.

93

Musical notation for measures 93-96, upper system. The treble clef contains a fast, rhythmic melodic line with many sixteenth notes. The bass clef contains whole rests. A dynamic marking *cresc..* is present.

93

Musical notation for measures 93-96, lower system. The treble clef contains whole rests. The bass clef contains a simple accompaniment of eighth notes and chords. A dynamic marking *cresc..* is present.

97 *ff*

Musical notation for measures 97-100, first system. Treble clef with a rapid sixteenth-note melody. Bass clef is mostly silent. Dynamic marking *ff*.

97 *ff*

Musical notation for measures 97-100, second system. Treble clef has whole notes. Bass clef has a simple accompaniment. Dynamic marking *ff*.

101

Musical notation for measures 101-104, first system. Treble clef has a rapid sixteenth-note melody. Bass clef has a simple accompaniment.

101

Musical notation for measures 101-104, second system. Treble clef has whole notes. Bass clef has a simple accompaniment.

**E** **Meno mosso**

105

Musical notation for measures 105-108, first system. Treble clef has whole notes. Bass clef has a simple accompaniment.

105 *mf*

Musical notation for measures 105-108, second system. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment. Dynamic marking *mf*.

Tempo I

109

*f* *decresc..*

109

*f* *decresc..*

**F**

113

*mf*

113

*mf*

117

*mf*

117

*mf*

Musical notation for measures 121-124, first system. The treble clef staff contains a continuous eighth-note melody. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

cresc. poco a poco

Musical notation for measures 121-124, second system. The treble clef staff contains a melody with rests. The bass clef staff contains a triplet accompaniment. The instruction "cresc. poco a poco" is written below the bass staff.

cresc. poco a poco

Musical notation for measures 125-131, first system. Measure 125 starts with a forte (*f*) dynamic. A box containing the letter "G" is placed above the treble staff at the beginning of measure 126. The dynamic changes to piano (*p*) subito in measure 126. The treble staff features a sixteenth-note pattern.

*p* subito

Musical notation for measures 125-131, second system. The treble staff contains a melody with rests. The bass clef staff contains a triplet accompaniment. The instruction "f" is written below the bass staff at the start of measure 125, and "p subito" is written below the bass staff at the start of measure 126.

*p* subito

Musical notation for measures 129-131, first system. The treble clef staff contains a sixteenth-note pattern. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 129-131, second system. The treble clef staff contains a melody with rests. The bass clef staff contains a triplet accompaniment.

133

3

cresc..

cresc..

137

f

cresc..

141

decresc..

p

decresc..

145

Musical notation for measures 145-148, right hand part. The treble clef is used. The right hand is mostly silent, with whole rests in all four measures.

145

Musical notation for measures 145-148, left hand part. The bass clef is used. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in pairs. Measures 146 and 148 feature a slur over a pair of notes.

149

Musical notation for measures 149-152, right hand part. The treble clef is used. The right hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in pairs. Measure 152 ends with a fermata.

149

Musical notation for measures 149-152, left hand part. The bass clef is used. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in pairs. Measures 150 and 152 feature a slur over a pair of notes.

# IV) DESPEDIDA (Farewell)

Prestissimo ♩ = 192

The musical score is arranged for two Maracas (Mar.) and Piano. The tempo is marked 'Prestissimo' with a quarter note equal to 192 beats per minute. The score is divided into several systems:

- System 1:** The first system shows the Maracas and Piano parts. The Maracas part is in the treble clef, and the Piano part is in the bass clef. Both are marked with a forte *f* dynamic. The time signature changes from 6/8 to 2/4 and back to 6/8.
- System 2:** The second system continues the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 3:** The third system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 4:** The fourth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 5:** The fifth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 6:** The sixth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 7:** The seventh system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 8:** The eighth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 9:** The ninth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 10:** The tenth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 11:** The eleventh system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 12:** The twelfth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 13:** The thirteenth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 14:** The fourteenth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 15:** The fifteenth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 16:** The sixteenth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 17:** The seventeenth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 18:** The eighteenth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 19:** The nineteenth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 20:** The twentieth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 21:** The twenty-first system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 22:** The twenty-second system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 23:** The twenty-third system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 24:** The twenty-fourth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 25:** The twenty-fifth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 26:** The twenty-sixth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 27:** The twenty-seventh system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 28:** The twenty-eighth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 29:** The twenty-ninth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 30:** The thirtieth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 31:** The thirty-first system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 32:** The thirty-second system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 33:** The thirty-third system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 34:** The thirty-fourth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 35:** The thirty-fifth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 36:** The thirty-sixth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 37:** The thirty-seventh system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 38:** The thirty-eighth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 39:** The thirty-ninth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 40:** The fortieth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 41:** The forty-first system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 42:** The forty-second system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 43:** The forty-third system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 44:** The forty-fourth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 45:** The forty-fifth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 46:** The forty-sixth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 47:** The forty-seventh system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 48:** The forty-eighth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 49:** The forty-ninth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.
- System 50:** The fiftieth system shows the Maracas and Piano parts, with the time signature changing to 2/4 and back to 6/8.

**CADENZA (poco rubato)**

The cadenza section begins at measure 11. The Maracas part features a melodic line with triplets and a 'loco' section. The Piano part provides harmonic support with chords and sustained notes. The tempo is marked 'poco rubato'.

**A** TEMPO I (6/8+2/4+6/8+3/4)

14

rall molto.

*mf*

14

*mf*

18

18

24

24

30

Musical notation for measures 30-35, top system. The treble clef contains a melodic line with dotted rhythms and rests. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. A B-flat symbol is placed above the staff at measure 32.

30

Musical notation for measures 30-35, bottom system. The treble clef contains rests and some chords. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

36

Musical notation for measures 36-41, top system. The treble clef contains a melodic line with dotted rhythms and rests. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

36

Musical notation for measures 36-41, bottom system. The treble clef contains rests and some chords. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

42

Musical notation for measures 42-47, top system. The treble clef contains a melodic line with dotted rhythms and rests. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

42

Musical notation for measures 42-47, bottom system. The treble clef contains rests and some chords. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

B

48

decresc... *mf* *p*

48

decresc... *p*

54

54

60

cresc ...

60

cresc ...

66

*p* subito *cresc. poco a poco ...*

Detailed description: This system shows the piano part for measures 66 to 71. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests. The dynamic marking *p* subito is placed below the first measure, and *cresc. poco a poco ...* is placed below the last measure.

66

*pp* subito *cresc. poco a poco ...*

Detailed description: This system shows the grand staff for measures 66 to 71. The piano part is on the bottom staff and the grand staff part is on the top staff. The dynamic marking *pp* subito is placed below the first measure, and *cresc. poco a poco ...* is placed below the last measure.

72

*ff*

Detailed description: This system shows the piano part for measures 72 to 77. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests. The dynamic marking *ff* is placed below the last measure.

72

*f*

Detailed description: This system shows the grand staff for measures 72 to 77. The piano part is on the bottom staff and the grand staff part is on the top staff. The dynamic marking *f* is placed below the last measure.

78

Detailed description: This system shows the piano part for measures 78 to 83. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests.

78

Detailed description: This system shows the grand staff for measures 78 to 83. The piano part is on the bottom staff and the grand staff part is on the top staff.

C

84

(1x right hand)  
*p*  
*ff*  
*f*

90

*ff*  
*f*

96

*f*  
1  
1

102 *8<sup>va</sup> loco*

Musical score for measures 102-107. The top staff is a single melodic line with an *8<sup>va</sup> loco* instruction. The bottom staff is a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

108 *8<sup>va</sup> loco*

*f*

*cresc ...*

Musical score for measures 108-113. The top staff has a melodic line with an *8<sup>va</sup> loco* instruction and a forte (*f*) dynamic. The bottom staff has a piano accompaniment with a crescendo marking (*cresc ...*). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

114 **D**

*ff*

*f*

Musical score for measures 114-119. A boxed **D** indicates a section change. The top staff has a melodic line with a fortissimo (*ff*) dynamic. The bottom staff has a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

120

Musical notation for measures 120-125, top system. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measures 120-121 are in 2/4 time, 122-123 in 3/4, and 124-125 in 2/4. The notes are mostly rests.

120

Musical notation for measures 120-125, bottom system. The system consists of two staves (treble and bass clef). The right hand has a melodic line with notes and accidentals (flats). The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

126

Musical notation for measures 126-131, top system. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measures 126-127 are in 3/4 time, 128-129 in 2/4, and 130-131 in 3/4. The notes are mostly rests.

126

Musical notation for measures 126-131, bottom system. The system consists of two staves (treble and bass clef). The right hand has a melodic line with notes and accidentals. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

132

Musical notation for measures 132-137, top system. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measures 132-133 are in 2/4 time, 134-135 in 3/4, and 136-137 in 2/4. The right hand has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, marked *mf*. The left hand has rests.

132

Musical notation for measures 132-137, bottom system. The system consists of two staves (treble and bass clef). The right hand has a melodic line with notes and accidentals. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

138

138

144

E

144

*p subito* *cresc ...*

144

*p subito* *cresc ...*

150

150

*ff*

150

*ff*

( MARIMBA CADENZA )

Lento

156

rall... rall molto ... acell... rall... rall molto ...

VIVO

rall...

Andante

p

rall molto ...

Allegro

p

cresc. and acell. sempre

Vivace

*f*

Lento

rall... rall molto ...

Poco rubato

Tempo I

ATTACA

**F** TEMPO I

157

157

*ff*

163

ff

This system contains measures 163 through 168. The music is written for two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The time signature changes from 6/8 to 3/4, then to 6/8, then to 2/4, then to 6/8, and finally to 3/4. The key signature has one flat. A dynamic marking of *ff* is present in the final measure.

163

ff

This system contains measures 163 through 168. The music is written for two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The time signature changes from 6/8 to 3/4, then to 6/8, then to 2/4, then to 6/8, and finally to 3/4. The key signature has one flat. A dynamic marking of *ff* is present in the final measure.

G

169

This system contains measures 169 through 174. The music is written for two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The time signature changes from 3/4 to 2/4, then to 3/4, then to 2/4, then to 3/4, and finally to 2/4. The key signature has one flat. A box containing the letter 'G' is placed above the first measure.

169

This system contains measures 169 through 174. The music is written for two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The time signature changes from 3/4 to 2/4, then to 3/4, then to 2/4, then to 3/4, and finally to 2/4. The key signature has one flat.

175

This system contains measures 175 through 180. The music is written for two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The time signature changes from 3/4 to 2/4, then to 3/4, then to 2/4, then to 3/4, and finally to 2/4. The key signature has one flat.

175

This system contains measures 175 through 180. The music is written for two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The time signature changes from 3/4 to 2/4, then to 3/4, then to 2/4, then to 3/4, and finally to 2/4. The key signature has one flat.

181

181

181

187

187

193

193

199

G.P. *pp* cresc ...

199

G.P. *pp* cresc ...

205

*molto cresc..* *ff*

205

*molto cresc..* *ff*

Para meu filho "Marcelo" / Brasilia, VII 1986

RECORDED BY :

NEY ROSAURO - with Lise Bulcão on piano. -  
L.P. Marimba Brasileira / Pro Percussão/Brasil -  
1989.

SEVERIN BALSER - with Kammerolisten  
Zürich, Dir. A.H. Lilienthal. - CD Marimba in  
Concert (Switzerland-1990) - ref. GALLO 47-  
599.

EVELYN GLENNIE - with the London Symphony  
Orchestra  
( England 1992) - CD Rebounds ref: 09026  
612772.

- Decca Video - Evelyn Glennie  
in Rio, ref. 071 121-3 DR

# JODACA

Para Vibrafono y Piano  
A mi hijo "Jose Daniel"

Arnold Carvajal Martinez

Allegro ♩ = 150

Vibraphone

*ff*

Piano

*ff*

Pno.

*mf*

*mf*

Pensante ♩ = 75

Pno.

*rit.*

*legato*

*a tempo*

10

Pno.

14

Pno.

Allegro 135

16

Pno.

21

Pno.

26

Pno.

32

Pno.

37

Pno.

43

Pno.

47

Piano dynamics: *f*, *mf*, *f*, *pp*, *pp*, *f*, *pp*

51

Piano dynamics: *f*, *pp*, *pp*, *f*, *pp*

**Pasillo Pensante = 70**

57

Piano dynamics: *p*, *pp*, *pp*

63

Piano dynamics: *pp*, *pp*, *pp*, *pp*

69

Pno.

73

Pno.

80

Pno.

86

Pno.

*Piu Mosso* ♩ = 85  
*mf*

91

Pno. *p*

*p.s.* ----- \*

96

Pno. *Viv.*

*p.s.* ----- \*

102

Pno. *p.s.*

*Pensante* ♩ = 75 ----- \*

110

Pno. *legato*

114

Pno.

116

Pno.

**Vivace = 190**

118

Libre... como improvisando

122

126

**Piu Mosso** ♩ = 85

130

Pno.

132

Pno.

134

Pno.

I. Saëta. . . . .	3
II. Moto Perpetuo . . . . .	6
III. Adagio . . . . .	8
IV. Recitative . . . . .	10
V. Improvisation. . . . .	13
VI. Canto . . . . .	16
VII. Canaries . . . . .	18
VIII. March . . . . .	21

Elliott Carter

EIGHT PIECES

for Four Timpani

*(one player)*

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, Inc.  
New York

# Performance Notes

1. *Public performance:* The printing order of these eight pieces was chosen largely to facilitate page turns, hence this order is not meant to suggest the order of performance. The group of eight is a collection of pieces from which not more than four are ever to be played as a suite in public. The order of these should be chosen to produce the maximum of variety, possibly according to the following suggestions:

- (a) If pedal timpani are available, III and/or VI may be included.
- (b) IV, V, VII and VIII can be used as beginning or ending pieces, while I, II, III and VI can be performed between them.
- (c) When played in sequence, it is important that not more than one pitch be carried over from one piece to the next — hence some may be transposed.

2. *Timpani:* Although all eight pieces can be performed on four standardized drums — 30", 28", 25" and 23" — other sized drums can be used to favor the effect of certain pieces. Although pedal timpani are required for III and VI, their use is not essential for the other pieces. However, pedal timpani can be useful for quick tuning changes between pieces for public performance.

3. *Sticks:* Sticks for I, III, IV, V and VII should be chosen to bring out the character of each piece. In VIII, medium-hard sticks are suggested; in VI, wooden snare drum sticks. In II, special rattan sticks with cloth (corduroy)-covered tips produce the best effect (see Example 1). IV uses a soft bass drum stick for its final note. I and VIII call for the reversing of the timpani sticks to strike with the wooden handles or butts. The striking with the wood is indicated

**BUTT** , and the usual way of striking is indicated **HEAD**

4. *Stick strokes:* Unless otherwise specified, the usual type of stroke is to be used. This "normal stroke" is indicated by the sign **NS** when used to cancel the "dead stroke" **DS** — as in II, IV, and at the end of I. A "dead stroke" is one in which the head of the stick is held down on the drum after striking to dampen all resonance at once.

The appearance of the small sign  $\text{f}$  , found in all of the pieces except VI, indicates *hand damping*.

In VI, the sign  $\text{r}$  means *on the rim* (not on the drum head), and the sign  $\text{rs}$  means *rim shot*.

5. *Striking positions on the drum head:* To produce a wide variety of different sound qualities, various striking positions are suggested. They are notated as follows:

- N** ————— Normal striking position on head  
**C** ————— Striking at center of head  
**R** ————— Striking on head very near the rim

(see Example 2)

**N** - - - - -  $\rightarrow$  **C** Change gradually from normal position to center of head

Each of these positions should produce a distinctly different sound. Where nothing is suggested, the choice of striking positions is left to the discretion of the player.

6. *Special effects:*

II: In the use of the cloth-covered rattan sticks, two types of striking are indicated (see Example 1):

- Tp** Striking with the tip  
**Hd** Striking with the head

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.

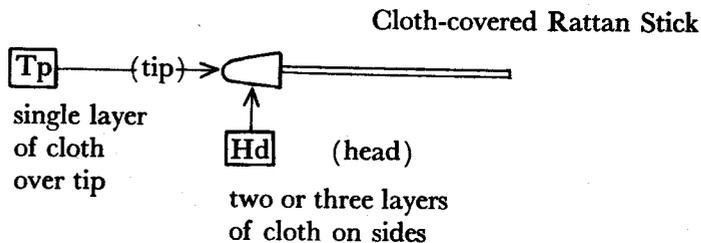
The sign  $\cup$  weakens the above indications.

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  $\diamond$ .

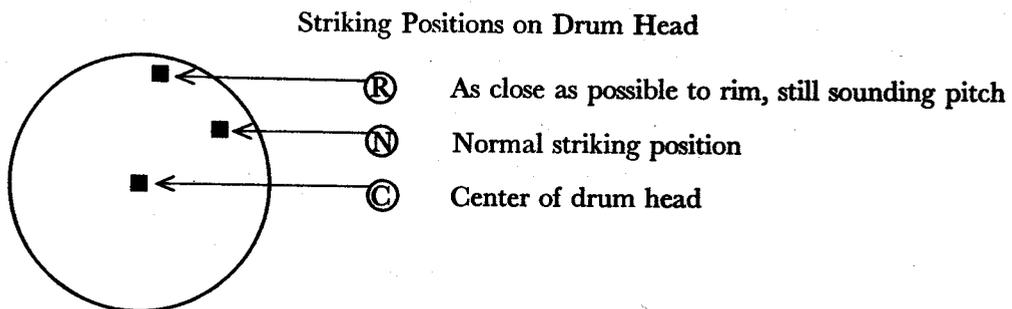
III: *Sympathetic resonance* (called for on page 8, line 3, and page 9, line 1). — The pitch played on the drum notated on the large staff is meant to produce a sympathetic resonance in the drum notated on the small staff below. If this does not occur effectively, with a vibration loud enough to make 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

(N) *ad lib. (accel.)*  $\text{♩} = 150$   
 $\text{♩} = 50$  (*in tempo*) *tr*  
*mf* *sf* *p* *pp*

*evenly and resonantly*  
 (N)  $\text{♩} = \text{♩}$   
 (C) *p*

(N) *ad lib. (accel.)*  $\text{♩} = 50$  *molto rit.* *in tempo*  
*mf* *sf* *molto* *p* (C)

(N) → (C) →

(N) → (C) →

(N) → (C) → *emphasize A and D more and more* *mf* *mf* *f* *f*  
 (*p*) (*p*)

(N) →  $\text{♩} = 60$   
*f marc.* 5 *mf*<sup>3</sup>

(N) → *f* *mf* *f*

(N) → *sf-p* *sf-p* *sf-p* *f* *sf-p* *sf-p* *f sub.*

(N) → *mf* *cresc.* (*d=45*)

(N) → *f*

(N) → *menof* *cresc.* *tr* *ff*

(N) → *mf* *p sub.* *ff* *ff* (*p*) (*p*)

(N) → *p* (*p*) (*p*) *f* (*p*) *sempre*

(N) → *f* *f* *f* *f* *f* *f*

(N) → (*p*) *mf* *mf* *mp* *mp* BUTTS

\* See Performance Note #4 regarding damping notation.

**BUTTS**

(N) → *pp* *emphasize A slightly*

(N) →

(N) → *pp sempre* *mp* *f*

(N) → *ff* *f* *p* **HEADS**

← ♩ = 150 (♩ = 50) →

(N) → (C) →

(N) → (C) →

(N) → (C) → *mp* *mp*

(N) → *mf* *mf* *f* *f* (N) → *ff*

♩ = 60

(N) → *ad lib. (accel.)* *mf* *ff* *pp* *p* **NS** *tr* *smorz.*

♩ = 60 *rit.* **DS**

to Paul Price

# II. Moto Perpetuo\*

Elliott Carter

$\text{♩} = 120$  ( $\text{♩} = \text{♩}$  throughout)

cloth-covered rattan sticks

[Hd]  $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{C}$

*pp* (lightly and very distinctly)

[Hd]  $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{C}$

[Hd]  $\text{N}$   $\text{C}$   $\text{N}$

*p* *pp sub.* *p* *mp*

[Hd]  $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{C}$

*p* *mp* *pp sub.*

[Hd]  $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$

*mp* *p* *pp*

[Hd]  $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{N}$

*cresc. poco a poco*

[Hd]  $\text{N}$   $\text{C}$   $\text{R}$   $\text{C}$   $\text{DS}$   $\text{NS}$

*mp* *p* *pp* *mp*

[Hd]  $\text{R}$   $\text{C}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{Tp}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$

*< mf* *> p*

\* See Performance Note #6 regarding accents and sticks.

[Hd] (C) (R) (C) (R) (N) [Tp] (R) (N) (R) (N) (C)

*mp* *mf* *p*

[Tp] (N) (C) (N) (C) (N) (R) (N)

*mp* *p* *mp* *p* *cresc.*

[Tp] (N) (R) (N) (R) [Hd sempre] (C)

*mp* *mf* *pp sub. (come prima)*

[Hd] (N) (R) (C) (N) (C) (N) (C)

*mp* *mf*

[Hd] (R) (N) (C) (N) (R) (C)

*mp* *mf*

[Hd] (C) (N) (R) (N)

*cresc.* *mp* *mf*

[Hd] (N) (C) (N) (C)

*p sub.* *mf* *f* *pp*

[Hd] (C) (N) (C) (N) (C) (N) (C) (N) (C) [DS\*] [DS] [DS] [DS] (N)

*p sub.* *mf* *f* *pp* [DS\*] [DS] [DS] [DS] (N)

\* With the stick of one hand, strike and hold against drum head; the other stick plays the repeated notes.

to Jan Williams

# III. Adagio

Elliott Carter

$\text{♩} = \text{ca. } 36, \text{ very freely}$

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

*tr*, *damp*, *Ab*

*(rapido)*, *(rit. ...)*

sympathetic resonance (see Performance Note #6)

*f* (ring of drum ...)

\* If this piece is performed after another of the series, it is only necessary to tune Drum 3. Drums 1, 2 and 4 may start on any note and slide into the first notes not in parentheses.

\*\* The drums played before the harmonic and glissando note should be loud enough to form a ringing background without covering that note. (See Performance Note #6 regarding the production of harmonics.)

mf [4] [3] [4] [1] 3 [3] [2] (rapido) [4] (C) mf

mf [1] f (h) [1] ff

[2] [3]

sympathetic resonance (see Performance Note)

[4] tr. [1] [3] [3] [3] [4]

f mf-p (p) mf (p) mf (p)

[2] [2] [4]

press forward [4] [3] [4] [2] [2] tr. [4] f [4] tr. mp < f

mf > più f > f > p [2] tr. [3] [3] [3] [3] f

> p (p) [3] tr. (p) [3]

[2] [3] [4] [1] [2] [4] [1] [3]

ff f ff f f mf

[3]

# IV. Recitative

Elliott Carter

Adagio drammatico (♩=49)

The musical score consists of seven staves of music in bass clef, 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Adagio drammatico with a quarter note equal to 49 beats per minute. The score includes various dynamics such as *ff*, *mp*, *f*, *mf*, *mf espr.*, *f marc.*, *p*, *non cresc.*, and *ff*. It also features articulations like *sub.* and *marc.*, and includes several triplets and quintuplets. Above the staves, there are performance markings: circled letters (N, R, C) with arrows indicating phrasing or breath marks, and dotted lines connecting these markings across staves.

(N)----- (R)----- (C)

*f*

(N)

*ff* *p* *f* *mf (espr.)*

(N)

*p*

(C)----- (N)----- (R)

*f marc.* *f*

(R)

*mf* *p*

(C)----- (R)----- (N)

*mp* *p* *pp* *f*

(N)----- (C)----- (N)

*tr* *9* *9* *9*  
*accenti ben marcati*

(N)

*9* *9* *14/32*

(N)

*9* *7* *7* *3*  
*f* *f*

(N) →

*ff* *p*

(♩ = 63, *sempre*)

(N) *ff marc.* *f* *p (non troppo secco)*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C) *f* *mf* *p*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C) *mf*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C) *p* *mf* *mp* *p*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C) *mp* *f sub. marc.* *p*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C) *mf*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C) *p* *mp*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C) *mp* *pp*

soft bass drum stick

# V. Improvisation

Elliott Carter

Allegro (♩=126)

*tr*

*ff* (l.v.) *f*

*meno f* *f marc.* *mf* *f*

(N) [DS] *più f* *p* *3* *3*

[DS] [NS] *sf* *f* *sf* *f* (C)

(C) →

(C) → (N) (♩=168) *ff* *marc.* (♩=84) (l.v.) *mf* (R) 5

[DS] [NS] (C) 5 (♩=84) 10 8 (N) *ff sub.* *p* *mf* *ff sub.*

(N) → (morendo) *p* *mf* (♩=)

(N) → (♩=60) 7 7 *cresc.*

(N) (C) 7 7 (R) 7 *ff* *mf*

(N) *trm* *ff marc.* (R) *mf* (N) *trm* *ff* (l.v.)

(N) *f* *ff* (l.v.) (R) *mp* (l.v.)

(R) *cresc. poco a poco* (l.v.) *♩ = ♩* *♩ = ♩ = 48*

(R) (N) (R) (N) (R) (N) (R)

(N) (R) *f marc.* (N) (R) (N) *♩ = ♩* *♩ = 84*

(N) *mp* *f marc.* *fp* *f* *trm* *trm*

(N) *f* *ff* *f* *ff* *f* *trm*

(N) *ff* *mf* *f*

(R) *p* *ff* *trm* *trm* *trm* *♩ = ♩* *♩ = 126*

(N) (C) (N) (C) (N) (R) (N)

*mf* *f*

(N) (R) (N) (R) (C) (N) (N) (C)

*mf* *f > mf* *f >* *mp* *ff*

(R) (C) (N) (C) (R) (C)

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

(N) (C) (N) (R)

*f* *ff* *p*

(R) (R) (C) (N)

*f* *p*

$\text{♩} = 126$   $\text{♩} = 189$

Damp with hand held on drum head

(R) (N)

*p* *ff sub.*

(N) (C) (N) (R)

*pp* *pp* *pp* (*pp*)

*ma sonoro*

(N) (R) (N) (R) (N)

*p (>)* *mf (>)* *f* *ff* *ff martellato*

(N)

*poco rit.*

\* Let each tone fade out without striking again.  
AMP-6820

# VI. Canto

Elliott Carter

♩ = 66

snare drum sticks

(rim shot)

*ff* *f* *f-mf* *pp* (*quasi cant. espr.*)

[2] (*tr*)

*p* *mf* *f*

[4] [1] [2] (*tr*)

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

(*sneak entrance*' - see Performance Note #6)

[4] [3] bounce stick

*f* *mf* *p*

(*ad lib.*)

[3] (*tr*)

*mf* *sf* *p* *f* *p* *mf*

[2] (*tr*)

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

(*sneak entrance*' )

[1] (*tr*)

*p* *pp* *f* *fp* *pp* *p*

[attack on C#]

[1] (tr) [2] [3] [2]

*mf* *p* *f* *pp* ('sneak entrance')

[2] (tr) [3] [1] [2]

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

[2] [1] [3] [4] [3] [2] [4] 1/3 2/3 [1] [2] 5

*f* *ff* *f* *ff*

[2] [4] (tr) [3]

*f-mf* *p* *f* (poco)

[4] (tr) [3]

*mf* *p*

[3] (tr) [3]

*mf* *f* *ff*

[3] (tr) [2] [4] [4] [1] [3] [3] [4] [2]

*mf* *p* *ppp* *f* *ff*

[2] (on rim) [4] [2] [1] [3] [4] [3]

*ff* *f* *to silence* *etc.* *sub.f* *f-mf* *ff*

*f* *to silence* *etc.*

*f* *bouncing stick* *to silence*

# VII. Canaries

Elliott Carter

*mf*  $\text{♩} = 90$  (C) (N)

*p* *f* (R) (N) (C) [4.]

*marc.* *meno f* *f* *meno f* (C) (N) (C) (N) (C)

*f* *meno f* *f* *più marc.* (C) (N) (C) (N)  $\text{♩} = 180$   $\text{♩} = 180$   $\text{♩} = 270$

*pp* (N) (R)  $\text{♩} = 90$

*f sub.* *p stacc.* (R) (C)

*f sub.* (C) *f*

*mp sub.* *cresc.* (C)  $\text{♩} = 120$  (N) *f marc.*

(N) →  $\dot{d} = \dot{d} = 120$  →

$\dot{d} = 96$  → (N) → (C) *trm* (R) *trm* (N)

*mp* (*>*) *mf* *f*

(N) → (R) *trm* (C) (N) *trm* (C)  $(\dot{d} = \dot{d})$   $(\dot{d} = 64)$

*p* (*>*) *mf* (*>*) *f* (*>*) *mp*

(C) → (*>*) (*>*) (*>*)  $(\dot{d} = \dot{d})$  3

3 3

$(\dot{d} = 144, \dot{d} = 72)$  →  $(\dot{d} = \dot{d} = 72)$  →

R.H. (C) *sempre* (R.H. (C) *sempre*)

*poco a poco cresc.* L.H. (C) *only*

(C) →  $(\dot{d} = 108)$  →  $\dot{d} = \dot{d} = 108$  →

*mf* *cresc.*

(N) → *sempre (L.H. only)*

(C) →  $\dot{d} = \dot{d} = 108$  →  $(\dot{d} = 108)$  →  $(\dot{d} = 162)$  → (N) *(both hands)*

(N) → *ff*

(R) → 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 (N) (R)

*pp* *ff* *pp*

(R) → 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 (R)

*p*

(♩=162, ♩=81)

*tr*

*ff* *>* *mf* *5* *ff* *f*

(♩=135)

*ff non troppo* *p*

*f (cantando)* *ff non troppo* *p* *f*

(♩=♩.) (♩=♩.) (♩=90)

*p* *mf*

*f* *tr* *marc.* *f*

*p* *mf* *mf* *mf* *più f*

*mf* *f* *mf*

(N) (both hands) *f* *marcato* *più marc.*

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

Detailed description of the musical score: The score is written for a bassoon in G major. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a tempo of ♩=162 and ♩=81, and includes a trill instruction. Dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf). The second staff has a tempo of ♩=135 and includes a 'non troppo' instruction. The third staff includes 'cantando' and 'non troppo' markings. The fourth staff has a tempo of ♩=90. The fifth staff includes a trill and 'marcato' instruction. The sixth staff includes 'più f' and 'mf' markings. The seventh staff includes 'mf' and 'f' markings. The eighth staff includes 'marcato' and 'più marc.' markings. The ninth staff includes 'p' and 'f' markings. The tenth staff includes 'ff' markings. Various articulations like accents (>) and slurs are used throughout. Performance instructions like 'tr' (trill) and 'marcato' are present. Circled letters (N, C, R) and boxed letters (DS, NS) are placed above the notes, likely indicating fingering or breath marks. The score ends with a double bar line and a final fortissimo (ff) dynamic.

# VIII. March

$\text{♩} = 105$   
**medium-hard sticks**  
**R.H.-HEAD**  
*mf*  
**L.H.-BUTT**

**[HEAD]**  
*mf*  
**[BUTT]** *f*  
 (L.H.-mf sempre)

**[HEAD]**  
*mf*  
**[BUTT]**

**[HEAD]**  
*f*  
**[BUTT]** *mf*

**[HEAD]**  
 $\text{♩} = 140$   
 (normal roll: 2 heads)  
*f*  
**[BUTT]** *f*  
 L.H.-Change to HEAD  
 Both hands change to BUTTS

**[BUTTS]**  
*meno f*  
*f*  
*f*  
 Both hands change to HEADS  
 Both hands change to BUTTS

**[BUTTS]**  
 $\text{♩} =$   
*p*  
 R.H.-Change to HEAD

$\text{♩} = 56 \rightarrow$

[HEAD]

[BUTT] *p*

5 5 5 6

R.H.-Change to BUTT

[BUTTS]

*più f* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

$\text{♩} = \text{♩}$

14 16

$\text{♩} = 64$

[BUTTS]

*sf* *sf* *sf* *mf* *sf* *più sf* *p* *sf*

Both hands change to HEADS

$\text{♩} = 64$

7

L.H.-Change to BUTT

[HEAD]

[BUTT]

*sf* *sf* *mf* *sf* *sf* *mf* *sf* *sf* *sf*

$\text{♩} = \text{♩} = 64$

3 3 3 3

$\text{♩} = 192, \text{♩} = 48$   $\text{♩} = 48$

[HEAD]

[BUTT] *mf*

5 5

$\text{♩} = 48$   $\text{♩} = 120$

[HEAD]

[BUTT] *f* *menof* *f*

HEADS BUTTS

[BUTTS]

[HEADS]

*menof* *f* *ff*

7 7

[HEADS] [BUTTS]

*menof*

(♩=105) (♩=140) (♩=140)

[BUTTS]

*fff* *mf-p*

(♩=140)

[BUTTS] R.H. - Change to HEAD [HEAD]

*f sub.* *mp* *mf sub.*

[BUTT]

[HEAD]

[BUTT]

[HEAD]

[BUTT] L.H. - Mute C and G muted

[HEAD]

[BUTT] *(muted)*

[HEAD] R.H. - Mute B muted R.H. - Mute E and change to BUTT (muted)

[BUTT] *p (muted)*

[Both hands, BUTTS] All drums muted.

*accel.*

[HEAD] [BUTT]

# Blues for Gilbert

dedicated to Gilbert Webster

Tempo I ♩ = 50

With much Rubato;

Mark Glentworth

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains a melodic line with various ornaments (accents, slurs) and dynamic markings. It starts with a piano (*mp*) dynamic and includes a *P* (piano) marking. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. The staff concludes with a *rall.* (rallentando) marking.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. The staff features a melodic line with dynamic markings including *Accel. cresc.* (accelerando, crescendo), *rall.* (rallentando), and *dim.* (diminuendo). It ends with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and the instruction *Agitato* (agitated).

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with dynamic markings such as *sub. mp* (subito mezzo-piano), *con moto* (with motion), *cresc.* (crescendo), and *poco a poco dim. rall.* (poco a poco diminuendo, rallentando). It includes a 7-measure rest and a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. The staff features a melodic line with dynamic markings including *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo). It contains a 5-measure rest and a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. The tempo is marked as  $\text{♩} = 126$  and the instruction is *With Strong Swing*. The staff begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and contains a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with multiple triplet markings, each indicated by a '3' over a group of three notes.

*mp*  
*cresc.*

*poco a poco dim.*  
*p*

*ff*  
*sub. p.*

*mf*  
*f*  
*mf*

*poco a poco dim.*  
*mf*

*with much Rubato*  
*mp*  
*molto rall.*

Tempo I

con moto *ff* rall.

*mf* con moto

rall. *fff* Tempo *pp*

*fff*

*mp* Accel. cresc.

molto rall. dim. *ppp*

Druck: „Pirrol“ Minden (Westf.)

# Joropo para un desplazado

Comp.: Héctor Tascón

"Faustina se levantó, puso los pies en el suelo frío del reducido cuarto de la pensión, sus niños dormían, se cogió la cabeza con las manos e imaginó cómo sobreviviría un día más en la agreste gran ciudad. Como si se tratara de un rito, observó la desgastada foto de la llanura extensa con el sol clavado en el horizonte, aquella de la que salió un día para no regresar".

1 2 3 4



Lento ♩ = 70

Llanura extensa

\* = 2da vez improvisación de capachos

Joropo para un desplazado

39

Musical notation for measures 39-44. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a bass line with quarter notes. A repeat sign is at measure 42.

45

Musical notation for measures 45-50. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a bass line with quarter notes.

51

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

Musical notation for measures 51-56. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a bass line with quarter notes. Dynamics are marked *mf*, *mp*, *f*, *mf*. Handwritten annotations include 'D' and 'F1'.

57

Musical notation for measures 57-62. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a bass line with quarter notes. Handwritten annotations include 'A' and 'F2'.

63

*mf* *mp*

Musical notation for measures 63-68. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a bass line with quarter notes. Dynamics are marked *mf*, *mp*. Handwritten annotations include 'F1' and 'F2'.

69

*f* *p*

Musical notation for measures 69-74. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a bass line with quarter notes. Dynamics are marked *f*, *p*. Handwritten annotations include 'M' and 'F2'.

*Período  
amplio*



A (Estable) -

Joropo para un desplazado

75

*f* *dim.*

81

*mp* *p*

88

*cresc.*

95

**Grandioso**

*ff* *f*

102

*F3* *F3* *81* *7*

109

*f* *F2* *F2* *F3*

Joropo para un desplazado

Tarsuscam 16 comp. 8/1/2016

116

123

129

135

141

149

Note largo pedal

Colacion  
del  
mt.

157

*cresc.*

*cresc.*

164

*ff con fuerza*

*f*

A

170

176

188

*mp*

*mf*

Transición cambio de curso melódico y armónico

191

*a tempo*

VI

Joropo para un desplazado

1 a 9

195

*f* *mp* *mf*

201

*mp*

209

*mp*

217

*mp* (G. P.)

D.S. al Coda

*coda -> material temático del Estribillo*

⊕ Coda improvisación x4

221

Am Dm E7

*mf* *ff con fuerza*

227

233

239

*mp*  
*p*

245

*cresc.*  
*cresc.*

250

*rit.*

*Extensión de dominante*

256

*a tempo*  
*ff*