

**RECITAL DE PERCUSIÓN SINFÓNICA, OBRAS DE LOS COMPOSITORES  
ALEMANES SIEGFRED FINK Y ECKHARD KOPETZKI**

**LUIS EMIGDIO CABALLERO GARCÍA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2014**

**RECITAL DE PERCUSIÓN SINFÓNICA, OBRAS DE LOS COMPOSITORES  
ALEMANES SIEGFRED FINK Y ECKHARD KOPETZKI**

**LUIS EMIGDIO CABALLERO GARCÍA**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MUSICA**

**DIRECTOR  
JOHN EDUARD CIRO GÓMEZ  
Magister en Percusión**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA**

**2014**

## **AGRADECIMIENTOS**

A DIOS, por darme el talento y el don de interpretar un instrumento musical.

A JESUCRISTO por amarme, salvarme, cuidarme y por poner todos sus sueños hermosos en mi corazón desde que empecé en la música,

AL ESPÍRITU SANTO por darme la fortaleza, sabiduría e inteligencia para cada día mejorar como ministro de Dios, Hijo, Hermano, Músico.

A mi madre, ROSA MARY GARCÍA BOHORQUEZ por apoyarme de manera incondicional, por siempre estar a mi lado en días tristes y alegres, estoy agradecido por el gran legado que has sembrado en mí, gracias por tu amor de madre. TE AMO.

A mi padre, LUIS EMIGDIO CABALLERO CÁCERES gracias por tus consejos y enseñanzas, gracias por ser un padre y esposo amoroso, gracias por demostrarme que con trabajo duro y sacrificio todo es posible, papi TE AMO y te extraño cada día más.

A mis hermanos SIMÓN ANDRÉS Y RAUL EDUARDO, mi vida jamás sería la misma sin ustedes a mi lado, gracias por aguantar todos los días el ruido que hago en mis horas de estudio.

A mis pastores, JOSÉ ABEL HERNÁNDEZ Y NOHORA LEÓN por ser mis padres espirituales, consejeros, amigos, gracias por sus oraciones.

A DANIELA ROJAS, tu dulzura, afecto, cariño, comprensión y amor me han ayudado a ser un mejor ser humano, gracias por llegar a mi vida princesa hermosa. TE AMO.

A mi director de proyecto JHON EDUARD CIRO GÓMEZ, por sus enseñanzas, paciencia, apoyo, consejos, regaños y amistad.

A LUIS FELIPE JEREZ, amigo mío gracias por tu nobleza, paciencia, amistad, servicio y amabilidad, eres una persona invaluable e irremplazable.

A JUAN DAVID SUÁREZ CELY gracias por tu amistad tan incondicional, eres un músico con mucho talento y un amigo incomparable

## CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
INTRODUCCIÓN	14
1. OBJETIVOS	15
1.1 OBJETIVO GENERAL	15
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
2. JUSTIFICACIÓN	16
3. MARCO CONCEPTUAL	17
3.1 UNA APROXIMACIÓN A LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN	17
4. LOS COMPOSITORES	25
4.1 Siegfried Fink	25
4.2 Eckhard Kopetzki	28
5. LAS OBRAS	30
5.1 Three Movements for a Solo Dancer, de Eckhard Kopetzki	30
5.2 Concert suite for Snare Drum, de Eckhard Kopetzki	43
5.3 Summer Beach Bossa, de Eckhard Kopetzki	58
5.4 La valse des Timbales, de Siegfried Fink.	61
5.5 Sudden Change, de Siegfried Fink	64
6. CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	78
ANEXOS	80

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Imágenes de sonajeros primitivos africanos.	19
Figura 2. Tabla de sonido de las Islas Andamán.	19
Figura 3. Instrumentos raspados hechos de bambú y hueso.	20
Figura 4. Ilustración del <i>Khartal</i> de la India.	20
Figura 5. Instrumento de hendidura <i>Teponaztli</i> pre-azteca.	22
Figura 6. Ngoma de África oriental.	23
Figura 7. Timbal de África Central.	23
Figura 8. Sakara de Nigeria.	24
Figura 9. Figuras irregulares propuestas por el compositor (Three Movements for a Solo Dancer).	31
Figura 10. Polirritmias y reguladores sección B (Three Movements for a Solo Dancer).	32
Figura 11. Accelerando natural en compás de 4/4 (Three Movements for a Solo Dancer).	32
Figura 12. Digitación sugerida para las apoyaturas (Three Movements for a Solo Dancer)..	33
Figura 13. Dinámica y regulador propuestos por el compositor en las polirritmias (Three Movements for a Solo Dancer).	34
Figura 14. Digitaciones sugeridas para una acertada interpretación del acelerando natural (Three Movements for a Solo Dancer).	34
Figura 15. Ilustración de las digitaciones y posiciones sugeridas para el acelerando natural (Three Movements for a Solo Dancer).	35
Figura 16. Ilustración de la posición de las manos compás 48 (Three Movements for a Solo Dancer).	35
Figura 17. Intervalos armónicos e intervalos armónicos y melódicos (Three Movements for a Solo Dancer).	36
Figura 18. Intervalos de sexta y ostinato de la sección B (Three Movements for a Solo Dancer).	37
Figura 19. Escritura del efecto extra musical y digitaciones (Three Movements for a Solo Dancer).	37
Figura 20. Fusas de la mano izquierda encerradas en color azul (Three Movements for a Solo Dancer).	38
Figura 21. Compás 104 repetición del golpe de la mano izquierda (Three Movements for a Solo Dancer).	38
Figura 22. Ilustración de la forma de golpear la placa para producir el efecto extra musical (Three Movements for a Solo Dancer).	39
Figura 23. Motivo Principal tomado del momento Mysterious Love (Three Movements for a Solo Dancer).	40
Figura 24. Melodía tomada del primer momento Mysterious Love compases 19 al 21 (Three Movements for a Solo Dancer).	40
Figura 25. Ilustración de las posiciones de los redobles laterales independientes en la mano derecha (Three Movements for a Solo Dancer).	41

Figura 26. Ostinato de la mano derecha en color azul y melodía de la mano izquierda en color rojo, sección B compás 191 (Three Movements for a Solo Dancer).	41
Figura 27. Clave tradicional del cencerro escrita por Kopetzki en compás de 4/4 (Three Movements for a Solo Dancer).	42
Figura 28. Escritura original del patrón afrocubano en 6/8.	42
Figura 29. Notación escrita para el redoblante (Concert Suite for snare drum).	44
Figura 30. Introducción y motivo rítmico (Concert Suite for snare drum).	45
Figura 31. Matices y acentos compás 9 al 20 (Concert Suite for snare drum).	46
Figura 32. Melodía producida por acentos y golpe sin acento (Concert Suite for snare drum).	46
Figura 33. Introducción y anticipación del regulador (Concert Suite for Snare Drum).	47
Figura 34. Motivo rítmico (Concert Suite for Snare Drum).	47
Figura 35. Puntos de impacto sugeridos para la interpretación del regulador (Concert Suite for Snare Drum).	48
Figura 36. Ilustración de la posición de las manos para realizar el efecto deseado (Concert Suite for Snare Drum).	49
Figura 37. Acentos y digitaciones (Concert Suite for Snare Drum).	49
Figura 38. Subdivisión sugerida y acentos mano derecha (Concert Suite for Snare Drum).	49
Figura 39. Semicorcheas y seisillos con acentos compases 33 al 36 (Concert Suite for Snare Drum).	50
Figura 40. Melodías implícitas en el movimiento (Concert Suite for Snare Drum).	50
Figura 41. Efecto extra musical y melodía de la mano izquierda (Concert Suite for Snare Drum).	51
Figura 42. Ilustración sugerida para la interpretación del efecto extra musical y la melodía rítmica (Concert Suite for Snare Drum).	52
Figura 43. Golpes apagando sonido y digitaciones de la mano derecha (Concert Suite for Snare Drum).	52
Figura 44. Ilustración de la mano derecha apagado y mano izquierda en el pecho (Concert Suite for Snare Drum).	53
Figura 45. Posición de las manos para los golpes en el muslo y borde del redoblante (Concert Suite for Snare Drum).	53
Figura 46. Indicación de tocar con los dedos y digitaciones de los adornos (Concert Suite for Snare Drum).	54
Figura 47. Escritura de compases irregulares, compás 8 en adelante (Concert Suite for Snare Drum).	54
Figura 48. Ilustración de los puntos de impacto en el borde del redoblante para Son Bandal (Concert Suite for Snare Drum).	55
Figura 49. Ilustración compases 16 y 17 toma de la baqueta con la mano derecha y redoble de presión en el borde de arriba (Concert Suite for Snare Drum).	55
Figura 50. Compás 25 con digitación y cambio de bordón (Concert Suite for Snare Drum).	56
Figura 51. Ilustración sobre el cambio de bordón (Concert Suite for Snare Drum).	56

Figura 52. Acentos y digitaciones sugeridos por el compositor (Concert Suite for Snare Drum).	57
Figura 53. Redobles abiertos con digitación (Concert Suite for Snare Drum).	57
Figura 54. Anacrusa y Dinámicas con regulador (Summer Beach Bossa).	58
Figura 55. Digitación de las manos compases 23, 24 y melodía de la baqueta 4 (Summer Beach Bossa).	59
Figura 56. Ilustración de la posición de las manos placas cromáticas compás 23 (Summer Beach Bossa).	60
Figura 57. Digitaciones sugeridas para los compases 48, 52 y 54 (Summer Beach Bossa).	60
Figura 58. Acompañamiento y Melodía (La valse des timbales).	61
Figura 59. Ilustración orden de las baquetas para los cambios propuestos por el compositor (La valse des timbales).	62
Figura 60. Ritardando y cambio de baquetas (La valse des timbales).	63
Figura 61. Golpes en el centro del timbal en Fa y melodías de la mano izquierda. (La valse des timbales).	63
Figura 62. Motivo Rítmico del Tema <i>Take Five</i> en compás de 5/8 (Sudden Change).	65
Figura 63. Ilustración sobre los puntos de impacto en los tambores para producir el efecto deseado (Sudden Change).	65
Figura 64. Ritmo de <i>Nanigo</i> con amalgamas de compás en 6/8 y 3/4 (Sudden Change).	66
Figura 65. Ilustración de la forma de golpear los temple blocks para crear el efecto de dinámica deseado (Sudden Change).	67
Figura 66. Digitación sugerida para el <i>Nanigo</i> (Sudden Change).	67
Figura 67. Acompañamiento en dinámica <i>mf</i> y melodía de tambores en <i>f</i> (Sudden Change).	68
Figura 68. Digitación propuesta para las semicorcheas de los temple blocks (Sudden Change).	68
Figura 69. Golpes del bombo y tambores con baqueta de timbal (Sudden Change).	69
Figura 70. Ritmo de <i>Gamelan</i> y acentos de la melodía en el tambor hembra (Sudden Change).	69
Figura 71. Digitación sugerida para el <i>Gamelan</i> (Sudden Change).	70
Figura 72. Digitación sugerida para las semicorcheas del compás 108 en los temple blocks (Sudden Change).	71
Figura 73. Efecto de escala en los parches y digitación sugerida (Sudden Change).	71
Figura 74. Ritmo de <i>Ratzenitzza</i> y polirritmia 4 contra 3 (Sudden Change).	72
Figura 75. Cambio de melodía propuesto por Fink (Sudden Change).	73
Figura 76. Digitación propuesta para resaltar los acentos de los compases 172 al 175 (Sudden Change).	74
Figura 77. Ritmo de <i>Jongo</i> con acentos de Tom y <i>Hi-hat</i> (Sudden Change).	75
Figura 78. Motivo original y variación (Sudden Change).	75

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
<b>Anexo A.</b> Concert suite for Snare Drum .	81
<b>Anexo B.</b> La Valse des Timbales	92
<b>Anexo C.</b> Summer Beach Bossa	95
<b>Anexo D.</b> Three Movements for a Solo Dancer...	98
<b>Anexo E.</b> Sudden Change.	113

## RESUMEN

**TITULO:** RECITAL DE PERCUSION SINFÓNICA, OBRAS DE LOS COMPOSITORES ALEMANES SIEGFRED FINK Y ECKHARD KOPETZKI\*.

**AUTOR:** CABALLERO GARCÍA, Luis Emigdio\*\*

**PALABRAS CLAVE:** Recital de Percusión Sinfónica, Sugerencias Interpretativas, Siegfried Fink, Eckhard Kopetzki.

### **DESCRIPCION:**

El presente proyecto de grado consiste en la realización de un recital de percusión sinfónica, con el fin de dar un reconocimiento a los compositores Alemanes Siegfried Fink y Eckhard Kopetzki, quienes se han destacado como docentes, intérpretes y creadores de música para la percusión sinfónica.

La realización del recital se dividió en cinco etapas. En primera instancia, la investigación de la historia de los instrumentos de percusión y la vida de los compositores, seguidamente la elección del repertorio, en tercer lugar el análisis musical y el montaje de cada una de las obras del recital, en cuarto lugar la elaboración de un trabajo escrito como soporte teórico y por último la realización del recital.

Este trabajo contiene reseñas históricas sobre el origen de los instrumentos de percusión. Igualmente presenta aspectos biográficos de los compositores y de cada una de las obras interpretadas en el concierto. Igualmente, se aportaron sugerencias interpretativas a los estudiantes de percusión, que servirán de ayuda en el montaje de las obras musicales estudiadas en este proyecto. De esta manera, cada obra contiene sugerencias interpretativas hechas por el autor de este proyecto, basado en los conocimientos adquiridos a lo largo de la formación académica como Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander.

---

\*Proyecto de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes-Música, Director Jhon Eduard Ciro Gómez.

## ABSTRACT

**TITLE:** SYMPHONIC PERCUSSION RECITAL, WORKS OF GERMAN COMPOSERS SIEGFRIED FINK AND ECKHARD KOPETZKI\*.

**AUTHOR:** CABALLERO GARCÍA, Luis Emigdio\*\*

**KEYWORDS:** Symphonic Percussion Recital, Performing suggestions, Siegfried Fink, Eckhard Kopetzki.

### DESCRIPTION:

The aim of this graduation project is to perform a recital of symphonic percussion in order to give recognition to German composers Siegfried Fink and Eckhard Kopetzki, who have featured in teaching, as performers and creators of music for symphonic percussion.

The completion of the recital was divided into five stages. First, research the history of percussion instruments and the lives of both composers, followed by the choice of repertoire, third musical analysis and preparation of each of the chosen works, followed by a written work as theoretical support and finally the completion of the recital.

This work contains historical information about the origins of percussion instruments, as well as it presents bibliographic aspects of the composers of each of the pieces which will be performed at the concert. Were provided suggestions, performing percussion students, which will assist in the assembly of musical works studied in this project. This work contains interpretative suggestions made by the author of this project, based upon the knowledge acquired throughout the academic background of his studies in music at the Universidad Industrial de Santander.

---

\*Graduation project.

\*\* Faculty of Human Sciences, School of Arts and Music, Director: Jhon Eduard Ciro Gómez..

## INTRODUCCIÓN

Los compositores alemanes *Siegfried Fink* y *Eckhard Kopetzki*, se han destacado en el ámbito solista como intérpretes y creadores de música para la percusión, obteniendo además muchos logros a lo largo de su carrera en la música, el arte y la docencia, logros que a través de los años han permitido desarrollar nuevas formas de escritura y de interpretación para los instrumentos de percusión, influenciando así a una nueva generación de estudiantes e intérpretes.

Sus composiciones se caracterizan por el alto grado de exigencia y calidad que deben tener los ejecutantes al momento de utilizar todos los recursos que poseen los instrumentos, creando efectos y sonidos que solo los instrumentos de percusión pueden brindar.

Es así como el presente proyecto busca dar un reconocimiento a los compositores Alemanes *Siegfried Fink* y *Eckhard Kopetzki*, por todos sus aportes en el campo de la percusión y la música. Se recopilará información de algunos libros biográficos de investigación por medio de Internet, con el fin de seleccionar las obras de estos compositores escritas para los siguientes instrumentos: Marimba, Vibráfono, Xilófono, Redoblante y Timbal Sinfónico. De los dos compositores se interpretarán en total cinco obras, con las cuales se pretende cumplir los objetivos del presente proyecto.

## 1. OBJETIVOS

### 1.1 OBJETIVO GENERAL

Interpretar cinco obras de los compositores alemanes *Siegfried Fink* y *Eckhard Kopetzki*, en un concierto público donde se incluirán piezas para redoblante, marimba, vibráfono, xilófono y timbales sinfónicos, evidenciando la importancia y divulgación de estos compositores y sus obras.

### 1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Plantear el concierto solista como una propuesta de proyecto de grado.
- Contribuir a la divulgación de los instrumentos de percusión sinfónica en Bucaramanga.
- Difundir el repertorio escrito para instrumentos de percusión sinfónica a través de un concierto público.
- Realizar un concierto de percusión sinfónica donde se evidencien las nuevas técnicas y formas compositivas escritas para estos instrumentos.

## 2. JUSTIFICACIÓN

El presente proyecto está dirigido al estudio, análisis e interpretación de cinco obras para Percusión Sinfónica de los compositores alemanes Siegfried Fink y Eckhard Kopetzki. Con esta interpretación se evidenciará el nivel de composición de dichas obras y el alto grado de dificultad de las mismas resaltando la importancia del repertorio de la percusión sinfónica y dejando en alto el gran aporte de estos dos compositores al repertorio de la percusión sinfónica.

Para esto, es necesario seleccionar las obras de estos compositores que se incluirán en el recital. Se toman como obras principales de este proyecto piezas musicales representativas escritas para los siguientes instrumentos: marimba, vibráfono, xilófono, redoblante y timbal sinfónico. Cabe aclarar que la producción compositiva de estos compositores es amplia; sin embargo, se escogieron cinco obras en total para cumplir con los efectos del presente proyecto.

El recital de grado debe tener una duración aproximada de 50 minutos. En el mismo, se presentarán algunos elementos relevantes de cada obra antes de su respectiva interpretación, lo que servirá como referencia histórica y musical para los oyentes.

Por último, se señala que la interpretación de estas obras no es muy común en nuestro medio, teniendo en cuenta que están escritas para instrumentos de difícil acceso, por lo que se espera una gran aceptación por parte de los oyentes, que a su vez ayuden a la difusión de dichos instrumentos.

### 3. MARCO CONCEPTUAL

#### 3.1 UNA APROXIMACIÓN A LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

Los Instrumentos de percusión se consideran los más antiguos fabricados por el hombre, principalmente por su uso en las danzas, rituales y ceremonias de las primeras culturas humanas de las cuales se tiene conocimiento. Su fabricación ha evolucionado desde lo más rústico hasta llegar a los más refinados tambores, parches y baquetas, logrando dar como resultado los instrumentos que existen hoy en día.

Blades<sup>1</sup> explica, que la historia de los instrumentos de percusión está ligada a la historia de la humanidad. Los hallazgos de instrumentos musicales nos revelan que la música hace 30.0000 años existía en su forma mas primitiva como parte de la vida del hombre de las cavernas. Las primeras pistas del desarrollo, evolución y surgimiento de los instrumentos de percusión se encuentra en tres fuentes trascendentales:

1. Evidencia arqueológica: Excavaciones, depósitos de arena y hielo.
2. Pinturas rupestres.
3. Referencias literarias, que incluyen estudios de las diferentes clases de instrumentos primitivos que se conservan en los pueblos.

La evidencia arqueológica nos ofrece evidencia de los materiales usados en la elaboración de instrumentos prehistóricos. El hombre primitivo dio un uso importante al hueso, la piedra, la cerámica y el metal para crear instrumentos musicales.

---

<sup>1</sup>BLADES, James. Percussion Instruments and Their History. Frederick A. Praeger, Publishers, 1970. p 33.

Los primeros instrumentos de percusión hallados en excavaciones son los *idiófonos*. Según Tranchefort<sup>2</sup>, los *idiófonos* son aquellos instrumentos cuyo cuerpo mismo produce sonido debido a su material, resistencia y elasticidad, sin recurrir al uso membranas. Igualmente, Tranchefort<sup>3</sup> menciona que muchos de los instrumentos de percusión actuales proceden de la calabaza, cuya forma redonda, aplastada y alargada, sumada a su solidez, fue grandemente aprovechada por las sociedades primitivas para crear un gran cuerpo resonante.

Blades<sup>4</sup> afirma que los *idiófonos* son clasificados y divididos en varios grupos:

- **Sacudidos.** Tienen semillas adentro y al sacudirse producen sonido.
- **Estampados.** Instrumentos con huecos y tubos largos.
- **Raspados.** Son aquellos cuyo cuerpo es raspado con una vara produciendo el sonido.
- **Chocados.** Instrumentos contruidos en pares, los cuales se chocan como lo hacen las palmas.
- **Golpeados.** Son contruidos de uno o más materiales sonoros, siendo golpeados por un palo o hueso.

Los instrumentos sacudidos fueron contruidos y usados para acompañar el baile. Se elaboran a partir de un cuerpo redondo el cual se llena de semillas, dientes o conchas. Al sacudirse, las semillas suben y bajan rozando el cuerpo del instrumento lo cual genera el sonido. A continuación, a la izquierda se observan sonajeros hechos de calabaza y a la derecha un sonajero con concha de molusco.

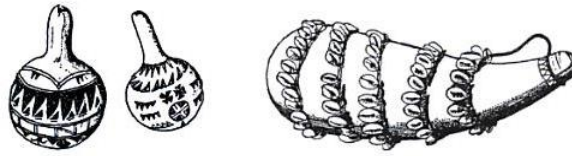
---

<sup>2</sup>TRANCHEFORT, Francois – René. Los instrumentos musicales en el mundo, vocabulario básico. Alianza Editorial, S. A, 1985. p 337.

<sup>3</sup> Ibid., p 25.

<sup>4</sup>Ibid., p 36.

Figura 1. Imágenes de sonajeros primitivos africanos.



Fuente: BLADES, James. Percussion Instruments and Their History. Frederick A. Praeger, Publishers, 1970. p 37 (Citado en Diciembre de 2013).

El sonajero es un objeto muy importante usado por cualquier doctor africano. Durante el ritual de exorcismo de un espíritu maligno, el doctor o curandero y su asistente sacuden el instrumento para atemorizar al espíritu y para suministrar al paciente la impresión de que la ceremonia funcionó.

*Los instrumentos sellados o estampados* se crean cavando un agujero en el suelo, un tubo hueco de madera se introduce con un extremo abierto y uno cerrado que se llena de arroz cubriéndolo con una tabla de madera (el más usado es el bambú). Estos instrumentos están fuertemente ligados con los ritos de fertilidad y con el ciclo de la siembra y la cosecha, debido a esto son interpretados por mujeres y por lo general se golpea la tabla con el talón apoyado en el suelo.

Figura 2. Tabla de sonido de las Islas Andamán.

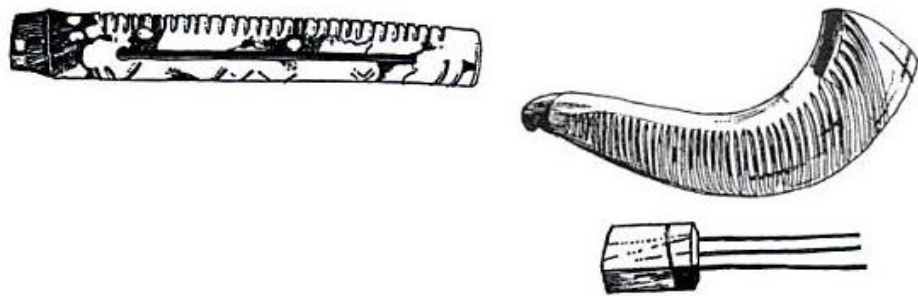


Fuente: BLADES, James. Percussion Instruments and Their History. Frederick A. Praeger, Publishers, 1970. p 81 (Citado en Diciembre de 2013).

*Los raspados*, debido a que son instrumentos fáciles de construir (su cuerpo puede ser una piedra dentada, un hueso o concha) que se roza por un palo u otro objeto rígido el cual produce sonido. El uso de estos instrumentos está

severamente conectado con la cacería y los rituales eróticos. Por ejemplo, un raspador de hueso de la era del paleolítico fue encontrado en una cueva en Moravia, el instrumento esta hecho de hueso y tiene dientes en forma de sierra.

Figura 3. Instrumentos raspados hechos de bambú y hueso.



Fuente: BLADES, James. Percussion Instruments and Their History. Frederick A. Praeger, Publishers, 1970. p 41 (Citado en Diciembre de 2013).

*Los chocados o de entrechoque:* Surgen a partir del uso de dos ramas verdes que se golpean para producir sonido. Igualmente, las ramas se agitan para acompañar los rituales y ceremonias. Por ejemplo, en la India, dos discos circulares de madera (*khartal*) son utilizados por los mendigos.

Figura 4. Ilustración del *Khartal* de la India.



Fuente: Wikipedia. Khartal. [En línea]. <http://es.wikipedia.org/wiki/Khartal>[Citado en Diciembre de 2013].

## El Tambor

Según explica Blades<sup>5</sup>, las primeras señales de la existencia del tambor se remontan al uso de herramientas y armas. El "tambor de la tierra" de Etiopia está hecho con agujeros cavados en la tierra, los cuales tienen diferentes profundidades; los orificios se golpean con la palma de la mano, provocando la vibración de las cavidades del instrumento. Pero sería el uso de troncos huecos la primera regla para crear resonancia en los instrumentos de percusión.

La evolución y desarrollo de las técnicas para construir instrumentos con madera dio origen a los tambores de hendidura, Son instrumentos tallados por expertos y su forma se asemeja al cuerpo de un animal; al ser pequeños se colocaban sobre un trípode para producir mayor resonancia. Los tambores de hendidura están formados por dos labios (uno grande y otro pequeño), que permiten al instrumento producir dos tonos distintos. Los tambores de hendidura fueron el principal medio de comunicación de las tribus primitivas.

Es muy común encontrar tambores de hendidura en África, América Central y Sur y en el Lejano Oriente (China y Japón). En Birmania, por ejemplo, se encuentran tambores de hendidura suspendidos en la entrada del templo, y los nativos se reúnen alrededor del instrumento mientras un sacerdote realiza hechizos y ritos especiales.

Un tambor de hendidura llamado "teponaztli", es el más representativo de los tambores de origen pre-azteca de México. El instrumento tiene tallada la letra H de forma horizontal en su cuerpo de madera. Las lengüetas del instrumento poseen diferentes grosores, y su forma está basada en cuerpos de animales como caimanes o lagartos.

---

<sup>5</sup>: BLADES, James. Percussion Instruments and Their History. Frederick A. Praeger, Publishers, 1970. p 44

Figura 5. Instrumento de hendidura *Teponaztli* pre-azteca.



Fuente: Latin – Mexican Folk Art Craft. (En línea) (Citado el 9 de Ene 2014). Disponible en: <http://www.mexicanartdealing.com/apps/photos/photo?photoid=48122168>

La evolución de los instrumentos de percusión dio como resultado el uso de pieles de animal, las cuales se estiran y cubren un recipiente (vasijas de barro o madera). Por ejemplo, el *ingqongqo*, es un instrumento hecho con piel de buey secada; esta piel se estira sobre dos postes y se golpea con un palo. Es posible mencionar muchos instrumentos primitivos de África del Sur, como el *intambula*, el cual tiene la forma de una olla o jarra, y una piel de cabra se estira con fuerza sobre el hueco de la olla.

### **El tambor en África**

El tambor africano se ha conservado libre de la influencia de la música occidental y mantiene una posición predominante y única en la vida de las tribus africanas. Los historiadores describen dos grupos de tambores africanos:

1. Tambores abiertos: Son aquellos que solo tienen parche en un extremo de su cuerpo.
2. Tambores cerrados: Aquellos que poseen parches en cada extremo de su cuerpo.

El tambor tubular aún existe hoy en día en diversas regiones de África, Oceanía y América del Sur. El *ngoma* es un tambor de madera con un extremo

cubierto por piel de vaca, su otro extremo queda abierto para aumentar la resonancia del tambor. El *ngoma* se interpreta acompañado de su pareja, llamado *murumbu* (generalmente se les denomina macho y hembra).

Figura 6. Ngoma de África oriental.



Fuente: Wikipedia NgomaDrum (En línea) (Citado el 13 de Ene 2014). Disponible en:[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_105-DOA0543,\\_Deutsch-Ostafrika,\\_Ngoma-Schlagen.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_105-DOA0543,_Deutsch-Ostafrika,_Ngoma-Schlagen.jpg)

Los tambores con forma cilíndrica o de vasija son asociados con África del Este y Norte. El “timbal” africano posee una característica importante: la piel que se tensa en el cuerpo del instrumento se fija a la madera para poder ser golpeada por un palo.

Figura 7. Timbal de África Central.



Fuente: BLADES, James. Percussion Instruments and Their History. Frederick A. Praeger, Publishers, 1970. p 53 (Citado en Diciembre de 2013).

El tambor *Sakara* posee un cuerpo hecho de barro, la piel se estira sobre el borde y tapa el cuerpo de barro; el espacio que queda debajo del instrumento actúa como un resonador a la hora de golpearlo con las manos o con un palo.

Figura 8. Sakara de Nigeria.



Fuente: BLADES, James. Percussion Instruments and Their History. Frederick A. Praeger, Publishers, 1970. p 57 (Citado en Diciembre de 2013).

## 4. LOS COMPOSITORES

### 4.1 Siegfried Fink

Fue un percusionista, profesor y compositor Alemán nacido el 8 de Febrero de 1928 en Zerst y fallecido el 3 de Mayo de 2006 en Würzburg.

Giesecke<sup>6</sup>, explica que Fink recibió clases de timbales y percusión con Alfred Wagner y composición con Helmut Riethmüller en la Universidad de Música “Franz Liszt” en Weimar (Alemania). En esta época de su vida como compositor, Fink fue influenciado por el jazz Norteamericano. Debido a esto, los dirigentes de la República Democrática Alemana quisieron obligarlo a respetar sus normas y criterios, llamando a la música de Fink “decadente”. Todos estos motivos obligaron a Fink a escapar del comunismo junto con su esposa y su hija hacia Alemania Occidental. Una vez allí, trabajó 17 años en orquestas y como solista, para después llegar a ser el jefe del departamento de percusión en la Universidad de Würzburg.

Las composiciones de Fink se catalogan en más de 150 obras escritas para la percusión, música de cámara, música para ballet, el cine y la televisión. Realizó también artículos para instrumentos de percusión, con lo que llegó a convertirse en uno de los percusionistas con más publicaciones en Europa y el mundo, *Schott*, *Benjamin*, *Zimmermann*, *Wrede*, *Heinrichshofen*, *Vogt & Fritz*, *Boosey & Hawkes* y *Leduc* son editoriales en las cuales se divulga su trabajo. Fink también editó y tradujo la obra para marimba “*Dream of the Cherry Blossoms*” (Editorial Zimmermann) de la marimbista Japonesa Keiko Abe.

En 1977, los aportes realizados por Fink a la pedagogía y percusión hicieron posible que estos instrumentos se incluyeran como solistas en los concursos “*Jugendmusiziert*” y “*German Music Competition*”, dando un importante impulso

---

<sup>6</sup>GIESECKE, Mark Andreas. SIEGFRIED FINK, Hall of Fame.PercussiveArtsSociety. Disponible en:<http://www.pas.org/experience/halloffame/FinkSiegfried.aspx>. ( Citado el 16/02/2013)

a la enseñanza de la percusión en Alemania. Como jurado, Fink fue invitado a España, Luxemburgo, Bulgaria, Rusia y Suiza. Igualmente, asesoró el área de percusión de la Orquesta Filarmónica de Naciones y del Instituto de Búsqueda de Talento y Apoyo al Talento en Música.

Fink ha realizado clases magistrales, talleres y conciertos como solista en África, Asia, Europa y toda América. Como director, Fink lideró la *Perkussion Studio* en Würzburg. Bajo su dirección, esta escuela llegó a ser reconocida como una de las más importantes a nivel mundial. Muchos de sus estudiantes son destacados percusionistas en el ámbito solista como el Dr. Peter Sadlo (Munich y Salzburgo) y el Dr. Ney Rosauero (Universidad de Miami). Leander Kaiser y Eckhard Kopetzki.

Sus métodos de enseñanza y aportes a la docencia fueron desarrollados por Fink durante toda su carrera. Estos logros le hicieron merecedor de premios como el “*Bundesverdienstkreuz*” (Orden al mérito de la República Federal de Alemania), el *Lifetime Achievement Award* de la educación la *Percussive Art Society* de los EE.UU.

En el año 1972, Fink publicó su libro *Tabulatur*, que reúne los símbolos, notaciones, formas de escritura y cambios de baquetas existentes para los instrumentos de percusión.

Aproximadamente durante toda su carrera Fink realizó alrededor de 500 conciertos, 300 de los cuales fueron estrenos de nuevas obras. Casi todas sus composiciones son inspiradas por sus diversos viajes como solista y jurado alrededor del mundo. Por ejemplo, su obra “*BatuFerringhi*,” compuesta para marimba, está dedicada a cada uno de los diferentes personajes de la literatura india *Ramayana*.

Su primera composición, “Concertino para Vibrafono y orquesta de cuerdas”, está dedicada a *Milt Jackson* (1923-1999) famoso vibrafonista del *Modern Jazz*

*Quartet*. También dedico su “Concierto para percusión y orquesta” al profesor de percusión de la Universidad Estatal de Música de Beijing. Li Biao .Sus seis volúmenes de estudios para redoblante y su obra “Solo Suite para Tambor” (1979), la cual explota las 17 distintas formas de sonido del redoblante, convirtieron al tambor en un instrumento solista. Es además uno de los solos de tambor más interpretado en los concursos de Europa y el mundo.

Las composiciones, arreglos, ediciones, y contribuciones en los campos de la docencia y percusión hacen de Siegfried Fink un precursor que desarrollo y enriqueció el repertorio escrito para la percusión sinfónica.

## 4.2 Eckhard Kopetzki

Nació el 9 de diciembre de 1956 en Hannover/Alemania.

Olson<sup>7</sup> cuenta, que los inicios de Kopetzki en la música fueron a muy temprana edad. Siendo un niño, recibió clases de melódica y cítara; estos estudios influenciaron poco a poco a Kopetzki, quien decidió dedicar su vida a estudiar música. Mientras recibía estudios serios de percusión, Kopetzki siguió tocando la melódica algo, que le parecía muy divertido.

A los doce años estudió violonchelo; sin embargo, estos estudios no duraron mucho pues para entonces Kopetzki ya había descubierto su pasión por la percusión. Durante esta época Kopetzki dedicó a tocar con bandas de Rock. Kopetzki cursó sus estudios de educación superior con el famoso percusionista Siegfried Fink en la Universidad de *Osnabrück*. En la universidad, su interés por la composición fue creciendo gracias a los estudios de teoría de musical con Walter Heise.

De 1979 a 1981 Kopetzki asistió al conservatorio Hermann Zilcher, en donde estudió composición y teoría musical con Nordhoff, quien se convertiría en su máxima influencia en el campo de la composición. Pero sería Hurbert (profesor de composición) quien encaminaría el talento de Kopetzki como compositor.

Los primeros trabajos de Kopetzki como docente los realizó en diferentes escuelas de música para jóvenes. Desde el año de 1985 Kopetzki trabaja como profesor de percusión en la escuela de música de Sulzbach.

Kopetzki ha compuesto y publicado ochenta y ocho obras para percusión. Importantes casas editoriales publican sus composiciones, entre las que se

---

<sup>7</sup> OLSON, Darin James. EckhardKopetzki's Compositions for Marimba Competitions: An Examination and Comparison of *Three Movements for a Solo Dancer* and *Night of Moon Dances*. Biography of EckhardKopetzki p6.Disponible en:[https://etd.ohiolink.edu/ap:0:0:APPLICATION\\_PROCESS=DOWNLOAD\\_ETD\\_SUB\\_DOC\\_A\\_CCNUM:::F1501\\_ID:osu1305845608,attachment](https://etd.ohiolink.edu/ap:0:0:APPLICATION_PROCESS=DOWNLOAD_ETD_SUB_DOC_A_CCNUM:::F1501_ID:osu1305845608,attachment). (Citado el 04/01/2013)

destacan Southern Music Company, HoneyRock, NorskForlag, Zimmermann, Ineke Busch Verlag, y MusikverlagContact la cual es dirigida por Kopetzki y su esposa.

Entre las composiciones más destacadas de Kopetzki se encuentran su solo para multipercusión “CannedHeat“, el cual en 2002 ganó el primer premio en el concurso de composición de la PAS (Percussive Art Society) y “Three Movements For a Solo Dancer” que en 2003 ganó el primer puesto en la categoría mejor solo para marimba.

Actualmente, Kopetzki trabaja como jurado en concursos internacionales y compone piezas orquestales y para percusión.

## 5. LAS OBRAS

### 5.1 Three Movements for a Solo Dancer, de Eckhard Kopetzki

Es una obra para Marimba compuesta en el año 2003 por el profesor y percusionista alemán Eckhard Kopetzki, en la página de PAS se indica que esta obra ganó el primer puesto en la categoría de solo para marimba el cual fue otorgado por la *percussive art society* en el año 2003<sup>8</sup>

En la página de Steve Weiss Music se da una descripción de la obra *Three Movements for a Solo Dancer* esta pieza ha sido compuesta para ser interpretada a cuatro baquetas en una marimba de 4 octavas 1/3 o 5 octavas, la obra se divide en tres movimientos entre los cuales en el segundo y tercer movimiento el intérprete deberá golpear el marco de la marimba para lograr el efecto extra musical de “zapateo” que genera un bailarín al golpear el piso<sup>9</sup>, Kopetzki compuso su obra en tres momentos organizados de la siguiente forma:

- I. Mysterious Love
- II. Dance on a Shattered Mirror
- III. Memory of a Mystery

La presente sección explicará la estructura tanto formal como armónica de cada uno de los tres movimientos:

---

<sup>8</sup>PAS, Solo Competition Winner, Percussive Art Society. Disponible en: <http://www.pas.org/experience/contests/solowinners.aspx>. (Citado el 16/02/2013)

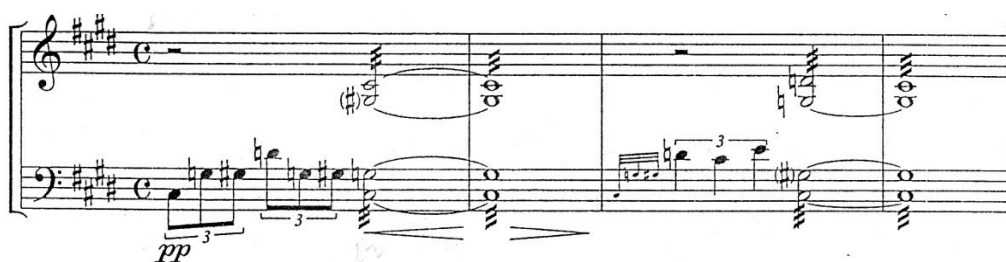
<sup>9</sup> STEVE WEISS MUSIC, Marimba Solo, FULL DESCRIPTION. Disponible en: <http://www.steveweissmusic.com/product/30314/marimba-solo#full-description>. (Citado el 20/02/2013)

**5.1.1 Primer Momento. MysteriousLove.** Olson<sup>10</sup> explica que este primer movimiento está compuesto en tonalidad de *Do sostenido menor frigio* y su estructura formal consta de tres temas, dos transiciones y una coda. Es el más estable de los tres movimientos compuestos por Kopetzki, escrito en compás de 4/4, a excepción del compás N° 7 escrito en 2/4.

Sección	Compases
A	1-24
Transición I	25-29
B	30-39
Transición II	40-45
C	46-51
Coda	52-63

La sección A está compuesta por figuras rítmicas irregulares. Kopetzki resalta el uso del tresillo de corchea, tresillo de negra, quintillo de negra, redobles alternados y apoyaturas usando también reguladores para pasar de un acorde a otro: el compositor genera la sensación de inestabilidad y misterio, característica principal de este movimiento:

Figura 9. Figuras irregulares propuestas por el compositor (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. *Three Movements for a Solo Dancer* (2003) (partituras).

<sup>10</sup>OLSON, Darin James. Eckhard Kopetzki's Compositions for Marimba Competitions: An Examination and Comparison of *Three Movements for a Solo Dancer* and *Night of Moon Dances*. MYSTERIOUS LOVE. Formal Structure p. 10.

La sección B, tiene como característica principal el uso de polirritmias y reguladores, agrupados en semicorcheas que se extienden durante el desarrollo del tema B:

Figura 10. Polirritmias y reguladores sección B (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

La sección C, se caracteriza por su acelerando natural el cual es propuesto por Kopetzki agrupando en compás de 4/4 un grupo de cuatro semicorcheas, un quintillo de semicorcheas y finalmente seisillo de semicorchea, generando la sensación de acelerar súbitamente:

Figura 11. Acelerando natural en compás de 4/4. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

- **Sugerencias Interpretativas.** Kopetzki propone empezar con la pulsación de metrónomo en  $\text{♩} = 88$ . Se sugiere abordar el primer movimiento con la pulsación de metrónomo en  $\text{♩} = 76$ , estudiando cada una de las figuras ritmicas propuestas por el compositor de forma lenta y con conciencia del pulso.

Asimismo, se debe tener cuidado con las digitaciones para poder realizar de manera acertada las apoyaturas de tres notas propuestas por el compositor. Se sugiere la siguiente digitación para la sección A:

Figura 12. Digitación sugerida para las apoyaturas. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

Las digitaciones propuestas para las apoyaturas preparan la posición de la mano izquierda para los compases 5 y 9, en los cuales se realizan adornos de dos notas. Igualmente, después de abordar las apoyaturas, las notas que no son adornos no deben acentuarse. Los redobles escritos en los compases 19 al 21 crean un contraste entre melodía y armonía: la mano derecha (melodía) redobla sin ligar notas, mientras la mano izquierda (armonía) siempre liga las notas, produciendo la sensación de un soporte sonoro.

Al abordar la sección B se sugiere estudiar de forma individual las polirritmias de los compases 30 al 31. Se debe ser consciente de la dinámica *p*, la cual es acompañada de un regulador que sube y baja en un mismo compás para cada polirritmia:

Figura 13. Dinámica y regulador propuestos por el compositor en las polirritmias. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

Al abordar el compás 43, Kopetzki escribe una serie de semicorcheas creando un *accelerando* natural. Para poder crear el efecto de *accelerando* deseado, con el regulador en dinámica *mp* que llega a un *f* en el compás 44, se sugieren las siguientes digitaciones para las cuatro semicorcheas y quintillo de semicorcheas (primer y segundo tiempo del compás encerrado en color azul):

Figura 14. Digitaciones sugeridas para una acertada interpretación del *accelerando* natural. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

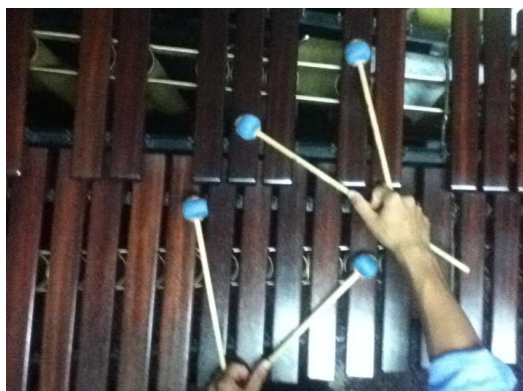
Figura 15. Ilustración de las digitaciones y posiciones sugeridas para el acelerando natural. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: Autor (tomada el 23 de Enero de 2014).

Asimismo, al abordar el compás 48, Kopetzki propone un tresillo de negra con la mano izquierda y fusas con la derecha: Se sugiere la siguiente posición de las manos (ver figura 16), para una acertada interpretación de los acentos y las fusas propuestos por el compositor.

Figura 16. Ilustración de la posición de las manos compás 48. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: Autor (tomada el 23 de Enero de 2014).

La baqueta 2 (mano izquierda) ejecutará el tresillo de negra junto con los acentos, la baqueta 3 (mano derecha) golpeará un poco más abajo del centro de la placa, la baqueta 4 golpeará un poco más arriba del centro de la placa, lo que crea un espacio para que la mano izquierda pueda efectuar el tresillo.

**5.1.2 Segundo Momento. Dance on a Shattered Mirror.** Olson<sup>11</sup> explica que este segundo momento está compuesto en tonalidad de *Fa sostenido menor armónico*. Este movimiento tiene una estructura formal que consta de una introducción, tres temas y una transición. Kopetzki hace uso de diversos compases para este movimiento, con los cuales genera la inestabilidad rítmica que caracteriza a esta pieza. Los compases utilizados son 2/4, 9/16, 3/4, 4/4, 5/4, 7/8, 7/16, 6/16, 5/8, 3/8.

Sección	Compases
Introducción	64-66
A	67-92
Transición	93-101
B	102-126
A'	127-135
C	136-168

La sección A se caracteriza por el uso de semicorcheas, la mano derecha realiza la melodía tocando intervalos de octava de forma armónica y la mano izquierda realiza la armonía, intercambiando intervalos melódicos y armónicos de octava. (Ver figura 17).

Figura 17. Intervalos armónicos e intervalos armónicos y melódicos. (Three Movements for a Solo Dancer).

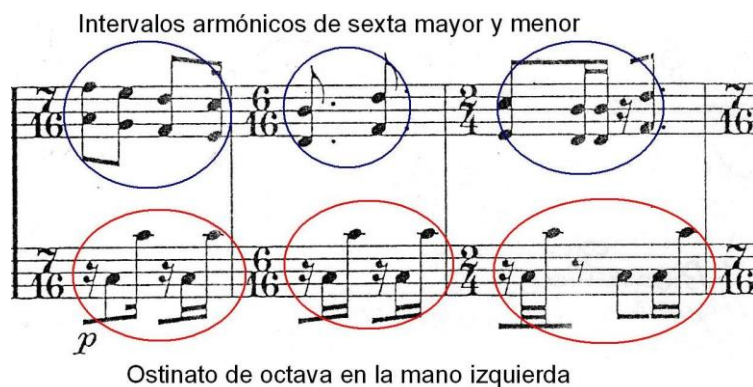


Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

<sup>11</sup>Ibid, p 20.

La sección B tiene como motivo el uso del ostinato de octava en la mano izquierda e intervalos armónicos de sexta mayor y menor en la mano derecha:

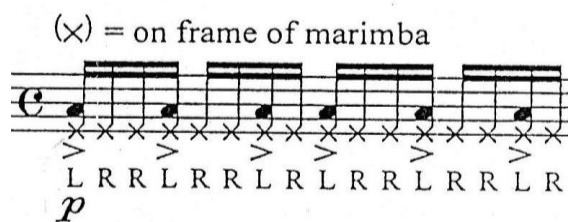
Figura 18. Intervalos de sexta y ostinato de la sección B. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

La sección C presenta un efecto extra musical muy característico de este momento: mientras se golpean las placas, simultáneamente también se golpea el marco de la marimba, generando la sensación de zapateo (ver Figura 19).

Figura 19. Escritura del efecto extra musical y digitaciones. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

- **Sugerencias Interpretativas.** Al abordar este pasaje, es muy importante estudiar las figuras rítmicas con un metrónomo. Debido a los cambios tan abruptos de compás, el intérprete puede acelerar u omitir algunas de las digitaciones, acentos y dinámicas propuestas por el compositor. Se sugiere estudiar la sección A con subdivisión del metrónomo en semicorcheas, marcando cuatro golpes por cada pulso, con el fin de poder tocar de forma

consciente las fusas propuestas por el compositor en la mano izquierda (ver Figura 20).

Figura 20. Fusas de la mano izquierda encerradas en color azul. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

Al estudiar con el metrónomo subdividido, se busca precisión tanto en la mano izquierda como en la derecha al ejecutar las octavas en la marimba. Este estudio ayudará también al intérprete a comprender los cambios de compás propuestos por el compositor.

De igual manera, al abordar el compás 102 sección C, la mano izquierda realiza un *ostinato* de octava, y siempre se realizará desde la nota más grave hasta la más aguda. Se sugiere prestar mucha atención al compás 104, en el cual la mano izquierda repite el golpe en la placa Do# de la octava grave. Este movimiento de la mano aparecerá de igual manera en todos los compases de 2/4 durante toda la sección, mientras varían las dinámicas (ver Figura 21).

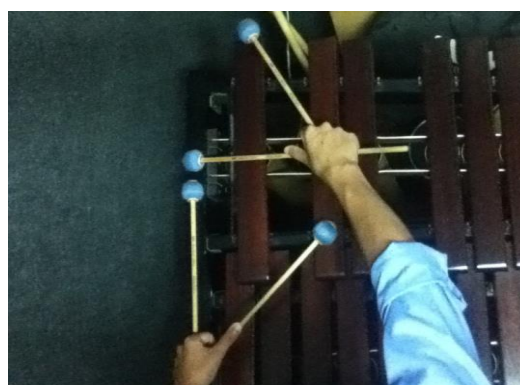
Figura 21. Compás 104 repetición del golpe de la mano izquierda. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

La sección C presenta cambios de compás, de 4/4 pasa a 6/16, y es además en este tema donde se ejecuta el efecto extra musical propuesto por el compositor. Para poder realizar el efecto de “zapateo” deseado, al golpear el marco de la marimba se sugiere realizar el golpe de la placa sobre el cordón (ver Figura 22), con el fin de que se escuche más el marco de la marimba.

Figura 22. Ilustración de la forma de golpear la placa para producir el efecto extramusical. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: Autor (tomada el 23 de Enero de 2014).

**5.1.3 Tercer Momento. Memory of a Mystery.** Olson<sup>12</sup>, explica que este tercer momento está compuesto en tonalidad de *Do sostenido menor frigido* y su estructura formal consta de tres temas y una transición. El uso de varios tipos de compás también predomina en este movimiento; los compases utilizados por Kopetzki son 3/2, 4/4, 6/8, 3/4, 2/4, 3/8, 7/8.

Sección	Compases
A	169-189
B	190-218
Transición	219-225
C	226-242

En la sección A construye el tema principal con motivos de los dos movimientos anteriores. De esta forma, el primer tiempo del compás 47 de *Mysterious Love*

<sup>12</sup>Ibid. p 28.

es utilizado para iniciar el primer compás del tercer momento. En este mismo compás también se hace uso del efecto extra musical.

Figura 23. Motivo Principal tomado del momento Mysterious Love. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

Kopetzki expone en los compases 181 y 182 una serie de seisillos en 4/4. La melodía que se produce es tomada también del primer momento Mysterious Love compases 19 al 21. (Ver Figura 24).

Figura 24. Melodía tomada del primer momento Mysterious Love compases 19 al 21. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

- **Sugerencias Interpretativas.** Al abordar este momento se debe ser consciente de que Kopetzki utiliza melodías y efectos de los movimientos anteriores. Se sugiere estudiar con metrónomo en ♩=110 los seisillos de los compases 175 al 189 para poder entender los cambios de los acordes, las dinámicas y estudiar la posición de las manos.

Igualmente, al abordar la sección B Kopetzki propone el uso de un *ostinato* de seisillos en la mano derecha durante el desarrollo de toda esta sección, mientras la mano izquierda realiza la melodía en dinámica *mp*. Se sugiere estudiar redobles laterales independientes en la mano derecha con pulsación del metrónomo en  $\text{♩} = 74$  con las posiciones de las notas propuestas por el compositor (Ver Figura 25).

Figura 25. Ilustración de las posiciones de los redobles laterales independientes en la mano derecha. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: Autor (tomada el 23 de Enero de 2014).

Figura 26. Ostinato de la mano derecha en color azul y melodía de la mano izquierda en color rojo, sección B compás 191. (Three Movements for a Solo Dancer).

Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

Olson<sup>13</sup> explica que Kopetzki cierra la sección B haciendo uso del patrón tradicional afrocubano del cencerro en 6/8. Kopetzki escribe este patrón en compás de 4/4 y el efecto se produce al golpear el marco de la marimba. (Ver figura 26)

<sup>13</sup>Ibid., p 32 y 33

Figura 27. Clave tradicional del cencerro escrita por Kopetzki en compás de 4/4. (Three Movements for a Solo Dancer).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer (2003) (partituras).

Figura 28. Escritura original del patrón afrocubano en 6/8.



Fuente: OLSON, Darin James. Eckhard Kopetzki Compositions for Marimba Competitions: An Examination and Comparison of *Three Movements for a Solo Dancer* and *Night of Moon Dances*.p. 33.

## 5.2 Concert suite for Snare Drum, de Eckhard Kopetzki

Es una obra para redoblante compuesta en el año 2002 por el profesor y percusionista alemán Eckhard Kopetzki.<sup>14</sup> Esta pieza explora una variedad de sonoridades tanto del instrumento como los sonidos propios producidos por el cuerpo del intérprete.

Kopetzki compuso esta pieza en cinco momentos organizados de la siguiente forma:

- I. Prelude
- II. Ground I
- III. Momtongmakki
- IV. Son Bandal
- V. Ground II

La notación de esta obra es bastante específica. Kopetzki explora en esta suite las sonoridades propias del redoblante, generando en distintos pasajes diálogos rítmicos en los cuales una mano lleva una sonoridad y el otro acompañamiento rítmico. Es preciso tener claras las notaciones escritas en la obra para una acertada interpretación: el compositor propone que se golpee el parche con baquetas y con los dedos, produciendo siete tipos de sonidos diferentes. Es importante tener en cuenta las dinámicas para una buena interpretación y ser cuidadoso con las digitaciones escritas en cada uno de los momentos.

---

<sup>14</sup>KOPETZKI, Eckhard. CONCERT SUITE For Snare Drum, HoneyRock (2002)

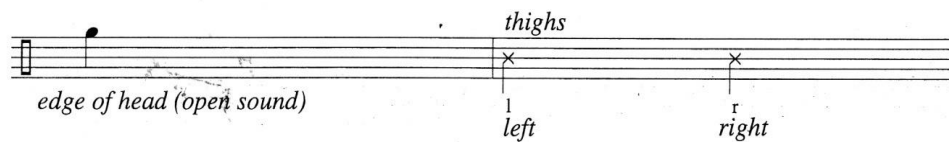
Figura 29. Notación escrita para el redoblante (Concert Suite for snare drum).

## Notation

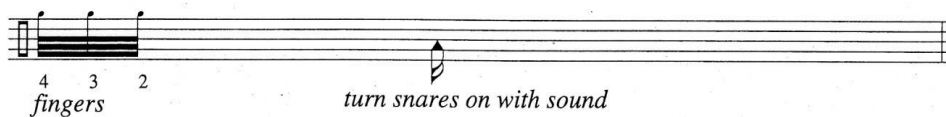
Prelude und Ground I : be careful of the sticking



Momtong makki : this movement has to be played with hands



Son Bandal : at the beginning use hands;  
play the grace notes with your fingers;



Ground II : be careful of the sticking

The movements are intended to be played as a "suite".  
But it is also possible, to change the order of the movements or  
to play only a few of them.

Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras) p2.

a. **Primer Momento. Prelude.** Se entiende por *preludio* una pieza musical generalmente corta, que se ejecuta antes de las piezas más largas<sup>15</sup>. Kopetzki hace uso de figuras rítmicas acentuando siempre los tiempos fuertes del compás; a su vez, estas figuras presentan variaciones a lo largo de la obra, Kopetzki sugiere que los compases 1 al 4 de la introducción se interpreten en dinámica *f*, reexponiendo después el mismo motivo rítmico pero en *mf*.

Figura 30. Introducción y motivo rítmico. (Concert Suite for snare drum).

Motivo rítmico en dinámica *f*

*f*

*mf*

Reexposición del motivo rítmico en dinámica *mf*

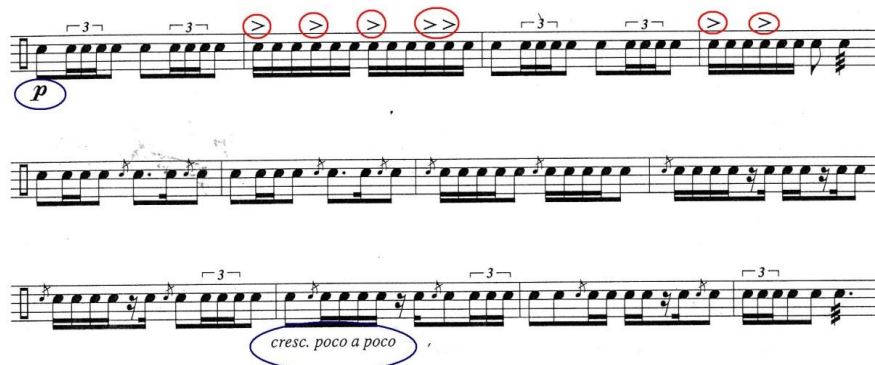
Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

Kopetzki estructura este primer momento en cinco etapas: Introducción, Tema A, Transición (en la cual utiliza variaciones rítmicas con acentos y flams), Tema B, Tema A (el cual se puede apreciar que es reexpuesto en los compases 30 a 34) y Coda.

- **Sugerencias Interpretativas.** Para abordar este movimiento se debe tener en cuenta que todos los golpes se efectuarán en el centro del redoblante sin importar el matiz. Al abordar la transición del compás 9 se sugiere preparar la altura de las manos lo más cerca del parche para crear el efecto deseado y trabajar con el metrónomo en  $\text{♩}=75$  todos los acentos y flams expuestos en esta sección. (Ver figura 31).

<sup>15</sup>GRAY, Anne. BREVE GUIA DE LA MÚSICA CLASICA. Editorial Javier Vergara, 1993, p 33.

Figura 31. Matices y acentos compás 9 al 20. (Concert Suite for snare drum).

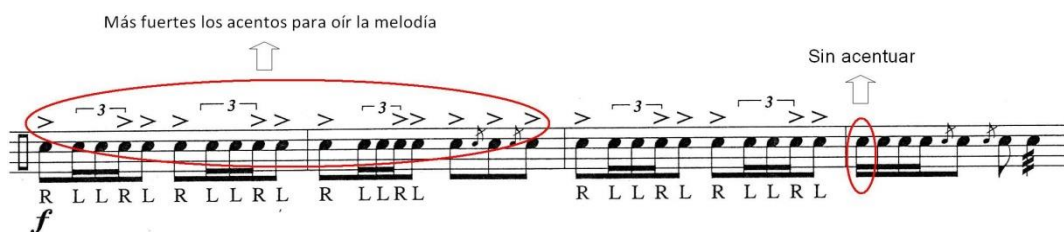


Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

Las dinámicas presentadas se encuentran encerradas en círculos azules y los acentos encerrados en rojo. Se sugiere además abordar los *flams* presentados en esta sección sin acentuar ninguno de ellos, con el objetivo de mantener el pulso de la pieza y conservar el efecto de volumen para poder realizar así el *cresc. poco a poco* propuesto por el compositor para llegar al tema B.

Asimismo, al abordar en el tema B compás 21, se sugiere acentuar más fuerte la mano derecha (R) e izquierda (L) para poder oír de esta forma la melodía rítmica que se genera. A su vez, la primera corchea del compás 24 no debe acentuarse; este acento se produce porque la mano derecha está golpeando los acentos a una mayor altura y se tiende a acentuar este golpe. (Ver figura 32).

Figura 32. Melodía producida por acentos y golpe sin acento. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

**b. Segundo Momento. Ground I.** Kopetzki estructura este pasaje con una introducción de cinco compases en dinámica *pp*, empezando desde el borde del redoblante. De esta manera se anticipa el regulador del compás 5 para llegar al *f pp* del siguiente compás. Kopetzki expone de esta manera el motivo rítmico de la obra, el cual varía durante su ejecución. (Ver figura 33).

Figura 33. Introducción y anticipación del regulador. (Concert Suite for Snare Drum)



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

Kopetzki propone un motivo rítmico en grupos de semicorcheas utilizando compases de 4/4 y 7/8, generando inestabilidad en el ritmo mientras se golpea el borde del parche en *pp* y el centro *f*. (Ver figura 34).

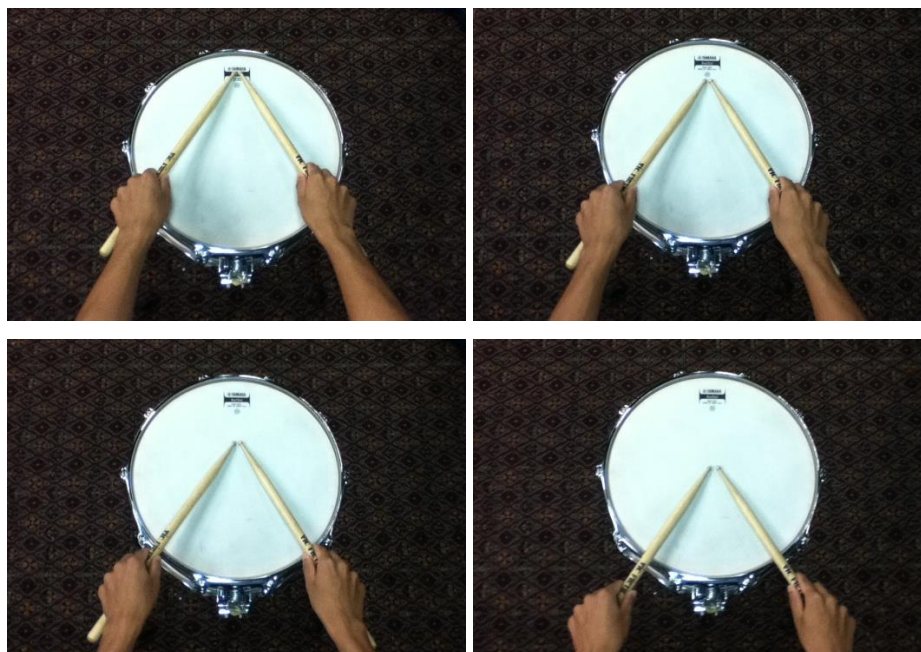
Figura 34. Motivo rítmico (Concert Suite for Snare Drum)



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

- **Sugerencias Interpretativas.** Se sugieren los siguientes puntos de impacto (ver Figura 35) para realizar el regulador de semicorcheas del compás 5 para crear el efecto deseado por el compositor.

Figura 35. Puntos de impacto sugeridos para la interpretación del regulador. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: Autor (tomada el 11 de Diciembre de 2013).

Cada una de las cuatro semicorcheas debe tocarse en el punto de impacto sugerido, desde el borde hasta el centro del redoblante, teniendo cuidado con la altura de las manos para generar el efecto de crescendo deseado.

Asimismo, al abordar el motivo rítmico de este momento (véase Figura 13), se sugiere estudiar las semicorcheas con la digitación propuesta por el compositor junto con su respectiva dinámica para lograr el efecto de *f pp*. Se sugiere estudiar con pulso de metrónomo en  $\text{♩}=110$  y subir la velocidad progresivamente. También se presenta la correcta posición de las manos para lograr el efecto deseado, *f* en el centro del parche y *p* en el borde (ver figura 36).

Figura 36. Ilustración de la posición de las manos para realizar el efecto deseado. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: Autor (tomada el 11 de Diciembre de 2013).

De igual manera, Kopetzki propone una serie de acentos con sus respectivas digitaciones para la ejecución del redoblante en los compases 25 y 26. Es importante que los acentos propuestos suenen un poco más fuerte que la dinámica que está escrita, para preparar el regulador del siguiente compás (ver figura 37). Se sugiere también estudiar solamente los acentos del compás 25 sin la mano izquierda (L); este estudio de la mano derecha (R) servirá para preparar los compases 30 y 31 mediante una subdivisión para percibir la melodía (ver figura 38).

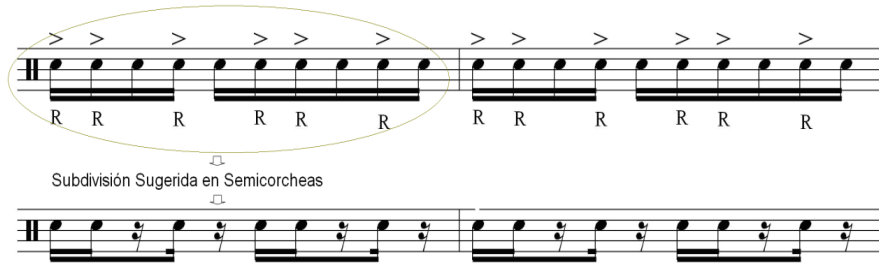
Figura 37. Acentos y digitaciones (Concert Suite for Snare Drum)

Acentos de la mano derecha  
↑

↓  
Digitación sugerida por el compositor

Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras).

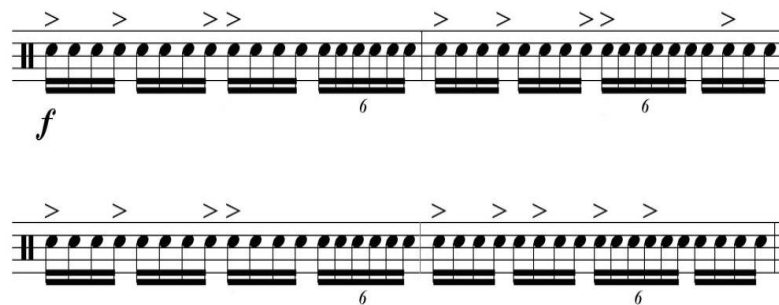
Figura 38. Subdivisión sugerida y acentos mano derecha. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras).

Igualmente, en los compases 33 al 36 es importante estudiar con el metrónomo, con y sin los acentos, las semicorcheas y seisillos propuestos por el compositor. Este cambio de figuras genera un *accelerando* de velocidad, mas no de tiempo, en cada compás. (Ver figura 39).

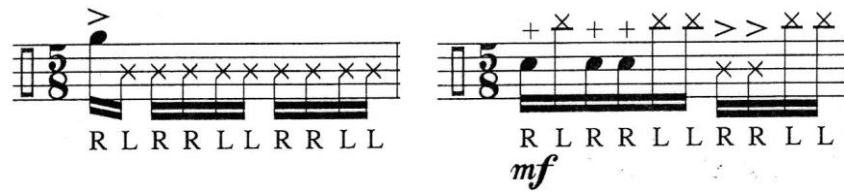
Figura 39. Semicorcheas y seisillos con acentos compases 33 al 36 (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

**c. Tercer Momento. Montong makki.** Se interpreta golpeando el redoblante con los dedos sin el bordón, produciendo un sonido oscuro y opaco. Son características de este momento las melodías que producen los golpes con los dedos en el parche y las que producen los golpes con las manos en el pecho y muslos del intérprete. La primera melodía propuesta por el compositor aparece a partir del compás 5, la segunda aparece desde el compás 21.

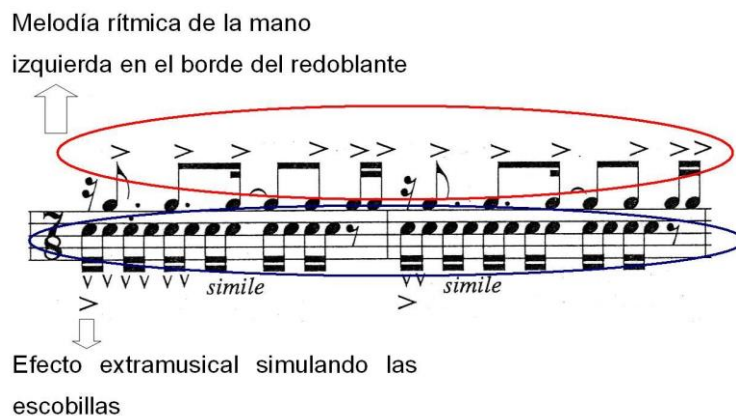
Figura 40. Melodías implícitas en el movimiento (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras).

**Sugerencias Interpretativas.** En los compases 19 y 20 (ver figura 41) se genera un efecto extra musical al frotar una mano sobre el parche, la cual simula el sonido que producen las escobillas en el parche. Mientras a la vez se produce una melodía rítmica en el parche, se sugiere frotar el parche con las uñas de la mano derecha acentuando el primer golpe y con la mano izquierda golpear el parche del redoblante en el borde, resaltando siempre la melodía.

Figura 41. Efecto extramusical y melodía de la mano izquierda (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras).

Figura 42. Ilustración sugerida para la interpretación del efecto extramusical y la melodía rítmica. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: Autor (tomada el 11 de Diciembre de 2013).

Asimismo, se sugiere prestar mucha atención en los compases en donde al golpear el parche se apaga el sonido. Estos golpes siempre se realizan solo con la mano derecha durante todo el movimiento y están escritos con una cruz sobre cada nota, golpeando el centro del parche (ver figura 43). Además, estos golpes jamás se acentúan, aunque varían las dinámicas durante toda la pieza.

Figura 43. Golpes apagando sonido y digitaciones de la mano derecha. (Concert Suite for Snare Drum).

Golpes apagando sonido

Digitaciones de la mano derecha

The image shows two staves of musical notation for snare drum. The top staff is in 3/8 time and features a sequence of notes with dynamic markings *mp* and *f*. Above the notes, there are plus signs (+) and crosses (x) indicating specific playing techniques. An upward-pointing arrow labeled 'Golpes apagando sonido' points to the plus signs. Below the notes, a blue oval highlights the right-hand fingerings: R L R R L L R R L L. The bottom staff is in 5/8 time and also features notes with dynamic markings *f* and plus signs (+). A downward-pointing arrow labeled 'Digitaciones de la mano derecha' points to the notes. Below the notes, a blue oval highlights the right-hand fingerings: R L R R L L R R L L R L R R L L R R L L.

Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras).

De igual, forma se propone la siguiente posición de la mano derecha para efectuar los golpes apagados y la ubicación de los golpes en el pecho de la mano izquierda propuestos por el compositor (ver figura 44).

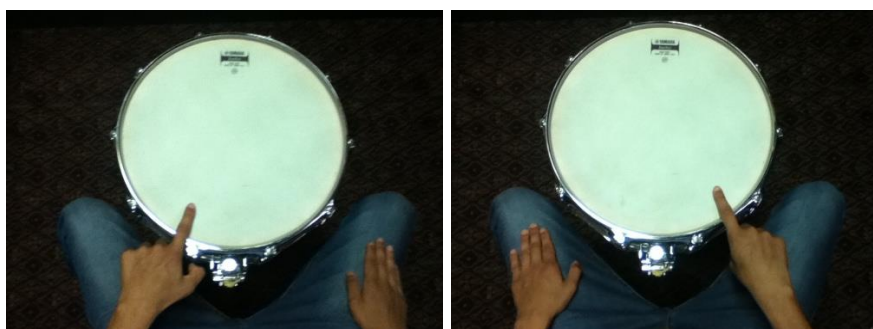
Figura 44. Ilustración de la mano derecha apagado y mano izquierda en el pecho. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: Autor (tomada el 18 de Diciembre de 2013).

La posición de la mano como lo muestra la ilustración anticipa los golpes en el cuerpo del intérprete, que posteriormente se efectuarán en los muslos. Estos golpes se realizarán con los dedos de cada mano cerrados en el muslo y el dedo índice golpeará el borde del redoblante (Ver figura 45).

Figura 45. Posición de las manos para los golpes en el muslo y borde del redoblante. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: Autor (tomada el 18 de Diciembre de 2013).

**d. Cuarto Momento. Son Bandal.** Al inicio de Son Bandal, Kopetzki propone que los adornos o notas de gracia se interpreten con los dedos, cada uno de ellos con su respectiva digitación. Este momento se inicia sin el bordón del redoblante, el pulso es de  $\text{♩} = 126$ .

Figura 46. Indicación de tocar con los dedos y digitaciones de los adornos. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

Kopetzki decide no escribir número de compás al principio de este momento; en consecuencia, desde el compás 8 en adelante se puede apreciar la escritura de compases irregulares durante la interpretación de este movimiento.

Figura 47. Escritura de compases irregulares, compás 8 en adelante. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

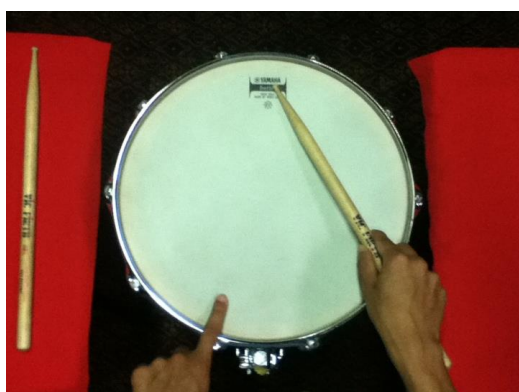
- **Sugerencias Interpretativas.** Al abordar este pasaje se debe precisar cuáles son los puntos de impacto para una acertada interpretación. Se sugiere en los 7 primeros compases realizar las notas de adorno y figuras rítmicas en el borde de abajo del redoblante (ver figura 48), para que al tomar con la mano derecha la baqueta se toquen los redobles de presión de los compases 16 y 17 (ver figura 49) en el borde de arriba.

Figura 48. Ilustración de los puntos de impacto en el borde del redoblante para Son Bandal. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: Autor (tomada el 18 de Diciembre de 2013).

Figura 49. Ilustración compases 16 y 17 toma de la baqueta con la mano derecha y redoble de presión en el borde de arriba. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: Autor (tomada el 18 de Diciembre de 2013).

Se recomienda en el compás 25 respetar la digitación propuesta por el compositor y, encerrado en color rojo, el cambio de bordón, produciendo sonido como parte de la ejecución de la obra con la mano izquierda.

Figura 50. Compás 25 con digitación y cambio de bordón. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

Figura 51. Ilustración sobre el cambio de bordón. (Concert Suite for Snare Drum).



Fuente: Autor (tomada el 18 de Diciembre de 2013).

### E. Quinto Momento. Ground II.

Este pasaje Kopetzki lo escribe en compás de 9/8, haciendo uso del bordón y las baquetas para su respectiva interpretación en el redoblante. Durante todo el movimiento el pulso y compás se mantienen hasta el final. El compositor sugiere una serie de acentos y digitaciones en dinámica *mf* (ver Figura 52).

Figura 52. Acentos y digitaciones sugeridos por el compositor. (Concert Suite for Snare Drum).

Acentos en dinámica *mf*

♩ = 152

Digitación sugerida por el compositor

Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

- **Sugerencias Interpretativas.** Al abordar este movimiento se debe ser muy cuidadoso de ejecutar todos los golpes con las digitaciones propuestas por el compositor para una acertada interpretación. Igualmente, algunos golpes se escriben en dinámica *f* y simultáneamente otros en *p* en el borde de arriba del redoblante (véase Figura 36). Se sugiere estudiar este momento a  $\text{♩} = 146$ , para de esta manera ejecutar los redobles abiertos (ver figura 53) de forma clara.

Figura 53. Redobles abiertos con digitación. (Concert Suite for Snare Drum).

R LL RR L R L R R L R LL RR L R L R R L

Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum (2002) (partituras)

### 5.3 Summer Beach Bossa, de Eckhard Kopetzki

Es una obra para vibráfono compuesta por el profesor y percusionista alemán Eckhard Kopetzki en el año 2001. *Summer Beach Bossa* ha sido compuesta para ser interpretada a cuatro baquetas, es una pieza muy dinámica que recuerda la influencia de la música latina en Europa. Es la segunda obra perteneciente a una suite llamada *Two Latin Songs for Vibraphone*<sup>16</sup>. Esta pieza se encuentra en tonalidad de Si bemol mayor y consta de dos temas y una Coda.

Sección	Compases
A	1-44
B	45-56
Coda	57-81

Kopetzki escribe esta pieza en compás de 4/4, iniciando el tema A con una anacrusa de corcheas en dinámica *mp*, seguido de un regulador que llega a *mf*.

Figura 54. Anacrusa y Dinámicas con regulador. (Summer Beach Bossa).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. *Two Latin Songs for Vibraphone*, conTaktMusikverlag (2001) (Partituras)

Kopetzki escribe la melodía del tema en cuartas justas en las voces superiores y quintas justas en las voces inferiores. Durante el transcurso de la obra las dinámicas y reguladores juegan un papel muy importante siendo el matiz más alto *f* y el más bajo *p*.

<sup>16</sup>KOPETZKI, Eckhard. *Two Latin Songs for Vibraphone*, conTaktMusikverlag (2001)

- **Sugerencias Interpretativas.** Kopetzki propone interpretar la pieza a un tempo de  $\text{♩} = 138$ . Se sugiere abordar la obra a un pulso de  $\text{♩} = 120$ , con el fin de poder controlar y estudiar el manejo del pedal del vibrafono. Asimismo, este tempo ayudará a estudiar la precisión de los golpes en las placas en los pasajes rápidos y de semicorcheas de la pieza.

Igualmente, la posición de las manos en el compás 23 (ver Figura 55) deja a las baquetas 2 y 3 golpeando las placas cromáticas; esta posición deja libre la baqueta 4 para ejecutar en ese mismo compás la melodía en corcheas y negras. De esta forma se prepara la digitación de la nota *re* del compás 25, la cual se ejecutará con baqueta 4.

Figura 55. Digitación de las manos compases 23, 24 y melodía de la baqueta 4. (Summer Beach Bossa).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Two Latin Songs for Vibraphone, conTaktMusikverlag (2001) (Partituras)

La mano izquierda siempre tocará la armonía en el compás 23, realizando un regulador en el compás 24 hasta la dinámica *f*. La ubicación de las baquetas 2 y 3 en las placas cromáticas (ver Figura 56) expone la forma de cómo se debe interpretar el compás 23.

Figura 56. Ilustración de la posición de las manos placas cromáticas compás 23. (Summer Beach Bossa).



Fuente: Autor (tomada el 23 de Enero de 2014).

Al abordar la sección B compás 45, Kopetzki expone una serie de semicorcheas y corcheas con reguladores los cuales destacan la melodía presentada por el compositor en esta sección. Se sugieren las siguientes digitaciones para los compases 48, 52 y 54 para una mejor interpretación (ver figura 57).

Figura 57. Digitaciones sugeridas para los compases 48, 52 y 54. (Summer Beach Bossa).



Fuente: KOPETZKI, Eckhard. Two Latin Songs for Vibraphone, conTaktMusikverlag (2001) (Partituras)

## 5.4 La valse des Timbales, de Siegfried Fink

Es una obra compuesta para timbal sinfónico por el compositor alemán Siegfried Fink<sup>17</sup>.

Esta composición para timbales es dedicada al profesor y percusionista Bulgaro Dobri Paliev, y está basada en una obra de Maurice Ravel. Los cambios de baqueta y dinámica son propuestos para crear un sonido que resalte el carácter ligero de la pieza<sup>18</sup>.

Esta obra consta de una introducción y cinco temas.

Sección	Compases
Introducción	1-32
A	33-40
B	41-56
C	67-80
D	81-108
E	109-120

La afinación de los timbales durante la pieza será de grave a agudo de esta forma: La, Do, Re, Fa. Fink propone de este modo un acompañamiento en las notas La y Re (color azul) con baqueta suave de timbal, y la melodía (color rojo) con baquetas duras en las notas Do y Fa (ver figura 58).

Figura 58. Acompañamiento y Melodía. (La valse des timbales).



Fuente: FINK, Siegfried. La Valse des Timbales, Zimmermann (1991) (Partituras).

<sup>17</sup>SIEGFRIED, Fink. La Valse des Timbales, Zimmermann (1991)

<sup>18</sup>NMZ, Artikel, NeueMusikzeitung Print. Disponible en: <http://www.nmz.de/artikel/hinweise-tipps-und-tricks-fuer-das-richtige-ueben> (Citado el 26/08/2013)

Fink propone cinco cambios de baquetas durante el transcurso de la obra, que van acompañados también de diferentes dinámicas y de velocidad, proporcionándole al intérprete el tiempo suficiente para realizarlos.

- **Sugerencias Interpretativas.** Al abordar esta pieza se debe ser muy cuidadoso con la melodía propuesta por el compositor. Fink escribe para cada voz su respectivo golpeador y también proponiendo al principio de cada compás la dinámica.

Igualmente, se sugiere el siguiente orden de las baquetas para cada mano (ver figura 59), con el fin de facilitar la correcta toma de golpeadores cada vez que es propuesto por el compositor.

Figura 59. Ilustración orden de las baquetas para los cambios propuestos por el compositor. (La valse des timbales).



Fuente: Autor (tomada el 18 de Diciembre de 2013).

En las ilustraciones, las fotos vistas desde arriba de izquierda a derecha muestran el orden de los golpeadores: los de la mano izquierda serán solo dos, golpeador de timbal suave y luego el duro; la mano derecha realizará tres cambios durante el transcurso de la obra. El espacio que se deja en medio de la baqueta de timbal suave y la de redoblante es para el golpeador duro.

De igual manera, en los compases 29 al 32 (ver Figura 60) se sugiere, para crear el *poco ritardando*, que los dos primeros compases se ejecuten con una sola mano, en este caso la mano derecha, para crear equilibrio sonoro de todos los golpes, mientras la izquierda toma el golpeador duro. Asimismo, al abordar los compases en los cuales se encuentre escrito un cambio, se sugiere golpear siempre con una mano para generar el efecto deseado mientras la otra mano toma el golpeador.

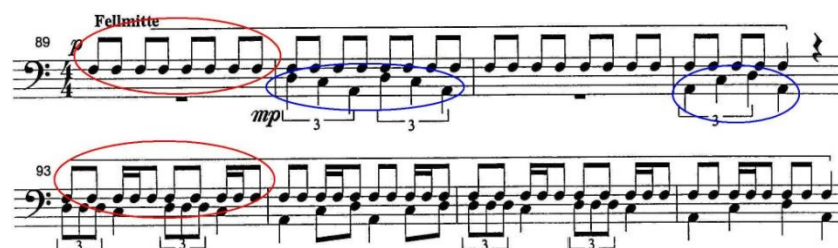
Figura 60. Ritardando y cambio de baquetas. (La valse des timbales).



Fuente: FINK, Siegfried. La Valse des Timbales, Zimmermann(1991) (Partituras).

En el tema D, compases 89 al 96, Fink propone que el timbal afinado en Fa (ver Figura 61) sea golpeado en la región inferior izquierda del parche en corcheas en dinámica *p*, generando un sonido lleno de armónicos, mientras la mano izquierda realiza melodías ascendentes y descendentes.

Figura 61. Golpes en el centro del timbal en Fa y melodías de la mano izquierda. (La valse des timbales).



Fuente: FINK, Siegfried. La Valse des Timbales, Zimmermann (1991) (Partituras).

## 5.5 Sudden Change, de Siegfried Fink

Es una obra musical para multipercusión escrita por Siegfried Fink<sup>19</sup>, cuyo título se traduce de forma literal del inglés como “cambios repentinos”, Fink propone cinco ritmos de músicas populares de diferentes continentes, los cuales se exponen y desarrollan con variaciones rítmicas del motivo original a medida que se interpreta la obra. Cabe aclarar que los cambios de un ritmo a otro son muy abruptos y los compases de cada uno de ellos cambia y se vuelven más inestables. Esta obra consta de una introducción y siete temas.

Sección	Compases
Introducción	1-24
A	25-48
B	49-64
B'	65-80
C	81-99
D	100-119
E	120-131
F	132-163
G	164-182
G'	183-194

Los ritmos propuestos por Fink se encuentran en diferentes temas durante el transcurso de la obra. La presente sección explicará cada uno de los ritmos y dirá en donde se pueden encontrar.

**Introducción:** Fink inicia con la melodía del famoso tema de Jazz *Take Five*, compuesto en 1959 por Paul Desmond e interpretado por el Dave Brubeck Quartet en compás de 5/4 (ver figura 62).

---

<sup>19</sup>FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991).

Figura 62. Motivo Rítmico del Tema *Take Five* en compás de 5/8 (Sudden Change).



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

Fink sugiere interpretar esta pieza con dos golpeadores de *glockenspiel* y uno de timbal sinfónico para crear diferentes colores y sonoridades en cada uno de los tambores y parches utilizados. La melodía de los tambores en este tema se encuentra en el bongo macho, y *toms* agudo y grave; esta melodía se mantendrá durante el resto de la introducción con diversas variaciones del motivo original. Fink escribe este tema en compás de 5/8, anticipando así el tema A, el cual se encuentra en compases de 6/8 y 3/4.

- **Sugerencias interpretativas.** Desde el inicio de la obra, Fink propone interpretar la introducción en dinámica *pp* la primera vez y en *p* la segunda. Para poder crear el efecto deseado por el compositor se sugiere tocar el tambor hembra en el borde del parche y los demás tambores en el centro, primero con el golpeador de timbal y después con el de *glockenspiel*. (Ver Figura 63).

Figura 63. Ilustración sobre los puntos de impacto en los tambores para producir el efecto deseado (Sudden Change).

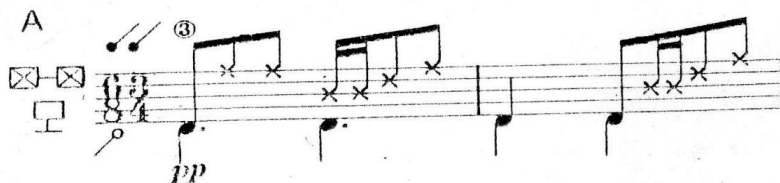


Fuente: Autor (tomada el 17 de Enero de 2014).

Se sugiere también estudiar el tempo de la obra a  $\text{♩} = 178$ , con el fin de abordar las semicorcheas del compás 5 de forma más estable, para que al llegar al compás 24 se toquen las fusas con el regulador de forma más clara y tranquila.

**Tema A *Nanigo*<sup>20</sup>:** Es un ritmo afro-cubano escrito en 6/8 (ver figura 64). Llegó a Cuba en la época en que los esclavos africanos eran vendidos a otros países, influenciando de esta forma la música cubana. Su nombre se deriva de la adoración de los “*Orishas*” en la ceremonia de los espíritus.

Figura 64. Ritmo de *Nanigo* con amalgamas de compás en 6/8 y 3/4 (Sudden Change).



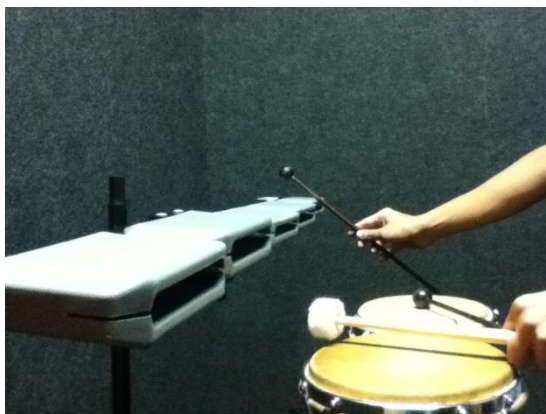
Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

Fink escribe el ritmo de *Nanigo* en la dinámica *pp* para crear un contraste con la introducción, la cual termina en *f*. Además de esto, se producen tres sonidos distintos ubicados en las líneas del pentagrama Si, Re y Fa de la escritura para los *temple blocks*. El desarrollo del tema A es una combinación de las variaciones de la introducción y el *Nanigo*.

- **Sugerencias interpretativas.** Al abordar el tema A se debe ser cuidadoso con el pulso, pues cambia la dinámica más no la velocidad. Se sugiere también golpear los *temple blocks* con el cuerpo de la baqueta y no con la cabeza (ver figura 65), para no exagerar la dinámica escrita por el compositor.

<sup>20</sup>X8 DRUMS THE BLOG, Nanigo Rhythm [En línea]. <http://blog.x8drums.com/2010/11/nanigo-rhythm.html>[Consultado el 4 Ene 2014].

Figura 65. Ilustración de la forma de golpear los temple blocks para crear el efecto de dinámica deseado. (Sudden Change).



Fuente: Autor (tomada el 17 de Enero de 2014).

Se propone la siguiente digitación para interpretar el nanigo (Ver figura 66).

Figura 66. Digitación sugerida para el *Nanigo*. (Sudden Change)



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

**Tema B:** Fink divide este tema en dieciséis compases. Los primeros ocho llevan un acompañamiento en tresillos de corchea en dinámica *f* hasta llegar a *mf* en el tambor hembra; la melodía la tiene el bongó grave, tom agudo y grave. Los siguientes ocho compases son un contraste, el acompañamiento lo sigue llevando el bongó agudo pero en corcheas y aparece el *Hi-hat* pisándolo con el pie, mientras los parches realizan la melodía descendente de tambor agudo a grave.

- **Sugerencias interpretativas.** Fink propone iniciar el tema B con un pulso de  $\text{♩}=132$ . Se sugiere empezar en pulso de  $\text{♩}=126$ , debido a que la mano derecha realizará el acompañamiento en un pulso estable. Esto también

produce más comodidad en el intérprete al momento de abordar el *accelerando* dos compases antes de entrar al nuevo pulso ♩=140.

Además, se sugiere interpretar el acompañamiento del bongó en corcheas a una dinámica *mf*, para así resaltar la melodía en *f* escrita por Fink.

Figura 67. Acompañamiento en dinámica *mf* y melodía de tambores en *f*. (Sudden Change).

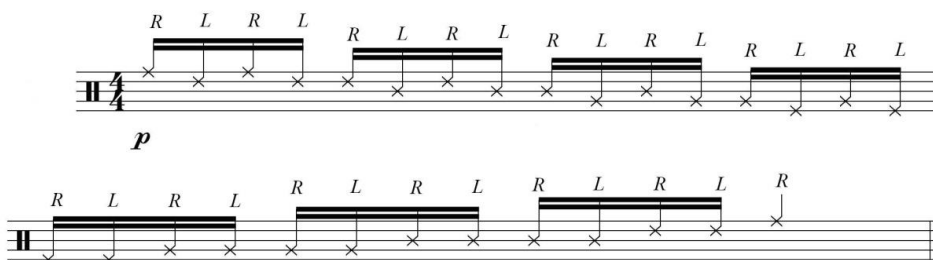


Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

**Tema B':** Fink presenta este tema con variaciones rítmicas del motivo original del tema B, basándose en acompañamientos y melodías en los tambores y los *temple blocks*.

- **Sugerencias interpretativas.** Al abordar las semicorcheas de los *temple blocks*, Fink propone melodías conjuntas de agudo a grave en la dinámica *p*. Para poder lograr la melodía propuesta se sugiere la siguiente digitación para una acertada interpretación (Ver Figura 68).

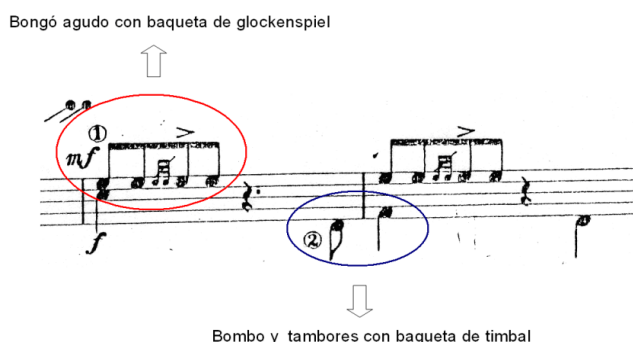
Figura 68. Digitación propuesta para las semicorcheas de los *temple blocks*. (Sudden Change).



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

Igualmente, se sugiere prestar atención al uso de los golpeadores en este tema. Fink nos propone en el compás 77 golpear siempre el bombo y los tambores con la baqueta de timbal y el tambor hembra con los de *glockenspiel*, en dinámica *mf*.

Figura 69. Golpes del bombo y tambores con baqueta de timbal. (Sudden Change).



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

**Tema C Gamelan:** Es un ritmo folclórico tradicional de Indonesia caracterizado por el uso de instrumentos de percusión como: metalófono, gongs, xilófono, membranófonos, flautas de bambú, instrumentos de cuerda frotada y pulsada. El ritmo de *gamelan* gira en torno a un tema principal: algunos instrumentos interpretan el tema, como es el caso del metalófono, otros solo realizan adornos y los demás llevan el ritmo<sup>21</sup>. Fink propone la melodía acentuando los golpes en el tambor hembra. (Ver figura 70).

Figura 70. Ritmo de *Gamelan* y acentos de la melodía en el tambor hembra. (Sudden Change).



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

<sup>21</sup>WIKIPEDIA, Gamelan, [En línea]. <http://es.wikipedia.org/wiki/Gamel%C3%A1n> [Consultado el 4 Ene 2014].

Fink propone cambios de compás muy característicos en el *Gamelan*, primero cuartos y después octavos, en donde siempre la marcación del tiempo fuerte es generada por el bombo y la melodía es acentuada.

- **Sugerencias interpretativas.** Para abordar el *Gamelan* se debe tener un pulso constante. Las amalgamas de compás pueden generar que el intérprete acelere el tempo de este tema, por lo que se sugiere estudiar todas las amalgamas con sus respectivos acentos con el metrónomo subdividido en ♩=116. Asimismo, se propone la siguiente digitación (ver Figura 71) para una acertada interpretación.

Figura 71. Digitación sugerida para el *Gamelan* (Sudden Change).

The image displays a musical score for 'Sudden Change' by Siegfried Fink. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The piece is characterized by frequent and complex changes in time signature, including 4/4, 3/8, 2/4, 5/8, 3/4, 7/8, 2/4, 5/8, 2/4, 2/4, 5/8, and 2/4. The melody is marked with various fingerings (L for left, R for right) and accents (circles with a greater-than sign) to indicate the intended performance style. The score is divided into three systems, each containing several measures of music with these complex rhythmic patterns.

Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

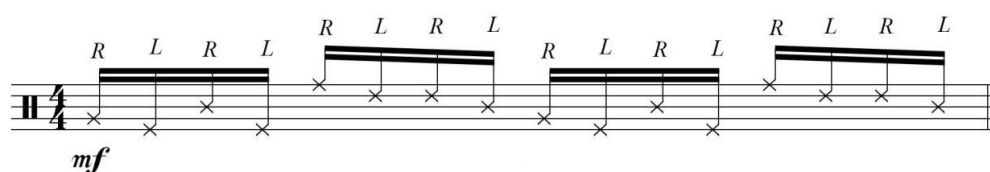
La digitación sugerida prepara a la mano derecha para tocar todos los acentos en el Bongó agudo; estos acentos son la melodía propuesta por el compositor en el ritmo de *Gamelan* y la mano izquierda siempre marcará los tiempos fuertes de cada compás en el bombo. Se sugiere que todos los golpes propuestos en *Gamelan* se efectúen con los golpeadores de *glockenspiel*.

**Tema D:** Se presentan tresillos de corchea con la mano derecha y el siguiente compás presenta tresillos de semicorchea con acentos, todo en dinámica *f*. De

igual forma, Fink presenta el uso de semicorcheas en los *temple blocks* y los tambores, creando una escala de sonidos ascendentes y descendentes.

- **Sugerencias interpretativas:** Al abordar el compás 108 del tema D se producen una serie de sonidos, los cuales van de grave a agudo. Se propone la siguiente digitación (ver Figura 72), preparando de esta manera la mano derecha, que realizará un acompañamiento en corcheas en el tambor hembra.

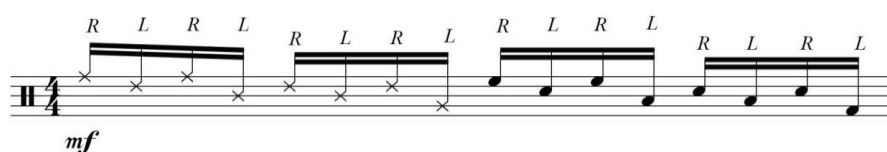
Figura 72. Digitación sugerida para las semicorcheas del compás 108 en los temple blocks (Sudden Change).



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

Fink también combina los tambores de agudo a grave, creando el mismo efecto de escala, pero esta vez en los parches.

Figura 73. Efecto de escala en los parches y digitación sugerida. (Sudden Change).



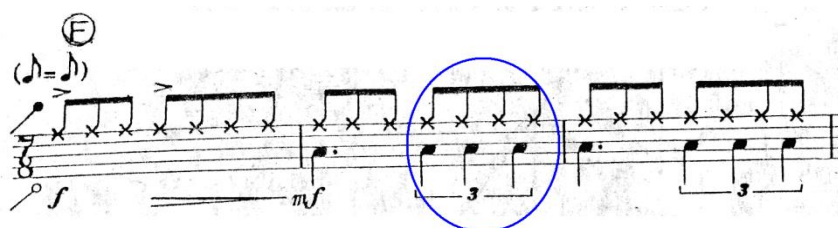
Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

**Tema E:** Fink crea este tema reexponiendo los motivos rítmicos de los temas B y D (compases 57, 58 y 116), estableciendo de esta manera acompañamientos con la mano derecha y melodías con la izquierda, y melodías entre parches y *temple blocks* de forma alternada.

- **Sugerencias interpretativas.** Se propone dirigirse a las figuras de los temas B (véase Figura 67) y D (véase figura 72) en las cuales se proponen digitaciones e indicaciones para una acertada interpretación de este momento.

**Tema F *Ratzenitzza*:** Es un ritmo folclórico de Bulgaria, el cual se caracteriza por el uso de compases irregulares como 7/8 o 5/8. Además del uso de polirritmias y un pulso muy rápido, este ritmo es bailado por una persona sola o por una pareja<sup>22</sup>. En este caso Fink escribe el *ratzenitzza* de la siguiente manera: (3) (2) (2). El uso de polirritmias es muy dado en los instrumentos de percusión: el más representativo de estos patrones de polirritmia es el 4 contra 3 (Ver Figura 74).

Figura 74. Ritmo de *Ratzenitzza* y polirritmia 4 contra 3. (Sudden Change).



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

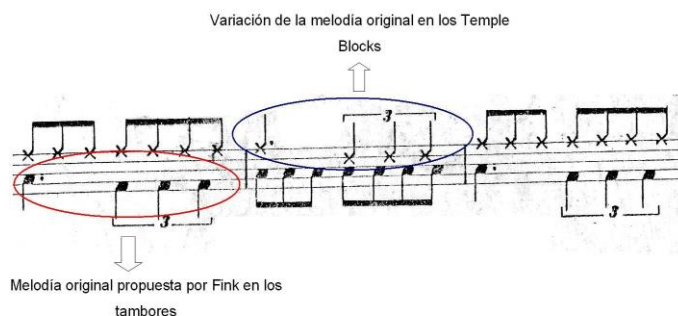
En el tema F, Fink indica que el pulso es de corchea igual corchea (♩ = ♩) en dinámica *f*, seguido de un regulador en el primer compás que llega a un *mf*, produciendo así la exposición del ritmo de *ratzenitzza* junto con sus respectivas variaciones. Fink propone que los tambores lleven la melodía y la polirritmia.

- **Sugerencias Interpretativas:** Al abordar el *ratzenitzza* se sugiere estudiar de forma individual la polirritmia, primero el tresillo de negra a un pulso de ♩=110 y después las corcheas junto con el tresillo, logrando de esta manera junto con la pulsación del metrónomo un ritmo estable y tranquilo.

<sup>22</sup> FREE DIRECTORY BG, Danzas Folclóricas Búlgaras [En línea]. <http://freedirectorybg.net/es/info-articles/bulgarian-folk-dances> [Consultado el 7 Ene 2014].

Los ejercicios de estudio propuestos preparan al intérprete para interiorizar la polirritmia 4 contra 3. Además de esto, las digitaciones ayudan a crear independencia en cada mano para una correcta ejecución del *ratzenittza* en los cambios de melodía propuestos por Fink en los compases 144 al 146 (ver figura 75).

Figura 75. Cambio de melodía propuesto por Fink. (Sudden Change)

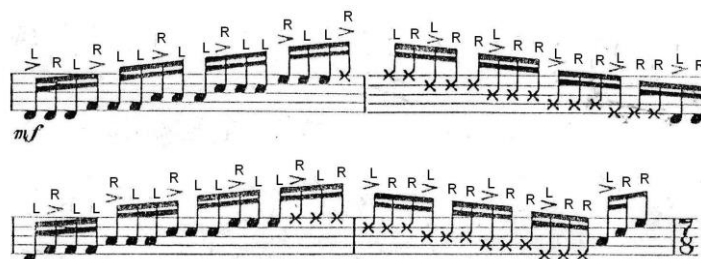


Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

**Tema G:** Fink expone este tema con corcheas y semicorcheas repartidas en los tambores y *temple blocks*. Algunas de las figuras rítmicas presentadas por Fink aparecen nuevamente. Se hace uso de una melodía resaltada con acentos de forma ascendente en semicorcheas desde el registro más grave (bombo) hasta el registro más agudo (*temple blocks*).

- **Sugerencias interpretativas.** Al abordar las semicorcheas de los compases 172 al 175, se propone la siguiente digitación para mayor comodidad del intérprete y una acertada ejecución de los acentos propuestos por el compositor (ver figura 76).

Figura 76. Digitación propuesta para resaltar los acentos de los compases 172 al 175. (Sudden Change).



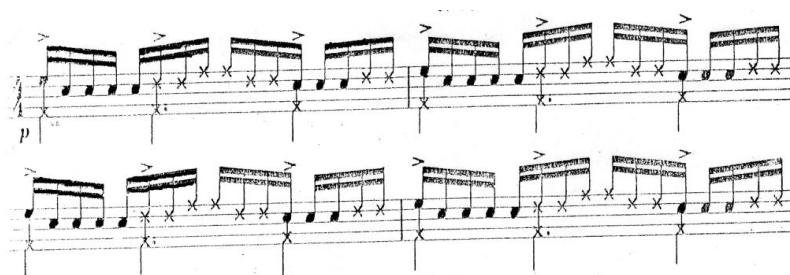
Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

Los acentos empiezan con la mano izquierda y se alternan con la derecha de forma ascendente. La mano derecha ejecutará los acentos y la izquierda de forma descendente, generando más comodidad al realizar golpes dobles con cada mano preparando la mano izquierda para el 7/8.

**Tema G' Jongo:** Es un ritmo tradicional de Brasil escrito en compás de 4/4, que dio origen a la samba actual. Originario de la región africana del Congo-Angola, llegó a Brasil junto con los esclavos a las haciendas de café de São Paulo y Rio de Janeiro. Se caracteriza por su ritmo rápido y alegre; un círculo rodea a un solista, quien improvisa canciones inspiradas en situaciones cotidianas, y a su vez estas son respondidas en coro por los demás participantes, generando una combinación de ritmo de tambores, canto y danza<sup>23</sup>. (Ver Figura 77).

<sup>23</sup>BRASIL POR DENTRO, Ritmos Brasileños – El jongo[En línea].  
<http://obrasilpordentro.blogspot.com/2011/07/ritmos-brasilenos-el-jongo.html> [Consultado el 7 Ene 2014].

Figura 77. Ritmo de *Jongo* con acentos de Tom y *Hi-hat*. (SuddenChange).



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

El *Jongo* mantiene un tempo estable de semicorcheas durante su ejecución, los acentos varían creando una melodía entre el *bongó*, *toms* y *temple blocks* en dinámica *p*. Fink refuerza la melodía con el *hi-hat* en unísono con los acentos del *Jongo*.

- **Sugerencias Interpretativas:** Fink toma el motivo rítmico del tema C (compases 91 al 94 en 3/4), el cual en su forma original tiene los golpes de acompañamiento en el tambor hembra: en esta variación, el *hi-hat* realiza el acompañamiento con las baquetas en dinámica *mf*. (Ver Figura 78).

Figura 78. Motivo original y variación. (Sudden Change).



Fuente: FINK, Siegfried. Sudden Change, Zimmermann (1991) (partituras).

La ilustración con el numero 1 representa el motivo original propuesto por Fink en el tema C; el número 2 es la variación con acompañamiento del *hi-hat* y el motivo rítmico del *Jongo*.

## **6. CONCLUSIONES**

Se realizó un concierto público con piezas escritas para Vibráfono, Marimba, Timbal Sinfónico, Redoblante y Multipercusión, mostrando los diferentes tipos de técnica y sonidos de cada uno de ellos.

Se divulgó el repertorio escrito para instrumentos de percusión sinfónica al igual que sus respectivos compositores, evidenciando en cada una de las piezas musicales los aportes realizados por cada uno de ellos.

En la elaboración de este proyecto se encontró, que a pesar de los años de haber sido compuestas, las obras seleccionadas pertenecen al repertorio que se interpreta en concursos, festivales y conciertos a nivel mundial, esto resalta la importancia y el auge que los instrumentos de percusión tienen en nuestra época.

Se evidenció, que el concierto en vivo es una estrategia importante para la elaboración de un proyecto de grado de un estudiante de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander. Asimismo, se despertó el interés en estudiantes de percusión y de otros instrumentos en realizar un concierto como su proyecto de grado.

Se aportaron sugerencias interpretativas a los estudiantes de percusión, que servirán de ayuda en el montaje de las obras musicales estudiadas en este proyecto.

## BIBLIOGRAFÍA

BLADES, James. Percussion Instruments and Their History. Frederick A. Praeger, Publishers, 1970. Consultado 14 Ago de 2013.

FINK, Siegfried. La Valse des Timbales, Editorial Zimmermann (1991) (Partituras).

FINK, Siegfried. Sudden Change fur Perkussions – solo. Editorial Zimmermann (1991) (Partituras).

GRAY, Anne. Breve Guía De La Música Clasica. Editorial Javier Vergara, 1993.

MAYER, Otto. Enciclopedia De La Música 2. Novena edición, Ediciones Grijalbo, S.A. 1970. Consultado 4 Ene de 2013.

FINK, Siegfried. Siegfried Fink, profesor, Músico, compositor, (En línea) Disponible en [http://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried\\_Fink](http://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Fink). Consultado 16 Ene de 2013.

GIESECKE, Mark. Siegfried Fink. (En línea) Disponible en <http://www.pas.org/experience/halloffame/FinkSiegfried.aspx>. Consultado 16 Ene de 2013.

GIOIA, Ted. Historia del Jazz. Turner Publicaciones. Fondo de Cultura Económica, 2002. Consultado 13 Oct de 2013.

KOPETZKI, Eckhard. Biografía de Eckhard Kopetzki, Profesor, Músico, Compositor. (En línea) Disponible en [http:// www.eckhard-kopetzki.de/biographie](http://www.eckhard-kopetzki.de/biographie) Consultado 11 Ene de 2013.

KOPETZKI, Eckhard. Concert Suite for snare drum. Editorial HoneyRock (2002) (partituras).

KOPETZKI, Eckhard 1999. Kaskada marimba solo. (En línea) Disponible en <http://www.steveweissmusic.com/product/kaskada-eckhard-kopetzki/marimba-solo#full-description>. Consultado 18 Feb de 2013.

KOPETZKI, Eckhard. Three Movements for a Solo Dancer - Marimba Solo. Editorial HoneyRock (2003) (partituras).

KOPETZKI, Eckhard. Two Latin Songs for Vibraphone. Editorial conTaktMusikverlag (2001) (Partituras).

NATTIEZ, Jean- Jacques. Music and Discourse Toward a Semiology of Music. Princeton University Press, 1990. Consultado 14 Ago de 2013.

OCEANO. El Mundo De La Música: Grandes Autores y Grandes Obras. Editorial Océano, 2000. Consultado el 16 Abr de 2013.

OLSON, Darin. Eckhard Kopetzki's Compositions for Marimba Competitions: An Examination and Comparison of *Three Movements for a Solo Dancer* and *Night of Moon Dances*. Columbus, Ohio, 2011. Trabajo de Doctorado (Doctor en artes Musicales) Universidad Estatal de Ohio. (En línea) Disponible en [http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc\\_num=osu1305845608](http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=osu1305845608). Consultado 4 de Ene de 2013.

RODRÍGUEZ, Domingo Aragú. Los instrumentos de percusión: su historia y su técnica. Editorial Musical de Cuba, 1995. Consultado 14 Jun de 2013.

TRANCHEFORT, Francois – René. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza Editorial, S. A, 1985. Consultado 4 Ene de 2013.

# **ANEXOS**

**Anexo A. Concert suite for Snare Drum**

# **CONCERT SUITE**

**For  
Snare Drum**

**Eckhard Kopetzki**

**HoneyRock**  
**396 Raystown Road**  
**Everett, PA 15537**  
**USA**



# Prelude

$\text{♩} = 80$

The score consists of ten staves of music for a snare drum solo. The first staff is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the rhythmic notation *R L R R L L*. The second staff is marked *mf* and also includes *R L R R L L*. The third staff is marked *p* and features triplet markings (*3*) over the first two measures. The fourth staff is marked *cresc. poco a poco*. The fifth staff is marked *f* and includes the rhythmic notation *R L L R L R L L R L*. The sixth staff is marked *f* and includes the rhythmic notation *R L L R L R L L R L*. The seventh staff is marked *mf* and includes the rhythmic notation *R L R R L L*. The eighth staff is marked *p* and includes the rhythmic notation *R L R R L L*. The final staff is marked *ff* and includes the rhythmic notation *R L R R L R L L R L R R*. The score uses a 6/8 time signature and includes various dynamic markings, triplet markings, and rhythmic notation.

# Ground I

♩ = 114

*pp* *Edge to center*

*f pp* *pp* *f*

*f* *pp* *f*

*f* *pp*

*(Center to edge)* *f* *pp*

*mp*

*pp* *mp*

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

*R R LLR R LLR simile*

The musical score consists of nine staves of music. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a tempo marking of quarter note = 114. It features a series of chords and rests, followed by a section labeled 'Edge to center' with a tremolo-like texture. The second staff contains a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *f pp* and *pp*, and includes the instruction 'simile' and a rhythmic notation 'R L L L R R R L R L L L'. The third staff continues with similar patterns, marked with *p* and *f p*. The fourth staff shows a dynamic range from *f* to *pp* to *f*. The fifth staff is marked with *f* and *pp*. The sixth staff is marked with *f* and *pp*, with the instruction '(Center to edge)'. The seventh staff is marked with *mp*. The eighth staff is marked with *pp* and *mp*, and includes the instruction 'simile' and rhythmic notation 'R R L L R R R L R L L L'. The ninth staff is marked with *pp* and *mp*, and includes the instruction 'simile' and rhythmic notation 'R R LLR R LLR simile'. The score includes various time signatures (C, 7/8, 5/4) and articulation marks like accents and slurs.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). It features a series of sixteenth-note runs with accents and slurs, marked with a forte (*f*) dynamic. The second staff continues these runs with sixteenth-note groupings and slurs. The third staff introduces a wavy line above the notes, indicating a tremolo effect, with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). The fourth staff features a fortissimo (*ff*) section followed by a pianissimo (*pp*) section with triplet markings. The fifth staff continues with triplet markings. The sixth staff shows a change in time signature to 7/8, marked *fpp simile*. The seventh staff returns to common time, with dynamics *p*, *f*, and *p*. The eighth staff has dynamics *f*, *pp*, and *f*. The ninth staff has dynamics *pp*, *f*, and *pp*. The tenth staff concludes with dynamics *f*, *pp*, and *ff*, including sixteenth-note groupings and slurs.

# Momtong makki

♩ = 108

without snares/with fingers

R L R R L L R L R R L L R L R R L L R L R R L L *p*

R L R R L L R R L L R L R R L L R L R R L L R L R R L L R R L L

R L R R L L R R L L *mp*

R R L R R L R R L R R L R R L R R L R R L R R L

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

R L R R L L R R L L *mf simile*

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

R L R R L L R R L L R L R R L L R R L L

R L R R L L R R L L R L R R L L R R L L *p*



# Son Bandal

$\text{♩} = 126$

*without snares/with fingers*

First musical staff with dynamics *f* and *p*. Includes a triplet of eighth notes.

Second musical staff with sixteenth-note patterns.

Third musical staff with dynamics *ppp* and *mp*. Includes a fermata.

Fourth musical staff with dynamics *ppp* and *mp*. Includes a triplet and the instruction *take stick with r. h.*

Fifth musical staff with dynamics *ppp* and *mp*. Includes a triplet and the instruction *press roll*.

Sixth musical staff with dynamics *ppp* and *mp*. Includes the instruction *take stick with left hand* and *snares on left hand*.

Seventh musical staff with dynamics *p*. Includes the instruction *snares on left hand*.

Eighth musical staff with dynamics *p*. Includes the instruction *snares on left hand*.

Ninth musical staff with dynamics *ppp*. Includes the instruction *snares on left hand*.



# Ground II

$\text{♩} = 152$

*mf*  
R L R R L L R R R L R R L R L R R L R L R R L R R R L R R L R L R R L

R L L R R L R L R R L R L L R R L R L R R L R L L R L R R L L

R L R R L R L L R L R R L L

*pp* R L L R R L L R L L R L L R L L R R L L R L L R L L

R L L R R L L R L L *sub. pp* *mf*

*pp* *ff* *pp*

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

L L L R R R L L R R L L *p* R L L R L R L L L R L L R L R L L L *f p*

*p*

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

R L L R R L R R L L *p*

*pp*  
R L R R L L R R R

L R R L R L R R L R L R R L L R R R L R R L R L R R L R L L R L L R L L

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

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

*mp* *f*  
R L L R R L R L R R L R L L R R L R L R R L

R L R R L R L L R L R R L L R L R R L L R R L L

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

R L L R L R L L L R L L *p* *f* *sub.p* *ff* **FINE**

# Anexo B. La Valse des Timbales

## la valse des timbales

(para 4 Timpani)

Siegfried Fink

♩ = 80 (♩ = ♩)

Flanellschlägel <sup>1</sup> *mf*

Filzschlägel *mp*

5

9 *mf*

13

17 *p*

21

25 *mf*

29

*poco ritardando* Wechsel zum Flanellschlägel

A

33 *f*

37  $\frac{3+4}{8}$

**B**

41 Wechsel zum Trommelschlägel *mp*

*mf*

Wechsel zum Filzschlägel

45 *p*

*mp*

49 *mf*

53 *mf*

**C**

57

61

65

69 Wechsel zum Filzschlägel *p* ritardando

Tempo I

73 *f* *tr*

77 *tr*

81 **D**  
*mf* *tr*

85 *tr*

89 **Fellmitte**  
*p* *mp* 3 3 3

93 3 3 3 3

97 4 4 3 3  
**Stoppschläge**

101 **Fellmitte**  
*mf* 7 7 7 7 7 7 7 7

105 *mp* 7 7 7 7 7 7 7 7 **Wechsel zum Flanellschlägel**  
*mp* **Stoppschläge**

109 **E** *mf* 7 7 7 7 7 7 7 7

113 7 7 7 7 7 7 7 7 **Wechsel zum Flanellschlägel**

117 *f* 3 **FINE**

-3-

# Anexo C. Summer Beach Bossa

## Summer Beach Bossa

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as quarter note = 138. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a melodic line and a dynamic marking of *mp*. The second staff continues the melody and includes a *mf* dynamic marking and a first ending bracket labeled *B1*. The third staff features a *f* dynamic marking and a *p* dynamic marking. The fourth staff includes a first ending bracket labeled *1.* and a *mp* dynamic marking. The fifth staff includes a second ending bracket labeled *2.* and a *f* dynamic marking. The sixth staff includes a *mp* dynamic marking. The seventh staff includes a *f* dynamic marking. The eighth staff includes a *mf* dynamic marking. The score concludes with a *f* dynamic marking. On the left margin, there are several small musical notations, including a *Fine* marking and a *p* dynamic marking. At the bottom center of the page, there is a page number *- 5 -* and a small number *138*.

Musical score for piano, measures 25-54. The score is written in a single system with nine staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices and dynamic markings.

Measures 25-32: *f* (forte)

Measures 33-40: *mf* (mezzo-forte)

Measures 41-47: *p* (piano) and *f* (forte)

Measures 48-53: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte)

Measure 54: *f* (forte)

Dynamic markings include *f*, *mp*, *mf*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

57 *f* *p* *f*

60 *mp*

63

66 *mf*

69 *f*

72

75 *p* *f* *mp*

79 *f* *rit.*

BIBLIOTECA

# Anexo D. Three Movements for a Solo Dancer

~ Marimba Solo ~

HRKS083  
K833t

## Three Movements for a Solo Dancer

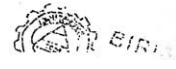
### I. Mysterious Love

Eckhard Kopetzki

♩ = 88

HRKS083 - 2003

Copyright © 2003  
Hans Dantz



- 2 -

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. Measure 25 features a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 26 has a whole note chord in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 27 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 28 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff.

29 + dampen stroke

Musical score for measures 29-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. Measure 29 features a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 30 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 31 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. The dynamic marking *p* is present at the beginning of measure 30.

32

Musical score for measures 32-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. Measure 32 features a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 33 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 34 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. The dynamic marking *p* is present at the beginning of measure 34.

35

Musical score for measures 35-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. Measure 35 features a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 36 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 37 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. The dynamic marking *pp* is present at the beginning of measure 35.

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. Measure 38 features a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 39 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. Measure 40 has a triplet of eighth notes in the upper staff and a sustained chord in the lower staff. The dynamic markings *p*, *mf*, *mp*, and *f* are present at the beginning of measures 38, 39, 40, and 40 respectively. The sequence of notes 3 1 2 3 is written below the final measure.

42

*mp* *f*

1 2 3 4 1 2 3 1 2 4

45

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

47

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

*cresc. poco a poco*

48

1 2 3 2 3 4

49

1 2 3 2 3 4

*ff* *p*

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

52

*mp*

56

*mp*

60

*mp*

-----

## II. Dance on a Shattered Mirror

64  $\bullet = 116$

*pp* *mp*

68

*f*

71

4 1 2  
1 2 3

74

4 1 2  
1 2 3

76

R L L R L L R L R L L



78

1 4 2 3 2

81

*mp*

84

*f*

87

3

89

*mp*

3

92 *f* *p* 1 2 3 4 1 2 R L R R

95

97

100 *ff* *p*

105 *mp*

109 *mp*

113

Musical notation for measures 113-116. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 113 starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measures 114-115 have a 6/16 time signature. Measure 116 has a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

117

Musical notation for measures 117-120. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps. The time signature is 2/4. Measures 117-118 have a 6/16 time signature. Measures 119-120 have a 2/4 time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes.

121

Musical notation for measures 121-123. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps. The time signature is 2/4. Measure 121 has a 6/16 time signature. Measures 122-123 have a 2/4 time signature. The treble staff contains sixteenth-note runs with fingerings 6, 3, and 3. Rhythmic markings "R L L R L L R L" are placed below the treble staff. A dynamic marking *f* is present below the bass staff.

124

Musical notation for measures 124-127. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps. The time signature is 2/4. Measures 124-125 have a 6/16 time signature. Measures 126-127 have a 2/4 time signature. A dynamic marking *mp* is present below the bass staff. A bracket labeled "4'" spans measures 126-127.

128

Musical notation for measures 128-131. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps. The time signature is 2/4. Measures 128-129 have a 6/16 time signature. Measures 130-131 have a 2/4 time signature. A dynamic marking *f* is present below the bass staff.

131

134

(x) = on frame of marimba

ff

p

LRRLRRLRLRLRLRLR

137

LRRLRRLRLRLRLRLR

LRRLRRLRLRLRLRLR

LRRL

mf

140

RRLRLRLRLRLRLRLRLR

RLLRL

mp

143

RRLRLRLRLRLRLRLRLR

RLLRL

mp

146

RRLRLRLRLRLRLRLRLR

RLLRL

mp

149

RRLRLRLRLRLRLRLRLRLRL RLLRLL

152

RRLRLRLRLRLRLRLRLRLRL RLLRLL *pp*

156

*mp*

161

165

*Glissando*

### III. Memory of a Mystery

169  $\bullet = 120$

*mp*

172

*pp*

176

178

181

*p*

183

Musical notation for measures 183-184. The key signature is two sharps (F# and C#). The bass clef contains sixteenth-note chords, with groups of six notes bracketed and labeled '6'. The right hand is indicated by a slash, suggesting it is to be played on a grand staff.

185

Musical notation for measures 185-187. The key signature is two sharps. The right hand (treble clef) has a whole rest in measure 185, followed by sixteenth-note chords in measures 186 and 187, with groups of six notes bracketed and labeled '6'. The dynamic marking *mp* is present. The left hand (bass clef) has sixteenth-note chords in measure 185, followed by a whole rest in measure 186, and a whole note chord in measure 187. A group of six notes in measure 185 is bracketed and labeled '6'.

188

Musical notation for measures 188-190. The key signature is two sharps. The right hand (treble clef) has sixteenth-note chords in measures 188 and 189, with groups of six notes bracketed and labeled '6'. The left hand (bass clef) has sixteenth-note chords in measures 188 and 189, with groups of six notes bracketed and labeled '6'. Measure 190 contains a whole rest.

191

Musical notation for measures 191-192. The key signature is two sharps. The right hand (treble clef) has sixteenth-note chords in measures 191 and 192, with groups of six notes bracketed and labeled '6'. The dynamic marking *p* is present. The left hand (bass clef) has a whole note chord in measure 191, followed by a triplet of eighth notes in measure 192, with a dynamic marking of *mp*. The dynamic marking *sf* is present at the beginning of the system.

193

Musical notation for measures 193-194. The key signature is two sharps. The right hand (treble clef) has sixteenth-note chords in measures 193 and 194, with groups of six notes bracketed and labeled '6'. The left hand (bass clef) has a triplet of eighth notes in measure 193, followed by a triplet of eighth notes in measure 194, with a dynamic marking of *mp*. A group of six notes in measure 193 is bracketed and labeled '6'.

195

Musical notation for measures 195-196. The key signature is two sharps. The right hand (treble clef) has sixteenth-note chords in measures 195 and 196, with groups of six notes bracketed and labeled '6'. The left hand (bass clef) has a triplet of eighth notes in measure 195, followed by a triplet of eighth notes in measure 196, with a dynamic marking of *mp*. A group of six notes in measure 195 is bracketed and labeled '6'.

197 *a tempo*  
*ritenuto*  
*p*

201 *mp*

204 *mp*

209 *mf*

211

213

Measures 213-214. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 213 contains two groups of sixteenth notes, each marked with a '6' (sixteenth notes). Measure 214 contains two groups of sixteenth notes, each marked with a '6'. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 213 contains two groups of eighth notes, each marked with a '3' (triplets). Measure 214 contains two groups of eighth notes, each marked with a '3'. A dynamic marking 'p' (piano) is located below the first bass staff.

215

Measures 215-216. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 215 contains two groups of sixteenth notes, each marked with a '6'. Measure 216 contains two groups of sixteenth notes, each marked with a '6'. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 215 contains two groups of eighth notes, each marked with a '3'. Measure 216 contains two groups of eighth notes, each marked with a '3'.

217

Measures 217-220. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 217 contains two groups of sixteenth notes, each marked with a '6'. Measure 218 contains a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 219 contains a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 220 contains two groups of sixteenth notes, each marked with a '6'. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 217 contains a quarter note. Measure 218 contains a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 219 contains a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 220 contains a quarter note.

221

Measures 221-225. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 221 contains a whole note chord. Measure 222 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 223 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 224 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 225 contains a whole note chord. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 221 contains a whole note chord. Measure 222 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 223 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 224 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 225 contains a whole note chord.

226

Measures 226-229. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 226 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 227 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 228 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 229 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 226 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 227 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 228 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. Measure 229 contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note, marked with a '3'. A dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is located below the first bass staff.



230

Musical notation for measures 230-232. Treble clef has sixteenth-note runs with 6 and 3 fingerings. Bass clef has triplet eighth notes with 3 fingerings.

233

Musical notation for measures 233-234. Treble clef has eighth-note runs with 3 fingerings. Bass clef has triplet eighth notes with 3 fingerings.

235

Musical notation for measures 235-237. Treble clef has quarter notes and eighth-note runs with 3 fingerings. Bass clef has eighth-note runs with 3 fingerings.

238

Musical notation for measures 238-240. Treble clef has sixteenth-note runs with 6 and 3 fingerings. Bass clef has quarter notes. Includes *pp* dynamic and "R L L R" text.

240

Musical notation for measures 240-242. Treble clef has quarter notes and eighth-note runs with 3 fingerings. Bass clef has quarter notes with 3 fingerings. Includes *FINE* and *sf* dynamic.

HoneyRock  
396 Raystown Road  
Everett, PA 15537

## Anexo E. SuddenChange.

„sudden change...“ basiert auf dem plötzlichen, freien Wechsel von Metren, Rhythmen, Dynamik und, bedingt durch die verwendeten Instrumente Fell-Holz-Metall und die Anschlagmaterialien Filz-Horn, von Klangfarben. Die Komposition beginnt mit dem leicht veränderten Grundrhythmus von „take five“:

„sudden change...“ is based on the sudden, free change of meters, rhythms, dynamics and - due to the instruments and materials used (drum head-wood-metal or felt-horn respectively) - sound colours. The composition starts with the slightly changed basic rhythm from “take five”:

Musical notation for the first section, featuring a 5/4 time signature and a melody with handwritten notes "Bongoes" and "Tems 2 T3".

variiert über den „nanigo“ der Karibik:

plays variations on the Caribbean “nanigo”:

Musical notation for the second section, featuring a 3/4 time signature and a melody with handwritten notes "Temple Block".

über die freien Metren der indonesischen Gamelan-Musik:

on the free meters of Indonesian Gamelan music:

Musical notation for the third section, featuring various time signatures (5/8, 3/4, 7/8, 2/4) and a melody with handwritten notes "Bando T6 T7" and "T7 T2 T3 Bando".

über den bulgarischen “ratzenitzza”:

on the Bulgarian “ratzenitzza”:

Musical notation for the fourth section, featuring a 2/4 time signature and a melody with handwritten notes "f" and "mf".

bis zum „jongo“ aus der brasilianischen Provinz Bahia:

and on the “jongo” from the Brazilian province of Bahia:

Musical notation for the fifth section, featuring a 2/4 time signature and a melody with handwritten notes "p" and "charles".

Zur Verdeutlichung der Parameter müssen die Akzente, wie in der Folklore üblich, als Doppel-Akzente gespielt werden.

To make the parameters quite clear, the accents that are common in folkloric music must be played as double accents.

# “sudden change...”

für Perkussions-Solo

Siegfried Fink

(♩ = 184)

1. x pp mit Paukenschlägel = (2) / 1. x pp with timpani beater = (2)  
2. x p mit Glockenspielschlägel = (1) / 2. x p with glockenspiel beater = (1)

*mf*

*p*

*mf*

*mp*

*f* (46")

*pp*

Musical score for a piece, likely a piano or guitar, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns, dynamic markings (*mf*, *p*, *f*, *accell.*), and tempo markings ( $\text{♩} = 132$ ,  $\text{♩} = 144$ ). The score includes various time signatures and articulation marks.

The score is divided into several systems. The first system consists of two staves with a tempo marking of  $\text{♩} = 132$ . The second system also consists of two staves with a tempo marking of  $\text{♩} = 132$ . The third system consists of two staves with a tempo marking of  $\text{♩} = 132$ . The fourth system consists of two staves with a tempo marking of  $\text{♩} = 132$ . The fifth system consists of two staves with a tempo marking of  $\text{♩} = 144$ . The sixth system consists of two staves with a tempo marking of  $\text{♩} = 144$ .

The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). It also includes articulation marks such as accents (>) and slurs. The score is marked with a circled 'B' and a circled '1'. The piece concludes with a final measure marked with a circled '1' and a duration of (28").

ZM 2941

Handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *mp*. There are several circled letters: a circled 'B' at the top left and a circled 'C' in the middle. Handwritten letters 'L' and 'R' are placed above notes to indicate left and right hand parts. There are also circled numbers 1, 2, and 3, possibly indicating fingerings or specific measures. The score ends with a circled '22'' at the bottom right.

ZM 2941

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *f*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*. A circled letter 'D' is at the top left, and a circled letter 'E' is in the middle of the score. The piece concludes with a first ending bracket and a double bar line. The number '1' is written above the final measure, and '(20")' is written at the end of the staff.

ZM 2941

6

**F**  
(♩ = ♩)

The musical score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Many notes are marked with an 'x', indicating natural harmonics. The score features several dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also accents (>) and slurs over certain passages. Trills are indicated by a '3' over a group of notes. The piece concludes with a fermata and the marking *mf* and a rehearsal mark (45'').

ZM 2941

The musical score consists of ten staves of notation. The first four staves are in 4/4 time and feature complex rhythmic patterns with many 'x' marks representing cymbal hits. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. A circled 'G' is present at the start of the first staff. The fifth staff is in 7/8 time with a *p* dynamic. The sixth staff is in 4/4 time with a *mp* dynamic and a 32-measure repeat sign. The seventh staff is in 4/4 time with a *mf* dynamic and another circled 'G'. The eighth staff is in 4/4 time with a *p* dynamic and includes the instruction 'Hi-Hat nur bei Wiederholung / hihat during repetition only'. The ninth staff is in 4/4 time with a *mf* dynamic and includes the instruction 'Schlägelstiel / beater shaft' with a diagram of a beater shaft. The tenth staff is in 4/4 time with a *f* dynamic and a 30-measure repeat sign. The piece concludes with a *pp* dynamic.

ZM 2941

Druck H. Gruber, München