

RECITAL DIDÁCTICO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA EN DIFERENTES
FORMATOS DE MÚSICA DE CÁMARA DE COMPOSITORES DE FINALES DEL
SIGLO XX Y SIGLO XXI

JONATHAN JOSÉ NÚÑEZ PINILLA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA

2019

RECITAL DIDÁCTICO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA EN DIFERENTES
FORMATOS DE MÚSICA DE CÁMARA DE COMPOSITORES DE FINALES DEL
SIGLO XX Y SIGLO XXI

JONATHAN JOSÉ NÚÑEZ PINILLA

Trabajo presentado para optar por el título de Licenciado en música

DIRECTOR:
ERVIN LEONARDO PARRA RINCÓN
Licenciado en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA
2019

DEDICATORIA

A mi Madre y mis hermanos.

AGRADECIMIENTOS

Primero que todo a Dios por ser el creador de todos.

A mi madre María del Rosario por ser el apoyo incondicional en mi vida.

A mis hermanos Edwin Reynaldo y Astrid Carolina por apoyarme en el transcurso de la carrera.

Al profesor Leonardo Parra por su asesoramiento en el desarrollo del libro.

Al profesor Jhon Ciro por ser mi tutor en el área instrumental durante el pregrado.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. FUNDAMENTACIÓN	15
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	15
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	16
1.1 OBJETIVOS.....	17
1.3.1 Objetivo General.....	17
1.3.2 Objetivos Específicos.....	17
1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS	18
2. MARCO REFERENCIAL.....	20
2.1 MARCO CONCEPTUAL.....	20
2.1.1 El recital didáctico.....	20
2.2 MARCO HISTÓRICO.....	24
2.2.1 La Música de cámara.....	24
2.2.2 La percusión en la música de cámara del siglo XX y XXI.....	36
2.2.3 Instrumentos de percusión sinfónica.....	38
3. PREPARACIÓN DEL RECITAL DIDÁCTICO	50
3.1 POBLACIÓN SELECCIONADA E INVITACIÓN.....	52
3.2 LIBRETO DEL RECITAL.....	52
3.3 RECURSOS DIDÁCTICOS Y PASOS A EMPLEAR PARA EL DESARROLLO DE LA SUSTENTACIÓN	53
4. RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES SELECCIONADOS	60

4.1 RESEÑAS DE LAS OBRAS.....	63
5. ASPECTOS COMPOSITIVOS Y TEORICOS MÁS RELEVANTES	67
5.1 ANÁLISIS DE LAS TRES OBRAS	67
6. CONCLUSIONES	91
7. RECOMENDACIONES.....	92
BIBLIOGRAFÍA.....	93
ANEXOS.....	97

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Concierto didáctico.....	22
Imagen 2. Ilustración del formato en el periodo Clásico	28
Imagen 3. Cuadro que representa la entrada de Napoleón en Berlín en el año 1806.....	29
Imagen 4. Algunos compositores destacados del siglo XX.....	34
Imagen 5. Figura del tambor.....	39
Imagen 6. Representación visual de la percusión múltiple	45
Imagen 7. Tímpani de la orquesta moderna	47
Imagen 8. Marimba sinfónica moderna.....	48
Imagen 9. Inicio de introducción en la obra Arbor una nobilis.....	68
Imagen 10. Pequeñas improvisaciones del violín en la obra Arbor una nobilis	69
Imagen 11. Pequeñas improvisaciones del violín en la obra Arbor una nobilis	70
Imagen 12. Inicio de la variación 1 con modulación de La menor a La mayor.....	71
Imagen 13. Puente para pasar a la segunda variación.....	72
Imagen 14. Inicio del desarrollo de la obra Arbor una nobilis en segunda variación	73
Imagen 15. Clímax de la obra en la segunda variación	73
Imagen 16. Puente cromático de Ab a G para pasar de la tercera variación a la cuarta.....	74
Imagen 17. Ostinato rítmico en semicorcheas de la marimba en la cuarta variación	75
Imagen 18. Respuesta del violín con el mismo ostinato rítmico.....	76
Imagen 19. Canon interválico entre la marimba y el violín.....	77
Imagen 20. Fragmento para volver al clímax de la obra	78
Imagen 21. Ejemplo del motivo rítmico que se repite en toda la obra.....	80
Imagen 22. Inicio de contrastes entre la trompeta y percusión múltiple.....	81

Imagen 23. El Clímax de la obra Macbeth and Macdonwald	81
Imagen 23. Puente e inicio del tema B de la obra Macbeth and Macdonwald	82
Imagen 24. Ilustración del cambio de sonoridades en los instrumentos.	83
Imagen 24. Inicio del tema A1 de la obra Macbeth and Macdonwald	84
Imagen 25. Coda de la obra Macbeth and Macdonwald	84
Imagen 26. Ejemplo de análisis del primer preludio.....	86
Imagen 27. Ejemplo de análisis del segundo preludio	87
Imagen 28. Ejemplo de análisis del tercer preludio.....	88
Imagen 29. Ejemplo de análisis del tercer preludio.....	90

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Arbor una nobilis	97
Anexo B. Macbeth and Macdonwald.....	112
Anexo C. Preludios para timbales dos cellos y electrónica.....	121

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL DIDÁCTICO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA EN DIFERENTES FORMATOS DE MÚSICA DE CÁMARA DE COMPOSITORES DE FINALES DEL SIGLO XX Y SIGLO XXI*

AUTOR: JONATHAN JOSÉ NÚÑEZ PINILLA**

PALABRAS CLAVES: Recital didáctico, música de cámara, percusión sinfónica, música del siglo XX y XXI.

DESCRIPCIÓN

Esta tesis consiste en el desarrollo de un recital didáctico de música de cámara con instrumentos de percusión sinfónica, que está dirigido a una población vinculada a procesos de formación musical no formal de Bucaramanga y su área metropolitana. Para su ejecución se hizo la selección de tres obras y se planteó como eje principal la interacción y la contextualización de las ideas socio culturales de los compositores de las obras. Dentro del proceso de montaje del repertorio se hizo un estudio individual y ensayos grupales. Así mismo, en lo teórico se realizó un análisis general de cada una de las composiciones.

En este proyecto se planteó el recital didáctico como una herramienta que permitiera estimular la sensibilidad artística a través del espacio interactivo, del disfrute por aprender y la creatividad; con el ánimo de generar un acercamiento a lenguajes musicales contemporáneos.

Así mismo, se pretende que este proyecto de grado pueda ser ejemplo de estudio para músicos profesionales que se enfoquen en el formato de música de cámara, en el campo de la interpretación o incluso como material investigativo con fines pedagógicos.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Director: Ervin Leonardo Parra Rincón. Licenciado en Música

ABSTRACT

TITLE: DIDACTIC RECITAL OF SYMPHONIC PERCUSSION IN DIFFERENT FORMATS OF CHAMBER MUSIC OF COMPOSERS OF FINALS OF THE XX CENTURY AND XXI CENTURY *

AUTHOR: JONATHAN JOSÉ NÚÑEZ PINILLA**

KEYWORDS: didactic recital, chamber music, symphonic percussion, music of century XX and XXI.

DESCRIPTION

This thesis consists in the development of a didactic chamber music recital with symphonic percussion instruments, which is oriented to a musical-training-informal processes linked population in Bucaramanga and its metropolitan area. For its execution, three works were selected and the interaction and contextualization of the social and cultural ideas of their composers of the were raised as the main axis. Group rehearsals and an individual study were made as part of the process of assembling the repertoire. Likewise, in theory, a general analysis of each of the compositions was performed.

In this project, the didactic recital was proposed as a tool to stimulate artistic sensibility through interactive space, creativity and joy of learning; with the objective of generating an approach to contemporary musical languages.

Likewise, this degree project is intended to be an example of study for focused on chamber music format professional musicians, for field of interpretation or even as research material with pedagogical purposes.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Director: Ervin Leonardo Parra Rincón. Licenciado en Música

INTRODUCCIÓN

Este proyecto plantea la realización de un recital didáctico enfocado en los instrumentos de percusión sinfónica en formatos de música de cámara dentro del periodo histórico de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Se seleccionaron tres formatos: Marimba y violín, Timbales, dos violonchelos y electrónica, set de multi-percusión y trompeta.

El repertorio fue escogido por su contraste sonoro y de carácter, la comunicación con los compositores permitió tener claros los argumentos e intenciones de cada obra aportando ideas interpretativas a los músicos.

Por ser un concierto de carácter didáctico, se han propuesto varias actividades que permitan abordar el contexto histórico de las obras, haciendo partícipe al público en el desarrollo de éste y utilizando las herramientas y recursos necesarios para generar un acercamiento de la población escogida (estudiantes en procesos de formación musical no formal de Bucaramanga y su área metropolitana) a lenguajes musicales contemporáneos.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La música de cámara ha pasado por diferentes estilos teniendo un papel importante en el desarrollo de diferentes escuelas y en distintas épocas en general. Es por esta razón que dentro de los procesos de formación musical se plantea la importancia de la música de cámara para el desarrollo de distintas habilidades musicales e interpretativas de los instrumentistas, ya que el trabajo en formatos reducidos exige un alto nivel de análisis y ejecución instrumental.

En nuestro país existen varias propuestas de música de cámara, dentro de las cuales los instrumentos de percusión hacen partes de estos formatos gracias al trabajo de compositores e intérpretes que se encuentran generando distintas propuestas. Así mismo, en la ciudad de Bucaramanga existen proyectos donde hay un trabajo con instrumentos de percusión con formatos de música de cámara.

No obstante, las actividades y espacios que ofrece la ciudad no son suficientes para fortalecer la importancia de la música de cámara en los procesos formación musical no formal. Aspectos como estos no hace considerar lo siguiente ¿De qué manera se puede enriquecer y fortalecer el acercamiento de jóvenes en formación musical no formal hacia la música de cámara con instrumentos de percusión sinfónica?

Ante este problema se plantea el recital didáctico de música cámara con instrumentos de percusión sinfónica como una herramienta que permita el acercamiento de una forma más dinámica y pedagógica a la población seleccionada.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Dentro de los procesos de formación musical se resalta la importancia de la música de cámara para el desarrollo de distintas habilidades musicales e interpretativas de los instrumentistas y si bien es cierto, que ésta música exige tales particularidades, tiene también otras virtudes como lo podrían ser: se puede mostrar en escenarios pequeños y quizá poco convencionales, no requiere del transporte de un gran número de músicos e instrumentos, permite la conformación de diferentes formatos instrumentales y lograr diferentes sonoridades, entre otras. Estas virtudes se constituyen en un elemento motivante que lleva al músico profesional o en formación a recrear programas musicales dirigidos a distintos públicos.

En la actualidad existe gran cantidad de propuestas de música de cámara dentro de las cuales se encuentran formatos con percusión sinfónica, gracias al interés de compositores e instrumentistas que a partir del siglo XX se dieron a la tarea de escribir piezas en las que instrumentos pertenecientes a ésta familia se combinaran entre ellos o con otros para lograr nuevas sonoridades. Una evidencia de este trabajo se refleja en el extenso repertorio que existe hasta hoy, ya sea con fines pedagógicos (Prácticas de conjunto) o como obras en diversos formatos.

En todo el mundo existe una gran cantidad de propuestas de percusión en formatos de cámara y se podrían mencionar por ejemplo el ensamble de marimbas “The wave quartet” de Austria dirigido por el profesor y marimbista Bogan Bacanu, el dueto Percaduo de Israel, entre muchos más, así mismo en Colombia existen gran cantidad de propuestas de música de cámara con instrumentos de percusión, como son: el ensamble Tamborimba (Cali), Sinergia (Bogotá), Percanto (Medellín). También se pueden evidenciar en la ciudad de Bucaramanga, propuestas que proyectan la percusión en formatos de cámara

como el ensamble Saeta, el ensamble Palo`e Rosa y propuestas como las de profesor Jhon Eduard Ciro con el dúo ASAF (vibráfono y guitarra).

Sin embargo y a pesar de las iniciativas, dentro del contexto cultural de la ciudad se evidencian pocos espacios y propuestas donde la música de cámara escrita para percusión se promueva o proyecte de manera continua y significativa.

Es por esta razón que este proyecto plantea realizar un recital didáctico en el que se pueda interpretar, a un público seleccionado, un repertorio con diferentes instrumentos de percusión sinfónica en varios formatos de cámara, planteando un escenario en el que además de música se llegue a la audiencia con estrategias que faciliten el aprendizaje de conceptos y aspectos relacionados con el repertorio, los instrumentos y los compositores.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo General. Interpretar tres obras de música de cámara en diferentes formatos de percusión sinfónica de compositores del siglo XX y XXI, en un recital didáctico dirigido a estudiantes en procesos de formación musical no formal de Bucaramanga y su área metropolitana, como una herramienta que genere un acercamiento a lenguajes musicales contemporáneos.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Realizar el respectivo análisis de las obras seleccionadas para el recital.
- Determinar los elementos compositivos y los aspectos interpretativos más relevantes de las obras del recital.
- Realizar el montaje individual y en grupo de cada una de las piezas del repertorio.
- Definir los recursos y estrategias a utilizar en el recital para que sea didáctico.

1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente proyecto se desarrolló mediante el cumplimiento de seis etapas, así:

Etapla 1. Selección del repertorio. En esta etapa se llevó a cabo la búsqueda y selección del repertorio a interpretar en el recital didáctico. Los criterios de selección que se tuvieron en cuenta para esto fueron los siguientes:

- Seleccionar obras para diferentes formatos instrumentales para otorgar al público variedad sonora y de instrumentos.
- Los compositores debían ser de finales del siglo XX y XXI
- Que existiera contraste entre el material seleccionado.
- Como el concepto contemporáneo de música de cámara aborda elementos extramusicales, para otorgar sonoridades fuera de lo tradicional, se escogió una obra con material programado, es decir, con efectos electrónicos sonoros manipulados por una persona con conocimientos previos en el área.

Etapla 2. Recopilación bibliográfica. Seleccionado el repertorio se procedió a buscar en distintas fuentes, material bibliográfico y audiovisual que permitiera el acercamiento a aspectos relevantes del proyecto como los son:

- Los compositores de las obras seleccionadas
- Lenguajes de composición
- Aspectos técnicos e interpretativos de la percusión sinfónica
- Historia de la música de cámara
- Herramientas de análisis del repertorio seleccionado
- Estrategias pedagógicas para la presentación de recitales didácticos
- Otros

Etapla 3. Análisis Musical. En esta etapa se hizo el análisis formal de las piezas seleccionadas con el fin de determinar forma, estructura y los aspectos tímbricos, interpretativos y sonoros, entre otros.

Etapa 4. De montaje. Como su nombre lo indica, en esta etapa se realizó el abordaje, estudio y ensamble individual y en grupo de cada una de las obras seleccionadas.

Etapa 5. Creación del recital didáctico. Paralelamente al montaje del repertorio, se fueron planeando los aspectos logísticos y temáticos relacionados con la organización y puesta en marcha del recital, estos fueron:

- ✓ Búsqueda de auditorio
- ✓ Elaboración del guión o libreto del recital
- ✓ Preparación de materiales y recursos didácticos
- ✓ Invitaciones.

Etapa 6. De análisis, selección y sistematización de la información. Esta puede ser considerada como una etapa transversal, pues durante todo el proceso, se fue analizando la información recopilada, se seleccionó aquella relevante para el proyecto y se fue sistematizando en el informe final que permitiera dar cuenta del cumplimiento de los objetivos propuestos.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 MARCO CONCEPTUAL

2.1.1 El recital didáctico. Roldan¹ explica que el concierto didáctico es una propuesta importante para las aulas de clase y que esto promueve de una manera más lúdica la participación y la escucha de los niños en un entorno musical.

Ortega² por otro lado, afirma que todo recital didáctico debe generarse por planteamientos didácticos que pautan la producción y realización para poder incidir en el proceso musical de la población dirigida.

En tal sentido, para tener una concepción más clara es oportuno remontar un poco hacia la historia y su origen, Gil³ explica, según las apreciaciones e investigaciones de Vincent y Gustems, que los conciertos didácticos se originan gracias a la Nueva Escuela surgida en el siglo XIX. Esta corriente defiende el interés del alumno como principio de aprendizaje y promueve una relación profesor - alumno, entendido como un proceso para desarrollar las capacidades creativas del estudiante.

Según Gil⁴ esta corriente de introducción de los recitales didácticos fue expuesta y defendida por J.J Rousseau, quien sostuvo firmemente la alfabetización musical desde la intuición, el disfrute, el placer de aprender y de crear. También afirma que, en un principio, los conciertos didácticos eran dirigidos a un pequeño sector

¹ROLDÁN ALCÁZAR, M. Del Mar (2010). Los Conciertos Didácticos para el Alumnado de Educación Primaria: Propuesta Práctica. Revista Digital Eduinnova. Número 27. pág.1

² ORTEGA, M. del Carmen. Papeles del festival de música española de Cádiz. I Jornadas sobre Conciertos Didácticos. Revista Anual. Consejería de Cultura Centro de Documentación Musical de Andalucía. Nro. 4. 2009. pág. 45.

³ GIL, Clara. Los Conciertos Didácticos: Una propuesta a partir del Carnaval op.9 de R. Schumann. Trabajo de Grado. Universidad de Zaragoza. 2015. 62 págs. Pág. 13

⁴ Ibid., cit. pág. 13.

infantil y de jóvenes para llamar la atención antes de iniciar con el proceso de un instrumento.

Gil⁵ afirma que a partir de la segunda mitad del siglo XX, se han vuelto más importantes y son usados como herramientas para estimular el desarrollo artístico en los niños, así mismo, menciona que se ha demostrado que la asistencia a conciertos es una herramienta útil para cambiar prejuicios estéticos sobre determinados estilos artísticos y que el objetivo de estos conciertos es que tengan un efecto cognitivo positivo sobre los niños, donde experimenten un impacto emocional que los saque de su cotidianidad y que les ayude en su aprendizaje y en su memoria a largo plazo.

Roldan⁶ explica que el enfoque debe ser lúdico para lograr que el público se sienta atraído hacia diferentes estilos de música. Al tener un recital en vivo, el alumno acumulará vivencias propias en el área de la música, haciendo que se entretenga al máximo con las obras de distintas épocas expuestas en escenario y que de esta manera se acerque al contexto de las composiciones.

Ortega⁷, plantea que todo concierto didáctico debe contener o contemplar:

- Un guion organizado dando sentido a todos los elementos que estarán en escena (escenografía, luces, vestuario, elementos performativos, transiciones, narración o presentación).
- La calidad musical interpretativa y performativa es importante porque el público por lo general detectará cualquier error.
- Una presentación (narración, cuento, explicaciones, gestos, voz en *off*,...) al inicio o no, acompañada de fragmentos musicales, estructurada en cuanto al número de exposiciones orales y momentos en que se realizan, utilizando un léxico adecuado a los niveles a la población a la que va dirigida.

⁵ Ibid. Cit., pág.14-15

⁶ ROLDAN, Del Mar. Op. Cit., pág. 1

⁷ ORTEGA. del Carmen. Op. Cit., pág. 49

A continuación, apreciaremos una imagen de lo que puede ser un recital didáctico en vivo. (Véase imagen 1)

Imagen 1. Concierto didáctico



Fuente: Conciertos Didácticos en el XII Festival Boccherini - Arenas de San Pedro - Festivales Boccherini. Citado en Diciembre de 2018.[en línea]. Disponible en: https://www.google.com/search?q=recitales+didacticos&rlz=1C1AOHY_esCO770CO782&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjguNSGqdvhAhVDvFkKHVqWBr0Q_AUIDigB&biw=1280&bih=677#imgrc=fM43S2M9OR8QpM:

Por otro lado, Clara Gil⁸ afirma que un recital didáctico debe tener estas características:

- Es un recurso de transmisión de contenidos, una fuente de disfrute para un público determinado.
- Muestra un formato dinámico y atrayente que estimula, por medio de la música, a la creatividad y la curiosidad, contribuyendo con el aprendizaje.
- Los objetivos deben ser claros, desde lo relacionado a la enseñanza de lo musical hasta lo que implican actitud, interés o disfrute.
- Existe un guion que nos permita llevar una distribución ordenada para lograr conseguir los objetivos determinados.
- Muestra un discurso fluido y claro, captando la atención y que genera expectación.
- Están dirigidos a un público definido por lo que es relevante tener en cuenta las características psicológicas y/o culturales de este sector.

⁸ GIL, Op. Cit. pág. 16-17.

- El programa seleccionado debe estar relacionado con el perfil del público destinado.
- Generalmente se acompaña de una puesta en escena constituida por elementos sonoros, visuales y escénicos, que forman una obra de arte global con una estética, estructura y valores propios.

Ahora bien, teniendo en cuenta las características de los recitales didácticos, es preciso señalar la forma como se logran estructurar éstos, así pues el primer paso es definir el contenido que se va a interpretar, ya que a partir de allí se seleccionan las estrategias. De este modo, Gil⁹ explica cómo se deben realizar los siguientes pasos:

1. Planteamiento inicial en el que se decide qué evento se va interpretar, hacia qué público va orientado, en qué espacio y sus objetivos.
2. Planificación, se trata de las actividades que se van a realizar para alcanzar los objetivos presentados, para ello se lleva a cabo la elaboración del guion, se diseña el método y se definen roles y las actividades que se van a desarrollar durante el concierto.
3. En algunos casos, pudieran prepararse guías didácticas que incluyan, a modo de unidad didáctica, las actividades, temporalización, metodología, materiales y recursos que sean necesarios, atendiendo al público al cual vaya dirigido el recital.
4. El momento del concierto suele ser de aproximadamente una hora de duración.
5. La obra se interpreta, normalmente acompañada de un narrador o animador musical que actúa como guía para los oyentes. Su trabajo consiste en dinamizar el concierto y transformarlo en una experiencia educativa.

⁹ Ibíd. Cit., pág. 17 - 18

2.2 MARCO HISTÓRICO

2.2.1 La Música de cámara. La música de cámara se podría definir según Fernández como:

“La música de cámara es el conjunto de todas las obras compuestas para ser tocadas por un grupo reducido de músicos, en las que cada parte es relativamente independiente o solista”.¹⁰

Por otro lado, según Salas¹¹, se define como aquella música reducida a un grupo de menos de nueve integrantes, con un contrapunto fluido que contrasta diversos elementos sonoros.

Otra definición es la del Diccionario de Harvard de la Música en la revista Diapasón y es:

“Tal y como se utiliza el término actualmente, música escrita para ser interpretada por un grupo reducido, generalmente instrumental, con un instrumentista por parte”¹²

Fernández¹³ menciona, que el nombre “Música de cámara”, proviene del sitio donde tuvo sus inicios este tipo de música, pues en los palacios reales existían habitaciones llamadas cámaras y cada rey les daba el uso que quería. Como lo señala Fernández¹⁴, el Rey Francisco de Francia, cuyo reinado fue entre 1515 y 1547, tenía usualmente a personas destinadas a las actividades artísticas y

¹⁰ FERNÁNDEZ, Azazel (2017). La música de Cámara en el siglo XIX: Cuerda frotada y tecla. Revista do Conservatorio Superior de Música da Coruña. En Línea. Disponible en: <https://symphoniarevista.wordpress.com/2017/02/14/la-musica-de-camara-en-el-siglo-xix-cuerda-frotada-y-tecla-por-azazel-fernandez/>

¹¹ SALAS MERINO, Vicente. La historia de la música de cámara y sus combinaciones. 28029 Madrid: EDITORIAL VISION NET, 2008. Impreso por Publidisa. ISBN: 84-9821-013-5. 149 págs. p. 13.

¹² Diccionario Harvard de la música. Editorial alianza, 2009. ISBN: 9788420697659. 1216 págs. Citado por LUCAS LÓPEZ, María Virginia. Pedagoga y Diplomada en Educación Musical. La Música de Cámara en la Iniciación Musical. Revista Diapasón. [En línea]. Disponible en: <https://revistadiapason.com/la-musica-de-camara-en-la-iniciacion-musical/>

¹³ FERNÁNDEZ, Op. Cit., En Línea.

¹⁴ Ibid. Cit., en línea.

determinó que sus músicos podrían dividirse en dos grupos: “músicos de la cámara” y “músicos de la capilla”.

Galiano¹⁵ explica que el formato de música de cámara se transformó en una rama importante en la formación de intérpretes, generando una entidad sobresaliente en los programas de conservatorios de música y adquiriendo un papel relevante en el desarrollo de actividades en los escenarios de concierto.

Ha de señalarse que la música en general ha pasado por varios periodos dentro de los cuales la música de cámara tuvo un papel importante.

A continuación, una breve contextualización sobre el formato de cámara en cinco periodos de la música.

➤ **Música de cámara en la edad media y renacimiento:**

Según Latham¹⁶, la edad media no tiene una fecha exacta, por lo que ha sido objeto de muchos debates, sin embargo se puede mencionar que abarca desde 1304 hasta 1374 y el renacimiento comienza, aproximadamente, desde el 1400 hasta 1600.

Sobre la música de cámara Merino afirma que:

“En tres países confluyeron las condiciones de vida más favorables para su crecimiento y desarrollo: Italia, Inglaterra, Francia y España. Paradójicamente países como Alemania y Austria, tan típicamente camerísticos durante el periodo clásico no contribuyeron al desarrollo de tal género”¹⁷.

¹⁵ PÉREZ, José Galiano. Aprendizaje de la comunicación no verbal en la música de cámara. Departamento de didáctica, organización escolar y didácticas especiales. Facultad de educación. UNED. Tesis doctoral, 2015. 769 págs. pág. 26.

¹⁶ LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. México D.F. 2008. 1683 páginas, pág. 501.

¹⁷ SALAS, Op. Cit., p. 14

Merino¹⁸ afirma que durante esos periodos las composiciones musicales tenían como característica principal la polifonía vocal y en gran parte de las obras los instrumentos acompañaban su ejecución, incluso, progresivamente las voces se fueron cambiando por instrumentos, un ejemplo más claro es en 1520, cuando **Heinrich Finck** (1445-1527) compuso canciones para ser cantadas y apropiadas para instrumentos.

Según Salas¹⁹ un hecho muy importante en la historia de la música que contribuyó al desarrollo del formato camerístico fue la aparición de la sonata, afirmando que desde el siglo XIII en adelante, se usó el término “*sonnada*” en varias fuentes literarias.

➤ **Música de cámara en el periodo barroco:**

Según Merino²⁰, en el periodo barroco, el cual se aproxima desde 1585 hasta 1750, se evidenció un aumento de la producción de música de cámara; gracias al aporte de los *collegium musicum* en las universidades alemanas, a las escuelas literarias y artísticas de Italia, a los clubes ingleses y al patrocinio que dieron los príncipes y monarcas.

Salas²¹ explica que el formato “camerístico” más usado en este periodo histórico es la sonata, evolucionando en el norte de Italia, y logrando su expansión hasta Austria, Alemania, Inglaterra y Francia.

Según Salas²² se conocieron dos tipos de sonatas; el dúo y el trío sonata, sin embargo el dúo no era tan sobresaliente por ser para dos intérpretes, lo cual hizo que el trío fuera el principal formato camerístico de esa época, conformado por

¹⁸ *Ibíd.*, p.15

¹⁹ *Ibíd.*, p.15

²⁰ *Ibíd.*, p.18

²¹ *Ibíd.*, p.19

²² *Ibíd.*, p.19

cuatro músicos: Dos para los instrumentos de voces agudas, otro como instrumento melódico y bajo y el último para realizar las armonías continuas.

➤ **Música de cámara en el período clásico:**

Según Latham²³, el periodo clásico se extiende, aproximadamente desde 1750 hasta 1800 o 1830.

Salas afirma que: “El paso del Barroco al Clasicismo no se efectuó de una manera brusca. Por ello existen diversos estilos que condujeron al periodo clásico: el rococó, el estilo galante (galant) y el estilo sentimental o sensiblero (Empfindsamkeit)”²⁴.

Así mismo, Salas²⁵ menciona que en este periodo, Austria, Alemania e Italia, serían los países con mayor importancia en la producción de música de cámara, esto contribuyó al aumento de la producción y a un cambio en las formas musicales, desapareciendo las principales funciones barrocas.

Salas²⁶ menciona que durante el siglo XVIII la burguesía tendría acceso a los salones de la corte y surge un apogeo de la música en círculos privados, mientras la nobleza intentaba igualar a la corte contratando músicos profesionales. Por otro lado, Salas²⁷ señala que la impresión y publicación de música se elevó y gran parte de esta estaba dirigida a aficionados.

Se puede apreciar en la imagen un posible ejemplo de este formato en círculos privados (*véase en imagen 2*)

²³ LATHAM. Op. cit., p. 323.

²⁴ SALAS. Op. cit., p. 24

²⁵ *Ibíd.*, pág. 24

²⁶ *Ibíd.*, pág. 24

²⁷ *Ibíd.*, pág. 24

Imagen 2. Ilustración del formato en el periodo Clásico



Fuente: Periodo Clásico Musical – YouTube. [en línea]. Citado en Febero de 2019. Disponible en: https://www.google.com/search?biw=1280&bih=634&tbm=isch&sa=1&ei=IDW8XKf9K4vy5gLo8pd4&q=periodo+clasico+musica+&oq=periodo+clasico+musica+&gs_l=img.3...23774.23968..24153...0.0..0.269.269.2-1.....1....1..gws-wiz-img.7tKfelobBpw#imgrc=RxaGRqGbs_7SNM

➤ **Música de cámara en el período romántico:**

El periodo romántico, según Salas²⁸, abarca aproximadamente desde 1790 hasta 1915.

Salas²⁹ explica que en ese periodo Austria y Alemania fueron los dos países más sobresalientes de producción camerística. Así mismo, Salas³⁰ menciona que las formas clásicas se mantuvieron, como por ejemplo: la sonata a dúo y el cuarteto de cuerda, dando nacimiento a varias obras, que sencillamente se interpretaban como disfrute de los músicos, esto produjo un declive en la producción, si se compara con lo sucedido en la segunda mitad del siglo XVIII, en Viena.

Explica Salas³¹ que en países como Italia, base del desarrollo del barroco, hubo poca producción camerística por la inclinación a la composición de óperas. En Francia, Salas³² explica que el repertorio fue mínimo hasta el último cuarto de siglo, debido a que en 1870 los músicos franceses se opusieron a todas las formas germánicas, surgiendo la “Sociedad Nacional de la Música”; el formato de

²⁸ *Ibíd.*, p. 36

²⁹ *Ibíd.*, p. 36

³⁰ *Ibíd.*, p. 36

³¹ *Ibíd.*, p. 36

³² *Ibíd.*, p. 36

música de cámara se restauró gracias a compositores como Charles Saint-Saens, César Frank, Édouard Antoine Lalo y Gabriel Fauré.

La siguiente imagen nos ilustra un hecho importante del contexto histórico que vivió Francia en esa época. (Véase en imagen en 3)

Imagen 3. Cuadro que representa la entrada de Napoleón en Berlín en el año 1806.



Fuente: MÚSICA MF. [En línea]. Citado en Febrero de 2019. Disponible en <https://musicamif.wordpress.com/category/compositores/periodo-romantico/>

➤ **Música de cámara en los siglos XX y XXI:**

Según Latham³³, ésta época inicia aproximadamente desde 1907-1908, hasta al presente.

Salas³⁴ explica que en el siglo XX hay una reacción contra el romanticismo y post-romanticismo, liderado por los compositores Wagner y Mahler, en la segunda mitad del siglo XIX, dando aporte al interés por el formato camerístico. Sin embargo, Salas³⁵ afirma que desde la segunda guerra mundial, la noción de música de cámara mengua originando un declive en la producción, así mismo el formato de música de cámara es trasladado a grandes salas de conciertos, perdiendo así, el concepto que la define.

³³ LATHAM. Op. cit., p. 1392.

³⁴ SALAS. Op. cit., p. 48

³⁵ Ibíd. cit., p. 48

Por otro lado, Salas³⁶ afirma que hubo un continuo abandono por los grupos de música de cámara tradicionales como el trío, cuarteto y quinteto con piano, etc. exceptuado el cuarteto de cuerda, que gracias a Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók, Dmitri Shostakovich y Krzysztof Penderecki, entre otros, sobresalió con gran abundancia e imaginación, provocando su máximo auge en los seis cuartetos de Bartók y en los quince de Shostakovich.

Basados en el texto anterior, se puede afirmar que el cuarteto de cuerdas se mantuvo y que el lenguaje musical se volvió cada vez más creativo.

Parry³⁷ menciona que la música cámara del siglo XX muestra incontables oportunidades de ver en escena cualidades interpretativas de grandes músicos, lo que ha generado que sea una práctica relevante en grandes espacios y salas de conciertos con gran número de público oyente. Así mismo, Parry³⁸ señala que esto puede provocar que el término empleado pierda su significado original.

Sería en el siglo XX que la música sufre uno de los cambios más importantes de la historia y es la transición de la música tonal a la música atonal.

Un ejemplo claro es la afirmación de Tomás Marco³⁹ en donde menciona que Wagner es considerado como uno de los compositores que llevó al límite el uso de la armonía tonal y afirma, que el legado de Wagner fue expandido sinfónicamente por Mahler, el cual influyó en el fin de la música tonal.

³⁶ *Ibíd.*, p. 48

³⁷ Parry, Grove's Dictionary of Music and Musicians. 1911. Citado por PÉREZ, José Galiano. Aprendizaje de la comunicación no verbal en la música de cámara. Departamento de didáctica, organización escolar y didácticas especiales. Facultad de educación. UNED. Tesis doctoral, 2015. 769 págs. pág. 184.

³⁸ *Ibíd.* Cit., p 184.

³⁹ MARCO, Tomás. Escuchar la música de los siglos XX y XXI. Fundación BBVA. Edición y producción Moonbook. Impreso en España. ISBN: 978-84-92937-71-4, 2017. 224 páginas. Pág. 17-18

Sin embargo, Tomás expone que:

“Malher había señalado a Schonberg como la persona que realizaría el cambio armónico que él avistó sin entrar, al igual que Moisés, en la tierra prometida”⁴⁰.

Esto explica, según Salas⁴¹, que Schonberg (1874-1951) da fin a la armonía tonal propuesta por Wagner, y surge la **atonalidad**. Salas⁴² afirma que la música de cámara propuesta por este compositor ocupará una producción considerable durante toda su vida, por su nuevo lenguaje musical aplicado a las formas tradicionales.

Tomás⁴³ menciona que Schonberg necesitaba sistematizar el atonalismo con un complemento que pudiera sustituir por completo la música tonal, de esta manera logra crear el **dodecafonismo**.

Tomás afirma que:

La técnica dodecafónica es muy compleja y puede llegar a ser muy personal. De manera elemental se puede decir que consiste en ordenar los doce sonidos cromáticos en una serie que establece el compositor. La serie puede ser de cuatro clases (natural, retrograda, invertida y retrogradación de esa inversión), pero esas series pueden establecerse sobre cada uno de los grados de la escala”⁴⁴.

⁴⁰ Ibíd. cit. p. 20

⁴¹ SALAS, Op. cit., p. 54

⁴² Ibíd. cit. p. 54

⁴³ SALAS, Op. cit., p. 21

⁴⁴ MARCO, Op. Cit., p. 21-22

Por otro lado, cabe resaltar la escuela de Viena. Según Salas⁴⁵, ésta tuvo varias transiciones a lo largo de la historia de la música, jugando un papel importante, un ejemplo breve cronológico es el siguiente:

La primera escuela, según Salas⁴⁶, surge en el siglo XVIII, conformada por Haydn, Mozart, Shubert, después en el siglo XIX la formaron compositores como Brahms, Wolf, Bruckner y Mahler, que fue la más influyente en el formato camerístico. Así mismo, Salas⁴⁷ afirma que luego surge la escuela moderna de Viena conformada por los compositores Shoenberg, Berg y Webern con una forma musical contraria al estilo tonal y tradicionalista.

Otra afirmación importante es la de Tomás⁴⁸ donde agrega que la escuela de Viena liderada por Arnold Schonberg, junto con sus alumnos, sería la primera en crear y hacer uso de la atonalidad y luego del dodecafonismo en la música occidental. Tomás⁴⁹ también afirma que Schonberg, Alban Berg y Anton Weber, fueron conocidos como la trinidad Vienesa.

Después de la segunda guerra mundial Salas⁵⁰ explica que surgen nuevas perspectivas musicales como por ejemplo: el serialismo total o integral, la música estocástica, el mundo electroacústico, efectos sonoros nuevos y el mundo aleatorio y post-serial.

Tras estas tendencias también surge el **microtonalismo**, y Tomás afirma lo siguiente:

Los sonidos de las escalas no eran los únicos posibles, se verificaba constantemente cuando se producían indeseadas

⁴⁵ SALAS, Op. Cit., p. 54

⁴⁶ Ibíd. Cit., p. 54

⁴⁷ Ibíd. Cit., p. 54

⁴⁸ MARCO, Op. Cit., p. 24

⁴⁹ Ibíd. Cit., p.24

⁵⁰ SALAS, Op. Cit., p. 55

desafinaciones. Pero también es cierto que la escala occidental se podría dividir de manera diferente a como se había hecho y que se podrían considerar divisiones inferiores al semitono, que es el intervalo más pequeño contemplado por la escala al uso”⁵¹.

Tomás⁵² afirma que más adelante surge el **espectralismo o música espectral**, que consiste en un análisis armónico de los sonidos de una nota, ya sean parciales o por bloques, en cuanto la nota sea más grave, desde lo teórico será más rica en componentes. Tomas⁵³ menciona que uno de los espectralistas más sobresaliente es Olivier Messaien (1908 - 1992).

Según Tomás⁵⁴, Messaien crea los modos de **transposición limitada**, más conocidos como “modos”, producidos por la utilización de módulos generadores conocidos como secuencias interválicas.

Alvarado⁵⁵ afirma que aparte de la transposición limitada, Messaien desarrolló otros rasgos característicos en sus composiciones como: los ritmos hindúes, los ritmos no retrogradables, las permutaciones simétricas, la relación sonido-color, entre otros.

Latham⁵⁶ explica que otras de las formas usadas fue la forma móvil, permitiendo que los intérpretes elijan entre la forma libre o condicionada, y unos de los exponentes sobresalientes en este tipo de forma fue John Cage.

⁵¹ MARCO, Op. Cit., p. 24

⁵² *Ibid.*, Cit. p. 26

⁵³ *Ibid.*, Cit. p. 26

⁵⁴ *Ibid.*, Cit. p. 27

⁵⁵ ALVARADO DELGADO, Jannet Emperatriz. LA OBRA MUSICAL DE OLIVIER MASSIAEN Y SU INMANENCIA TEOLÓGICA. VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS. Universidad de Cuenca. Ecuador. Página 62-78. Pág. 67.

⁵⁶ LATHAM. Op. cit., p. 603

En la siguiente ilustración se puede apreciar algunos de los compositores más sobresalientes del siglo XX (véase imagen 4):

Imagen 4. Algunos compositores destacados del siglo XX



Fuente: Victor (2010). Compositores destacados Música del siglo XX. VICTOR (2010). La música en el siglo XX. En Línea: Disponible en: <https://es.slideshare.net/victorgmz/la-msica-en-el-siglo-xx-2906399>

La música concreta y la música electrónica

Después de la segunda guerra mundial Tomás⁵⁷ explica que se había dado uso musical a diversos ruidos o sonidos extramusicales y que la mayoría de compositores tenían el interés de integrarlos como un material musical. Sin embargo, Tomás⁵⁸ explica que sería gracias a la cinta magnetofónica que surge una nueva corriente para la música permitiendo grabar y manipular sonidos; el uso de esta cinta se dio en las emisoras de radio permitiendo los primeros avances investigativos en estos estudios.

Según Latham⁵⁹, el primer estudio de música electrónica en Francia fue el *Groupe de Recherches Musicales*, fundado por Pierre Schaeffer en 1951, donde compositores relevantes como Messiaen, Xenakis, entre otros, desarrollaron sus trabajos en dicho estudio.

⁵⁷ MARCO. Op.cit., p. 33

⁵⁸ Ibid.,Cit. p. 33

⁵⁹ LATHAM. Op. cit., p. 687

Tomás⁶⁰ reafirma la información anterior al mencionar que los principales creadores de la música concreta fueron el ingeniero y músico Pierre Schaeffer y el músico Pierre Henry creando el Club D'Essai en la radio para realizar sus investigaciones.

Latham⁶¹ explica, que en los años sesenta John Cage se interesó por este tipo de música, creando obras como “*Cartridge music*” para pequeños sonidos amplificados en 1960, también “*HPSCHD*” para clavecines amplificados, entre otros.

Tomás⁶² menciona algunos compositores y músicos sobresalientes estas dos corrientes fueron: Maurice Béjart (1927-2007), Karlheinz Stockhausen(1928-2007), Lannis Xenakis (1922-2001), Pierre Boulez (1925-2016), entre otros⁶³.

Por último, Tomás afirma lo siguiente:

“Aunque la música electrónica nació como una forma de música culta en Occidente, a partir de los años 90 comenzó a difundirse y popularizarse. En la actualidad existen, pues, dos polos muy diferenciados: el de la música electrónica culta y el de la música electrónica bailable, que se subdivide en géneros como *el house, el techno, el trance, el drum and bass o el dance pop.*”⁶⁴.

Basado en esta contextualización histórica se puede mencionar que la música de cámara ha pasado por diferentes estilos teniendo un papel importante en el desarrollo de diferentes escuelas en distintas épocas, por lo tanto, es complejo dar

⁶⁰ MARCO. Op.cit., p. 33

⁶¹ LATHAM. Op. cit., p. 254

⁶² MARCO. Op.cit., p. 34-35

⁶³ *Ibid.*,Cit. p. 34-35

⁶⁴ *Ibid.*,Cit. p. 35

una definición precisa, sin embargo, Galiano con respecto a la música de cámara afirma que:

Llegamos así a una definición de música de cámara que admite abundantes excepciones, dependiendo de las intenciones del compositor, pero que permite aprehender la notable dificultad de esta disciplina, pues el intérprete ha de coordinar su labor con los demás instrumentistas sin un director, al tiempo que es responsable único de interpretar su papel en un conjunto reducido⁶⁵.

2.2.2 La percusión en la música de cámara del siglo XX y XXI. Actualmente existe una gran cantidad de propuestas de música de cámara dentro de las cuales se encuentran formatos con percusión sinfónica, gracias al trabajo de compositores e instrumentistas que desde del siglo XX hasta la actualidad se han dedicado a escribir piezas en las que los instrumentos pertenecientes a ésta familia se combinan entre ellos o con otros instrumentos para lograr atmósferas distintas. Una evidencia de este trabajo se ve reflejado en el extenso repertorio que existe hasta hoy.

A continuación, se mencionarán algunos de los compositores más sobresalientes según Pereira:

Kevin Laba⁶⁶ 1984 - actualidad

Graduado de la Universidad de Tufts y el Berklee College of Music, compositor, productor y percusionista sobresaliente en el ámbito académico norteamericano.

⁶⁵ PÉREZ, Op. Cit., p 185.

⁶⁶ PEREIRA, Sebastián – LO BIANCO, Bruno. Duo de percusión. La percusión en la mirada de 6 compositores. SCBU, bienestar cultura. 6 págs. Pág. 4.

Sus obras son interpretadas en diversos festivales de música contemporánea en el mundo. Su música posee una estética única que aporta nuevos elementos al repertorio de cámara para percusión.

Toru Takemitsu⁶⁷ (1930 – 1996)

Compositor japonés, formado tanto en la música occidental como en la tradicional de su país. Precursor en la combinación de instrumentos orientales con la orquesta sinfónica como: *November steps*, dónde combina sakuhachi, biwa y orquesta. Es reconocido y es ejemplo para compositores occidentales en cuanto al recurso del instrumental solista para un percusionista.

Steve Reich⁶⁸ (1936 – actualidad)

Compositor norteamericano, precursor de la música minimalista. Desarrolló técnicas de composición musical como el uso de *loops*, efectos de fase repetidos o la realimentación con micrófonos entre otros.

Se interesó en los instrumentos de percusión, en especial la marimba. Su obra *Drumming*, (para nueve percusionistas, dos cantantes y piccolo), es sobresaliente y reconocida dentro de la música minimalista.

Mauricio Kagel⁶⁹ (1931 – 2008)

Compositor argentino radicado en Alemania, dedicado al lenguaje del teatro musical, compuso importantes obras en el campo de la electroacústica, la música orquestal, de cámara, así como en el cine.

Desde sus composiciones como *Dressur* o *L'art bruit* ayudó a expandir el material sonoro de la percusión proveyendo así, notables piezas de teatro musical para el repertorio de la misma.

⁶⁷ *Ibíd.*, Cit. pág. 4.

⁶⁸ *Ibíd.*, Cit. pág. 6.

⁶⁹ *Ibíd.*, Cit. pág. 5.

John Cage⁷⁰ (1912 – 1992)

Compositor estadounidense. Precursor de la música aleatoria y la música electrónica, fue decisivo en el movimiento de la *avant garde* de posguerra.

Gérard Grisey⁷¹ (1946 – 1998)

Compositor francés, relacionado con el espectralismo. Su más importante maestro fue Oliver Messiaen. Sus obras se escucharon en programas de festivales, en radios, y son interpretadas tanto en Europa como en los Estados Unidos. Obras como *Tempus exmachina*, *Le noir de létoile* o *Stèle* son piezas claves en el repertorio de la percusión del siglo XX.

2.2.3 Instrumentos de percusión sinfónica

Para Blades:

“La historia del surgimiento y desarrollo de instrumentos de percusión está estrechamente relacionada con la historia de la humanidad y puede afirmarse con justicia que ejerció una tremenda influencia de la raza humana.”⁷²

En el contexto de la percusión en Europa Sholes⁷³ explica que se evidenciaron tres épocas y fueron:

- ✓ Desde 1100 a 1300, Época de las cruzadas en donde pudo haber sido el puente para originar el timbal en Europa.
- ✓ El segundo desde la conquista de Constantinopla por los turcos en 1433, la percusión tendría su evolución en la primera mitad del siglo XVIII donde la

⁷⁰ *Ibíd.*, Cit. pág. 5.

⁷¹ *Ibíd.*, Cit. pág. 5.

⁷² BLADES, James. Percussion instruments and their history. Bold Strummer Limited, 1992, 513 págs. Pág. 33. [En línea]. Disponible en:

https://books.google.com.co/books?id=a8V3Z6j2ExEC&pg=PA33&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

⁷³ SHOLES, Percy Diccionario Oxford de la música, 9 edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. Pág. 947. Citado por PARRA, Leonardo. Proyecto de grado. Recital de instrumentos de percusión sinfónica, como herramienta de divulgación socio – cultural en Bucaramanga, pág. 16.

música militar turca, conformada por instrumentos como triángulos, címbalos y tambores, tuvo contacto constante con la Europa oriental.

- ✓ El tercero surge en la primera guerra mundial (1914-1918) hecho que provocó grandes cambios sociales, causando una gran expansión de ritmos y sonidos afroamericanos en formatos comerciales en los demás continentes.

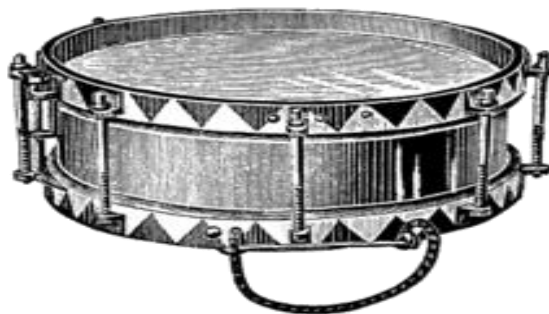
Sería como resultado de numerosas investigaciones que fueron evolucionando los instrumentos en la medida en que los materiales y las condiciones lo permitían hasta llegar a los que actualmente tenemos.

A continuación, tendremos una breve reseña histórica de los instrumentos de percusión sinfónica que harán parte del recital.

El tambor

Quizás uno de los instrumentos más conocidos y antiguos de la percusión sea el tambor (*véase imagen 5*). Según Blades⁷⁴, en Abisinia (África) conoció la existencia de un “tambor de la tierra” conocido como “wollogallu”, que consistía en abrir dos agujeros en la tierra, de diferentes profundidades y en forma de cono, que eran golpeados con las palmas de las manos y esto producía sonido, sería allí donde el hombre primitivo descubrió en el vacío la cualidad de la resonancia.

Imagen 5. Figura del tambor



Fuente: Tambor, En: Wikipedia, La enciclopedia libre,[en línea]. [Citado en agosto de 2018]. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tambor>

⁷⁴ BLADES, Op. cit., [en línea] p. 44.

Blades⁷⁵ señala incluso que las manufacturas de un tambor no son materia ligera en las sociedades primitivas, su construcción se origina en la tradición. Ciertos actos de ceremonia debían ser vigilados durante la construcción de un instrumento.

Mercedes Ríos⁷⁶ señala que este instrumento es tan común en todo el planeta tierra que los primeros tambores surgen desde el 6000 de a.C. y que ha evolucionado por generaciones hasta la actualidad.

El tambor es uno de los instrumentos que se puede encontrar en diferentes culturas del mundo y es en la actualidad un instrumento que pertenece a la orquesta sinfónica, Francois⁷⁷ explica que la sonoridad tímbrica del instrumento surge a finales del siglo XIX dentro de la música ligera y de baile, llegando a ocupar un lugar considerable dentro del repertorio sinfónico. Por lo tanto, Francois⁷⁸ explica que algunas obras en donde se evidencia la incorporación del redoblante a un formato de orquesta, sería en las óperas de Alcyone en 1706 del compositor Marin Marais, el oratorio de Handel llamado Judas Tadeo, entre otras. Según Barriga Martha⁷⁹, hoy en día el tambor se ha ejecutado en cualquier ámbito musical, aunque la técnica según ella, no se ha generalizado por su evolución cultural, por lo que sigue siendo materia de investigación.

Barriga⁸⁰ explica, que el tambor ha sido incorporado para obras de grandes compositores, pero que aún sigue siendo un instrumento con riquezas inexploradas que puede ser aprovechado por los mismos.

⁷⁵ BLADES, Op. cit., [en línea] p.57.

⁷⁶ RÍOS, Mercedes. Clasificación de los instrumentos de percusión habituales y sus respectivas familias. Licenciada en Historia y Ciencias de la música. Diplomada en Magisterio Educación Musical. Profesora de música en E.S.O. 2010. 10 págs. p. 5

⁷⁷ FRANCOIS, Rene. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza editorial S.A., Madrid 1985. Pág. 88. Citado por PARRA, Op. cit., p. 28.

⁷⁸ *Ibíd.* Cit., p. 28

⁷⁹ BARRIGA MONROY, Martha Lucia. La historia del tambor africano y su legado en el mundo. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia. El artista, num. 1, noviembre, 2004, p. 30-48. Pág. 44

⁸⁰ *Ibíd.* cit., p 44.

En la actualidad podemos encontrar un extenso número de métodos, estudios y obras para el tambor solo, con piano u otros instrumentos. Gracias al trabajo compositivo de varios percusionistas como Jacques Delecluse, George Stone con su conocido método del “Stick control”, Siegfried Fink con la “Trommel suite” para caja sola, quienes lograron incorporar éste instrumento como unos de los principales en la familia de la percusión sinfónica.

Los platillos

Varela⁸¹ explica, Los platillos son instrumentos idiófonos de percusión por choque, fabricados en formas de discos, poseen una concavidad interior que van hacia los bordes internos del centro formando un diámetro plano alrededor del disco, los centros de éstos están perforados y traspasados por unas pretinas de cuero para poder sostenerlos y ejecutarlos por choque.

El origen histórico de los platillos es muy remoto. Según Curt Sachs;

Los platillos o címbalos pasaron a la Grecia antigua procedentes del oeste asiático, «con los ritos orgiásticos -dice- de dioses orientales, como Cibeles», y siendo posteriormente introducidos en el servicio litúrgico de Dionisos, así como en el teatro. En la Mesopotamia existió, hacia el año 3000 a. de J.C., un instrumento conocido con el nombre de «A-la», cuya etimología significa «bandeja del sacrificio», que hace presumir -dice Sachs- la forma de plato, tratándose seguramente de los platillos⁸².

Varela⁸³ también afirma que en Asiria hay pruebas históricas sobre los platillos, una de ellas está en el bajo relieve del mural del palacio de Kujundschik, época de

⁸¹ VARELA DE VEGA, Juan Bautista. Anotaciones históricas sobre los platillos. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.,[En línea][Citado en Febrero de 2018]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ anotaciones-historicas-sobre-los-platillos/html/>

⁸² VARELA, Op., cit. [En línea].

⁸³ Ibíd., cit.[en línea]

Assurbanipal (años 668-627 a.C.), y esta prueba es conservada en el Museo del Louvre, de París.

El musicólogo inglés Percy Alfred Scholes expone una amplia gama de modos de uso en los platillos, diciendo que:

Pueden sostenerse en ambas manos y golpearse uno contra otro, o estar fijos, en ocasiones, a un dispositivo que se maneja con el pie; o bien uno puede estar fijo al costado del tambor, golpeándose entonces con el otro. Pueden aún ser entrechocados borde contra borde; o golpearse uno solo con palillos de tambor, que también pueden redoblar sobre un platillo suspendido. También se los puede hacer vibrar con una escobilla chata de alambre o con un palillo de cabeza de madera, caucho o fieltro -suave o duro-, y con un palillo de metal⁸⁴

Sachs⁸⁵ afirma que la primera evidencia de los platillos en una orquesta sinfónica fué en la Ópera “Esther” de Nicolás Adán Strungk en 1680.

Según Varela⁸⁶ Los platillos se extendieron en Iberoamérica por medio de pequeñas agrupaciones de música popular, y de bailes, entre otros, también lo hizo por Norteamérica por medio del Jazz.

⁸⁴ Percy A. SCHOLES: Diccionario Oxford de la Música, pág. 946. Citado por VARELA. Op. cit., [en línea].

⁸⁵ SACHS, Op.,cit. Citado por Anotaciones históricas, VARELA. Op., cit. [En línea].

⁸⁶ VARELA. Op. cit., [en línea]

La percusión múltiple

J. Baldomero Llorens afirma:

“Consideramos como multipercusión a la reunión de diferentes instrumentos de percusión para ser ejecutados por un solo intérprete. Esta reunión de instrumentos, también conocidos por su anglicismo set, ha sido una de las grandes revoluciones dentro de la historia de la percusión en la segunda mitad del S XX”.⁸⁷

Llorrens⁸⁸ menciona que compositores de este período escribieron obras para un solo intérprete para extender las posibilidades tímbricas y sonoras que la percusión podría proporcionar a la música en ese nuevo comienzo. También afirma que las posibilidades performativas que ofrece un solo instrumento de percusión es muy limitada por lo que las primeras obras compuestas para este instrumento fue la de anexar más y así poder dar una gama amplia de sonidos y timbres distintos.

Por otro lado, un momento importante de transición entre la percusión múltiple y la batería se daría gracias una composición. Llorens afirma que:

El salto de la batería en música de vodevil a la multipercusión en la música sinfónica, vendrá marcado por una obra que tendrá, en principio, los mismos problemas de producción y reducción de intérpretes: A un primer nivel económico-social, crisis marcada por la I Guerra Mundial que impide la producción de grandes espectáculos que financien grandes orquestas y, en un segundo nivel musical, nacimiento del Jazz en Estados Unidos que

⁸⁷ J. BALDOMERO, Llorens. Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: Le Prie-Dieu sur la terrasse . Espacio Sonoro nº 34. Septiembre 2014. ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04. 22 págs. pág. 2

⁸⁸Ibid. cit., p. 2.

determinará la plantilla instrumental, el colorido y el uso de la imitación de un nuevo estilo de música popular⁸⁹.

Eric Walter⁹⁰ se refiere a “La historie du soldat” (la historia del soldado) de Igor Strawinsky quien en 1918 compone una obra pensada para ser representada en pequeños teatros móviles para que se tuviera la facilidad de montarse al aire libre o en cualquier sala de pueblos o ciudades, ya que los teatros en edificaciones quedaron muy reducidos en número a causa de la guerra.

Llorrens⁹¹ afirma que el formato instrumental de la obra estará conformado por instrumentos como el clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, violín y contrabajo. La parte de percusión está constituida por un bombo, un tambor militar, dos cajas, una pandereta, un triángulo y un plato suspendido y debe ser interpretado por un sólo músico.

Actualmente podemos encontrar cantidad de obras para percusión múltiple ya sea para música de cámara, orquesta sinfónica o solistas. Esto ha permitido que compositores como Goldemberg hayan creado métodos de multipercusión para el desarrollo de técnica, sistematizando estas invenciones importantes en universidades, conservatorios, entre otros.

En la imagen podemos apreciar varios sets de percusión múltiple. (*Véase imagen 6*)

⁸⁹ Ibid., p 4

⁹⁰ WALTER WHITE, Eric: “Strawinsky”. Salvat Editores, S. A. Barcelona. 1986. Pág. 56. Citado por J BALDOMERO. Aspectos históricos de la multipercusión. Pág 4.

⁹¹ J. BALDOMERO. Op., cit. p. 4.

Imagen 6. Representación visual de la percusión múltiple



Fuente: Set de percusión múltiple. Citado en [blogspot.com.](https://4.bp.blogspot.com/-iwGFoCWxn88/WCu_CEOmfol/AAAAAAAAABsM/LGcqUGt6wg4olJXgyiRXP7yA6hJUslkwCLcB/s1600/multipercusion.jpg), [en línea]. [Citado en febrero de 2019] Disponible en https://4.bp.blogspot.com/-iwGFoCWxn88/WCu_CEOmfol/AAAAAAAAABsM/LGcqUGt6wg4olJXgyiRXP7yA6hJUslkwCLcB/s1600/multipercusion.jpg

Los Tímpani

Ríos Mercedes⁹² afirma que fueron introducidos en Europa occidental en el siglo XIV y que estos instrumentos tenían forma de cucharón de cobre sobre el cual se extendía un parche, ejecutados siempre por pares que el músico llevaba atados a la cintura. De igual forma, Curt Sachs⁹³ confirma que el primer tímpani en Europa se utilizó en el siglo XIV.

El conocido musicólogo Fernando Ortiz⁹⁴ explica que la palabra timbal es una mezcla del sonido que este origina con el nombre de los mismos, es decir tenemos un par de tímpanis, uno alto en tensión (Tim) y otro bajo (bal), por eso el Tim-bal. Ortiz⁹⁵ explica que el nombre también se deriva de los tambores árabes llamados "tabl", que los españoles, luego de las invasiones moras, llamaron "atabal.

⁹² RÍOS. Op. cit., p. 4

⁹³ SACHS. musicólogo y profesor. Citado por El origen de los timbales., Op. Cit, [en línea]

⁹⁴ El origen de los timbales., Op. Cit, [en línea]

⁹⁵ Ibíd. Cit., en línea.

SHOLES⁹⁶ afirma que el músico de caballería de Europa tenía dos tambores, uno más agudo que otro y ubicados cada uno a un costado del caballo. Afirma que estos instrumentos fueron llevados, por primera vez, a Europa a través de Hungría. SHOLES⁹⁷ afirma que el rey Enrique VIII de Inglaterra fue uno de los principales precursores en este continente, ordenando la búsqueda constante de timbales en Viena para su caballería.

Lorrens⁹⁸ menciona que el compositor Nicolaus Hasse, en 1656, realizó la primera composición con timbales sinfónicos, obra titulada Aufzüge für 2 Clarinde und Heer Pauken (procesión para 2 timbales de clarín y ejército), habrán otros compositores que contribuyeron en crear obras con timbales sinfónicos y tendrán un papel notable como Jean-Baptiste Lully en el acto primero, escena 9 (marcha y entrada) de su ópera Thésée (1675), Hery Purcel con el primer fragmento a solo para percusión en una ópera en The Faerie Queene (1692), y así hasta la inclusión de más timbales, como el “Concerto for 8 timpani obbligato” (concierto para 8 tímpanis obligados) que Johann Carl Fischer compuso en 1785.

En el caso particular de este instrumento, según aclara Del Valle⁹⁹, su uso se verá incrementado durante los siglos XVII, XVIII y XIX gracias al uso que le dio Beethoven, dando un carácter tonal a los timbales. Así mismo, Del Valle¹⁰⁰ asegura que alcanzarán con Wagner el rango de instrumento temático, esto hará que el timbal se convierta en el instrumento de percusión membranófono más efectivo de la orquesta moderna. (*Véase imagen 7*)

⁹⁶ SHOLES. Op. cit., p, 947. Citado por PARRA, Leonardo. Op. Cit., p,17

⁹⁷ Ibid. Cit., p. 17

⁹⁸ BALDOMERO. Op., Cit. pág. 2-3

⁹⁹ RÍOS. Op. cit., p. 4

¹⁰⁰ Ibid. Cit., p. 4

Imagen 7. Tímpani de la orquesta moderna



Fuente: Indiamart. En: Timpani Drum. [en línea][Citado en septiembre de 2018]. Disponible en: <https://www.indiamart.com/proddetail/timpani-drum-12585005491.html>

La Marimba sinfónica

Diferentes investigadores e historiadores mencionan que el origen de este instrumento fue en África y que ha tenido un notable desarrollo en diferentes regiones de América.

Por otro lado Godínez afirma que:

“La marimba surgió en Mesoamérica ente 1492 y 1680, como resultado de la fusión de elementos culturales de África, Europa y América”¹⁰¹.

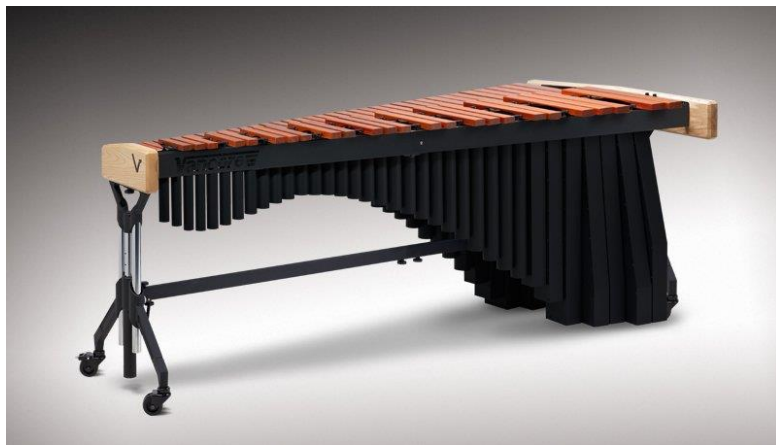
Con respecto a cómo llegaron instrumentos como éste al continente americano, Ríos Mercedes¹⁰² afirma, que fueron los esclavos negros procedentes de África, quienes lo incorporaron, pasando por varios procesos de evolución hasta el día de hoy.

¹⁰¹ LÉSTER, Homero Godínez, polifacético músico autodidacta Citado por CASTRO, Edwin. Historia de La Marimba| Símbolo Patrio. Guatemala.2015 [en línea]. Disponible en: <http://www.prensalibre.com/vida/escenario/la-marimba-es-instrumento-nacional-y-simbolo-patrio-de-guatemala>

¹⁰² RÍOS. Op. cit., p.3

Ríos Mercedes¹⁰³ explica que la marimba es un xilófono pero con láminas más grandes, con una tesitura más grave y un timbre más dulce (*Véase imagen 8*). Según la autora, la marimba es el instrumento nativo de Guatemala, afirma que en el Siglo XVI fue implantado en el continente americano y adoptado por los indios del Ecuador, popularizándose en América Central bajo la influencia de la música europea.

Imagen 8. Marimba sinfónica moderna



Fuente: AXIMUSICA.COM [en línea],2018 [citando en septiembre de 2018]. Disponible en: <https://www.aximusica.com/Marimba+VANCORE+PSM1010+5.0+Padouk/ia47>

Como se puede apreciar, acerca del origen de la marimba se ha planteado diversas teorías e hipótesis. Unos afirman que proviene del continente africano, otros aseguran que es de Asia y otros mencionan que es de América central. Se puede afirmar entonces que no hay un origen certero sobre la creación de este instrumento.

Cronológicamente la popularización de éste instrumento ha motivado el interés en componer obras en diversos formatos, convirtiéndolo en un instrumento importante en la percusión sinfónica en la actualidad.

¹⁰³ RÍOS. Op. cit. p. 4

Un hecho histórico que marcó el auge de este instrumento fue según Godínez¹⁰⁴, el primer concierto para marimba y orquesta escrito en el año 1935 por el compositor Paul Creston y ejecutado por la marimbista Ruth Stuber en 1940; provocando que relevantes compositores se interesen en trabajar el formato orquestal y camerístico. Así mismo, Godínez¹⁰⁵ menciona otros compositores que han contribuido con el crecimiento del repertorio para marimba como: Darius Milhaud, quien escribe “Concierto para marimba, vibráfono y orquesta” y Nebojsa Jovan Zivkovic quien compone “Conciertos Nos. 1 y 2 para marimba y orquesta.

Estos avances, según Latham¹⁰⁶, provocaron el desarrollo de técnica a dos, tres o más baquetas en cada mano para tocar acordes más completos y más complejos.

¹⁰⁴ GODÍNEZ ORANTES, Lester Homero. LA MARIMBA. Un estudio histórico, organológico y cultural. Fondo de cultura económica. ISBN 978-99922-48-64-5. Edición electrónica 2018. México. Pág. 277. Disponible en: https://books.google.com.co/books?id=gQR6DwAAQBAJ&pg=PA277&lpg=PA277&dq=paul+creston+primer+composicion+de+marimba+y+orquesta&source=bl&ots=vsu0Pvc0Ru&sig=ACfU3U2CMkLDi6RF17T2QgMfzSgU6xzMrA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiE_8f06MfjAhVqpVkkHX8bA-0Q6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=paul%20creston%20primer%20composicion%20de%20marimba%20y%20orquesta&f=false

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 278

¹⁰⁶ LATHAM. *Op. cit.*, p. 916

3. PREPARACIÓN DEL RECITAL DIDÁCTICO

En el montaje: Se hizo la selección de tres obras, su respectivo estudio individual y grupal para interpretarlas el día de la sustentación.

- Arbor una nobilis para violín y marimba de Jacob Bancks
- Preludios para timbales, dos cellos y electrónica de Manuel Mejía Serrano.
- Macbeth and Macdonwald de David Jarvis

Dentro del montaje de las obras se tuvieron en cuenta estos tres conceptos importantes en cuanto al estudio de interpretación y ensamble con los acompañantes:

- Comunicación visual
- Comunicación auditiva
- Equilibrio dinámico y balance sonoro.

La práctica individual consintió en escoger, para las tres obras, el tipo de baqueta que se requirió, logrando cumplir con las características tímbricas especificadas por los compositores en las partituras.

Se realizaron ensayos con los respectivos acompañantes para lograr el montaje adecuado de dichas obras.

Sobre las obras:

La primera obra está escrita para dueto de violín y marimba de cinco octavas. Se escogió esta obra porque hay poco material en este formato (marimba con cuerda frotada), se hizo la consulta respectiva con varios profesores de diferentes universidades de Colombia como por ejemplo: Mario Sarmiento y Gabriel Galvis de la Nacional de Bogotá también a Roberto Gómez de la Universidad de Antioquia quienes aseguraron que no tenían material relacionado con cuerdas

frotadas y marimba. Así mismo se hizo la consulta a la percusionista Wendy Palomeque de Chiapas-México y a la Maestra Japonesa Keiko Kotoku, quienes afirmaron haber escuchado algunas obras en ese formato pero que no tenían el material en físico.

Después de una búsqueda intensa se pudo conseguir la obra y hacer el montaje de ésta, con el propósito de dar a conocer y entender las dificultades sonoras y tímbricas que se generan entre estos instrumentos.

La segunda obra que se seleccionó está escrita para trompeta y set de percusión múltiple, se resaltaron diferencias sonoras de las dinámicas y sus articulaciones, teniendo en cuenta las características que posee esta obra “pregunta - repuesta.” Es un diálogo inspirado por Shakespeare.

La tercera obra es un cuarteto escrito para dos violonchelistas, un percusionista (que interpreta cuatro timbales) y un músico encargado de los efectos electrónicos. El mismo compositor fue el encargado de manejar este sistema electrónico desde el computador y con un programa especial.

Se seleccionó esta pieza con el ánimo de mostrar el trabajo de un compositor latinoamericano, y más específicamente, porque pertenece al grupo docente de la Universidad Industrial de Santander.

Es importante resaltar que este fenómeno físico (electrónica) aplicado en el formato camerístico aborda características de la música contemporánea, en este caso, es utilizado como un elemento característico para alterar las sonoridades tradicionales de los instrumentos de la obra.

Para dar una mayor claridad acústica de las ondas y efectos sonoros producidos durante la interpretación, se amplificaron los timbales y los violonchelos con micrófonos especiales para este proceso.

3.1 POBLACIÓN SELECCIONADA E INVITACIÓN.

El recital didáctico fue dirigido a jóvenes de colegios con énfasis en música, academias e institutos musicales: Se escogió esta población porque tiene la edad adecuada para fortalecer su área instrumental en el desarrollo de estudio individual, preparación grupal e interpretación en cualquier ensamble que tengan. Así mismo, se pretendió mostrar y difundir tres instrumentos de la familia de la percusión sinfónica en la música académica, acompañado de otros instrumentos (trompeta, violonchelo y violín), y la importancia que tiene el trabajo en ensambles de música de cámara en diferentes formatos contemporáneos. Por lo anterior se escogieron dichas composiciones que tuvieran un balance sonoro poco común en los ensambles camerísticos.

Se hizo una invitación formal y escrita en donde se dio aprobación por parte de las directivas de cada institución. La población asistente a la sustentación tuvo un rango de edad promedio de los 15 a 19 años y fueron:

- Banda sinfónica Musicales Carol
- Banda sinfónica del Dámaso Zapata
- Músicos de diferentes establecimientos cristianos.

3.2 LIBRETO DEL RECITAL

- 1) Se hace el cordial saludo a la asistencia en general y a las directivas. (2 minutos)
- 2) Presentación del perfil del estudiante de la carrera. (2 minutos)

- 3) Inicio de la sustentación presentando el título y los objetivos de las tesis. (3 minutos)
- 4) Exposición breve del marco referencial de música de cámara. (7 minutos)
- 5) Exposición de la entrevista en videograbación. (3 minutos)
- 6) Explicación de ideas principales de cada autor con su respectiva obra, dando los ejemplos respectivos. (5 minutos)
- 7) Interpretación de las tres obras seleccionadas. (5+12+7 minutos)
- 8) Conclusiones y Preguntas
- 9) Recomendaciones.

3.3 RECURSOS DIDÁCTICOS Y PASOS A EMPLEAR PARA EL DESARROLLO DE LA SUSTENTACIÓN

Se empleó un sistema de amplificación de micrófonos en un auditorio, un computador portátil, un video-beam y una pantalla de proyección.

Los micrófonos se usaron para los instrumentos de la obra “Preludios para timbales, dos cellos y electrónica” de Manuel Mejía Serrano.

Como la obra tiene efectos electrónicos, estos fueron configurados y programados por un sistema informático denominado Pro-tools, que es una plataforma de grabación, edición y mezcla de audios y midis, integrado por un hardware y software, que al ser ejecutado desde el computador portátil, emitió ondas sonoras amplificadas por el sistema de microfonería en cada uno de los cuatro tímpani y en los dos cellos. Este sistema de edición electrónica fue operado por el mismo compositor en la presentación de la pieza. Para la interpretación de la obras “Arbor una nobilis” (violín y marimba) y “Macbeth and Macdonwald” (trompeta y percusión múltiple), no fue necesario el uso del sistema amplificación.

El Video-Beam se usó para proyectar y exponer los puntos del desarrollo del recital didáctico que fueron:

- 1) Título con el objetivo general y específicos.
- 2) Se expuso brevemente el marco referencial.

Marco conceptual: Se explicaro sobre la música de cámara y su importancia en cada época pero con mayor relevancia en el siglo XX XXI.

- ¿Qué entendemos por música de cámara?
- ¿Qué característica posee este tipo de música?
- ¿Por qué es importante para el proceso de formación de un músico?

3) El autor planteo unas actividades que contextualizaron cada una de las obras antes de ser interpretadas, teniendo como referencia las ideas principales que tienen los compositores sobre sus obras y con el objetivo de permitir que se involucre el público en cada interpretación.

Macbeth and Macdonwald (David Jarvis):

Actividad 1. Contextualización histórica

Esta actividad consistió en contarle al público el argumento de la obra.

Inspirada en una obra de Shakespeare, esta pieza pretendía mostrar la historia del rebelde Macdonwald y el defensor Macbeth; Macdonwald será el líder de la rebelión contra el Rey Duncan y Macbeth será el encargado de contestar y asesinar a Macdonwald.

Actividad 2. Explicación en el contexto musical.

Esta actividad consistió en mostrar el contexto de la obra desde la perspectiva de la interpretación musical.

Musicalmente en la obra hay un diálogo de dos instrumentos, trompeta y percusión lo que permite percibir auditivamente pasajes de pregunta, respuesta y contrastes, las dinámicas son muy agresivas y la tensión de la obra recrea un escenario de guerra entre estos dos personajes.

La obra no está dividida por secciones, el contraste es continuo y rápido, exceptuando el principio que posee un carácter majestuoso, como antesala de una posible rebelión de Mandowald contra el Rey Duncan.

Actividad 3. Ejemplo interpretativo

En esta actividad se tocaron secciones de la obra. Se interpretaron dos ejemplos de algunos compases de la obra donde se pretendía que el público pudiera escuchar y relacionar lo explicado anteriormente por el narrador.

Rolles

- ✓ Narrador: Fue el mismo autor de la tesis el que explico el contexto de la obra al público.
- ✓ Intérpretes: El narrador y el acompañante mostraron el ejemplo interpretativo de la obra.

Arbor una nobilis (Jacob Bancks):

Actividad 1. Contextualización histórica

Esta actividad radicó en contarle al público el argumento de la obra.

El contexto de la obra es la crucifixión de Jesús. “Arbor una nobilis” de latín a español traduce el árbol más noble, y hace referencia al material de la cruz (madera). Esta obra está inspirada en el viejo himno gregoriano Crux fidelis, celebrado por la iglesia católica.

Actividad 2. Explicación en el contexto musical.

Esta actividad consistió en mostrar el contexto de la obra desde la perspectiva de la interpretación musical.

El compositor escogió la marimba y el violín porque son instrumentos de madera y hacen referencia a la cruz.

La obra está dividida en una introducción y seis variaciones:

- ✓ En la introducción tendremos al violín, con una cadencia libre, dando una sensación de tristeza de lo que posiblemente vaya acontecer.
- ✓ En la primera variación: La marimba entra con otra cadencia libre, causando una sensación más de angustia, se puede decir que es el momento alusivo a la captura de Jesús por los soldados romanos.
- ✓ En la segunda variación: Los dos instrumentos entran en juego, el carácter agresivo, fuerte, disonante y rápido de la obra, que, sumado con el clímax, permite ejemplificar el momento del maltrato que recibió Jesús y su crucifixión en la cruz.
- ✓ En la tercera variación: Ejemplifica un momento de dialogo desolado y frustrante entre el violín acompañado por los trémolos de la marimba, se podría afirmar que es la muerte de Jesús.
- ✓ En la cuarta variación: Vuelve a tener un carácter rápido y progresivo, pero la marimba lleva un ostinato rítmico, se puede afirmar que contextualiza la tormenta, la angustia del pueblo justo después de su muerte.
- ✓ En la quinta y sexta variación: Finaliza con una interpretación suave y tranquila, alusivo al entierro y descanso del cuerpo de Jesús.

Actividad 3. Ejemplo interpretativo

En esta actividad se tocaron secciones de la obra. Se interpretaron dos ejemplos de algunos compases de la obra donde se pretendía que el público pudiera escuchar y relacionar lo explicado anteriormente por el narrador.

Rolles

- ✓ Narrador: Fue el mismo autor de la tesis el que explico el contexto de la obra al público.
- ✓ Intérpretes: El narrador y el acompañante mostraron el ejemplo interpretativo de la obra.

Preludios para timbal dos cellos y electrónica (Manuel Mejía Serrano):

Actividad 1. Contextualización histórica

Esta actividad consistió en contarle al público el argumento de la obra.

El contexto socio cultural se asemeja a un estilo descriptivo de estar en la jungla o la selva de manera simbólica, porque en la obra no hay sonoridades que se asemejen a animales salvajes, reptiles, etc.

En general toda la obra está relacionada con los rituales de los indios, con tambores y con la selva y sus misterios.

Actividad 2. Explicación en el contexto musical.

Esta actividad consistió en mostrar el contexto de la obra desde la perspectiva de la interpretación musical.

La composición se describe como un prelude completo dividido en cuatro preludios pequeños, es decir, no hay partes individuales, todo es un conjunto según el compositor:

El primer preludio tiene una cadencia muy lenta en donde la electrónica hace un acompañamiento a los dos violonchelos y los timbales, éste carece de formas rítmicas, melódicas y armónicas, siendo más bien un juego de timbres. Alusivo a un inicio de un ritual sagrado.

El segundo preludio: Aparecen los sonidos tradicionales de los timbales y el pizzicato de los cellos, la electrónica no hace acompañamiento. (Esto ilustra los tambores de la jungla).

El tercer preludio: Sigue la misma temática anterior pero este si contiene acompañamiento de la electrónica sobre los instrumentos logrando muestras sonoras improvisadas.

Cuarto preludio: En este preludio se logra el clímax de la obra, los tresillos utilizados en los preludios anteriores, cobran la mayor importancia en éste.

Actividad 3. Ejemplo interpretativo (timbales, cellos y electrónica):

En esta actividad se tocaron secciones de la obra. Se interpretaron dos ejemplos de algunos compases de la obra donde se pretendía que el público pudiera escuchar y relacionar lo explicado anteriormente por el narrador.

Rolles:

- ✓ Narrador: Fue el mismo autor de la tesis el que explico el contexto de la obra al público.
- ✓ Intérpretes: El narrador y el acompañante mostraron el ejemplo interpretativo de la obra.

4) Se procede a interpretar cada una de las obras

5) Evaluación: Este punto estuvo dirigido a los asistentes con el ánimo de medir cómo fue su experiencia durante el concierto y qué conclusiones tuvieron sobre el tema. Se plantearon preguntas abiertas como:

- ✓ ¿Qué aspectos importantes vieron o notaron?
- ✓ ¿Cuál es la idea que tienen ahora sobre qué es la música de cámara?
- ✓ ¿Qué ventajas tendrá el músico que ponga en práctica este formato en su estudio personal y como profesional?

4. RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES SELECCIONADOS

Como el recital didáctico de percusión sinfónica abarcó compositores de finales del siglo XX y XXI se dio una breve información biográfica de los compositores seleccionados para dicha sustentación:

Jarvis David:

David¹⁰⁷ “Nació el 17 de mayo de 1954 y se crio en Detroit, Michigan (USA). David Jarvis es el Coordinador de Estudios de Percusión en la Universidad Estatal de Washington desde 1987 y se ha presentado internacionalmente en el ámbito clásico y jazz. Es uno de los miembros de Jazz Northwest (The WSU Faculty Jazz Group) y ha viajado por todo el país impartiendo talleres y clínicas sobre jazz y performance clásico.”

David¹⁰⁸ “Fue el timbalista principal de la Sinfónica Washington-Idaho durante más de 20 años y el principal percusionista del Festival Orquesta de Música de Oregon Coast. Es cofundador/líder del popular grupo de jazz, Dozier-Jarvis Trio, además de ser miembro del dúo de trompeta / percusión, Cameradschaftand, se especializa en literatura individual escrita para percusión y sonido electrónico y ha ofrecido conciertos en todo el país.”

David¹⁰⁹ “es miembro de PercussiveArtsSociety y M.E.N.C. y un artista / clínico para Yamaha Corporation. Sus composiciones son publicadas por SouthernMusic Company, Honeyrock Publishing Company, C. Alan Publications y ActivistMusic (distribuidas por Hal Leonard). Además de sus deberes de percusión, el profesor Jarvis enseña historia y análisis social de la música rock.”

¹⁰⁷ JARVIS, David Edward. Jonathonl attached a short bio and a resume of mycompositions.[online]. Mensage to: Jonathan NÚÑEZ. Friday, January 12, 2018 at 1:03 PM. Comunicación personal

¹⁰⁸ Ibid. cit., Comunicación personal

¹⁰⁹ Ibid. cit., Comunicación personal

Bancks Jacob:

Jacob¹¹⁰ “nació en 1982, Fairmont, Minnesota, (USA), compositor para obras de orquesta con actuaciones de St. Paul Chamber Orchestra, Nashville Symphony, Sarajevo Philharmonic, Annapolis Symphony, South Dakota Symphony, Greater Twin Cities Youth Symphony y New York Youth. Sinfonía. Otros conjuntos que han interpretado su trabajo incluyen el octavo mirlo, Pacifica Quartet, American Modern Ensemble, Schola Antiqua de Chicago, Cantori New York, Eastman Wind Ensemble, OSSIA New Music, Kobe (Japón) City Philharmonic Chorus, Kyoto Gewandhaus Chor y Spektral Quartet . Entre sus proyectos más importantes están las colaboraciones más importantes con el marimbista Makoto Nakura, la mezzo-soprano Julia Bentley, el pianista Kuang-Hao Huang, la Banda Marina de los Estados Unidos y la sinfonía Quad City.”

Jacob¹¹¹ “es un comentarista frecuente en la radio pública WVIK y se desempeña como anotador de programas para la Sinfonía de Quad City. Sus grabaciones musicales han sido lanzadas por American Modern Recordings y transmitidas por BBC Radio 3, American Public Media Performance Today y WFMT-Chicago Classical Radio.”

Jacob¹¹² “ha ganado premios, honores y comisiones del Minnesota Commissioning Club, la Academia Estadounidense de Artes y Letras, BMI, el Festival Tanglewood de Música Contemporánea, el Departamento de Educación de los EE. UU., La fraternidad internacional de música Sigma Alpha Iota, Soli Deo Gloria, la Internacional Double Reed Society, el Instituto Hanson para la Música Americana y el Proyecto de la Comisión.”

¹¹⁰ BANCKS, Jacob. Jonathan, thank you for writing and I'm pleased that Arbor una nobilis will be of use to you.[online], Message to: Jonathan Núñez. Friday, January 12, 2018 at 11:51 PM. Comunicación personal.

¹¹¹ Ibid. cit., Comunicación personal

¹¹² Ibid. cit., Comunicación personal

Jacob¹¹³ fue estudiante de ShulamitRan, Marta Ptaszynska, Carlos Sánchez-Gutiérrez, Ricardo Zohn-Muldoon y Augusta Read Thomas, también participó en clases magistrales con Luca Francesconi y Louis Andreissen. Sus otros mentores incluyen Cliff Colnot, Daniel Horn, y Ray y SueSidoti. Posee títulos de la Universidad de Chicago, Eastman School of Music y Wheaton College (IL) y se desempeña como Profesor Asociado de teoría musical y composición en AugustanaCollege en Rock Island, IL.”

Serrano Mejía Manuel:

Manuel¹¹⁴ es un “Compositor Colombiano nacido el 29 de agosto de 1977. Realiza estudios musicales desde la edad de 13 años y obtiene su grado universitario en composición musical en la Universidad Autónoma de Bucaramanga bajo la dirección del Maestro Blas Emilio Atehortúa. Recibe la maestría en composición en 2004, en el Conservatorio Real de Música y Drama de Gales (RWCMD), el doctorado en música en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el cual realiza con ayuda de la beca para estudios doctorales de la Universidad Industrial de Santander.”

Manuel¹¹⁵ tiene “obras abarcan desde partituras solistas y de cámara, obras electrónicas y obras para orquesta, siendo interpretadas en Argentina, Gran Bretaña, Alemania, México, Colombia y Portugal en donde ha tenido colaboración con importantes agrupaciones como la sinfónica de BBC, el grupo PM Ensemble en Gran Bretaña, el grupo de Música contemporánea en Lisboa Portugal. Ha recibido diversas ayudas para estudio y presentación de obras entre las cuales se destaca la beca ICETEX en Colombia, la beca para estudios doctorales UIS y en Gran Bretaña la beca Sir Geraint Evans Scholarship. También ha sido galardonado con premio GMCL en el II concurso internacional de composición

¹¹³ Ibid. cit., Comunicación personal

¹¹⁴ MEJÍA, Manuel. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Santander. MANUEL MEJÍA SERRANO BIOGRAFÍA SINTETIZADA maemejia@uis.edu.co,2018

¹¹⁵ Ibid. cit., Comunicación personal

GMCL/Jorge Peixinho en Portugal, el primer premio del concurso de composición David Harries Memorial Award en Gales, y el primer premio del Concurso Nacional de Composición “Ciudad de Bogotá”. Además, sus partituras han sido publicadas en Portugal y Colombia y sus obras han sido grabadas en diversos discos editados.”

Manuel¹¹⁶ “es autor de artículos publicados en revistas arbitradas y actualmente se desempeña como docente e investigador de planta en la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander en Colombia, en donde se encuentra a cargo de las áreas de instrumentación y composición, armonía y formas musicales. De la misma manera ha sido ponente en diversas conferencias en Colombia, México, Alemania, Portugal y Bolivia.”

4.1 RESEÑAS DE LAS OBRAS

Macbeth and Macdonwald (David Jarvis): Es una obra en donde la percusión juega con los aspectos tímbricos de los tambores y de la conga, desde el tambor más agudo hasta el más grave anexando el redoblante con entorchado. Por otro lado la trompeta tendrá la tarea de jugar con la parte majestuosa y lenta de la obra, como también, la parte rápida y aguda que ésta exige.

Para resaltar más la sonoridad tímbrica de la percusión se dio uso de las baquetas duras y blandas, y las escobillas. Y la trompeta dará uso de la sordina en el desarrollo de la obra.

Teniendo en cuenta los aspectos mencionados anteriormente, ésta obra pretendió mostrar el ensamble de dos instrumentos para resaltar el carácter interpretativo que puede haber en dos instrumentos de gran volumen por efecto de fábrica. Por

¹¹⁶ Ibid. cit., Comunicación personal

lo tanto habrá pasajes de pregunta y respuesta en donde la trompeta hará el papel de hacer el líder rebelde y la percusión será el encargado de contestar ante esa rebelión, denominado diálogo de dos instrumentos. En casi toda la obra se exige que las dinámicas sean Forte para bajar cerrar el dialogo y reposar en pasajes más suaves y articulación moderada, exepтуando el principio por ser lento con majestuosidad.

Preludios para timbal dos cellos y electrónica (Manuel Mejía Serrano): Se realizó una pequeña entrevista al compositor Manuel Mejía¹¹⁷ donde explicó el argumento de su composición:

- ✓ Revisar una nueva “instrumentación un poco extraña” según el compositor. Uno de los intereses era permitir una exploración de la parte armónica del timbal, es decir la producción de la onda sonora completa de éste para amalgamarla con los instrumentos de tono fijo desde el punto de vista de la técnica.
- ✓ La composición tiene cinco partes. Cada una de estas secciones maneja un momento motivico particular pero se relacionan entre sí.

La parte de la electrónica fue fundamental para el montaje de esta obra por lo que el mismo compositor explico cómo fue proceso.

La parte de la electrónica de la obra se realizó en el programa SuperCollider (SC), el cual es un lenguaje de programación orientado a objetos, especializado en la realización de procesos de audio e intermedialidad. La electrónica se realiza de dos maneras básicas, por una parte, se desarrollan procesamientos de la señal de los instrumentos acústicos en tiempo real y por otra se utiliza el sampleo de los tonos del timbal para realizar una síntesis granular controlada en tiempo real. Estos efectos están controlados por el compositor en un computador al momento

¹¹⁷ MEJIA, Manuel. Entrevista personal. Grabación sonora. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga. Santander. Colombia. Salon 201, 10:00am. Febrero 21 de 2018.

de la interpretación. En los movimientos primero y cuarto se utilizó un efecto FreeVerb (reverberación) improvisando con sus parámetros de amplitud, mezclado y espacio. En el segundo movimiento se utilizó la síntesis granular y en el tercer y quinto movimiento se utilizó un doble delay (retraso de la señal) anidado: Un Comb delay /Delay1, en el cual se improvisa con el tiempo de retraso de la señal.

Arbor una nobilis (Jacob Bancks): Por medio de comunicación personal por correo electrónico el compositor explicó las razones que lo llevaron a componer ésta obra, el mismo compositor afirmó

“Este trabajo fue por encargo del marimbista Makoto Nakura, escribir una obra que tuviera relación con la madera, la marimba y el violín tienen en común este material.”¹¹⁸

“Elegí escribir variaciones sobre Crux Fidelis por ser viejo himno católico sobre la Santa Cruz cantada el Viernes Santo.”¹¹⁹

El estribillo en latín: -CRUX fidelis, inter omnes arbor una nobilis; nulla talem silva profert, flore, fronde, germine. Dulce lignum, dulci clavo, dulce pondus sustinens.”¹²⁰

Esto traduce: Fiel Cruz, por encima de todos los demás Uno y único árbol, noble; Jamás cualquier producto de madera, con muchas flores, hojas y semillas. Madera, hierro, dulce carga

¹¹⁸ BANCKS, Jacob. Jonathan. Mensaje to: Jonathan Núñez. Good Day.26 de febrero de 2018, 16:18. Comunicación personal.

¹¹⁹ Ibid. cit., Comunicación personal

¹²⁰ Ibid. cit., Comunicación personal

Que en español traduce: Fiel Cruz, por encima de todos los demás uno y único árbol, noble; Jamás cualquier producto de madera, con muchas flores, hojas y semillas. Madera, hierro, dulce carga!

5. ASPECTOS COMPOSITIVOS Y TEÓRICOS MÁS RELEVANTES

5.1 ANÁLISIS DE LAS TRES OBRAS

En este proceso las obras fueron estudiadas desde la teoría del análisis integral Schoenberg, estos análisis fueron hechos bajo la asesoría de la profesora Irina Sachli para las obras *Arbor una nobilis* y *Macbeth and Macdonwald*, la obra *preludios* fue bajo el asesoramiento del mismo compositor.

Arbor una nobilis (violin y marimba)

Son cinco variaciones para formato de marimba y violín por eso la forma o estructura de la obra es A-A1-A2-A3-A4-A5 porque las variaciones solo contienen subtemas, los cuales mantienen el mismo patrón armónico, esto logra que se asocien uno del otro.

Esta variación contemporánea inicia con tono A menor dórico, siendo el tema principal de la obra con nota larga en el violín y fraseo rítmico con blanca, negra, tresillo de corchea, semicorchea llegando al clímax y luego viene disminución y descansa en el calderón (*véase imagen 9*)

Imagen 9. Inicio de introducción en la obra Arbor una nobilis

The image shows a musical score for Violin and Marimba. The Violin part is on the top staff, starting with a double bar line. It includes a 'very intense, severe' dynamic marking, a 'gliss' instruction, and a 'sul G' instruction. The Marimba part is on the bottom staff, marked 'intense, focused' and 'very me'. The score includes various musical notations such as triplets and slurs.

Fuente: BANCKS, Jacob. Arbor una nobilis for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

En los primeros 13 compases encontraremos frases muy divididas, por lo tanto en la finalización de cada una de estas, consideradas como pequeñas improvisaciones, por eso contiene la doble barra. (Véase imágenes 10 y 11)

Además en su estructura o forma se encontró lo siguiente:

- ✓ Compas 1 y 2 son tema A, compas 3 y 4 elemento b, compas del 5 al 7 elemento c.
- ✓ Compas 8 y 9 son tema B por el cambio del fraseo rítmico en el papel del violín
- ✓ Compas 10 y 11 son elemento c' porque contiene un fraseo rítmico melódico similar al elemento c
- ✓ Compas 12 y 13 son elemento a' + b', porque vuelve a descansar en A menor

De esto podemos dedujo que es una forma binaria simple con repetición. No es exacto pero es una aproximación a esa estructura por ser una composición contemporánea – moderna:

Imagen 10. Pequeñas improvisaciones del violín en la obra Arbor una nobilis

THEME ("Crux fidelis")

Jacob Bancks (2009)

Very free tempo throughout (moderately slow)
sul pont.

A

Violin
ffp very intense, severe
gliss
ff
PP very mellow, brooding

Marimba
ffz
PPP

b

Violin
mp
f
mp
P
PP

Marimba
mp
PP
P

C

a tempo [moderately slow], sempre rubato
vib. ord.
molto sul tasto
sul G.

Violin
PP
mp
PP
n
G.P.

Marimba
PP
n
mp
n
G.P.

Copyright © 2009 by Jacob Bancks
All Rights Reserved

Fuente: BANCKS, Jacob. Arbor una nobilis for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

Imagen 11. Pequeñas improvisaciones del violín en la obra Arbor una nobilis

B

8 *slowly, extremely*
mp *ritard.* *pp*

C'

10 *moderate tempo*
ord., senza vib. *ritard.* *mp* *p* *pp* *molto*

a'+b'

12 *as at first*
sul pont. *morendo molto* *to* *senza vib.* *ord.* *ffp* *mf* *mp* *p* *n*

Fuente: BANCKS, Jacob. Arbor una nobilis for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

En la variación 1 se encuentra una modulación de LA menor a LA mayor. Esta cadencia es solamente de la marimba, por lo tanto, no se encuentra un tema definido.

Una característica notoria son las notas pedales, que en el caso de la marimba son trémolos a dos baquetas (véase imagen 12)

Imagen 12. Inicio de la variación 1 con modulación de La menor a La mayor

3 *Arbor una nobilis*

VARIATION 1 (*Violin tacet*)

Declamatory, regal, ♩ = 96-104 **notas pedal**

pp **A mayor** *p*

Fuente: BANCKS, Jacob. *Arbor una nobilis* for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

Del compas 41 al compas 48 se tiene un puente en quintillos y notas largas en trémolos esto con el fin de finalizar enérgicamente y dar entrada al violín en la variación siguiente. (Véase imagen 13)

Imagen 13. Puente para pasar a la segunda variación

41 Slower, simply, ♩ = 88
mp p mp pp (pp) mf ff < fff sfz sfz
accel. to Tempo I°
Tempo I°
Puente

Fuente: BANCKS, Jacob. Arbor una nobilis for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, 2009 (partituras). Editado por el autor del proyecto.

Es importante mencionar que el compositor pretendió resaltar las diferencias tímbricas de ambos instrumentos de manera alternada.

En la variación número dos, contiene el ensamble de estos dos instrumentos, que se podría denominar como el desarrollo de la obra, tiene un carácter fuerte y polirítmico, también podemos encontrar intervalos armónicos de segundas menores y mayores, y séptimas menores y mayores, esto promueve ser bastante disonante. (Véase imagen 14)

Como ejemplo un fragmento de esta variación:

Imagen 14. Inicio del desarrollo de la obra Arbor una nobilis en segunda variación

Arbor una nobilis

74

mp *p* *pp*

sfz *p sub.* *pp*

séptima mayor

Fuente: BANCKS, Jacob. Arbor una nobilis for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

El desarrollo de la segunda variación va culminando con una nota larga en el compas 93, justo para el siguiente compás tenemos el clímax de la obra con una nota larga en A en la parte del violín, finalizando con decreciendo y retardando para dar conexión a la variación siguiente. (Véase imagen 15)

Imagen 15. Clímax de la obra en la segunda variación

92

mf *fff* *mf*

f *molto* *fff* *ff*

Climax con nota larga

Fuente: BANCKS, Jacob. Arbor una nobilis for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

En la variación número tres se observa que es lenta y cantábile, el compositor especifica que es negra entre 48 y 56, contrastando con el anterior desarrollo.

El tema se puede relacionar con una interpretación muy suave, íntima y amable denominado *Dolchísimo*, se puede decir que la tonalidad está LA menor cromático.

El carácter de esta variación hace que sea muy profunda por el cambio rítmico y de tempo.

Al final se observa, desde el compas 116 al 118, un puente cromático de Ab para pasar a la siguiente variación en G. (Véase imagen 16)

Imagen 16. Puente cromático de Ab a G para pasar de la tercera variación a la cuarta.

9

Arbor una nobilis

VARIATION 4

Always driving forward, ♩ = 130-138

G

Fuente: BANCKS, Jacob. *Arbor una nobilis* for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

En la siguiente variación tiene otro carácter más rápido, agresivo y fuerte, se puede observar que tiene otra extensión rítmica en semicorcheas en la parte de la marimba, como si fuera un ostinato rítmico. (Véase imagen 17)

Imagen 17. Ostinato rítmico en semicorcheas de la marimba en la cuarta variación

VARIATION 4

Always driving forward, ♩ = 130-138

The image shows a musical score for Variation 4. The title is "VARIATION 4" and the tempo is "Always driving forward, ♩ = 130-138". The score is in 4/4 time. The upper staff is for the violin, marked "pizz." and "f". The lower staff is for the marimba, marked "p". The marimba part features a rhythmic ostinato of eighth notes, which is circled in red. The marimba part starts with a dynamic of "p" and includes the instruction "intensity quiet, focused".

Fuente: BANCKS, Jacob. Arbor una nobilis for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

En el compas 122 justo en el segundo pulso el violín contesta dicha extensión rítmica con las mismas semicorcheas. (Véase imagen 18)

Imagen 18. Respuesta del violín con el mismo ostinato rítmico

The image shows a musical score for violin and marimba. The violin part is circled in red. The score includes the following elements:

- Measure 122: *arco*, *intensely quiet, focused*, *p*
- Measure 123: *p*
- Measure 124: *p*
- Measure 125: *p*
- Measure 126: *p*
- Measure 127: *p*
- Measure 128: *p*
- Measure 129: *mf*
- Measure 130: *f*

Fuente: BANCKS, Jacob. *Arbor una nobilis* for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

Entre el compas 119 y 130 se puede visualizar entre las partes de la marimba y el violín un elemento característico del fugato, muy común en la música contemporánea, llamado canon interválico, en este caso un quinto grado de G en la marimba a D en el violín. (Véase imagen 19)

Imagen 19. Canon interválico entre la marimba y el violín

The image displays a musical score for marimba and violin. The marimba part is written in bass clef, 4/4 time, and is marked "intensely quiet, focused" and "p". The violin part is written in treble clef, 4/4 time, and includes markings for "sul D (L.H. pizz.)", "sul G (arco)", "mp sub.", and "sfz". A red bracket on the left side of the score indicates the intervallic canon between the two instruments.

Fuente: BANCKS, Jacob. *Arbor una nobilis* for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

Por último, se tiene que en los compases 150- 151 y 152 se encuentran intervallos armónicos de séptimas mayores, octavas aumentadas, décimas y tritonos.

En los tres últimos compases vuelve a clímax bastante enérgico y fuerte. (Véase *imagen 20*)

Imagen 20. Fragmento para volver al clímax de la obra

The image displays two musical score excerpts. The first excerpt, starting at measure 148, features a treble clef staff with a *ff* dynamic marking and a *pizz.* instruction. A *arco* instruction appears in the second measure. Red circles highlight specific notes in the treble staff, with blue annotations: '7 mayor' above the first circle, '8va aumentada' below the second circle, and '10ma' above the third circle. The piano accompaniment is shown in a grand staff below. The second excerpt, starting at measure 152, also begins with a *ff* dynamic and *pizz.* instruction. It includes *ffz* markings and *arco* instructions with trills. A red circle highlights a note in the treble staff labeled 'britono' in blue. Another red circle highlights the final notes of the piece, labeled 'climax' in blue. The piece concludes with a *tutta forza* marking.

Fuente: BANCKS, Jacob. *Arbor una nobilis* for violín and marimba. Commissioned by ISGM, New music commissioning Fund, and dedicated to Makoto Nakura, (2009) (partituras). Editado por el autor del proyecto.

Las dos últimas variaciones tienen un carácter similar al principio del tema A, no tiene elementos relevantes, se podría decir que el compositor quiso dejar estos dos últimos desarrollos como una repetición, dejando la obra en reposo absoluto y finalizando de una manera sutil y suave.

Macbeth and Macdonwald (trompeta y percusión múltiple)

El título de la obra indica que está constituida por un dialogo de instrumentos con en la introducción tenemos que es majestuoso y lento, creando una fuente para el desarrollo de la obra, es más libre y el ritmo no es regular para dar una libertad de expresión.

Es importante mencionar que no existe en la obra una armonía definida porque solamente hay un instrumento melódico (trompeta), esto indica que solamente se puede hablar de una estructura o forma y de contrastes sonoros.

La obra posee una estructura ternaria: Intro+ A+ B+ A1

En la introducción se puede afirmar que salen elementos temáticos rítmicos que dará unión a toda la obra, lo que indica que no está dividida en secciones. Un cuadro comparativo en el compas 4 y el compás 46. (*Véase imagen 21*)

Imagen 21. Ejemplo del motivo rítmico que se repite en toda la obra

Macbeth and Macdonwald

SU 271 David Jarvis

Slow/Majestic

The image shows a page of a musical score for 'Macbeth and Macdonwald' by David Jarvis. The score is for Trumpet and Percussion. It features a repeating rhythmic motif circled in red. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *mp*, and *p*, and performance instructions like *morendo* and *(echo)*. The piece is in 3/4 time and consists of 46 measures.

Fuente: JARVIS, David. Macbeth and Macdonwald. Copyright, 1997 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292 International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved. Editado por el autor del proyecto.

En el compás 25 inicia el desarrollo de la obra (tema A), el motivo de los tresillos será resaltando y será el inicio de un dialogo de pregunta y respuesta entre la trompeta de ascendente y la percusión de manera descendente promoviendo un contraste de timbres entre estos instrumentos. (Véase imagen 22)

Imagen 22. Inicio de contrastes entre la trompeta y percusión múltiple

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the trumpet, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'Allegro' with a quarter note equal to 152. The bottom staff is for multiple percussion, with handwritten notes 'RR LL' and 'RR LL' indicating rhythmic patterns. There are also handwritten notes 'SFFA' and 'L' above the percussion staff. A note at the bottom right says '* see perf. notes'. The score is marked with '25' in a box at the beginning.

Fuente: JARVIS, David. Macbeth and Macdonwald. Copyright, 1997 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292 International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved. Editado por el autor del proyecto.

Ahora en el compás 50 se puede apreciar el clímax de la obra por parte de la trompeta. (Véase imagen 23)

Imagen 23. El Clímax de la obra Macbeth and Macdonwald

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the trumpet, with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is for multiple percussion, with handwritten notes 'RR LL' and 'RR LL' indicating rhythmic patterns. The score is marked with '50' in a box at the beginning.

Fuente: JARVIS, David. Macbeth and Macdonwald. Copyright, 1997 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292 International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved. Editado por el autor del proyecto.

Del compás 53 al 64 es un puente para entrar el tema B de la obra, justo en el compás 65. (Véase imagen 23)

Imagen 23. Puente e inicio del tema B de la obra Macbeth and Macdonwald

The image shows a musical score for the piece "Macbeth and Macdonwald". It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 51 and includes a bridge section starting at measure 53. The second system starts at measure 54 and includes a section starting at measure 56. The third system starts at measure 62 and includes a section starting at measure 65. The score is annotated with various dynamics (pp, mp, mf) and articulations (legato, cantabile). Handwritten notes and markings are present throughout the score, including "53", "54", "56", "7X'S", "(distant, but intense)", "cantabile", and "mf legato".

Fuente: JARVIS, David. Macbeth and Macdonwald. Copyright, 1997 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292 International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved. Editado por el autor del proyecto.

A partir del compas 65 al 90 sencillamente habrá un desarrollo de acompañamiento con una melodía en estado muy relajado dando un pequeño reposo al desarrollo que se tuvo anteriormente.

Justo en el compás 90 el compositor sugiere que la trompeta debe tocar con sordina y el percusionista debe usar escobillas, lo que da un cambio de sonoridad algo particular. (Véase imagen 24)

Imagen 24. Ilustración del cambio de sonoridades en los instrumentos.

The image shows a musical score for trumpet and percussion. The trumpet part is in the upper system, starting at measure 87. It features a melodic line with notes and rests, and a dynamic marking of *p* (piano) at measure 90. Above measure 90, the instruction "straight mute" is written, and the number "90" is enclosed in a box. Below the trumpet staff, there are rhythmic markings: "L R L R L R" under the first three measures, and "L R L R L R" under the next three measures. The percussion part is in the lower system, starting at measure 90. It features a rhythmic pattern with notes and rests, and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at measure 90. Above the percussion staff, there are handwritten markings: "brushes" and "Perc" under the first two measures, and "Perc" under the next two measures. The word "to brushes" is written at the end of the percussion staff.

Fuente: JARVIS, David. Macbeth and Macdonwald. Copyright, 1997 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292 International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved. Editado por el autor del proyecto.

Justo en el compás 115 vuelve a ser el A1 porque tiene algunos elementos rítmicos y melódicos del principio de la obra. (Véase imagen 25)

Imagen 24. Inicio del tema A1 de la obra Macbeth and Macdonwald



Fuente: JARVIS, David. Macbeth and Macdonwald. Copyright, 1997 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292 International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved. Editado por el autor del proyecto.

Por último se encuentra la coda justo en el compás 137. (Véase imagen 25)

Imagen 25. Coda de la obra Macbeth and Macdonwald



Fuente: JARVIS, David. Macbeth and Macdonwald. Copyright, 1997 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292 International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved. Editado por el autor del proyecto.

Preludios para timbal dos cellos y electrónica

Son cuatro preludios pequeños que tienen una relación definida entre cada uno, excepto el primero que inicia muy libre y con calderones, sería una introducción al tema principal de la segunda variación.

Todo el concepto de interpretación es un poco libre para los tres instrumentos, sin embargo, las figuras rítmicas se interpretan respetando sus respectivas duraciones para poder entender la intención del compositor en dicha variación.

El compositor Manuel Mejía explica:

Los preludios para timbales dos cellos y electrónica son piezas de corta duración, y de carácter minimalista (que recurre a la reiteración continua de pocos elementos), pero que están conectados formalmente para posibilitar la interpretación continua de las partes. Esta obra presenta tintes experimentalistas al estar compuesta para una conformación instrumental poco común en la que los dos cellos, utilizando scordatura en su primera cuerda y junto con la electrónica “acompañan o refuerzan” el trascurso de la línea de los timbales el cual es siempre el instrumento que lleva la función principal¹²¹.

La obra fue compuesta con la intención de resaltar elementos y contrastes sonoros, por lo que no hay una estructura definida ni tampoco es necesario resaltar las progresiones armónicas.

¹²¹ MEJÍA SERRANO; Manuel. Docente escuela de artes. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga. Colombia. Comunicación personal, Julio 26, 2019.

Mejía afirma que:

El primer preludio es una suerte de introducción un tanto etérea que no plantea aún las sonoridades tradicionales del timbal o de los cellos, y tampoco recurre a las formas armónicas, rítmicas ni melódicas tradicionales, sino que recae en un juego tímbrico de carácter efectista para desplazar la entrada de los sonidos tradicionales del instrumento de percusión y de los instrumentos de cuerda. En este preludio encontramos al timbal siendo excitado no por medio de las baquetas como es habitual, sino a través de platillos invertidos colocados en la membrana”.¹²²

A continuación tendremos una parte del primer preludio. (Véase imagen 26)

Imagen 26. Ejemplo de análisis del primer preludio

The image shows a musical score for the first prelude by Manuel Mejía Serrano. The score is written for Timbales, Violonchelo I, Violonchelo II, and Timbales (Elect R 60%). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) features the Timbales part starting with a dynamic of *p*. The Violonchelo I and II parts are marked with *p* and include instructions for *Sul pont. (SP)* and *Scordatura C-B*. The second system (measures 9-15) features the Timbales part with a dynamic of *mp* and includes instructions for *Elect R 60%*, *gliss.*, and *poco f*. The Violonchelo I and II parts are marked with *mp*, *p*, *mf*, and *poco f*, and include instructions for *tr* and *R 90%*.

Fuente: MEJIA, Manuel. Preludios para timbal dos cellos y electrónica. Docente Universidad Industrial de Santander. (2018) (partituras).

¹²² Ibid.cit. Comunicación personal.

Mejía afirma que:

El segundo prelude ya introduce los sonidos tradicionales del timbal y el sonido pizzicato en los cellos, y recurre a un elemento rítmico más estable, que sugiere un cambio, una transformación o transición hacia momentos musicales más afirmativos, pero que no logra aún definir la pieza como una experiencia totalmente asertiva. Por su parte el timbal plantea un elemento motivico en la primera frase (4 compases) y el resto de la pieza recurre a realizar variaciones de carácter libre. Los cellos por su parte utilizan los elementos armónicos del primer movimiento combinados con unas formas más puntuales y afirmativas de ritmo. En este segundo prelude no se utiliza la electrónica¹²³. (Véase imagen 27)

Imagen 27. Ejemplo de análisis del segundo prelude

The image shows a musical score for the second prelude, divided into two systems. The first system (measures 26-30) features a Timbal part with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction. The Violoncello (Vc.) parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *Sul tasto (ST)* instruction. The second system (measures 31-35) continues the Timbal part with a similar rhythmic pattern, marked with a piano (*p*) dynamic. The Vc. parts continue with a similar melodic line, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a section labeled 'II'.

Fuente: MEJIA, Manuel. Preludios para timbal dos cellos y electrónica. Docente Universidad Industrial de Santander. (2018) (partituras).

¹²³ Ibid.cit. Comunicación personal.

En el tercer preludio Mejía explica que:

“La tercera pieza es una variación de los elementos ya encontrados anteriormente, pero en este momento la electrónica por primera vez juega un papel preponderante realizando variaciones y transformaciones del material instrumental en tiempo real.”¹²⁴
(Véase imagen 28)

Imagen 28. Ejemplo de análisis del tercer preludio

The image displays a musical score for the third prelude, divided into two systems. The first system covers measures 56 to 86, and the second system covers measures 63 to 70. The score is written for three parts: Timbale (Timb.), Violoncello (Vc.), and Electróica (Elect). The Timbale part is in the bass clef with a 2/4 time signature, marked with a piano (*p*) dynamic and includes a 'Sord.' (sordina) instruction. The Violoncello parts are also in the bass clef with a 2/4 time signature, featuring 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The Electróica part is indicated by a dashed line and includes the notation 'Elect D PV 70%'. The title 'III' is centered above the first system.

Fuente: MEJIA, Manuel. Preludios para timbal dos cellos y electrónica. Docente Universidad Industrial de Santander. (2018) (partituras). Editado por el autor del proyecto

¹²⁴ Ibid.cit. Comunicación personal.

En el cuarto preludio Mejía afirma:

El cuarto preludio representa el clímax del conjunto, los elementos rítmicos del timbal son acentuaciones reforzadas por la cuerda que en combinación utiliza tanto el efecto pizzicato como el arco. Si bien existen ciertos pasajes donde se presentan texturas contrapuntísticas, la pieza recurre mayoritariamente, y por primera vez, a la unidad instrumental y a la acentuación sugerida por los compases de una manera tradicional (con los acentos marcando la primera parte del compás), logrando para el compás 99 el clímax general del conjunto. El motivo de tresillos, que había sido utilizado tímidamente durante los preludios anteriores cobra en este momento la mayor importancia, volviéndose el elemento preponderante cargado de la mayor energía. A su vez, la electrónica incursiona en este momento realizando transformaciones tímbricas de los sonidos del timbal por medio de síntesis granular, que en términos básicos es el sampleo (extraer muestras: “samples”) de fragmentos (“granos” o “partículas”) de mayor o menor duración y diversa posición en el sonido para ser agrupado de manera organizada o desorganizada dentro de una pieza o sección.¹²⁵ (Véase imagen 29)

¹²⁵ Ibid.cit. Comunicación personal.

Imagen 29. Ejemplo de análisis del tercer preludio

The image displays a musical score for the third prelude, featuring two staves: Timbal (Timb.) and Violin (Vc.).

The Timbal staff (top) shows a sequence of notes starting at measure 99. The first four measures are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and contain triplets of eighth notes. The dynamic then changes to piano (*p*) for the remaining measures. A red oval highlights the first four measures. A red line extends from the right side of this oval, pointing to the text "climax de la obra" (climax of the work).

The Violin staff (bottom) shows two staves. The top staff is marked "arco" and the dynamic is *ff* for the first measure, then *p*. The bottom staff also has a dynamic of *ff* for the first measure, then *p*. A red oval highlights the first measure of the top violin staff, with a red arrow pointing to the text "tresillos" (trills).

Below the violin staves, the letter "G" is written above a dashed line.

Fuente: MEJIA, Manuel. Preludios para timbal dos cellos y electrónica. Docente Universidad Industrial de Santander. (2018) (partituras). Editado por el autor del proyecto

6. CONCLUSIONES

En la elaboración del recital didáctico se evidenció que los aspectos logísticos y de planeación fueron fundamentales para la organización y puesta en escena de éste, teniendo como eje principal un guion o libreto que fue un elemento importante para el desarrollo de toda la sustentación. Esto permitió cumplir paso a paso con los objetivos de selección del repertorio, montaje y puesta en escena, haciendo uso de recursos y estrategias que enriquecieron las actividades planteadas.

El recital didáctico permitió abordar una sustentación de carácter interpretativo de una manera pedagógica, con la intención de mostrar todas las cualidades que la música de cámara en formatos con percusión sinfónica nos ofrece, y la importancia que tiene en los procesos de formación de músicos intérpretes, docentes, pedagogos y compositores.

Se permitió promover espacios para difundir la música para percusión sinfónica en formatos de cámara de compositores del siglo XX Y XXI, gracias a las invitaciones escritas a diferentes entidades de educación no formal en toda el área metropolitana que asistieron a la actividad del recital didáctico.

7. RECOMENDACIONES

Para montaje de cada una de las obras seleccionadas, se tuvieron que hacer ensayos con detalles de interpretación para lograr cumplir con la idea socio cultural creada por el mismo compositor.

Se recomienda que la logística de los instrumentos en el escenario se debe con un día de anticipación a la sustentación de grado.

También es recomendable que la distribución de estos instrumentos se haga minuciosamente para que, durante la sustentación, no haya algún tipo de inconveniente antes de empezar con la interpretación de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

BARRIGA MONROY, Martha Lucia. La historia del tambor africano y su legado en el mundo. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia. El artista, num. 1, noviembre, 2004, p. 30-48.

BLADES, James. Percussion instruments and their history. Bold Strummer Limited, 1992, 513 págs. [En línea]. Disponible en: https://books.google.com.co/books?id=a8V3Z6j2ExEC&pg=PA5&lpg=PA5&dq=BLADES,+James.+Percussion+instruments+and+their+history.+Bold+Strummer+Limited,&source=bl&ots=AZ3QSDooKD&sig=ACfU3U3dfXiitmm15npFk2YuHhdu_pRCUA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiVhP_1vKLkAhWEmlkKHZ_bC_kQ6AEwEnoECAkQAQ#v=onepage&q=BLADES%2C%20James.%20Percussion%20instruments%20and%20their%20history.%20Bold%20Strummer%20Limited%2C&f=false
DELGADO ALVARADO, Jannet Emperatriz. La obra musical de Olivier Messiaen y su imanencia teológica. vingt regards sur l'enfant-jésus. Revista Neuma. Año 6. Volumen 1. Universidad de Talca. Páginas 62-78.

FERNÁNDEZ, Azazel (2017). La música de Cámara en el siglo XIX: Cuerda frotada y tecla. Revista do Conservatorio Superior de Música da Coruña. En Línea. Disponible en: <https://symphoniarevista.wordpress.com/2017/02/14/la-musica-de-camara-en-el-siglo-xix-cuerda-frotada-y-tecla-por-azazel-fernandez/>

GIL, Clara. Los Conciertos Didácticos: Una propuesta a partir del Carnaval op.9 de R. Schumann. Trabajo de Grado. Universidad de Zaragoza. 2015. 62 págs.

GODÍNEZ ORANTES, Lester Homero. La marimba. Un estudio histórico, organológico y cultural. Fondo de cultura económica. ISBN 978-99922-48-64-5. Edición electrónica 2018. México. Pág. 277. Disponible en:

https://books.google.com.co/books?id=gQR6DwAAQBAJ&pg=PA277&lpq=PA277&dq=paul+creston+primer+composicion+de+marimba+y+orquesta&source=bl&ots=vsu0Pvc0Ru&sig=ACfU3U2CMkLDi6RF17T2QgMfzSgU6xzMrA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiE_8f06MfjAhVqpVkkHX8bA-0Q6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=paul%20creston%20primer%20composicion%20de%20marimba%20y%20orquesta&f=false

J. BALDOMERO, Llorens. Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: Le Prie-Dieu sur la terrasse. Espacio Sonoro nº 34. Septiembre 2014. ISSN 1887-2093. D. L.: SE-2436-04. 22 págs.

LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de cultura económica. 14200. México, D. F. 2008. 1683 páginas.

LÉSTER, Homero Godínez, polifacético músico autodidacta Citado por CASTRO, Edwin. Historia de La Marimba| Símbolo Patrio. Guatemala. 2015 [en línea]. Disponible en: <http://www.prensalibre.com/vida/escenario/la-marimba-es-instrumento-nacional-y-simbolo-patrio-de-guatemala>

LUCAS LÓPEZ, María Virginia. Pedagoga y Diplomada en Educación Musical. La Música de Cámara en la Iniciación Musical. Revista Diapasón. [En línea]. Disponible en: <https://revistadiapason.com/la-musica-de-camara-en-la-iniciacion-musical/>

MARCO, Tomás. Escuchar la música de los siglos XX y XXI. Fundación BBVA. Edición y producción Moonbook. Impreso en España. ISBN: 978-84-92937-71-4, 2017. 224 páginas.

ORTEGA, M. del Carmen. Papeles del festival de música española de Cádiz. I Jornadas sobre Conciertos Didácticos. Revista Anual. Consejería de Cultura Centro de Documentación Musical de Andalucía. Nro. 4. 2009.

PARRA, Leonardo. Proyecto de grado. Recital de instrumentos de percusión sinfónica, como herramienta de divulgación socio – cultural en Bucaramanga, 2013. 89 págs.

PEREIRA, Sebastián – LO BIANCO, Bruno. Duo de percusión. La percusión en la mirada de 6 compositores. SCBU, bienestar cultura. 6 págs.

PÉREZ, José Galiano. Aprendizaje de la comunicación no verbal en la música de cámara. Departamento de didáctica, organización escolar y didácticas especiales. Facultad de educación. UNED. Tesis doctoral, 2015. 769 págs.

RÍOS, Mercedes. Clasificación de los instrumentos de percusión habituales y sus respectivas familias. Licenciada en Historia y Ciencias de la música. Diplomada en Magisterio Educación Musical. Profesora de música en E.S.O. 2010. 10 págs.

ROLDÁN ALCÁZAR, M. Del Mar (2010). Los Conciertos Didácticos para el Alumnado de Educación Primaria. Propuesta Practica. Revista Digital Eduinnova. Número 27.

SALAS MERINO, Vicente. La historia de la música de cámara y sus combinaciones. 28029 Madrid: EDITORIAL VISION NET, 2008. Impreso por Publidisa. ISBN: 84-9821-013-5. 149 págs.

VARELA DE VEGA, Juan Bautista. Anotaciones históricas sobre los platillos. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.[En línea] Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ anotaciones-historicas-sobre-los-platillos/html/>

ANEXOS

Anexo A. Arbor una nobilis

Commissioned by ISGM New Music Commissioning Fund,
and dedicated to Makoto Nakura

Arbor una nobilis

(‘Noblest of Trees’)

FOR VIOLIN AND MANDOLINA

Jacob Banks (2009)

THEME (“Cruz fidelis”)

Very free tempo throughout (moderately slow)

The musical score is written for Violin and Mandolina. It begins with a 'Violin' staff and a 'Mandolona' staff. The tempo is 'Very free tempo throughout (moderately slow)'. The score is divided into three systems. The first system includes performance instructions such as 'mf', 'very intense, sweet', 'rit. poco.', 'rit. G.', 'ff', and 'pp very mellow, brooding'. The second system includes 'ritard.', 'rit. G.', 'scm', 'mf', 'f', 'mp', 'p', and 'pp'. The third system includes 'a tempo [moderately slow], sempre rubato', 'vib. ord.', 'molto sul tasto', 'rit. G.', 'pp', 'mp', and 'G.P.'. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Copyright © 2009 by Jacob Banks
All Rights Reserved

Arbor una nobilis

2

8 *diviso, senza vibr.* *ritard.*

mp *pp*

ritard., sotto voce
ppp

10 *moderate tempo* *ord., senza vib.* *ritard.*

mp *p* *pp*

(P) *molto*

12 *se si fine sul ponte* *secco molto* *to* *ord.* *senza vib.*

ffp *mf* *mp* *p*

secco molto *to* *ord.* *senza vib.*

VARIATION 1 (Violin tacet)

Declamatory, regal, ♩ = 96-104

(tacet) *ff* *pp* *ff* *p* *mp*

18 *ff* *ff* *f* *fp* *f* *ffp*

22 *ff* *p*

25 *ff* *f* *f* *ff<fff* *f* *mf*

Arbor una nobilis

54 *pp* *p* *p < mp >*

p *mp* *p* *mp* *mfz*

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

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

mfz *mf > mp*

65 *mf* *pp*

mf *p* *mf* *mp* *mf > p*

70 *mp* *pp* *mp* *pp*

mp *mf* *f*

mfz

in the background

(still in background)
arco

(poco più)

(poco più)

The image shows a page of a musical score for 'Arbor una nobilis'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *mfz*. There are also performance instructions like 'in the background', '(still in background)', 'arco', and '(poco più)'. The first system starts at measure 54, the second at measure 60, and the third at measure 70. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Arbor una nobilis

6

74

mp *P* *PP*

P *mf* *PP*

sf

77 *emerging to foreground*

p *f*

mp *mf*

80 *piu. arco*

sfz *f* *mf* *ff*

ff *f* *mf* *f*

83 *piu. arco*

mf *ff* *sfz* *ff*

mf *f*

7

Arbor una nobilis

85

ff *ff* *pp* *f*

pp *mp* *p*

89

ff *f*

f *mf*

92

fff *mf*

f *molto* *fff* *ff*

96 *rall molto*

marcato to end

f *mf* *mp* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Arbor una nobilis'. It features two staves: a top staff (likely for violin) and a bottom staff (piano). The score is divided into systems. The first system (measures 85-88) shows the violin playing a melodic line with dynamics *ff*, *ff*, *pp*, and *f*, while the piano accompaniment has dynamics *pp*, *mp*, and *p*. A *pp* marking is also present in the piano part at measure 85. The second system (measures 89-91) features a more active violin part with *ff* and *f* dynamics, and piano accompaniment with *f* and *mf*. The third system (measures 92-95) continues with violin dynamics *fff* and *mf*, and piano accompaniment with *f*, *molto*, *fff*, and *ff*. The final system (measures 96-99) is marked *rall molto* and *marcato to end*. The violin part is mostly rests, while the piano part concludes with dynamics *f*, *mf*, *mp*, and *p*.

VARIATION 3

Sempre cantabile, $\text{♩} = 48-56$

dolcissimo, poco vib.

very tender, mellow, affectionate

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 97-103) features a vocal line with trills and slurs, and piano accompaniment with a *p* dynamic and *poco* marking. The second system (measures 104-112) shows the vocal line with dynamics ranging from *mp* to *mf*, and piano accompaniment with dynamics from *p* to *pp*. The third system (measures 113-119) includes markings for *ord.*, *rall.*, and *sol. tasto*, with dynamics ranging from *p* to *ppp*. The piano part in the third system features a *capr.* marking and a *ppp* dynamic.

VARIATION 4

Always driving forward, ♩ = 130-138

pizz.
f

intracely quiet, focused

p *pp* *p* *pp*

122 *arco*
intracely quiet, focused

p *mf* *f* *mp* *f* *mf* *mp* *mp* *p* *sub.*

125 *expt., wry intenc*

molto *sfz* *p* *sfz* *mp* *sfz* *sfz*

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

129 *and D (L.H. pizz.)* *and G (arco)*

p *f* *mp* *sub.* *(mp)* *aggressive 3* *mf* *p*

pp *mf*

Arbor una nobilis

10

132 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *triac, angry* *(arco)*

f *sub.* *cgr:* *mp*

mf *f* *mp* *pp*

135 *piss.* *arco*

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

mp *p* *mp*

138 *windy, light, near tip*

mp *p* *ff* *mp*

delac *mp* *mf* *p*

mf *sub.*

141 *delac* *cgr:* *very soft*

mf *mp* *ff*

p *f* *p*

144

p *f* *sfz* *ff* *f*

pizz. *arco*

f *mp*

148

ff *f*

pizz. *arco*

f

152

ff *sfz* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

pizz. *arco* *tranne* *tranne* *tranne* *tranne*

ff *tutta forza* *tutta forza*

This page has been intentionally left blank
to accommodate page turns.

VARIATION 5

Very slow, tempo ad lib. throughout, sempre rubato

f with cool, surprised *p* *pp* less intense *mp* *ff* *pp* *mp*

morendo cresc.

poco vib. pac, non cresc. *p* *cresc.* *pp* *mp* *p* *pp* *mp* *morendo molto* *vib. ord. cresc.* *pp* *mp*

n *pp*

very softly, sempre sotto voce

very slow, very free cresc. molto *p* *f* *mp* *mf* *mp* *pp* *mp* *p* *rit.*

pp sempre

169

long long
PPP
long long
long long
long long
long long

very serene
rit. D. -----
poco capr.

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

174

long
rit. molto
poco capr.

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

growing decisive
passionately

long
long
long

179

G.P. Very, very slow
rit. D. -----
poco capr.

mp *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

G.P.

ppp *pp* *pp* *p*

VARIATION 6

Luminous, ethereal, sempre rubato ($\text{♩} = \text{ca. } 48$)

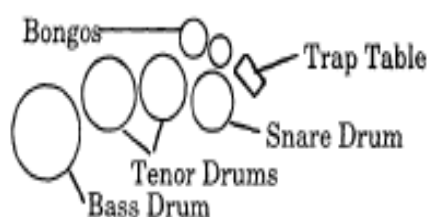
The musical score for Variation 6 consists of three systems. The first system shows the piano accompaniment with dynamic markings *pp*, *f*, *p*, *pp*, *mp*, *p*, and *mp*. The second system continues the piano accompaniment with markings *pp*, *ff*, *fp*, *(p)*, *mf*, *p*, and *mp*. The third system includes a vocal line with lyrics "(non vib) to —> pont. to —> ord." and piano accompaniment with markings *p*, *pp*, *ppp*, *p*, *pp*, *mf*, and *p*. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Anexo B. Macbeth and Macdonwald

Macbeth and Macdonwald Performance Notes

Percussion

Suggested percussion set-up:



Percussion Key:

Legend:

- = Snare Off
- = Snare On
- ● = Hard Sticks
- ○ = Soft Sticks

Instrument labels under staff:

- Bass Drum
- Tenor Drums
- Snare Drum
- Bongos

1. It is recommended the tenor drums be double headed (not single headed concert toms). Larger snare drums with snares off would be excellent.
2. The bass drum should be laid flat and damped slightly. Try to achieve a deep tone without being too thunderous.
3. Since the on/off snare changes are rapid, the throw lever must be accessible and work with ease.
4. Suggested sticks for performance: Double - ended (a.k.a. Combination Stick) with snare drum bead at one end and timpani mallet (small felt) at the other. The composer recommends Tom Gauger Combo Stick #25.
5. The fermata found in measure 24 should be long enough to turn on the snares and invert the sticks.

8. Brushes should be set with the wires close together to create a crisp attack. Use wire brushes only - do not use blasticks. The brush "swish" (measure 100) is played by dragging the brush across the drum head.

9. The changes between sticks and brushes are rapid and need to be practiced to assure success. The return back to sticks (measure 110) requires the first two notes to be played with the left (soft end), followed by a succession of rights (hard end) during which the left hand inverts the stick and turns on the snare.

Trumpet

1. The trumpet playing in general should be brilliant in sound (a la Doc Severinsen). Articulations should be crisp and percussive.

2. At measure 14 the music should be free and elastic. Recitative in style.

3. The horn rips (measure 143) should be bold and riveting. (This is the unseaming "from the nave to the chops".) The perfect fourth interval heard in the final four bars resembles the call of charge and should be victorious.

Program Notes

The work, scored for Bb trumpet and percussion (bass drum, low and high tenor drums, snare drum and bongos), is a musical depiction of the battle described Act I Scene II of Shakespeare's tragedy *Macbeth* (see inside cover). In this particular scene, a soldier reports to King Duncan of the gory confrontation between brave Macbeth and the evil Macdonwald.

An intervallic analysis of the trumpet line reveals "golden mean" symmetry by the application of the "Fibonacci series". This compositional device has been used by many 20th-century composers -- probably one of the most famous uses can be found in Bartok's *Music for Strings, Percussion and Celeste*. The Fibonacci series is an arithmetic series in which each number is the sum of the previous two numbers, resulting in the following: [0,1,1,2,3,5,8,13...]. Using intervals which correspond to Fibonacci series numbers of half steps yields the following melodic language upon which the entire trumpet line is based.

1= minor 2nd	8= perfect 4th
2= major 2nd	13= minor 6th
3= minor 3rd	21= minor 9th

At times the numerical series is also reflected in the percussion part through various rhythmic figures.

The premier performance of *Macbeth and Macdonwald* was given on February 14, 1995 in Kimbro Concert Hall at Washington State University, Pullman, WA. David Turnbull, trumpet and David Jarvis, percussion.

Macbeth and Macdonwald

SU 271

David Jarvis

Slow/Majestic

Trumpet

Percussion

f *fp* *ff*

R *L* *morendo* *p* (echo) *mp*

mp *pp* *pp* *mp*

14

LONGER

freely

© Copyright 1997 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292
International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved.

18

22

25 *Allegro* ♩ = 152

29

34

37

SU 271

Musical notation for measures 41-43. Measure 41 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a complex rhythmic accompaniment. Measure 42 includes fingerings 'RR' and 'LL'. Measure 43 includes fingerings 'LL' and 'RL'. Dynamic markings include accents and slurs.

Musical notation for measures 44-45. Measure 44 includes fingerings 'R R R L' and a dotted line. Measure 45 includes fingerings 'R R R R'. A box containing the number '46' is positioned above the staff. Dynamic markings include accents and slurs.

Musical notation for measures 46-48. Measure 46 includes fingerings 'RR LL' and dynamic marking 'ff'. Measure 47 includes fingerings 'RR LL' and dynamic marking 'ff'. Measure 48 includes fingerings 'RR LL' and dynamic marking 'ff'. Dynamic markings include accents and slurs.

Musical notation for measures 49-52. Measure 49 includes fingerings 'RL LL' and dynamic marking 'ff'. Measure 50 includes fingerings 'RR LL R' and dynamic marking 'ff'. Measure 51 includes fingerings 'RR LL R' and dynamic marking 'ff'. Measure 52 includes the handwritten note 'Both stix 1st' and dynamic marking 'ff'. Dynamic markings include accents and slurs.

Musical notation for measures 53-55. Measure 53 includes fingerings 'RL LL' and dynamic marking 'ff'. Measure 54 includes fingerings 'RR LL R' and dynamic marking 'ff'. Measure 55 includes fingerings 'RR LL R' and dynamic marking 'ff'. Dynamic markings include accents and slurs.

Musical notation for measures 56-58. Measure 56 includes fingerings 'LR' and dynamic marking 'pp'. Measure 57 includes fingerings 'LR' and dynamic marking 'pp'. Measure 58 includes fingerings 'LR' and dynamic marking 'pp'. Dynamic markings include accents and slurs.

4x's

62 (distant, but intense) *mp*

65 *cantabile* *mf legato*

69 *building* *more intense*

73 *cresc.* *ff*

77

80 *mf* *ff* *to straight mute*

83

Musical notation for measures 83-86. The bass clef staff contains rhythmic patterns with notes and rests. Above the staff, there are handwritten letters 'R' and 'L' indicating right and left hand strokes. The word '(simile)' is written above the staff in measure 84.

87

straight mute 90

Musical notation for measures 87-90. The bass clef staff contains rhythmic patterns. Above the staff, there are handwritten letters 'R' and 'L'. The word 'straight mute' is written above the staff in measure 88. The dynamic marking 'p' is written below the staff in measure 89. The text 'to brushes' is written below the staff in measure 90.

Musical notation for measures 91-94. The bass clef staff contains rhythmic patterns. Above the staff, there are handwritten letters 'R' and 'L'. The word 'brushes' is written above the staff in measure 91. The dynamic marking 'pp' is written below the staff in measure 91.

TIPS OF BRUSHES = APT

Musical notation for measures 95-98. The bass clef staff contains rhythmic patterns. Above the staff, there are handwritten letters 'R' and 'L'. The dynamic marking 'pp' is written below the staff in measure 95.

Musical notation for measures 99-102. The bass clef staff contains rhythmic patterns. Above the staff, there are handwritten letters 'R' and 'L'. The word '(swish)' is written above the staff in measure 100. The dynamic marking 'f' is written below the staff in measure 102.

(flutter tongue)

Musical notation for measures 103-106. The bass clef staff contains rhythmic patterns. Above the staff, there are handwritten letters 'R' and 'L'. The dynamic marking 'fp (non cresc.)' is written below the staff in measure 103. The dynamic marking 'ff (subito)' is written below the staff in measure 104. The word '(crisp)' is written below the staff in measure 106.

107

remove mute

mp

to sticks

L

111

ff.

w/LEFT

cresc.

115

open with fury

ff

cresc.

119

ff

ff

122

3

125

ff

ff

129

133

137

140

144

148

Anexo C. Preludios para timbales dos cellos y electrónica

Preludios para timbales dos cellos y electrónica

I Manuel Mejía Serrano

ca 70 ca 70

Timbales *p*

Violonchelo I *p* Sul pont. (SP)

Violonchelo II *p* Sul pont. (SP)

Elect R 60%

9

Timb. *mp* *mf* *poco f* *gliss.* *gliss.*

Vc. *mp* *mf* *poco f* *p*

Vc. *mp* *mf* *poco f* *p*

15 R 90%

Timb. *f* *poco f* *gliss.* *gliss.* *mp*

Vc. *f* *poco f* *mp*

Vc. *f* *poco f* *mp*

36

Timb. *mp* *p* *pp*

Vc. arco SP *mp*

Vc. *mp* *p*

41

Timb. *mp* *p* *pp* *mp*

Vc. *mp* *mp*

Vc. *mp* *p* *mp* *p*

47

Timb. *f* *p*

Vc. *mp* *f*

Vc. *mp* *p* *f* *p*

51

Timb. *mf* > *p* *mf* > *p*

Vc. *mf* *mf* *p*

Vc. *mp* *p* *mf* *mp*

56 \downarrow 86 Sord. III

Timb. *p*

Vc. *pizz.* *p* *arco*

Vc. *pizz.* *p* *arco*

Elect $\frac{D}{PV}$ 70%

63

Timb.

Vc. *arco*

Vc. *pizz.*

69

Timb.

Vc.

Vc.

75

Timb.

Vc. pizz.

Vc. arco

IV

79 86

Timb.

f — *p* *mf* — *p* *mf* — *p*

86

Vc. arco

Vc. pizz.

f — *p* *mf* — *p* *mf* — *p*

84

Timb.

Vc.

Vc.

mf

f

pizz.

arco

f

89

Timb.

Vc.

Vc.

94

Timb.

Vc.

Vc.

f *p* *f* *pf* *p*

f *p* *f* *p*

p *p* *f* *p*

99

Timb.

ff *p*

arco

Vc.

ff *p*

Vc.

ff *p*

G

104

Timb.

Vc.

Vc.

110

Timb.

Vc.

Vc.

115

Timb.

Vc.

Vc.

121 ca 72 Senza Sord. V

Timb.

Vc.

Vc.

p < *mp* > *p* < *mf* > *mp* *mf* > *p*

ca 72 *SP gliss.* *gliss.*

ST *p* < *mf* > *p*

pp *p* < *mf* > *p*

128

Timb.

Vc.

Vc.

mf *pp*

arco
Sul tasto

p