

**RECITAL DIDÁCTICO DE INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN SINFÓNICA,
COMO HERRAMIENTA DE DIVULGACIÓN SOCIO-CULTURAL EN
BUCARAMANGA**

ERVIN LEONARDO PARRA RINCÓN

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

2013

**RECITAL DIDÁCTICO DE INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN SINFÓNICA,
COMO HERRAMIENTA DE DIVULGACIÓN SOCIO-CULTURAL EN
BUCARAMANGA**

ERVIN LEONARDO PARRA RINCON

**Trabajo de grado para optar por el título de
Licenciado en Música**

Director:
JHON EDUARD CIRO GOMEZ
Magister en Música

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

2013

A mis Padres, MARIA EDILIA RINCON y
ERVIN PARRA HERNANDEZ

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	12
1. GENERALIDADES	13
1.1 1 OBJETIVO GENERAL	13
1.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
1.2 JUSTIFICACIÓN	13
1.3 PLAN DE TRABAJO	14
2. MARCO REFERENCIAL	16
2.1 BREVE HISTORIA DE LA PERCUSIÓN SINFÓNICA. ORIGEN Y EVOLUCIÓN	16
2.2 EL TIMBAL SINFÓNICO	16
2.2.1 Breve historia de la evolución mecánica del timbal 22
2.2.2 Características del Timbal de orquesta Actual 24
2.3 LA CAJA CLARA	24
2.3.1 Características de la Caja Clara actual	... 29
2.4 LA MARIMBA	30
3. EL RECITAL	36
3.1 LAS OBRAS	37
3.1.1 TROMMEL SUITE	37
3.1.2 PRELÚDIO NO. 1 MI MENOR (E MINOR). OP. 11	49
3.1.3 MARCH (<i>Eight Pieces for Timpani</i>)	.. 57
CONCLUSIONES	68
BIBLIOGRAFÍA	69
ANEXOS	73

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Naqqareh o Naqqara	17
Figura 2. Timbales usados por la caballería	18
Figura 3. Tipo de timbal en el barroco	19
Figura 4. Timbal con sistema de palanca	22
Figura 5. Pedal tipo "Dresden"	23
Figura 6. Registros del timbal según su tamaño	24
Figura 7. Banda de tambores militares	26
Figura 8. Tambor militar	27
Figura 9. Caja clara antigua	27
Figura 10. Sistema de palanca de la caja clara actual	29
Figura 11. Balafón de Senegal	31
Figura 12. Gamban kayu.	32
Figura 13. Roneat	32
Figura 14. Vaso de Ratinlinxul.	33
Figura 15. Marimba de concierto	34
Figura 16. Puntos de impacto en el redoblante (Trommel suite)	39
Figura 17. Introducción y motivo rítmico (Trommel suite)	40
Figura 18. Variaciones del motivo (Trommel suite)	40
Figura 19. Subdivisión sugerida (Trommel suite)	41
Figura 21. Anticipación sugerida para la interpretación del <i>rim shot</i> (Trommel suite)	42
Figura 22. Ilustración sobre la anticipación sugerida para la interpretación del <i>rim shot</i> (Trommel suite)	43
Figura 23. Digitación sugerida para preparar el cambio de bordones (trommel suite)	43
Figura 24. Melodía en la mano izquierda (Trommel suite)	44
Figura 25. Polirritmia (Trommel suite)	44
Figura 26. Digitaciones sugeridas desde el compás 39 al 50 (Trommel suite)	45
Figura 27. Melodía en la mano derecha (trommel suite)	46
Figura 28. Preparación del <i>rim shot</i> y cambio de bordones (Trommel suite)	46
Figura 29. Sugerencias de digitaciones para preparar el cambio de bordones (Trommel suite)	47
Figura 30. Ilustración sobre el cambio de bordones (Trommel suite)	47
Figura 31. Diferencia entre redoble cerrado y abierto (Trommel suite)	49
Figura 32. Digitaciones sugeridas (Trommel suite)	49
Figura 33. Introducción. (Preludio # 1 en Mi menor)	51
Figura 34. Coda (Preludio # 1 en Mi menor).	51
Figura 35. Uso del séptimo grado Re# (Preludio # 1 en Mi menor)	52
Figura 36. Sección C. compás 22 y 23 (Preludio # 1 en Mi menor)	53

Figura 37. Baquetas de marimba y digitaciones. (Preludio # 1 en Mi menor)	53
Figura 36. Tema A Sugerencias (Preludio # 1 en Mi menor)	54
Figura 39. Digitaciones sugeridas en los compases 11 y 12 (Preludio # 1 en Mi menor)	54
Figura 40. Sugerencias para el tema C compases 22 y 23(Preludio # 1 en Mi menor)	55
Figura 41. Digitaciones sugeridas para la mano izquierda (Preludio # 1 en Mi menor)	55
Figura 42. Ilustración sobre el movimiento sugerido de la mano izquierda (Preludio # 1 en Mi menor)	56
Figura 43. Digitaciones sugeridas para ejecutar el salto de octava (Preludio # 1 en Mi menor)	56
Figura 44. Ilustración sobre la digitación sugerida para la ejecución del salto de octava (Preludio # 1 en Mi menor)	57
Figura 45. Enlace melódico entre el Fa# y el Si en la coda (Preludio # 1 en Mi menor)	57
Figura 46. Tema A exposición del motivo (March)	59
Figura 47. Tema B (Modulación métrica) (March)	60
Figura 48. Re-exposición A1 (March)	60
Figura 49. Análisis de la modulación métrica entre los compases 14 y 15 (March)	61
Figura 50. Modulación métrica con cambio de compás, entre los compases 28 y 29 (March)	61
Figura 51. Sugerencia sobre las dos voces (March)	62
Figura 52. Modulación métrica entre los compases 37 y 38 (March)	63
Figura 49. Sugerencias para las apoyaturas (March)	63
Figura 54. Ilustración sobre el taque de la mano con punta de fieltro en las apoyaturas (March)	64
Figura 55. Digitaciones sugeridas en los compases 24, 25 y 26 (March)	64
Figura 56. Digitación sugerida en el compás 45 (March)	65
Figura 52. Digitación sugerida desde el compás 46 al 49 (March)	65
Figura 58. Ilustración sobre el uso de las sordinas (March)	66
Figura 54. Digitaciones sugeridas en el compás 76 (March)	66
Figura 60. Digitaciones sugeridas para los compases 77 y 78 (March)	67

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Trommel – suite snare drum – suite	74
Anexo B. Prelúdio No. 1. Mi menor (E minor)	82
Anexo C. VIII. March	86
Anexo D. Sugerencias para la cadenza (Trommel suite)	89

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL DIDÁCTICO DE INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN SINFÓNICA, COMO HERRAMIENTA DE DIVULGACIÓN SOCIO-CULTURAL EN BUCARAMANGA*.

AUTOR: PARRA RINCÓN, Ervin Leonardo**

PALABRAS CLAVES: Recital Didáctico, Percusión Sinfónica, Sugerencias Interpretativas.

DESCRIPCIÓN:

El presente proyecto de grado consiste en la realización de un recital didáctico de percusión sinfónica a cargo del autor, el cual está dirigido a la comunidad de Bucaramanga en general, con el fin de exponer los instrumentos de percusión mediante el concierto. El repertorio a ejecutar fue escogido con el ánimo de despertar interés, tanto por los instrumentos mencionados como por la música escrita para estos.

La realización del recital se dividió en cuatro etapas. En primera instancia, la elección del repertorio, acto seguido el análisis musical de cada una de las obras, en tercer lugar la elaboración de un trabajo escrito como soporte teórico y por último la socialización del recital.

Este trabajo contiene reseñas históricas sobre el timbal, redoblante y marimba, al igual que aspectos bibliográficos de los compositores de cada una de las obras interpretadas en el concierto. Asimismo los análisis de cada obra contienen sugerencias interpretativas hechas por el autor de este proyecto, basado en los conocimientos adquiridos a lo largo de la formación académica como Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander. Se pretende que este material pueda servir como una fuente de consulta para los interesados en el tema de la percusión sinfónica.

* Proyecto de Grado

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

ABSTRACT

TITLE: DIDACTIC RECITAL OF SYMPHONIC PERCUSSION INSTRUMENTS, AS A SOCIO-CULTURAL DIVULGATION TOOL IN BUCARAMANGA*.

AUTHOR:

PARRA RINCÓN, Ervin Leonardo**

KEYWORDS: Didactic recital, symphonic percussion, interpretative suggestions.

DESCRIPTION:

This graduation thesis aims to develop a didactic symphonic percussion recital by the author, which is addressed to the community of Bucaramanga in general, in order to present percussion instruments during a concert. The repertoire was chosen with the objective of increasing the interest in both symphonic percussion and music written for these instruments.

The realization of this recital was divided on four stages. First, the choice of the repertoire, then, the musical analysis of the pieces, on third place the elaboration of a written document as a theoretical support and at last the socialization of the recital.

This document contains historic reviews about the timpani, snare drum and marimba, like bibliographic aspects of the composers of each music piece performed in the concert. The analysis of each musical piece contains interpretative suggestions made by the thesis author, as a result of the knowledge acquired during his academic training in the program of Licenciatura en Música at Universidad Industrial de Santander. This can be later used as an information source for further research on the symphonic percussion matter.

* Grade project

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

INTRODUCCIÓN

Los instrumentos de percusión son tal vez los objetos musicales más antiguos, empleados por la gran mayoría de culturas del mundo debido a la facilidad de su funcionamiento para producir sonido. A lo largo de la historia, algunos de estos instrumentos han afrontado una notable evolución tanto en su fabricación como en su funcionalidad; si bien su papel dentro de la orquesta sinfónica surgió como acompañante por varios periodos, se han ido proyectando como solistas gracias a diferentes compositores alrededor del mundo, que le han asignado un papel destacado y han generado una extensa cantidad de obras hasta nuestros días.

Este proyecto está enfocado en los instrumentos de percusión sinfónica y su ejecución como solistas. Dado el considerable crecimiento de este repertorio durante los últimos años, el presente trabajo incluye la realización de un concierto ilustrativo como evidencia tangible de dicha evolución sumado al análisis interpretativo de tres obras.

1. GENERALIDADES

1.1 1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un concierto de carácter didáctico que permita el acercamiento de la comunidad en general hacia la música escrita para percusión sinfónica.

1.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar un recital de percusión sinfónica con marimba, redoblante y timbales, en donde se exponga sobre la historia y características de cada uno de ellos.
- Contribuir con la divulgación de los instrumentos de percusión sinfónica en Bucaramanga, creando un espacio para el acercamiento entre la comunidad y dichos instrumentos.
- Plantear el recital como un mecanismo didáctico que promueva la relación músico-entorno.
- Analizar cada una de las obras, haciendo las respectivas sugerencias interpretativas para que este material sirva de apoyo para futuros estudiantes de percusión que deseen abordar este repertorio.

1.2 JUSTIFICACIÓN

El proceso evolutivo de los instrumentos de percusión sinfónica durante los últimos años ha sido dirigido por la inagotable y ardua labor de *luthiers*, compositores e instrumentistas que se han dedicado a mejorar, explorar y exponer la amplia gama de posibilidades que éstos ofrecen. Si bien este proceso se ve evidenciado en su mayor parte en países europeos donde la música ha formado parte importante de

su desarrollo cultural, también es posible encontrar en América, trabajos importantes para el crecimiento y la difusión de estos instrumentos. Tal es el caso del cubano Domingo Aragú Rodríguez, precursor del programa académico de percusión en su país, al igual que el guatemalteco Jorge Sarmientos, quien fue además, el primer compositor latinoamericano en escribir un concierto para marimba, y en Colombia, el profesor Federico Demmer Colmenares quien, en la Universidad Nacional en Bogotá, adelanta un proyecto de investigación pedagógico de formación para percusionistas basado en el modelo francés.

Actualmente en Bucaramanga es difícil encontrar actividades culturales que evidencien la proyección y divulgación de los instrumentos de percusión sinfónica de una manera didáctica, y que a su vez permitan un acercamiento significativo del sector urbano en general hacia la música escrita para dichos instrumentos. Por tal razón, es importante generar espacios que promuevan el recital didáctico como una actividad que permite despertar el interés y logra un contacto con la música de manera práctica e ilustrativa. El repertorio escogido para este recital se fundamenta en tres instrumentos de percusión (marimba, redoblante y timbales sinfónicos) a su vez, se presentan breves reseñas históricas sobre cada uno de ellos.

Además, mediante las sugerencias interpretativas hechas en el análisis, este proyecto permite a los estudiantes de percusión interesados en el repertorio, tener un punto de referencia que favorezca el estudio y ejecución de cada pieza musical.

1.3 PLAN DE TRABAJO

Para la realización del presente proyecto se han planteado cuatro etapas:

1. La primera etapa consistió en la elección del repertorio que sería interpretado en el recital, teniendo en cuenta obras solistas para cada uno de los tres instrumentos, timbales sinfónicos, redoblante y marimba.

2. En La segunda etapa se elaboró el análisis musical de cada obra, basado en los conocimientos adquiridos durante la formación como licenciado en música con énfasis en percusión sinfónica y bajo la dirección y supervisión del director de proyecto.

3. La tercera etapa comprendió la construcción de un trabajo escrito que soporta teóricamente la información necesaria para la ejecución del recital didáctico.

4. La cuarta etapa, la cual se desarrolló paralelamente a las anteriores, consistió en el estudio y preparación de las obras para la posterior socialización mediante el recital didáctico.

.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 BREVE HISTORIA DE LA PERCUSIÓN SINFÓNICA. ORIGEN Y EVOLUCIÓN

Si bien se conoce que los instrumentos de percusión han hecho parte de casi todas las culturas en el mundo, se puede creer que su desarrollo evolutivo en Europa podría deberse en buena parte a la influencia de Asia y África; grandes exponentes de diversidad y riqueza en percusión.

Como lo menciona SHOLES¹, en la historia de la percusión en Europa se evidencian tres momentos específicos que indican la aparición de nuevos componentes. El primero de ellos abarca desde 1100 a 1300, donde las cruzadas pudieron haber sido el puente para introducir el timbal a Europa; el segundo momento se ubica desde la conquista de Constantinopla por los turcos en 1433, el cual tendría su desarrollo en la primera mitad del siglo XVIII cuando la música militar turca, adornada con gran cantidad de instrumentos “ruidosos” como triángulos, címbalos y tambores, estuvo en constante contacto con la Europa oriental. El tercero sucede en la primera guerra mundial (1914-1918) hecho que tuvo como consecuencia transformaciones sociales que permitieron la difusión de ritmos y sonidos afroamericanos en formatos comerciales alrededor de los demás continentes.

2.2 EL TIMBAL SINFÓNICO

El origen oriental de los timbales está atestiguado suficientemente por el nombre que se les dio durante siglos. La palabra inglesa “kettledrum” (timbal) no aparece antes del siglo XVI; lo que Shakespeare llama en Hamlet “kettledrums”, era lo mismo que Chaucer había llamado “nakeres” en *The*

¹ SHOLES, Percy. Diccionario Oxford de la música. 9 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. P 947.

Canterbury Tales. Y "nakeres" o "nakers" (*en francés nacaires*) era el nombre por el cual se conocía este instrumento desde las Cruzadas hasta mediados del siglo XVI; nombre que no es otro que el de naqqareh de las lenguas turca y árabe².

Según FRANCOIS³, el *Naqqareh* o *Naqqara* es un instrumento de origen árabe que pudo haber sido el antecesor del timbal. Como se aprecia en la imagen, dicho tambor tiene un cuerpo en forma de cúpula construido en metal o madera y una membrana.

Figura 1. Naqqareh o Naqqara.



Fuente: ECKERT, Yogendra Jens y KLIPPENSTEIN, Norbert . India Instrumentes, [en línea] [citado en noviembre de 2012] Disponible en: <http://www.india-instruments.de/pag/marktplatz/angebot-naqqara.html?b7902f996a2e82e04669ce2d2d9e9c19=>

El origen del timbal fue bélico, SCHOLE⁴ afirma que la costumbre de dar al músico de caballería europea dos tambores, uno afinado más agudo que otro y ubicados cada uno a un costado de su caballo, también aparece en los ejércitos de oriente (ver figura 2). Incluso plantea que estos instrumentos fueron introducidos a Europa a través de Hungría debido a que este país se encontraba en frecuente guerra con Turquía y, que el rey Enrique VIII de Inglaterra fue uno de los que influyó fuertemente en su a Europa, pues encargaba la búsqueda de

²Ibid, p 947.

³ FRANCOIS, Rene. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza editorial S.A., Madrid 1985. p 91.

⁴ SCHOLE, Percy, Op. cit., p. 947.

timbales en Viena para su caballería. Sin embargo, FRANCOIS⁵ asevera que fueron los cruzados quienes lo trajeron del oriente.

Figura 2. Timbales usados por la caballería.



Fuente: WOULD, Nick. Nick Woud. [En línea], 2012. [Citado en Noviembre de 2012] Disponible en: <http://www.nickwoud.com/page15.htm>

SCHOLES⁶, expone que la introducción del timbal en la orquesta se dio en el siglo XVII y que esta adopción pudo haber ocurrido en Francia o Inglaterra. En Francia con la ópera *Thésée* de Lully y en Inglaterra por la ópera *Psyche* de Matthew Locke, de la que se tiene registro dos años antes que la de Lully. Asegura que no se puede afirmar que alguna de estas haya sido la primera en incluir los timbales en la orquesta, por esto sugiere ambas piezas como dos claros antecedentes, sin embargo, aclara que si se puede decir que después de 1670 hace su aparición el timbal en la orquesta hasta la actualidad. Así mismo el autor citado menciona que en el barroco se solía contemplar el timbal como un instrumento que servía para fortalecer las líneas melódicas de las trompetas y trompas, es por esto que se utilizaban dos timbales que generalmente estaban afinados en tónica y dominante de la tonalidad de la obra. (Ver figura 3). Por ende, éste desempeñó un papel de acompañamiento en casi toda la música del barroco, a excepción de la ópera *Fairy*

⁵ FRANCOIS, Rene. Op. Cit. p 91.

⁶ SCHOLES, Percy, Op. cit., p. 947.

Queen del compositor Henry Purcell, en cuyo cuarto acto escribió pequeñas secciones de solos para el timbal.

Figura 3. Tipo de timbal en el barroco.



Fuente: WOULD, Nick. Nick Woud. [En línea], 2012. [Citado en Noviembre de 2012] Disponible en: <http://www.nickwoud.com/page15.htm>

Ejemplos de uso en el Barroco:

- En la ópera *Fairy Queen* de Purcell encontramos en el cuarto acto un solo de timbal.
- En la cantata de Bach *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (Sonad tambores y trompetas).
- En la ópera *Semele* de Handel en el momento del juramento a Júpiter.

SCHOLES⁷ expresa que en el periodo clásico compositores como Haydn y Mozart, si bien no hicieron uso masivo del timbal, lo emplearon en algunas de sus obras orquestales asignándole la función de apoyar la línea de cobres (sección de instrumentos de bronce) en las secciones fuertes de sus piezas. De igual forma

⁷ Ibid, p. 948.

sugiere que en este periodo de la historia era probable que el sonido del timbal fuese crudo y sordo, siendo contemplado aún como un instrumento de la milicia. El autor citado plantea que algunos compositores de este periodo utilizaron recursos que surgieron en el barroco, uno de estos es el redoble de timbal.

Algunos ejemplos de su uso en el periodo clásico:

- Un claro ejemplo es la sinfonía No. 103 en Mi bemol mayor o también llamada sinfonía *Paukenwirbel* (Redoble de timbal) de Haydn.
- Martini Iltesco, aportaría en su ópera *Safo* (1793) el ejecutar dos notas simultáneas en el timbal.
- *Symphony for 8 Timpani* (Sinfonía para ocho Timbales) (1785) de Johann Karl Fischer (1752-1807). LIAO⁸ cita que este podría ser uno de los trabajos compositivos más significativos en la historia del timbal por su proyección como solista.

SCHOLES⁹ menciona que en los primeros años del siglo XIX se comienza a explorar los diferentes recursos del timbal, como el uso de dinámicas y la libertad en la afinación. Beethoven fue uno de los primeros en emplear estos recursos, un ejemplo de ello es su ópera *Fidelio* en la que afinaría sus timbales en intervalo de quinta disminuida. De igual forma expone que Berlioz fue uno de los compositores que estudiaría a fondo la riqueza del timbre del timbal lo cual está evidenciado en su tratado de orquestación donde habla sobre el uso de los diferentes tipos de baquetas que afectan el sonido de los instrumentos de percusión.

Algunos ejemplos en el romanticismo:

⁸LIAO, wan-Chun. Ney Rosauero's two concerti for marimba and orchestra: analysis, pedagogy and artistic considerations. Coral Gables, Florida, 2005, 116 h. trabajo de doctorado (doctor en artes musicales). Universidad de Miami. Facultad de Música. Disponible en: <<http://www.neyrosauero.com/pdfs/article5.pdf>> p 1.

⁹ SCHOLES, Percy. Diccionario Oxford de la música. 9 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. p 948.

- *Concierto para violín en RE mayor* de Beethoven. En esta obra el compositor permite apreciar la utilidad de los recursos sonoros del timbal, al delegarle cuatro notas al timbal en el primer compás de la obra antecediendo la entrada de la orquesta.
- *Sinfonía nº 7 en La mayor, Op. 92* de Ludwig van Beethoven.
- *Sinfonía fantástica* (1831) Hector Berlioz.
- *Réquiem* (1837) de Hector Berlioz. Esta obra es un ejemplo claro del interés del compositor por explorar el registro y sonido del instrumento, debido a que requería de un total de 16 timbales en escena, ejecutados por 10 intérpretes.

CONTRERAS¹⁰ afirma que debido a los avances mecánicos surgidos en 1881 (incorporación de un pedal) compositores como Béla Bartók, Gustav Mahler y Tchaikovsky le darían uso al timbal como instrumento cromático. Y menciona *La Sonatina para timbal y piano* del compositor Alexander Tcherepnin como un ejemplo del periodo moderno donde se realza la versatilidad sonora de este instrumento.

Desde el siglo XX surgieron gran cantidad de compositores y percusionistas que han escrito conciertos y piezas para timbal de un alto nivel de ejecución, ubicándolo como uno de los instrumentos más importantes de la percusión sinfónica; GEFROY¹¹ menciona que Bartók en su *Sonata para dos pianos y percusión* sería el primer compositor en escribir *glissandos* para timbales en 1937. Otro ejemplo de ello es el músico norteamericano Elliot Carter, quien al escribir sus *Ocho piezas para timbal solo* (1950) crearía uno de los trabajos compositivos más elaborados y complejos en la historia del timbal.

¹⁰ CONTRERAS, Jesús. Conocimiento del timbal para los alumnos del conservatorio. En: Revista Digital, Innovación y Experiencias Educativas. Nº 39- FEBRERO DE 2011. Disponible En: <http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_39/JESUS_CONTRERAS_1.pdf> citado el 21 de junio de 2012.

¹¹ GEOFFROY, Jean. La Clase de percusión: Un cruce de caminos. Editorial Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá) Facultad de Artes 2008. p 147

Algunos de los conciertos escritos para timbal son:

- *Concierto para timbales y orquesta*. Del compositor William Kraft's.
- *Concierto para Timbales y orquesta*. Del compositor Ney Rossauro
- *Fantasy Concert for two Timpanists and Orchestra*. Del compositor Philip Glass.

2.2.1 Breve historia de la evolución mecánica del timbal. Hasta la aparición de las llaves de afinación en el siglo XIX, el timbal no gozaba de un sistema práctico que facilitara ajustar o desajustar la membrana o parche (lugar donde se golpea para producir el sonido).

CONTRERAS¹² manifiesta que Sería en 1821 que un nuevo recurso mecánico facilitaría el sistema de afinación; éste consistía en una llave que permitía tesar o destensar la membrana para modificar la afinación en un solo movimiento. Es conocido como “Sistema de Palanca”. (Ver figura 4)

Figura 4. Timbal con sistema de palanca.



Fuente: WOUND, Nick. Nick Woud. [En línea], 2012. [Citado en Noviembre de 2012] Disponible en: <http://www.nickwoud.com/page15.htm>

¹²CONTRERAS Jesús. Op.cit., p 5.

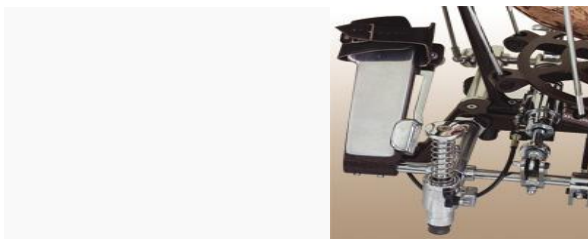
BOWLES¹³. sugiere que aproximadamente en 1815, Stumpft (músico e inventor nacido en Amsterdam), creó el sistema de rotación que consistía en cambiar la afinación de la membrana del timbal, mediante el giro del aro que la sostiene.

En el libro *Musical Instruments*¹⁴ se afirma que en 1881 se produjo un gran paso en la evolución del timbal, cuando Carl Pittrich ideó un sistema de pedal llamado "Modelo de Dresden", que permitía realizar cambios de afinación de una manera más rápida y efectiva. Asimismo que las posteriores modificaciones de este principio entre 1919-20, incluyen los trabajos del músico y *luthier* Alemán, William F. Ludwig y su cuñado, un ingeniero llamado Robert C. Danly, en los cuales la tensión de la membrana estaba balanceada mediante la compresión de un resorte en el mecanismo del pedal facilitando el control de la afinación.

El sistema del embrague (encaje o conexión entre el parche y el pedal) permitió al intérprete del timbal soltar el pedal cuando deseaba cambiar la afinación.

(Ver figura 5).

Figura 5. Pedal tipo "Dresden".



Fuente ADAMS. Concert percussion [en línea] [Citado en Noviembre de 2012] [en línea]

Disponible en: <http://www.adams-music.com/pf/products/timpani/#.URJq7aWcPp4>

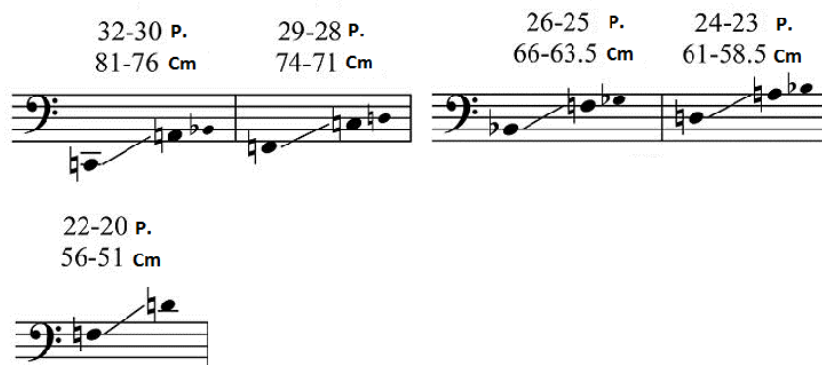
¹³ Bowles, Edmund A. "Nineteenth-Century innovaciones en el uso y la construcción de los timbales." *Percussionista*, publicación oficial de la percusión Arts Society 1982, 19:2, pp 6-75

¹⁴ CAMPBELL, Murray, GREATED, Clive, MYERS, Arnold. *Musical Instruments: History, Technology & Performance of instruments of western music*. 1 ed. New York: Oxford University Press Inc. 2004. p 215. Disponible en http://books.google.com.co/books?id=D_15UtgRVJsC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=Carl+Pittrich,&source=bl&ots=7TbjLshtvf&sig=Tawz7OodnckTL0J7ZjfJdFewnI&hl=es&sa=X&ei=sEPnUKDxBoa68ATHsoGQDw&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=Carl%20Pittrich%2C&f=false p 215. (Citado el 06/01/2013)

2.2.2 Características del Timbal de orquesta Actual. Las partes que conforman el timbal actual son: un resonador o caja de forma semiesférica normalmente construido en metal con un baño en cobre o latón, un parche o membrana ubicado en la parte superior del resonador, el cual se agarra al cuerpo y se tensa mediante un juego de tornillos. En la actualidad se utilizan con más frecuencia los timbales con sistema de pedal, lo cual permite una ágil y precisa afinación de la membrana.

Existen varios tamaños de timbal, desde 81 centímetros (32 pulgadas) de diámetro hasta el Timbal *pico* de 30 centímetros (12 pulgadas) o menos. Algunos ejemplos de los registros según el tamaño¹⁵. (Ver figura 6)

Figura 6. Registros del timbal según su tamaño.



Fuente: Number google. Ranges of individual timpani sizes , [en línea] 2009 [Citado en diciembre de 2012] Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Timpani_Range_Individual.JPG

2.3 LA CAJA CLARA

¹⁵ A Cyprus Roussos Group Company. Mp3, F.M real music encyclopedia [en línea] 2005 [citado en diciembre de 2012] Disponible en: <http://mp3.fm/Musician/Timpanist.htm>

Para introducirse en el tema de la caja clara es necesario remitirse a los tambores. Estos instrumentos han sido de uso común en casi todas las culturas del mundo, por tal razón, se justifica el hecho de que dependiendo del contexto hayan evolucionado en diversas formas basados en un mismo principio de cuerpo y membranas. Teniendo en cuenta que este estudio se centra en los instrumentos de percusión sinfónica, se ubicará esta reseña histórica de la caja clara únicamente en su desarrollo y relevancia en Europa.

“En la formación de la palabra <tambor> podrían haber contribuido diversos elementos lingüísticos: en ocasiones se ha pretendido que proviene del hebreo “toph” pero es más corriente creer que procede del persa “tabir” nasalizado por la influencia del árabe “at-tambur”, “tambour” (en francés antiguo “tabour”) apareció a finales del siglo XVII”¹⁶.

Se sabe de la existencia de un instrumento de origen asiático conocido como *tabor*, el cual se ejecutaba con una sola mano y poseía una cuerda de tripa llamada *bordón* ubicada sobre el parche superior. La historia de este instrumento está estrechamente relacionada con su uso bélico, según FRANCOIS¹⁷, se sabe que desde la época de Carlomagno el *tabor* era tocado en combate.

SHOLES¹⁸ menciona que países europeos como Austria, Hungría, Prusia, Francia e Inglaterra, influyeron en la entrada de varios instrumentos al continente, al tomar como referencia las bandas turcas acompañadas de pífanos (flautín de madera), timbales, redoblantes, bombos, platillos y triángulos, para formar la “Banda real de artillería” (Ver figura 7).

¹⁶FRANCOIS, Rene. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza editorial S.A., Madrid 1985. p 88.

¹⁷ Ibid. p 88

¹⁸ SHOLES, Percy. Diccionario Oxford de la música. 9 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. p 949.

Según WOODSON¹⁹, La milicia Suiza adaptaría el uso del *tabor*, colgándolo a un lado del cuerpo mediante una correa de hombro o cinturón (para poder marchar mientras se tocaba), hecho que generó que se le llamase tambor de lado y que se popularizara en toda Europa. El tambor de lado (*side drum*) se ejecutaba generalmente con dos baquetas, ésto generó un avance importante en cuanto al desarrollo de la técnica usada para interpretarlo, principalmente por la introducción del uso de rudimentos, (ejercicios técnicos necesarios para lograr un dominio de las baquetas).

Figura 7. Banda de tambores militares.



Fuente: MARTINET, M. publicado en L'illustration, Universel Journal, París, 1860, [en línea] [citado en diciembre de 2012] Disponible en: http://es.123rf.com/photo_15346761_antigua-ilustracion-de-la-banda-de-tambores-militares-del-ejercito-italiano-atraididos-por-los-gusanos.htm

FRANCOIS²⁰ describe el tambor militar como un instrumento con cuerpo en forma cilíndrica, que estaba hecho de madera y con una membrana a cada extremo, normalmente dichas membranas eran de cuero de ternero y poseían unos pequeños orificios atravesados por un cordón que permitía ajustar o desajustar su afinación, en el parche inferior se tensaban dos cuerdas de tripa para darle el sonido brillante que lo caracterizaba (Ver figura 8). Asimismo expone que se

¹⁹WOODSON, Craig Roots of rhythm: the snare drum from Switzerland. Disponible en <http://www.rootsofrhythm.net/roots/RORE-FS-snare.pdf> (citado el 07 de enero de 2013)

²⁰ FRANCOIS, Rene, Op.cit., p 72

emplearían diferentes materiales y medidas para su elaboración, lo que permitió la aparición de nuevos instrumentos tales como la *Tarole*, con un cuerpo de 20 cms de alto, construida en cobre con bordones de tripa al igual que el tambor militar y con un sistema de ajuste de membranas a través de tornillos; este instrumento tendría un timbre muy similar a lo que se le denomina hoy caja clara.

Figura 8. Tambor militar.



Fuente: GAD GAD MUSIC. Melómanos Academeia virtual : los instrumentos de percusión [en línea] [citado en diciembre de 2012] Disponible en: <http://www.melomanos.com/academia/instrum/pmembra2.htm>

Según RAMÍREZ²¹, la caja clara tuvo un importante lugar de reconocimiento en las tropas europeas alrededor de los siglos XVI y XVII, inicialmente como acompañante de pífanos, cornetas, trompetas y posteriormente como solista en las marchas y que algunas cajas llegaron a ser utilizadas en las cortes reales. (ver figura 9).

Figura 9. Caja clara antigua.

²¹ RAMÍREZ, Jesús. La Percusión [en línea] <http://www.galeon.com/jerafer/caja.htm> [citado el 4 de enero del 2013]



Fuente: RAMIREZ, Jesús. La percusión, [en línea] [citado en diciembre de 2012] Disponible en: <http://www.galeon.com/jerafer/caja.htm>

FRANCOIS²² afirma que la sonoridad característica del instrumento, como se conoce actualmente, tuvo su origen a finales del siglo XIX dentro de la música ligera (ópera vienesa) y de baile, y que debido a su cualidad tímbrica brillante y seca, ocupa un lugar importante dentro del repertorio sinfónico.

Al parecer, el primer testimonio escrito donde se incorporaría el tambor en la orquesta sería en la ópera *Alcyone* (1706) del compositor Marin Marais.

Otros ejemplos de su uso son:

- El oratorio de Handel llamado *Judas Tadeo*.
- *Iphigénie en Tauride* (1779) de Willibald Gluck.
- Beethoven lo usaría en su sinfonía *Battle* (1813).

Posteriormente el compositor italiano Gioachino Rossini, escribió al inicio de la obertura de su obra *La Gazza Ladra* (1817) un solo de caja clara en donde el percusionista debe ejecutar dos redobles en dinámicas contrastantes y acto seguido un *crescendo* que prepara la entrada de la orquesta. RAMIREZ²³ asevera

²² FRANCOIS, Rene, Op.cit., p 88

²³ RAMÍREZ, Op. cit.,

que Rossini, sería reconocido como pionero en asignarle un papel destacado al instrumento, hecho que contribuyó al uso éste en la orquesta de forma definitiva y creó la necesidad de realizar mejoras mecánicas.

De igual forma expresa que en 1844 Hector Berlioz emplearía seis cajas (algunas sin bordones, hecho que posteriormente sería de uso frecuente) en su *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*.

2.3.1 Características de la Caja Clara actual. A principios del siglo XX, Robert Dansly diseñó para *Ludwig Drum Company* un sistema que permitió activar y desactivar los bordones de forma inmediata, aumentando así sus recursos sonoros (ver fig. 10). Este tambor tiene un cuerpo cilíndrico sobre el que se ajustan y tensan dos membranas (una superior y una inferior) mediante un juego de tornillos, la membrana inferior posee un juego de fibras llamadas bordones que se pueden alejar o acercar al parche gracias a un sistema de palanca²⁴.

Figura 10. Sistema de palanca de la caja clara actual.



Fuente: ZOOFARI. Wikimedia commons 24 julio de 2011 [en línea] [citado en diciembre de 2012] disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snare_drum_strainer.jpg

Entre otros compositores que a principios del siglo XX emplearon la caja clara y aportaron en la ejecución y sonoridad del instrumento, se destacan:

²⁴Vintage drum guide. The history of vintage drums [en línea] 2003 [citado el 5 de enero 2013] http://www.vintagedrumguide.com/ludwig_snare_drum_catalog_pages.html

- Rimsky Korsakov en su *Capricho Español* (1887).
- Maurice Ravel en su *Bolero* (1928).
- Serguéi Prokófiev en *Pedro y el Lobo* (1936).

En la actualidad, la caja clara es un instrumento que exige un alto nivel técnico y requiere de una formación completa para poder explotar al máximo sus posibilidades rítmicas y tímbricas. Algunos de los compositores y percusionistas más importantes que han escrito para este instrumento son: Jacques Delécluse (Francia) Dobri Paliev (Bulgaria) Siegfried Fink (Alemania) entre otros.

Algunas de las obras que han contribuido a posicionar la caja clara como un instrumento importante de estudio son:

- *Marcha- cadenza* del compositor Gert Mortensen (1976).
- *Trommel Suite* del compositor alemán Siegfried Fink (1979).
- *Konzertstück for snare drum and orchestra* (1982) del compositor Askill Masson, este es el primer concierto para caja clara y orquesta del que se tiene registro escrito.
- *Pezzo da concerto # 1* del compositor Nebojsa Zivkovic (1988).
- *American Suite for Snare Drum* del compositor Guy Gauthreaux (2000).
- *Concert Suite for Snare Drum* del compositor Eckhard Kopetzki (2002).
- *Tchik* de Nicolas Martyniow (2003).
- *Nessun popolo oppresso 6. per tamburo e pianoforte* del compositor Luigi Morleo (2006).

2.4 LA MARIMBA

Acerca del origen de la marimba se han planteado diversas y discutidas hipótesis, algunas afirman que proviene del continente asiático, mientras otras sostienen que su origen es africano, sin embargo, otras hipótesis afirman que su origen se dio en América central. Si bien en estos continentes se encuentran instrumentos que podrían ser antecesores de la marimba, no se puede afirmar con certeza su verdadera procedencia.

“Referencias orales y escritas señalan al Congo, Malawi y Mozambique como lugares de origen del instrumento. Basadas en una conexión lingüística con el lenguaje Bantú, establecen que “imba” significa cantar y es nombre de una nota de la marimba, y “ma”, prefijo para indicar plural”²⁵.

CARREÓN²⁶ menciona que algunos grupos de esclavos africanos ubicados en América, construyeron un instrumento similar a la marimba al que llamaban Yolotli. Además de este ejemplo se encuentran otros como: en Senegal el Balafón (fig. 11), en Nigeria la Gedegua, en Costa de Marfil el Bala, en Uganda la Amadian, en Gambia el Ronat, entre otros.

Figura 11. Balafón de Senegal.



Fuente: MAREQUE, Manuel. Sabios del mundo, marzo de 2012 [en línea] [citado en enero de 2013] Disponible en: <http://sabiosdeljerte.blogspot.com/p/instrumentos-musicales.html>

²⁵ CARREÓN, Max Joe. La Marimba: organología musical En: Conservatorianos, revista de información, reflexión y divulgación culturales [en línea] (marzo-abril 2004). Disponible en: <<http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%20%20para%20web/carreon8.pdf>> [citado el 30/07/2012] p 50.

²⁶ Ibid., p. 50

Por otra parte, CARREON²⁷ expone que existen en Asia instrumentos semejantes a la marimba, hecho por el cual investigadores como Blench y Sybil Marcuso, le otorgan el origen a dicho continente, asimismo menciona que Keiko Abe, compositora y marimbista japonesa, sitúa la procedencia de la marimba en las dinastías Ming y Chings de China y que el musicólogo Curt Sachs estaría de acuerdo con esta hipótesis en su tratado *La historia de los instrumentos musicales*.

FRANCOIS²⁸ expone que algunos ejemplos de xilófonos asiáticos son: el Gamban Kayu de Java y Sumatra en Indonesia, el Roneat de Camboya (figuras 12 y 13), y en Filipinas el Tatun.

Figura 12. Gamban kayu.



Fuente: GAMELAN. Gamelan, 25 de noviembre de 2009 [en línea] [citado en enero de 2013]
Disponible en: <http://gamelan-music.blogspot.com/2009/11/gambang.html>

Figura 13. Roneat.



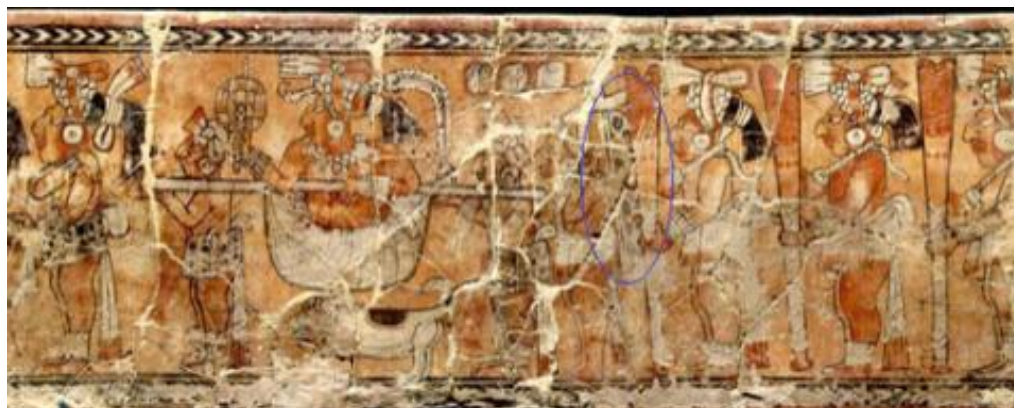
Fuente: Sam, Sam-Ang. Instrumentos Musicales de Camboya. Osaka: Museo Nacional de Etnología, 2002., Disponible en: <http://www.pbs.org/pov/thefluteplayer/instruments.php#UQC8uiecNP8>

²⁷ Ibid., p. 50.

²⁸ FRANCOIS, Rene. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza editorial S.A., Madrid 1985. p 54 ISBN: 84-206-8520-8

Por otro lado, CARREON²⁹ hace referencia a una teoría la cual plantea que en América Central se elaboró un instrumento llamado *teponaztli* (llamado “*Nobiuy*” en la lengua otomí y “*tunkul*” en la lengua maya), que fue el instrumento más importante hallado en todas las culturas prehispánicas; expresa que estos xilófonos fueron los antecesores de la marimba según lo afirma el guatemalteco Jesús Castillo, músico e investigador de música indígena. Además menciona que en una investigación arqueológica realizada por el guatemalteco Carlos Ramiro Asturias, se presentó una prueba de una cerámica maya del período Chixoy II, Chama 3, (año 1000 d.C), que consistía en un vaso ceremonial conocido como “vaso de Ratinlinxul”, en el cual se puede apreciar un hombre que al parecer lleva en sus hombros lo que podría ser una marimba maya. (Ver figura 14)

Figura 14. Vaso de Ratinlinxul.



Fuente: KERR, Justin, las colecciones Kerr, FAMSI [en línea] [citado en enero de 2013] Disponible en <http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/articles/chama/> (figura 2)

Si bien no se puede afirmar con exactitud cuál de las teorías planteadas anteriormente es verídica y cual no lo es, sí se considera que la evolución de algunos xilófonos hasta el nacimiento de la marimba se dio en América central.

²⁹CARREÓN, Op. cit., p. 50.

CARREÓN³⁰, afirma que César Pineda del Valle, historiador y periodista mexicano, propone varios momentos importantes en la evolución de este instrumento en América. Por ejemplo, sostiene que la invención de la marimba cromática sucedió en Chiapas, México en 1886 por Corazón de Jesús Borraz, quien junto a David Gómez, se encargarían de darla a conocer y realzar sus cualidades, de igual forma menciona otro suceso importante que se daría en 1930 cuando el maestro Crescencio Mancilla ideó resonadores con punta de pirámide contribuyendo al mejoramiento del sistema de suspensión. El anterior autor citado adjunta que a comienzos del siglo XX, los viajes hechos por varios grupos de marimbistas de centro América contribuyeron en la aparición de este instrumento en EUA. Se destacan entre ellos: The Hurtado Brothers Royal Marimba Band, Cárdenas Marimba Band, y The Blue and White Marimba Band, todos de Guatemala.³¹ También menciona que se le otorga a Clair Omar Musser el haber introducido la marimba en Norteamérica, lo que influyó en el desarrollo y construcción de ésta, fabricándole resonadores de acero y posteriormente realizándole aleaciones con otros metales, además de extender su registro en las notas graves. (Ver fig. 15). Musser estudiaría marimba y comenzaría a realizar recitales como solista, asimismo ejecutaría conciertos para violín y orquesta adaptados a la marimba.

Figura 15. Marimba de concierto.



Fuente: MARIMBA ONE. Marimba one, [en línea] [citado en enero de 2013] Disponible en: <http://www.marimbaone.com/marimbas/frames>

³⁰ CARREÓN, Op. cit., p. 52.

³¹ CARREÓN, Op. cit., p. 50.

El primer concierto para marimba y orquesta sinfónica que se conoce fue escrito en 1940 por el compositor norteamericano Paul Creston, el concierto tiene tres movimientos y fue elaborado a petición del director Federique Petrides. “Su obra introdujo la idea de un concierto para marimba entre sus contemporáneos y entre muchos compositores que vendrían posteriormente”³². A partir de Creston, el repertorio de marimba en la orquesta aumentaría de forma notable.

Algunos ejemplos son

- *Concierto para Marimba, Vibráfono y Orquesta* (1947) del compositor francés Darius Milhaud, que es una transcripción de su *Suite para Piano y Orquesta*.
- *Concierto para Marimba y Orquesta* de Robert Kurka (1956) en EUA.
- *Concertino para Marimba y Orquesta* de Jorge Sarmientos en Guatemala (1957).
- *Concierto para Marimba y Orquesta* (1986) del percusionista y compositor brasileño Ney Rosauro.
- *Marimba Concertino* del compositor Alfred Reed (1991).

Entre los compositores, marimbistas o percusionistas que han escrito obras para este instrumento se destacan: Minoru Miki (Japón), Gordon Stout (EUA), Eckhard Kopetzki (Alemania), C. Omar Musser (EUA), Emmanuel Sejourne (Francia); entre otros.

³² LIAO, Op. cit., p. 1.

3. EL RECITAL

Se planteó el recital didáctico como estrategia para acercar el público a las obras y los instrumentos aquí expuestos, porque se considera que el uso de diferentes elementos genera un ambiente propicio no sólo para la escucha y valoración estética del repertorio, sino también para el aprendizaje de otros aspectos relacionados con las obras, los compositores y los mismos instrumentos.

Como se ha anunciado anteriormente, este recital es el resultado de cuatro etapas en las que cuidadosamente se han seleccionado las obras, la información relevante de las mismas, se han analizado los aspectos de tipo interpretativo y otros elementos que serán presentados junto con el resultado musical.

Para hacer de éste, un recital didáctico, se ha diseñado un guion que estructura la presentación de los aspectos antes mencionados. Esta exposición será hecha por el mismo intérprete haciendo uso de recursos audiovisuales tales como una presentación elaborada en el programa *prezi* y la ejemplificación en vivo de características de los instrumentos y recursos técnicos.

Para la selección de las obras, fue necesario partir del principio de que lo que se ha escrito para instrumento de percusión solista se ha hecho a partir del siglo XX, sin embargo, fueron tenidas en cuenta características de cada una de ellas, las cuales serán expuestas a continuación:

- Trommel Suite. Esta obra para redoblante fue seleccionada con el ánimo de mostrar la versatilidad del instrumento obtenida a partir del uso de diferentes recursos técnicos para la consecución de distintas sonoridades como los cambios de baquetas y de bordón, el uso de la membrana para generar tres alturas diferentes y otros golpes en diferentes partes del instrumento.

- Preludio # 1 en Mi menor. Este preludio para marimba fue elegido con el fin de ilustrar el uso de la técnica a cuatro baquetas en la marimba, asimismo al ser una pieza tonal permite facilitar la apreciación auditiva; por otro lado es la única de las tres piezas, que hacen parte del recital, que fue escrita por un compositor suramericano.

- March. Esta pieza para cuatro timbales se escogió dentro del repertorio, con el propósito exponer las variedades tímbricas del timbal al ejecutarse con un extremo distinto de baqueta en cada mano y al emplear el uso de sordinas que el intérprete debe ubicar respetivamente en cada timbal, asimismo, visualmente es una obra interesante, debido a que contiene giros de las baquetas sobre el aire durante todo el transcurso de la obra.

3.1 LAS OBRAS

3.1.1 TROMMEL SUITE

Esta es una obra compuesta por el percusionista, compositor y profesor de percusión Siegfried Fink, nacido el 8 de febrero de 1928 en Zerst, Alemania y fallecido el 3 de mayo de 2006 en Würzburg, Alemania. GIESECKE³³ cuenta que Fink estudió timbales y percusión con Alfred Wagner y composición con Helmut Riethmüller en la Universidad de Música de Weimar, Alemania entre 1948 y 1951. Dirigió el primer plan de estudios para la enseñanza de instrumentos de percusión en las escuelas de música alemanas, fue premiado por sus resultados en la música y la docencia, con el Bundesverdienstkreuz (Orden del Mérito de la República Federal de Alemania), también obtuvo premios de arte y fue venerado

³³GIESECKE, Mark Andreas. SIEGFRIED FINK, Hall of Fame. Percussive Arts Society. Disponible en: <http://www.pas.org/experience/halloffame/FinkSiegfried.aspx>. (Citado el 05/12/2012)

con doctorados de las universidades de Música de Sofía y de Barcelona. Por el trabajo de enseñanza a lo largo de su vida recibió el *Lifetime Achievement Award* de la Educación por la Percussion Arts Society de los EUA. Fink compuso más de 160 obras musicales, desde piezas para solistas, música de cámara y música de *Ballet*.

Asimismo el autor citado anteriormente expresa que *Trommel Suite solo für Percussion* (1979) fue una de las primeras obras escritas para redoblante solo. Es una obra que contiene diversidad sonora al explorar varias posibilidades tímbricas del tambor, convirtiéndola en una de las más interpretadas en los concursos de percusión de su época debido a su compleja ejecución.

VALDIRI³⁴ explica que se entiende por suite a una pieza escrita para un instrumento solo, en la cual intervienen “aires” o “ritmos” diferentes que contienen un mismo sentido musical. Esta suite para redoblante contiene cinco momentos organizados de la siguiente forma:

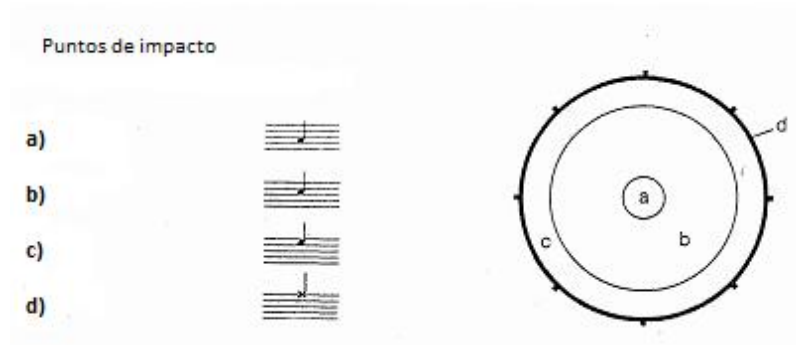
- I. INTRADA
- II. TOCCATA
- III. MISTA
- IV. CADENZA
- V. MARCIA

El compositor es muy específico respecto a la notación o forma de escritura. Es necesario tener claros los gráficos expuestos en la obra para lograr una ejecución acertada, además, es conveniente para una correcta interpretación el comprender que esta obra explora 18 sonoridades diferentes en el redoblante.

³⁴ VALDIRI, Alfonso. Aspectos fundamentales de historia universal de la música a nivel de enseñanza media. Editorial musical “Exitos” Cali – Colombia.

Acerca de los lugares planteados por el compositor donde se debe golpear el parche con la baqueta, se sugiere percibir los registros grave, medio y agudo. Es favorable para la interpretación intentar apreciar en el redoblante una “línea melódica” construida por tres sonidos. (Ver en figura 16).

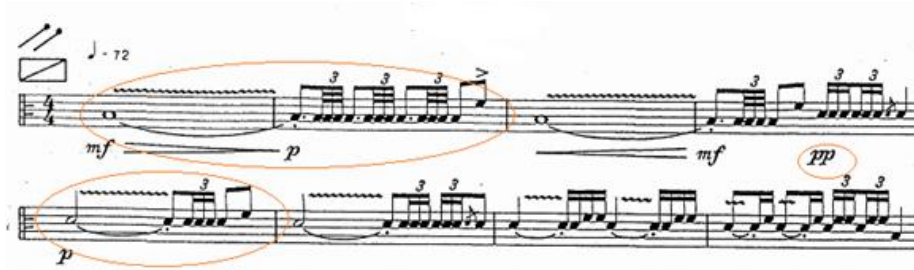
Figura 16. Puntos de impacto en el redoblante (Trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras) p2.

a. Primer Momento. Intrada. El primer momento es utilizado por Fink como una obertura y está estructurado al parecer de forma primaria o estrófica, es decir, que se desarrolla basado en un motivo rítmico específico y presenta variaciones durante el transcurso de la pieza; la sección llamada *Intrada* es enriquecida con el constante uso de dinámicas. Fink sugiere desde el compás 1 al 4 una introducción, acto seguido, prepara con un *pianissimo* la exposición de lo que se podría llamar tema principal, que a su vez es una variación del motivo ejecutado en la introducción. (Ver fig. 17).

Figura 17. Introducción y motivo rítmico (Trommel suite)



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

Fink utiliza variaciones rítmicas del motivo inicial durante el transcurso de la pieza. Se puede apreciar que es re-expuesto en el compás 36. (Ver figura 18).

Figura 18. Variaciones del motivo (Trommel suite)



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

- **Sugerencias.** Fink escribe en los compases 17 y 19 un recurso sobre la ejecución de figuras binarias y ternarias, por esto se sugiere analizar los acentos dentro del redoble cerrado mediante la subdivisión, para lograr que se perciba la diferencia entre éstas. Dicho análisis se puede apreciar en la figura 19.

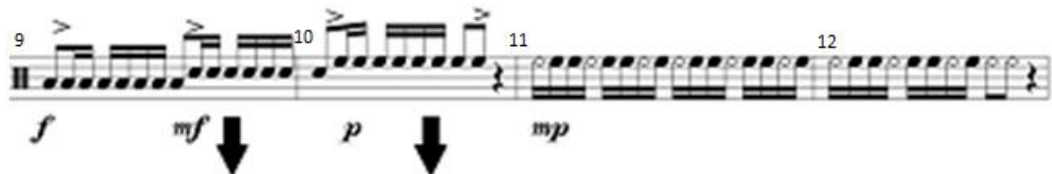
b. Segundo Momento. Toccata. Esta toccata se puede ver estructurada en tres secciones. La primera es la exposición del tema principal, el cual presenta variaciones durante la pieza (Compases 1 al 32).

La segunda sección es una cadenza en donde intervienen cambios de pulso mediante el uso de *ritenutos*, además de cambios de entorchado y baquetas. Esta sección presenta motivos poli-rítmicos y es enriquecida musicalmente por la variedad de dinámicas.

La tercera sección inicia en la indicación *Tempo I* $\text{♩} = 160$, en donde se retoma el pulso inicial y aparecen por segmentos variaciones del motivo rítmico. La obra finaliza con una coda de 4 compases construida por redobles cerrados.

- **Sugerencias.** Fink utiliza un recurso llamado *rimshot*; para ejecutarlo correctamente es necesaria su anticipación. Se sugiere tocar los compases 9 y 10 del centro del parche hacia abajo (sin que se modifiquen auditivamente los tres registros) preparando así la posición para los compases 11 y 12. (Ver figura 21).

Figura 21. Anticipación sugerida para la interpretación del *rim shot* (Trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Frankfurt (1979) (partituras)

Figura 22. Ilustración sobre la anticipación sugerida para la interpretación del *rim shot* (Trommel suite).



Foto: Autor (tomada el 15 de diciembre de 2012)

En el compás 34 o *cadenza* se sugiere la digitación de triple derecha para realizar el cambio de bordones con la mano izquierda. Asimismo se sugiere preparar la posición para la ejecución del *rimshot*. (Ver figura 23).

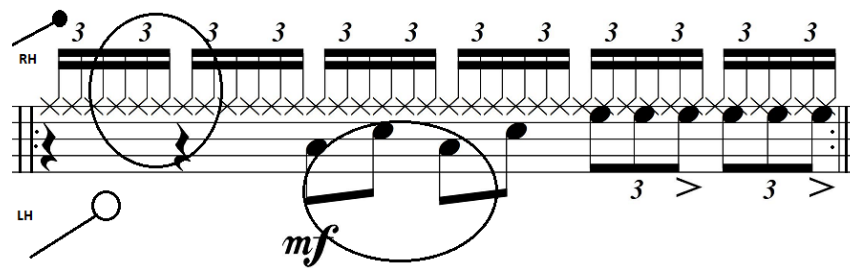
Figura 23. Digitación sugerida para preparar el cambio de bordones (trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

Fink propone secciones en las cuales una mano toma un papel de acompañante y la otra de “melodía”. En el compás 35 la melodía es tocada por la mano izquierda y se sugiere resaltarla mientras la mano derecha acompaña en tresillos de semicorchea. (Ver figura 24)

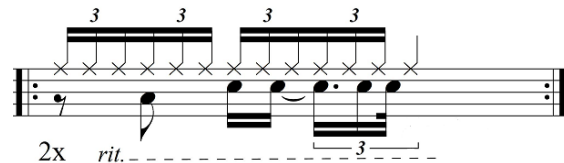
Figura 24. Melodía en la mano izquierda (Trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

El siguiente es un ejemplo de un motivo poli-rítmico en el compás 36 planteado por el compositor donde se ejecutan figuras binarias y ternarias al mismo tiempo. (Ver figura 25).

Figura 25. Polirritmia (Trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

Se sugiere que ambas manos toquen en la misma dinámica para lograr este efecto poli-rítmico. Además se sugiere escuchar las manos por separado.

Se proponen las siguientes digitaciones en los compases 42, 43, 45 y 46 e igualmente dentro de los círculos rojos, se indican las preparaciones más aconsejables para hacer el cambio de baquetas y de bordones. (Ver figura 26) (Cabe aclarar que es muy importante ubicar el set de baquetas de la manera más cómoda posible para facilitar los cambios al intérprete).

Figura 26. Digitaciones sugeridas desde el compás 39 al 50 (Trommel suite).

The image shows a musical score for the Trommel suite, measures 39 to 50. The score is written in 4/4 time, marked 'Tempo I' with a tempo of quarter note = 160. The score is divided into three systems. The first system (measures 39-42) features a right hand (R) playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 43-46) features a left hand (L) playing a rhythmic pattern of eighth notes. The third system (measures 47-50) features a right hand (R) playing a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) at measure 39, *f* (forte) at measure 43, *mp* (mezzo-piano) at measure 47, and *mf* (mezzo-forte) at measure 50. There are also performance instructions: 'mano izquierda' (left hand) and 'mano derecha' (right hand) with arrows pointing to specific notes. A red arrow points to the left hand at measure 50 with the label 'mano izquierda'.

Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

c. Tercer Momento. Mista. La pieza llamada *mista* está estructurada en tres secciones, la primera sección abarca desde el compás 1 al 14. Fink expone el motivo rítmico en el compás 1 escrito a 11/8, luego propone una amalgama rítmica entre 4/4 y 5/8 desde el compás 7 hasta el compás 14. El motivo aparece expuesto mediante variaciones rítmicas durante toda la primera sección y es ejecutado con los bordones abajo (es decir bordón separado de la membrana inferior).

La segunda sección surge a partir de un cambio de *tempo* antecedido por un *acelerando* en el compás 15. Esta segunda parte es enriquecida con el uso regular de dinámicas, el recurso *on rim* (baqueta sobre el aro) y el sonido de los bordones.

En la tercera sección (compás 31) se retoma el tempo inicial, se baja de nuevo los bordones y es re-expuesto el tema principal de la Mista. De igual forma, es una *coda* para el final de la pieza.

- **Sugerencias.** En los compases que requieren la intervención simultánea de ambas manos, se sugiere se destaque la mano derecha aun cuando tengan indicadas la misma dinámica ya que contiene la línea melódica. Este caso se puede apreciar a partir del compás 1 (Ver figura 27).

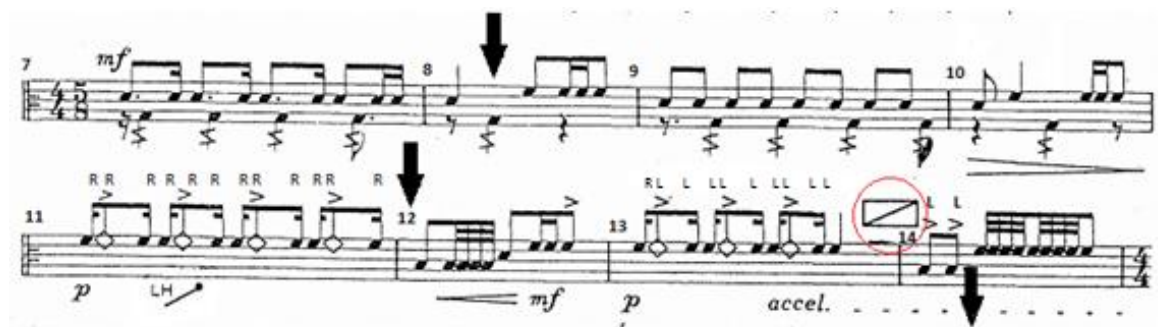
Figura 27. Melodía en la mano derecha.(trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras).

Se recomienda que a partir del compás 8 se prepare la posición para el *rim shot* que aparecerá en el compás 11, tocando desde el centro del redoblante hacia abajo, igualmente se propone hacer el cambio para activar los bordones (encerrado en rojo) con la mano derecha. (Ver figura 28)

Figura 28. Preparación del *rim shot* y cambio de bordones (Trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

Se sugieren en los compases 34 y 35 las siguientes digitaciones, y encerrado en color rojo, el cambio de bordonera con la mano derecha. (Ver figura 29).

Figura 29. Sugerencias de digitaciones para preparar el cambio de bordones (Trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

Figura 30. Ilustración sobre el cambio de bordones (Trommel suite).



Foto: Autor (tomada el 15 de diciembre de 2012)

d. Cuarto Momento. Cadenza. Según SHOLES³⁵, Se entiende por *Cadenza* un pasaje escrito o improvisado que es interpretado por uno o varios solistas, es normalmente de carácter libre y es una muestra de virtuosismo y dominio del instrumento por parte de intérprete, por lo general está construida por motivos rítmicos presentes en la obra.

Fink, con respecto a la cadenza afirma lo siguiente: “En la Cadenza se encuentran patrones rítmicos usados en otros movimientos. El solista puede decidir el tempo, combinación y repetición del patrón, dinámicas y colores del mismo mediante la

³⁵SCHOLES, Op. Cit., p. 216

elección de baquetas, el lugar donde golpea el tambor y la tensión de los bordones”³⁶.

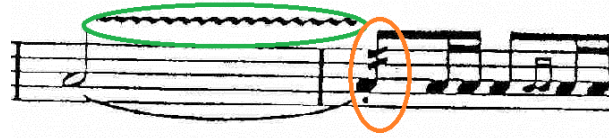
- **Sugerencias.** La primera sugerencia es buscar, con los motivos rítmicos expuestos, un orden que permita así darle un sentido musical; tratar de encontrar un eje temático es una opción bastante útil, asimismo la respiración, los movimientos de gesto y preparación, son importantes para efectuar los cambios entre un patrón rítmico y el siguiente de forma natural. En este caso se propone un orden específico el cual facilita la lectura y a su vez el cambio entre cada motivo (orden con los números en color azul). En rojo se encuentran las sugerencias de: Cambio de bordones, cambio de baqueta, dinámicas, repeticiones y digitaciones. (Ver anexo D).

e. Quinto Momento. Marcia. La *Marcia* es un movimiento que tiene una estructura primaria o estrófica, no posee cambios de bordones ni de baquetas, tampoco cambios de tiempo, su rango dinámico es desde un *piano* hasta un *forte* y además es la sección más corta de toda la *suite*. Se podría plantear que Fink utiliza esta última sección de la obra para crear un sentido de continuidad y equilibrio. Se sugiere que ese último movimiento se ejecute con un carácter enérgico y marcial.

Se propone en los compases 23 y 24 marcar la clara diferencia ente el redoble cerrado (redoble presionado) en color verde y el redoble abierto (golpes dobles) en color naranja. (Ver figura 31)

³⁶ FINK, Siegfried. *Trommel – suite*, Zimmermann-Franfurt (1979) p.7.

Figura 31. Diferencia entre redoble cerrado y abierto (Trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

Se sugieren las siguientes digitaciones de los acentos desde el compás 41 al 48.
(Ver figura 32)

Figura 32. Digitaciones sugeridas (Trommel suite).



Fuente: FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

3.1.2 PRELÚDIO NO. 1 MI MENOR (E MINOR). OP. 11

Esta obra fue escrita por el compositor Ney Rosauro nacido el 24 de octubre de 1953 en Rio de Janeiro, Brasil. ROSAURO³⁷ en su página oficial menciona que comenzó sus estudios de Percusión en 1977 con Luiz Anunciação percusionista de la Orquesta Sinfónica de Brasil. Estudió composición y dirección en la universidad de Brasilia. Haría su maestría en la escuela de música Wurzburg en Alemania bajo la dirección del profesor Siegfried Fink. En 1992 Recibiría su título

³⁷ Rosauro, Ney. Ney Rosauro-Percussionist, Composer and Educator, 2000 [on-line] Disponible En: <http://www.neyrosauro.com/official.asp>. Citado el 25 de noviembre del 2012.

de doctorado en música de la Universidad de Miami bajo la dirección de Fred Wickstrom. Además se menciona que fue profesor en la escuela de música de Brasilia y que actualmente es profesor en la Universidad de Miami, asimismo que ha publicado alrededor de 50 piezas para percusión además de varios métodos. “Es considerado como uno de los más originales y dinámicos percusionistas sinfónicos y compositores en la actualidad”³⁸.

Ney Rosauero, Citado por Coffey, peter, Sobre el Preludio N ° 1 en Mi menor dijo:

Preludio N ° 1 para Marimba Sola, fue escrito en un principio para guitarra, esto explica las armonías de música flamenca y el carácter español de la obra. La versión de marimba fue completada en 1983 y se dedicó a Rose Braunstein. A lo largo de sus tres temas, el espíritu de la música española se puede sentir y las digitaciones de los arpeggios de guitarra se sugieren en el tercer tema³⁹.

Este preludio está en la tonalidad de *Mi menor*. Hay varias progresiones de acordes y cadencias que dan un sentido estable de la tonalidad. La obra está construida en tres secciones principales, conectadas por la melodía y sujetas al centro tonal, sin embargo las tres secciones tienen elementos melódicos que las caracterizan y diferencian entre sí. El contenido rítmico de la obra es enriquecido por el uso de los *rallentando*, que funcionan como tensión rítmica y preparan el enlace entre un tema y otro.

³⁸ Ibid;

³⁹ Rosauero, Ney. Three Preludes for Solo Marimba Brazil: Propercussa, 1990, 1st mov. Citado por: COFFEY, Peter. An examination of selected works for percussion: prelúdio no. 1 mi menor (e minor), op. 11 by Ney Rosauero, prelúdio no. 2 la maior (a minor) by Ney Rosauero, rotation IV by Eric Sammut, water falls for a desert by Greg Coffey, strands of time by Brian Blume, surface tension by Dave Hollinden, bit smoke by Casey Farina. Manhattan, Kansas, 2012, 51 h. Trabajo de maestría (maestro en música). Universidad del estado de Kansas. Departamento de Música, Escuela de Artes y Ciencias. Disponible En: <<http://krex.k-state.edu/dspace/bitstream/handle/2097/13755/GregCoffey2012.pdf?sequence>> p1.

Rosauro inicia con una *cadenza* que funciona como introducción de la pieza utilizando la escala de *Mi menor* descendente, ésta, es re-expuesta como *coda* de la obra, pero esta vez, de forma ascendente (Ver figura 33 y 34).

Figura 33. Introducción (Preludio # 1 en Mi menor)

Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

Figura 34. Coda (Preludio # 1 en Mi menor)

Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

La sección A, se mueve melódicamente de forma descendente, se puede apreciar que Rosauro usa cadencias en arpeggios para estabilizar el centro tonal. El *Re*

sostenido encontrado en la tercera parte del tresillo de corchea en la primera cacilla, es importante para la progresión armónica y el establecimiento de *Mi menor* como centro tonal (Ver figura 35).

Figura 35. Uso del séptimo grado Re# (Preludio # 1 en Mi menor)

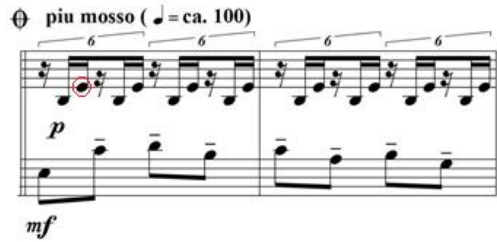
The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), indicating E minor. The time signature is 3/4. The score is divided into two first endings, labeled '1.' and '2.'. In the first ending, there is a triplet of eighth notes, with the final note being D# (circled in red). The tempo marking 'poco rall.' is written below the first ending. In the second ending, there is another triplet of eighth notes, with the tempo marking 'rall.' written below it. The bass staff provides a simple accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

La sección B (compás 7) está en la tonalidad de Mi menor y la línea melódica se desarrolla de forma ascendente. Desde ese punto se inicia la cadencia del relativo mayor de *Mi menor*, es decir *Sol mayor*. Posteriormente, se realiza una modulación transitoria a la tonalidad de *Do mayor*, para concluir con una semicadencia desde la dominante (*Si7*) de la tonalidad de la obra; esta progresión armónica crea una fuerte sensación de tensión a través del uso de la séptima menor.

La mayor parte del tema C (compás 22 al 73) tiene la nota *Mi* como nota pedal, (*obstinato*) la cual es tocada por la mano derecha que tiene como función el acompañamiento armónico, para destacar de esta manera el centro tonal y el carácter general de la pieza. (Ver figura 36).

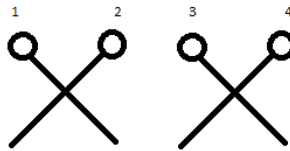
Figura 36. Sección C. compás 22 y 23 (Preludio # 1 en Mi menor)



Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

- **Sugerencias interpretativas.** Esta pieza está escrita para ejecutarse con cuatro baquetas.

Figura 37. Baquetas de marimba y digitaciones (Preludio # 1 en Mi menor)

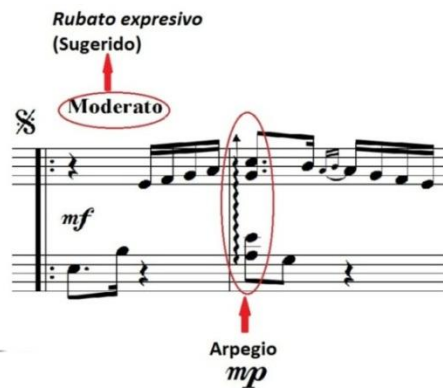


Fuente: Autor (elaborada el 15 de noviembre)

La introducción es un espacio para la libre interpretación del solista. Se indica que se exageren los *calderones* con el fin de otorgarle a la *cadenza* una sensación fuera del *tempo* y generar tensión en la primera parte de la melodía.

En el tema A se propone modificar un poco el pulso de dicha sección (aunque no esté indicado en la partitura), para así resaltar las frases; de igual forma se recomienda tocar los arpeggios con una dinámica inferior a la sugerida, con el fin de que la melodía descansa en el arpeggio (ver figura 38). Es importante tener en cuenta que Rosauro piensa en estos arpeggios como ejecutados por una guitarra.

Figura 38. Tema A Sugerencias (Preludio # 1 en Mi menor)



Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

La sección tema B (compás 7) es de carácter más enérgico, la melodía asciende progresivamente y las semifrases inician en los arpeggios, se sugiere que crezca progresivamente hasta alcanzar un clímax que conduzca a resolver al centro tonal.

Se sugieren las siguientes digitaciones para tocar los compases 11 y 12 (Ver figura 39)

Figura 39. Digitaciones sugeridas en los compases 11 y 12 (Preludio # 1 en Mi menor)



Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

Se sugiere que el tema C aparezca poco a poco, asimismo, es necesario que la melodía (tocada por la mano izquierda) sobresalga y se resalte sobre el acompañamiento. (Ver figura 38).

Figura 40. Sugerencias para el tema C compases 22 y 23 (Preludio # 1 en Mi menor)

Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

Se propone la siguiente digitación en los compases 44 y 45. La mano izquierda debe cruzar por encima de la mano derecha (que continúa con acompañamiento), salto que se ejecuta después del cambio de clave.

Figura 41. Digitaciones sugeridas para la mano izquierda (Preludio # 1 en Mi menor)

Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

Figura 42. Ilustración sobre el movimiento sugerido de la mano izquierda (Preludio # 1 en Mi menor)



Fotos: Autor (tomada el 19 noviembre de 2012)

Se proponen las siguientes digitaciones para la ejecución de los saltos de octava en la mano izquierda, que aparecen desde el compás 54. (Ver figuras 43 y 44).

Figura 43. Digitaciones sugeridas para ejecutar el salto de octava (Preludio # 1 en Mi menor)



Fuente: ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (Partituras).

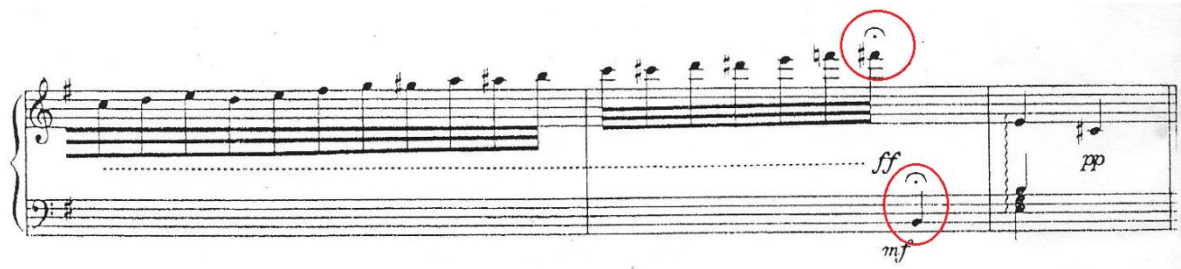
Figura 44. Ilustración sobre la digitación sugerida para la ejecución del salto de octava (Preludio # 1 en Mi menor)



Foto: Autor (tomada el 19 noviembre de 2012)

En la *cadenza* final, se sugiere crear un enlace melódico entre el Fa# con *calderón* de la tercera octava y el Si la segunda línea en clave de Fa, mediante un movimiento de desplazamiento del cuerpo de un extremo al otro de la marimba. (Ver figura 45).

Figura 45. Enlace melódico entre el Fa# y el Si en la coda (Preludio # 1 en Mi menor)



noviembre de 2012. En la página web ANSWERS⁴⁰, se expone que Carter estudió inglés y música en la Universidad de Harvard y en Longy School of Music, con profesores como Walter Piston y Gustav Holst. Estudio en París con Nadia Boulanger, y al retornar a EUA en 1935, dirigió el Ballet Caravan, años después enseñó música en el Conservatorio de Peabody (1946-48), la Universidad de Columbia, el Queens College, New York (1955-56), la Universidad de Yale (1960-62), la Universidad Cornell (desde 1967) y la Julliard School (1972). Las primeras composiciones de Elliot Carter fueron influenciadas por Stravinski y Paul Hindemith, por esto conservan un estilo Neoclásico. Algunas de las composiciones creadas durante la segunda guerra mundial fueron diatónicas, Carter abandonaría el neoclasicismo y a partir de 1950 su música sería atonal y de una dificultad rítmica marcada por la creación de la expresión *modulación métrica*, término usado para describir los cambios exactos de tiempo que se encuentran en sus obras.

Sobre VIII. MARCH se puede decir que es una de las *Ocho piezas para cuatro timbales* escritas por el compositor Elliott Carter y que hace parte de la colección de obras cortas para solo de timbal. La Marcha fue dedicada al percusionista norteamericano Saul Goodman y fue compuesta en 1950 junto a otras 5 piezas. Esta obra contiene diversos recursos de ejecución como cambios de baquetas y uso de sordinas que permiten que tenga un alto contenido de sonoridades, además el uso de modulaciones métricas genera cambios de velocidades de forma natural creando una sensación de estabilidad rítmica a pesar de los cambios frecuentes de compás. Carter utiliza temas repartidos en dos baquetas dándole un elemento contrapuntístico, ésta es tal vez la pieza más ejecutada a menudo entre las ocho existentes. “Dos ritmos de marcha están superpuestos, uno tocado con

⁴⁰Answers, Corporation. Answer [en línea] [citado en enero de 2013] Disponible en: <http://www.answers.com/topic/elliott-carter>

los extremos de madera y otro con los extremos de fieltro de las baquetas, esto produce ideas musicales expandidas en la sección central⁴¹”.

VIII. March está estructurada en tres partes. La primera de estas secciones se encuentra desde el compás 1 al 14. En este tema A, Carter expone un *ostinato* en la mano izquierda (círculo rojo) y un tema en la mano derecha. (Ver figura 46).

Figura 46. Tema A exposición del motivo (March)



Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

La segunda sección o tema B inicia a partir del compás 15, si bien no hay un cambio de tonalidad que genere un contraste melódico, si hay una *modulación métrica* (termino creado por el compositor) que permite un contraste rítmico entre la sección inicial. (Ver figura 47).

⁴¹SCHIRMER, G. Associated Music Publishers. INC. [en línea] [citado en enero de 2013] Disponible en: http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=23877
CARTER, Elliott: “Two march rhythms of different speeds are superimposed, one played with the butts, the other with the heads of the drum sticks. These produce musical ideas expanded in the middle section” (Traducción de Juan Carlos Perea).

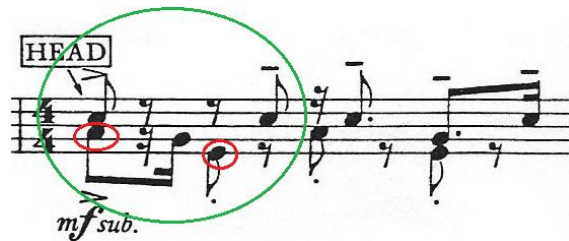
Figura 47. Tema B (Modulación métrica) (March)



Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

La tercera sección o A1 (compás 64) es la re-exposición del tema principal más variaciones; los compases 77, 78 y 79 funcionan como *coda* de la pieza.

Figura 48. Re-exposición A1 (March)



Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

Dentro de esta obra encontramos con frecuencia un recurso rítmico al que el compositor llama *modulación métrica*. Consiste en la modulación de un tempo original a un nuevo tempo, usando las subdivisiones y patrones rítmicos presentes dentro del tempo original, las cuales decidirán la velocidad de la modulación.

En el siguiente ejemplo, el valor equivalente que el compositor nos sugiere es el de corchea con puntillo dentro un pulso de ♩ = 105 bpm, quiere decir que a partir del compás 15 el nuevo pulso de negra tendrá la duración de la corchea con

puntillo del compás anterior, lo que equivale a un pulso de ($\text{♩} = 140 \text{ bpm}$), cabe recordar que continúa siendo un compás de 4/4 (más rápido). (Ver figura 49).

Figura 49. Análisis de la modulación métrica entre los compases 14 y 15 (March)

[HEAD]

[BUTT]

$\text{♩} = 140$

f

L.H. Change to HEAD

Nuevo pulso (planteado antes de efectuar la modulación en el siguiente compás).

Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

Otro tipo de modulación métrica es el cambio de compás mediante la anticipación de grupos de figuras rítmicas, (en este caso de cinco corcheas) las cuales encajan perfectamente con el nuevo cambio de compás sin que se perciban auditivamente cambios de métrica. Se puede ver en el siguiente ejemplo como las 5 corcheas agrupadas en un compás de 10/8 equivalen a quintillos de corcheas en un compás de 2/2 con pulso de blanca de 56 bpm. (Ver figura 50).

Figura 50. Modulación métrica con cambio de compás, entre los compases 28 y 29 (March)

$\text{♩} = 56$

p

5

Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

- **Sugerencias.** Elliot Carter plantea durante el transcurso de la obra el uso de dos timbres utilizando una baqueta con fieltro y otra con el extremo de madera. Si bien Carter escribe la misma dinámica de *mf* para ambas manos, se sugiere que la articulación llamada *tenuto* (que aparece en la mano derecha) sea interpretada con más intención para darle proyección sonora a lo que podríamos llamar línea “melódica”, mientras la otra mano acompaña con una articulación de *staccato*, que nos insinúa el aire de marcha. Se puede apreciar desde el compás 1. (Ver Figura 51)

Figura 51. Sugerencia sobre las dos voces (March)



Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

En el siguiente ejemplo se sugiere una forma de comprender la modulación métrica con cambio de compás. Los compases 37 y 38 al ejecutarse son sonoramente iguales, la clave está en que un patrón rítmico no solo puede escribirse de una única manera ya que la percepción auditiva de la métrica, es relativa, siempre y cuando correspondan en el pulso. Por ende se puede escribir como dos grupos de siete semicorcheas en un compás de 14/16 (subdivisión binaria) o como un septillo de semicorchea en un compás de 2/2. (Ver figura 52).

Por otro lado el silencio de negra encerrado en color verde es utilizado, al parecer por Carter, como una “respiración” que permite dar un poco de tiempo para realizar el cambio de baquetas (madera-fieltro).

Figura 52. Modulación métrica entre los compases 37 y 38 (March)

Both hands
change to HEADS

♩ = ♩ = 64

$\text{♩} = 64$

$\frac{14}{16}$ $\frac{2}{2}$

sf *mf* *sf* *piu sf* *p* *sf*

Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)* Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

El compositor utiliza apoyaturas de dos, tres y cuatro notas, en las cuales intervienen ambas manos con extremos diferentes en cada baqueta (punta de fieltro-punta de madera) éstas deben ejecutarse como golpes alternos; se sugiere para la interpretación de esta apoyatura que la baqueta de fieltro se ataque (ya que la baqueta con extremo de madera tiende a sonar más fuerte) con el fin de buscar un volumen estable entre ambas manos. Se tomara como ejemplo el compás 42.

Figura 53. Sugerencias para las apoyaturas (March)

[HEAD]

$\text{♩} = 12$ ($\text{♩} = 192, \text{♩} = 48$)

[BUTT]

mf

Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

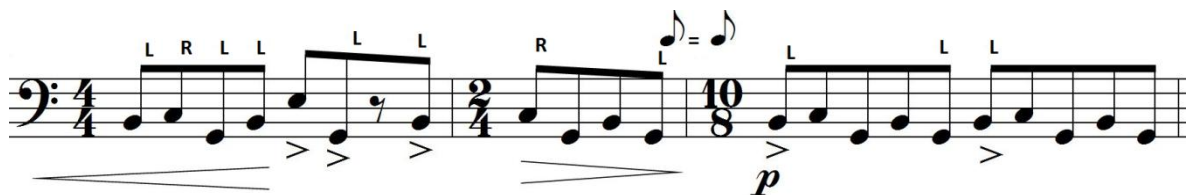
Figura 54. Ilustración sobre el taque de la mano con punta de fieltro en las apoyaturas (March)



Fuente: Autor (tomada el 17 de diciembre de 2012)

Se proponen las siguiente digitaciones en el compases 24, 25 y 26. (Ver figura 55)

Figura 55. Digitaciones sugeridas en los compases (March) 24, 25 y 26



Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

Se sugiere que el compás 45 sea interpretado solo por la mano izquierda (mango de la baqueta o extremo de madera), con el fin de que este continúe con el mismo timbre sugerido de la línea en los compases anteriores. (Ver figura 56).

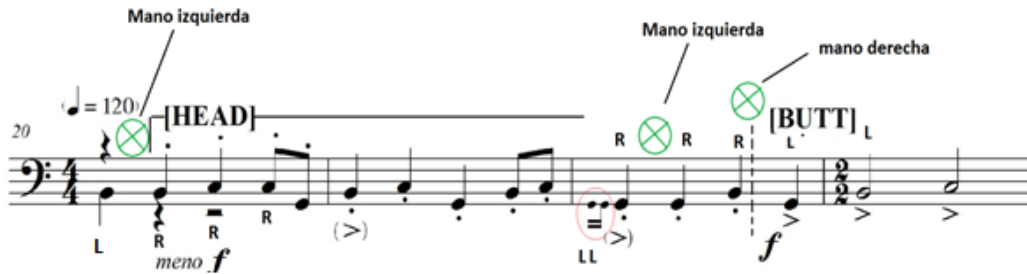
Figura 56. Digitación sugerida en el compás 45 (March)



Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

Se sugiere (en color verde) el momento en que se debe realizar los giros de baqueta o cambio de punta. Además las digitaciones y la interpretación de la apoyatura con golpe doble. (Ver figura 57).

Figura 57. Digitación sugerida desde el compás 46 al 49 (March)



Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

El diseño de las sordinas se elabora según el intérprete considere sea de su mayor comodidad. Se sugiere, deben estar construidas de un material que evite que suenen cuando se posan sobre las membranas y además deben permitir un fácil desplazamiento de ellas sobre los timbales. (Ver figura 58).

Figura 58. Ilustración sobre el uso de las sordinas (March)



Fuente: Autor (tomada el 17 de diciembre de 2012)

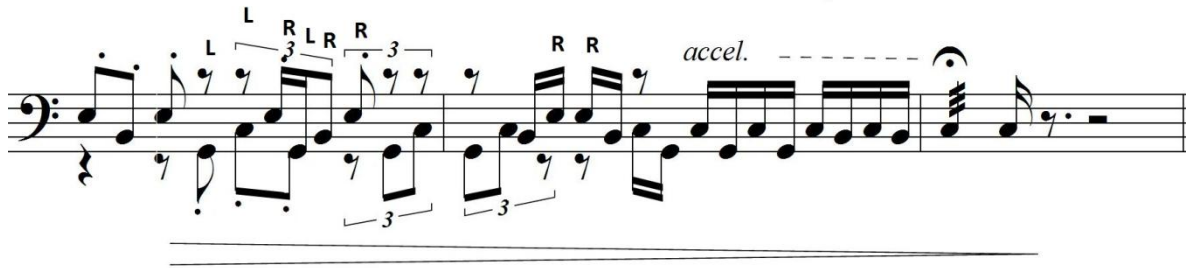
Se sugieren las siguientes digitaciones, momentos de cambios de baqueta y uso de la sordina sobre el timbal en el compás 76.

Figura 59. Digitaciones sugeridas en el compás 76 (March)

Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

Se proponen las siguientes digitaciones para los compases 77 y 78. (Ver figura 60)

Figura 60. Digitaciones sugeridas para los compases 77 y 78 (March)



Fuente: CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

CONCLUSIONES

El recital didáctico es una actividad pedagógica que contribuye al desarrollo y crecimiento cultural de la colectividad, el cual otorga a través de la contextualización música-entorno, un acercamiento significativo de la sociedad hacia las manifestaciones artísticas. El objetivo de difundir los instrumentos de percusión sinfónica dentro de la ciudad de Bucaramanga, tendrá sus resultados relevantes y notorios a medida que actividades como la realizada, sean adoptadas por personas y entidades inmersas en el ámbito formativo de instrumentistas de percusión sinfónica.

El recital didáctico realizado, tiene como evidencia y soporte teórico un material de investigación implícito en este trabajo, éste pretende servir como fuente de consulta para los interesados en el tema de la percusión sinfónica.

Los análisis de las obras fueron elaborados desde el punto de vista de un instrumentista, y las sugerencias interpretativas contienen propuestas del autor del proyecto bajo la asesoría de un profesional en el área de percusión sinfónica. Se espera que dichas propuestas contribuyan como sugerencias para los intérpretes y que ayuden con el enriquecimiento de esta disciplina.

BIBLIOGRAFÍA

A Cyprus Roussos Group Company. Mp3, F.M real music encyclopedia [en línea] 2005 [citado en diciembre de 2012] Disponible en: <http://mp3.fm/Musician/Timpanist.htm>

BOWLES, Edmund A. "Nineteenth-Century innovaciones en el uso y la construcción de los timbales." *Percusionista*, publicación oficial de la percusión Arts Society 1982, 19:2, p75

CAMPBELL, Murray, GREATED, Clive, MYERS, Arnold. Musical Instruments: History, Technology & Performance of instruments of western music. 1 ed. New York: Oxford University Press Inc. 2004. p 215. Disponible en http://books.google.com.co/books?id=D_15UtgRVJsC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=Carl+Pittrich,&source=bl&ots=7TbjLshtvf&sig=Tawz-7OOdnckTL0J7ZjfJdFewnl&hl=es&sa=X&ei=sEPnUKDxBoa68ATHsoGQDw&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=Carl%20Pittrich%2C&f=false (Consultado el 04/01/2013)

CARREÓN, Max Joe. La Marimba: organología musical en: Conservatorianos, revista de información, reflexión y divulgación culturales [en línea] (marzo-abril 2004). Disponible en: <http://www.conservatorianos.com.mx/web/Conservatorianos%208%20para%20web/carreon8.pdf> (Consultado el 21/07/2012)

CARTER, Elliott. *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*. Associated Music Publishers, New York (1995 -1968) (partituras)

COFFEY, Peter. An examination of selected works for percussion: prelúdio no. 1 mi menor (e minor), op. 11 by Ney Rosauo, prelúdio no. 2 la maior (a minor) by

Ney Rosauero, rotation IV by Eric Sammut, water falls for a desert by Greg Coffey, strands of time by Brian Blume, surface tension by Dave Hollinden, bit smoke by Casey Farina. Manhattan, Kansas, 2012, 51 h. Trabajo de maestría (maestro en música). Universidad del estado de Kansas. Departamento de Música, Escuela de Artes y Ciencias. Disponible en: <<http://krex.kstate.edu/dspace/bitstream/handle/2097/13755/GregCoffey2012.pdf?sequence>> (Consultado el 01/09/2012)

CONTRERAS, Jesús. Conocimiento del timbal para los alumnos del conservatorio. En: Revista Digital, Innovación y Experiencias Educativas. Nº 39- FEBRERO DE 2011. Disponible En: <http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_39/JESUS_CONTRERAS_1.pdf> (Consultado el 28/06/2012)

EL MUNDO DE LA MÚSICA, grandes autores y grandes obras. Barcelona: Océano grupo editorial 1998. p 166. ISBN 8449412528.

FINK, Siegfried. Trommel – suite, Zimmermann-Franfurt (1979) (partituras)

FRANCOIS, Rene. Los instrumentos musicales en el mundo. Alianza editorial S.A., Madrid 1985. p 72. ISBN: 84-206-8520-8

GEOFFROY, Jean. La Clase de percusión: Un cruce de caminos. Editorial Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá) Facultad de Artes 2008.

GIESECKE, Mark Andreas. SIEGFRIED FINK, Hall of Fame. Percussive Arts Society. Disponible en: <http://www.pas.org/experience/halloffame/FinkSiegfried.aspx> (Consultado el 02/12/2012)

LIAO, wan-Chun. Ney Rosauero's two concerti for marimba and orchestra:

analysis, pedagogy and artistic considerations. Coral Gables, Florida, 2005, 116 h. trabajo de doctorado (doctor en artes musicales). Universidad de Miami. Facultad de Música. Disponible en:<<http://www.neyrosauro.com/pdfs/article5.pdf>> (Consultado el 15/10/2012)

RAMÍREZ, Jesús. La Percusión [en línea] <http://www.galeon.com/jerafer/caja.htm>. (Consultado el 08/01/20013)

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

ROSAURO, Ney. Ney Rosauero-Percussionist, Composer and Educator, 2000 [online] Disponible En: <http://www.neyrosauro.com/official.asp> (Consultado el 25/11/2012)

ROSAURO, Ney. Preludio # 1 en Mi menor. Southern Music Company, San Antonio (1990) (partituras)

SCHIRMER, G. Associated Music Publishers. INC. [en línea] Disponibe en http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=23877 (Consultado el 10/01/2013)

SCHOLES, Percy. Diccionario Oxford de la música. 9 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.

VALDIRI, Alfonso. Aspectos fundamentales de historia universal de la música a nivel de enseñanza media. Editorial musical “Exitos” Cali – Colombia.

Vintage drum guide. The history of vintage durms [en línea] 2003 [citado el 5 de enero 2013] http://www.vintagedrumguide.com/ludwig_snare_drum_catalog_pages.html

WOODSON, Craig Roots of rhythm: the snare drum from Switzerland. Disponible en <http://www.rootsofrhythm.net/roots/RORE-FS-snare.pdf> (Consultado el 06 de enero de 2013)

ANEXOS

Anexo A. Trommel – suite snare drum – suite

siegfried fink

trommel-suite
snare drum-suite

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

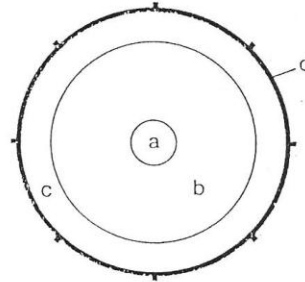


ZIMMERMANN-FRANKFURT

Ausführungsbezeichnungen / Notation for methods of playing

Anschlagstellen / points of impact

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



mit Saiten
snare on



ohne Saiten
snare off



Trommelschlägel
snare drum sticks



Tomtom
tomtom



Besen
brushes

Stock auf Stock
stick on stick

aufgelegter Stock
stick across rim

Randschlag
rimshot

Akzent
accent

Doppelakzent
stronger accent

rechte Hand
right hand

linke Hand
left hand

Besen
wischen
brushed

Press-
wirbel
press roll

vom Fellrand zur Mitte
from edge to centre

Notation = Ausführung - Sprungschläge
notation = execution - rebound strokes

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

intrada

The musical score for 'intrada' consists of ten staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 72. The score is characterized by frequent triplets and dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, *f*, *ff*, and *ppp*. There are also articulation marks like accents (>) and slurs. The piece concludes with a final measure marked '1'55''.

© 1979 by Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main / Fotokopieren unserer Ausgaben ist verboten und wird rechtlich verfolgt
ZM 2171

4
♩ - 160

toccata

mf pp mf pp

mf pp mf pp

f mf p mp

pp p

mf f

pp f p

mf f

p mf rit. pp

Cadenz (♩ - 80)
ff p pp mf rit.

(♩ - 60)
p pp p mp pp

RH
LH
mf
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
2 x rit.

(♩-72)
pp *mf pp accel.*

Tempo I (♩-160)
(pp)

LH
f *mp*

p *mf*

f

pp

mp *pp*

p *mf*

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

6

mista

RH $\text{♩} = 92$
 LH p

mf

p LH mf p *accel.*

$\text{♩} = 120$
 mp mf p f

p mf f

mf

f mf p

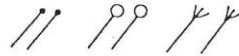
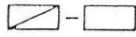
$\text{♩} = 92$
 LH *press roll*

ppp 1'30"

ZM 2171

cadenza

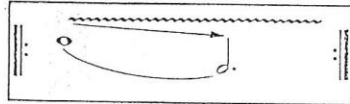
7 1



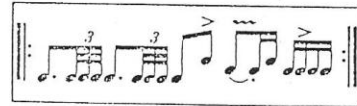
Allegro



Andantino



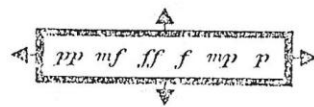
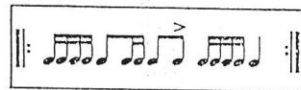
Comodo



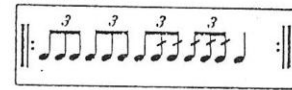
Maestoso



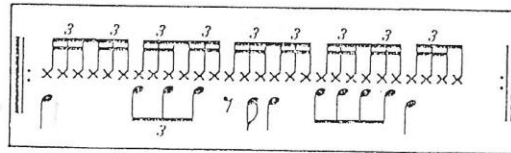
Presto



Allegretto



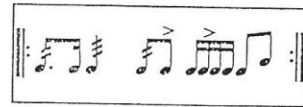
Moderato



Andante



Maestoso



Allegretto



± 1'30"

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

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

ZM 2171

8
♩ - 100

marcia

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a dynamic marking of *mf*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff has a dynamic marking of *p* and includes triplet markings. The third staff has a dynamic marking of *mf* and includes triplet and sixteenth-note markings. The fourth staff has a dynamic marking of *f* and includes triplet and sixteenth-note markings. The fifth staff has a dynamic marking of *p* and includes a wavy line above the notes. The sixth staff has a dynamic marking of *mf* and includes a wavy line above the notes. The seventh staff has a dynamic marking of *f* and includes a wavy line above the notes. The eighth staff has a dynamic marking of *p* and includes a wavy line above the notes. The ninth staff has a dynamic marking of *f* and includes a wavy line above the notes. The tenth staff has a dynamic marking of *f* and includes a wavy line above the notes. The score concludes with a double bar line and a final dynamic marking of *f*.

ZM 2171

Duck „Fiedl“ Mieden (Wastf.)

Anexo B. Prelúdio No. 1. Mi menor (E minor)

dedicado à Rose Breunstein

Prelúdio No. 1 Mi menor (E minor)

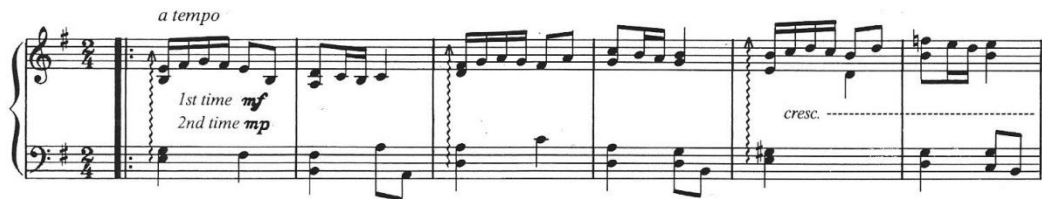
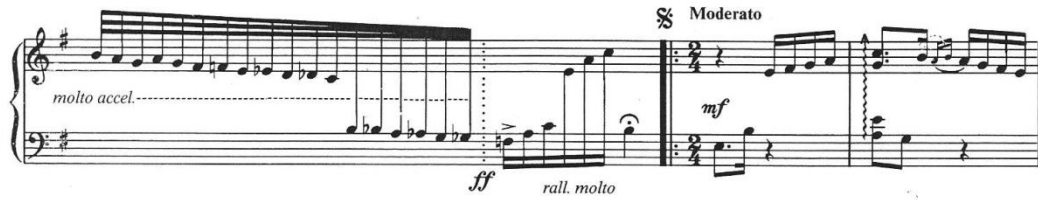
para Marimba Solo
ST-796

NEY ROSAURO

Rubato



cresc. e accel. sempre



© Copyright 1990 by Southern Music Company, San Antonio, Texas 78292
International copyright secured. Printed in U.S.A. All rights reserved.

3

p

mf

rall. molto

piu mosso (♩ = ca. 100)

6

6

6

6

simile-----

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note pattern: /C4/E4/C4/E4/C4/E4/C4/E4. The left hand (bass clef) plays a sequence of notes: G#3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F#362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F#363, G363, A36

D.S. al ⊕

f *rall.* *molto*

⊕

f *rall.* *molto*

Rubato

p *cresc. e accel.* *cresc. e accel. molto*

ff *mf* *pp*

Anexo C. VIII. March

to Saul Goodman

21

VIII. March

$\text{♩} = 105$

medium-hard sticks

R.H.-HEAD

L.H.-BUTT

mf

f

[HEAD]

[BUTT]

mf

f

(L.H.-*mf* sempre)

[HEAD]

[BUTT]

mf

(♩ = ♩)

[HEAD]

[BUTT]

f

mf

(♩ = ♩)

[HEAD]

[BUTT]

$\text{♩} = 140$

(normal roll: 2 heads)

Both hands change to BUTTS

L.H.-Change to HEAD

[BUTTS]

Both hands change to HEADS

Both hands change to BUTTS

meno f

f

f

[BUTTS]

R.H.-Change to HEAD

p

AMP-6820

© Copyright 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

$\text{♩} = 56 \rightarrow$

[HEAD] $\overbrace{\text{5}}$

[BUTT] p $\overbrace{\text{5}}$ $\overbrace{\text{5}}$ $\overbrace{\text{6}}$

R.H. Change to BUTT

[BUTTS] $\text{♩} = \text{♩}$

$\text{p} \text{iu} \text{f}$ f mf f mf f mf f mf

$\text{♩} = 64$

[BUTTS] $\text{♩} = 64 \rightarrow$

sf sf sf mf sf $\text{p} \text{iu} \text{sf}$ p sf

Both hands change to HEADS

L.H. Change to BUTT

[HEAD] $\text{♩} = 64 \rightarrow$

sf sf/mf sf sf sf mf sf sf sf

[BUTT] $\overbrace{\text{3}}$ $\overbrace{\text{3}}$ $\overbrace{\text{3}}$ $\overbrace{\text{3}}$

[HEAD] $\text{♩} = 192, \text{♩} = 48$ $\text{♩} = 48$

[BUTT] mf $\overbrace{\text{5}}$ $\overbrace{\text{5}}$ 10

$\text{♩} = 48 \rightarrow$ $\text{♩} = 120$

[HEAD] $\text{♩} = 120$ [HEADS]

[BUTT] f mf f f [BUTTS]

[BUTTS] $\overbrace{\text{7}}$ [HEADS] $\overbrace{\text{7}}$

mf f ff

[HEADS] [BUTTS]

menof.

$\text{♩} = \text{♩} = 60$

(♩=105) (♩=♩) (♩=140)

[BUTTS]

fff *fff* *fff* *mf-p*

(♩=♩)

[BUTTS] [HEAD]

f sub. *mp* [BUTT] *mf sub.*

R.H.-Change to HEAD

[HEAD]

[BUTT]

[HEAD]

[BUTT]

L.H.-Mute C and G

muted

[HEAD]

[BUTT] *muted*

[HEAD] [BUTT] *muted*

R.H.-Mute B [BUTT] *muted*

R.H.-Mute E and change to BUTT

[Both hands, BUTTS] All drums muted.

3 *3* *3* *accel.* *(^)*

Anexo D. Sugerencias para la cadenza (Trommel suite)

cadenza

1 **Allegro** *x2*
pp *cres... siempre*
mf *f*
mano derecha

2 **Andantino** *x2*
mf *f*
mano derecha

3 **Comodo**
mp
mano derecha

4 **Maestoso**
mp *ace...*
2x f

5 **Presto** *ff*
pp *mf* *ff* *f* *mp* *p*

6 **Allegretto** *x3*
p

7 **Moderato** *x2*
mf
mano derecha (RH)
mano izquierda (LH)

8 **Andante** *x3*
mp 3x rit. **Allegretto**

9 **Maestoso** *x2*
mf
mano izquierda

10 *f* *2x*