



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

Opción de tesis: Notas al Programa.

Que presenta el alumno: David Vázquez Esquivel.

Para obtener el título de: Licenciado Instrumentista – Percusiones.

Asesor de tesis: Samuel Pascoe Aguilar.

México, D.F. 2011.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatorias y agradecimientos.

- A mis padres que me dieron la vida y me brindaron su apoyo y amor incondicional. Sin ellos nada de esto hubiera sido posible.
- A mis dos hermanos, Josué y Luis Daniel, por su amor, apoyo y amistad a lo largo de mi vida.
- A toda mi familia, en especial a mis abuelos, por la gran educación y ejemplo humano que me dieron.
- A todos los profesores del Claustro de percusiones, por su enseñanza a lo largo de mi carrera, en especial a mis profesores Alfredo Bringas Sánchez y Juan Gabriel Hernández Calderón.
- A todos mis amigos, por su amistad, apoyo, experiencia y aprendizajes que viví gracias a ellos, en especial a la B.G. (Wicho, Marco, Poncho, Iván, Alfredo, Alejandro, Angel, Lulo, Saul y muchos más que han formado parte)
- A mi primo Angel Sierra Vega, por su amistad incondicional durante tantos años y su ayuda en este trabajo.
- A todos mis grandes amigos y compañeros de percusiones con los que viví una gran etapa de mi vida. Paquito, Luigi, Cuautli, Nico, Orlando, Sergio, Rene, Cipactli, Lalito, Chepo, Norma y a todas las nuevas generaciones de percusionistas que tuve el gusto de conocer. Muchas gracias.
- A mi vecinito Christian del Mal por su amistad y apoyo en este trabajo.
- A la fundación Turquois, en especial a Michel Crosset por darme la oportunidad de vivir una de las mejores experiencias en mi vida.
- A Iván Manzanilla, Antonio Fuentes y Alfredo Antúnez por su ayuda en este concierto.

Índice.

Introducción	1
Programa	2
Capítulo I	
I.1 Alfredo Antúnez Pineda	3
I.2 Minerales	4
I.3 Análisis	
I.3.1 Azufre	5
I.3.1.1 Recomendaciones de estudio e interpretación	6
I.3.2 Granate	7
I.3.2.1 Recomendaciones de estudio e interpretación	9
I.4 Partituras	10
Capítulo II	
II.1 Paul Smadbeck	19
II.2 Virginia Tate	19
II.3 Análisis	20
II.4 Recomendaciones de estudio e interpretación	21
II.5 Partituras	23
Capítulo III	
III.1 Jhon Psathas	40
III.2 Matre's Dance	41
III.3 Análisis	41
III.4 Recomendaciones de estudio e interpretación	44
III.5 Partituras	46
Capítulo IV	
IV.1 Emmanuel Sejourné	59
IV.2 Concierto para Vibráfono y Orquesta de Cuerdas	60
IV.3 Análisis	
IV.3.1 1er. Movimiento	60
IV.3.1.1 Recomendaciones de estudio e interpretación	61
IV.3.2 2do. Movimiento	62
IV.3.2.1 Recomendaciones de estudio e interpretación	64
IV.4 Partituras	65
Conclusiones	83
Apéndice: Trabajo de Emmanuel Séjourné	85
Bibliografía	90

Introducción

El objetivo de este escrito es proporcionar información a percusionistas que en un futuro quieran abordar las piezas del repertorio de percusiones, elegidas para el programa de este examen profesional. Son 4 obras para diferentes instrumentos, comenzando con el compositor mexicano Alfredo Antúnez, con 2 piezas de timbales de orquesta (*Azufre* y *Granate*), las cuales están por ser publicadas por las ediciones de la Escuela Nacional de Música UNAM. Continuamos con una pieza de marimba de Paul Smadbeck, *Virginita Tate*. Para multi-percusión abordaremos la pieza de Jhon Psathas, *Matre's Dance* y terminamos este trabajo con el *Concierto de Vibráfono y Orquesta de Cuerdas* de Emmanuel Séjourné. Cada pieza es tratada de la siguiente forma:

- 1.- Compositor de la obra.
- 2.- Información sobre la obra.
- 3.- Análisis de la obra.
- 4.- Recomendaciones de estudio e interpretación.

Cada apartado contiene información seleccionada que ayudará a abordar las obras para su interpretación y será de interés al percusionista. Al abordar el trabajo de los compositores, en ocasiones mencionamos formas de pensar, educación, trayectoria o algún aspecto que pueda interesar o ayudar. En la información de la obra es parecido el tratamiento, de la información encontrada, se incorpora la que consideramos más útil para abordar la pieza.

Los análisis, son principalmente estructurales, ocasionalmente abordaremos tonalidad y otros aspectos como carácter e ideas, lo cual ayudará a entender la construcción de la obra para su interpretación, así como también, ayudará a la memorización de la misma. Se incluyen las partituras ya que en los análisis se hacen referencias dentro de la partitura en muchas ocasiones.

En el apartado de recomendaciones de estudio e interpretación, abordaremos algunos de los problemas que se presentaron durante el estudio y preparación de las piezas, se hacen recomendaciones de cómo solucionarlos y dirigir la interpretación para concebir las piezas. Para el estudio y análisis de las piezas de timbales, se contó con la amable colaboración del compositor, así que muchas sugerencias o recomendaciones que se mencionan en esas piezas fueron aprobadas y revisadas por Alfredo Antúnez.

Programa

Minerales II
(Para 5 timbales)
Azufre
Granate

Alfredo Antúnez Pineda (1957)

Virginia Tate
(para marimba)

Paul Smadbeck (1955)

Matre's Dance
(Para multi-percusión y piano)

John Psathas (1966)

Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas
1º Mouvement. Expressif et lyrique
2º Mouvement. Energique et agressif

Emmanuel Sejourné (1961)

Capítulo I

Alfredo Antúnez Pineda.

Nació en México D.F. en 1957. Comenzó sus estudios de piano en la Academia de Piano Schaenferburg con la Mtra. Guadalupe de Schaenfenburg, directora de dicha academia. Continuó sus estudios en la Escuela Superior de Música del INBA, en la cual se tituló en la Licenciatura en Composición Musical bajo la dirección del maestro Francisco Núñez Montes. En la Escuela Superior de Música estudió Piano con los maestros Arceo Jácome y Natalia Chepova.

Ha realizado cursos curriculares de composición bajo la cátedra de Radko Tichasky, Federico Ibarra, Herbert Vázquez. Así mismo, ha tomado cursos de composición de música electrónica, bajo la dirección de los maestros Francisco Núñez y Roberto Morales.

En sus obras ha utilizado varias técnicas de composición; atonal, tonal, modal, pentáfona, exáfona, serialista, electrónica y electroacústica.

Sus obras abarcan los géneros de la música tradicional y moderna. Y se extienden a los ámbitos del teatro y la danza, realizando su expresión musical en los distintos formatos pequeños y grandes, para las voces masculinas y femeninas tanto para instrumentos solistas, dúos, tríos, cuartetos, así como para orquesta y banda sinfónicas, de las cuales algunas se han presentado en foros importantes de la Ciudad de México.

En el año 2002, Fomento Musical editó su libro titulado; *Piano Solo, obras de carácter lírico*. También ha participado en importantes Foros sobre Educación Musical, y ha realizado conferencias sobre música y arte. En la actualidad es profesor en la Escuela Superior de Música en las materias Armonía y Formas musicales.

MINERALES (NUEVE PIEZAS PARA TIMBALES)

La serie *Minerales* consta de nueve piezas para timbales agrupadas en tres ciclos de tres piezas cada uno. En estas obras, *Minerales I*, *Minerales II* y *Minerales III*, las dificultades rítmicas y/o sonoras que se incluyen, tienen el propósito de lograr fusionar los elementos armónico-rítmico con lo melódico y con estos instrumentos se pueda conformar un lenguaje formal cíclico o pragmático. Utilizan una notación convencional con la cual los percusionistas en distintos grados de escolaridad musical y/o los profesionales puedan leer sin requerimientos especiales.

En estas obras se utilizan cinco timbales con la intención de abarcar el registro más grave y el más agudo, y así poder contrastar no sólo la dinámica sino diferenciar los elementos agógicos más sobresalientes en cada una de las obras, lo cual implica los posibles cambios de dureza en las baquetas y la aplicación de distintas técnicas de interpretación o de golpes. De esta manera se abarca un amplio rango de altura y distancia entre ambos brazos, esto plantea para el ejecutante una dificultad de agilidad y extensión muscular. Por lo tanto, las técnicas de los distintos golpes y redobles en estos instrumentos se interrelacionan para definir las melodías, para lo cual es necesario desarrollar la coordinación de movimiento independiente de las manos del intérprete.

Los cambios de afinación son fundamentales para el contraste armónico, con particular forma para los contrastes seccionales y la afirmación de algunas de las frases previamente seleccionadas, con la intención de provocar que las melodías obtengan un carácter y lenguaje arcaico, mientras que el sentido métrico propicie un carácter mexicanista.¹

Títulos:

Minerales I; Ópalo, Magnetita, Ágata.

Minerales II; Azufre, Grafito, Granate.

Minerales III; Bornita, Pirita, Cuarzo.

Para este trabajo, abordaremos 2 piezas del ciclo *Minerales II*, las cuales son: *Azufre* y *Granate*.

Minerales II.

Es un homenaje al reino inorgánico. Son obras en un lenguaje propio de la técnica de tocar los timbales, pero con una fuerte expresión y poder evocativo del fundamento energético y místico de los minerales considerados. La expresión de estas obras, desea cantar lo poético que puedan sugerir las melodías abrazadas con diseños rítmicos contrastantes, los cuales conducen tanto al ejecutante como al oyente a un momento misterioso y originario. En estas obras se abordan las dificultades rítmicas en un propósito de hacer del timbal un instrumento que canta en un ámbito del color lumínico y evocativamente dancístico.¹

¹ Nota proporcionada por el compositor. Abril, 2011.

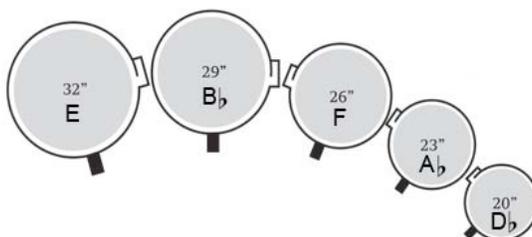
Análisis.

Azufre

Esta obra se divide principalmente en 2 secciones, cada sección se divide a su vez en 2 partes y cada una de esas 4 partes es bitemática, la cuales, contienen un tema tranquilo y otro rítmico. La mayor parte de los temas, son variaciones de temas o frases antes utilizados. Se podría decir que el tema C es una variación del tema A, pero para hacer más clara la estructura de la obra, se asignaron letras a cada tema, quedando así la siguiente estructura:

Parte 1: Introducción - A - B; Parte 2: C - B'; Parte 3: C' - D; Parte 4: A - D' - A.

Afinación de los timbales.



Parte 1 (pag. 11):

Introducción, del compás 1 al compás 5: La sección está conformada por una pequeña frase de cuatro compases en los timbales de registro agudo, preparando el inicio del tema A. Y con esta misma frase, rítmicamente hablando, terminará la pieza, pero tocada en los timbales de registro grave.

Tema A, del compás 6 al compás 41: Es el tema más característico de la obra, el cual tiene un carácter místico y tranquilo al contener notas largas con redoble, reguladores y cambios repentinos de dinámica. Este tema, utiliza principalmente los timbales de registro agudo, en pocas ocasiones utiliza los timbales de registro grave.

Tema B, del compás 42 al compás 65: Es el tema rítmico de la primera parte, utilizando únicamente los tres timbales más agudos, haciendo tres frases con rítmicas en tresillos principalmente. La primer y tercer frase son rítmica y tímbricamente iguales, sólo cambia la dinámica entre ellas, en la primera frase es *f*, y en la tercera frase es *mf*.

- Frase 1, del compás 42 al compás 50.
- Frase 2, del compás 51 al compás 57.
- Frase 3, del compás 58 al compás 64.

Parte 2 (pag. 12):

Tema C, del compás 65 al compás 81: Este tema contiene ideas y rítmicas de A, pero no lo llamo variación de A, ya que es más corto, utiliza otras notas y más adelante se hará una variación de este tema, por esa razón se decidió darle la importancia y nombre de tema.

Tema B', del compás 82 al compás 114: Este tema rítmico, es la parte más fuerte y climática de la pieza, y a su vez, es una variación del tema B, presentando las tres frases del tema B, pero en esta ocasión, utilizando los timbales de registro grave y siempre en *f*, para después agregar varios compases rítmicamente más ricos y en *ff*, utilizando los 5 timbales creando un clímax, y terminando en un calderón.

Parte 3 (pag. 13):

Tema C', del compás 114 al compás 132: Es una variación del tema C, tiene casi la misma forma, usa las mismas frases pero en esta ocasión usando los timbales de registro grave, utiliza dinámicas contrastantes al tema C y aumenta unos compases, los cuales ya habían sido tocados dentro de este tema, para después hacer un *diminuendo* y terminar el tema con la misma intensidad e idea del tema C.

Tema D, del compás 133 al compás 144: Le toca el turno al tema rítmico de la tercera parte de la obra, también en *f*, pero en esta ocasión, a diferencia del tema B que usa una rítmica en tresillos, ahora se presenta el tema en dieciseisavos, haciendo uso de los 5 timbales.

Parte 4 (pag. 13):

Tema A, del compás 145 al compás 180: Aquí reexpone el tema A casi íntegro, sólo hace una pequeña variación al final del tema, usando las mismas notas pero añadiendo una rítmica diferente.

Tema D', del compás 181 al compás 192: El último tema rítmico de esta pieza, que a diferencia de los anteriores es en *p*, rítmicamente es prácticamente idéntico al tema D, pero en esta ocasión, como ya ha pasado, usando los timbales de registro grave.

Tema A, del compás 193 al compás 216: Este tema es una coda final, lo llamo tema, ya que es una sección tomada de la reexposición del tema A (del compás 160 al 180) pero en esta ocasión, termina exactamente igual a como terminó el tema A en su primera presentación.

Recomendaciones de estudio e interpretación.

Se incluye la partitura sugiriendo una digitación que nos permite resolver las dificultades técnicas sin interrumpir el flujo musical, contiene muchos cruzamientos de manos, así que se recomienda estudiar desde un tiempo muy lento, específicamente los temas rítmicos B, B', D, D'.

Dadas las dificultades técnicas de esta obra, se han diseñado unos ejercicios de calentamiento (pag. 10), que progresivamente ayudarán a adquirir destreza para poder resolver los problemas de cruzamiento de manos que se presentan en la obra.

Son 6 ejercicios que se anexan con la partitura y los hemos denominado de calentamiento ya que se recomienda estudiarlos antes de tocar o estudiar la pieza. Se escribieron con la afinación de la pieza para que el oído se familiarice con la sonoridad de la pieza, pero también se recomienda hacerlo con otra afinación para al mismo tiempo estudiar cambios de afinación. Al estudiar los ejercicios, se debe hacer en un principio muy lento, siempre cuidando el área de toque del timbal, haciendo un movimiento natural del cuerpo y siempre sin tensión, por principio lo que más interesa, es que el golpe al hacer el movimiento sea en la zona correcta del timbal.

Los ejercicios 1 y 2, son con una sola mano, y los ejercicios del 4 al 6, son con 2 manos, siempre alternadas. En los ejercicios de 2 manos, algunos comienzan con I (izquierda) y otros con D (derecha). Se recomienda siempre comenzarlos a una velocidad muy lenta, dado que en los ejercicios de 2 manos, aparte de cuidar la zona de golpeo y el movimiento, todo el tiempo se están haciendo cruzamientos y se vuelve más complicado el cuidar los aspectos ya mencionados. Es importante remarcar que la mano que hará los cruzamientos, siempre cruzará por encima de la otra mano.

Otro punto importante a mencionar, es que algunos ejercicios están escritos en subdivisión binaria (octavos) y otros en subdivisión ternaria (tresillos). Esto nos da como resultado que en los tresillos cambiamos nuestra mano líder, así que se recomienda en los ejercicios de tresillos acentuar bien la primera nota de cada tresillo. Dado que en la pieza hay varias partes con tresillos y con la digitación propuesta (indicada en la partitura), ocasionalmente se tiene que cambiar la mano líder.

Según como se vaya sintiendo cómodo, se puede incrementar la velocidad, sin olvidar el área de toque del timbal, recordando que no hay que cambiar velocidad por sonido.

Para esta pieza se consideró junto al compositor la opción de cambio de baquetas para hacer mayor la diferencia entre los temas rítmicos (B;B';D;D') de los temas con carácter místico (A;C;C'), baquetas duras para los rítmicos y baquetas semisuaves para los místicos, pero surgió un problema, ya que al hacer el cambio de baquetas se interrumpía el fluir de la pieza, así que en decisión conjunta con el compositor, se concluyó que se podía resolver toda la pieza con baquetas duras a base de técnica e intención.

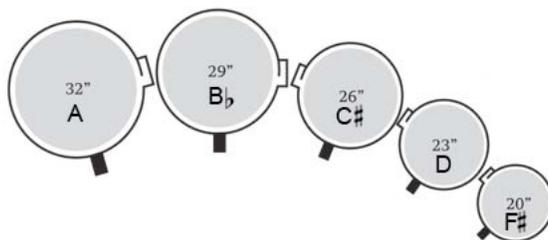
Granate.

Esta pieza, en comparación con *Azufre*, es una obra más rítmica, a pesar de que contiene también 2 tipos de carácter en sus temas, en *Granate* siempre son más ricos en ritmo.

La estructura de la pieza es la siguiente:

A - B – A' - B – C – Coda.

Afinación de los timbales.



Tema A, del compás 1 al compás 66 (pag.15): *Allegro*. Es un tema muy rítmico, para este análisis lo dividí en 2 partes. La primera del compás 1 al compás 40, contiene 3 frases características con melodías simultáneas creando intervalos, que a su vez son rítmicamente idénticas. Comienza con una introducción de compás 1 al compás 19, para llegar a la primera frase. Cada frase es de 4 compases y están conectadas por material rítmicamente similar entre sí pero cambian las notas. La segunda parte de este tema es del compás 41 al compás 66, es un pequeño desarrollo de todo el material presentado hasta el momento, ya que utiliza material e ideas de la introducción, como son los dieciseisavos y quintillos en forma ascendente, así como también, material e ideas de las frases de la primera parte y sus conexiones.

Tema B, del compás 67 al compás 101 (pag.16): *Moderato*. Tema tranquilo y contrastante, formado por cuatro frases de ocho compases cada una, las cuales tienen melodía y acompañamiento. Tanto la melodía como el acompañamiento en las cuatro frases son rítmicamente similares. La melodía, dependiendo de la frase cambia de registro grave o agudo, y a su vez de mano. En las frases uno y cuatro, la melodía está en los timbales de registro agudo (mano derecha) y el acompañamiento en los timbales de registro grave (mano izquierda). En la segunda y tercer frase, la melodía está en los timbales de registro grave (mano izquierda) y el acompañamiento en los timbales de registro agudo (mano derecha). Y finaliza el tema con un *ritardando* de tres compases.

Tema A', del compás 102 al compás 144 (pag. 16): Este tema se construye tomando frases e ideas del tema A, de la introducción y de las dos partes del tema A, para ser más claro, remarco con un color tanto en tema A como en tema A' cada fragmento y/o idea tomada del tema A (pag. 15). Las frases tomadas de la introducción del tema A las remarco en color azul, las frases tomadas de la primera parte del tema A las remarco en color rojo y rosa, según sea el caso, ya que de la primera parte del tema A toma tanto las frases del tema como también las conexiones rítmicas que conectan las frases del tema, y las frases tomadas de la segunda parte del tema A las remarco en color verde. Las frases tomadas de la primera parte del tema A, marcadas en color rojo, son rítmicamente iguales pero hace una pequeña variación en notas en A'.

Tema B, del compás 145 al compás 179 (pag. 17): Es una reexposición literal del tema B.

Tema C, del compás 180 al compás 222 (pag. 17): Tema rítmico que presenta en su mayoría material nuevo con el mismo sentido e ideas de los temas rítmicos presentados anteriormente (A y A'). A diferencia de los temas A y A' donde las dinámicas son en su mayoría *f*, el tema C es menos enérgico e intenso al tener un rango dinámico es de *p* a *mf*.

Coda, del compás 223 al compás 249 (pag. 18): La coda es una reexposición de tema A', que a su vez fue tomado del tema A. No vuelve a exponer el tema A' en su totalidad, sólo la parte que abarcan del compás 129 al compás 144 (pag. 16), empezando en *f* y terminando en *pp* y en esta ocasión varía los últimos 2 compases implementando un *ritardando* para terminar la pieza.

Recomendaciones de estudio e interpretación.

Los ejercicios de calentamiento que desarrollamos para *Azufre*, también ayudan para las dificultades técnicas de esta pieza, en especial los ejercicios uno y dos, como esta pieza no contiene tantos cruzamientos de manos, podemos concentrarnos en los ejercicios uno y dos, trabajándolos a mayor velocidad, siempre cuidando la zona de ataque y la ligereza del movimiento. Esto ayudará en las partes de la pieza donde existen golpes y melodías simultáneas. No está de más seguir estudiando los demás ejercicios, ya que también encontraremos cruzamientos de manos en *Granate*.

Se recomienda utilizar baquetas semiduras para los temas rítmicos (A;A';C;Coda) y baquetas semisuaves para el tema B en sus dos presentaciones. Sugerimos algunas digitaciones en la partitura, las cuales ofrecieron mayor comodidad en el estudio de esta pieza.

Al estudiar los temas rítmicos, es recomendable hacerlo desde un tiempo muy lento, dado a las dificultades técnicas que demanda la pieza, de esta forma, podemos ir viendo y escuchando nuestra ejecución de mejor manera, y así cuidar y depurar desde un principio nuestra interpretación.

Para el tema B, se recomienda en un principio, estudiar sólo la melodía de cada frase, para de esta forma, tener muy clara la sonoridad y musicalidad de cada melodía, y como va cambiando de mano. Después, se recomienda hacer el mismo proceso con el acompañamiento, para que de esta manera al juntar las dos manos, podamos hacer claramente la diferencia entre melodía y acompañamiento.

Ejercicios de calentamiento para cinco timbales

Ejercicio 1



Musical notation for Ejercicio 1, featuring a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes.

a. I
b. D

Ejercicio 2



Musical notation for Ejercicio 2, featuring a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The melody includes triplets and eighth notes.

a. I
b. D

Ejercicio 3



Musical notation for Ejercicio 3, featuring a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The melody includes eighth notes and rests.

I D I D *simile*

Ejercicio 4



Musical notation for Ejercicio 4, featuring a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The melody includes eighth notes and rests.

D I D I *simile*

Ejercicio 5



Musical notation for Ejercicio 5, featuring two staves with a bass clef and a key signature of one flat. The melody includes triplets and eighth notes.

I D I D I D *simile*



Continuation of Ejercicio 5, featuring a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The melody includes triplets and eighth notes.

Ejercicio 6



Musical notation for Ejercicio 6, featuring two staves with a bass clef and a key signature of one flat. The melody includes triplets and eighth notes.

D I D I D I *simile*



Continuation of Ejercicio 6, featuring a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The melody includes triplets and eighth notes.

AZUFRE

Parte 1.

Allegro $\text{♩} = 98 - 102$

Alfredo Antúnez Pineda

9-04-07

 = Baquetas semiduras

Introducción.

Tema A.

Timpani



Tema B.



Parte 2.

Azufre

Tema C.

64 *mf* *mp* *p*

D I D I I D I D

3 3 3 3 3 3

Measures 64-71: Bass clef, key signature of two flats. Measure 64 starts with a triplet of eighth notes. Measure 65 has a triplet of eighth notes. Measure 66 has a triplet of eighth notes. Measure 67 has a triplet of eighth notes. Measure 68 has a triplet of eighth notes. Measure 69 has a triplet of eighth notes. Measure 70 has a triplet of eighth notes. Measure 71 has a triplet of eighth notes. Dynamics: *mf*, *mp*, *p*. Fingerings: I, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Chordal indications: D I D I I D I D.

72 *f* *mp* *p*

3 3 3 3 3 3 3 3

Measures 72-79: Bass clef, key signature of two flats. Measure 72 starts with a triplet of eighth notes. Measure 73 has a triplet of eighth notes. Measure 74 has a triplet of eighth notes. Measure 75 has a triplet of eighth notes. Measure 76 has a triplet of eighth notes. Measure 77 has a triplet of eighth notes. Measure 78 has a triplet of eighth notes. Measure 79 has a triplet of eighth notes. Dynamics: *f*, *mp*, *p*. Fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

Tema B'.

82 *f*

3 3 3 3 3 3 3 3

I I 3 D D I I

Measures 82-89: Bass clef, key signature of two flats. Measure 82 starts with a triplet of eighth notes. Measure 83 has a triplet of eighth notes. Measure 84 has a triplet of eighth notes. Measure 85 has a triplet of eighth notes. Measure 86 has a triplet of eighth notes. Measure 87 has a triplet of eighth notes. Measure 88 has a triplet of eighth notes. Measure 89 has a triplet of eighth notes. Dynamics: *f*. Fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Chordal indications: I I 3 D D I I.

90 3 3 3 3 3 3 3 3

I I 3 3 D D 3

Measures 90-97: Bass clef, key signature of two flats. Measure 90 has a triplet of eighth notes. Measure 91 has a triplet of eighth notes. Measure 92 has a triplet of eighth notes. Measure 93 has a triplet of eighth notes. Measure 94 has a triplet of eighth notes. Measure 95 has a triplet of eighth notes. Measure 96 has a triplet of eighth notes. Measure 97 has a triplet of eighth notes. Fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Chordal indications: I I 3 3 D D 3.

98 3 3 3 3 3 3 3 3

I 3 D 3 I D 3

Measures 98-105: Bass clef, key signature of two flats. Measure 98 has a triplet of eighth notes. Measure 99 has a triplet of eighth notes. Measure 100 has a triplet of eighth notes. Measure 101 has a triplet of eighth notes. Measure 102 has a triplet of eighth notes. Measure 103 has a triplet of eighth notes. Measure 104 has a triplet of eighth notes. Measure 105 has a triplet of eighth notes. Fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Chordal indications: I 3 D 3 I D 3.

99 *cresc.* *ff*

3 3 3 3 3 3 3 3

D D I I D D I I

Measures 106-113: Bass clef, key signature of two flats. Measure 106 has a triplet of eighth notes. Measure 107 has a triplet of eighth notes. Measure 108 has a triplet of eighth notes. Measure 109 has a triplet of eighth notes. Measure 110 has a triplet of eighth notes. Measure 111 has a triplet of eighth notes. Measure 112 has a triplet of eighth notes. Measure 113 has a triplet of eighth notes. Dynamics: *cresc.*, *ff*. Fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Chordal indications: D D I I D D I I.

103 D I D I D D I D I D I D

3 3 3 3 3 3 3 3

Measures 114-121: Bass clef, key signature of two flats. Measure 114 has a triplet of eighth notes. Measure 115 has a triplet of eighth notes. Measure 116 has a triplet of eighth notes. Measure 117 has a triplet of eighth notes. Measure 118 has a triplet of eighth notes. Measure 119 has a triplet of eighth notes. Measure 120 has a triplet of eighth notes. Measure 121 has a triplet of eighth notes. Chordal indications: D I D I D D I D I D I D.

106 I 3D I 3D I 3D I 3D I I I D D D D I

3 3 3 3 3 3 3 3

Measures 122-129: Bass clef, key signature of two flats. Measure 122 has a triplet of eighth notes. Measure 123 has a triplet of eighth notes. Measure 124 has a triplet of eighth notes. Measure 125 has a triplet of eighth notes. Measure 126 has a triplet of eighth notes. Measure 127 has a triplet of eighth notes. Measure 128 has a triplet of eighth notes. Measure 129 has a triplet of eighth notes. Fingerings: I 3D I 3D I 3D I 3D I I I D D D D I.

Azufre

162 *f* *f*

169 *mf* *f*

176 *mf* *p* Tema D'.1

183 *I D* *D I D I D* *I I D D I D D I D* *I I*

187 *I D D I I* *I I* *I I*

191 *pp* *mf* *f* Tema A.

198 *mf* *p* *f* *dim.*

207 *mf* *p* *pp*

GRANATE

Tema A

Alfredo Antúnez Pineda

 = Baquetas semiduras

Allegro $\text{♩} = 98 - 102$

Parte 1



mf *p* *f*



mf *f*



f



mp *f*



mp *f*

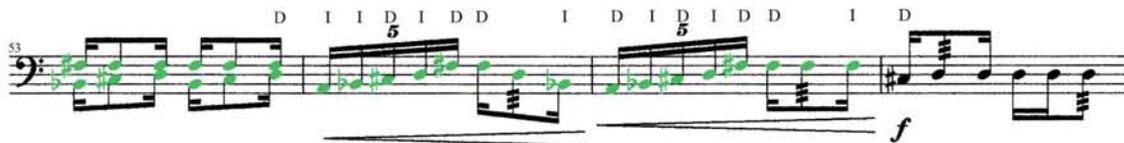
Parte 2



mf



f



f



p

Granate

Musical staff 123-129. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 123 starts with a dynamic of *mf*. Measures 124 and 125 contain five-note chords marked with a '5'. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 130-136. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 130 starts with a dynamic of *mf*. Measures 134 and 135 contain five-note chords marked with a '5'. Above the staff, the rhythmic pattern "DDI DII I DD I DII" is written. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Tema B
Moderato
♩ = 168-172

Musical staff 137-145. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 137 starts with a dynamic of *mf*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 146-153. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 146 starts with a dynamic of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 154-161. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 154 starts with a dynamic of *mp*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 162-168. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 162 starts with a dynamic of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 169-176. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 169 starts with a dynamic of *f*. Measure 176 starts with a dynamic of *mf*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Tema C
Tempo primo

Musical staff 177-181. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 177 starts with a dynamic of *p*. Above the staff, "rit." is written with a dashed line. Measure 181 has a fermata. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Musical staff 182-188. Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 182 starts with a dynamic of *mp*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Granate

187 *mf*

D D I D

Musical staff 187-193: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. Above the staff, the fingering 'D D I D' is written. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.

194 *mp*

I I D I

Musical staff 194-200: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. Above the staff, the fingering 'I I D I' is written. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff.

201 *p*

Musical staff 201-208: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *p* is placed below the staff.

209 *mf*

Musical staff 209-216: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.

217 *mf*

D D I D I D D I D I

Musical staff 217-224: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. Above the staff, the fingering 'D D I D I D D I D I' is written. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.

Coda

225 *f*

Musical staff 225-228: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *f* is placed below the staff.

229 *mf*

Musical staff 229-236: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.

237 *mf*

Musical staff 237-242: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.

243 *mp* *p* *pp*

rit.

Musical staff 243-248: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The staff contains a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *mp* is placed below the staff, followed by *p* and *pp*. A 'rit.' marking is placed above the staff.

Capítulo II

Paul Smadbeck

Paul Smadbeck nació el 5 de diciembre de 1955 en la ciudad de Nueva York. Obtuvo los grados musicales de licenciatura y maestría en el colegio Ithaca. Estudió marimba bajo la cátedra de Bill Youhass, Leigh Howard Stevens y Gordon Stout, así como en su primer año de graduado de la escuela, trabajó con el Dr. J. C. Combs en la Universidad Estatal de Wichita.

A finales de los años 70's y principios de los 80's, como alumno de Gordon Stout, Smadbeck se convirtió en uno de los mejores marimbistas de los Estados Unidos de América. Enseñó marimba y percusiones en el Colegio de Nazareth de Rochester, E.U.A. En constantes giras, grabó un álbum de música para marimba en 1982, el cual, aún está disponible en estos días en formato de CD.

Desde que era estudiante comenzó a componer para marimba también, y su pequeña colección de estudios y otros trabajos rápidamente llegaron a ser interpretaciones favoritas y muy escuchadas en el repertorio de percusiones a lo largo del mundo. Su trabajo más popular, *Rhythm Song*, ha sido grabado por muchos artistas a lo largo del mundo, es escuchado en público, radio y televisión, y fue incluido en la pieza de danza "*Black Milk*", interpretada en muchas temporadas por la compañía de danza Alvin Ailey.

Paul abandona la música como profesión en 1984, pero aún disfruta tocando la marimba y la batería, además de continuar componiendo. Dos de sus más recientes composiciones, *Virginia Tate* y *Fernando's Waltz*, fueron interpretadas durante el Festival Internacional y Conferencia de Marimba en Miniapolis en abril del año 2010, y esta última (*Fernando's Waltz*) fue estrenada y dedicada a Fernando Meza, encargado y organizador del evento.

Actualmente, Paul vive en North Salem, Nueva York. Con su esposa Lois y sus tres hijos. ²

Virginia Tate

En el verano de 1995, Paul recibió una invitación de el Dr. J.C. Combs, profesor de percusiones de la Universidad Estatal de Wichita, para participar como artista invitado con el Ensamble de Percusiones WSU. Smadbeck, regresó a la composición después de varios años de ausencia. El resultado fue una temprana versión de un movimiento para marimba solo, que subsecuentemente completó en el 2005 y la llamó "*Virginia Tate*", en memoria de su suegra, quien falleció trágicamente en 1986 a la edad de 52 años.

² Biografía escrita por Paul Smadbeck para el Festival Internacional y Conferencia de Marimba de la Universidad de Minnesota en abril del año 2010 y proporcionada por Fernando Meza quien es director de percusiones de dicha Universidad y organizador del festival.

En *Virginia Tate*, como en todas sus composiciones para marimba, tiende a utilizar un estilo de tocar arpegiado, con el cual se puede resaltar toda la fuerza del instrumento, así como, capacidades *legato* y así enriquecer el sonido del instrumento.

Musicalmente, Smadbeck quiso en un principio crear una atmósfera de reflexión y tranquilidad. Con una forma bastante simple, *AABC Coda*, precedida de una introducción en Do sostenido menor. El primer tema melódico, también en Do sostenido menor, es expuesto dos veces para finalizar en una sección bastante fuerte en Fa sostenido, la cual desarrolla fragmentos musicales ya expuestos anteriormente en la obra. Esto es seguido por una sección contrastante en Sol mayor, la cual construye una intensidad que nos conduce a la Coda, la cual hace sentir al escucha una expectación de regresar al tema A, pero en su lugar, cambia usando parte del material de la introducción en una cascada de acordes que desemboca y termina en un suave eco.³

Análisis.

Introducción, del compás 1 al 24 (pag. 24): Se presenta 2 veces, en Do sostenido menor utilizando material de lo que será el tema A. La melodía durante las dos presentaciones de la introducción se presenta con rítmica de cuartos. La primera vez (pag. 24), *moderato y rubato*, en *mp*, del compás 1 al compás 12, creando una atmósfera tranquila que permite bastante el *rubato*, acelera y crece a un *f* para la segunda presentación del material (pag. 25), *Allegro moderato (no rubato)*, del compás 13 al compás 24. Esta segunda presentación tiene un *accelerando poco a poco* del compás 17 al compás 23, indicado con las frases *push ahead slightly* y *push ahead more*, para después en el compás 24 terminar la introducción con un *ritardando*, y así dar inicio al tema A.

Tema A, del compás 25 al 35 y del compás 37 al 47 (pag. 26): *Moderato*. En Do sostenido menor al igual que la introducción. Se presenta la melodía con una rítmica particular, que la caracterizará durante toda la pieza. Comienza en *f*, disminuye a *mf* y hace un pequeño *ritardando* para entrar *a tempo* en el compás 19 hasta el compás 35 donde finaliza la primera presentación del tema A. En el compás 36 (pag. 27) hace un *crecendo* para volver a presentar el tema íntegro, del compás 37 hasta el compás 47.

Puente entre tema A y B, del compás 48 al 51 (pag.28): Creado con el último compás del tema A y otro compás con la misma rítmica, pero la melodía va de la nota Si a la nota Do en lugar de ir de la nota Re a la nota Do. El puente comienza en *mp* con reguladores dinámicos para después crecer en los últimos 2 compases y así llegar a un *ff*, que es el inicio del tema B.

Tema B, del compás 52 al 113 (pag. 29): Es el tema más largo de la obra, en Fa mayor. Para comprender este análisis se ha dividido en dos partes, B1 (pag. 29) y B2 (pag. 32). La parte B1 abarca del compás 52 al compás 83, comienza en *ff* presentando un obligado rítmico-melódico (que será el acompañamiento de el tema B, más específicamente de B1) haciendo un *diminuendo* al segundo compás para dar entrada a la melodía en *f*. En el compás 61 hace otro *diminuendo* a *mf* donde la melodía tiene un *sfz* al principio de cada compás y el resto sólo acentuada, con una rítmica similar a la de la melodía del tema A hasta el compás 70, donde se presenta por primera vez en toda la pieza, la melodía en *ff* y acentuada, con una frase melódica de 7 compases que es tocada 2 veces, para después

³ Smadbeck, Paul. Septiembre, 2005 *Virginia Tate*. Keyboard Percussion Publications.

pasar a B2, donde por primera vez, durante el tema B, se cambia el obligado rítmico-melódico en el compás 84, haciéndolo en Sol mayor, y así, hacer un presagio del tema C. En la mayor parte de B2, la melodía se presenta con rítmica de cuartos como en la introducción. Para finalizar B2 utiliza la misma frase puesta del compás 62 al 69 (colocada ahora del compás 106 al 113) con un *molto rallentando* en el último compás para dar paso al tema C.

Tema C, del compás 114 al 127 (pag.35): *Dolce; poco rubato* en *mf*. En Sol mayor. Casi todo el tema está basado en el acorde de Sol mayor, con excepción de tres compases donde utiliza el acorde de Do mayor (compás 120, compás 126 y compás 127) y en cuatro compases donde utiliza el acorde Re mayor como dominante (compás 122, compás 123, compás 124 y compás 125). Esta sección es la más contrastante, expresiva y libre en interpretación de toda la pieza. Con la indicación *Freely (libremente)* a mitad del tema para crecer, acelerar y así pasar a la Coda con energía.

Coda, del compás 128 al 153 (pag. 36): Comienza recordando el tema A, pero al tercer compás hace una progresión cromática de acordes cada 2 compases, comenzando en Do mayor hasta La bemol mayor con un *rallentando* al final de la progresión, pasa a un Fa mayor para después pasar a un Fa sostenido menor y terminar con un arpeggio de cinco compases en Do sostenido menor (pags. 38 y 39), similar a la introducción comenzando *f* con *sfz* con la indicación *freely & very slowly (libremente y muy despacio)*, acompañado de un *accelerando molto* y *diminuendo a pp*, para así terminar en un suave eco.

Recomendaciones de estudio e interpretación.

Al abordar esta pieza, es recomendable estudiar sección por sección, en forma individual y en orden; introducción (cada presentación por separado); tema A; tema B (B1 y B2); tema C y Coda. Siempre haciendo énfasis en la melodía (en cualquiera de sus dinámicas). Las dinámicas escritas son estrictamente para la melodía, dándonos como resultado cuatro niveles jerárquicos dentro de cada dinámica escrita en la partitura, que agruparemos en dos grupos principales, melodía (melodía acentuada y no acentuada) y acompañamiento (acentuado y no acentuado), donde la melodía acentuada es lo más *f* y el acompañamiento (no acentuado) es lo más *p* dentro de cada dinámica. La melodía (melodía acentuada y melodía) tiene su valor dinámico real dentro de cada dinámica. Para ser más específico en esta idea, se remarca con un color diferente cada uno de los niveles dinámicos, la melodía la remarcamos durante toda la pieza, ya que es lo más importante a resaltar y el acompañamiento solo en 2 secciones, del compás 17 al 24 (pags. 25 y 26) y del compás 69 al 78 (pag. 31), los colores de cada aspecto mencionado serán los siguientes:

Melodía.

- Melodía acentuada en color rojo
- Melodía en color rosa

Acompañamiento.

- Acompañamiento acentuado en color verde
- Acompañamiento en color azul

En la Introducción, se recomienda empezar un poco lento e ir incrementando la velocidad poco a poco al par de la dinámica escrita en la partitura para llegar con más fuerza y velocidad al *allegro moderato (no rubato)*, y así hacer un mejor contraste con la segunda presentación de la introducción. En la primera parte de la introducción hay que hacer presente cada frase (que están marcadas por

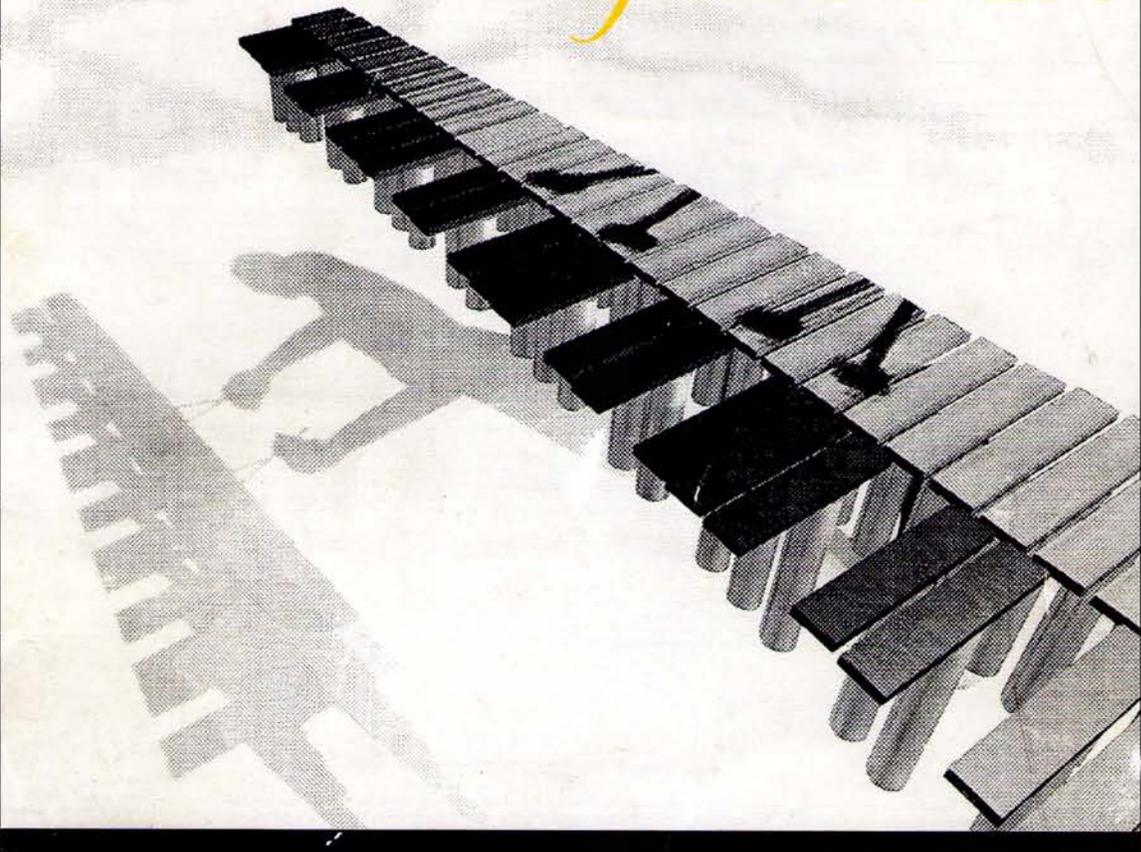
ligaduras en la partitura) haciendo uso del *rubato*, respiración y/o *ritardando*. Son 3 frases de cuatro compases, y a su vez, se separan en dos pequeñas secciones de dos compases. En la segunda presentación de la introducción se recomienda comenzar a estudiarla lentamente hasta llegar a la velocidad indicada. En principio, hacerlo sin las indicaciones *push ahead slightly* (avanzar ligeramente) y *push ahead more* (avanzar más), para primero desarrollar y madurar el concepto dinámico que es muy importante dentro de toda la pieza, especialmente en la parte que se remarca con colores en la partitura (del compás 17 al compás 24), y una vez logrado, incorporar las indicaciones y estudiarlo a la velocidad.

Se recomienda poner cuidado en el estudio del puente entre A y B, estudiar bien con los reguladores dinámicos escritos, haciendo notoria la diferencia entre la melodía, los acentos y el acompañamiento dentro de los reguladores, para así resolver contundentemente al tema B, el cual, se recomienda comenzar realmente *ff*, como si se tratara de la melodía, y al tercer compás del tema, llegar a un *mf* o *mp* (al gusto del intérprete), para que la melodía real tenga más presencia, con acento y en *f*. Para el estudio del tema B, estudiar por separado el acompañamiento, ya que es muy similar en todo el tema B, y así, poder estudiar después la melodía, teniendo mucho cuidado en hacer todas las jerarquías dinámicas.

El tema C, al ser *dolce con rubato*, es la sección de la pieza más libre para el intérprete, y de esa manera, se convierte en la parte que permite al intérprete poner su sello personal en la pieza. Comenzamos esta sección más lento de lo indicado, haciendo un pequeño *ritardando* al final de cada frase indicada con una ligadura en la partitura y una pequeña respiración al terminar la ligadura, para así llegar al *freely* con más libertad, espacio y así poder hacer el *accelerando & crescendo* más notorio e intenso, para pasar a la Coda con la fuerza necesaria para el *ff*.

Para el *freely*, se recomienda estudiarlo en primera instancia con metrónomo, para interiorizar bien la diferencia entre el seisillo, el quintillo y los dieciseisavos. Una vez resuelta esta sucesión rítmica, olvidemos los valores rítmicos y pensémoslos como cambios de velocidad, imaginemos y hagamos la analogía de una respiración, en la cual, se inhala rápido (el seisillo y el primer quintillo) y se exhala más despacio hasta sacar todo el aire (segundo quintillo y los dieciseisavos). Con esta analogía, el *accelerando* hará cada vez más corta y rápida esta respiración. Pero es importante estudiarla bien con metrónomo antes, para conservar un pulso y poder hacer la analogía de la respiración, más lógica y entendible. El último consejo sobre ésta pieza es en los últimos 7 compases de la obra en donde se recomienda hacer un gran *ritardando* y *crescendo* en los compases 145 y 146 para entrar al compás 147 muy lento y fuerte, para después acelerar y disminuir hasta *pp*, como cuando tiras una pelota desde muy alto, la distancia y fuerza del rebote se van haciendo menores, volviendo el movimiento de la pelota más rápido, suave y silencioso.

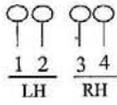
Virginia Tate



for solo marimba
by Paul Smadbeck



Keyboard Percussion Publications



Virginia Tate

Paul Smadbeck

Introducción.

Moderato, poco rubato

Marimba

mp

©1999 Paul Smadbeck All Rights Reserved
 All publishing rights reserved by Keyboard Percussion Publications

Musical score for measures 9-10. The piece is in D major (two sharps). The right hand features a melodic line with a slur over measures 9 and 10, and fingerings 2, 4, 3, 4, 2. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *mf* and the tempo marking is *poco rit.*

Musical score for measures 11-12. The right hand has a slur over measures 11 and 12 with fingerings 2, 4, 2. The left hand continues the accompaniment. The dynamic marking is *a tempo* and the tempo marking is *accel.*

Musical score for measures 13-14. The tempo marking is **Allegro Moderato (no rubato)** with a metronome marking of $\text{♩} = 112-116$. The dynamic marking is *f*.

Musical score for measures 15-16. The right hand has a slur over measures 15 and 16. The left hand continues the accompaniment.

Musical score for measures 17-18. The right hand has a slur over measures 17 and 18. The left hand continues the accompaniment. The instruction *push ahead slightly* is written below the staff.

19

Musical score for measures 19-20. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. A slur covers both hands. Some notes are highlighted in pink and green.

21

Musical score for measures 21-22. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. A slur covers both hands. Some notes are highlighted in pink and green.

Push ahead more

23

Musical score for measures 23-24. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. A slur covers both hands. Some notes are highlighted in pink and green.

ritard

A.
Moderato ♩ = 92-100

25

Musical score for measures 25-26. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. A slur covers both hands. Notes are highlighted in pink.

f *dim.*

27

Musical score for measures 27-28. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. A slur covers both hands. Notes are highlighted in pink.

mf *dim.* *poco rit.*

29 *Serenely*

a tempo

31

33

35

A.
37

f *dim.*

39

mp *dim.* *poco rit.*

41

sempre

a tempo

43

45

mp *mp*

Puente.

47

49

cresc.

This system contains measures 49 and 50. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo hairpin is positioned below the left hand.

51

ff

B1.
Driving; with intensity

This system contains measures 51 and 52. Measure 51 continues the previous texture, while measure 52 features a change in the right hand with a whole note chord. A fortissimo (*ff*) hairpin is located below the left hand.

53

f

This system contains measures 53 and 54. The right hand has whole notes, and the left hand continues with eighth notes. A forte (*f*) hairpin is placed below the left hand.

55

This system contains measures 55 and 56. The right hand has whole notes, and the left hand continues with eighth notes.

57

This system contains measures 57 and 58. The right hand has whole notes, and the left hand continues with eighth notes.

59

Musical score for measures 59 and 60. The system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 59 features a melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. Measure 60 continues the melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. The bass clef contains a sustained accompaniment.

61

Musical score for measures 61 and 62. The system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 61 features a melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. Measure 62 continues the melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. The bass clef contains a sustained accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) in the treble clef and *mf* (mezzo-forte) in the bass clef.

63

Musical score for measures 63 and 64. The system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 63 features a melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. Measure 64 continues the melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. The bass clef contains a sustained accompaniment. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) in the treble clef.

65

Musical score for measures 65 and 66. The system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 65 features a melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. Measure 66 continues the melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. The bass clef contains a sustained accompaniment. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) in the treble clef.

67

Musical score for measures 67 and 68. The system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 67 features a melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. Measure 68 continues the melodic line in the treble clef with a pink accent mark above the first note. The bass clef contains a sustained accompaniment. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) in the treble clef.

69 *sfz* *cresc.* *ff*

Musical score for measures 69-70. The right hand has a whole rest. The left hand plays a sequence of eighth notes with accents. Dynamics include *sfz*, *cresc.*, and *ff*.

71

Musical score for measures 71-72. The right hand has a whole rest. The left hand continues the eighth-note sequence with accents.

73

Musical score for measures 73-74. The right hand has a whole rest. The left hand continues the eighth-note sequence with accents.

75

Musical score for measures 75-76. The right hand has a whole rest. The left hand continues the eighth-note sequence with accents.

77 *ff*

Musical score for measures 77-78. The right hand has a whole rest. The left hand continues the eighth-note sequence with accents. Dynamics include *ff*.

79

81

B2.

83

85

87

89

Musical notation for measures 89-90. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The bass clef contains a melodic line with a red accent on the first note of measure 89 and pink highlights on several notes in measures 89 and 90. The treble clef is mostly empty, with a long horizontal line indicating a sustained or held note.

91

Musical notation for measures 91-92. The bass clef continues the melodic line with pink highlights on notes in measures 91 and 92. The treble clef remains empty with a long horizontal line.

93

Musical notation for measures 93-94. The bass clef features a red accent on a note in measure 93 and pink highlights on notes in measures 93 and 94. The treble clef is empty with a long horizontal line.

95

Musical notation for measures 95-96. The bass clef has pink highlights on notes in measures 95 and 96. The treble clef is empty with a long horizontal line.

97

Musical notation for measures 97-98. The bass clef has a red accent on the first note of measure 97 and pink highlights on notes in measures 97 and 98. The treble clef is empty with a long horizontal line.

99

Musical notation for measures 99 and 100. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The bass clef contains the melody. Measure 99 features a red eighth note with an accent (>) followed by a pink eighth-note triplet. Measure 100 continues with pink eighth notes. The treble clef is empty.

101

Musical notation for measures 101 and 102. The key signature is three sharps. The bass clef contains the melody. Measure 101 has pink eighth notes. Measure 102 has pink eighth notes with a flat sign (Bb) under the second note. The treble clef is empty.

103

Musical notation for measures 103 and 104. The key signature is three sharps. The bass clef contains the melody. Measure 103 has pink eighth notes. Measure 104 has a red eighth-note triplet with accents (>) above it, followed by pink eighth notes. The treble clef is empty.

105

Musical notation for measures 105 and 106. The key signature is three sharps. The bass clef contains the melody. Measure 105 has pink eighth notes. Measure 106 has pink eighth notes with a red eighth note with an accent (>) at the beginning. A slur is present over the treble clef staff in measure 106. The treble clef is empty.

107

Musical notation for measures 107 and 108. The key signature is three sharps. The bass clef contains the melody. Measure 107 has pink eighth notes with a red eighth note with an accent (>) at the beginning. Measure 108 has pink eighth notes with a red eighth note with an accent (>) at the beginning. A slur is present over the treble clef staff in measure 108. The treble clef is empty.

109

Two systems of piano music. The first system covers measures 109 and 110. The right hand is mostly silent, with a few notes in the first measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

111

Two systems of piano music. The first system covers measures 111 and 112. The right hand has a few notes in the first measure. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps.

113

C.
Dolce; poco rubato ♩ = 76-80

Two systems of piano music. The first system covers measures 113 and 114. The right hand is mostly silent. The left hand plays the eighth-note accompaniment. The second system covers measure 115. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand continues the accompaniment. Performance markings include *ritard*, *molto rall.*, and *mf*.

115

Two systems of piano music. The first system covers measures 115 and 116. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps.

117

Two systems of piano music. The first system covers measures 117 and 118. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps.

119 *poco rit.* *a tempo*

mp

121 *Freely*

accel & cresc.

123

molto *to rapid arpeggiation*

125 *a tempo*

rallentando *poco rit.*

127 *a tempo* *Coda.* *a tempo* ♩ = 88-92

rit. e cresc. molto *ff*

129

poco rit. *a tempo*

This system contains measures 129 and 130. The music is written for piano in a key with three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The tempo markings *poco rit.* and *a tempo* are positioned below the staves.

131

This system contains measures 131 and 132. The musical notation continues with similar melodic and rhythmic patterns as the previous system.

133

This system contains measures 133 and 134. The right hand melody includes some chromatic movement, and the left hand accompaniment remains consistent.

135

This system contains measures 135 and 136. The piece concludes with a *poco rit.* marking at the end of measure 136.

137 *a tempo*

f *rallentando* *a tempo*

This system contains measures 137 and 138. Measure 137 begins with a forte (*f*) dynamic and a *rallentando* marking. Measure 138 returns to the *a tempo* marking.

139

accel.

141

Slower; broadly

cresc. *molto rall.* *f*

143

a little faster

145

ritard *cresc.* *molto*

147

sfz *freely & very slowly* *accel.* *molto* *to rapid arpeggiation*

149

Musical notation for measures 149 and 150. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns: F#4-G#4-A4-B4, A4-G#4-F#4-E4, D4-C#4-B3-A3, and G3-F#3-E3-D3. The bass clef contains whole rests.

151

Musical notation for measures 151 and 152. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns: F#4-G#4-A4-B4, A4-G#4-F#4-E4, D4-C#4-B3-A3, and G3-F#3-E3-D3. The bass clef contains whole rests. A *pp* dynamic marking is present below the bass clef.

Capítulo III

John Psathas (1966)

Es uno de los pocos compositores neozelandeses que han dejado huella en la escena internacional, particularmente en Europa y Norte América. Es considerado en la actualidad, uno de los tres compositores vivos más importantes de la migración griega. John creció en Taumaranui y Naper, y es hijo de padres inmigrantes griegos que llegaron a Nueva Zelanda a principios de los años 60's. Su familia tenía un restaurante, donde John creció trabajando eventualmente. Todas las noches después de trabajar en el negocio familiar, cuando todos dormían, él escuchaba música con audífonos, cualquier grabación que había en casa sin discriminar algún género. De esa manera comenzó a tener experiencias muy intensas con ciertos tipos de música, teniendo poderosas reacciones emocionales y una experiencia de ser transportado el espíritu humano a otra parte. John recuerda un viejo LP de Daniel Barenboim tocando la sonata *claro de luna* de Beethoven, y cuenta que siempre saltaba el primer movimiento, ya que él quería escuchar el fuego e intensidad del segundo movimiento. También recuerda una pieza llamada *Lap of the Gods* en el disco *Pyramid* de Alan Parson. Escuchaba estas piezas constantemente, sintiendo la música cada vez más fuerte. No hay nada comparado en su vida con esas experiencias, nos dice que no lo puede compartir ni explicar.

Comenzó a improvisar mucho en el piano, tratando de encontrar ese algo que experimentó a causa de la música. Y fue entonces, cuando tenía 11-12 años que decidió la mejor cosa que podría hacer con su vida, entrar a ese mundo donde él podría ser la persona que crea la música, para dar a otras personas ésta experiencia increíble. Ese siempre ha sido su objetivo, así como su creencia y el valor de esa ambición no tiene duda. Después de estudiar piano y composición en la Universidad Victoria, tomó clases particulares en Bélgica con Jaqueline Fontyn antes de ingresar a la escuela de música de Nueva Zelanda en Wellington.

La música de John ha sido comisionada e interpretada por muchos grandes artistas y orquestas en todo el mundo. Esto incluye a Michael Brecker, Evelyn Glennie, Michael Houstoun, Joshua Redman, el Cuarteto de Cuerdas de Nueva Zelanda, Federico Moldelci, Pedro Carneiro, el cuarteto Takacs, la Orquesta Halle, la Orquesta Filarmónica Real, entre muchos más.

John tiene una inclinación natural y habilidad innata para grandes proyectos. Desde que escribió la música para la ceremonia de los Juegos Olímpicos de 2004, su música ha sido un radar a lo largo del mundo por el público asociado con la música clásica contemporánea

Para él, la composición musical es en primera instancia, una forma comunicativa del arte. Él está constantemente buscando formas y significados de hacer música intelectual accesible para la audiencia en general. Explora conexiones entre la música contemporánea y la música tradicional para ponerlas juntas, como en *Zeibekiko*.

En 2010, la pieza *A Cool Wind*, estrenada en el *Carnegie Hall* con el cuarteto Takacs, John recibió la distinción como Compositor Invitado en el Nuevo Festival de Música Winnipeg.

Matre's Dance (1991)

Matre's Dance es uno de los primeros éxitos de Psathas, un dueto para percusión y piano de gran energía, que se ha convertido en repertorio estándar para los percusionistas en todo el mundo.

El título se refiere a una danza realizada por un grupo de fanáticos, dentro del libro *Dunas* de Frank Herbert, donde los bailarines colapsaban o morían antes de poder completar la extremadamente larga, exhaustiva y compleja rutina.

El estreno de la obra, fue en Wellington, Nueva Zelanda, en abril de 1991, interpretada por David Guerin (piano) y Bruce McKinnon (percusión).

Dentro de la partitura se recomienda amplificar el piano y se sugieren dos tipos de grupo de instrumentos de multipercusión a utilizar. Los cuales son los siguientes:

1.- De agudo a grave: 1 bongó; 1 tom agudo; 1 tom medio; 1 tom grave; 1 timbal afinado en C y otro en A. Para tocar con baquetas semiduras de marimba.

2.- De agudo a grave: 1 roto-tom agudo; 1 tom agudo; 1 tom medio; 1 tom grave y 2 roto-toms graves. Para tocar con baquetas de batería.⁴

Análisis

Para el análisis de esta pieza, se indica con colores en la partitura algunas secciones para así hacer más claro algunos temas e ideas, y de esta manera entender mejor la estructura y construcción de esta pieza.

La pieza se divide en 2 partes separadas por un calderón, y la estructura es la siguiente:

Primera parte: Tema A; puente; tema B. **Segunda parte:** Introducción de tema C; tema C; puente; Tema B; C2' y Coda. Para el análisis, cada tema (A, B, C) es separado en 2 secciones.

Tema A, del compás 1 al compás 59 (pag. 48): El tema A, es uno de los más importantes, ya que contiene una gran parte del material e ideas de lo que será toda la pieza. Las melodías de todo el tema son llevadas por los acentos de la percusión, que a su vez son apoyados por el piano. Como se mencionó antes, cada tema lo separamos en 2 partes, en éste caso, A1 del compás 1 al 38 (pag. 48) y A2 del compás 39 al 59 (pag.49). A1 tiene una pequeña introducción de 3 compases, para después en el cuarto compás, presentar las frases de las cuales se deriva todo el tema y parte de la obra. Cada frase se remarca con un color diferente dentro de la partichela de la percusión, para ver mas claro la utilización de ellas durante el tema A de la siguiente manera:

Frase 1, del compás 4 al 6. Marcada en color rosa.

Frase 2, del compás 8 al 10. Marcada en color anaranjado

Frase 3, del compás 11 al 16. Marcada en color rojo.

⁴ Psathas, John *Matre's Dance*. Promethean Editions.

Con estas frases nos muestra lo que será el tema A, después de presentar las frases separadas por silencios, las vuelve a presentar varias veces, en ocasiones con alguna pequeña variación, pero en esencia son las mismas frases, con los mismos tambores, uniendo las frases con material rítmico que por lo general es tomado de las mismas frases. Las frases que más utiliza son la 1 y 2, la frase 3 la utiliza íntegramente 2 veces, para definir secciones por así decirlo, la primera vez que la usa, es al presentar las frases y comenzar un tejido rítmico melódico entre el piano y la percusión, y la segunda vez es para dar fin a A1.

En A2 se utilizan fracciones e ideas de las frases 1 y 2, ya no se presenta ninguna frase en su totalidad, sólo fragmentos y con variaciones, utilizando los 2 Toms mas graves (estos fragmentos y variaciones de los temas también se remarcan en la partichela con el color de la frase de las que son tomados). Las ideas y fragmentos tomados de los temas, comienzan disminuir en cantidad, recurrencia y tamaño, para de ésta manera, poco a poco ir olvidando las frases, presentar material nuevo y así llegar al puente entre A y B.

Puente entre tema A y tema B, del compás 60 al compás 80 (pag. 49 y pag. 56): Es un desarrollo rítmico para pasar al tema B, donde comienza el piano con una frase rítmica con las notas Do y LA, para que después se integre la percusión, la cual presenta en dos ocasiones el primer compás de la frase 2 del tema A1, las cuales también se indican en la partichela con color anaranjado.

Tema B, del compás 81 al compás 149 (pag. 50): En este tema, la melodía no es llevada sólo por los acentos como en el tema A, en todo el tema B, cada nota escrita es importante y parte de la melodía, los acentos son acentos de la melodía, mas no la melodía como en el tema A. El aspecto más característico y representativo de todo el tema B, es la poliritmia de 4 contra 3 entre el piano y la percusión, donde el piano hace 3 octavos y la percusión 4 dieciseisavos con puntillo, esta idea es sacada del primer compás de la frase 2 del tema A, pero en lugar de hacer la rítmica de los acentos con un pulso de cuartos, se hace dentro de un pulso de octavos, con las respectivas equivalencias métricas. Dentro de la partichela de la percusión, se marcó cada vez que aparece la poliritmia, con color anaranjado, así como se hizo con la frase 2 del tema A, ya que de esa frase fue sacada la idea de la poliritmia. Como se mencionó al principio del análisis, cada tema lo divido en dos partes, en ésta ocasión, B1 y B2. En B1, del compás 81 al compás 119 (pag. 50), comienza el piano con un acompañamiento sobre la nota Re y en ocasiones apoya acentos de la percusión con las notas Do y Re sostenidos en el registro grave del piano. Desde el compás 96, comienza a incorporar compases donde deja de usar sólo la nota Re, y también hace acordes diversos, para así, crecer poco a poco y crear una textura más densa para pasar a B2, del compás 120 al compás 149 (pag. 51), donde comienza la percusión sola y el piano sólo apoya algunos acentos y partes del tema de la percusión, hasta el compás 137 donde el piano ya acompaña todos los acentos y tema de la percusión con un acompañamiento mucho más sonoro y rico en notas para terminar juntos en un *sfz* y así, finalizar la primera mitad de la obra. Dentro de los compases 142 y 143 la percusión toca una pequeña variación del primer compás de la frase 2 del tema A (la cual también se remarca), recordando de donde tomó la idea para la poliritmia, que es la base de todo el tema B.

Introducción del Tema C, del compás 150 al compás 164 (pag. 52): Esta introducción es tomada de los primeros 10 compases del puente entre el tema A y el tema B donde el piano comienza sólo con un acompañamiento con las notas Do y LA, sólo que en ésta ocasión intercambian papeles, la percusión comienza con un acompañamiento con la misma rítmica presentada en el puente por el piano, para después incorporarse el piano con la misma rítmica que presentó la percusión en el puente, y en ésta ocasión haga la melodía principal el piano. Para ser mas explícito en ésta idea, se remarca sobre la partitura de la obra dentro del puente, el piano con color verde y la percusión con color azul (pags. 56 y 57), y para demostrar el punto mencionado, dentro de la introducción del tema C, se remarca el piano con color azul y la percusión con color verde (pag. 58), demostrando la similitud rítmica y el cambio de papeles dentro de estas dos secciones.

Se le considera una introducción de C, ya que nos muestra las frases e ideas que contendrá C1 (el cual se presentará dos veces consecutivas al terminar la introducción), como algunas frases, dinámicas, rítmicas y *crecendos*.

Tema C, del compás 165 al compás 199 (pag.52): Se divide en C1 (del compás 165 al compás 184) y C2 (del compás 185 al compás 199). C1 es presentado 2 veces, con una duración de diez compases cada presentación. Toma los diez primeros compases de la introducción del tema C, que a su vez, fueron tomados del puente entre tema A y tema B, para hacer una pequeña variación de ellos y crear su propia identidad como tema. Dentro de la primera exposición de C1, el piano incorpora discretamente sus melodías y crece, para que en la segunda presentación de C1 tome con mas presencia la autoridad de la melodía.

En C2, la percusión comienza como C1, haciendo creer que será otra exposición, pero sin embargo comienza a variar uniéndose a la melodía del piano y de ésta manera crecer juntos con la energía necesaria para llegar al puente.

Puente, del compás 200 al compás 223 (pag. 53): Es una de las partes más fuertes y enérgicas de toda la pieza al ser un gran unísono rítmico entre el piano y la percusión, con dinámicas *ff*, *fff* y presentando también *sffz* para de esa manera llegar con la fuerza necesaria a la reexposición de B. Aparte de la innovación del unísono, nos presenta por primera vez la figura rítmica de seisillo, la cual será muy importante para la Coda.

Tema B, del compás 223 al compás 275 (pag. 53): En ésta sección hace una pequeña variación del tema B presentado en la primera parte, al colocar dobles notas en algunos acentos, cambiar algunos compases y omitir otros, pero prácticamente reexpone el tema B, tanto B1 como B2. Por esa razón se le llama también tema B, ya que en esencia son lo mismo.

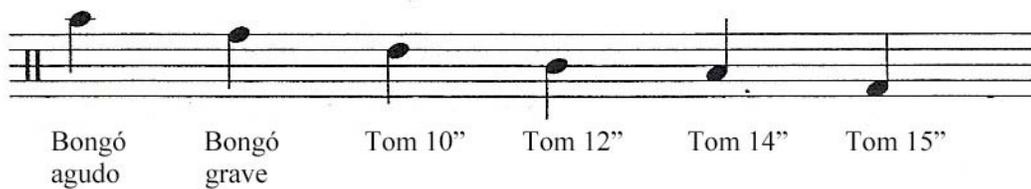
C2', del compás 276 al compás 289 (pag. 54): Es el último tema antes de llegar a la Coda, lo llamamos C2', ya que tiene la misma idea y función que C2, incluso contiene compases iguales y la idea de acompañamiento del piano es similar, pero en general, sí hace una variación considerable, como para llamarlo exactamente igual. También comienza *pp* y *crecendo* hasta *fff*, con rítmicas e ideas similares a C2, para llegar a la Coda.

Coda, del compás 290 al compás 314 (pag. 55): Es la sección más fuerte y enérgica de toda la obra. Con la mayor cantidad de notas, acentos y densidad de toda la obra. Es tocada toda en *fff*, con excepción del compás 312 que baja *p* para hacer un gran *crescendo* y así, regresar a *fff* y terminar con más firmeza la obra. El material más característico de la Coda es la utilización de los seisillos. Idea que fue tomada del puente unísono para regresar al tema B.

Recomendaciones de estudio e interpretación.

La primera recomendación es con el grupo de instrumentos de multipercusión que utilizamos en esta obra, la partitura sugiere dos opciones de instrumentación, pero se hace una mezcla de ambos para esta configuración de instrumentos y se utilizan unas baquetas de goma semiduras para marimba, específicamente el modelo 94R de la marca Encore o las baquetas MT4 de la marca Iñaki Sebastian.

De agudo a grave: 1 par de bongós, tom de 10", tom de 12", tom de 14" y tom de 15" o 16".



Se recomienda acomodar los instrumentos en forma de zig-zag de grave a agudo (como un teclado de percusiones) para reducir el espacio y distancias entre los tambores, y así volver todo más ergonómico, cómodo y practico. Como se muestra en la siguiente fotografía.



Para la mayor comprensión de ésta pieza, se recomienda estudiarla con metrónomo, para los temas A y C, marcando cada dieciseisavo ya que encontramos compases en dieciseisavos como en el compás 26 que está en nueve dieciseisavos (pag. 48). Y en el tema B, el metrónomo marcando octavos para lograr la polirritmia de cuatro contra tres. El uso del metrónomo es sólo en un principio, para comenzar a

descifrar la partitura. Se recomienda empezar a estudiarla desde una velocidad lenta.

En todo el tema A la melodía es llevada en los acentos, y por esa razón se recomienda hacer una gran diferencia entre las notas acentuadas y las que no lo están. Al estar todo el tema en *f*, tocamos las notas acentuadas en *f* y las no acentuadas en *p*.

En el tema B desaparece la melodía en los acentos, en éste tema la melodía es llevada por todas las notas, así que retomarán su dinámica real. Para la poliritmia del tema B es indispensable el uso del metrónomo marcando octavos, se comenzó a estudiar el tema B con el metrónomo a 120 cada octavo, e ir incrementando la velocidad hasta llegar a 224, que sería la velocidad equivalente a la que pide la obra.

En el tema C, al ser un acompañamiento en *pp*, recomiendo hacer mas énfasis en los acentos, parecido al tema A, para que al llegar a C2, comenzar a crecer y nivelar volúmenes con el piano.

Se recomienda realizar una pista de audio por computadora de la partichela del piano en programas como *Sibelius* o *Finale*, para poder tener un estudio mas eficaz y preciso, ya que en esta obra es muy importante tener un ensamble y tiempo perfecto. Al hacer la pista, se desarrollará un mejor pulso, una mayor precisión rítmica y un conocimiento auditivo del piano para hacer mas fácil y preciso el ensamble con un pianista.



P R O M E T H E A N E D I T I O N S

JOHN PSATHAS

Matre's Dance

Percussion

& Piano

ISMN M-67452-081-2



9 790674 520812

MATRE'S DANCE (1991)

Programme note

The title refers to a dance performed by a group of fanatics in one of Frank Herbert's *Dune* books. The dance was non-repeating and exhausting for the dancers, who often collapsed or died before completing the extremely long, complex routine.

The first performance took place in Wellington, New Zealand, in April 1991, played by David Guerin (piano) and Bruce McKinnon (percussion). They have recorded it on the Rattle CD *Different Tracks* [RAT D003].

Matre's Dance has been widely performed internationally by percussionist Evelyn Glennie, including broadcasts on BBC and German television. The work has also been recorded by Glennie on her *Drumming* CD and re-released on her *Greatest Hits* CD.

Performance instructions

The piano should be amplified. Two alternative percussion set-ups are possible.

(a) to be played with semi-hard marimba mallets

Musical notation for percussion set-up (a) showing six notes on a five-line staff. The notes are quarter notes with stems pointing up, starting on the second line and descending stepwise to the first space. Below the staff, the following labels are aligned with the notes: high bongo (general pitch), high tom-tom (general pitch), medium tom-tom (general pitch), low tom-tom (general pitch), timpano tuned to C, and timpano tuned to A.

(b) to be played with drum sticks

Musical notation for percussion set-up (b) showing six notes on a five-line staff. The notes are quarter notes with stems pointing up, starting on the second line and descending stepwise to the first space. Below the staff, the following labels are aligned with the notes: highest roto-tom (general pitch), high tom-tom (general pitch), medium tom-tom (general pitch), low tom-tom (general pitch), low roto-tom (general pitch), and lowest roto-tom (general pitch).

This score contains a number of revisions made by the composer in 1994. This has resulted in several differences between the score and the above-mentioned recordings, most notably the deletion of a passage which is heard in the recordings between bars 275 and 276. This score is considered definitive by the composer.

MATRE'S DANCE
John Pspathas

A1

$\text{♩} = 112$

4

f

4

8

11

13

16

19

22

25

28

31

33

36

39

A2.

42

45

48

51

54

57

59

sfz

puente entre A y B.

p

f

114

 cresc.

117

 p sub. cresc. molto ff sfz sfz sfz

B2.
 120

 ff

123

 p sfz sfz p sfz sfz ff p ff

127

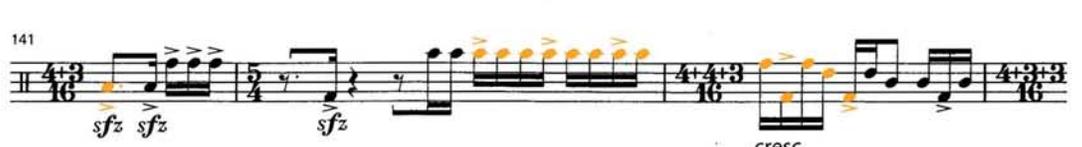
 p sfz sfz sfz 3 p ff

130


133


137

 p f

141

 sfz sfz sfz cresc.

144

 ff cresc.

147

 sfz

Introducción del tema C.

150 *pp*

154 *mp pp* *mp pp*

158 *mf*

161 *pp*

164 *f pp* C1.

167 *f*

170 *f*

173 *f pp*

176 *f*

180 *f*

183 *pp* *mf* C2. *cresc. poco a poco*

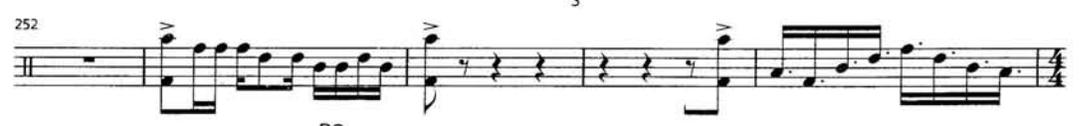
186 *mf*

233 

237 

242 

247 

252 

B2. 

261 

265 

269 

C2. 

277 

282 

cresc. molto

55

57

59

61

sfz

sfz

sfz

sfz

Puente entre A y B.

68

Musical score for measures 68-70. Measure 68 features a blue melodic line in the treble clef. Measures 69-70 feature green triplets in both treble and bass clefs. The bass clef has a key signature change to one sharp (F#) in measure 69.

71

Musical score for measures 71-73. Measure 71 features a blue melodic line in the treble clef. Measures 72-73 feature green triplets in both treble and bass clefs. The bass clef has a key signature change to one sharp (F#) in measure 72.

74

Musical score for measures 74-76. Measure 74 features a blue melodic line in the treble clef. Measures 75-76 feature green triplets in both treble and bass clefs. The bass clef has a key signature change to one sharp (F#) in measure 75.

77

Musical score for measures 77-79. Measure 77 features a blue melodic line in the treble clef. Measures 78-79 feature green triplets in both treble and bass clefs. The bass clef has a key signature change to one sharp (F#) in measure 78.

79

Musical score for measures 79-81. Measure 79 features a blue melodic line in the treble clef. Measures 80-81 feature green triplets in both treble and bass clefs. The bass clef has a key signature change to one sharp (F#) in measure 80.

140

ff cresc.

ff cresc.

4+4+3/16

4+8

Introducción del tema C.

sfz

pp poco staccato

4/8

152

poco staccato

mp

pp

4/8

155

mp pp

mp

2/4

157

pp

2/4

Capítulo IV

Emmanuel Séjourné.

Nació el 16 de julio de 1961 en Limoges, Francia. Comenzó sus estudios musicales clásicos en piano, violín, historia de la música y análisis musical en el Conservatorio Regional de Estrasburgo, y ahí fue donde conoció el mundo de las percusiones, la música contemporánea e improvisación, bajo la cátedra de Jean Batigne (Director y fundador de las percusiones de Estrasburgo). Al finalizar sus estudios en percusión, se especializó en teclados de percusión (vibráfono y marimba). Y desde 1981 lleva a cabo simultáneamente actividad de compositor e intérprete.

Fundó junto con el saxofonista Philippe Geis el dúo *Noco Music*, con el cual ha interpretado obras de Donati, Dillon, Manoury, Aperghis, Fedele, Kerger, entre otros. Con este ensamble ganó el premio audiovisual de Europa. También ha sido solista con numerosas orquestas como la orquesta filarmónica de Luxemburgo o el coro de cámara de Londres. Ya sea solo o con el ensamble Accroche-Note, E-Séjourné ha participado en festivales como Zurich, Genève, Ars Musica, Musica Strasbourg, Ultima Oslo, Viennale Venecia entre otros.

Como intérprete tiene un gran repertorio de solista, de dúo, de concierto y de música de cámara.

Como compositor es muy vasto su trabajo, ha compuesto música no sólo para percusiones solistas, sino también, para orquesta, coros y ensamble con solista, así como también, música de cámara. Interesado en la relación con otras formas artísticas, ha hecho música para Danza, Teatro, Espectáculos, Televisión y Radio.

Como pedagogo, es responsable del departamento de percusiones del Conservatorio de Estrasburgo, donde es maestro de teclados de percusión, creando así, un ciclo superior de estudios en esta especialidad.

Autor de un método de vibráfono (Editorial Leduc) y de varias piezas pedagógicas para percusión (Editoriale Lemoine, Honeyrock, Combre Zommermann, Alfonse Percussions), fue nombrado consejero pedagógico por el ministerio de la cultura para la preparación del certificado de aptitudes en 1994 y 1995. Ha dado clases magistrales en Asia, Estados Unidos y toda Europa, así como también, participó en la redacción de *10 años con la percusión* para el Centro de Recursos de Música y Danza. Ciudad de la música, París.

Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas.

Compuesto por Emmanuele Séjourné para el primer concurso internacional Francés de vibráfono. *Dedicado a Claude Giot, Jacques Ménétre, Franck Tortiller y los otros...*⁵ Fue estrenado por la orquesta de Auvergne. Consta de dos movimientos: 1 *Expressif et Lyrique* (expresivo y lírico) y 2 *Energique et Agressif* (enérgico y agresivo).

La orquesta de cuerdas tiene un acomodo especial, el cual se adjunta con la partichela del vibráfono. Originalmente la orquesta de cuerdas del concierto es para 4 violines primeros, 4 violines segundos, 4 violines terceros, 4 violines cuartos, 2 violas primeras, 2 violas segundas, 1 violonchelo primero, 1 violonchelo segundo, 1 contrabajo primero y 1 contrabajo segundo. Analizando la partitura, es posible hacer una reducción de la orquesta si es necesario. Las partichelas de la orquesta se tienen que rentar con la editorial, al correo electrónico: alfonceprod@aol.com

La partitura nos marca que es posible sonorizar el vibráfono si es necesario. También nos dice que todas las alteraciones en la partitura no son válidas para las notas subsecuentes, sólo es válida para la nota que lleva la alteración escrita.

Existen dos versiones más de este concierto aparte de la versión original con orquesta de cuerdas. Una versión es con piano (reducción orquestal) y la otra es con ensamble de 5 percusionistas (2 vibráfonos, 1 marimba bajo, 1 xilorimba, 1 xilófono y 4 timbales), escrita en el 2002. Es posible comprar estas dos versiones, ya sea directo con la editorial o con alguna tienda de música que maneje la editorial.

Análisis.

Primer Movimiento: *Expressif et Lyrique*

La orquesta toca en todo el movimiento un obligado rítmico, con excepción de la introducción y coda. Es un movimiento monotemático y modal, con la siguiente estructura:

Introducción; Tema A; Desarrollo; Cadencia y Coda.

Introducción del movimiento, del compás 1 al compás 5 (pag. 72): La orquesta toca el primer compás para darle paso al vibráfono que es tocado con arcos realizando notas largas y la orquesta lo acompaña con acordes.

Introducción al tema A, del compás 6 al compás 16: Es desde este punto, donde se tomará la velocidad de todo el movimiento, y nos presenta poco a poco el obligado de la orquesta, con el que acompañará al vibráfono por el resto del movimiento.

Tema A, del compás 17 al compás 29 (pag. 72): Presenta un tema de doce compases en el modo mixolidio de La mayor, es decir, usando una escala mixolidia sobre la nota Mi.

⁵ Séjourné, Emmanuel *Concerto Pour Vibraphone et Orchestre à Cordes.*

Desarrollo, del compás 30 al compás 53 (pag. 72): Es una sección de la obra en la cual pasa por diversas armaduras y modos, presentando diferentes frases en cada cambio, para de esta forma, llegar a la cadencia.

Cadencia, del compás 54 al compás 87 (pag. 73): Es la sección más extensa del movimiento, comienza haciendo alusión al tema en Mi mixolidio, pero lo varía rápidamente. Al igual que el desarrollo, presenta frases en diferentes modos y cambia de armaduras, pero en esta ocasión podemos encontrar una peculiaridad en estos cambios de armadura, se crea un diálogo o conversación entre dos armaduras, se presenta una frase y cambia de armadura contestando con otra frase, regresa a la armadura anterior con otra frase, y de esta manera dialogan. Dentro de la cadencia encontraremos tres diálogos.

- Dialogo 1, del compás 54 al 71. Entre armadura de La mayor y Do mayor. (pags. 74 y 75)
- Dialogo 2, del compás 72 al compás 78. Entre armadura de Fa mayor y Re bemol mayor. (pag. 75)
- Dialogo 3, del compás 79 al compás 87. Entre armadura de Mi mayor y Re bemol mayor. (pag. 76)

Cabe aclarar, que las frases presentadas en los diversos cambios de armadura en el movimiento, pueden estar en cualquier escala modal que puede tener la tonalidad o armadura.

Tema A, del compás 88 al compás 99 (pag. 75): Presenta una pequeña variación del tema A, en esta ocasión sólo se presentan íntegros los primeros 6 compases del tema para después variar introduciendo notas con algo, para de esta forma unir esta reexposición con la coda. El acompañamiento de la orquesta es prácticamente igual que la primera presentación del tema A.

Coda, del compás 100 al compás 106 (pag. 75): Es una especie de reexposición de la introducción del movimiento pero vista en un espejo, ya que la orquesta comienza con el último acorde tocado en la introducción y finaliza con el motivo en octavos con el cual empezó el movimiento. Pero a diferencia con la introducción, el vibráfono toca menos notas y en esta ocasión sólo las notas más largas.

Recomendaciones de estudio e interpretación.

Para este movimiento se utilizan baquetas de dureza media, que no tengan mucho ataque al tocar. En la introducción, se recomienda usar arcos de contrabajo, ya que hacen vibrar mejor a las barras del vibráfono, permitiéndote de esta manera mayor control del sonido al frotar la barra. Al no ser instrumentistas acostumbrados a tocar instrumentos con arcos, se recomienda darle un especial cuidado a la introducción y coda, no sólo estudiar la introducción y coda con los arcos, sino también, diferentes melodías, conocidas o improvisadas, con la finalidad de adquirir la habilidad de poder conseguir el sonido deseado al tocar con los arcos.

Al poner la indicación *Expressif et lyrique* (expresivo y lírico), tocando, escuchando y analizando este movimiento, no se puede dejar de imaginar que es como una aria de ópera, en donde el vibráfono

es el cantante que es acompañado por la orquesta. Al pensar en esta especie de analogía, hay que tener mucho cuidado con el pedal del vibráfono, ya que se corre el riesgo de que no se entienda lo que se está tocando, se sabe que cuando se está estudiando solo suena muy bien, ya que la mayoría de las notas tocadas en cada frase son armónicamente consonantes, pero al estar con la orquesta son demasiados sonidos juntos y pierde claridad, así que se recomienda estudiarlo en primera instancia, con las duraciones exactas de cada nota en la partitura, sin dejar que se mezclen los sonidos, y en pasajes rápidos y/o de muchas notas, estudiarlos sin pedal para ir escuchando todos los sonidos, para de esta forma, poder tener un mejor criterio de dónde y cómo tocar con el pedal.

Segundo movimiento: *Energique et agressif.*

Como lo sugiere el título, es un movimiento que tienen una intención enérgica y agresiva, por lo tanto contrastante con el primero. Está construido por dos acordes, LA menor con séptima menor y MI bemol menor con séptima menor, los cuales luchan por un dominio dentro de este movimiento al ser tocados juntos, ya sea el acorde completo, partes del acorde, terceras armónicas o melodías sacadas de las notas que los forman. Cuando se presentan frases y/o melodías tomadas de las notas de los acordes, nos encontramos que la unión de estos acordes mencionados, nos da como resultado una escala octatónica.

Para este análisis, se divide el movimiento en tres secciones que a continuación se detallan:

Primera sección: Esta sección nos da a conocer mucho del material, ideas y carácter de todo el movimiento. La mayor parte del material que se tomará de esta sección, se utilizará para definir cambios, ya sea para marcar el inicio o final de una idea y/o frase, de la misma manera que son utilizados en esta sección, como lo es el compás 7 (pag.85), un acorde con rítmica de tresillos, que lo utiliza en cuatro ocasiones dentro del movimiento para hacer énfasis de un nuevo comienzo. El movimiento comienza con una larga introducción de la orquesta donde muestra ideas tanto musicales, como rítmicas y de carácter de todo el movimiento (pags. 85, 86 y 87). En el compás 49, hace su aparición el vibráfono y presenta un discurso que será la idea e inspiración de la segunda sección. Dicho discurso contiene dos frases o temas, el primero del compás 49 al compás 52 (pg. 76), es un tema enérgico y rítmico utilizando terceras armónicas de los acordes mencionados al principio del análisis y el segundo tema, del compás 63 al compás 74 (pag. 77), creando un gran contraste al cambiar la velocidad, idea y carácter, haciéndolo místico y etéreo utilizando la escala octatónica creada de las notas de los acordes mencionados.

A la par de los dos temas mencionados, nos presenta también dos frases que utiliza al finalizar cada tema. La primera frase, con rítmica de tresillos, del compás 53 al 58 (pag.76), la cual es una reducción de la frase presentada por la orquesta del compás 29 al compás 44 (pag. 86), pero en esta ocasión, tocada junto al vibráfono, se convertirá en una de las frases más insistentes de todo el movimiento. La segunda frase, del compás 75 al compás 80 es material nuevo (pag.77), con rítmica en dieciseisavos y es utilizada para hacer el cambio de sección del movimiento.

Segunda Sección: Esta segunda sección nos presenta dos partes, una rítmica y enérgica y otra parte mística y etérea, y al final de cada parte presenta una frase de las mencionadas en la primera sección, con el mismo orden de aparición y función en la sección. Probablemente inspirada en el discurso del vibráfono de la primera sección.

La primera parte, rítmica y enérgica, presenta dos temas. El primero del compás 95 al 117 (pags. 77 y 78), comienza el vibráfono sólo, haciendo dos frases de cuatro compases cada una unidas por un material específico, para que después la orquesta repita las dos frases tocadas por el vibráfono y terminen el tema juntos con el material que antes unía las frases. El segundo tema de esta parte rítmica, es material nuevo al igual que el primer tema, tiene la indicación *Avec swing* (con swing), es un tema más rítmico que enérgico al estar en *mf* y no contener tantas disonancias. Durante todo el tema el vibráfono lleva la nota La como especie de pedal y juega resaltando terceras armónicas o notas de los acordes mencionados, en el último compás del tema en el compás 143 (pag. 80) hace un *crescendo* a *f* para llegar a la frase de tresillos tocada por la orquesta, la cual se presenta de la misma forma en la primera sección para separar los temas del vibráfono, y en ésta ocasión se adiciona la frase del compás 7 para dar más claridad al cambio.

La segunda parte, mística y etérea, se divide en tres temas en esta ocasión, el primero del compás 161 al compás 175 (pag. 80), tiempo *lento* en donde se presentan recursos tímbricos nuevos, como es el uso del motor, los *glissandos* con baqueta de plástico y los armónicos con arco. El segundo tema, del compás 176 al compás 185 (pag. 81), donde regresa a un tiempo rápido (de acuerdo a los tiempos utilizados en el movimiento), la orquesta hace una introducción de 3 compases para que el vibráfono entre presentando material e ideas nuevas, como son las poliritmias de 7 contra 4 y los compases *S. Mesura* (sin medida) donde hace escalas incrementando la velocidad. Y el tercer tema, del compás 186 al compás 192 (pag. 81), donde regresa a un tiempo lento con un coral a cuatro voces tocado por el vibráfono donde las voces de los extremos se mueven creando la melodía para dar paso a la orquesta que presenta el mismo coral pero a tiempo rápido.

Tercera sección (de la pag. 81 a la pag. 84): Esta sección es una combinación entre material ya presentado y material nuevo. Los combina de una manera ordenada al intercalar una frase conocida y una frase nueva sucesivamente de la siguiente manera.

- Del compás 193 al compás 197, utiliza la frase presentada en la primera sección, la cual es la segunda frase del diálogo del vibráfono que conecta con la segunda sección.
- Del compás 198 al compás 212, presenta material nuevo con rítmica en dieciseisavos utilizando el recurso de las terceras armónicas.
- Del compás 213 al compás 218, utiliza la famosa frase de tresillos de la primera sección, la cual es la que separa los 2 temas del vibráfono.
- Del compás 221 al compás 230, presenta material nuevo que será utilizado para el final de la obra.
- Del compás 231 al compás 233, utiliza la misma frase tocada por la orquesta que se presentó en la introducción de la orquesta en la primera sección del compás 18 al compás 20 (pag.85).
- En el compás 234, presenta material nuevo tocado sólo por el vibráfono.
- Del compás 235 al compás 237, utiliza otra frase presentada en la introducción de la orquesta en la primera sección del compás 21 al compás 23 (pags. 85 y 86).

- En el compás 238, presenta una frase similar a la utilizada en el compás 234.
- Del compás 239 al compás 249, la orquesta toca el primer tema de la parte rítmica de la segunda sección, pero en esta ocasión, el vibráfono hace un acompañamiento similar al material presentado en esta sección de los compases 198 al 212, no es igual, pero toma la idea y lo hace muy similar y termina con la orquesta como lo hizo en la segunda sección cuando la orquesta presenta ese tema.
- En el compás 250, presenta material nuevo, para dar paso a la coda del concierto.

En esta coda o parte final, comienza con la frase que se presentó en esta sección, del compás 221 al compás 230, puesta ahora del compás 251 al compás 260 para dar paso a una coda de material nuevo para finalizar con un *poco allargando* y culminar con un acorde de La mayor.

Recomendaciones de estudio e interpretación.

Los dos problemas más difíciles e importantes que se presentaron en este movimiento, fueron la digitación y el manejo del pedal.

Para la digitación, en todos los pasajes donde encontramos intervalos tocados con una mano, se recomienda pensar que las notas alteradas se tocan con la mano izquierda y las notas naturales, con la mano derecha. Al abordar el movimiento con esta idea, se pudo solucionar la digitación de varios pasajes complicados, ya que en la mayoría de los casos de este movimiento, manejar el vibráfono de esta manera, es lo más cómodo y natural para el flujo musical a las velocidades que pide la obra. Para ser mas claro, se incluye la partichela del vibráfono con las digitaciones que funcionaron para tocar este movimiento.

Con respecto al uso del pedal, el autor lo deja libre al intérprete. Al ser un movimiento con tantas notas, efectos e indicaciones, es más difícil encontrar un uso del pedal adecuado, sobre todo en las partes rítmicas y rápidas como la tercera sección. Por lo cual, no ponemos indicaciones de pedal en la partitura, ya que serían muchas, y al ser al gusto del intérprete sólo se puede recomendar que al estudiarlo y digitarlo, se haga sin el uso del pedal, para que de esta manera, puedan escuchar todas y cada una de las notas que están tocando, que reconozcan las melodías y jerarquías de las frases como el primer tema de la segunda seccion, para que cuando estudien con pedal, ya conozcan auditivamente todo el movimiento, puedan resaltar las frases y/o motivos deseados y sean capaces de hacer el pedal a su gusto con un conocimiento auditivo previo. Se recomienda tener cuidado de ser lo más claro en el discurso del vibráfono y no dejarlo resonar tanto, ya que por la cantidad de notas, tanto de la orquesta como del solista, es muy fácil perder la claridad de los pasajes y no se entienda, por eso es el estudio sin pedal, para que cuando se esté tocando usando el pedal se puedan escuchar todas las notas claramente como si se estuviera tocando sin pedal, en especial en el segundo tema de la segunda seccion (*avec swing*).

En los temas místicos como se les llamó en el análisis, se recomienda abordarlos tranquilamente, no escatimar en hacer *rubatos*, darle ese carácter etéreo y resaltar toda la riqueza tímbrica que contienen. Por lo general en todas las apariciones de estos temas, el vibráfono va solo o con un acompañamiento muy sencillo de la orquesta, lo cual permite y da una gran libertad de interpretación.

Pièce composée
pour le 1^o Concours International
Français
de vibraphone

Emmanuel SÉJOURNÉ

CONCERTO

Pour vibraphone & orchestre à cordes



Materiel d'Orchestre en location

COLLECTION "PERCUS-SONS" dirigée par Claude GIOT

A.8 003 P.

Installation



- Les nuances doivent être adaptées de manière à ne pas couvrir le soliste
- Le vibra pourra, si besoin est, être sonorisé
- Les altérations ne seront valables que pour les notes qu'elles précèdent. en conséquence tous les bécarrés sont de précaution

VIBRA

1° Mouvement : 2 archets + baguettes médium doux

Entre les mesures 54 et 87, le soliste a la liberté

- D' improviser totalement
- De suivre la partition
- De mélanger les deux modes de jeu.

2° Mouvement : 1 Archet, 1 Baguette caoutchouc dure + Baguettes medium dures

x = étouffement avec doigt ou baguette

(o)
= Harmonique

+
= Dead stroke, attaque morte

 = Glissendo (s'effectuant avec baguette caoutchouc dur, posée sur la lame, puis glissant silencieusement)

- Les manipulations ne doivent pas interrompre le flux musical
- L'utilisation de la pédale est laissée au libre choix de l'interprète, excepté certains passages, où la pédale est notée de manière indicative.

Concerto pour vibraphone et orchestre

1° Mouvement

Introduction

$\text{♩} = 50$ *A Piacere* **2 Archets** *Laisser résonner* Emmanuel SÉJOURN

Vibra

Cello *mf*

Viola $\text{♩} = 66$ *pp* **10**

Tema A

médium *Rubato* *Expressif et lyrique*

Desarrollo

I I D D I D I D

61 *trm* I I D D I I D D I D I D I

64 D I D I D D I D I D D I D I D D I I D I D D

65

67 D I D I I D I

69

71

73

76

A.8 003 P.

79

Musical staff 79: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and ties, transitioning through various key signatures.

81

Musical staff 81: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth notes with slurs and ties, including two triplet markings (3).

83

Musical staff 83: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth notes with slurs and ties, including triplet (3) and quintuplet (5) markings.

Tema A

FIN CADENCE

87

Musical staff 87: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with slurs and ties, ending with a triplet (3).

92

Musical staff 92: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth notes with slurs and ties. Performance markings include *Arca* and *Baguettes*. A triplet (3) is marked.

Coda

97

Musical staff 97: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eighth notes with slurs and ties. Performance markings include *Arca* and *Baguettes*. A triplet (3) is marked.

103

Musical staff 103: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a long note with a slur and a *Très long* marking.

2° Mouvement

Primera Sección

♩ = 120 *Energique et agressif*

Vibra

ff

2 3

6 2

2 4 16

I D I D I D I simile

49

f

51

I 3 4 I 3 4 I 3 4 I 4 3 I 3 4 I 3 4 I 4 3 I 3 4

53

55

57

ID₃ ID₃ ID₃ IDD I ID

59

ID I I D ID I D I ID I D I I

Detailed description: This block contains the musical score for the 'Primera Sección' of the '2° Mouvement'. It is written for Vibra and starts with a tempo of 120 beats per minute, marked 'Energique et agressif' and 'ff'. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a series of eighth notes with fingerings 2 and 3. The second staff continues with eighth notes and rests, with fingerings 6 and 2. The third staff has a 5/4 time signature and includes fingerings 2, 4, and 16. The fourth staff is marked 'simile' and features a complex rhythmic pattern with fingerings I, D, I, D, I, D, I. The fifth staff is marked 'f' and continues the rhythmic pattern with fingerings I, 3, 4, I, 3, 4, I, 3, 4, I, 4, 3, I, 3, 4, I, 3, 4, I, 4, 3, I, 3, 4. The sixth staff continues with similar fingerings. The seventh staff has fingerings 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The eighth staff has fingerings 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The ninth staff has fingerings 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The tenth staff has fingerings ID₃, ID₃, ID₃, IDD, I, ID, ID, I, I, D, ID, I, D, I, ID, I, D, I, I.

61

Poco piu lento Poco rubato Expressif

66

72

rit. *Tempo 1*

76

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

78

D 2 3 4 I 3 2 4 I 3 2 4 I 3 2 4

79

1 3 2 4 2 3 I simile 6 6 6

82

Segunda Sección

2 10

mf

96

Musical staff 96: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and accents.

99

Musical staff 99: Treble clef, key signature of two flats. Includes fingerings: I 3 2 3 2 4 I 3 2 3 2 4. Dynamics: *mf* and *f*. Features a triplet of eighth notes.

102

Musical staff 102: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. Includes fingerings: I 3 2 3 2 4 I 3 2 3 2 4. Features a triplet of eighth notes.

105

Musical staff 105: Treble clef, key signature of two flats. Includes fingerings: I 3 2 3 2 4 I 3 2 3 4 2. Features a triplet of eighth notes.

107

Musical staff 107: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents.

109

Musical staff 109: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents.

115

Musical staff 115: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. Dynamics: *ff*. Includes the instruction *Poco allargando*. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents.

118

Musical staff 118: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. Dynamics: *mf*. Includes the instruction *Avec swing*. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents.

121

123

125

127

129

131

133

135

137

139

cresc.

176 $\text{♩} = 112 \text{ env. } 3$

181

183 *S. misura*

185

186 $\text{♩} = 58 \text{ env.}$ *mp* $\text{♩} = 120 \text{ env. } 5$

Tercera Sección
192 *Senza motor* $\text{♩} = 130$ *ff* *mf*

194

196

197

I DD ID IID IDD ID IID simile

198

200

I 34 I 134 I I 34 I I 34 I DD ID IID simile

202 *mf*

204

206

I DD I D I I D simile

208 *mf*

210

I 3 4 3 I I 3 4 I I simile

212

213 *f*

215

217 *f*

220 *f*

223 -228

232

235

238

240 *f*

242

244

246

248 *Poco allargando*

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves of music, numbered 217 to 248. The key signature is B-flat major (two flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets, sixteenth-note runs, and chords. Dynamics include fortissimo (*f*) and a tempo change to *Poco allargando* at measure 248. The notation includes slurs, accents, and various articulation marks.

4 4 2 3 1 simile

250 *f*

252 -257

I 3 4 I D I 4 3 simile

255 -260

263

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

265

I 3 2 3 I 3 2 3 simile

267

Poco allargando

269

2° Mouvement

♩ = 120 *Energique et agressif*

Piano *ff*

Po *ff* *pp*

5 *p*

9 *mf*

12

16 *f*

18 *mf*

20 *f* *mf*

The musical score is written for Piano (Piano) and Piano Solo (Po). It begins with a tempo of 120 beats per minute and the instruction 'Energique et agressif'. The Piano part starts with a fortissimo (ff) dynamic and features several triplet figures. The Piano Solo part enters at measure 5 with a piano (p) dynamic and continues with complex rhythmic patterns. The score includes various dynamics such as fortissimo (ff), piano (p), pianissimo (pp), mezzo-forte (mf), and forte (f). There are also markings for 8va (octave up) and 8va (octave down). The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature changes from common time to 3/4 and then to 7/4.

A.8 003 P.

Musical score for piano, measures 22-39. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measure numbers 22, 24, 27, 29, 32, 34, 36, and 39 indicated at the beginning of each system. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings like '3' and '6' under some notes, possibly indicating fingerings or groupings.

12

Po

41

Po

43

Vib.

Po

46

mf

Vib.

Po

51

f

8^{va}

Vib.

Po

54

8^{va}

Vib.

Po

57

8^{va}

mf

Conclusiones.

El realizar un trabajo de esta naturaleza, aportada muchas cosas que son muy necesarias en la formación de un músico y de esta manera ayuda a poder realizar una mejor interpretación.

El abordar las piezas de esta forma brindó un mejor conocimiento de las obras, el conocer al compositor, su contexto social y datos sobre la pieza, otorga una amplia idea de cómo abordar la pieza.

El análisis no sólo facilitó el entender la construcción de la pieza y ayudó a memorizarla, al intentar explicarla con palabras y de una forma entendible sin sonidos, nos permitió conocer las obras de una manera más profunda. Para dar las recomendaciones, se tuvo que pensar en varias posibilidades y formas de decir las cosas, lo que hizo que pensáramos y conociéramos diferentes maneras de estudio e interpretación de las obras. El pensar en cuáles fueron los problemas que se presentaron y como se solucionaron, nos hizo encontrar muchas posibilidades y escoger la más adecuada. El aprenderse de memoria las piezas no quiere decir que las conocemos, es cierto que al aprendértelas de memoria recorres mucho camino para realizar un trabajo con este, pero ahora sabemos que hay que profundizar más.

Se propone que cada vez que se toque un concierto como este o parecido, se haga el mismo proceso que en este trabajo. El resultado que nos otorgó este trabajo para la interpretación y conocimiento de las obras, es posible obtenerlo haciendo una investigación sobre autores y obras, analizando y a su vez, un proceso mental, imaginando que se está explicando las obras a alguien, y mientras se esté explicando, imaginar que alguien nos explica de la misma manera, suponiendo que no conocemos las obras. Al hacer eso se tuvo que adentrar verdaderamente en las obras para poder lograr una explicación veraz y nos dimos cuenta que al momento de tocarlas es el mejor respaldo mental que se puede tener.

Se encontró que el estudiar muy lentamente, relajado y haciendo cuidado a cada detalle técnico, de movimiento y escrito en la partitura, brinda una mayor destreza, soltura y dominio al tocar las obras a la velocidad indicada.

Siempre me apasionó la música desde muy niño, comencé a los ocho años tomando clases particulares de piano, después conocí la batería y me encantó, de inmediato comencé a aprender lo que pude de batería, pero no había quien tocara el bajo, ya que mi hermano es guitarrista y un amigo mío tocaba la batería. Así que me compré un bajo eléctrico y aprendí a tocarlo un poco. Jamás dejé la batería y siendo sincero, debo confesar que al entrar a la ENM a percusiones, yo tenía la idea de hacer mi propedéutico y dedicarme de lleno a la batería. Una vez inscrito en la ENM, conocí la marimba de concierto, el vibráfono, los timbales y mucha música de percusiones, lo cual fue un gran impacto para mí, de tal magnitud que dejé de estudiar batería como tal y me sumergí en las percusiones. Cuento esto, ya que a lo largo de mi carrera aprendí a estar siempre abierto a conocer, ya que yo entré a la escuela con una idea de mis gustos y visión en la música, y al estar abierto a conocer, descubrí pasiones más fuertes en mí.

Me pasó varias veces algo similar con respecto a la música. Al conocer tantos estilos de música mis gustos fueron cambiando. Aprendí a nunca decir que no a cualquier tipo de música, a siempre intentarlo, en muchas ocasiones terminé entendiendo y tomando gusto a mucha música que antes no me gustaba.

El mayor aprendizaje que me llevo de mi estancia en esta escuela, es que con esfuerzo y dedicación todo es posible. Antes de entrar a la ENM, sólo había tocado una marimba diez veces en mi vida, en mi generación de percusionistas había algunos que ya tocaban a cuatro baquetas o que desde niños estudiaban percusiones, yo sabía leer música por el piano y agarrar unas baquetas por la batería, pero en verdad nunca había estudiado música como en la escuela se enseña y mucho menos percusiones. A lo largo de los años fui viendo como mis compañeros dejaban la escuela, a tal grado, que fui el único de mi generación que entró a licenciatura. Me fue muy difícil el camino, pero nunca dejé morir mi pasión, la cual me dio la fuerza y dedicación para continuar, y en estos momentos de mi vida he logrado muchas cosas gracias a no rendirme, se que este concierto es el principio de mi carrera y me falta un largo camino, pero gracias a la educación que recibí en esta institución, estoy dispuesto a luchar y seguir recorriendo mi camino.

Apéndice: Trabajo de Emmanuel Séjourné.

Como solista:

- *LINDE* para vibráfono y cinta de *ALMADA, Daniel*.*
- *VACILACIONES* para vibráfono de *ALMADA, Daniel*. *
- *DOMINO 5* para vibráfono de *BOIVIN, George*.
- *OMAR* para vibráfono de *DONATONI, Franco*.
- *LE LIVRE DES CLAVIERS* para vibráfono de *MANOURY, Philippe*.
- *ENCORE LE STYLE DE L'ACIER* para vibráfono de *MARTIN, Frederick*. *
- *TROMPO* para vibráfono y cinta de *ORTIZ, Gabriela*.
- *SOLO* para marimba de *REVERDY, Michele*. *
- *MENU MANU MAR* para marimba de *ROLIN, Etienne*. *
- *ANIMA* para marimba de *BATISTELLI, George*.
- *ELECTRIC COUNTERPOINT* para marimba y cinta de *REICH, Steve*.
- *ASSONNANCE 7* para multi-percusión de *JARREL, Michael*.
- *STROIKING* para multi-percusión de *LEHMANN, Hans Ulrich*.

*Obras escritas para Emmanuel Sejourné.

Repertorio del Dúo Séjourné/Angster:

- *TODESENGEL* para clarinete y vibráfono de *DILLON, James*. *
- *CINIS 2* para clarinete bajo, marimba y percusión de *DONATI, Franco*. *
- *FIGURES* para vibráfono y clarinete bajo de *MACHE, Francois Bernar*.
- *LAST* para marimba y clarinete bajo de *MANOURY, Phileppe*. *
- *VISAGES ET MASQUES* para clarinetes y teclados de percusión de *ROLIN, Etienne*. *

*Obras escritas para Emmaniel Séjourné y Armand Angster.

Repertorio de Concierto:

- *WITHERED LEAVES-NEW BIRTH* para 3 percusionistas, arpa, piano, cuerdas y marimba solista, de *KERGER, Camille*. *
- *CONCERTO* para marimba de *KOPPEL, Anders*.
- *CONCERTO* para marimba y vibráfono de *MILHAUD, Darlus*.
- *CONCERTO* para marimba y orquesta de cuerdas de *ROSAURO, Ney*.
- *SEANCE* solistas: soprano, vibráfono y medios electrónicos de *WOOD, James*. *
- *CONCERTO* para vibráfono y orquesta de cuerdas de *SEJOURNE, Emmanuel*.

* Obras escritas para Emmanuel Séjourné.

Música de Cámara:

- *SIMULACRE 1, 2 y 3* para voz, clarinete y percusión de *APERGHIS, Georges*. *
- *KALAK* para clarinete, violonchelo y marimba de *AUE, Thierry*. *
- *SONATE* para 2 pianos y 2 percusionistas de *BARTOK, Bela*.

- *LINEA* para 2 pianos, vibráfono y marimba de *BERIO, Luciano*.
- *AFTERGLOW* para voz, clarinete y percusión de *CLARKE, James*.*
- *MANIA* para corno, clarinete, flauta, violín, violonchelo, piano y percusión de *DARBELLAY, J-Luc*. *
- *KLANG* para soprano, clarinete, violonchelo, contrabajo y percusiones de *DAZZI, Gualterlo*. *
- *CINIS 2* para clarinete, percusión y marimba de *DONATONI, Franco*. *
- *MAJA* para soprano, clarinete, flauta, violín, violonchelo, piano y marimba de *FEDELE, Iván*. *
- *PHONEMES* para voz, clarinete y percusión de *FOURCHOTTE, Alain*. *
- *KLAGEN UND ZORN* para voz, 4 clarinetes y percusión de *HEYN, Volker*. *
- *A VOLCANO MOUTH* para 3 marimbas de *KONDO, Joe*.
- *DAS NARRENSCHIFF* para 2 voces, 2 clarinetes, violonchelo, violín y percusión de *LANCINO, Thierry*. *
- *HIZKIRIMIRI* para marimba, clarinete bajo, contrabajo y guitarra de *LAZKANO, Ramón*. *
- *DIALOG 1* para 2 vibráfonos y marimba de *LENNERS, Claude*. *
- *CASSIOPÉE 2* para coro mixto y 2 percusionistas. *
- *GRIOTS* para contrabajo, clarinete bajo y marimba de *MARTIN, Frederick*. *
- *FOR INSTANCES* para voz, clarinete y vibráfono de *ROLIN, Etienne*. *
- *DRUMMING* para ensamble de percusiones de *REICH, Steve*.
- *CLARY-NEY* para clarinete y 2 percusionistas de *SABAI, Iradj*. *
- *INTERNET FRAGMENT* para voz, clarinete y percusión de *STABLER, Gerhard*.*
- *VIRUS* para 2 sopranos, clarinete, 2 violonchelos y percusión. De *TOEPLITZ, Kasper*. *

*Estreno mundial.

Séjourné ha grabado varios discos en los que se encuentran los siguientes:

- **SIMULACRES Georges Aperghis (double CD)** *Wil Gigante Golia, 280 mesures pour clarinettes, Sept Crimes de l'amour, Cinq Couplets, A bout de bras, Simulacre 1, Simulacre 3, simulacre 4, Simulacre 2, Quatre pièces fébriles, Trio, Monomanies - ensemble Accroche Note. CD Accord 2CD 476 1635*
- **Ivan Fedele Maja, Erinni, Paroles y palabras, Modus, Imaginary Islands - ensemble Accroche Note. CD empreinte digitale ED13198/NT98**
- **Kerger Withered leaves-new birth, Manoury solo, Mâche Phénix, Battistelli Anima, Almada Linde, Smith Links 1, 2, 3, Takemitsu Rain Tree - en soliste avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, direction Paul Polivnick, avec la participation de Miguel Bernat et Robert Van Sice. CD Christal SCACD 54221.**
- **Manoury Solo y música de cámara con el ensamble Accroche Note. CD Assai 222052.**
- **Musique improvisées Live in Berlin – con el ensamble Accroche Note. CD FMP 83**
- **Mâche Phénix, Figures, Aulodie, Aliunde, Rasna – con el ensamble Accroche Note. CD Erato 2292-45826-2**
- **Centre International de Percussion Donatoni Mari II. CD MGB CTS-M 81.**
- **Giraud Envoutement III – con el ensamble Accroche Note. CD MFA 216037.**
- **Schlunz Tout est rêver – con el ensamble Accroche Note. CD Wergo 6539-2.**
- **Drums for Tomorrow - con el ensamble Sudafricano "Amapondo", Airtto Moreira, Changito**
- **Rythm and Time – con Robert Van Sice, Noco Music, Patato Valdèz. CD Biber 66601.**

Como Compositor:

Orquesta/Gran ensamble/Coro con solista:

- *Concierto N° 2 para marimba (2009)* 3 movimientos.
- *Ta voix contre la pauvreté (2008)* 25' Suite para Ténor, soprano, coro, sintetizador y 2 percusionistas. Basado sobre la declaración de los derechos del hombre.
- *America's Cup Cocncerto (2007)* Para multi-percusión solista y orquesta.12'
- *Carmina 86 (2007)* 5' para coro mixto, 2 pianos y 5 percusionistas..
- *Ketsana (2006)*12' para orquesta sinfónica.
- *Concerto para marimba y orquesta de cuerdas (2005)* 14' 2 movimientos
- *Book of Gemmes (2003)* 16' 5 mouvements texto en Latín del obispo Marbode (1037-1125) Coro mixto, 2 percusionistas.
- *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à cordes (1999)* 18' 2 movimientos

Música de Cámara:

- *Calienta (2009)* 9' para guitarra y marimba de 5 octavas.
- *Attraction (2007)* 9'45 Para violín, marimba de 5 octavas y cinta.
- *Sosso-Bala (2007)* 12' para 8 percusionistas.
- *Eluard's Pieces (2006)* 10' Para maimba de 5 octavas y Barítono.
- *Famim 2 (2002)* 14' Dueto para piano y percusiones.
- *Famim (2001)* 16'52 Para piano y 4 percusionistas.
- *Losa (1999)* 4' Dueto para marimba y vibráfono.
- *Martian Tribes (1995)* 18' Para 4 percusionistas.
- *ESPERANTO (2010)* 20' para ensamble de maderas, percusión, arpa y coro de niños.

- *La forêt (2006)* 20' para ensamble de percusiones y cuarteto de Jazz (piano, guitarra, contrabajo y batería)
- *Issa (2004)* 15' para ensamble de percusiones, coro de niños, tenor y soprano.

Marimba Solo:

- *ROMANTICA (2007)* 5' para marimba de 5 octavas.
- *Chandigarh (2007)* 8' para marimba de 5 octavas.
- *Katamiya (1995)* 2'38 Marimba solo
- *African Songs (1991)* 14' 3 movimientos: Akadinda, Ambira, Balafon para marimba solo
- *Nancy (1989)* 3'30 Marimba de 5 octavas

Espectáculos:

- *School Boulevard (2005)* 1h20 comedia musical.
- *Comment on fait pour le soleil (2004)* 1h15
- *Resilience (2004)* 12' Espectáculo para 8 percusionistas.
- *Planète Claviers (1998)* 1h Espectáculo para 5 percusionistas. Libreto y composición por E. Séjourné.

Danza:

- *Les Envahisseurs (1988)* 1h Coreografía por Jean Sarelli para el Ballet de Rhin Para grupo de percusiones, sintetizador y metales.
- *Syndrome 87 (1987)* 20' Coreografía de marie-Anne Thil. Para cinta magnética.
- *Gwen (1985)* 15' Coreografía de Jean García. Para cinta magnética

Teatro:

- *Blue Room (2001)*
- *Brel Abend (2001)*
- *Dans la nuit (1987)*
- *Le peintre (1985)*
- *La légende des siècles (1985)*

Televisión y Radio:

- *Mississippi (2000) Filme ARTE*
- *Paraboles (1991) Filme ARD/ORF/SRG*
- *Gleichnisse (1990) Filme ARD (Alemania)*
- *Null Bock in der Kunst (1989) Film ARD(Alemania)*
- *Mein gewissen sagt nein (1988) Fiction ZDF (Alemania)*
- *Gleichnisse (1997) Film ARD (Alemania)*
- *Le lutin aux rubans (1987) Serie Francia-Cultura*
- *Jeu de mort (1987) Cortometraje*
- *Le monastère hanté (1986) Serie Francia-Cultura*
- *Schmutz ohne Grenzen (1986) Filme ARD (Alemania)*
- *Deutschland im August (1985) Film ZDF (Alemania)*

Bibliografía.

Cortot, Alfred *Cours d'Interpretation*. Librairie Musical R. Legoux, 1934.

Psathas, John *Matre's Dance*. Promethean Editions.

Séjourné, Emmanuele *Concerto Pour Vibraphone et Orqueste à Cordes*. Alfonce Productions.

Smadbeck, Paul *Virginia Tate*. Keyboard Percussion Publications.

<http://www.emmanuelsejourne.com/>

<http://www.johnpsathas.com/>

<http://www.johnpsathas.com/documents/interview-johnpsathas.pdf>