



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS:

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA – PERCUSIONES

PRESENTA:
MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ FLORIDO

ASESOR DE TESIS:

DR. ALFREDO BRINGAS SÁNCHEZ
ASESOR DE LA PRESENTACIÓN PÚBLICA:
DR. ALFREDO BRINGAS SÁNCHEZ

CDMX, 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por estar conmigo, apoyarme, guiarme y acompañarme en este viaje de ensueño que emprendí desde que era niño. Gracias Mamá, Papá, Juan Carlos y Marco Antonio. ¡Los amo!

A todos los maestros con los que tuve la fortuna de que me compartieran sus conocimientos: Gustavo Salas al cual agradezco su gran apoyo, Orlando Velásquez, Julio Viguera, Francisco Sánchez Cortés, Francisco Rasgado, Rosaura Grados, Luis Manuel Sánchez, Jorge Sandoval y sobre todo agradezco a Alfredo Bringas por creer en mí.

A Aníbal por haberme ayudado con clases y asesorías para entrar al mundo de la percusión.

A todos los percusionistas y compañeros con los que he compartido muchos momentos, peleas, discusiones, abrazos, risas, llantos y emociones. En especial a José Luis, Quique, Alexandra, Fer, Lorena, Jocelyn, Jorge Mario, Ariana, Bernardo, Aníbal, Rafa, Roberto, David, Andrea Sorrenti, Osvaldo, Napo, Ximena, Miguel, Éder, Abraham Parra, Carlos, Adriana, Topacio, El Core, Carla, Bryan, Andrés, Abraham, Fernando Jara, Toño, Guillermo Ballinas, Marco Mora, Lalo, y muchos más...

A La Beguña, Barahúnda Cuarteto, Musagette y otros proyectos en los que he participado, colaborado en la composición colectiva y en la interpretación para un crecimiento musical e integral. Los quiero, amigos.

| | |
|---|------------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| PROGRAMA | 3 |
| 1. Stop Speaking (2011) Solo Snare Drum and Playback Digital | 4 |
| 1.1 Biografía de Andy Akiho | 4 |
| 1.2 Descripción general de la obra | 5 |
| 1.3 Análisis estructural de la obra | 6 |
| 1.4 Sugerencias de estudio | 10 |
| 1.5 Partituras | 16 |
| 2. Strecht (2009) Marimba Solo | 21 |
| 2.1 Biografía de Brian Blume..... | 21 |
| 2.2 Descripción general de la obra | 22 |
| 2.3 Análisis estructural de la obra | 23 |
| 2.4 Sugerencias de estudio | 28 |
| 2.5 Partituras | 34 |
| 3. Minerales II (2011) Para 5 timbales un percusionista: Azufre y Grafito..... | 47 |
| 3.1 Biografía de Alfredo Antúnez Pineda | 47 |
| 3.2 Descripción general de la obra | 48 |
| 3.3 Análisis estructural de la obra | 49 |
| 3.4 Sugerencias de Estudio..... | 55 |
| 3.5 Partituras | 60 |
| 4. Evil Ernie (2009) Para Multipercusión Solo | 67 |
| 4.1 Biografía de Casey Cangelosi | 67 |
| 4.2 Descripción general de la obra | 68 |
| 4.3 Análisis estructural de la obra | 69 |
| 4.4 Sugerencias de estudio | 73 |
| 4.5 Partituras | 81 |
| 5. Piazonore (2014) Para vibráfono y piano | 91 |
| 5.1 Biografía de Alexej Gerassimez..... | 91 |
| 5.2 Descripción general de la obra | 92 |
| 5.3 Análisis estructural de la obra | 93 |
| 5.4 Sugerencias de estudio | 97 |
| 5.5 Partituras | 101 |
| Conclusiones Generales | 125 |
| Bibliografía | 127 |
| Anexo – Síntesis para programa de mano | 128 |

INTRODUCCIÓN

A diferencia de otras áreas de la carrera instrumentista, en las que se tienen que ejecutar cinco obras de distinta época musical e histórica, las percusiones privilegian la interpretación de cinco instrumentos distintos debido a que su desarrollo técnico se generó en el siglo XX.

Muchas de las notas al programa de percusiones prefieren la interpretación de las obras más conocidas y estandarizadas para percusión solista, de compositores consagrados como Iannis Xenakis, Ney Rosauero, Emmanuel Séjourné, Keiko Abe, entre otros. Si bien estas piezas presentan dificultades técnicas y musicales valiosas para la formación del instrumentista, el interés de este trabajo se enfoca en revisar autores de música nueva, con un estilo curioso y novedoso, que rápidamente ha ganado su lugar dentro del repertorio de gran nivel técnico, artístico y musical.

Gracias al análisis de obra nueva, los percusionistas han podido ampliar sus conocimientos, para el desarrollo de nuevas sonoridades y técnicas que contribuyan a la profesionalización del área. Cabe señalar que el surgimiento y diversificación de editoriales independientes, así como el uso de medios digitales han favorecido la introducción de nuevo repertorio.

Las obras que se revisarán en este trabajo son: *Stop Speaking (2011)* para tambor y playback digital de Andy Akiho; *Azufre y Grafito*, dos movimientos de Minerales II del libro *Minerales: Libro para 5 Timbales y un percusionista (2011)*, de Alfredo Antúnez Pineda; *Strecht (2009)* para marimba solo de Brian Blume; *Evil Ernie (2009)* para multipercusión de Casey Cangelosi; y *Piazonore (2014)* para vibráfono y piano de Alexej Gerassimez.

Estas piezas, de creación posterior al año 2009 hasta el 2014, creadas por compositores que aún viven, tienen la ventaja de que gracias a las redes sociales, es posible adentrarse en su análisis, no sólo desde sus aspectos técnicos, sino de

los aspectos de vida de sus creadores. Poder dialogar con los autores facilita el camino para conocer la obra, su contexto histórico, los tipos de baquetas y parches que se deben utilizar, entre otros aspectos formales. Pero todavía más, es relevante, conocer cómo viven y conviven con la música, pues el desarrollo humano y experiencia vital que atraviesa sus composiciones tienen un efecto importante en el proceso de creación, pero también en el proceso de estudio e interpretación. Este contacto con el ser humano, detrás del creador, es parte fundamental para un acercamiento íntimo con la obra.

El interés de este trabajo es abundar, además de la técnica de los instrumentos de percusión, la musicalidad de las obras, es decir, la continuidad y la fluidez del sonido en los cinco instrumentos para percusión solista y con acompañamiento, a saber: tambor con audio acompañante, marimba, vibráfono, timbales sinfónicos y multipercusión.

Para efectos del análisis de las obras mencionadas, en este trabajo escrito se revisará la biografía de cada uno de los compositores y su contexto histórico, la descripción general de la obra, su análisis estructural, las partituras correspondientes, así como las sugerencias de estudio que sirvan para referencia de otros intérpretes para resolver cuestiones técnicas e interpretativas.

Por ello la realización de este trabajo pone especial atención en la estructura de la obra en las secciones de mayor dificultad con sugerencias de interpretación que incluyen el tipo de baquetas ideales para su ejecución, los parches en multipercusión y en tambor, el acomodo de los instrumentos para facilitar su ejecución, así como los timbres que se deben privilegiar en cada una de los instrumentos. Además, se incluyen ejercicios de calentamiento para adquirir condición musical y mental, los cuales son fundamentales para afrontar los retos técnicos que estas piezas exigen así como para lograr la fluidez y musicalidad que fueron del interés particular de sus autores.

PROGRAMA

Stop Speaking (2011) Solo Snare Drum and Playback Digital

Andy Akiho
(n. 1979)

Strecht (2011) Para Marimba Solo

Brian Blume
(n.1983)

Minerales II (2011) Para 5 timbales un percusionista

Alfredo Antúnez P.
(n.1954)

Azufre

Grafito

Evil Ernie (2009) Para Multipercusión Solo

Casey Cangelosi
(n.1983)

Piazonore (2014) Para Vibráfono y Piano

Alexej Gerassimez
(n.1983)

1. *Stop Speaking (2011)* Solo Snare Drum and Playback Digital

1.1 Biografía de Andy Akiho

Andy Akiho nació en 1979 en la ciudad de Columbia, Carolina del Sur en Estados Unidos. Inició sus estudios como percusionista en la Universidad del Sur de California donde se graduó con honores en el área de interpretación. Desde su época de estudiante, Akiho ha compuesto obras para marimba, multi-percusión y *steel drum*, instrumento originario de Trinidad y Tobago y con el que tuvo su primer acercamiento a la música.

Tiempo después realizó una maestría en composición en la Universidad de Yale donde, además de continuar componiendo piezas para percusiones, se introdujo en la composición para muchos otros instrumentos, con lo cual incrementó los recursos para expresar sus ideas musicales. Sus obras se caracterizan por ser de carácter minimalista en el que emplea una gran cantidad de recursos rítmicos.

Su trabajo se ha presentado en diversas salas de Estados Unidos, Europa y Asia, tal como la *Sinfónica de Nueva York* y la *Sinfónica de Shanghái*. Además, ha sido galardonado con múltiples reconocimientos como el *Luciano Berio de Italia* y el *American Composers Orchestra*, por mencionar algunos.

Asimismo, ha participado en el Festival de Música de Cámara de Aspen en Estados Unidos, el Festival Heidelberg y el Festival Yellow Barn, entre otros. Actualmente, Akiho es considerado uno de los compositores de música académica contemporánea más innovadores e importantes de la escena.¹

¹ Véase <http://www.andyakiho.com/#bio>. Consultado el día 5 de abril de 2016.

1.2 Descripción general de la obra

Esta obra fue comisionada por el percusionista Tom Sherwood en el concurso *Modern Snare Drum Competition Atlanta Symphony Orchestra* del año 2011, en donde obtuvo el primer lugar.

Stop Speaking es una obra contemporánea en la que la partitura no marca un compás establecido, sino que el tambor va siguiendo una pista de sonidos electrónicos en la que escuchamos una voz femenina que aparenta ser un contestador automático de computadora. La obra se inspira en la tecnología informática y las máquinas inteligentes.

El lenguaje novedoso de *Stop Speaking* demuestra que el tambor puede ser un instrumento principal y no sólo un instrumento de acompañamiento. En la obra el tambor va siguiendo la pista y en este transcurso ocurre algo sorprendente, pues el tambor nos va dando diversos sonidos tímbricos gracias al empleo de varios tipos de baquetas, escobillas o percutiéndolo con los dedos y uñas. De este modo, el compositor nos hace ver las inmensas posibilidades que puede tener este instrumento.

1.3 Análisis estructural de la obra

La pieza consta de 5 secciones:

a) Primera sección letra A

En la primera frase escuchamos un playback digital en el que la contestadora saluda, se presenta con su nombre y platica de qué está compuesta la obra, mientras tanto, el tambor va imitando la voz femenina. Al término del discurso hace una re-exposición del tema A dando una señal de cambio (ver la partitura [marcado con azul](#)) iniciando con 5 dieciseisavos y gradualmente bajando a 4, 3 y terminando en 2 dieciseisavos pero con una variación importante donde la voz va simulando el ritmo; al final de esta sección termina con un *accelerando*.

Esta sección va de la casilla 1 hasta la 6 (marcado con amarillo) ocupando sólo las baquetas. El recurso de las dinámicas va desde un *PP (Doble piano)* hasta un doble *FF (Doble forte)*. Es muy importante marcar las acentuaciones que están en el inicio de la obra, ya que hay secciones en las que se explora tímbrica y melódicamente el tambor, produciendo sonidos *rimshots* (cuando se toca al mismo tiempo el aro de la tarola y el parche) y *buzz roll* (cuando se toca un mismo punto con las dos baquetas al mismo tiempo.)

b) Segunda sección letra B

Esta parte de la obra está dividida en dos partes: B1 (marcado con verde) y B2 (marcado con rojo).

En **B1** se comienza ocupando el recurso de los dedos, los chasquidos y el *finger roll* en el parche (redoble con el dedo, como en el pandero) y golpes con los dedos como si tecléáramos sobre una máquina de escribir. Durante todo este movimiento se ocupan diversas dinámicas y acentuaciones, mientras se va

repitiendo la parte de los dieciseisavos ([marcado con azul](#)) hasta finalizar la sección B1.

En la sección **B2** se juega a un diálogo de pregunta y respuesta con el audio en la que se imita la rítmica de la voz ocupando el *spiral stick* sobre el aro del tambor con la mano izquierda y con las escobillas en la mano derecha. La dinámica sólo es en *Mezzo Piano (MP)* y se deben cuidar siempre los timbres y ser precisos en la sincronización con el audio. Al finalizar la sección, se repite el mismo recurso que se ha ocupado con anterioridad a los dieciseisavos ([marcado con azul](#)).

c) Tercera sección letra C

Esta sección se divide en C1, que va de los números 12 al 16 ([marcado con naranja](#)) y C2, que va del 17 al 21 ([marcado con café](#)).

En **C1** empezamos con un *cue* que es marcado cuatro veces por el audio de forma gradual. Cabe destacar que el compositor deja esta línea de tiempo para que el ejecutante regrese a las baquetas de tambor. La rítmica se sincroniza con el *Digital Playback* con la frase “He, he, he, he, hello” de manera precisa en forma de *accelerando* empezando con un *rimshot*, poniendo atención a las dinámicas y las acentuaciones ocupando las variaciones de los números 1 y 3 tocando el aro de lado superior y los *rimshots*.

Después de las variaciones del aro comenzamos con el juego de apoyaturas para pasar a las subdivisiones de *seisillos de dieciseisavos* marcándolas con acentuaciones irregulares provocando un efecto de *síncopa* empezando en *crescendo* de *súbito Piano* a *Mezzo Forte* hasta terminar en *diminuendo* con los aros del tambor. Es importante señalar que las acentuaciones y las subdivisiones en esta sección son muy importantes para sincronizar con las frases de la pista.

La sección **C2** abarca del número 17 al número 18 (marcado con amarillo) empieza con un *crescendo* que realiza un modelo de agrupación de 6, 7, 5 y 4 notas con sus acentuaciones, las cuales deben ir sincronizándose con la pista en la palabra “*The*”. Del número 18 al 21 (marcado con negro) se hace la misma variación de las agrupaciones hasta terminar en un clímax en que va de un *forte* (F) hasta un *doble forte* (FF) de manera gradual con acentos. Después se marca el cambio de baquetas que dará inicio a la siguiente sección.

Cabe destacar que en este apartado es muy importante resaltar los acentos y poner especial atención en la sincronización con el audio, ya que es el clímax de la obra.

d) Cuarta sección letra D

Comprende del número 21 al número 27 (marcado con morado) y del número 22 al 24. Con la mano derecha se realiza un *roll* con los dedos sobre el parche mientras que con la mano izquierda se toca el aro con la baqueta. Esta célula se repite 10 veces siguiendo la frase “*Am I a lie? - Am I alive?*”² y después repite la misma figura de dieciseisavos que vimos en los números 5 y 8 (marcado con azul), pero esta vez con dedos y baqueta.

En el número 25 hasta el 28 (marcado con azul cielo) se presenta un juego de rítmica con la baqueta sobre el aro y los dedos en el parche, éste también se repetirá en la parte final de la obra. En el número 26 se presenta un *Molto accelerando* que se retoma del número 6, pero esta vez en sincronía con el audio en la frase “*Thank you - u - u - u - u - u*”.

² ¿*Soy una mentira?*, ¿*Estoy vivo?*, son las preguntas que hace Vicky, el nombre del personaje que se escucha en el audio de la obra. Vicky es el nombre de la contestadora que se está preguntando por su existencia. En toda la obra el compositor juega con la posibilidad de que la tecnología se autorreconozca como individuo.

e) Quinta Sección letra E

Comprende del número 28 hasta el 36 que es la última de la obra (marcado con negro).

Este apartado inicia con una sección rítmica y sus respectivas acentuaciones que se logran jugando con el aro de la tarola y el parche en las que se aprecia algunas variaciones (marcado con naranja), mientras en el audio se escucha la frase “*I will, I will stop speaking*” la cual se repetirá en toda esta sección, hasta el final de la pieza.

En el número 34 repite 18 veces la célula rítmica (marcado con verde claro) con la frase “*Stop speaking*” hasta terminar con un golpe en el número 36 en el que, con la mano derecha, se hace un barrido con la escobilla con duración de 8 segundos aproximadamente hasta llegar a la palabra “*speaking*” quitando el entorchado de la tarola en sincronía con el audio.

1.4 Sugerencias de estudio

La disposición de los instrumentos en el escenario puede variar dependiendo del gusto del intérprete. Muchas veces el tambor se sitúa frente al público, pero en este caso se propone colocar el tambor hacia el lado izquierdo con el propósito de que el público pueda apreciar los cambios de baquetas y la interpretación.

Para esta pieza, se requiere de un par de bocinas o monitores colocadas en ambos extremos del escenario, así como un monitor ubicado a un lado del tambor para obtener una mejor definición del audio. La colocación sugerida es como se muestra en la Imagen 1 a continuación:

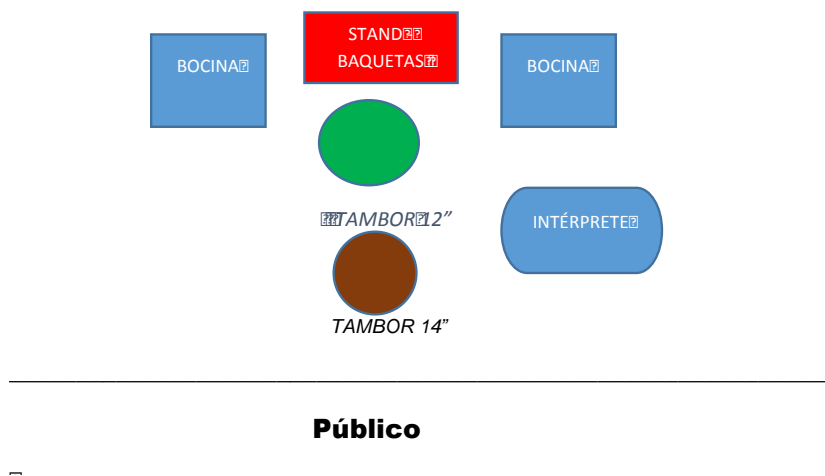


Imagen 1

Los instrumentos y accesorios que se emplearán en la ejecución de la obra son los siguientes:³

- Tambor de 14" y un tambor de 12" (Opcional)
- Un par de baquetas medidas 5B o 5A
- Una escobilla de metal
- Un Spiral stick (baqueta en forma de espiral)

³ Para la distribución de las baquetas ver la Imagen 2.

Las indicaciones del compositor deben seguirse al pie de la letra para obtener un mejor resultado en la interpretación.

El ejecutante deberá tocar el parche de la tarola haciendo fricción con los dedos y uñas, de forma similar a la técnica del redoble en el pandero orquestal. Existen versiones donde se utilizan dos tarolas con el fin de conseguir distintos timbres. Para efectos de este trabajo, se ha decidido utilizar una tarola de 14 x 5" y otra de 12 x 5" para obtener un resultado tímbrico más variado.

La obra incluye 10 audios que el compositor dividió para facilitar el estudio de las secciones. Los audios del 1 al 8 comprenden la obra fragmentada en las secciones que ya se han revisado para familiarizarse con el lenguaje. El audio 9 es el audio de toda la obra, pero con un *tempo* más lento para facilitar el ensayo, practicar la técnica del tambor y los cambios de baqueta. La pista 10 es el audio en su versión final la cual se utilizará en la interpretación. Ésta incluye los *cues* de inicio y final correspondientes.

El principal reto de la obra es lograr la perfecta sincronía del tambor con el audio, ya que en su mayoría no hay silencios, con la excepción de los *cues* de inicio y final de sección. Por tal motivo, se recomienda tener dos monitores uno al frente y otro atrás para realizar las acentuaciones con sus dinámicas correspondientes.

Si bien es de carácter opcional tener dos tambores, se utilizan dos tambores, uno de 14" y otro de 12", para destacar la diferencia tímbrica que se logra con el efecto del barrido de las escobillas y el *spiral stick*, así como el *finger roll* para lo cual se debe poner cera en el parche del tambor de 12". Es muy importante cuidar estos detalles para una mejor interpretación de la obra así como poner una mesa de baquetas en el orden que se muestra en la Imagen 2 con el fin de agilizar los cambios.

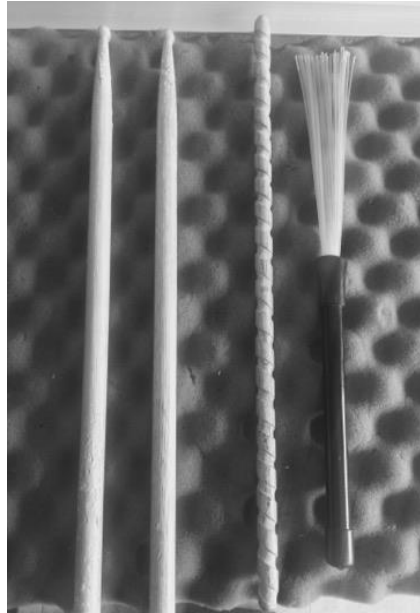


Imagen 2. De izquierda a derecha: Baquetas de tambor 5B, Spiral Stick y Escobilla de Nylon

La baqueta *Spiral stick* puede conseguirse en las tiendas de percusión via *online*. Las marcas que lo fabrican son *Equilibrium* y *Rhythm Band*. Ésta última maneja diferentes tamaños de baqueta y de materiales que van desde la madera hasta el plástico.⁴

En la Imagen 2 se muestra una baqueta de madera de pino, que fue elaborada⁵ con los surcos más separados que las baquetas que se pueden encontrar en el mercado. Por el tipo de madera es un baqueta de un costo accesible y cuyo efecto sonoro resulta muy efectivo para la interpretación de esta pieza. También se recomienda consultar otros tipos de baqueta, disponibles en el trabajo *Notas al Programa del percusionista Fernando Cuevas*.⁶

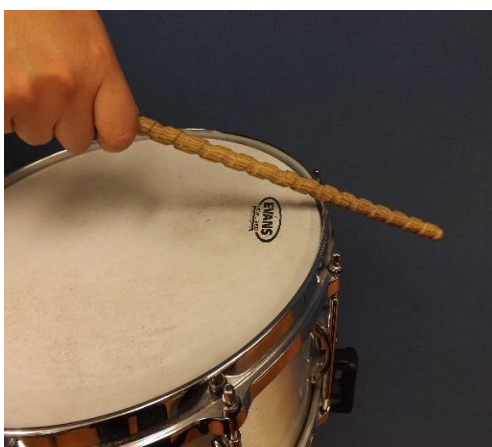
⁴ <http://www.eqpercussion.com/rasping-sticks> Equilibrium | <http://rhythmband.com/14-natural-finish-rhythm-sticks-fluted-only-pair/> Rhythm Band. Consultado el día 26 / Sep / 2017.

⁵ Elaborada por la profesora Alma Gracia Estrada, percusionista de la Orquesta Sinfónica Nacional.

⁶ Cuevas Hernández. 2017. *Notas al programa*. México. UNAM. p. 9

Para la sección del número 9 hasta el 11 se recomienda realizar el deslize del *spiral stick* en la parte superior del aro del tambor empezando desde la punta de la baqueta, deslizándola hacia abajo, hasta la parte de en medio. Por el contrario, no se recomienda deslizar la parte inferior de la baqueta hacia abajo, ya que resulta un sonido que no destaca mucho. A continuación, en la Imagen 3 se pueden observar las diferencias:

Uso recomendado



Uso no recomendado



Imagen 3

Para la sección del número **17** hasta el **20** se diseñaron ejercicios de rutina para realizarse en un tambor o en un practificador con metrónomo (Ver Imagen 4). Estos ejercicios se pueden trabajar en agrupación de negras, octavos, tresillos de octavo, cinquillos y sietillos de dieciseisavos. El propósito es mejorar el fraseo de las figuras que pide el compositor e interiorizar las frases y así ir en sincronía con el audio con la palabra “*The*”.

♩ = 75 - 100

Imagen 4

Se sugiere realizar estos ejercicios de forma alternada, empezando con la mano derecha. Una vez terminada la célula de repetición, continuar con la mano izquierda para fortalecer las figuras irregulares. Una vez dominado el ejercicio anterior, es importante tocar los tresillos, cinquillos y setillos, con acentos en el primer tiempo. (Ver Imagen 5)

♩ = 75 - 100

Imagen 5

El sietillo es importante pensarlo en la subdivisión 2 + 2 + 3 ya que en el audio, la palabra “The” lo va subdividiendo de esa forma. Además es importante mantener el mismo tiempo de metrónomo para su estudio.

En la sección **24** y **25** (Ver Imagen 6) aparece una rítmica que se hace con los dedos hacia el parche y el aro. Se recomienda tocar el aro con la punta de la baqueta para lograr un sonido delicado tímbrica y dinámicamente.

The image displays two staves of musical notation, labeled 24 and 25.
Staff 24 contains several measures with rhythmic patterns and dynamic markings: f , mf , mp , p , and mf . The patterns include sequences like (321) and fffL L.
Staff 25 starts with a dynamic marking of mf and features a complex rhythmic pattern with many notes and rests. It concludes with markings for sfz and f .
Blue boxes highlight specific rhythmic groups in both staves: one in measure 2 of staff 24, one in measure 3, and one in measure 6 of staff 24; and a large box encompassing the first five measures of staff 25.

Imagen 6

2. Strecht (2009) Marimba Solo

2.1 Biografía de Brian Blume

Brian Blume nació en 1985 en la Ciudad de Logansport en el condado de Cass, Indiana en Estados Unidos. Inició sus estudios de percusiones en la preparatoria cuando era miembro de una banda de marcha y posteriormente obtuvo el grado de interpretación, así como la maestría en la misma especialidad en la *Jacobs University School of Music* de Indianápolis.

Durante su época de estudiante, Brian Blume se dedicó a la composición y al arreglo de forma autodidacta. Recibió el apoyo de algunos de sus maestros de percusión como Kevin Bobo, John Tafoya y algunos otros. La mayoría de sus obras son para tambor, multipercusión y marimba. Sus composiciones son virtuosas, melódicas y minimalistas, mostrando la gran influencia que las bandas de marcha han ejercido sobre él. Sus composiciones han sido publicadas por las editoriales *Tapspace Publications*, *Percmaster Publications* y *Drop 6 Media*.

Además de su trayectoria como compositor, Blume cuenta con una amplia experiencia orquestal. Ha trabajado en la Filarmónica de Columbus y Orquesta Sinfónica de Lafayette, entre otras. Sin embargo, su experiencia musical va más allá de lo orquestal pues también ha trabajado como solista y como educador. Actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica Terre Haute donde participa como percusionista. También colabora en el dueto *Blue Hill* y trabaja como educador de percusión de marcha en la *Escuela Preparatoria Center Grove* en Greenwood, Indiana, donde ha expuesto su trabajo de ensamble dentro del marco de la Convención Internacional de la Sociedad de Artes Percusivas (PASIC por sus siglas en inglés).⁷

⁷ Véase <http://www.brianblumemusic.com/bio> | <http://percmaster.com/wordpress/artist-bios/about-brian-blume/> Consultado el 22 de diciembre, 2017.

2.2 Descripción general de la obra

Yo estaba en la escuela de posgrado mientras escribía esta pieza y muy recientemente casado. Eso es lo que realmente despertó la inspiración de la pieza. Esas son experiencias que realmente motivan a una persona, ¡especialmente cuando ocurren juntos! Pero como lo explico en las notas de la obra, no es posible crecer a menos que seamos desafiados.⁸

El contexto en que Brian Blume compuso *Stretch* fue el de una etapa importante de su vida académica y personal, ya que había ingresado al posgrado en interpretación y había contraído matrimonio.

Desde un tiempo antes Brian había planeado componer una obra solista para marimba, para la cual ya tenía una estructura melódica pero le faltaba el contenido. *Stretch* surgió en el momento preciso. Brian ha señalado que la obra expresa las vivencias que experimentaba día a día con su nueva familia, por eso es cálida y alegre, pero también expresa suspenso y una exploración profunda.

La obra, de un carácter minimalista, presenta muchos retos técnicos y exploraciones en la marimba, y muestra la importancia absoluta de sus dinámicas para una dirección atrevida, además, pone como base *tenutos* en el instrumento con diversas escalas e intervalos del estilo modal.⁹

⁸ Extracto de la entrevista que realicé a Brian Blume el 21 de diciembre, 2017.

⁹ *Stretch For Marimba Solo*, Brian Blume, TapSPACE publications, 2009.

2.3 Análisis estructural de la obra

a) Introducción

La introducción de la pieza comprende del compás 1 al 4 ([marcado en la partitura con verde](#)). Al inicio se pueden observar una serie de arpeggios en La Bemol Lidio, de *Piano* a *Forte* para pasar al tercer grado de dicha escala. Del compás 2 al 4 se muestra en la voz superior un *tenuto* en Do ([marcado con rojo](#)) y en la voz inferior realiza *tenutos* en las notas Do, Re y Mi Bemol ([marcado con azul marino](#)). Después disminuye la dinámica a *piano* para llegar al *ritardando* en el último compás de esta sección. Es importante destacar que los *tenutos* tienen un papel preponderante en toda la obra para su adecuada conducción.

b) Tema A

Esta sección comprende del compás 5 hasta el 18 ([marcado con naranja](#)). Aquí se reexpone la introducción hasta llegar al compás 9, dejando la ambigüedad del La Bemol Lidio, manteniendo como *ostinato* la nota Fa en la voz de en medio. Conforme va avanzando la voz superior, paralelamente va descendiendo poco a poco hasta llegar a un *ritardando* en el compás 17 para resolverlo de nuevo en el tercer grado de La Bemol Lidio, resolviendo a la octava grave de la marimba en el compás 19. Los cambios de color de esta sección generan un movimiento armónico en balance.

c) Tema A2

Comprende del compás 19 al 28 ([marcado con azul claro](#)). En esta sección se utiliza el mismo recurso del tema A pero con variaciones, donde la voz superior conduce una melodía ascendente que llega a Fa 6 para después descender a Re 6. Los *tenutos* son de vital importancia.

d) Primer Transición de color armónico

Esta sección comprende del compás 29 hasta el 47 (marcado con café). Aquí se expone brevemente al Do correspondiente a la tercera nota de la escala de La Bemol Lidio y se cambia el bajo de manera abrupta en Fa, Mi Bemol y Sol. En el compás 41 la tonalidad cambia a Mi Bemol Mayor, lo cual marca la pauta para el cambio de métrica, alargándolo con figuras rítmicas para llegar al *ritardando*. Para este extracto es muy importante resaltar los cambios de compás así como sus dinámicas pues es lo que resalta el color del apartado y que marca el preámbulo hacia la siguiente sección.

e) Puente Proudly, Slightly Slower – A

Comprende del compás 48 al 51 (marcado con rojo). Después de realizar el *ritardando* pasa a un Re Mayor cambia la velocidad a “*Proudly, Slightly Slower*” que significa *con orgullo y ligeramente más lento*. Esto le da un carácter *cantabile* con mucha fuerza, conteniendo una serie de escalas y arpeggios que reutilizan el material melódico y armónico de la introducción, pero agregando silencios de dieciseisavos, acentuaciones y seisillos. Es importante acatar las digitaciones que el compositor marca en los seisillos de dieciseisavos del tercer tiempo del compás 49 y el cuarto tiempo del compás 50.

f) Puente Proudly, Slightly Slower - B

Del compás 52 al 56 (marcado con verde limón) realiza una progresión armónica por terceras menores *poco a poco accelerando* en seisillos de dieciseisavos que terminan con una coma. Después, del compás 56 al 61 (marcado con verde) pasa a una especie de *Codetta* donde muestra un carácter de descanso y respiro para preparar el Tema B. En esta sección aparece la indicación: “*Pensively, Rubato*” que significa *pensativo, robado*. Es de vital importancia realizar las dinámicas que van

en *crescendo* de *Piano* a *Mezzo Piano*, realizando el *Ritardando* correspondiente para hacer entendible su fraseo.

g) Tema B Dreamlike and poco rubato

Comprende del compás 62 al 86 (marcado con rojo oscuro). Inicia con un *ostinato* en la mano izquierda en *Do* 4 mientras en la mano derecha realiza un redoble con dos baquetas en una sola tecla que funge como melodía con acompañamiento.

El color armónico cambia en el compás 68 de *Do Mayor 9* a *Mi Bemol 9*, pasando por *La Bemol*, regresando al *Mi Bemol 9*. Del compás 80 hasta el 86 retoma la tonalidad de *Do Mayor 9*. Toda esta sección mantiene el redoble en la mano derecha. La velocidad que propone el compositor es de cuarto = 92 a 96 BMP, con sus ligaduras, reguladores y dinámicas correspondientes. Toda esta sección es de un carácter misterioso y lúgubre.

h) Desarrollo de Tema A” Tempo Primo

Esta sección comprende del compás 87 al 114 (marcado con naranja). Aquí realiza el *ostinato rítmico*, recurso principal de la obra en la mano derecha, mientras en la izquierda va construyendo la escala de *La Bemol Lidio* repasando el material melódico, y armónico de la introducción. Es muy importante mantener sus respectivas dinámicas y su fraseo ya que es la antesala hacia el clímax de la obra.

i) Tema C Flowing

Va del compás 114 al 123 (marcado con morado). En la mano izquierda desarrolla el motivo de la introducción en la escala de *Do Mayor* y en la mano derecha realiza en forma de octavas las notas de la escala con *tenutos* en la voz inferior. Más adelante en el compás 119 hace un cambio armónico de tritono de distancia de *Do* y se establece en *Mi Bemol Mayor* en el que llega al **punteo** en el

compás 123. Esta sección es de carácter alegre y enérgico que prepara la reexposición del Tema A.

j) Variación Tema A

En el compás 124 al 128 ([marcado con naranja](#)) se reexpone el tema con la variación del juego de octavas de la mano derecha con su respectivo acompañamiento en la mano izquierda que emplea el mismo recurso del *tenuto*, realizando un *crescendo* de *Mezzo Forte* a *Forte* para hacer nuevamente un cambio armónico que va desde el Si Bemol Menor y Mi Bemol Mayor que puede revisarse del compás 129 al 142 ([marcado con azul marino](#)). En el compás 143 realiza una variación de la escala de la introducción que funciona como puente para llegar a los acentos marcados en *Doble Forte*. Del compás 144 hasta el 152 ([marcado con Azul Claro](#)) realiza un pasaje semejante, equivalente al presentado en las notas en Mi Bemol Menor y Mi Bemol Mayor. Esta sección es considerada como segunda transición de color armónico. Más adelante en el compás 153 al 155 reexpone el material rítmico del compás 45 ([marcado con rojo](#)).

k) Variación de la primera transición de color armónico

Esta sección comprende del compás 156 al 177 ([marcado con café](#)). Puede observarse que los compases 156 al 172 retoman los mismos materiales del puente correspondiente a Proudly, Slightly Slower - A (compás 48 al 51); sucede lo mismo con los compases 167 al 177 que evocan el carácter Pensively, Rubato (compás 56 al 61).

l) Sección de episodios armónicos Slightly Faster, Growing

Del compás 178 al 197 ([marcado con rosa](#)) realiza una serie de frases cortas que se trabajan en episodios o progresiones armónicas donde va repitiendo el

mismo modelo. Del compás 198 al 208 (marcado con carmín) va jugando con la reexposición del Tema A jugando con octavas y manteniendo el ritmo y el pulso.



m) Final

Comprende del compás 209 hasta el 239 (marcado con azul claro). Aquí desarrolla el Tema B en su mayoría agregando variaciones de ritmo y melodía. El carácter de la sección muestra el fin de la obra terminando en la mano derecha en tercera del acorde de La Bemol Lidio disolviendo la nota poco a poco hasta llegar al *niente*.

2.4 Sugerencias de estudio

Antes de profundizar en los ejercicios para cada sección, es muy importante tomar en cuenta el tipo de baquetas que se necesitan para dicha obra. El compositor escribió una serie de *tenutos* en la voz superior e intermedia que resaltan los bajos en la mayoría de la obra.

Las baquetas recomendadas son:

| Baqueta | Mano Izquierda | Mano derecha |
|---------|--|--|
| EXTERNA | <u>Baqueta 1</u> Vick Firth M211 (Suave) | <u>Baqueta 4</u> Vick Firth M164 Gifford Howarth Multi – Tone Series (Media suave) |
| INTERNA | <u>Baqueta 2</u> Vick Firth M164 Gifford Howarth Multi–Tone Series (Media suave) | <u>Baqueta 3</u> Vick Firth M125 Robert Van Sice (Dura) |
| |  <p>Mano Izq.</p> |  <p>Mano Der.</p> |

Para la sección del redoble independiente (en el **Tema B *Dreamlike and poco rubato***) es opcional tocarlo con baquetas medias suaves, pero debido al cambio abrupto para la sección **Desarrollo de tema A” *Tempo Primo*** es recomendable cambiar la baqueta de la mano derecha interna y la externa a dura. Esto evita retrasar la entrada a la sección y hacer una especie de calderón que no está en la partitura.

Ejercicios de calentamiento

Estos ejercicios son importantes para adquirir resistencia, velocidad y consistencia que son cualidades que exige la interpretación de esta obra. Con este calentamiento será posible ejecutar lo siguiente:

- Escala de La Bemol Lidio (**Introducción y Tema A**)
- Roll independiente (**Tema B Dreamlike, poco rubato**)
- Seisillos de dieciseisavos (**Proudly, Slightly Slower - B**)
- Octavas de la mano izquierda (**Tema C Flowing**)

Se sugiere realizar el ejercicio en dieciseisavos y seisillos con metrónomo de lento a rápido, alternando en todas sus variantes sobre una superficie dura, ya sea en el suelo o sobre una tabla de madera colocada en un atril de teclado o de piano electrónico. (Ver Imagen 7)

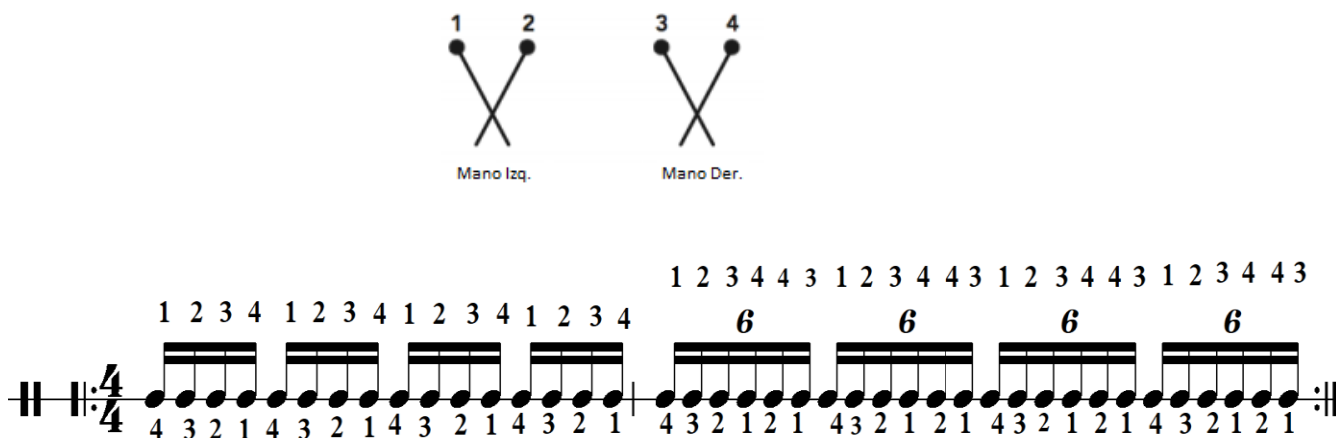


Imagen 7




Después, es recomendable, repetir el ejercicio agregando octavas con sus digitaciones. (Ver Imagen 8)



Imagen 8

Tenutos

Como ya se ha remarcado en el análisis estructural de la obra, es muy importante resaltar los *tenutos* que marca el compositor, ya que están presentes en la mayor parte de la obra. Para lograrlo es importante contar con las baquetas que se recomendaron previamente, pues el terminado diferente en cada una, permite darle mayor proyección a las voces marcadas. A continuación se observan algunos ejemplos de *tenutos* presentes en diferentes secciones:

| | |
|--------------|--|
| Introducción |  |
| Parte A |  |
| Flowing |  |

Para la sección **Proudly, Slightly Slower** se sugiere practicar en ejercicios que vayan de lento a rápido, con sus respectivas digitaciones y de manera reiterada hasta lograr el fraseo adecuado. (Ver Imagen 9)

The image displays two systems of musical notation for a piano piece titled "Proudly, Slightly Slower".

- System 1 (Measures 48-49):**
 - Measure 48: Treble clef, key signature of one sharp (F#), dynamic *ff*. Bass clef, dynamic *mf*. A slur covers both staves.
 - Measure 49: Treble clef, dynamic *ff*. Bass clef, dynamic *f*. A slur covers both staves. Fingerings are indicated: 4 3 1 2 4 3 in the treble and 6 in the bass.
- System 2 (Measures 50-51):**
 - Measure 50: Treble clef, dynamic *ff*. Bass clef, dynamic *mf*. A slur covers both staves.
 - Measure 51: Treble clef, dynamic *ff*. Bass clef, dynamic *mf*. A slur covers both staves. Fingerings are indicated: 4 3 2 1 2 3 in the treble and 6 in the bass.

Imagen 9

Para la sección de **Flowing** se sugiere practicar con los ejercicios del método *Method of Movement of Marimba* de L. Howarth Stevens¹⁰ que ayudan a trabajar las octavas en la marimba con ambas manos (Ver Imagen 10). Es recomendable estudiarlos de lento a rápido, lo cual ayudará a mejorar la precisión y el entendimiento de su fraseo.

¹⁰ Stevens, Leigh Howard. 1980. *Method of Movement of Marimba*. Charles Dumont & Sons. E.E.U.U, PP 61 Y 62.

Voicing en mano derecha

Musical notation for exercise 262, right-hand voicing. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, and the bass staff contains a sequence of quarter notes.

$\text{♩} = 40 - \text{♩} = 152$

263

Musical notation for exercise 263, right-hand voicing. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, and the bass staff contains a sequence of quarter notes.

R L R R L R

Voicing en mano izquierda

264

Musical notation for exercise 264, left-hand voicing. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, and the bass staff contains a sequence of quarter notes.

L R L L R L

Musical notation for exercise 265, left-hand voicing. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, and the bass staff contains a sequence of quarter notes.

265

Imagen 10

Para la sección ***Dreamlike y poco Rubato*** se recomienda realizar los siguientes ejercicios: (Ver Imagen 11).

En QUINTAS ascendiendo cromáticamente:

A musical exercise for piano in 12/8 time, consisting of four measures. The right hand plays a chromatic ascending line of quarter notes: C4, C#4, D4, D#4, E4, F4, F#4, G4, G#4, A4, A#4, B4, C5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Fingering for the right hand is 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2.

En CUARTAS ascendiendo de forma diatónica:

A musical exercise for piano in 12/8 time, consisting of four measures. The right hand plays a diatonic ascending line of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Fingering for the right hand is 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2.

En TERCERAS ascendiendo de forma diatónica:

A musical exercise for piano in 12/8 time, consisting of four measures. The right hand plays a diatonic ascending line of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Fingering for the right hand is 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2, 1 2 3 4 3 2.

Imagen 11

2.5 Partituras

Level: Difficult
Approximate playing time: 7:30

Stretch

for solo marimba

Brian Blume

Tema A

Driving (♩ = 108 - 112)

p *f*

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

A^b *C^m*

4 *rit.* *A tempo*

mp *f*

B^b *A* *C^m*

7 *simile*

p *mp* *mf* *molto cresc.*

D^b *F^m* *F^m*

19 *A tempo*

ff

C^m *A²* *C^m* *C^m* *C^m*

© 2009 Topspace Publications LLC (ASCAP), Portland, Oregon.
All rights reserved. International copyright secured. Printed in USA.

INTRODUCCIÓN

TEMA A

TEMA A2

23

mp

Musical notation for measures 23-26, marked *mp*. The notation is enclosed in a blue box.

27

Musical notation for measures 27-30. Measures 27-29 are marked *f* and measure 30 is marked *p*. The word "Tema" is written above measure 30. The notation is enclosed in a yellow box.

31

Musical notation for measures 31-46. Measures 31-34 are marked *f*. Measure 35 has a circled "G" below it. Measure 36 has a circled "C" below it. Measure 37 has a circled "E^b" below it. Measure 38 has a circled "F" below it. Measure 43 has a circled "mp" below it. Measure 46 has a circled "mf" below it. Measure 47 has a circled "f" below it. Measure 48 has a circled "rit." above it. The notation is enclosed in a yellow box.

TSPCS-17

TEMA A2 | PRIMERA TRANSICIÓN DE COLOR ARMÓNICO

Proudly, Slightly Slower

Musical score for measures 48-51. Measure 48 starts with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a bass clef. The music features sixteenth-note patterns with dynamic markings *ff* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Measure 49 continues with similar patterns and dynamics. Measure 50 features a sixteenth-note run with a *mf* dynamic. Measure 51 ends with a *ff* dynamic. The score is enclosed in a red border.

poco accel.

Musical score for measures 52-55. Measure 52 starts with a treble clef, key signature of one flat (Bb), and a bass clef. The music features sixteenth-note patterns with a *f* dynamic. Handwritten annotations include chord symbols: F#m, Am, Cm, Eb Maj, and a *rit.* marking. Measures 53-55 continue with similar patterns and dynamics. The score is enclosed in a green border.

PUENTE | PROGRESIÓN ARMÓNICA

Pensively, rubato F^7 rit. F^7

56 P 2 3 4 3 2 4 3 4 etc.

F F G A E E^b F E^b O

58 mp mp rit.

61 p mp **Dreamlike, poco rubato** ($\text{♩} = 92 - 96$)

RH to soft mallets (One-handed rolls)

Roll

C C C C C

65 C C C E^b E^b

70 A^b A^b $E^b = \text{Um}$ $E^b = \text{ch}$

* See performance notes for details on grace notes.

Stretch - Blume

75 rit. A tempo rit.

80 A tempo rit. (trill rit.)

86 **Tempo primo** (♩ = 108 - 112)
RH to harder mallets

92 *Vincenzo de Tenu(A) x2*

98

TSPCS-17

TEMA B | TEMA A"

Stretch - Blume

104

109

mp *f* *mf* *f*

ff *f* *ff*

8^{va}

115

Flowing

f *sim.*

A G A G

2

Variación 10/16

120

124

mf *ff* *simile*

TSPCS-17

TEMA A "Tempo Primo" | **TEMA C** "Flowing" | **VARIACIÓN DE TEMA A**

Musical score for measures 128-132. Measure 128 is highlighted with a yellow box. The score is in treble and bass clefs with a *mf* dynamic. Handwritten notes include 'C', 'C8', and '(C8)'.

Musical score for measures 133-137. Measure 133 has a circled 'G' above it. Measure 137 has an asterisk above it. Chords 'C', 'E6', 'F6', and 'Bb' are written below the bass line.

Musical score for measures 138-142. Measure 142 has an asterisk above it. A circled 'Bb' is written below the bass line.

Musical score for measures 143-144. Measure 144 has a circled 'ff' dynamic. Fingering numbers '4 3 1 2' are written above the treble clef.

Musical score for measures 145-149. Measure 145 has a circled 'mf' dynamic. Chords 'G', 'F', and 'F#1' are written below the bass line.

VARIACIÓN DE TEMA A | CAMBIO ARMÓNICO | SEGUNDA TRANSICIÓN DE COLOR ARMÓNICO

SEGUNDA TRANSICIÓN DE COLOR ARMÓNICO |

REEXPOSICIÓN RÍTMICO DEL COMPÁS 45 | VARIACIÓN PRIMERA TRANSICIÓN

163 *rit.*

ff *f*

Pensively, rubato *rit.*

167 *p*
2 3 4 3 2 4 3 4 etc.

A tempo

169 *mp*

171 *poco rit.* *A tempo* *p*

174 *mf* *poco rit.*

b₃ *G*

TSPCS-17

VARIACIÓN PRIMERA TRANSICIÓN

A tempo

176

p

Slightly Faster, Growing

178

p *mp*

181

mf

184

f

187

Celulas

(A) (B)

G# A B A G#

X Gm

X Gb Y Y

TSPCS-17

VARIACIÓN PRIMERA TRANSICIÓN

SECCIÓN DE EPISODIOS ARMÓNICOS "Slightly Faster, Growing"

Musical score for measures 190-193. Measure 190 is highlighted with a pink box. Measure 193 includes a forte (*ff*) dynamic marking.

Digitar Bron

Musical score for measures 197-201. Measure 197 is highlighted with a pink box. Measures 198-201 are highlighted with a red box.

Musical score for measures 202-205. The entire section is highlighted with a red box.

Musical score for measures 206-209. Measure 206 is highlighted with a pink box. Measure 209 is highlighted with a black box and includes a pianissimo (*ppp*) dynamic marking.

SECCIÓN DE EPISODIOS ARMÓNICOS "Slightly Faster, Growing"

SECCIÓN DE EPISODIOS ARMÓNICOS "Slightly Faster, Growing"

FINAL

Stretch - Blume

rit. RH to soft mallets

210 *niente*

213 **Dreamlike, poco rubato** (♩ = 86 - 88)

mp

218

223 rit. A tempo

TCDFC_17

FINAL

228 rit. A tempo poco rit.

233

236 molto rit.

FINAL

3. Minerales II (2011) Para 5 timbales un percusionista: Azufre y Grafito.

3.1 Biografía de Alfredo Antúnez Pineda

Alfredo Antúnez Pineda nació en 1957 en la Ciudad de México. Comenzó sus estudios musicales en la Academia Guadalupe Schaenferburg y posteriormente ingresó a la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) bajo la tutela de Natalia Chepova, de su profesor de piano Arceo Jácome y de Francisco Nuñez, quien lo introdujo en el mundo de la composición.

Durante su formación tomó varios cursos y participó en distintos encuentros de composición con maestros como Radko Tichasky y Federico Ibarra, entre otros. Además tomó cursos de música electroacústica con maestros como Francisco Nuñez y Roberto Morales.¹¹

Su música ha sido publicada en un par de libros: *Piano solo, obras de carácter lírico*, publicada en la casa editorial Fomento musical en el año 2002, y *Minerales. Libro para 5 timbales (un percusionista)*, editado y publicado por la UNAM y presentado el 24 de febrero de 2012 en la Facultad de Música de la UNAM.

Antúnez Pineda también es conocido por su actividad docente. A lo largo de su vida profesional ha sido maestro titular de las materias de armonía y formas musicales. Actualmente es Director de la Escuela Superior de Música INBA.¹²

¹¹ Cfr. Parra, Abraham (2014) *Notas al Programa*. México: UNAM, p. 31

¹² <http://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=491295&urlredirect=http://www.reforma.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=491295> | Consultado el 10 de abril de 2016.

3.2 Descripción general de la obra

El libro *Minerales* está dividido en tres partes: Minerales I, Minerales II y Minerales III. A su vez, cada una de estas partes contiene tres movimientos, cada uno con un alto nivel de dificultad.

- *Minerales I: Ópalo, Magnetita, Ágata.*
- *Minerales II: Azufre, Grafito, Granate.*
- *Minerales III: Bornita, Pirita, Cuarzo.*

El libro en su conjunto explora las posibilidades sonoras de los cinco timbales, que van desde los sonidos graves hasta los agudos, gracias a las baquetas duras, semiduras y suaves que emplea. En ocasiones los timbales son tocados con la vara de la baqueta, con lo cual se explota el recurso de los diferentes tipos de golpe y de intensidad o fuerza. Con esto el intérprete explora las dificultades técnicas de este modo de ejecución, trabajando con distintas birritmias y colores dinámicos.

La afinación es importante en cada una de estas piezas ya que el concepto para su contraste armónico es de vital relevancia. A lo largo de la obra muestra que el timbal también puede ser un instrumento rítmico/melódico.

El contenido de *Minerales* es energético y misterioso, ya que fue inspirado por la materia inorgánica de las piedras preciosas. Además, el compositor inyecta en la obra un lenguaje y un estilo dancístico primitivo.¹³

¹³ Cfr. Cuevas, Luis Fernando. 2016. Notas al programa UNAM. P. 37

3.3 Análisis estructural de la obra

Para efectos de este trabajo, de las nueve piezas que componen la obra, se escogieron dos: **Azufre** y **Grafito**, ambas pertenecientes a la sección **Minerales II**.

- **Azufre**

Esta pieza ofrece una diversa gama en detalles de dinámica, acentuaciones y fraseo, así como la subdivisión de ritmos ternarios y binarios en dos cuartos. Por eso, la afinación de Azufre es la siguiente: Mi para el timbal de 32”, Si bemol para el de 29”, Fa para el de 26”, La bemol para el de 23”, Re bemol para el de 20”.

PRIMERA SECCIÓN

a) Introducción

Comprende del compás 1 hasta el primer tiempo del compás 6 ([marcado en la partitura con rojo](#)). El tempo marcado es *Allegro*, comenzando con notas largas con el timbal en Fa y Si bemol en *Piano* de manera cautelosa y firme. Esta sección se repetirá al final de la pieza, que se analizará más adelante en el Tema C' y Final.

b) Tema A

Comprende del segundo tiempo del compás 6 hasta el 41 ([marcado con verde](#)). Los gestos de esta sección podrán escucharse a lo largo de la obra, donde existen dinámicas y acentuaciones que se desarrollan de modo anacrúsico, lo cual hace una diferenciación abrupta al fraseo y concluyen con los timbales graves.

c) Tema B

Comprende del compás 42 al primer tiempo del 65 ([marcado con azul](#)). La sección inicia con notas largas en silencio de octavos. Luego, aparece otra frase que se transforma de binario a ternario en *Forte*, ocupando tresillos de octavo y

dieciseisavo. De acuerdo a la indicación en la partitura, la melodía debe escucharse claramente en los timbales agudos con sus notas largas, jugando con los tresillos que terminan con un calderón.

SEGUNDA SECCIÓN

a) Tema A´

Comprende del compás 65 hasta el 81 (marcado con verde claro). Esta sección es la reexposición del Tema A, pero con algunas variaciones en la dinámica y en las figuras rítmicas.

b) Tema B´

Va del compás 82 al primer tiempo del 114 (marcado con azul claro). Esta sección constituye el clímax de la obra. El tema comienza en *Forte* y va desarrollándose en figuras de octavos, pasando por tresillos hasta llegar a seisillos de dieciseisavos, generando una gran complejidad técnica por los cruzamientos de manos. Termina en la nota aguda de *La Bemol* con un *Ritardando* igual que el Tema B.

TERCERA SECCIÓN

a) Tema A’’

Comprende del compás del segundo tiempo del 114 al 132 (marcado con verde). Se reexpone el Tema A´ con especial protagonismo en las notas agudas y respetando las dinámicas marcadas. Termina en la nota más grave en forma de *Diminuendo*, lo que marca la transición al Tema C.

b) Tema C

Este desarrollo parte del compás 133 hasta el 144 (marcado con café). Comienza en *Forte* con juegos de dieciseisavos, que exponen las notas medias y

agudas del timbal hasta el compás 141. Después le sigue un *Diminuendo* que termina en el timbal grave.

CUARTA SECCIÓN

a) Tema A''

Comprende del compás 145 al 180 (marcado con verde). Ésta es una reexposición del Tema A pero nuevamente hace una propuesta de recursos que varían en rítmica y ligaduras, donde el fraseo es de carácter expresivo y *cantabile*. Termina con el empleo de tresillos, mismo que retoma del inicio de la obra, pero esta vez terminando en *Mezzo Forte*.

b) Tema C' y Final

Comprende del compás 181 al 192 (marcado con café claro). Reexpone el Tema C en *Piano*. Ahora resalta las notas medias y graves del timbal con un carácter tranquilo, realizando las mismas figuras de dieciseisavos y tresillos de dieciseisavos, que terminan en *Doble Piano* en los dos timbales graves.

El Final que va del compás 193 al 216 (marcado con rojo) retoma la sección de la introducción de forma más cautelosa, poniendo especial énfasis en las notas del timbal empezando en *Mezzo Forte* y terminando en las notas más graves Mi y Si bemol en *Doble Piano*.

- **Grafito**

La pieza transcurre por la variación de tres velocidades: *Allegro*, *Andante*, *Andante con moto*, *Tempo Primo* y finaliza con un *Andante con moto*. El compositor trabaja nuevamente la transformación del compás binario al ternario que se escuchó en Azufre, pero la diferencia está en el contraste de las voces aguda y grave. Esto exige un movimiento corporal que va y regresa por todo el espectro sonoro de los cinco timbales.

Para lograr el resultado tímbrico de la pieza, se recomienda la siguiente afinación: Si para timbal de 32", Re sostenido en el de 29", Mi para el de 26", Fa en el timbal de 23" y La sostenido para el timbal de 20".

PRIMERA SECCIÓN

a) Introducción

Comprende el compás 1 hasta el 30 (marcado con rojo). La pieza comienza en anacrusa jugando con el *Roll* acompañado de rítmica en octavos y dieciseisavos en dinámicas que van de *Mezzo Forte*, *Mezzo Piano* y *Forte*, lo que muestra el carácter alegre de la pieza. Se escucha un desarrollo melódico y solemne que terminan en *Diminuendo* como preámbulo al Tema A.

b) Tema A

Comprende del compás 31 al 71 (marcado con verde). Esta sección explora el registro de los timbales en *Mezzo Forte* desde los graves hasta los agudos. En el compás 42 se transforma en dieciseisavos que son incesantes con énfasis en los timbales agudos y medios creando una melodía rítmica, lo cual exige jugar con distintas digitaciones o cruces en las manos. La sección termina en el timbal grave en *diminuendo* y pasa a la reexposición de la Introducción (marcado con rojo) sin

mucha variación rítmica y termina en un *ritardando* y llega al calderón ocupándolo como puente hacia el Tema B.

SEGUNDA SECCIÓN

a) Tema B

Esta sección comprende del compás 95 al 114 (marcado con azul marino) que nuevamente comienza en anacrusa. La sección pide que la mano derecha resalte la melodía de *Forte* a *Mezzo Forte*, mientras que la mano izquierda realiza el acompañamiento de manera inversa de *Mezzo Forte* a *Forte*.

Los reguladores en *crescendos* y *diminuendos* marcan el carácter *Andante* de la sección, que pasan a un Doble Piano en el timbal grave como preparación hacia el Tema C.

b) Tema C

Comprende del compás 115 al 147 (marcado con marrón). Comienza con una birritmia de 3 contra 2 donde el compositor pide resaltar la melodía con la mano derecha en *Forte* en el registro agudo. La mano izquierda estará fungiendo como acompañamiento en *Mezzo Forte* para el registro grave, pasando a un calderón en el compás 141. Luego, las dinámicas son igualadas en ambas manos realizando *crescendos* y *diminuendos* llegando a un *Ritardando* en los timbales Graves en *Doble Piano*, lo que le da el carácter *Andante con moto*.

TERCERA SECCIÓN

a) Tema A´

Comprende del compás 148 hasta el 191 (marcado con verde seco). Aquí se retoma el Tema A y su carácter *tempo primo*, que llega a un *diminuendo* en el segundo tiempo del compás 182 que se transforma en *Doble Piano* con figuras de octavos y negras. Finaliza en el registro del timbal medio tocándose al unísono.

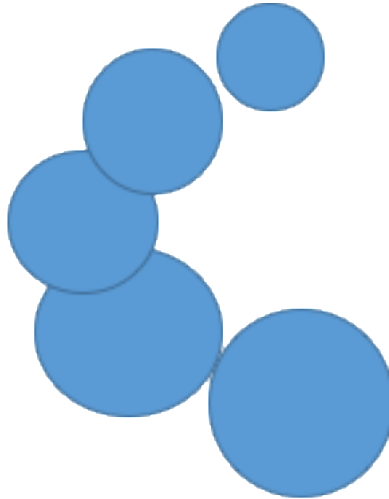
b) Tema B´ – Final

Esta sección se puede dividir en dos partes. La primera, comprende del compás 192 hasta el 207 (marcado con naranja). Inicia con la birritmia y finaliza con cambios rítmicos del **TEMA A´**, en la que su cierre ya no es tocado al unísono, sino en los timbales Re sostenido y Fa.

La segunda sección o Final, comprende del compás 208 hasta el compás 229 (marcado con gris), resalta la melodía en la mano izquierda y el acompañamiento en la derecha. En el compás 212 al 214 se tocan dos timbales al unísono realizando un cambio del ternario al binario que se repite en el compás 221. La obra concluye con un *ritardando*.

3.4 Sugerencias de Estudio

La distribución de los timbales puede variar dependiendo del espacio del auditorio. Con la intención de que el público pueda observar mejor la ejecución de las piezas, se recomienda la siguiente distribución. (Ver imagen 12).



PÚBLICO

Imagen 12

Azufre

Para la adecuada interpretación de este movimiento, se revisarán algunos ejercicios de calentamiento y sugerencias de digitación para las secciones con mayor dificultad.

Para resaltar el carácter melódico, el compositor pide baquetas semiduras. El juego entre los compases binario y ternario tienen que ser notables para el entendimiento del fraseo y la melodía. Es necesario seguir al pie de la letra las dinámicas indicadas en la partitura para revelar la musicalidad de la pieza.

Para lograr la calidad sonora del clímax en la **Sección B'**, se recomienda realizar los ejercicios de calentamiento en los timbales en seisillos de dieciseisavos,

empezando desde el timbal grave hasta el agudo. Esto permitirá familiarizarse con los cruces y su digitación, marcados con X en las secciones de la Imagen 13:

The image shows two musical staves in bass clef, 4/4 time. The first staff contains four measures of music. Each measure has a circled '6' indicating a six-finger fingering. Above each measure is an 'X' marking a cross. Below the staff is a sequence of drum notations: I D I D I D+ I D I D I D+ I D I D I D+ I D I D I D+. The second staff also contains four measures with circled '6' fingerings and 'X' markings. Below it is a sequence of drum notations: I D I D I D+ I D I D I D+ I D I D I D+ I D I D I D+. A small square icon is located below the second staff.

Imagen 13

La mayoría de las digitaciones que el compositor sugiere en la sección de tresillos del Tema B no son las más acertadas (Ver Imagen 14), ya que no es recomendable marcar tres derechas en una sola nota, si es que se espera un fraseo alternado.

Tema B: compás 47 al 49

The image shows a musical staff in bass clef with six measures of music. Each measure contains a triplet of notes. Above the notes are fingerings: D I D, D D D, I D, b, b, b, b. Below each triplet is the number '3'.

Imagen 14

En este extracto se propone cambiar la digitación para evitar la repetición de manos y resolver de mejor manera la ejecución técnica. Se recomienda trabajar las siguientes digitaciones y durante la interpretación cualquiera de las dos es bastante efectiva.

Digitación 1: | | D | | DD | | D | |

Digitación 2: | | D | | D | | D | | D |

En el Tema B' el compositor omitió marcar algunos cruces (Ver Imagen 15) que se señalan a continuación:

Tema B': compás 86 al 88



Imagen 15

La digitación que se sugiere para esta sección es la siguiente:

Digitación: | | D | | DI | DI | |

En el siguiente apartado (Ver Imagen 16) la digitación que propone el compositor es correcta, pero por su dificultad se recomienda memorizarla ya que al contener muchos cruces es difícil mantener la vista hacia la partitura. Se sugiere además poner una marca en color rojo para que al regresar la vista, se facilite la continuidad de la lectura.

Tema B': compás 100 al 102

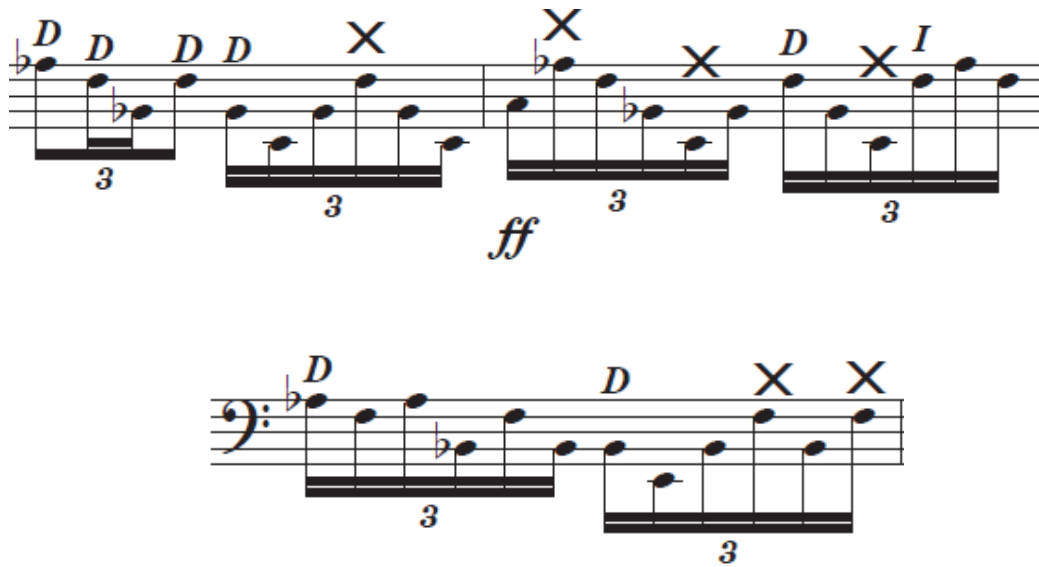


Imagen 16

Grafito

En este movimiento es importante recalcar los cambios de velocidades, las dinámicas y fraseos. A continuación se exponen los extractos de la obra que exigen especial estudio, incluyendo los ejercicios de calentamiento correspondientes.

Para la sección Introducción (compás 1 al 30) se propone ejercitar la figura de *roll* de octavo, practicando de agudo a grave y viceversa. (Ver Imagen 16).



Imagen 17

En el apartado Tema B *Andante* (compás 108 al 110) se marcan con círculos rojos las notas que se deben tocar al unísono. (Ver imagen 17) Es importante trabajar esta sección para evitar que suene a *Flam*.

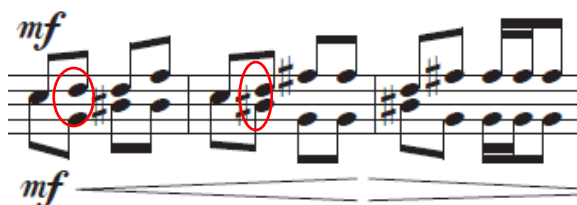


Imagen 18

En el Tema B' (compás 192 al 204) es importante resaltar el carácter melódico *Andante con Moto*, para lo cual se recomienda tocar las notas marcadas con rojo en la orilla del parche del timbal agudo; y las notas marcadas con azul, se sugiere tocarlas en la parte central del parche del timbal grave. (Ver Imagen 19)

Andante Con moto ♩ = 86

f Resaltar melodía

Imagen 19

3.5 Partituras

AZUFRE

Alfredo Antúnez Pineda

☐ ☐ = Baquetas semiduras

Allegro ♩ = 98 - 102

9-04-07

Timpani

p *mf*

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

pp *f*

mf

INTRODUCCIÓN | TEMA A | TEMA B

Azufre

Musical notation for the first system of 'Azufre'. It consists of two staves. The first staff has a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then another triplet of eighth notes. The second staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*.

Musical notation for the second system of 'Azufre'. It consists of one staff with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*.

Musical notation for the third system of 'Azufre'. It consists of seven staves with a key signature of two flats and a common time signature. The first staff begins with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. The second staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The third staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The fourth staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The fifth staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The sixth staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The seventh staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *ff*.

F. 21 A. 2

TEMA B | TEMA A' | TEMA B'

Azufre

First system of musical notation for 'Azufre'. It includes a bass clef, a treble clef, and a key signature of one flat. The music consists of several measures with triplets and a 'rit.' (ritardando) marking.

Second system of musical notation, starting with 'A tempo' and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. It features triplets and a 'f' (forte) dynamic marking.

Third system of musical notation, including 'mp' (mezzo-piano), 'mf', 'f', and 'p' (piano) dynamics, along with a '3' marking.

Fourth system of musical notation, including 'mf' and 'f' dynamics, and a '3' marking.

Fifth system of musical notation, including 'dim.' (diminuendo) dynamic marking and various articulation symbols like 'I', 'D', and 'X'.

Sixth system of musical notation, including 'f' (forte) dynamic marking and various articulation symbols.

TEMA B' | TEMA A'' | TEMA C | TEMA A'''

Azufre

First system of the musical score, enclosed in a green box. It consists of two staves of music in bass clef. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and contains several triplet markings. The second staff continues the melody with dynamic markings of *mf* and *f*.

Second system of the musical score, split into two boxes. The left box, with a green border, contains the first staff with a dynamic marking of *mf* and triplet markings. The right box, with a yellow border, contains the second staff with a dynamic marking of *p* and triplet markings.

Third system of the musical score, enclosed in a yellow box. It consists of two staves of music in bass clef. The first staff features a triplet marking. The second staff includes a first finger marking (*1*) and a triplet marking.

Fourth system of the musical score, split into two boxes. The left box, with a yellow border, contains the first staff with a dynamic marking of *pp*. The right box, with a red border, contains the second staff with dynamic markings of *mf*, *f*, and triplet markings.

Fifth system of the musical score, enclosed in a red box. It consists of two staves of music in bass clef. The first staff has dynamic markings of *mf*, *p*, *f*, and *dim.* with triplet markings. The second staff has dynamic markings of *mf*, *p*, and *pp*.

TEMA A''' | TEMA C' | FINAL

GRAFITO

Allegro $\text{♩} = 120 - 124$ Alfredo Antúnez Pineda

□ □ = Baquetas semiduras

mf *f* *mf* *f* *mf*

f *mf* *f*

mf *mp* *mf*

mf

cresc. *ff*

dim.

mf

dim.

mf

f *mf* *f*

INTRODUCCIÓN | TEMA A | INTRODUCCIÓN

Grafito

27

mf *p* *f*

mf *dim.* *rit.* *f* Resaltar melodía *mf*

Andante $\text{♩} = 56$

mf *f* *mf* *pp*

Andante Con moto $\text{♩} = 86$

mf *p*

mf *f* Resaltar melodía *mp*

rit. *f*

Témpo primo

f

INTRODUCCIÓN | TEMA B | TEMA C | TEMA A'

Grafito

musical score for the first section of 'Grafito'. It consists of five staves of music in bass clef, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics are marked as *cresc.*, *ff*, *mf*, and *dim*.

Andante Con moto $\text{♩} = 86$

Resaltar melodía

musical score for the second section of 'Grafito', marked 'Andante Con moto' with a tempo of 86. It consists of five staves of music in bass clef, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics are marked as *pp*, *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *rit.*. The score includes a section labeled 'Resaltar melodía' and contains triplets and slurs.

TEMA A' | TEMA B' | FINAL

4. Evil Ernie (2009) Para Multipercusión Solo

4.1 Biografía de Casey Cangelosi

Casey Cangelosi, compositor y docente, nació en 1982 en Jacksonville, Florida en Estados Unidos. Terminó sus estudios en la Universidad de Utah, después realizó un Máster en la Universidad de Boston y un doctorado en la Universidad de Rice, ambos en composición.

Cangelosi ha participado en múltiples festivales de percusión, entre los que destacan: *Marimba International Festival* en Indianápolis, *Zeltsman Marimba Festival 2011* en Appleton, Wisconsin; y el *Academy Internacional de Marimba and Percussion*, organizado por el reconocido percusionista y compositor Nebojza Zivkovic.

Desde el 2011 le han sido comisionadas más de 20 obras por parte de universidades, solistas y ensambles de percusión que han tenido gran proyección con buena aceptación de la crítica. Además, ha recibido numerosos premios de composición como el de la *Sociedad de Artes de Percusión* de Massachusetts, el de la Universidad Estatal de Sam Houston y el de la Liga de Marimba Clásica.¹⁴

¹⁴ Véase <http://www.caseycangelosi.com/perc.htm> Consultado el 21 de diciembre, 2017.

4.2 Descripción general de la obra

Evil Ernie, compuesta en el año 2009, obtiene su nombre del personaje principal del comic de ficción homónimo creado en 1991 bajo la autoría de Brian Pulido e ilustrado por Steven Hughes. El personaje de la historieta es un asesino psicótico que tiene el poder de hacer dibujos que más tarde se convierten en realidad.

En la mayoría de sus obras para multipercusión, Cangelosi utiliza la combinación de diferentes instrumentos como idiófonos, toms y baquetas para enriquecer la variedad tímbrica de sus piezas y *Evil Ernie* no es la excepción. La riqueza tímbrica de esta obra radica en la diversidad de sonoridades que trabaja, desde acentos intensos y enérgicos, hasta gestos sutiles y delicados. Esto es resultado de la interesante exploración sonora que el compositor realiza con objetos de metal, vidrio y madera, así como el tam-tam ubicado en la parte posterior del intérprete, que tiene que ser tocado con ratán y con baqueta de bombo orquestal.

Por otra parte, la colocación de los instrumentos permite jugar con la emulación de las escenas que el personaje *Evil Ernie* propiciaba al bosquejar el asesinato de sus víctimas y su proceso. El *set* entonces exige una coordinación motriz singular para alcanzar la dificultad técnica de la pieza.

4.3 Análisis estructural de la obra

a) Introducción

Comprende del compás 1 al 7 y comienza con semicorcheas y agrega compases de silencio donde el gong y el bombo son los únicos que se mantienen resonando, lo cual dota a la entrada de la pieza de un carácter místico. Cierra con el gong, que termina su resonancia y continúa la frase que se repite tres veces (marcado en la partitura con azul marino).

b) Sección A

Esta sección se divide en dos partes:

- **A1** – Comprende de la anacrusa del compás 7 hasta el compás 21 (marcado con rojo). Acompañado del *ostinato* rítmico de corcheas tocado en la lámina con la mano izquierda en *Mezzo Piano* y con la mano derecha haciendo el acompañamiento melódico/rítmico con los rototoms y el bombo en *Mezzo Forte*. En el compás 10 aparece un motivo de idiófonos (marcado con verde) en *crescendo* para seguir con la melodía rítmica en la mano derecha.

En el compás número 17 (marcado con verde claro) podemos apreciar un cambio de compas a 5/4 que reexpone la introducción del compás 1 al 7 con los wood blocks e idiófonos. Después, pasa a la sección de *MF* y acentos en los rototoms. Cabe destacar que el juego rítmico y el desplazamiento en tresillos de semicorcheas, así como las acentuaciones de la voz superior, son de mucha importancia para destacar la polirritmia de esta sección.

- **A2** – Comprende del compás 22 al 32 (marcado con amarillo). Inicia con un *ostinato* en los rototoms en *diminuendo* con sus respectivos acentos en la mano

derecha, mientras que en la mano izquierda da inicio a un motivo rítmico independiente en los Wood blocks y botella.

Sólo en el primer tiempo del compás 25 realiza un motivo de fusas en los Wood Blocks. A partir de ahí, hasta el compás 33, aparece una serie de birritmias que se repiten en todo el set ([marcado con naranja](#)). Es importante mencionar que se necesitan resaltar las voces superiores de la sección para lograr el fraseo que la pieza requiere.

c) Primera Casilla

Comprende del compás 33 hasta el 37 ([marcado con azul marino](#)). Aquí se realiza una serie de rítmica dividida en treintaidosavos que inicia con la variación del compás número 1 hasta hacer un *decrecendo* en la frase con el rototom grave, combinándola con el bombo y gong. Esta sección prepara la sensación de suspenso que se escucha al llegar al compás 37 con un *FF* donde realiza un juego en los rototoms y el bombo que terminan con el gong. Debido a la dificultad de la sección, son de vital importancia la precisión y el juego melódico/rítmico y para lograrlo, más adelante se proponen algunos ejercicios en el apartado Sugerencias de Estudio.

Por último, se realiza un puente escrito en 1/4 con figuras de dieciseisavos donde está el signo de repetición que indica regresar al compás número 8.

d) Segunda Casilla

Comprende del compás 39 al 47 ([marcado con azul claro](#)). Inicia con un *decrecendo* en el *wood block* agudo en la mano derecha donde hace un ostinato en el rototom agudo en dieciseisavos. En la mano izquierda va construyendo un motivo ([marcado con rojo](#)) con los *wood blocks* y botella donde pasan al primer y tercer tiempo de los compases.

Después viene un puente de 15/32 en el que la rítmica es igual para ambas manos.

En la siguiente frase reexpone el tema del compás 39 pero ahora en la mano izquierda. La mano izquierda lleva un acompañamiento entre rototoms y bombo orquestal, mientras la mano derecha lleva la línea principal en los *wood blocks* y botella.

e) Sección B

Empieza desde el compás 48 hasta el 77 (marcado con verde claro) con una barra de repetición. En la segunda vuelta el compositor indica que se toque con *Rattan*.

f) B1

Va del compás 48 hasta el tercer tiempo del compás 63 (marcado en círculo color morado) Termina con un *crecendo* y *decrecendo* en el rototom. En esta sección mantiene la dinámica en *Messo Forte* donde se aprecian juegos de sonidos graves de los tambores con la aparición de timbres en los Toms, Gong y Tam Tam.

g) B2

Va del cuarto tiempo del compás 63 hasta el 89 (marcado en círculo color dorado). La siguiente frase empieza desde el tercer compás del número 63 donde predominan los sonidos graves. En el compás 66 comienza desde la primera casilla en donde el bombo de orquesta se tiene que tocar con *PP*. Para el compás 69 (marcado con rojo) cambia a Baquetón de bombo.

Después, pasa a un puente de 9/32 con el bombo y el wood block piccolo para pasar a la sección donde resalta los toms, gong y Tam Tam hasta el compás 73. En el compás 74 se toca con *Ratán* (marcado con rojo) por lo que las baquetas derecha e izquierda se dan vuelta para tocar con la vara hasta llegar al compás de repetición.

La última parte de esta sección se desarrolla en la segunda casilla del compás 78 donde predomina una nueva rítmica que no había aparecido antes. También aparece el protagonismo de los idiófonos hasta llegar al compás 87 donde finaliza la frase con el Gong y Tam Tam.

h) Sección C

Comienza desde el compás 90 hasta el 96 (marcado con amarillo) donde destacan la botella y los Wood blocks que reexponen la figura del compás 40. Tomemos en cuenta que la mano derecha ocupa la baqueta dura, mientras que la izquierda realiza el ostinato de dieciseisavos en el Tam Tam con el *ratán*.

En el compás 92 se va agregando el Gong donde se toca con la mano derecha donde también va realizando la rítmica de dieciseisavos.

i) El Final

La sección comprende del compás 97 hasta el 107 (marcado con negro). La mano izquierda deja de tocar para pasar al bombo con baqueta suave. En el compás 103 la mano izquierda realiza el golpe en el Tam Tam con la misma baqueta suave. La mano derecha sigue realizando el juego de dieciseisavos con la baqueta dura. La obra finaliza en el 107 con un compás de 15/32 con la rítmica igual para ambas manos pero la mano izquierda cambia a baqueta dura.

4.4 Sugerencias de estudio

El compositor propone un ordenamiento específico de los instrumentos para que el público pueda apreciar la ejecución. Los instrumentos y accesorios¹⁵ que se emplearán en la ejecución de la obra son los siguientes:

- A. Bombo de Concierto 26" o 32"
- B. 3 Rototoms (Se sugiere Tom de 10" x 4.5 y Par de Bongoes de medida estándar)
- C. Bombo con pedal de 18" o 22"
- D. Metal resonante de 3 mm de grueso
- E. 1 Botella de vidrio
- F. Wood Blocks (Agudo y Grave)
- G. 1 Tam Tam
- H. 1 Gong pequeño u Opera Gong

En la Imagen 20 se muestra el esquema de organización sugerido por el compositor.

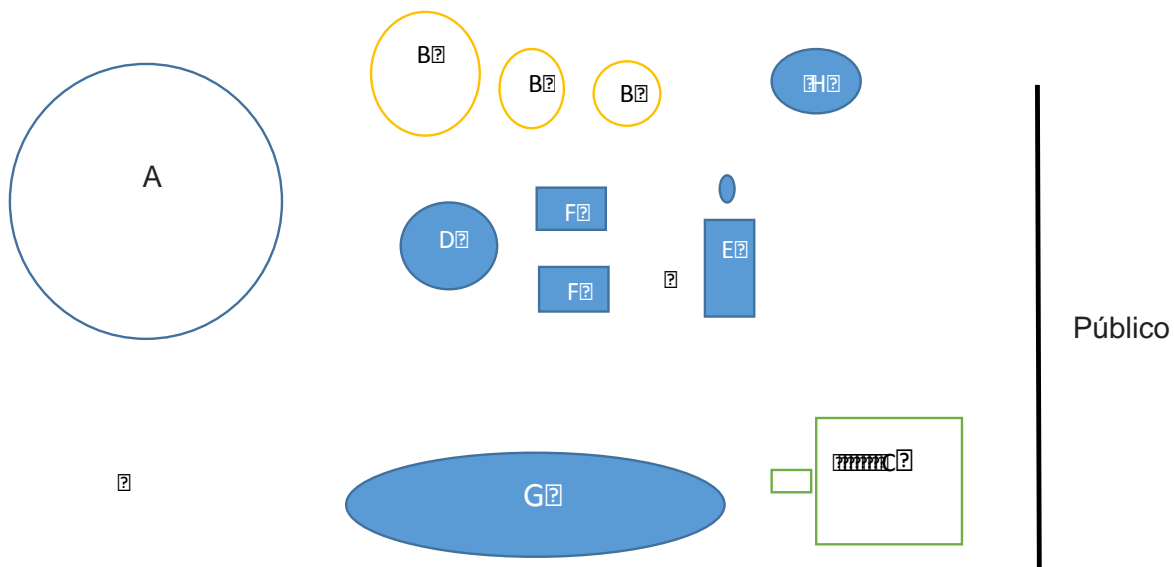


Imagen 20

¹⁵ Los accesorios se pueden apoyar en un atril de teclados con una base de madera.

Originalmente la obra consta de 3 rototoms, que para efectos de este trabajo se decidió sustituirlos por un par de bongós y un Tom de 10" x 4.5, ya que al tocar con los rototoms el sonido carece de profundidad y no se aprecia la melodía que sugiere el compositor. En la Imagen 21 se muestra la propuesta que incluye el Tom de 10" y los bongós.



Imagen 21

Para un resultado sonoro favorable, es muy importante ser meticulosos en los timbres que pide el compositor, por lo que se recomienda ser selectivo en los accesorios: Botella de vidrio, se recomienda botella de vino vacía y sin etiqueta; Wood Blocks marca Grover; Lámina de metal de 20x10 cm que se puede mandar a hacer con un herrero; Tam Tam y Gong; así como la afinación de los membranófonos.

Esta obra exige distintas técnicas de interpretación y tipos de baquetas como son: baqueta de bombo orquestal, baquetas de multipercusión semidura en la mano izquierda y baqueta de multipercusión dura en la mano derecha. Una


dificultad técnica de la pieza radica en la sección C exige alternar la punta de la baqueta y el ratán. Esto requiere un importante trabajo motriz para generar el fraseo e independencia necesarios.

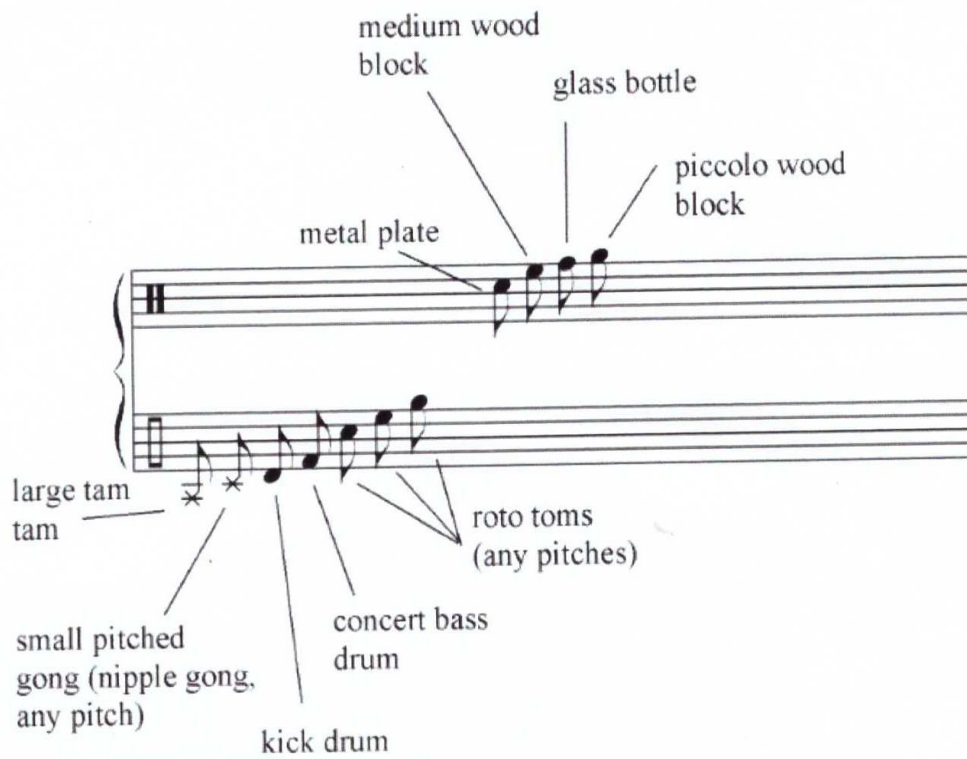
Las baquetas que se utilizarán son de Multipercusión Vick Firth M 133 medias duras y Baquetón de Bombo Payson Mallets Suave (Ver Imagen 22). El compositor sugiere que en la mano izquierda se sostenga la baqueta media dura y en la mano derecha la baqueta dura para resaltar la sección de los wood blocks, lámina de metal y botella.



Imagen 22

Nomenclatura:

| Tocar con baquetón Bombo y Tam Tam | Buzz Roll | Slap Stroke |
|---|---|---|
|  |  |  |



Sección A 1 Compás 8 al 13

En esta sección se recomienda convertir el *Mezzo Piano* a *Piano* de la voz superior donde se toca la lámina (**marcado con rojo**) resaltando en *Mezzo Piano* la voz inferior de los Bongoes, tom, gong y bombo orquestal (**marcado con verde**). Esto para resaltar los *crescendos* del compás 10 y *decrecendo* del compás 11. (Ver Imagen 22)

The image shows two systems of musical notation. The first system, measures 8-10, is in 3/4 time. The upper staff (piano) starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a crescendo in measure 10. The lower staff (bongoes, tom, gong, and bombo) is marked mezzo-piano (mp) and features a decrescendo in measure 11. The second system, measures 11-13, is in common time (C). The upper staff (piano) starts with a forte (f) dynamic and decrescendos to mezzo-piano (mp) by measure 13. The lower staff (bongoes, tom, gong, and bombo) is marked mezzo-piano (mp) and features a decrescendo in measure 11. Red ovals highlight the upper staves, and green ovals highlight the lower staves.

Imagen 22

Sección A2 Compás 29 y 30

Para la sección marcada con color azul se recomienda trabajarla por partes de forma lenta para que su fraseo sea claro y se escuche de forma precisa.

En el compás 30 voz inferior tiempo número 3, se sugiere dividir la figura de seis treintaidosavos por tres de cada una, dejando los cuatro sesentaicuatroavos

restantes que se tocan en el bombo orquestal ([marcados con verde](#)) (Ver Imagen 23)



Imagen 23

Primera Casilla: Anacruza del compás 36 y compás 37

Para este pasaje se recomienda la siguiente digitación, practicándola de lento a rápido. (Ver Imagen 24)

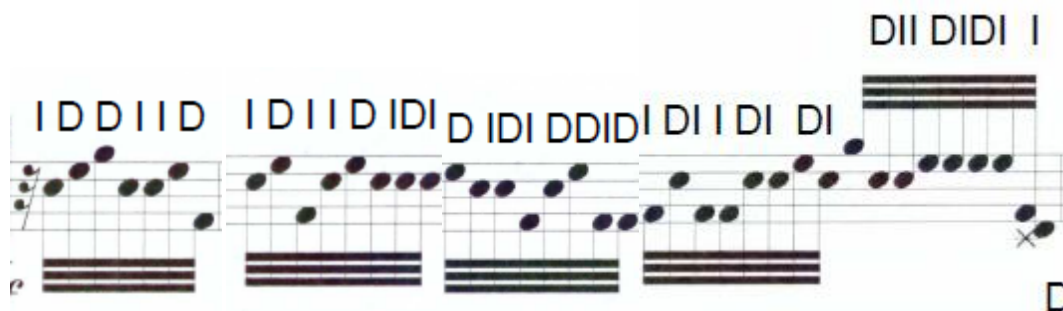



Imagen 24

Sección B2

Para la sección de cambios de baqueta de bombo y rattan se sugieren las siguientes digitaciones, con el fin de tener tiempo para el cambio de posición sin que se vea afectado el fraseo. (Ver Imagen 25)



The image shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation consists of eighth notes and quarter notes. Above the staff, there are red drum notation symbols: "DD DD DD DD", "DDD DD DD DDDD", and "DDD". Below the staff, there are three instances of the dynamic marking "pp". A blue arrow points from the text "Mano izquierda prepara cambio a Baqueta de Bombo" to the first "pp" marking.

Mano izquierda
prepara cambio a
Baqueta de Bombo

Imagen 25

Sección B2 Compás 73 al 75

Se recomienda esta digitación para el cambio de baquetón de bombo a baquetas de Rattan (Ver Imagen 26)



The image shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation starts with a measure marked "73" and a 3/4 time signature. The notation consists of eighth notes and quarter notes. Above the staff, there are green drum notation symbols: "D DD DDD D D DD", "with rattan DID I", and "DID I". Below the staff, there are three instances of the dynamic marking "p".

Imagen 26

Sección B2 Compás 87 al 89

En esta sección recomiendo realizar un ritardando en el tam – tam y el gong, esto para darle la antesala a la sección del Tema C. (Ver Imagen 27)

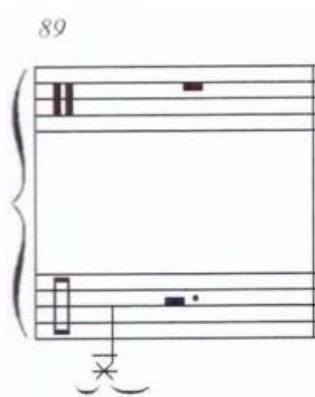
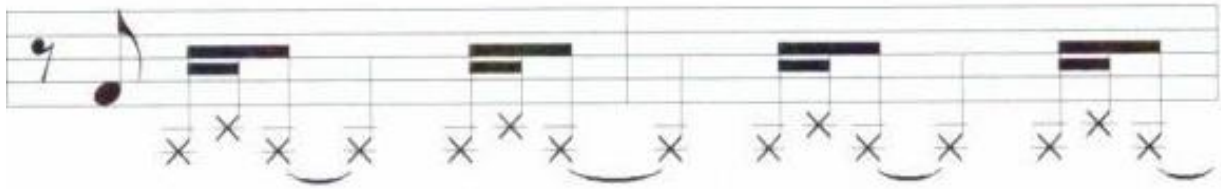


Imagen 27

CANGELOSI
PUBLICATIONS

EVIL ERNIE

FOR SOLO PERCUSSION

2009



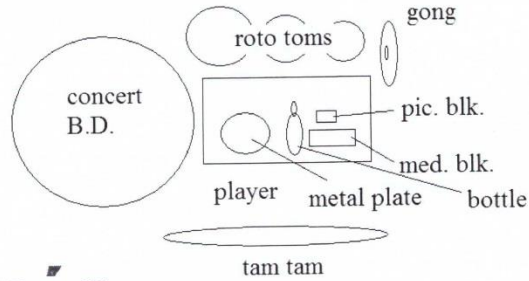
CASEY CANGELOSI

www.CaseyCangelosi.com

EVIL ERNIE

Set up and notes:

-the performer will need hard plastic mallets, rattan, and a soft concert bass drum beater.



 **Mike's**
percussion
www.mikespercussion.com

buzz stroke



slap stroke (concert bass drum only). Strike the head with mallet head, mallet shaft, and fist.

strike with concert bass drum beater (tam tam and concert bass drum only).

Musical notation for the 'Evil Ernie' piece. The notation is spread across two staves. The upper staff has notes labeled with 'medium wood block', 'glass bottle', and 'piccolo wood block'. The lower staff has notes labeled with 'large tam tam', 'small pitched gong (nipple gong, any pitch)', 'kick drum', 'concert bass drum', 'roto toms (any pitches)', and 'metal plate'.

EVIL ERNIE

♩ = 80 Casey Cangelosi '09

f

8 *mp*

11 *f* *mp*

14 3

©www.CaseyCangelosi.com 2009

INTRODUCCIÓN

Parte A: **SECCIÓN A 1**

Evil Ernie

17

mf

20

sf

22

p

23

24

©www.CaseyCangelosi.com 2009

Parte A: **SECCIÓN A 1** / **SECCIÓN A 2**

28 *Evil Ernie* 3

Musical score for measures 28-30. The piece is titled "Evil Ernie". Measure 28 starts with a piano (p) dynamic. Measure 29 features a forte (f) dynamic. Measure 30 includes a triplet of eighth notes. The score is written for piano with treble and bass clefs.

31 *sf*

Musical score for measures 31-35. Measure 31 starts with a sforzando (sf) dynamic. Measure 33 includes a first ending bracket. Measure 34 features a piano-piano (pp) dynamic. Measure 35 includes a crescendo (cresc.) dynamic. The score is written for piano with treble and bass clefs.

©www.CaseyCangelosi.com 2009

SECCIÓN A2 | PRIMERA CASILLA

4 Evil Ernie

©www.CaseyCangelosi.com 2009

SEGUNDA CASILLA

PUENTE

OSTINATO RÍTMICO

SECCIÓN B SECCIÓN B1

Evil Emie

5

Musical score for 'Evil Emie' with annotations. The score is divided into systems of staves. The first system (measures 53-55) is circled in purple. The second system (measures 56-58) is circled in purple. The third system (measures 59-60) is circled in purple. The fourth system (measures 61-63) has the first part circled in purple and the second part circled in brown. The fifth system (measures 64-66) is circled in brown. The sixth system (measures 67-69) is circled in brown. The final two measures of the sixth system are enclosed in a red box. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like *pp* and *pp* (pp bass drum only). The copyright notice at the bottom reads: ©www.CaseyCangelosi.com 2009.

SECCIÓN B SECCIÓN B1

SECCIÓN B2 CAMBIO A BAQUETÓN DE BOMBO

Evil Ernie

The musical score for "Evil Ernie" is presented in a system of six staves. The first two staves are a grand staff (piano and harp). The piano part is marked *pp* and the harp part is marked *p*. The harp part includes a red box with the text "with rattan" above a specific passage. The piano part features a *pp* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and asterisks. The piece is in 3/4 time and consists of 82 measures.

©www.CaseyCangelosi.com 2009

SECCIÓN B SECCIÓN B2

Evil Ernie

85

3

89

with hard plastic

p

92

(with hard plastic)

94

3

©www.CaseyCangelosi.com 2009

SECCIÓN C

Evil Ernie

8

Musical score for measures 96-98. Measure 96 is highlighted with a yellow box. The score is for piano, featuring a treble and bass clef. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes and rests. Measure 97 continues the right hand pattern, and measure 98 shows the right hand playing a sequence of eighth notes.

Musical score for measures 99-106. Measures 99-102 show the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes, with the left hand playing a bass line. Dynamics include *pp*. Measures 103-106 continue the right hand pattern, with the left hand playing a bass line. Dynamics include *pp*. Measure 106 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 107-110. The score is for piano, featuring a treble and bass clef. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes and rests. The instruction "with hard plastic" is written above the right hand staff.

©www.CaseyCangelosi.com 2009

FINAL

5. Piazone (2014) Para vibráfono y piano

5.1 Biografía de Alexej Gerassimez

Alexej Gerassimez nació en 1987 en la ciudad de Essen, Alemania. Realizó sus estudios en la *Hochschule Für Musik Und Theater München* como Instrumentista-Percusiones.

Las composiciones de Gerassimez abarcan diversos estilos que van desde la música clásica, la música contemporánea y el jazz. Su eclecticismo lo ha llevado a trabajar en diversos ensambles y solista en festivales como la *Radiophilharmonie* en Hannover, en la *Orquesta Beethoven* en Bonn, la *Sinfónica de Stuttgart* y la *Radio Sinfónica de Berlín*, por citar algunos. Con su ensamble de percusión se ha presentado en el festival de música de cámara *Festspiele Mecklenburgo-Pomerania*. El principal objetivo de Gerassimez es difundir la música de percusiones a un público más amplio.

Actualmente reside en Berlín y es beneficiario de becas artísticas para músicos con talento por parte de fundaciones privadas y del gobierno alemán, como la *Studienstiftung des deutschen Volkes* y la *Fundación Musikleben PE*. Asimismo participa activamente como maestro invitado en el *Mozarteum de Salzburgo* y el *Conservatorio de Birmingham* en Inglaterra.¹⁶

¹⁶ <http://www.alexegerassimez.de/en/biographie/#bio>

5.2 Descripción general de la obra

Alexej se había propuesto realizar un arreglo para vibráfono y piano de la famosa obra “Libertango” de Astor Piazzolla, pero en el proceso creativo comenzó a improvisar con las posibilidades que el tango ofrecía, con lo que exploró otras sonoridades y dificultades técnicas.

La mayoría de las obras de tango son adaptaciones a los teclados o improvisaciones transcritas por grandes vibrafonistas como Gary Burton. En realidad, existe poco material de solista escrito y pensado para vibráfono sobre el tango o sus variantes. Este proceso creativo fue el que lo llevó a cambiar de opinión en su propósito de realizar un arreglo y se decidió a emprender el recorrido de composición de una obra que conservara el estilo del tango. Con esto realizó una gran aportación a su repertorio.

El título de la obra es un juego de palabras que hace alusión al espíritu de Piazzolla y a la vez es la creación de un país musical imaginario donde el estilo del tango revive. Visitar este país sonoro es una fuga de la realidad. La obra enfrenta nuevos retos técnicos y melódicos a la vez que lleva al tango a la sala de conciertos, rejuveneciéndolo al tango con su inigualable estilo virtuoso.

Piazone invita a la danza. La obra expresa un carácter elegante, impregnado de sonidos frescos y ricos en ritmo que, aunque en su momento fue considerado como expresión de las sociedades ‘bajas’, con el tiempo se ha apreciado más su valor cultural y ha tocado a quien la escucha.

5.3 Análisis estructural de la obra

a) Introducción

Corresponde del compás 1 hasta el 24 ([marcado en la partitura con morado](#)). Comienza el vibráfono junto con el pianista en un *Doble Forte* para pasar rápidamente a una dinámica en *Piano* realizando un ostinato rítmico y melódico que van realizando en conjunto. Es importante resaltar las voces superiores del compás 5 y 13 así como los *tenutos* de los compases 18 y 23. Toda esta sección esta en La menor.

b) Tema A

Comprende del compás 25 al 62 ([marcado con azul](#)). El piano utiliza el mismo recurso que empleó el vibráfono en la Introducción, realizando escalas del blues y variaciones de la misma sección, mientras que el vibráfono funge como acompañamiento, en un juego de pregunta y respuesta con el piano.

Del compás 43 al 49 el piano desciende y el vibráfono asciende en su dinámica, generando un diálogo musical importante donde se muestra el juego tímbrico de ambos instrumentos. El piano gradualmente va mostrando menos material musical, convirtiéndose en acordes que resaltan el material del vibráfono. Después, en el compás 55 el piano pasa al acorde de Fa menor con trecena y quinta bemol para que el vibráfono resuelva en el compás 57 a un Fa Mayor con tercera mayor.

Mas adelante en el compás 59 el piano realiza un pedal en Mi Mayor con séptima. Esto como dominante de La menor para llegar nuevamente al acorde de Mi Mayor en el compas 60, pero esta vez agregando novena. El vibráfono va realizando una especie de escala que va desvaneciéndose poco a poco junto con

el piano lo cual da un carácter de *rubato* que anticipa el paso hacia la siguiente sección.

c) Tema B

Comprende del compás 63 hasta el 118 (marcado con verde). En esta sección, el piano tiene un extracto de solista donde va tomando la batuta armónica y rítmica, pasando a un Sol menor con el bajo en Si Bemol con un carácter melancólico y elegante propio del tango, que se despliega en los cambios de sus juegos armónicos. La progresión armónica que realiza el piano van del compás 63 al 70 en los siguientes acordes:

- La Mayor con oncena y novena bemol
- Re menor con séptima
- Re Menor trece
- Fa menor con sexta
- Do Mayor con séptima
- Sol menor con séptima

Después de recorrer los juegos armónicos, el piano modula la subdominante de Re menor y resuelve en La menor.

En el compás 72 entra el vibráfono repitiendo la misma progresión armónica realizada por el piano, esta vez resaltando la voz superior mediante el *dampening* hasta el compás 81. Mientras que el piano realiza los acordes de acompañamiento, en el compás 118 va pasando del Re menor a La menor. Después, del compás 119 hasta el 121 la nota pedal de la Introducción es dominante de La menor, llegando en forma de *Ritardando*.

d) Improvisación (Tema A) A tempo.

Comprende de anacrusa del compás 122 al compás 136 (**marcado con café**). En esta sección el vibráfono realiza una improvisación cuya versión es escrita por el compositor, dando al intérprete una serie de cifrados armónicos para su solo. Por su parte, el piano va fungiendo como acompañamiento. La gama de acordes se desplaza de la siguiente manera:

- La menor
- Si⁷ (b⁹ novena y trecena bemol con bajo en La.)
- Re menor⁶ / La
- Mi⁷ (b¹³ / b⁹)
- La menor
- La menor / Sol
- Mi⁷ (b¹⁵ / b⁹) / con el bajo en Fa sostenido
- Re menor⁶ / con el bajo en Fa

e) Tema C

Corresponde del compás 137 hasta el 153 (**marcado con morado**). El vibráfono realiza una escala en modo *frigio* en un juego de preguntas y respuestas con el piano. Del compás 147 hasta el 153 reexpone el desarrollo del Tema A con sus variaciones, agregando síncopas y notas de paso que concluyen en el quinto grado con el ostinato de la Introducción. El piano va fungiendo como acompañamiento del vibráfono apoyando con los acordes correspondientes a la melodía del vibráfono.

f) Tema A'' " CODA

Esta sección comprende del compás 171 hasta el 180 (**marcado con azul**). Este apartado emplea el mismo material de la Introducción y Tema A donde

rítmicamente agrega figuras de seisillos y cinquillos en forma de escalas, mientras que el piano va realizando su función de acompañamiento a la par con las figuras irregulares hasta llegar al compás 170. Resuelve al sexto grado de La menor con un calderón.

Del compás 171 hasta el final, realiza un cambio de compás a 5/8 en figuras de dieciseisavos a la par con el piano, empezando de *súbito doble piano* crescendo poco a poco hasta llegar a un *glissando* y terminando en 4/4 en La menor en *Triple Forte*.

5.4 Sugerencias de estudio

Uno de los retos de esta obra es mantener la precisión rítmica, el fraseo, la velocidad y sobre todo el ensamble con el pianista. Una vez ya leída y comprendida la obra, se recomienda estudiarla con metrónomo de lento (70 a 80 BMP) a rápido (90 a 100 BMP). Además, es importante repasar los pasajes complicados que se explicarán más adelante, trabajar los arpeggios que son recursos predominantes en la obra, así como el dominio de la armonía y la improvisación en el vibráfono para el solo.

Recomiendo las siguientes baquetas:

- Para estudio *Vick Firth M 25 Gary Burton*
- Para tocarlas en concierto *Vick Firth M 245 Contemporary Series Hard*

Introducción (Compás 19 y 22)

Se pide resaltar los tenutos marcados tanto para el piano y vibráfono agregándole un efecto de *Ritardando*. (Ver Imagen 28)

The image displays a musical score for two instruments: Vibraphone (Vib.) and Piano (no.). It consists of two systems of music. The first system covers measures 19 and 20. In measure 19, the Vibraphone part has a tenuto mark over a quarter note, and the Piano part has a tenuto mark over a quarter note. In measure 20, the Vibraphone part has a tenuto mark over a quarter note, and the Piano part has a tenuto mark over a quarter note. The second system covers measures 21 and 22. In measure 21, the Vibraphone part has a tenuto mark over a quarter note. In measure 22, the Vibraphone part has a tenuto mark over a quarter note. Blue circles are drawn around these tenutos in the original image. The Piano part in the second system has a tenuto mark over a quarter note in measure 21 and a tenuto mark over a quarter note in measure 22.

Imagen 28

Sección C

Para este pasaje es importante resaltar mucho la voz superior que está marcada del compás 72 al 79 con azul; las demás notas funcionan como acompañamiento. Ésta es la única sección donde el vibráfono expone el tema de manera solitaria y en el compás 79 entra el piano.

Del compás 79 hasta el 86 se agregan unos *dampening* (marcados con equis en la imagen XXX) para dar mayor proyección al fraseo. (Ver imagen 29)

The image displays three staves of musical notation. The first staff, starting at measure 72, features a melodic line in the upper voice, with notes circled in blue. A piano (*p*) dynamic marking is present. The second staff, starting at measure 77, continues the melodic line, also with blue circles, and includes red 'X' marks indicating dampening. A pianissimo (*ppp*) dynamic marking is shown. The third staff, starting at measure 84, shows the piano accompaniment with red 'X' marks indicating dampening.

Imagen 29

Escalas y arpeggios

La obra en su mayoría contiene muchos de estos recursos técnicos que sirven para resolver a la tonalidad base (La menor) o simplemente como adornos para pasar a las siguientes secciones. A continuación se exponen algunos de los

pasajes que requieren mayor atención de digitación y fraseo. En estos extractos se sugiere practicar de lento a rápido. (Ver Imagen 30)

TEMA A Compás 43 y 44

Digitación Sugerida:

3 2 3 3 | 2 3 2 3 | 2 3 2 3 | 2 3 2 3 2 | 4 | 4 3 2

TEMA C Compás 137 y 138

Digitación Sugerida:

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

Tema A''' CODA Compás 167 al 170

Digitación Sugerida:

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

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

2 2 3 2 2 3 | 2 2 3 2 2 3 | 2 2 3 2 2 3 | 2 4 4 4

170

Imagen 30

Final Compás 171 al 181

En esta sección es muy importante ir en sincronía con el piano respetando las dinámicas marcadas y ritmo sincopado. Asimismo, realizar el trabajo de lento a rápido sin correr, con el fin de que la conclusión de la obra resulte majestuosa y con carácter. (Ver Imagen 31)

sub. *pp*

173

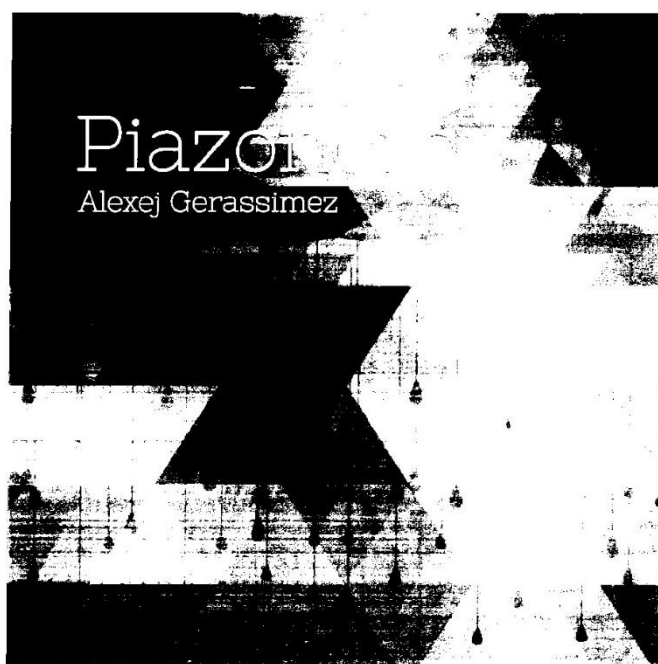
177

ff *fff*

Imagen 31

5.5 Partituras





Eke Simons



Alexej Gerassimez



After various early successes in competitions, among others 1st awards in the International Marimba Competition in Nuremberg, the European Music Competition for

Youth, the Southwest-German Chamber Music Competition, four 1st awards including the highest number of possible points in *Jugend Musiziert* (renowned national music competition for youths) Alexej Gerassimez won the *Deutscher Musikrat*-Competition (most important national competition in all instrument categories for young adults) in 2010. In the same year he received the 1st award, the Audience Award as well as the Press Award, in the *TROMP Percussion Competition* in the Netherlands, one of the most renowned international competitions for percussion solo.

Today Alexej Gerassimez is presumed to be one of the leading percussion soloists of his generation.

Alexej Gerassimez has repeatedly been awarded the extraordinary prize of *Deutsche Stiftung Musikleben* and other awards, such as the Aalto Stage Award of the Essen Philharmonic, the Cultural Award *Essens Beste* and both the Sponsorship Award as well as the Audience Award of the city of Ingolstadt.

As a soloist and chamber musician Alexej Gerassimez regularly gives guest performances at festivals like *Schleswig Holstein Musikfestival*, *Musikfestival Potsdam*, *Ludwigsburger Festspiele* or *Festspiele Mecklenburg-Vorpommern*, in the latter of which he was awarded the Ensemble Award for percussion/piano, performing as a duo with his brother Nicolai in 2006.

He performs as a soloist with orchestras like the NDR, Radio Symphony Orchestra Berlin, the Beethoven Orchestra Bonn, the Badischen Stadtkapelle or the Bochum Philharmonic and his vivid performance activities have led him to a wide range of European countries as well as to Japan, where he gave solo performances in Tokyo and Yokohama in the context of the *German Year* in 2006. In 2012 Alexej Gerassimez made his debut in the USA on a tour as soloist of the Arkansas Symphony Orchestra.

As a soloist Alexej has appeared in several TV productions. Recent examples are the production „Prix Courage“ (ZDF) and the production „Stars von Morgen“ (Arte).

Since 1998 recordings with the German Broadcasting Corporations *WDR*, *NDR*, *SWR* and *BR* have been produced on a regular basis. His first solo CD will be released in 2011. It contains works for solo percussion and ensemble music for percussion and piano.

In addition to that, the multi-faceted young artist dedicates himself to composition, too. First publications with the Danish publisher **EDITION SVITZER** have already been performed internationally, e.g. in the USA, Canada, Japan, and Europe.

Alexej Gerassimez was born in Essen/Germany and received his first piano lessons at the age of five. Two years later he began to play percussion. In 2000 at the age of thirteen he continued his musical training as an extraordinary young student with Christian Roderburg at the Cologne Conservatory of Music and Performing Arts and started an intensive concert career at a very early age. After his high school degree and a year at the Berlin Conservatory *Hanns Eisler* he changed to Munich, where he presently studies at the Munich Conservatory of Music and Theater with Prof. Peter Sadlo.

He holds scholarships of various foundations such as *Deutsche Stiftung Musikleben*, *Dr. Carl Doerken Foundation* and the *PE Foundation for Talented Musicians*.

For further information visit www.alexejgerassimez.de

Piazonore

Everybody knows the famous „Libertango“ by Astor Piazzolla. I was going to make an arrangement for vibraphone and piano, because I really like this powerful combination. But during the process I moved away from the primary aim and found myself improvising and restructuring the material of this piece.

Though I drew the spirit of Piazzolla's style of music with me, I escaped and stepped into a new „country“.

„Piazonore“ is the result of this adventurous process and there is no longer a clear resemblance to its original form of a „tango“.

Don't take it too seriously and have fun.

Alexej Gerassimez
Munich, January 2015

Credits

Front Cover graphics and layout: Caia Gomes
Engraving: Alexej Gerassimez/Johan Svitzer
Printed in Copenhagen, Denmark
Copyright © Edition SVITZER
www.editionsvitzer.com

Vibraphone

Piazone

for vibraphone and piano

Alexej Gerassimez (2014)

♩ = 132-138

sf *sub. p*

5 *ff* *p* *p*

9 *sfz* *p*

13 *ff* *sfz* *p*

17 *pp*

21 *mp*

Copyright © 2015 Edition Svitzer
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

INTRODUCCIÓN

Musical score for guitar, measures 2 through 60, and a final measure 9. The score is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 7/8. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*mp*, *f*, *ff*, *mf*). Measure numbers 2, 25, 29, 33, 37, 41, 44, 48, 52, and 56 are indicated at the start of their respective staves. A final measure, labeled '9', is shown in a separate box at the bottom right of the page.

TEMA A | TEMA B

72 *p*

77 *ppp*

84 *mf*

93 *mp* *mf*

102 *mf* 10 *rit.*

119 *A tempo* 3 **** *Am* *B⁷(^b13/_b9)*

126 *Dm6/A* *E⁷(^b13/_b9)* *Am*

130 *Am/G* *B⁷(^b13/_b9)/F#*

135 *Dm6/F* *Dm6/F* *(stop improvisation)*

p

138 *ff* *mf*

141 *ff* *mf* *ff*

*) use note damping technique to create smooth legato lines
 **) start your own improvisation, or play the transcription from my solo performed on youtube.de

4

144 *mf* *ff*

148 *ff*

151 *decresc.*

155 *pp*

159 *p* *poco a poco cresc.*

163

167 *ff*

170 *sub. pp*

173

177 *ff* *fff*

TEMA C | TEMA A CODA

Piazone

for vibraphone and piano

♩ = 132-138

Alexej Gerassimez (2014)

Vibraphone

Piano

Vib

Pno.

Vib

Pno.

sf *sub. p*

sf *sub. p*

p *ff* *dim.* *p* *mf*

p *mp* *p* *sfz*

p

Copyright © 2015 Edition Svitzer
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

10

Vib.

Pno.

mf

fz

13

Vib.

Pno.

sfz

p

ff

dim.

p

mf

dim.

16

Vib.

Pno.

pp

28

Vib.

Pno.

3

Detailed description: This system contains measures 28, 29, and 30. The Vibraphone part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 29. The Piano part (bottom staff) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A bracketed triplet of eighth notes is marked with the number '3' in the bass line of measure 29.

31

Vib.

Pno.

3

Detailed description: This system contains measures 31, 32, and 33. The Vibraphone part continues the melodic development with eighth and sixteenth notes. The Piano part maintains the eighth-note accompaniment. A bracketed triplet of eighth notes is marked with the number '3' in the bass line of measure 32.

34

Vib.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 34, 35, and 36. The Vibraphone part shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The Piano part continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of 'f' (forte) is present at the end of measure 36.

37

Vib.

mp

Pno.

mf

40

Vib.

f

Pno.

ff

43

Vib.

ff

mf

Pno.

mp

46

Vib.

Pno.

This system contains measures 46, 47, and 48. The vibraphone part (top staff) features a melodic line with eighth-note patterns and rests, marked with a '7' above the first measure. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

49

Vib.

Pno.

This system contains measures 49, 50, and 51. The vibraphone part continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

52

Vib.

Pno.

52

mp

This system contains measures 52, 53, and 54. The vibraphone part has a melodic line with eighth notes and rests. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns and chords. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the piano part at the start of measure 53.

55

Vib.

Pno.

58

Vib.

Pno.

61

Vib.

Pno.

65

Vib.

Pno.

69

Vib.

Pno.

73

Vib.

Pno.

pp

77

Vib.

Pno.

8va

ppp

81

Vib.

ppp

Pno.

ppp

86

Vib.

Pno.

f

*) use note damping technique to create smooth legato lines

90

Vib.

Pno.

mp

94

Vib.

Pno.

mp

f

98

Vib.

Pno.

mf

f

102

Vib.

Pno.

106

Vib.

Pno.

110

Vib.

Pno.

mp *p*

114

Vib.

Pno.

pp

118

Vib.

Pno.

rit. **A tempo**

rit. **A tempo**

121

Vib.

Pno.

f *pp* **Am**

f *pp* **Am**

124 B⁷(^b13)/A

Vib.

Pno.

127 D^m6/A E⁷(^b13) A^m

Vib.

Pno.

130 A^m/G

Vib.

Pno.

133 $B^7(b^{13})/F\#$ $Dm6/F$

Vib.

Pno.

136 $Dm6/F$ (stop improvisation)

Vib.

Pno.

139

Vib.

Pno.

142

Vib.

Pno.

mf ff mf

145

Vib.

Pno.

148

Vib.

Pno.

151

Vib.

Pno.

decresc.

p

154

Vib.

Pno.

pp

pp

no ped.

157

Vib.

Pno.

160

Vib

p

poco a poco cresc.

Pno.

poco a poco cresc.

163

Vib

Pno.

166

Vib

ff

Pno.

ff

169

Vib.

Pno.

171

Vib.

Pno.

sub. pp

sub. pp

175

Vib.

Pno.

179

Vib.

Pno.

ff

ff

ff

ff

Crescendo

Glissando

Conclusiones Generales

El repertorio de música para percusiones está creciendo de manera acelerada gracias a las nuevas tecnologías, a los nuevos percusionistas y la difusión de su repertorio. Este desarrollo ha traído como consecuencia el incremento de retos técnicos, conceptuales y artísticos. Por ello, todavía hay mucho trabajo por hacer en materia de investigación de las músicas nuevas, pues es un campo que si bien es más accesible, también es mucho más cambiante.

Por tal motivo, es recomendable recuperar los datos básicos de la obra: biografía del autor, contexto de la obra, los elementos técnicos que la obra requiere, así como las fuentes de información consultadas. Esto favorecerá la generación de un archivo de música nueva, que contribuya a su estudio, teorización, reflexión crítica, para su análisis, pero especialmente para compartirlo, discutir las ideas y propuestas que están surgiendo.

Asimismo, este trabajo insiste en la importancia del análisis musical de las obras para resolver las cuestiones técnicas y musicales de los pasajes de mayor dificultad, así como para plantear nuevas y mejores técnicas interpretativas que impulsen la profesionalización del percusionista.

Por supuesto, la práctica en el campo laboral, resulta de vital importancia pues en el caso de quien presenta este trabajo, la experiencia como solista y en ensamble, permitió realizar propuestas de estudio diferentes a las que había planteado el compositor originalmente.

Es importante mantener la apertura hacia la diversidad de propuestas y posibilidades que la música pueda ofrecer, ya que en algunos casos no basta con seguir las digitaciones que nos propone el autor, sino que el intérprete comparte la responsabilidad de señalar otras formas para lograr el resultado sonoro que la obra

propone, e incluso sugerir innovaciones de escritura, de digitación, de interpretación, siempre y cuando el músico se haya involucrado con la obra y su contexto histórico para entender la potencia y alcances musicales de la pieza.

Este trabajo puede funcionar como referencia para futuros percusionistas o compositores que deseen estudiar alguna de estas piezas, con el propósito de conocer de los tipos de baquetas que se requieren, parches, acomodo instrumental, sugerencias de timbres o accesorios para un resultado de interpretación impecable; o bien, para continuar la investigación musical que los compositores exploraron en estas piezas.

Bibliografía

- Antúnez, Alfredo. 2010. *Minerales: libro para cinco timbales, un percusionista*. UNAM. México
- Cangelosi, Casey. 2009. *Evil Ernie multipercusion solo*. Cangelosi Publications. E.E.U.U
- Cuevas Hernández, Luis Fernando. (2016). *Notas al programa*. México. UNAM
- Parra, Abraham. 2014. *Notas al programa*. México. UNAM
- Strecht For Marimba Solo, Blume Brian, TapSPACE publications, 2009
- Stevens, Leigh Howard. *Method of Movement of Marimba*. Charles Dumont & Sons. E.E.U.U

Fuentes digitales

<http://www.andyakiho.com>

<http://www.alexegerassimez.de/en/biographie/#bio>

<http://www.brianblumemusic.com/bio>

<http://www.caseycangelosi.com/perc.htm>

<http://www.editionsvitser.com/catalog/piazonore/c-23/p-292>

<http://www.eqpercussion.com/rasping-sticks>

<http://percmaster.com/wordpress/artist-bios/about-brian-blume/>

<http://rhythmband.com/14-natural-finish-rhythm-sticks-fluted-only-pair/>

Anexo – Síntesis para programa de mano

PROGRAMA

| | |
|---|--------------------------------|
| <i>Stop Speaking (2011)</i> Solo Snare Drum and Playback Digital | Andy Akiho (n. 1979) |
| <i>Strecht (2011)</i> Para Marimba Solo | Brian Blume (n.1983) |
| <i>Minerales II (2011)</i> Para 5 timbales un percusionista <i>Azufre</i> <i>Grafito</i> | Alfredo Antúnez P. (n.1954) |
| <i>Evil Ernie (2009)</i> Para Multipercusión Solo | Casey Cangelosi (n.1983) |
| <i>Piazonore (2014)</i> Para Vibráfono y Piano | Alexej Gerassimez (n.1983) |

Stop Speaking (2011) / Andy Akiho

Andy Akiho nació en 1979 en la ciudad de Columbia, Carolina del Sur. Inició sus estudios como percusionista en la Universidad del Sur de California donde se graduó con honores en el área de interpretación.

Stop Speaking fue comisionada por el percusionista Tom Sherwood en el concurso *Modern Snare Drum Competition Atlanta Symphony Orchestra* del año 2011, en donde obtuvo el primer lugar.

Su lenguaje es realmente novedoso, mostrando que el tambor puede ser un instrumento solista y no sólo un instrumento de acompañamiento. En la obra el tambor va siguiendo una pista y en este transcurso ocurre algo sorprendente, pues el tambor nos va dando diversos sonidos tímbricos gracias al empleo de varios tipos de baquetas, escobillas o percutiéndolo con los dedos y uñas. De este modo, el compositor nos hace escuchar las inmensas posibilidades que puede tener este instrumento y que no nos hubiéramos imaginado.

Minerales: Libro para 5 tímboles; Un percusionista (2011) / Alfredo Antúnez Pineda.

Alfredo Antunéz Pineda nació en 1957 en la Ciudad de México. Comenzó sus estudios musicales en la *Academia Guadalupe Schaenferburg* y posteriormente ingresó a la *Escuela Superior de Música (INBA)* bajo la tutela de Natalia Chepova, de Arceó Jácome como su profesor de piano y de Francisco Núñez, quien lo introdujo en el mundo de la composición.

Minerales II (Azufre y Grafito)

El contenido de *Minerales* es energético y misterioso, ya que fue inspirado por la materia inorgánica de las piedras preciosas. Además, el compositor inyecta en la obra un lenguaje y un estilo dancístico primitivo.

El libro se divide en tres secciones:

Minerales I: Ópalo, Magnetita, Ágata.

Minerales II: Azufre, Grafito, Granate.

Minerales III: Bornita, Pirita, Cuarzo.

Strecht (2009) / Brian Blume

Brian Blume nació en 1985 en la Ciudad de Logansport, en Indiana, EUA. Inició sus estudios de percusiones en la preparatoria cuando era miembro de una banda de marcha y posteriormente obtuvo el grado de Interpretación y la maestría en la misma especialidad en la *Jacobs University School of Music* de Indianápolis.

Actualmente es miembro de la *Orquesta Sinfónica Terre Haute* donde participa como percusionista. También colabora en el dueto *Blue Hill* donde exponen y dan a conocer repertorio de dueto para percusión y trabaja como educador de percusión de marcha en la *Escuela Preparatoria Center Grove* en Greenwood, Indiana donde ha expuesto su trabajo de ensamble dentro del marco del *Percussion Arts Society International Convention (PASIC)*.

Strecht nació en una etapa importante de la vida académica y personal de Brian Blume, ya que recientemente había ingresado al posgrado en interpretación y había contraído matrimonio.

Desde un tiempo antes Brian había planeado componer una obra solista para marimba, para la cual ya tenía una estructura melódica pero le faltaba el contenido. *Stretch* surgió en el momento preciso. La obra expresa las vivencias que fue experimentando día a día con su nueva familia y por ello se siente cálida y alegre, pero también expresa suspenso y una exploración profunda.

Evil Ernie (2009) / Casey Cangelosi

Casey Cangelosi es compositor y educador. Nació en 1982 en la ciudad de Jacksonville Florida, Estados Unidos. Terminó sus estudios en la Universidad de Utah, realizó un Máster en la Universidad de Boston y un doctorado en la Universidad de Rice, ambos en composición.

Evil Ernie

Fue compuesta en el año 2009. Recibe su nombre de un personaje cómic de ficción de 1991 escrita por Brian Pulido y creado por Steven Hughes en la cual era un asesino psicótico que tenía el poder sobrenatural para dibujar escenas que eventualmente se volvían realidad.

Piazone (2014) / Alexej Gerassimez

Alexej Gerassimez nació en 1987 en la ciudad de Essen, Alemania. Realizó sus estudios en la *Hochschule Für Musik Und Theater München* como Instrumentista-Percusiones.

Actualmente reside en Berlín y es beneficiario de becas artísticas para músicos con talento por parte de fundaciones privadas y del gobierno alemán, como la *Stiftung des deutschen Volkes* y la *Fundación musikleben PE*. Asimismo participa activamente como maestro invitado en el *Mozarteum de Salzburgo* y el *Conservatorio de Birmingham* en Inglaterra

Piazone

El título de la obra es un juego de palabras que hace alusión al espíritu de Piazzolla y a la vez es la creación de un país musical imaginario donde el estilo del tango revive. Visitar este país sonoro es una fuga de la realidad. La obra enfrenta nuevos retos técnicos y melódicos a la vez que lleva al tango a la sala de conciertos. Rejuveneciendo al tango con su inigualable estilo virtuoso.

Piazone nos invita a la danza. La obra expresa un carácter elegante, impregnado de sonidos frescos y ricos en ritmo que, aunque en su momento fue considerado como expresión de las sociedades consideradas 'bajas', con el tiempo se ha apreciado más su valor cultural y ha tocado a todo el público.