



GENERALITAT
VALENCIANA

ISEA CV

Propuesta performativa de una selección de fragmentos orquestales en los principales instrumentos de percusión

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Laura Huilin Lora Aliaga

Director/a del TFG: Jorge César Pérez Mestre

Especialidad: Interpretación – Percusión

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Grado presenta una propuesta performativa basada en la selección y análisis de fragmentos orquestales clave para los principales instrumentos de percusión, con el objetivo de mejorar su interpretación en el ámbito sinfónico de hoy en día. Partiendo de una investigación íntegra sobre el repertorio más solicitado en las últimas convocatorias de orquestas jóvenes españolas, el trabajo identifica los pasajes e instrumentos más relevantes para las pruebas de acceso.

En el desarrollo, resulta crucial situar cada uno de los pasajes seleccionados, dentro de un contexto global de la obra a la que pertenecen, prestando especial atención tanto al estilo musical propio sobre el que se ha escrito, como a la idea interpretativa que pretendía transmitir el compositor. Con ello, también se permite entender el papel de la percusión dentro del conjunto orquestal. De esta manera, el estudio se orienta hacia la comprensión de la idea interpretativa original que el autor trabajó, facilitando que la ejecución de los fragmentos vaya más allá de la simple ejecución técnica.

La metodología adoptada permite mostrar toda la información necesaria para entender el trabajo presente detrás de cada fragmento a trabajar. Por ello, el análisis individualizado de cada pasaje se apoya en fuentes bibliográficas especializadas y materiales didácticos referentes.

El trabajo también reflexiona sobre las dificultades y facilidades encontradas durante el proceso, como el acceso a los instrumentos, gestión del tiempo, entre otros.

En definitiva, este proyecto aborda la necesidad de ampliar los conocimientos interpretativos de fragmentos orquestales para los diferentes instrumentos de percusión actualmente demandados.

Palabras clave

Pasajes orquestales, orquesta sinfónica, percusión, interpretación, repertorio orquestal, timbales, caja, xilófono.

RESUMEN

El present Treball fi de grau presenta una proposta performativa basada en la selecció i anàlisi de fragments orquestrals clau per als principals instruments de percussió, amb l'objectiu de millorar la seua interpretació en l'àmbit simfònic de hui dia. Partint d'una investigació íntegra sobre el repertori més sol·licitat en les últimes convocatòries d'orquestres jòvens espanyoles, el treball identifica els passatges i instruments més rellevants per a les proves d'accés.

En el desenvolupament, resulta crucial situar cada un del passatges seleccionats, dins d'un context global de l'obra a la qual pertanyen, prestant especial atenció tant a l'estil musical propi sobre el qual s'ha escrit, com a la idea interpretativa que pretenia transmetre el compositor. Amb això, també es permet entendre el paper de la percussió dins del conjunt orquestral. D'aquesta manera, l'estudi s'orienta cap a la comprensió de la idea interpretativa original que l'autor va treballar, facilitant que l'execució dels fragments anara més enllà de la simple execució tècnica.

La metodologia adoptada permet mostrar tota la informació necessària per a entendre el projecte present darrer de cada fragment a treballar. Per això, l'anàlisi individualitzada de cada passatge es recolza en fonts bibliogràfiques especialitzades i materials didàctics referents.

El treball també reflexiona sobre les dificultats i facilitats trobades durant el procés, com l'accés als instruments, gestió de temps, entre altres.

En definitiva, aquest projecte aborda la necessitat d'ampliar els coneixements interpretatius de fragments orquestrals per als diferents instruments de percussió actualment demandats.

Paraules clau

Passatges orquestrals, orquestra simfònica, percussió, interpretació, repertori orquestral, timbales, caixa, xilòfon.

ABSTRACT

This Final Degree Project presents a performative proposal based on the selection and analysis of key orchestral fragments for the main percussion instruments, with the aim of improving their performance in today's symphonic environment. Based on a thorough investigation of the most requested repertoire in the latest calls for young Spanish orchestras, the project identifies the most relevant excerpts and instruments for the auditions.

In the development, it is crucial to situate each of the selected extracts within the global context of the work which they belong, paying special attention both to the musical style on which they have been written and to the interpretative idea that the composer intended to convey. This also allows us to understand the role of percussion within the orchestral ensemble. In this way, the study is oriented towards the understanding of the original interpretative idea that the composer worked on, making it easier for the performance of the fragments to go beyond the simple technical execution.

The methodology adopted allows us to show all the information necessary to understand the current project behind each fragment to be worked on. Therefore, the individualized analysis of each passage is supported by specialized bibliographical sources and didactic reference materials.

The work also reflects on the difficulties and facilities encountered during the process, such as access to instruments, time management, among others.

In short, this project addresses the need to broaden the interpretative knowledge of orchestral fragments for the different percussion instruments currently demanded.

Keywords:

Orchestral excerpts, symphony orchestra, percussion, interpretation, orchestral repertoire, timpani, snare drum, xylophone.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer a mis padres por todo el apoyo y cariño incondicional que han puesto en mí para seguir mis sueños y objetivos. Por animarme a estudiar aquello que realmente me hace feliz, y siempre aguantar la mascletà que ha habido en casa durante estos años de trayectoria musical. Porque el que no quedaran plazas en gimnasia rítmica hace 15 años fue la mejor noticia que pudisteis haberme dado.

Por un lado, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Jorge César Pérez Mestre por su dedicación, orientación y apoyo constante a lo largo de tanto este proyecto, como de todos estos años siendo mi tutor. Su experiencia y conocimientos han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación. Y por siempre confiar en mí. Además, he de mencionar la presencia de José Francisco Crespo Puig, quién ha sido la luz que ha alumbrado el final de este largo camino por el que se ha dado un crecimiento musical, profesional y personal.

Por otro lado, no puedo pasar por alto la mención de mis profesores durante los estudios profesionales, Michael Jansen, por llenarme de sabiduría, constancia y dedicación. Además de enseñarme que elegir este camino, no es solo lo que gusta, también lo que se disfruta. Y, por supuesto, Pablo Gutiérrez, quien me hizo amar y conocer el poder de la música desde el primer momento. Por todo ello, les estaré eternamente agradecida.

Estos cuatro años no habrían sido lo mismo gracias a los grandes amigos y compañeros que me han rodeado y apoyado constantemente. Agradecimientos a toda el aula de percusión, los que ya finalizaron su etapa y los nuevos que entran, por ser casa siempre. En especial me gustaría mencionar a tres pilares fundamentales en este camino, Fernando Ruzafa, David Villena y Sara García. Por ser la sonrisa que siempre recibe una al llegar al aula, por ser ese hombro donde llorar, por habernos acompañado en este viaje lleno de experiencias y mucha música. Porque aquello que une la música, que no lo separe nadie. Simplemente gracias.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	1
1.1.	Objeto de estudio y Justificación.....	1
1.2.	Estado de la cuestión	2
1.3.	Objetivos.....	3
1.4.	Metodología y estructura	4
1.5.	Dificultades y facilidades	7
2.	MARCO TEÓRICO.....	9
2.1.	Contextualización de la percusión en la orquesta sinfónica.....	9
2.2.	Principales instrumentos de percusión en la orquesta	11
3.	ANÁLISIS Y PROPUESTA PERFORMATIVA.....	13
3.1.	Sinfonía nº9, Beethoven	13
3.2.	Porgy and Bess, George Gershwin.....	21
3.3.	Scheherazade, Rimski-Kórsakov.....	26
4.	CONCLUSIONES	35
5.	BIBLIOGRAFÍA.....	37
6.	WEBGRAFÍA	38
7.	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	41
8.	APÉNDICE DOCUMENTAL	43

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y Justificación

La percusión sinfónica dentro del conjunto orquesta aporta color, carácter y dinamismo, haciéndolos únicos. Sin embargo, su ejecución exige un alto nivel de especialización debido a varios factores como la diversidad de los instrumentos involucrados, la variedad de técnicas requeridas o la responsabilidad interpretativa en momentos clave de la obra. Por ello, esta investigación se centra en desarrollar una propuesta performativa de unos fragmentos orquestales escogidos, para los principales instrumentos de percusión, integrando y aplicando toda la información recopilada para optimizar su interpretación.

El proceso de selección de estos, lo basamos en una búsqueda completa del repertorio exigido en las últimas convocatorias de algunas orquestas jóvenes españolas. Aparte de la motivación personal, este tema tiene una clara proyección profesional, ya que proporciona herramientas y criterios interpretativos aplicados a la realidad del percusionista orquestal, facilitando la preparación para futuras pruebas de acceso y el desarrollo de su carrera profesional. Además, la propuesta se alinea con los objetivos del itinerario de Interpretación en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante, integrando la experiencia artística personal con la investigación aplicada.

En definitiva, este trabajo responde a la necesidad de abordar de forma rigurosa y práctica la interpretación de fragmentos orquestales fundamentales para el percusionista sinfónico. Al seleccionar y analizar los pasajes relevantes del repertorio más solicitado en orquestas jóvenes españolas, se pretende facilitar herramientas interpretativas útiles para el desarrollo profesional y la preparación de futuras pruebas de acceso. De este modo, la propuesta no solo contribuye a la formación especializada del intérprete de percusión, sino que también refuerza la conexión entre la investigación académica y la práctica musical.

1.2. Estado de la cuestión

La interpretación de fragmentos orquestales en los principales instrumentos de percusión es un pilar fundamental en la formación del percusionista clásico. Así mismo, los conservatorios superiores de música han ido adaptando sus programas educativos para preparar a los estudiantes ante las nuevas exigencias del repertorio orquestal. Siendo reflejado en el Real Decreto 631/2010 del 14 de mayo, el cual regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado Música. Por esta razón, hoy en día, la interpretación de estos fragmentos suelen ser el centro de las pruebas de acceso a orquestas jóvenes y profesionales. De esta manera, la selección de los instrumentos y pasajes a trabajar responden, en gran medida, a las demandas reales. El criterio de estas será plasmado más adelante en el apartado de metodología.

A lo largo del tiempo se han desarrollado diversos métodos y recopilaciones centradas en este repertorio, algunos de ellos con un enfoque técnico, como, por ejemplo, de Sam Deno, *The Art of Playing Cymbals* o de Al Payson, *Techniques of Playing Bass Drum, Cymbals and Accessories (Tambourine, Castanets, Triangle, Tam-Tam)*. Sin embargo, comienza a surgir una necesidad de ir más allá de la mera ejecución correcta, surge el interés de proporcionar a estos fragmentos una percepción performativa más rica y significativa. Por esta razón, encontramos la existencia de colecciones de partituras con anotaciones y propuestas performativas propias del autor, como es el caso de Randy Max y su libro *Orchestral Excerpts for Timpani* o de Fred D. Hinger con *The Timpani Player's Orchestral Repertoire*.

Por otro lado, podemos contar con diversos materiales didácticos y estudios sobre técnica y repertorio. Algunos, siendo empleados en el presente trabajo, como por ejemplo de Hermann Gschwendtner y Hans Jochen Ulrich con *Orchestral Probespiel Test pieces for orchestral auditions, Pauke/Schlagzeug* o la colección de libros de Raynor Carroll, *Orchestral Repertoire*. Esta última formada por diversos tomos que estudian los pasajes orquestales para los diferentes instrumentos de caja, bombo y platos, xilófono, lira, triángulo, pandereta y castañuelas. Siendo tomados como un referente por numerosos

intérpretes ya que contienen esa selección de cada obra que es demandada para múltiples pruebas.

Con todo ello, se llevará a cabo un estudio individualizado de cada fragmento seleccionado, profundizando en el análisis de la obra a la que pertenece, su contexto estilístico, y el papel específico de la percusión dentro del conjunto orquestal. Estos datos son extraídos con ayuda de una serie de trabajos escritos y documentos relevantes, fundamentan las decisiones performativas propuestas. La búsqueda bibliográfica ha sido amplia, aunque acotada solo a los contenidos del trabajo. Como consecuencia, la ejecución del fragmento orquestal responderá tanto a los criterios técnicos como a una comprensión musical más profunda.

1.3. Objetivos

El problema que planteamos a la hora de llevar a cabo este proyecto es la interpretación eficiente de pasajes orquestales significativos para la percusión. Las preguntas planteadas para la realización del trabajo serían, por ejemplo ¿si nuestras digitaciones formales evitan repetir mano, cuando abordamos repertorios orquestales podemos hacerlo?, ¿en qué momento del pasaje sería ideal secar los timbales?

De este modo obtenemos que el objetivo principal es el siguiente:

- Interpretar y ejecutar los pasajes orquestales seleccionados de manera más eficiente, a nivel interpretativo y estético, a través de un estudio detallado del pasaje y análisis de estos.

Asimismo, podemos indicar unos objetivos secundarios:

- Seleccionar los principales pasajes orquestales y principales instrumentos del repertorio sinfónico para percusión.
- Realizar un análisis estético de las obras que contienen dichos pasajes.
- Elaborar estrategias para la preparación técnica de los pasajes.

1.4. Metodología y estructura

El presente trabajo es performativo, es decir, se basa en la interpretación de una obra, En este caso, se lleva a cabo la interpretación de unos pasajes orquestales previamente seleccionados. Para su realización, es empleada una metodología multimodal, la cual se basa en la metodología cuantitativa y cualitativa. La primera de ellas se muestra bajo la técnica de trabajo experimental. Gracias a su realización a lo largo del curso, ha permitido comprobar todos los aspectos mencionados, y argumentar la selección concreta de forma personal. La segunda mencionada, se sustenta bajo la interacción con diferentes intérpretes de los pasajes, conociendo información relevante para el desarrollo del proyecto. Junto a esto se suma una investigación documental, donde recabaremos toda la información necesaria acerca de las obras que contengan dichos pasajes citados y el estilo musical al que estos pertenecen.

Una vez establecida la metodología general que desarrolla este trabajo, es fundamental detallar los criterios específicos aplicados tanto a la selección instrumental como a la elección de los fragmentos orquestales a interpretar. Este paso no solo ayuda a que el trabajo tenga un sentido y una línea clara, sino que también hace que el proceso de selección sea más entendible. De esta manera, el lector puede apreciar el proceso realizado ajustado a lo demandado actualmente en el mundo profesional.

En primer lugar, se abordan los criterios para la selección de los instrumentos de percusión, justificando que, por su relevancia y frecuencia en las pruebas de acceso analizadas, son imprescindibles a la hora de preparar una propuesta performativa representativa. Los datos recogidos son apreciados en la Tabla 1.

	Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana (JOGV)	Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	Orquesta Filarmónica de la Universidad de Alicante (OFUA)	Orquesta Sinfónica de Castilla y León Joven (OSCYL Joven)	Joven Orquesta de Canarias (JOCAN)	Joven Orquesta de Euskal Herria (EGO)
Timbales	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Caja	♪	♪	♪	♪		♪
Xilófono	♪	♪		♪	♪	♪
Lira	♪	♪		♪	♪	♪
Vibráfono		♪			♪	
Platos	♪	♪				♪
Bombo	♪					♪
Pequeña percusión	♪	♪				♪

Tabla 1. Selección de instrumentos de percusión para los pasajes a investigar.

Como se puede observar, los instrumentos de percusión más demandados han sido los timbales, la caja y el xilófono. Sobre estos, realizamos la selección de pasajes orquestales, fundamentando el análisis de los repertorios solicitados en las últimas convocatorias de jóvenes orquestas españolas. Al igual que la elección anterior, será acompañada de una tabla que aporta objetividad y claridad para una sólida metodología del presente trabajo.

Del análisis de la Tabla 2 se observa que los pasajes más demandados son la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven para timbales, *Scheherazade* de Rimski-Kórsakov para caja y *Porgy and Bess* de Gershwin para xilófono.

	JOGV	JONDE	OFUA	OSCYL Joven	JOCAN	EGO
	Timbales					
Sinfonía nº 9 <i>L.v. Beethoven</i>	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Sinfonía nº 5 <i>L.v. Beethoven</i>				♪	♪	
Sinfonía nº 4 <i>P.I. Tchaikovski</i>	♪	♪			♪	♪
Sinfonía nº 5 <i>P.I. Tchaikovski</i>		♪			♪	
Metamorfosis <i>Paul Hindemith</i>	♪				♪	
Burlesca <i>Richard Strauss</i>		♪			♪	
Obertura Flauta Mágica <i>W.A. Mozart</i>				♪	♪	
	Caja					
Bolero <i>Maurice Ravel</i>	♪		♪			
Scheherazade <i>N. Rimski Kórsakov</i>	♪	♪		♪		♪
Alborada del gracioso <i>Maurice Ravel</i>		♪				
Marcha Radetzky <i>Johann Strauss</i>			♪			
Capricho español <i>N. Rimski-Kórsakov</i>				♪		
	Xilófono					
Porgy and Bess <i>George Gershwin</i>	♪	♪		♪	♪	♪
Háry János <i>Zoltán Kodály</i>		♪		♪	♪	
Petrouchka <i>Ígor Stravinski</i>		♪			♪	

Tabla 2. Selección de los pasajes orquestales según instrumentos más demandados.

Del análisis de la Tabla 2 se observa que los pasajes más demandados son la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven para timbales, *Scheherazade* de Rimski-Kórsakov para caja y *Porgy and Bess* de Gershwin para xilófono.

La presentación detallada de la selección tanto del instrumental como de los fragmentos orquestales, ayudándonos de las tablas, nos permite visualizar de forma clara y asentada el proceso seguido. Todo ello, facilita la comprensión de las decisiones tomadas, y a su vez refuerza la actualidad de la propuesta performativa que va a ser planteada. De esta manera, la metodología empleada se convierte en una herramienta para abordar futuros proyectos similares.

1.5. Dificultades y facilidades

Durante la realización de este trabajo se han encontrado en el camino tanto dificultades como facilidades que han marcado el proceso. Una de las principales dificultades ha sido la preparación de los fragmentos, ya que no siempre ha sido posible disponer del tiempo suficiente para profundizar en todos los aspectos como hubieran gustado. Además, el acceso a algunos instrumentos de percusión específicos no siempre ha sido sencillo, ya que en el aula de percusión coinciden diversas personas que solicitan el mismo instrumento, y esto, ha limitado en ocasiones a la práctica y el poder experimentar las nuevas ideas.

Por otro lado, un reto muy grande que marcó el presente trabajo fue intentar conseguir contacto directo con los profesionales del ámbito orquestal mediante clases colectivas o privadas, para poder recabar nuevas perspectivas. Esto es debido a su escaso tiempo compaginado con otros quehaceres propios. A pesar de todo ello, hemos podido encaminar de manera eficaz el proyecto gracias a diversas facilidades como ha podido ser el apoyo de mis profesores y compañeros. También, contar con la existencia de múltiples recursos en internet que me ha permitido entender mucho más sobre la obra y contexto.

De igual manera, las grabaciones encontradas en diferentes plataformas han sido de gran ayuda para comparar diferentes interpretaciones y aprender de ellas.

En resumen, aunque el proceso haya presentado obstáculos diversos, las facilidades obtenidas han sido clave para su realización y que haya llegado con éxito a su destino final.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Contextualización de la percusión en la orquesta sinfónica

La historia de la percusión en la orquesta sinfónica refleja una evolución gradual tanto en la cantidad y variedad de instrumentos como en la complejidad de sus funciones. Desde un papel inicialmente limitado hasta convertirse en una de las secciones más versátiles y expresivas de la formación orquestal. Su incorporación oficial en la orquesta se dio a finales del siglo XVII, gracias a compositores como Jean-Baptiste Lully, quien incluyó los timbales en su ópera *Teseo* (1675), marcando el inicio de su presencia en la instrumentación occidental.

A lo largo de los siglos XVII y XIX, la percusión fue ganando protagonismo debido a la influencia de las bandas militares, empleando algunos instrumentos que venían de la música militar turca, como son las cajas claras o los platos, además, también se unían otros nuevos como las castañuelas y panderetas por parte de la región mediterránea. Poco a poco los compositores fueron incorporando nuevos instrumentos a la orquesta. Henry Purcell destaca como el primer gran compositor que utilizó tambores de caballería con fines orquestales. Estos instrumentos, originalmente procedentes de Alemania para uso militar, acabaron evolucionando y sentando las bases de los timbales modernos que conocemos hoy en día.

A comienzos de su historia orquestal, la intervención de los timbales era bastante sencilla y repetitiva, la cual se limitaba a marcar patrones rítmicos. Con el tiempo, los instrumentos de origen turco comenzaron a dejar atrás su uso exclusivo en óperas e iglesias para incorporarse gradualmente a las salas de conciertos. En consecuencia, compositores como Haydn, Mozart y Beethoven empezaron a utilizar algunos de estos instrumentos en sus obras, evocando el sonido de las bandas militares. Con todo ello, instrumentos como el triángulo, los platos, la caja clara y el bombo fueron abandonando gradualmente su función tradicional, y hacia mediados y finales del siglo XIX pasaron a formar parte del conjunto estándar de la orquesta sinfónica.

Con la aparición de los compositores nacionalistas y los que intentaban imitar las características folclóricas de culturas musicales distintas a la suya propia, llegaron a la sección orquestal de percusión instrumentos étnicos como las castañuelas, las panderetas, el cimbazón y otros. Además, a finales del siglo XX, se integraron en la orquesta sinfónica ampliada instrumentos de láminas como el glockenspiel y el xilófono. El ensamble de percusión no alcanzó todo su potencial hasta el siglo XX, cuando el número de instrumentos usados no solo creció colosalmente, sino que se convirtió en un ensamble orquestal por sí mismo, en particular en obras como *Ionización* de Edgar Varése o *El Ballet Mecánico* de George Antheil. Las obras para ensamble de percusión han sido bastante populares desde los años 20. (Adler, 2006, p. 437).

El papel de la percusión dentro de la orquesta sinfónica vivió un momento decisivo gracias a la visión innovadora de compositores como Hector Berlioz. Éste, no solo se atrevió a experimentar con nuevas sonoridades, sino que también otorgó a los timbales y al resto de la sección una presencia mucho más relevante y expresiva en sus obras. Este interés por las posibilidades expresivas de la percusión no hizo más que crecer al largo del siglo XX, cuando numerosos compositores como Béla Bartok con *Sonata para dos piano y percusión* o Igor Stravinsky con *La consagración de la primavera* comenzaron a explorar en profundidad el timbre, la dinámica y la versatilidad de estos instrumentos. Así, la sección de percusión fue adquiriendo protagonismo tanto en el repertorio sinfónico como en la música de cámara y obras para conjunto. No solo se incrementó la variedad de instrumentos empleados, sino que también se multiplicaron las técnicas y efectos utilizados, enriqueciendo el lenguaje musical contemporáneo y abriendo nuevas vías de experimentación sonora.

En este contexto, la percusión se consolidó como una parte esencial de la orquesta, y por ello, empezó a ser reconocida como un conjunto de instrumentos con entidad propia, capaz de asumir papeles solistas y liderar agrupaciones específicas. Compositores de distintas corrientes y nacionalidades han contribuido a este desarrollo, escribiendo obras en las que la percusión ocupa un lugar central, ya sea como protagonista o como motor innovador y colorístico en el conjunto orquestal.

Gracias a este proceso, la percusión ha pasado a ser una de las secciones más dinámicas y creativas de la orquesta moderna, capaz de aportar matices, energía y expresividad a cualquier tipo de repertorio.

2.2. Principales instrumentos de percusión en la orquesta

Tras haber contextualizado el papel de la percusión en la orquesta sinfónica y su evolución hasta convertirse en la sección que actualmente conocemos, se ha creído conveniente prestarles atención a aquellos instrumentos previamente seleccionados para la investigación. Como se ha mencionado anteriormente, aquellos que han destacado por su alta demanda son los timbales, el xilófono y la caja. Y por ello, se pretende añadir a este trabajo una breve información básica sobre cada uno, para así, entender posteriormente de manera más clara los conceptos mencionados.

El primero a tratar son los timbales sinfónicos, conocidos con diferentes denominaciones según el país: *Timpani* en italiano, *Kettledrums* en inglés, *Pauken* en alemán y Timbal en español. Se trata de membranófonos de cavidad semiesférica con altura determinada. El instrumento está formado por una caja de resonancia, generalmente de cobre o bronce, a pesar de la existencia de aluminio o fibra de vidrio para mayor durabilidad. Se encuentra cubierto por una membrana o parche, el cual se estira sobre la abertura superior y se fija mediante un aro metálico. El material de este puede ser de cuero de becerro, novillo, cabra o sintéticos modernos. Existen diferentes tamaños para el instrumento, desde el timbal píkolo con 13 pulgadas (33 cm) hasta el timbal bajo, superando las 32 pulgadas (81 cm), permitiendo abarcar varias octavas en conjunto. Respecto al sistema de afinación, encontramos varios, como el manual y más tradicional, donde cada varilla debe ser ajustada, convirtiéndolo en el menos práctico para conciertos. También se encuentra la afinación a pedal, sistema más común en la actualidad donde el parche se tensa o afloja de manera uniforme. Dentro de este existen diferentes mecanismos como el de embrague, acción balanceada o fricción. Entre las técnicas básicas de ejecución para la interpretación de pasajes orquestales incluyen el golpe normal, teniendo en cuenta las diferentes zonas del parche que varían el sonido de la nota y redoble (*roll*¹). La afinación previa también es esencial para proyectar un buen sonido acorde a lo que debe sonar, y junto a esta, la

¹ Roll: serie rápida y sostenida de golpes que producen un sonido continuo y vibrante.

afinación durante la interpretación, respondiendo a cualquier cambio y corregirlo lo más rápido posible.

Seguidamente nos encontramos con el xilófono, perteneciente a la familia de los idiófonos, ya que el sonido se genera por la vibración de su propio cuerpo. Está compuesto por una serie de láminas de madera dura (generalmente palisandro), ordenadas de mayor a menor tamaño de izquierda a derecha, cada una afinada en una nota específica de la escala musical. Todas ellas son colocadas sobre un soporte horizontal y apoyadas sobre cuerdas y que permiten una libre vibración. El tamaño de este instrumento varía en función del número de láminas. Por ejemplo, los modelos escolares suelen presentar entre 13 y 15 láminas, mientras que los xilófonos orquestales pueden llegar a 42 láminas (3 octavas y media). Dentro de sus técnicas principales destacan el trémolo, percutir sobre una misma lámina de manera alternada con ambas baquetas y el *glissando*, donde se desliza la baqueta sobre varias láminas consecutivamente. En cuanto a su timbre, es seco, brillante y con poca resonancia.

Finalmente encontramos la caja orquestal, conocida como *snare drum* en inglés, *Kleine Trommel* en alemán y *caisse claire* en francés. Se trata de un membranófono de altura indeterminada, formado por un casco cilíndrico de madera, metal u otros materiales sintéticos, que influyen en el timbre producido. Si es de madera proyectaría un sonido cálido, mientras que el metal lo haría más brillante. Al igual que los timbales, la caja presenta dos parches tensados sobre los extremos del casco, donde el parche superior es el golpeador, y el inferior el resonador. Este último presenta unos bordones metálicos (alambres tensos) que puede ser accionado mediante una palanca, proporcionándole ese sonido característico vibrante y estridente. Acerca del tamaño suelen tener un diámetro de 13 a 14 pulgadas, y la profundidad varía entre las 4.5 y 8 pulgadas. En lo referente a su técnica encontramos el redoble, mencionado de igual manera en los timbales, el golpe simple y los numerosos efectos con baquetas diferentes como las escobillas ²(*brushes*).

²Escobillas (*brushes*): baqueta de percusión, generalmente de metal utilizada para producir sonidos suaves y texturas diferentes en instrumentos como el bombo, la caja o el plato.

3. ANÁLISIS Y PROPUESTA PERFORMATIVA

3.1. Sinfonía n°9, Beethoven

La Sinfonía n°9 en Re menor, op 125 de Ludwig van Beethoven, estrenada en 1824, marca un hito en la historia de la música occidental y constituye una de las obras más influyentes y revolucionarias del repertorio sinfónico. Considerada como la culminación del periodo clásico y el inicio al Romanticismo. Es una obra que se distingue por su aspecto formal, profunda expresividad y la incorporación de la voz humana. Centrándonos en el pasaje para timbales adjuntado en la Ilustración 1, se tratará en profundidad el primer movimiento, *Allegro ma non troppo*. Escrito en *re* menor y con una forma sonata³, presenta un carácter general tormentoso y heroico, con un sentido de lucha y tensión mediante la transformación constante de los motivos musicales y contrastes dinámicos-armónicos.

En cuanto a las baquetas a emplear, es necesario saber que, en la época de Beethoven, hacían uso de aquellas con cabeza dura, generalmente de madera, proporcionando un sonido penetrante, brillante y proyectado, acorde con el carácter de este movimiento. Además, se debe considerar que antiguamente el uso de los parches de piel (becerro, novillo o cabra) gruesos ofrecían un sonido más cálido y rico en armónicos. Comparados con los actualmente empleados, material más delgado que la piel, se ha creído conveniente el empleo de baquetas de franela⁴ y no madera, ya que esta diferencia de grosor compensa la diferencia de los dos tipos de baquetas.

³ Forma Sonata: esquema compositivo musical empleado en el primer movimiento de sinfonías o conciertos. Teniendo una estructura de ABA, exposición, desarrollo, reexposición.

⁴ Franela: material suave y aterciopelado usado para recubrir la cabeza de ciertas baquetas haciendo el sonido más cálido.

14

Sinfonie Nr. 9
d-Moll / D minor

I. Satz
Allegro ma non troppo, un poco maestoso $\text{♩} = 88$ Ludwig van Beethoven
op. 125

16 22 50 297 305 316 329 513 520 527 532 541

Ilustración 1. Pasaje orquestal de timbales de la obra Sinfonía nº9, movimiento I.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Iniciamos el pasaje con la exposición del primer tema (compases 17-53), tal como se recoge a continuación.

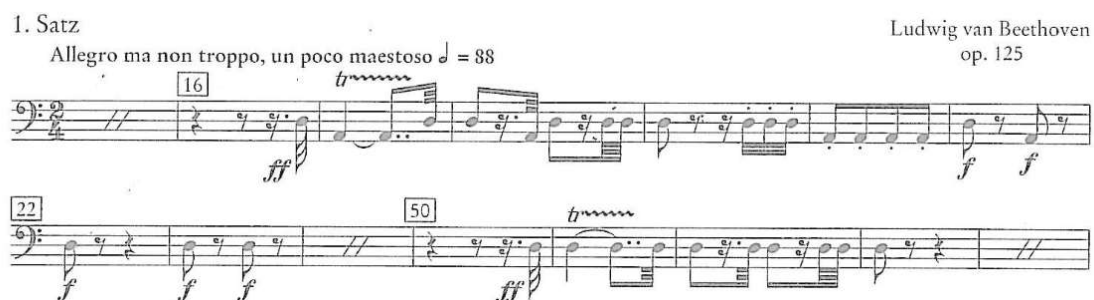


Ilustración 2. Sección 1 del pasaje orquestal para tímpanos de la Sinfonía nº9.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Este fragmento presenta un carácter solemne y dramático donde todas las intervenciones que realiza el timbal van de forma unísona al resto de la orquesta, siendo un punto de gran potencia. Es por ello por lo que se debe equilibrar el balance de sonoridad para no excederse por encima del conjunto, ni quedar por debajo. En cuanto a la frase, hay que intentar seguir la misma línea que hace la orquesta, donde podemos ejecutar una ligadura de expresión del compás 16 a la caída del 19. Sin embargo, de este último hasta el 23 realizaremos una proyección ascendente, ya que en el compás 24 culmina esta segunda frase con una caída de la orquesta, indicada con el matiz⁵ de *fortissimo* (*ff*). De igual manera sucede con el siguiente pasaje del compás 50, en el que el timbal debe dirigir de nuevo su voz hacia la caída del siguiente compás. En él se imita la misma estructura hecha previamente en los compases 16-21. Cabe recalcar que en los compases 21 y 22 marcados con un forte, deben ser corregidos y puestos con *sforzando*⁶. Para añadir, podemos observar las notas *re* y *la* de los compases 19 y 20 tienen unos signos de *staccato*⁷. Para realizarlos de la manera correcta, emplearemos un tipo de golpe llamado *Tap Stroke* (golpe suave), el cual comienza justo sobre el parche y termina en ese mismo lugar, siendo un movimiento mucho más corto, y por ello, más veloz que el *Full Stroke*⁸. En este tipo

⁵ Matiz: signo que indican el grado de intensidad del sonido, que contribuye a la expresividad de la pieza.

⁶ Sforzando (*sf*): indica ataque fuerte y repentino sobre una nota o acorde.

⁷ Staccato (picado): indica un acortamiento de la nota respecto a su valor original.

⁸ Full Stroke (golpe completo): tipo de golpe, dónde la baqueta comienza y termina en una posición alta, con la punta de esta hacia arriba.

de golpe, el brazo no debe realizar apenas movimiento de impulso, para que así, la continuidad de las notas sea activa e inquieta. Respecto a los apagados (*dampening*) intentaremos igualarlos a la longitud sonora que realice la orquesta en cada momento. Es decir, todos los silencios de corchea intentaremos secarlos, ya que el conjunto detendrá la columna de aire y la duración del arco en la nota exacta.

La siguiente sección que encontramos en la Ilustración 3, comprendida del compás 297 al 340. En este punto se produce el final de la exposición y el inicio del desarrollo formal del movimiento donde Beethoven intensifica la tensión mediante unas olas dinámicas y modulaciones, dando lugar a transformaciones de los motivos principales.

Ilustración 3. Sección 2 del pasaje orquestal para tímpanos de la Sinfonía n°9.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Para comenzar, hemos creído conveniente que, en este caso, las corcheas de los primeros tres compases del fragmento no sean paradas. A diferencia de lo comentado anteriormente, estas sirven de función rítmica y armónica a la orquesta que ejecuta de fondo semicorcheas durante esos compases. Por ello, al haber sonido continuo, no es estrictamente necesario que sean secadas, enriqueciendo la armonía general. A continuación, se presenta compás 300 en el que las cuatro corcheas deben direccionar la frase hacia la caída de la letra K (compás 301). Para ello, nos permitiremos empezar el compás antes de la K con una dinámica menor, haciendo que el crescendo realizado sea

más notorio y sirva de impulso a todo el conjunto orquestal. A partir de aquí el timbal pasa a ser una base sonora donde el resto instrumentos se apoyan para realizar las variaciones mencionadas. Todo este pasaje lo iniciamos con presencia y autoridad e inmediatamente disminuimos la intensidad para no opacar las melodías nuevas, hasta que lleguemos al compás donde cambia a la nota *la*. En este momento deberemos volver a potenciar nuestra intervención realizando un nuevo crescendo en cada uno de estos cambios, ayudándonos de una pequeña respiración entre el último *re* y el siguiente *la*. Esto permite que en la siguiente caída que inicie el compás se produzca una cadencia asentadora del ritmo y armonía. Asimismo, se realizará en los compases siguientes al visualizar el *fortissimo* cada dos compases. La única diferencia será a partir del compás 329 en el que nos encontramos un *sforzando* que deberá ser marcado por encima del resto de notas las cuales suenan uniformemente con menor dinámica. Todo ello lo afirma a su vez Randy Max en su libro *Orchestral Excerpts for Timpani* y es apreciable en la mayoría de las versiones encontradas, como puede ser la que realizó Frankfurt Radio Symphony en 2016. Sin embargo, también ha sido encontrada alguna versión en la que toda la sección se toca con una dinámica de *fortissimo* constante, como puede ser la realizada por la Filarmónica de Berlín y Herbert von Karajan en 1983.

Finalmente, en la Ilustración 4 encontramos la última sección del fragmento orquestal, desde el compás 513 hasta el final.



Ilustración 4. Sección 3 del pasaje orquestal para tímpanos de la Sinfonía n°9.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Este final representa la Coda⁹ del movimiento, una sección con fuerza y dramatismo que resuelve la tensión acumulada a lo largo de este, y concluye de una manera majestuosa. Beethoven intensifica el carácter heroico y trágico mediante el uso de toda la orquesta en *fortissimo*, con intervenciones destacadas para la sección de metal y percusión. El motivo principal es reformulado y llevado a su máximo cenit, culminando formal y expresivamente este primere movimiento. El inicio de estos compases debe de evocar una sensación de oscuridad, acorde a lo que toca el resto de la orquesta. En cuanto a digitación¹⁰ existen dos opciones comunes, que son el ejecutar alternando las manos, o con una sola. Según afirma Oliver Madas, percusionista de la Orquesta Filarmónica de Viena:

Estamos aprendiendo un montón de nosotros mismos si intentamos tocar con las manos alternadas. Después, por supuesto cuando estés a cuatro semanas de la audición y ves que no estás ahí todavía, se puede usar de todas formas la digitación de una sola mano. (Madas, 2023, minuto 4:00).

⁹ Coda: Sección final que se agrega a una pieza, generalmente al final de un movimiento o de una composición.

¹⁰ Digitación: serie de indicaciones que especifican en este caso los dedos o manos para tocar una nota o acorde en un instrumento musical.

Por ello, hemos trabajado el poder tocarlo tanto alternado para conseguir una igualación de sonido, como independiente, eligiendo esta última, que nos otorga una sensación de tiempo más estable. Además, tras varias pruebas a lo largo del curso hemos llegado a la conclusión de que pensar en la semicorchea interna del compás es lo más idóneo para que no haya fluctuaciones en el tiempo. Por otro lado, es crucial no exceder el movimiento del brazo en este comienzo, para un mayor control sonoro, mediante el empleo del *Tap Stroke*. (2023, minuto 2:00). Esta información ha sido comparada y complementada con el vídeo publicado por Matt Howard, percusionista de Los Ángeles Philharmonic, y Randy Max en su libro *Orchestral Excerpts for Timpani*. Con todo ello, comprobamos que podemos variar la intensidad de la nota en función de la zona de golpeo, y por ello nos permitiremos entrar más en el parche para conseguir esa sensación de profundidad. Sin olvidarnos de que la diferencia entre las fusas y semicorcheas debe estar claramente contrastada, teniendo en cuenta el balance de sonoridad de ambos timbales. Esto se debe a que el más grave al tener mayor diámetro sonará menos articulado que el agudo si empleamos el mismo tipo de golpe.

A continuación, el compás 527 presenta la primera culminación de toda la atmósfera profunda que veníamos interpretando en los compases anteriores. Llegados a este *forte*, podemos encontrarnos dos maneras con las que realizar esta caída. La primera de ellas puede ser la expuesta en la Ilustración 5:

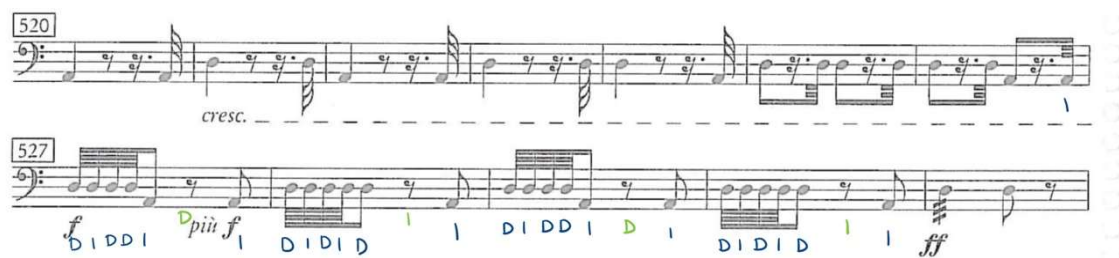


Ilustración 5. Opción 1 digitación sección 3 Sinfonía n°9.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Mientras que la segunda se muestra en la Ilustración 6.

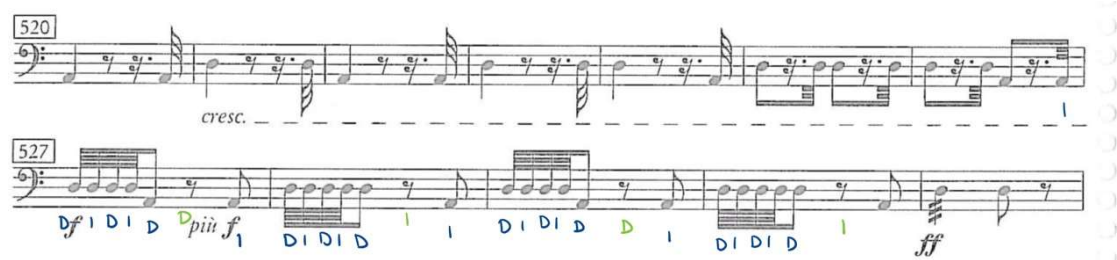


Ilustración 6. Opción 2 digitación sección 3 Sinfonía n°9.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Tras haber probado ambas digitaciones hemos creído conveniente optar por la primera de ellas. Ya que la segunda requiere hacer un cruce de manos, que a la hora de estar ejecutándolo en pruebas o en clase puede verse alterado con los nervios del momento. Mientras que el otro, requiere un doble golpe bien marcado, el cuál trabajando la técnica adecuada correctamente puede ser conseguido. Para añadir, los apagados sugeridos (en color verde) han sido los mismos tanto en una opción como en la otra. Se ha pretendido dejar sonar el último timbal de cada intervención, apagando la nota previa a estas, siendo el orden de apagado el siguiente: *re – la – re – la*. Avanzando en la partitura, se haya una progresión de negras redobladas acompañadas de corcheas, las cuales van preparando el terreno para el cierre final. Como es apreciable en la partitura, primero hay una indicación de *ff*, y cuatro compases después, *sempre ff*, por lo que debe de haber una diferencia sonora. Para que esto se lleve a cabo bajaremos en intensidad el compás 534, obteniendo al retomar el 535 una proyección de sonido más contrastante. Para concluir, el apunte que cabe mencionar es el tremolo¹¹(tr) ubicado en las últimas notas. En nuestro caso, probamos realizándolo con siete notas, ya que al hacerlo de un número par tiende a escucharse como una figura de seisillo o semifusas, siendo el número siete el más idóneo para conseguir un sonido lleno y definido sin número exacto de rebotes.

En resumen, encontramos que este fragmento debe ser interpretado con la idea musical muy clara, respetando ese carácter heroico pero dramático que conlleva. También, conociendo su contexto histórico hemos podido resolver la duda de qué tipo de baquetas

¹¹ Trémolo (tr): repetición rápida y continuada de un sonido, creando un efecto de vibración o temblor.

sería el más adecuado a emplear y pensar los balances de sonido entre los timbales. Además, pudimos experimentar la flexibilidad y adaptabilidad que se debe tener al tocar este pasaje, entendiendo las diferentes zonas de golpeo o los diferentes tipos de golpe.

3.2. Porgy and Bess, George Gershwin

Porgy and Bess (1934) es una ópera en tres actos compuesta por George Gershwin basada en la novela *Porgy* de Heyward¹². Con un estilo innovador para su época, fusiona elementos de la música clásica europea con el jazz¹³, blues¹⁴ y la música popular afroamericana. La obra destaca por su armonía y melodía que reflejan tanto el dolor como la vitalidad de la comunidad relatada. El compositor emplea ritmos sincopados y progresiones propias de estos géneros, influidos por el impresionismo francés¹⁵.

Poniendo atención al pasaje orquestal de xilófono, la introducción de la obra (*Allegro con brio*) es un claro ejemplo de la fusión estilística que caracteriza la pieza. Para lograr una interpretación efectiva de éste, debemos considerar aspectos fundamentales como la elección del tiempo, las digitaciones, control del rango dinámico y la precisión rítmica. En la siguiente Ilustración 7 se muestra el pasaje que servirá para ilustrar y analizar en detalle los elementos mencionados anteriormente.

¹² DuBose Heyward: escritor estadounidense, reconocido por su novela *Porgy* (1925).

¹³ Jazz: género de música derivado de ritmos y melodías afroamericanas.

¹⁴ Blues: género musical surgido entre la población afroamericana del sur de los Estados Unidos de América, caracterizado por tener un ritmo lento y tono melancólico.

¹⁵ Impresionismo francés: estilo surgido en el cambio del siglo XIX al XX, caracterizado por la creación de atmósferas y sensaciones mediante el uso de armonías innovadoras y timbres coloridos.

Porgy and Bess

Introduction

George Gershwin
1935Allegro con brio $\text{♩} = 112$ [$\text{♩} = 126$]

The musical score for the Introduction of Porgy and Bess, featuring a xylophone part. The score is in 4/4 time, key of F# major, and consists of 16 measures. The xylophone part is marked with a forte (f) dynamic and includes various articulations like accents and slurs. The score is written on a single staff with a treble clef.

^{*)} Dieser Takt erscheint in den folgenden Klavierauszügen irrtümlich zweimal: /
This bar appears twice, by mistake, in the following editions of the vocal score:

© 1935 by Gershwin TM MUSIC PUBL. CORP./CHAPPELL & Co. INC., WARNER/CHAPPELL INTERNATIONAL MUSIC LTD.
für Deutschland, GUS und osteuropäische Länder: CHAPPELL & Co. GmbH & Co. KG, Hamburg.

Ilustración 7. Pasaje orquestal de xilófono de la obra Porgy and Bess.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

La introducción orquestal pretende situar al oyente en el carácter general de la ópera, un suburbio afroamericano de Charleston. No es contada una historia literal, sino que prepara el camino de las emociones transmitiendo el bullicio, la lucha diaria y riqueza cultural de los personajes. De esta manera, el fragmento destaca por su escritura rítmica precisa, la cual debe de sonar vivaz y enérgica, aportando un color original a la textura orquestal. Para ello, el pasaje no solo cumple un papel colorístico, sino que asienta el pulso para todo el grupo, conociendo, tras analizar el guion que los violines tocan junto al xilófono los siguientes pentagramas.

Comenzando por la estructura formal, los primeros compases, del 1 al 6 (contando como compás 1 la primera intervención del xilófono) nos presentan el motivo principal en

semicorcheas. Seguidamente, entre los compases 7 y 12 se produce una variación de este a través de la acentuación y digitación, pero exigiendo la misma métrica y carácter. Finalmente, del compás 13 al 16 se produce una transición que prepara el cierre de la sección, dando la entrada a nuevo material.

Tras analizar las diferentes partes en las que se puede dividir el pasaje, es conveniente elegir la digitación adecuada, ya que ésta puede facilitar o dificultar su ejecución. John Parks¹⁶ sugiere diversas maneras para trabajarlo. La primera de ellas es mediante golpes alternados, donde cada nota se percute de manera sencilla, permitiendo un mayor control del tiempo y precisión en cada una de ellas. La segunda manera es mediante el uso de golpes dobles y simples, una combinación muy frecuente entre los percusionistas (Parks, 2017). En la parte experimental han sido probados ambos métodos, y se ha observado que el segundo mencionado resulta más efectivo, ya que así, se presenta de una forma clara la base armónica y los acentos¹⁷ de la melodía, indicadores de que han de ser destacados. La mano izquierda realizando los dobles, mientras la derecha se mantiene con los acentos. Estos permiten que cada uno de ellos suene de manera similar, consiguiendo un equilibrio dinámico. Con esta información ya aclarada presentamos la siguiente propuesta de digitación a realizar por el intérprete, recogida en la Ilustración 8.

¹⁶ John Parks IV: jefe de estudios de percusión de la Universidad Estatal de Florida.

¹⁷ Acento: notación musical que requiere hacer énfasis en una nota o grupo de notas, sonando con más intensidad, duración o ambas, en comparación con el resto.

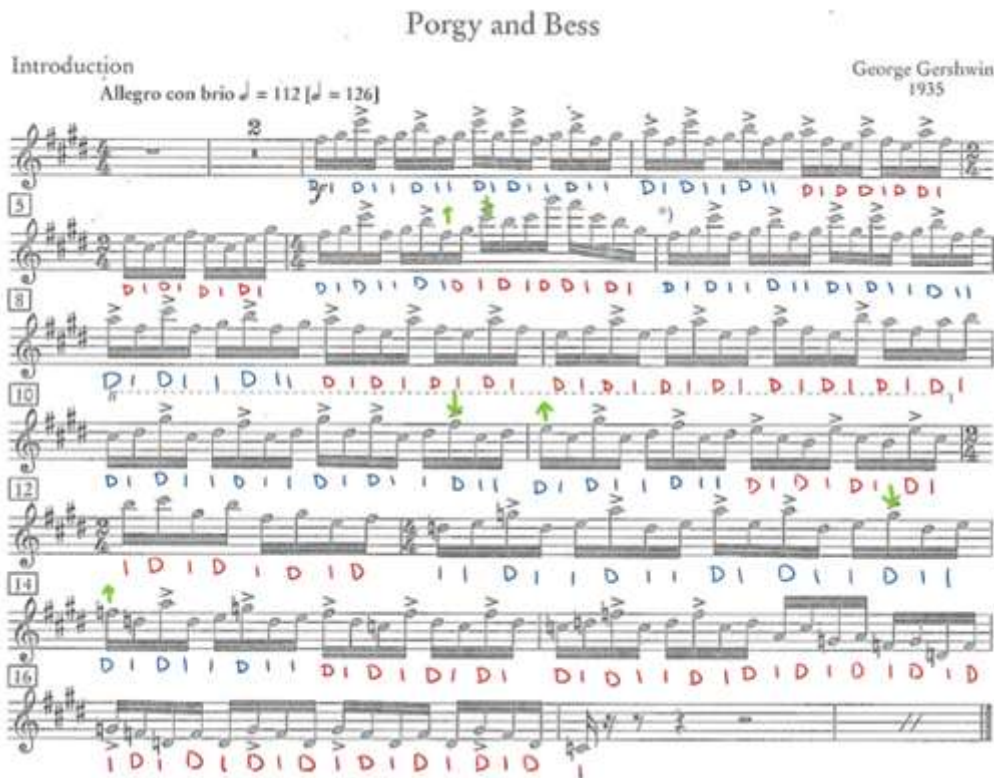


Ilustración 8. Propuesta de digitación. Pasaje orquestal para el xilófono en la obra Porgy and Bess.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Como se puede observar a simple vista, la digitación sugerida es una combinación de golpes simples y dobles. En azul se encuentran señaladas las manos del motivo principal y sus variaciones, y en rojo los diferentes grupos de transición, las cuales han sido debatidas durante el estudio entre varias opciones.

Respecto al fraseo, los acentos marcan la línea melódica primordial, con lo que se debe entender que aquellas notas con esta notación deberán de ejecutarse desde un punto de inicio más elevado que las otras. Además, es importante tener el control de todos los *motions*¹⁸, destacando aquellos marcados con color verde en la imagen. En el segundo pentagrama encontramos una flecha hacia arriba en la nota *fa*, indicando que debe ser un

¹⁸ Motions (movimientos): variedad de formas en que se ejecutan los golpes o movimientos en los instrumentos de percusión para crear diferentes sonidos y ritmos.

Up Stroke (golpe hacia arriba), movimiento ascendente tras haber percutido el instrumento, y con el que preparamos la ejecución de la siguiente nota indicada con izquierda que, al llevar acento ya es sabido de antemano que debe empezar desde un punto de inicio más elevado. Justo sobre el *do* al que se acaba de llegar también encontramos una flecha, pero hacia abajo, simbolizando un *Down Stroke* (golpe hacia abajo), anticipándose a la siguiente nota correspondiente con esa mano que no presenta acento. De igual manera sucede en el cuarto pentagrama, donde esta vez, el movimiento empieza de manera inversa, necesitando primero de un *Down Stroke* en la nota *fa* para que el siguiente *mi* no sea golpeado con exceso inconscientemente, y este a su vez realizando un *Up Stroke* para preparar el *sol* con acento. El último caso de estos *motions* lo encontramos entre el final del quinto pentagrama y el inicio del sexto, con las notas *sol* y *fa*, exigiendo exactamente lo mismo que lo mencionado anteriormente.

Seguidamente, para tratar el aspecto del fraseo, simplemente es importante ser conocedores del registro sonoro del instrumento. Es decir, el xilófono siempre sonará más débil en los agudos, y más fuerte en los graves habiendo ejecutado el mismo tipo de golpe. Por ello, el fraseo nos lo otorgará el balanceo de estos extremos, tanto cuando la melodía acentuada asciende en las láminas (indicado con octava alta), como cuando se mantiene en su registro medio de graves. Poniendo el ejemplo del último pentagrama, todas las notas que presenten acentos deberán sonar con el mismo carácter e intensidad que las presentes en el cuarto pentagrama, haciendo uso de la variación de altura en las baquetas a la hora de tocar, la presión ejercida o velocidad de golpeo.

Finalmente, respecto a los aspectos dinámicos, se intuye que, consiste en dos niveles contrastados, uno de ellos formado por los acentos que marcan la melodía, y el otro por mantener la armonía que se crea con el resto de las notas sin acentuar. Con esta información se puede considerar el trabajar sobre dos alturas. Y, para ello, podemos elegir la solución de tocar con dos baquetas diferentes, una de dureza menor para la mano izquierda y otra de mayor para la derecha. Con esta elección se consigue una diferenciación de ambas voces. Sin embargo, tras haber sido puesto en práctica pudimos observar que, con la digitación empleada anteriormente, esta combinación de baquetas

podía llegar a resultar perjudicial. Debido a que, en ciertos puntos del pasaje, por la sucesión de notas y la escritura, era necesario emplear golpes simples alternados para tocar acentos (compás 6 y 7). Es decir, tanto la mano derecha como la mano izquierda deberían acentuarse, y como consecuencia perderíamos el sentido de la línea melódica que marca esta notación musical. Por tanto, pudimos comprobar que era necesario igualar ambas baquetas, y que, además, éstas sacaran un sonido brillante pero ligero. Para ello hemos probado diferentes baquetas que teníamos disponibles como han sido las *Morgan*¹⁹*XM-14*, las *Mallettech*²⁰*OR39R* y la *Malletch* BB34. Las primeras resultaron ser demasiado pesadas a nivel sonoro, debido al plástico duro que componían su fabricación, las segundas hechas de madera de abedul consiguieron sacar un brillo y color al instrumento muy acorde a lo requerido en el pasaje, y las últimas mencionadas tampoco fueron correctas ya que, al ser de dureza blanda, el carácter con el cual debían sonar las notas se perdía, haciendo poco entendible el pasaje.

Con ello, se concluye que este pasaje debe ser interpretado de manera enérgica, pero a la vez ligera y vivaz, ayudándonos de baquetas como las *Mallettech OR39R* y teniendo en cuenta los balances de sonido en el registro del instrumento y presión ejercida en la baqueta. De esta manera, se hará una interpretación segura y definida, dónde acompañando a los violines se obtiene la idea musical que Gershwin pretendía transmitir con este fragmento.

3.3. Scheherazade, Rimski-Kórsakov

Scheherazade es una suite sinfónica²¹ compuesta en 1888 por Nikolai Rimski-Kórsakov, reconocida por su abundante orquestación e inspiración en los relatos de *Las mil y una noches*. A través de sus cuatro movimientos, el oyente es llevado a los cuentos orientales, donde la figura de Scheherazade (simbolizada con el violín), narradora y protagonista

¹⁹ Morgan Mallets: marca de fabricación de baquetas de percusión originaria de Castalla (Alicante).

²⁰ Mallettech: marca de fabricación de baquetas para instrumentos de láminas originaria de Estados Unidos.

²¹ Suite sinfónica: composición instrumental orquestal que se estructura en varios movimientos, a menudo de carácter diferente, pero relacionados entre sí.

destaca por la creación de fascinantes historias que cautivan al sultán (simbolizado con los metales y maderas). La conexión entre música y literatura, acompañadas de la riqueza tímbrica están totalmente presentes en ella, haciéndola una pieza dispuesta a evocar sensaciones en el oyente. El estilo de ésta es un claro ejemplo del sinfonismo ruso del siglo XIX, caracterizado por melodías expresivas y colores orquestales, y, a su vez, influida por Berlioz y la escuela rusa²², pretende buscar los cuentos de hadas orientales. Siendo frecuentes los cambios de dinámicas y texturas. El tratamiento de la percusión, pese a no ser protagonista, juega un papel fundamental creando atmósferas exóticas. Por ello, la sección realza la narrativa y el estilo oriental de la obra, siendo un elemento clave en la propuesta performativa que se plantea en este TFG.

Poniendo el foco en el tercer movimiento de la pieza, llamado <<El joven príncipe y la joven princesa>>, que se encuentra como el más demandado por las orquestas expuestas en la introducción. Movimiento lleno de delicadeza y lirismo, donde Kórsakov hace uso de melodías suaves y cantábiles, otorgando protagonismo a los violines que representan al príncipe y el clarinete a la princesa. Todo ello, propicia una atmósfera íntima y romántica. El pasaje orquestal seleccionado se ajusta a la caja, y aunque breve, como se observa en la Ilustración 9, destaca por la función musical que ocupa.

²² Escuela rusa: caracterizada por su enfoque en la precisión técnica, potencia sonora y musicalidad profunda.

Scheherazade

71

3. Satz

Nikolai Rimskij-Korsakow
op. 35

① Pochissimo più mosso ♩ = 63

6
p dim.

6
ppp

6
pocissimo cresc.

② 1
pp

③ 4
p

④ 4
pp

⑤ 4
f

⑥ 4
f

⑦ 4
f

⑧ 4
f

⑨ 4
f

⑩ 4
f

Ilustración 9. Pasaje orquestal de caja de la obra Scheherazade, movimiento III.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Antes de comenzar con el desglose del presente tercer movimiento en diferentes partes, es importante mencionar que tipo de baquetas son más adecuadas para ejecutarlo. Para ello, hemos tenido la oportunidad de poner a prueba tres modelos diferentes, *Vic Firth*

²³SD1, Vic Firth SD2 y las Rohema ²⁴ Concert Mezzo. Las primeras de ellas resultaron ser demasiado pesadas debido al grosor de la cabeza y del cuerpo, dificultando algunas secciones donde las dinámicas son extremas. Las siguientes resultaron más manejables y al tener la punta más pequeña el problema presente en las anteriores no persistía. Sin embargo, en ciertos pasajes quedaban demasiado ligeras y con poco cuerpo sonoro. Finalmente, las terceras fueron las elegidas, debido a su pequeña cabeza, y cuerpo sólido, pero no pesado. Con estas conseguimos un control de las dinámicas extremas y un balance idóneo para realizar el pasaje.

Dejando atrás la elección de baquetas, pasa a mostrarse la división del fragmento orquestal, identificando y analizando cada sección según su función, material temático y relación con el conjunto orquestal. La primera de ellas se encuentra comprendida entre las letras D y E de ensayo, como es apreciable en la siguiente ilustración:



Ilustración 10. Sección 1 del pasaje orquestal para caja de la obra Scheherazade, movimiento III.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

²³ Vic Firth: marca de fabricación de baquetas y accesorios de percusión de origen estadounidense.

²⁴ Rohema: marca de fabricación de baquetas y accesorios de percusión de origen alemán.

Esta sección destaca por la aparición del tema principal a cargo del clarinete, que alude a la princesa, junto a un acompañamiento de *pizzicato*²⁵ por parte de las cuerdas. Iniciando con la digitación, se han encontrado diversas opciones para que esta figura de fusas y corcheas sea ejecutada de manera correcta. La primera ha sido propuesta por David Valdés²⁶, quien, apuesta por tocar las seis fusas a una mano y la última corchea con la contraria, creando un *seven stroke roll*. De esta manera, Valdés consigue un fraseo atractivo y homogéneo. (Valdés, 2012). Por otro lado, se encuentra la opción de emplear los dobles golpes, ya sea empezando con la mano derecha como con la izquierda. Tras haber experimentado ambas opciones, hemos creído más conveniente la combinación de RLLRRL RRR, donde R es derecha en inglés y L izquierda (Right y Left en inglés). Esto se debe a que, en el momento de una prueba orquestal o clase, el redoble de siete notas puede verse directamente afectado por los nervios, y no ejecutar bien el número de rebotes marcados. De la otra manera, se puede conseguir una buena interpretación de manera más controlada y consciente. Respecto a la dinámica se observa que el intérprete debe tener un buen control del *piano* ya que deberá de mantenerse en todos sus registros posibles. Un buen conocimiento de los diferentes tipos de golpes mencionados en los pasajes anteriores será de gran ayuda a la hora de interpretarlo. Asimismo, iniciar el primer compás con una intensidad ligeramente elevada, creará un efecto de *diminuendo*²⁷ más notorio. Para un buen fraseo, sería conveniente darle importancia a la primera corchea del grupo de tres, ya que aporta estabilidad y seguridad en el tiempo tanto para el percusionista como para el clarinetista. Además, realizar una pequeña dirección desde el primer tiempo hasta la caída del segundo, proporcionará fluidez al mensaje musical.

Pasando al siguiente punto, se encuentra la siguiente sección entre las letras E y G de ensayo, adjuntas en la Ilustración 11.

²⁵ Pizzicato: técnica que consiste en pellizcar las cuerdas con los dedos, en lugar de frotarlas con el arco, creando una sonoridad diferente, más corta y percusiva.

²⁶ David Valdés: músico “freelance”.

²⁷ Diminuendo: disminución gradual de la intensidad del sonido o volumen de una pieza musical.

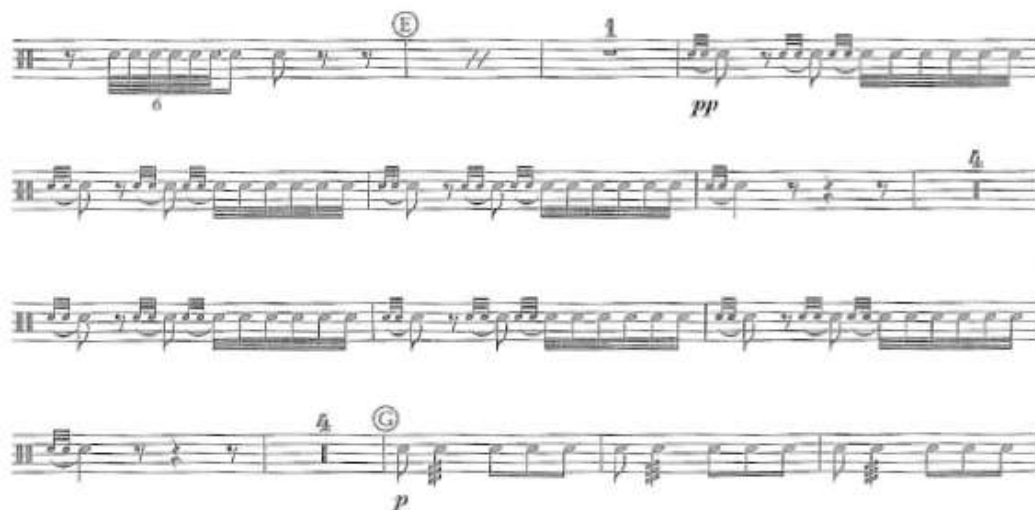


Ilustración 11. Sección 2 del pasaje orquestal para caja de la obra Scheherazade, movimiento III.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Durante este pasaje la caja se encarga de acompañar al conjunto de maderas, portadoras de la melodía principal. Por esta razón, cumple una función muy importante para ellas, manteniendo el tiempo y evitando cualquier tipo de descuadre que pudiera suceder. Para esta sucesión de notas se han planteado diversos tipos de digitación. La primera de ellas es realizar los adornos de mordente doble²⁸ con una mano, y el resto de las notas reales con la contraria, ya que de esta manera se consigue igualar la sonoridad de todas las notas. Tras haber sido experimentada durante un periodo de tiempo, a la larga observamos que tiende a ser un tanto arriesgada debido a la gran exactitud y control que exige. Esto, en función de la situación en la que nos encontremos, y a su vez, afectada por factores externos, puede perjudicar a nuestra efectiva interpretación. La segunda y tercera opción son las que se muestran en las siguientes ilustraciones, para clarificar la idea:

²⁸ Mordente doble: adorno que indica la alternancia rápida entre la nota principal y las dos adyacentes.

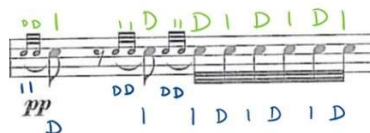


Ilustración 12. Digitación n°2 Scheherazade

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

A nivel experimental la digitación perteneciente a la Ilustración 12 nos presentó problemas desde el principio. No solo se debían igualar las notas reales, sino que también los mordentes al tener que ejecutarlos con manos diferentes. Esto supone más desequilibrio sonoro para el pasaje, y por tanto, se aleja de la idea musical que pretendemos darle.

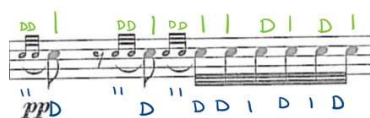


Ilustración 13. Digitación n°3 Scheherazade

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

Esta última fue la más acertada a la hora de ensayar, ya que, aquí, el mordente doble se presenta con la misma mano, evitando el problema que nos surgía en el caso anterior. Y la secuencia de golpes alternados y simples propuesta para las notas reales ya sea de manera inversa (indicada en verde) o no, produce un manejo ágil y controlado.

A nivel dinámico y musical se observa que el contexto de intimidad sigue presente con el *pianissimo* (*pp*) que indica la partitura. De igual manera que en la sección primera, se debe enfatizar cada primer tiempo del compás para asentar todo lo que suena por parte de la orquesta en el momento, siendo el motor en el que el resto van a basar su interpretación.

Continuando con el movimiento, nos encontramos la penúltima sección comprendida de la G a la H de ensayo, vista en la Ilustración 14.



Ilustración 14 Sección 3 del pasaje orquestal para caja de la obra Scheherazade, movimiento III.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.

En el transcurso de estos pentagramas, vuelve a sonar el tema principal de la princesa, liderado por el clarinete y el flautín. Como se puede apreciar en la imagen número 14, la caja sigue teniendo una escritura representante del compás del movimiento, encontrando dos maneras de interpretar ese redoble que hasta ahora no había aparecido. Se puede hacer mediante el doble golpe o mediante golpe simple. En la práctica nos resultó más eficaz el segundo, ya que cada nota del redoble suena con más importancia y presencia. Además, con esta digitación se consigue que la dirección para llegar a las tres corcheas sea más notoria e igualada.

Previamente al pasaje orquestal final, se encuentran de nuevo las figuras pertenecientes a la sección 2, ya explicadas anteriormente. El desenlace del fragmento está compuesto por dos redobles, que se pueden observar en la siguiente imagen:



Ilustración 15. Sección 4 del pasaje orquestal para caja de la obra Scheherazade, movimiento III.

Fuente: Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott-

Ambas figuras acompañan a la trompeta, la cual realiza una dirección y *crescendo* al siguiente compás, por ello la caja debe permanecer por debajo de esta e impulsarle hacia el final, antes de la caída. En este punto, la orquesta sigue evocando una melodía elegante y romántica. Esto hace que lo más conveniente para el percusionista sea ejecutar un

redoble semi abierto, porque si se cierra demasiado provoca un sonido excesivamente tenso para el contexto.

En resumen, el análisis del fragmento de caja en el tercer movimiento de *Scheherazade* permite ver la importancia del control de pasajes delicados y con dinámicas exigentes. Siempre manteniendo esa atmósfera íntima y elegante. Además, el estudio comparativo de las diferentes opciones de digitaciones mostró la gran influencia que tiene en la calidad sonora y la estabilidad rítmica de este. En general, el trabajo técnico exige un gran dominio de las dinámicas, precisión rítmica y sensibilidad musical.

4. CONCLUSIONES

En primer lugar, conocer el contexto de nuestro instrumento en el mundo orquestal ha sido revelador, observando así, la gran evolución histórica que lleva consigo la percusión. Seguidamente, informarse sobre todos los aspectos técnicos de los instrumentos, en este caso, los timbales, la caja y el xilófono nos ha ayudado a tener una conexión más cercana con estos, aprovechando todos los conceptos posibles para llegar a la interpretación más eficiente.

La metodología empleada, de carácter multimodal, ha resultado especialmente enriquecedora, al combinar el análisis documental, la experimentación práctica y la interacción con intérpretes profesionales. Este proceso ha favorecido una comprensión más profunda de los aspectos técnicos de cada fragmento, del contexto estilístico, función dentro de la obra e intenciones expresivas del compositor. De esta manera, la interpretación de los pasajes seleccionados ha ido mucho más allá de la mera ejecución, buscando siempre otorgarle un sentido e idea personal, fundamentadas en el conocimiento. Además, el contacto con diferentes fuentes bibliográficas, materiales didácticos y grabaciones de referencia ha sido clave para contrastar diversos puntos de vista y potenciar las propuestas interpretativas.

Por otro lado, se ha demostrado el cumplimiento de los objetivos marcados en la investigación, consiguiendo la interpretación deseada en cada uno de los pasajes expuestos. Trabajando el primer movimiento de la *Sinfonía n.º9* de Beethoven, nos ha permitido destacar la importancia de una idea musical clara y coherente, que, junto a la experiencia práctica, ha evidenciado la necesidad de flexibilidad y adaptabilidad al abordar este pasaje. Seguidamente, la obra *Porgy and Bess* de Gershwin pone en evidencia que la correcta elección de baquetas puede marcar el transcurso de un camino u otro en la investigación. Junto a ello, nos muestra el gran control que se debe tener al interpretar, tanto a nivel rítmico como sonoro, aprendiendo a balancear el registro de los instrumentos, permitiendo una ejecución segura y definida. Finalizando con el tercer movimiento de la obra *Scheherazade* de Kórsakov, hemos asentado unos buenos conocimientos sobre el dominio de pasajes delicados, con dinámicas extremas y

exigentes. El estudio comparativo de las distintas opciones de digitación en los diferentes pasajes pone de manifiesto la gran variedad de ideas musicales existentes, siendo todas ellas una fuente de sabiduría llegado el momento de preparar dicho fragmento. De esta manera, también hemos alcanzado los objetivos secundarios como por ejemplo lo era, llevar a cabo un análisis estético de las obras y respectivos movimientos. Y, sin olvidarnos de que aquellas preguntas planteadas al principio de la investigación han sido exitosamente resueltas tras su exhaustiva práctica.

A continuación, es destacable uno de los logros más significativos del proyecto, que ha sido la elaboración de criterios claros para la selección y estudio de los fragmentos orquestales, así como las estrategias para su preparación musical. Esto no solo contribuye a la formación especializada del percusionista, sino que refuerza la unión entre investigación y práctica artística, aportando herramientas útiles para la preparación de pruebas de acceso.

En definitiva, este trabajo evidencia la necesidad de abordar la interpretación de fragmentos orquestales desde una perspectiva donde se combina la práctica y el conocimiento. El proyecto promueve una visión consciente y creativa de la interpretación musical, capaz de responder a los retos y oportunidades del mundo profesional actual.

Por último, he de indicar que este trabajo nos ha servido para mejorar la interpretación de los fragmentos orquestales, llevando a formularnos futuras investigaciones sobre el resto de ellos existentes y no tan demandados en el mundo profesional. Sirviendo así, de modelo para futuros proyectos similares, tanto en percusión como en otros instrumentos, favoreciendo la constante actualización de contenidos formativos, acercándose a la realidad y demandas del mercado laboral presente.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books.
<https://hortusmentis.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/03/adler-el-estudio-de-la-orquestacion.pdf>
- Blade, J. (1984). *Percussion Instruments and Their History*. Faber & Faber.
- Gschwendtner, H. y Ulrich, H. J. (1992). *Orchester Probespiel. Pauke/Timpani*. Schott.
- Martínez Bernal, P. E. (2015) La percusión orquestal: análisis e interpretación del repertorio seleccionado [Tesis previa a la obtención del título de Licenciada en Ejecución Instrumental especialidad Percusión, Universidad de Cuenca]
<https://dspace.ucuenca.edu.ec/items/0466c721-809b-4c31-b8fc-e67398c3762c>
- Max, R. (2015). *Orchestral excerpts for timpani*. Theodore Presser Company.
- Moncado Bastidas, J. D. (2023) *La técnica extendida en la percusión sinfónica* [Recital interpretativo, Universidad de Nariño].
<https://sired.udenar.edu.co/12810/1/2023217.pdf>
- Pérez, D.M. (2021). *Análisis musical e histórico del repertorio de recital de grado* [Archivo PDF} https://up-rid.up.ac.pa/6842/1/daniel_perez.pdf
- Sánchez-Andrade, J. (s.f). *La percusión: evolución y enseñanza* [Archivo PDF].
<http://www.takebrushes.com/wp-content/uploads/2014/10/La-Percusion-evolucion-y-ensenanza.pdf>

6. WEBGRAFÍA

Canal CARNEGIE HALL (15 de septiembre de 2023). *Vienna Philharmonic Percussion Master Class with Oliver Madas: Beethoven's Symphony No.9* [Archivo de Video]. Youtube. <https://youtu.be/HzDCHaznkLc?si=gjT-tkjejeLVBbR1>

Canal CLASSICAL 100 (18 de febrero de 2025). *Beethoven – Symphony No.9 (Karajan)* [Archivo de Video]. Youtube. <https://youtu.be/ZBjA22SOVB4?si=FCayPAQp2c3Gecsm>

Canal DAVID VALDÉS (17 de marzo de 2012). Técnica de caja VI. Scheherezade a una mano – David Valdés [Archivo de Video]. Youtube. https://youtu.be/YNxoKDZwDYI?si=2rftUlhXr9Dp6_a1

Canal HR-SINFONIEORCHESTER (9 de mayo de 2016). *Beethoven: 9. Sinfonie · hr-Sinfonieorchester · MDR Rundfunkchor · Solisten · Andrés Orozco-Estrada* [Archivo de Video]. Youtube. <https://youtu.be/gT91esZK90I?si=lmz5neROdBsMKXd5>

Canal MATT HOWARD PERCUSSION ACADEMY (28 de febrero de 2017). *Dr. John Parks: Porgy and Bess Xylo Excerpt* [Archivo de Video]. Youtube. <https://youtu.be/MK-2UgTaMjg?si=By8rY0dg5tuz0PhA>

Canal MATT HOWARD PERCUSSION ACADEMY (11 de febrero de 2023). *3 Tips for Beethoven Symphony 9 Mvt I Coda | Timpani Matt Howard* [Archivo de Video]. Youtube. https://youtu.be/4ef0q_urOk0?si=vR-C4PkjoH-1qE9z

Canal MOSTLYMARIMBA (24 de febrero de 2017). *Dr. John Parks: Porgy and Bess Xylo Excerpt* [Archivo de Video]. Youtube. <https://youtu.be/MK-2UgTaMjg?si=SHSayn8U6H1w5keF>

Danza Ballet. (24 de julio 2007). *Schéhérazade*. <https://www.danzaballet.com/scheherazade/>

Ego Fundazioa. (s.f.). Audiciones. <https://www.egofundazioa.eus/es#audiciones>

Hollywood Bowl. (s.f.). *Scheherazade* (último movimiento).
<https://es.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3150/scheherazade-last-movement>

Instituto Canario de Desarrollo Cultural. (s.f.). *Convocatoria para la bolsa de instrumentistas 2024*. <https://www.icdcultural.org/publicaciones/convocatoria-para-la-bolsa-de-instrumentistas-de-la-joven-orquesta-de-canarias-jocan-2024>

Institut Valencià de Cultura. (s.f.). Audiciones JOGV. <https://ivc.gva.es/es/ivc/joven-orquesta-de-la-generalitat-valenciana-jogv-audiciones-de-seleccion-2024>

JONDE, Joven Orquesta Nacional de España. (s.f.). *Pruebas de admisión 2024*.
<https://jonde.inaem.gob.es/pruebas-de-admision/>

LA Phil. (s.f.). *Porgy and Bess* (versión de concierto).
<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/575/porgy-and-bess-concert-version>

Orquesta Sinfónica de Castilla y León. (s.f.). *OSCyl Joven Convocatoria 2025*.
<https://www.oscyl.com/oscyl-joven/>

Percusize Me! (18 de marzo de 2012). *Técnica de caja VI. “Scheherezade” a una mano*.
<https://davidvaldespercusion.blogspot.com/2012/03/tecnica-de-caja-vi-scheherezade-una.html>

Real Decreto 631/2010, de 14 mayo. Por el cual se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE-A-2010-8955.
<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2010-8955>

Solfeando. (12 de octubre de 2024). *Evolución de la orquesta sinfónica*.
<https://solfeando.com/evolucion-de-la-orquesta-sinfonica/>

Thomann. (s.f.). *Rudimentos como base*.
https://www.thomann.es/onlineexpert_page_cajas_de_bateria_rudimentos_como_base.html

Toda la música. (19 de marzo de 2020). *Audición Comentada Online – Scheherazade de Nikolai Rimsky-Korsakov*. <https://www.todalamusica.es/audicion-comentada-online-scheherazade-de-nikolai-rimsky-korsakov/>

Universitat d'Alacant. (agosto de 2024). *Pruebas de acceso a la OFUA para el curso 2024/2025*. <https://veu.ua.es/es/noticias/2024/9/pruebas-de-acceso-a-la-ofua-para-el-curso-2024-2025.html>

Web de Paco Gómez. (26 de mayo de 2025). *Sinfonía n.º9 de Beethoven*.
<https://www.webpgomez.com/artes/mis-conciertos/389-sinfonia-n-9-de-beethoven>

West, K (12 de diciembre de 2017). *Confronting Porgy and Bess*. University of Michigan School of Music, Theatre & Dance. <https://smt.d.umich.edu/confronting-porgy-and-bess/>

7. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Selección de instrumentos de percusión para los pasajes a investigar. 5

Tabla 2. Selección de los pasajes orquestales según instrumentos más demandados. 6

Ilustración 1. Pasaje orquestal de timbales de la obra Sinfonía nº9, movimiento I..... 14

Ilustración 2. Sección 1 del pasaje orquestal para timbales de la Sinfonía nº9. 15

Ilustración 3. Sección 2 del pasaje orquestal para timbales de la Sinfonía nº9. 16

Ilustración 4. Sección 3 del pasaje orquestal para timbales de la Sinfonía nº9. 18

Ilustración 5. Opción 1 digitación sección 3 Sinfonía nº9..... 19

Ilustración 6. Opción 2 digitación sección 3 Sinfonía nº9..... 20

Ilustración 7. Pasaje orquestal de xilófono de la obra Porgy and Bess. 22

Ilustración 8. Propuesta de digitación. Pasaje orquestal para el xilófono en la obra Porgy and Bess. 24

Ilustración 9. Pasaje orquestal de caja de la obra Scheherazade, movimiento III. 28

Ilustración 10. Sección 1 del pasaje orquestal para caja de la obra Scheherazade, movimiento III. 29

Ilustración 11. Sección 2 del pasaje orquestal para caja de la obra Scheherazade, movimiento III. 31

Ilustración 12. Digitación nº2 Scheherazade 32

Ilustración 13. Digitación nº3 Scheherazade 32

Ilustración 14 Sección 3 del pasaje orquestal para caja de la obra Scheherazade, movimiento III. 33

Ilustración 15. Sección 4 del pasaje orquestal para caja de la obra Scheherazade, movimiento III. 33

43

520 *cresc.*

527 *f* D D D *p più f* D I D I D I D I D D I D I D I D I *ff*

47

Porgy and Bess

Introduction

Allegro con brio $\text{♩} = 112$ [$\text{♩} = 126$]

George Gershwin
1935

²⁾ Dieser Takt erscheint in den folgenden Klavierauszügen irrümlich zweimal: /

This bar appears twice, by mistake, in the following editions of the vocal score:

© 1935 by Gershwin™ MUSIC PUBL. CORP./CHAPPELL & Co. INC., WARNER/CHAPPELL INTERNATIONAL MUSIC LTD.
für Deutschland, GUS und osteuropäische Länder: CHAPPELL & Co. GmbH & Co. KG, Hamburg

Porgy and Bess

Introduction
Allegro con brio $\text{♩} = 112$ [$\text{♩} = 126$]

George Gershwin
1935

The image displays a musical score for the Introduction of 'Porgy and Bess' by George Gershwin. The score is written for a percussion instrument, likely a snare drum, and is marked 'Allegro con brio' with a tempo of 112 beats per minute (indicated by a quarter note). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of 16 measures, with measures 1 through 16 numbered in the left margin. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes marked with accents. The score is written on a single staff with a treble clef. The tempo marking is 'Allegro con brio' with a tempo of 112 beats per minute (indicated by a quarter note). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of 16 measures, with measures 1 through 16 numbered in the left margin. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes marked with accents. The score is written on a single staff with a treble clef.

Scheherazade

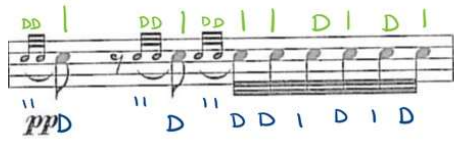
71

3. Satz

Nikolai Rimskij-Korsakow
op. 35

① Pochissimo più mosso ♩ = 63

p dim. *ppp* *pocissimo cresc.* *pp* *p* *pp* *f* *f*



Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125

Beethoven
Symphony No. 9
in D Minor
Op. 125

Allegro ma non troppo, un poco maestoso. ♩ – ss.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso. ♩ – ss.

Corni in D.

Corni in B basso

Trombe in D.

Timpani in D.A.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso. ♩ – ss.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Andantino quasi allegretto $\text{♩} = 52$

14462