

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Propuesta interpretativa del “Concerto pour vibraphone solo et réduction piano” de Emmanuel Séjourné a través de su análisis musical formal


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales

Autor:

Rony Leonardo Ortiz Solano

Director:

Manuel Alejandro Escudero Uchuari

ORCID:  0009-0008-6538-1795

Cuenca, Ecuador

2024-03-08

Resumen

El presente trabajo “Propuesta interpretativa del Concierto pour vibraphone solo et réduction piano” de Emmanuel Séjourné a través de su análisis, musical formal por el método de Joaquín Zamacois “Curso de Formas Musicales” el cual analiza los aspectos rítmicos, armonías y motivos, tiene como propósito esta investigación contribuir con elementos que permitan facilitar el proceso de aprendizaje a los intérpretes en la preparación para este concierto, por otra parte, con la elaboración de una guía técnica tomando pasajes y creando ejercicios que ayudarán al desarrollo y al estudio del ejecutante.

Palabras clave: propuesta interpretativa, análisis formal, vibráfono, concierto



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The work hereby, the interpretive proposal of Emmanuel Sejourné's concert pour vibraphone sólo et orchestra, delves with the analysis of its formal, rhythmic, harmonic, and motivic aspects in order to expedite the learning process. In addition, technical advice on selected passages and several exercises created with the sole purpose of helping the performer get ready for the demanding role of the vibraphone on this score are provided.

Keywords: interpretative proposal, analysis form, vibraphone, concert



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Capítulo 1 – Fundamento Teórico - Histórico	6
1.1 Métodos de análisis musical.....	6
1.1.1 ¿Qué es el análisis musical?.....	6
1.1.2 Métodos tradicionales de análisis	6
1.1.2.1 El análisis estilístico	6
1.1.2.2 El análisis formal	7
1.1.2.3 Análisis armónico	7
1.1.2.4 Análisis Schenkeriano	7
1.1.2.5 Análisis motivico.....	8
1.1.2.6 Análisis semiótico.....	8
1.1.2.7 Análisis rítmico	8
1.1.2.8 Análisis generativo	8
1.1.2.10 Forma musical. Definición de forma – estructuras – secciones.	8
1.1.2.11 Los elementos formales y su construcción.	9
1.1.2.12 Tema, motivos y diseño. Transformación del tema. Fórmulas melódicas suspensivas y conclusivas.	10
1.1.2.13 Desarrollo temático y desenvolvimiento melódico.	11
1.2 Datos históricos del vibráfono y sus técnicas	12
1.2.1 Origen y construcción.	12
1.2.2 El vibráfono en la orquesta.	12
1.2.2.1 Características del vibráfono:	13
1.2.2.2 Partes del vibráfono.	14
1.2.2.3 Barras de Acero.	14
1.2.2.4 Tubos resonadores y vibradores (aspas).....	15
1.2.2.5 Pedal apagador.....	16
1.2.2.6 Construcción	16
1.2.2.7 Las barras.	17
1.2.2.8 Resonadores.....	17
1.2.2.9 Mecanismo de amortiguación.....	18
1.2.2.10 Motor.....	18
1.2.2.11 Marco	19
1.2.3 Técnicas instrumento solista.	20
1.2.3.1 Pedal de resonancia (Sustain pedal).....	20
1.2.3.2 Amortiguación de las baquetas (Mallet dampening).	20
1.2.3.3 Amortiguación de la mano (Hand dampening).....	20
1.2.3.4 Note Bending.	20

1.2.3.5 Arco.....	20
1.2.3.6 Amortiguar con una sola mano (One-Hand Dampening).	21
1.2.3.8 Rollo con una mano (One Hand Roll).	21
1.2.4 Baqueta.	21
1.2.4.1 Las Baquetas.	21
1.2.4.2 Hilo.	21
1.2.4.3 Cordón.	21
1.2.4.4 Goma dura.	21
1.2.4.9 Catálogo - Product Guide - Vic Firth (2021-2022).....	21
Capítulo 2 - Análisis Compositivo Musical.....	23
2.1 Biografía.....	23
2.2 Primer Movimiento	24
Tabla 1	24
2.2.1 Características de la Obra	25
Tabla 2:	26
2.2.2 Análisis del Primer movimiento	26
2.3 Segundo movimiento.....	33
Tabla 2	33
2.3.1 Análisis del Segundo Movimiento	34
Capítulo 3 - Guía Técnica De Montaje	42
3.1 Primer movimiento	42
3.1.1 Propuesta interpretativa	42
3.1.2 Tipos de golpes	43
3.1.3 Articulación	43
3.1.4 Digitación	44
3.1.5 Ejercicios Técnicos	44
3.2 Segundo movimiento.....	46
3.2.1 Propuesta interpretativa	46
3.2.2 Tipos de golpes	46
3.2.3 Digitación	48
3.2.4 Ejercicios Técnicos	48
3.2.5 Recomendaciones para la interpretación	50
Conclusiones	52
Referencias	53
Anexos	54

Capítulo 1 – Fundamento Teórico - Histórico

1.1 Métodos de análisis musical.

El análisis musical es una herramienta fundamental para una mejor comprensión e interpretación de las obras musicales.

A lo largo de la historia se ha considerado una disciplina que ha desarrollado diversas metodologías que tratan en mayor o menor medida de un parámetro u otro y a través de ello se consideran diferentes elementos y diferentes repertorios. Sin embargo, algunas de estas metodologías están adquiriendo cada vez más importancia ya que su validez ha sido verificada en diversos trabajos y finalmente consolidada como análisis. (Música para todos, 2012)

1.1.1 ¿Qué es el análisis musical?

El análisis musical estudia la estructura de la música intentando obtener un conocimiento total de la obra. Desde sus inicios su objetivo ha sido intentar descifrar la estructura interna de las composiciones musicales, buscando comprender la forma en que los compositores catalogan las obras dentro de estilos particulares, al tiempo que intentan comprender sus respectivas características de cada estilo. (Música para todos, 2012)

Nicholas Cook nos explica que el análisis musical se limitaba al análisis de parámetros formales y armónicos con el fin de ubicar una obra dentro de un estilo particular. Este análisis no fue más allá de la partitura, solo dio una descripción de sus elementos constitutivos, y así logró lo que tradicionalmente se llamó análisis estilístico: mezcló el análisis formal con el análisis armónico y así definió el estilo al que pertenece la obra. (Cook, 1987)

Ya a mediados del siglo XX, el análisis musical experimentó importantes avances desde el punto de vista metodológico. como:

- Lingüística y semiótica. Del autor J. J. Nattiez.
- Psicología y Gestalt: Del autor Leonard Meyer.
- Otras Psico acústicas, física del sonido: informática, inteligencia artificial, de varios autores

Sin embargo, ninguno de estos métodos podría responder completamente a las cuestiones de la comprensión musical precisamente porque prestan atención a un determinado aspecto de la obra, descuidando otros parámetros no menos importantes. Por eso la importancia de combinar varias técnicas dependiendo del trabajo y finalidad del análisis para conseguir resultados completos y de alta calidad.

1.1.2 Métodos tradicionales de análisis

1.1.2.1 El análisis estilístico

Análisis de estilo es un término que manifiesta la forma del discurso y la forma

de expresión; más específicamente, la forma en que se crea una obra de arte. Por lo tanto, es necesario saber cómo se enlazan estos parámetros para comprender el proceso de creación, el discurso que sigue y la forma en que se expresa una obra musical. porque el estilo no puede analizarse directamente, sino que es una unidad formada por la suma de varias partes diferentes, proporcionan diversas características. Estas delimitaciones¹ serán llamados estilos musicales (como el Clasicismo, el Romanticismo...) (Música para todos, 2012).

1.1.2.2 El análisis formal

Adquiere diferentes formas estereotipadas, a pesar de que dos obras poseen la misma forma no siempre presentan la misma estructura. Las diferentes variantes de una forma se obtienen según el orden en el que se dispongan sus elementos. El objetivo de este análisis es clasificar las obras de acuerdo a su semejanza en términos de formal en relación a estos estereotipos, poniendo especial atención en los aspectos estructurales de las obras. El ritmo, el desarrollo motivico, la armonía e incluso el carácter del autor influyen en la estructura y situándola incluso dentro de un esquema sugerido.

1.1.2.3 Análisis armónico

El objetivo de este tipo de análisis consiste en observar los distintos acordes empleados en la armonía tonal, así como analizar las conexiones entre estos acordes y su secuencia entre sí, así como las relaciones interválicas que existen entre las diferentes notas que lo conforma. Es el factor primordial para la música tonal. También se puede realizar análisis armónico en diferentes niveles: macroformal que implica las tonalidades principales y sus relaciones; mesoformal donde buscar la lógica de las distintas tonalidades y sus cadencias; y microformal que se ocupa de analizar cada acorde y proceso armónico de manera individual.

1.1.2.4 Análisis Schenkeriano

Este análisis puede considerarse una alternativa al análisis estilístico porque lo que hace es simplificar los parámetros hasta obtener la estructura que cree que subyace a toda obra tonal: la progresión armónica I – V – I (Ursatz) y la derivación melódica basada en grados de combinación. (Urlín). Esta simplificación consta de tres niveles: nivel superficial, nivel medio y nivel profundo donde se podrán ver claramente Urlines y Ursatz. Estos niveles se expresan gráficamente donde el más importante es el nivel promedio, porque muestra la relación entre los niveles extremos de la composición. 1. Esto única y exclusivamente se aplica a las obras tonales. 2. Omitió otros parámetros como el ritmo o la forma, dando como resultado un estudio incompleto de la obra. (Música para todos, 2012)

¹ Delimitación: Del latín *limitatio*, **limitación** es la **acción y efecto de limitar o limitarse**. El verbo limitar refiere a poner límites a algo, mientras que la noción de **límite** está vinculada a una línea que separa dos territorios, al extremo a que llega un determinado **tiempo**, al extremo que puede alcanzar lo anímico y lo físico o a una restricción

1.1.2.5 Análisis motivico.

Un motivo es un elemento musical rítmico melódico, que representa una unidad mínima de expresión que se utiliza y variada a lo largo de la obra por el compositor. Para ellos la razón es la encargada de establecer conexiones y dar lógica a la obra. Se ha demostrado que es posible comprender la lógica motivadora de una obra completa a partir de pequeñas células musicales.

1.1.2.6 Análisis semiótico

Tomado de la lingüística, busca, una vez conocida la composición interna de una obra, intentar encontrar significado en la forma en que se utiliza el motivo a lo largo de la composición. Para ello, divide la composición en componentes unitarios y, tras comparar cada unidad posible con otras, enumera su distribución y las agrupa en unidades idénticas o relacionadas. (Sobrino, 2005)

1.1.2.7 Análisis rítmico

Para definir ritmo hay que considerar dos perspectivas diferentes: por un lado, se encuentra la combinación de unidades simples en pequeños motivos y, por otro, la combinación de parámetros formales, armónicos y melódicos. El método se caracteriza por la segmentación rítmica y jerarquiza unidades en diferentes niveles, desde los más simples a lo más complejos. También hay relación con componentes psicológico y estético. Sin embargo, este método no siempre es eficaz y no ha tenido mucho éxito.

1.1.2.8 Análisis generativo

Tomando elementos del análisis schenkeriano, el rítmico y la gramática generativa de Chomsky, Lerdahl y Jackendoff dividen la obra en unidades gramáticas, tratando de llegar a una comprensión jerárquica de la obra. Así, el analista va construyendo un esquema formal en árbol donde se va descubriendo la estructura gramatical de la composición y la jerarquía de sus elementos. Se integran elementos del análisis schenkeriano, parámetros como la melodía, ritmo, armonía... lo que, aunque complejo, resulta un buen método de análisis. (Música para todos, 2012)

1.1.2.10 Forma musical. Definición de forma – estructuras – secciones.

A lo largo de la historia musical la idea de formas musicales ha tenido diversas definiciones, lo cual para esta documentación vamos a tener de referencia por su trabajo el en libro Curso de Formas Musicales, donde Zamacois (1960) define a la forma musical como un conjunto de ideas musicales y esta organización le da su forma en una composición u obra. En este sentido, la forma musical está ampliamente determinada por la relación de sus elementos internos.

También se puede observar a la forma musical desde su contexto histórico, así encontramos una transformación en los trabajos compositivos. Zamacois, argumenta que en los periodos preclásico, clásico y posclásico (desde Juan

Sebastián Bach hasta Beethoven, por ejemplo) es cuando florecieron los grandes tipos de formas y no se consideran un simple valor arqueológicos. El género de la música pura (establecido en el periodo clásico) permitió a los compositores crecer, cuidar y perfeccionar aún más su trabajo compositivo, siendo difícilmente superados.

En el periodo posclásico, los compositores románticos enriquecieron personalmente el contenido en este sentido con inquietudes y aportaciones brindando a las obras, personalidades distintas. Por otro lado, la época moderna abandona el formalismo clásico, adentrándose en el aformalismo, procurando darle nuevos cauces al proceso compositivo, con el deseo de hallar una forma inédita para cada obra. (Zamacois, 1960)

1.1.2.11 Los elementos formales y su construcción.

El ritmo, la melodía y la armonía como elementos de composición.

Podemos decir que existen tres elementos clave en la música: ritmo, melodía y armonía. En el Diccionario Oxford de la Música, se describe al ritmo como una sucesión de sonidos que se repiten o alternan periódicamente en determinados intervalos de tiempo, diferentes intensidades (fuertes y débiles) o duración (largos o breves). En cuanto a la melodía, se dice que son sonidos en sucesión lineal ordenada y coherente, que se pueden encontrar en diferente altura, formando una estructura musical con sentido e independiente del acompañamiento. En cuanto a la armonía, Latham la conceptualiza como “la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo.” (Latham, año, p.00)

Visto anteriormente las definiciones de los elementos de composición musical, se puede decir que el compositor al momento de la escritura combina a su gusto estos tres elementos. Zamacois (1960, p.6) determina ciertas características para el uso y tratamiento de estos tres elementos musicales:

- a) El ritmo puede no limitarse a ser una parte integrante de la melodía y manifestarse solo, en fragmentos exclusivamente rítmicos.
- b) La melodía puede ser presentada no ya parcial o totalmente armonizada, sino incluso desprovista de todo acompañamiento, en pasajes exclusivamente melódicos.
- c) En una melodía, lo mismo puede superar el interés del ritmo al de la línea de sonidos, que a la inversa.
- d) La repetición de una melodía no implica que deba también repetirse su armonización, ni tampoco que no pueda repetirse.
- e) La armonía, no menos que el ritmo y la melodía, puede ser el protagonista, momentánea o continuamente.

Podemos darnos cuenta, que existen amplísimas formas de combinar estos tres elementos. Ninguna de ellas es una regla o una posibilidad cerrada, se premia en todo caso por equilibrar y valorar el discurso musical en favor a la estructuración de una forma.

1.1.2.12 Tema, motivos y diseño. Transformación del tema. Fórmulas melódicas suspensivas y conclusivas.

A partir de estas combinaciones de los tres elementos de la música, el compositor es capaz de generar estructuras que potencien su discurso musical. Zamacois (1960) posee diversas categorías para este proceso, así tenemos: tema y su transformación, motivo y diseño. Cabe destacar que el tema "es un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que lo seccione: construcción del elemento básico de una composición, o de parte de ella, y, por lo mismo, sujeto a anteriores repeticiones y desarrollos." (p.7) Ejm.



Figura 1 Tema. Realizado por el autor

Por otro lado, Zamacois nos menciona que el motivo se refiere al elemento primero que permite la germinación del discurso musical, la estructura más relevante del tema. Sin embargo, esto llega a ser cuestionable para otros teóricos donde pueden encontrarse otras jerarquías en estas denominaciones, por ejemplo, Julio Bas "Tratado de la Forma Musical" (1968) denomina al tema como los motivos que pueden considerarse como las células de la música, tienen como origen, como elementos primordiales, los movimientos, las fases, los impulsos y los reposos del ritmo. (Figura 2) Ej. Finalmente nos explica que el diseño "es la denominación que generalmente se aplica a un dibujo melódico, de ritmo uniforme o poco menos, sobre el cual se insiste y que carece de la precisión del tema." (1960, p.8) Ej. (Figura 3).

TEMA




MOTIVO

Musical notation for 'TEMA' showing a single melodic line on a treble clef staff. A red box highlights the first measure of the theme, which is labeled 'MOTIVO' below it.

Figura 2 Motivo. Realizado por el autor

TEMA



DISEÑO

Musical notation for 'TEMA' showing a single melodic line on a treble clef staff. A red box highlights a section of the melody, which is labeled 'DISEÑO' below it.

Figura 3 Motivo. Realizado por el autor

Ya en el momento de la composición es primordial determinar los procesos de modificación del tema. Este puede ser, sencillamente, repetido; esto hacemos referencia a que puede estar en el mismo tono o transportado, conservar o transformar su modalidad, introduciendo en él modificaciones que le den distinta expresión. En este último aspecto, la armonía siempre resulta un papel fundamental que funciona como acompañamiento para las melodías o como base que se pueden desarrollar melodías simultáneas.

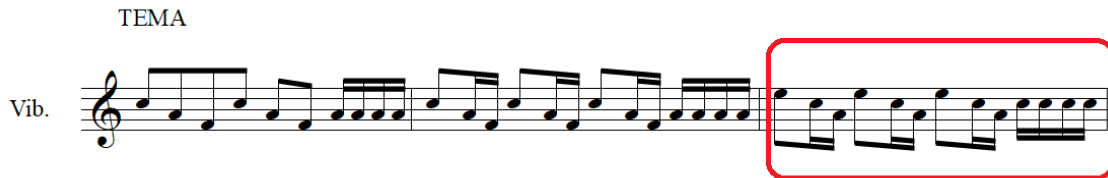


Figura 4 Motivo. Realizado por el autor

1.1.2.13 Desarrollo temático y desenvolvimiento melódico.

Frase musical y Tipos rítmicos determinados por comienzo o por el final de ideas melódicas.

Un tema puede ser utilizado para extraer de él elementos para formar y fecundar nuevas ideas. Entonces se trabaja, se desarrolla el tema, y los fragmentos musicales constituyen desarrollo temático. Zamacois (1960), argumenta lo siguiente:

Una sucesión melódica puede no encerrarse en el reducido límite de un tema, ni desenvolverse según las características del desarrollo temático, si no en forma libre, de modo amplio, en la cual las curvas de su línea de sonido no estén constreñidas en ningún sentido. Entonces se trata, esencialmente, de un desenvolvimiento melódico que se concreta, la mayoría de veces, en frases. (p.9) Ejemplo.



Figura 5 Desarrollo Temático. Realizado por el autor

En cuanto a la frase musical, esta se entiende como la formación de una idea melódica compuesta por ideas parciales que logran determinar secciones internas, cada vez más pequeñas (Zamacois, 1960). Existen varias nomenclaturas para denominar las secciones y subsecciones en que se divide la frase:

- Periodos: divisiones de la frase
- Subperiodos: divisiones del periodo
- Miembros de subperiodo: divisiones del subperiodo

1.2 Datos históricos del vibráfono y sus técnicas

1.2.1 Origen y construcción.

El vibráfono evolucionó y perfeccionó completamente en los EE. UU. durante la primera guerra mundial. En 1916, el fabricante de instrumentos Hermann Winterhoff comenzó a crear efectos vibratorios utilizando un mecanismo motorizado para la empresa Leedy en Indianápolis. El propósito era crear un sonido voz humana, una variedad de voz humana artificial. Realizó sus primeros experimentos con una marimba de tres octavas con barras de acero, un instrumento entonces nuevo para la época utilizado en teatros de conciertos. Esto le permitió conseguir el típico sonido pulsante, el efecto de vibración, que dio al instrumento su nombre original: vibráfono. En el año de 1924 el sonido se dio a conocer al público en general a través de grabaciones de radio, y los músicos comenzaron a interesarse por el reciente instrumento. (Musiclave, 2019)



Imagen 1 tomada por el autor

1.2.2 El vibráfono en la orquesta.

En 1933 por primera vez el vibráfono fue ejecutado en la orquesta sinfónica,

aunque muy rara vez. Sin embargo, en 1945 empezó a utilizar con mayor frecuencia, principalmente por los compositores de música de cine y teatro, quienes fueron los primeros en introducir el nuevo sonido en las orquestas.

Pasaron algunos años antes de usar con frecuencia en composiciones serias. Posiblemente el primer uso significativo del instrumento sea en la ópera *The Tigers of Havergal* Brian, que requiere dos vibráfonos (uno de ellos, un vibráfono bajo de compás inferior inusualmente extendido). En 1932, Milhaud compuso música para vibráfono en *L'annonce faite à Marie*. Berg le dio un lugar en su ópera *Lulu*. Britten lo utilizó en su *Sinfonía de primavera* (1949) y en su ópera *El sueño de una noche de verano* (1960). Aparece en el *Concierto para violonchelo* (1956) y la *Partita* (1957) de Walton; dos se utilizan en la *Octava Sinfonía* de KA Hartmann (1960-1962). Otras obras orquestales o de cámara con vibráfono incluyen la *Serenata nº 2* para 11 instrumentos de Madera (1954, rev. 1957), la *Siete estudios sobre un tema de Paul Klee* (1959) y *Sinfonía antártica* (1949-52) y *Octava Sinfonía* (1953-6) de Vaughan Williams. Hay partes de vibráfono particularmente desafiantes en *Le marteau sans maître* de Boulez (1953-5, rev. 1957), la *Tercera Sinfonía* de Tippett (1970-72), el *Concertino para vibráfono* de Siegfried Fink (1958-9) y *Moon Step* de Marc Bleuse para dos vibráfonos y percusión (1973). El *Concierto para marimba y vibráfono* de Milhaud (1947) sigue siendo un ejemplo destacado de las posibilidades del instrumento. En esta obra Milhaud solicitó que se utilizaran los extremos posteriores de los mazos y que se golpearan las barras con las manos. En la *Primera Sinfonía* de Ernst Toch (1950) se ofrece 'Vibraphone ohne Vibrato' como sustituto de la marimba; en Britten *Príncipe de las Pagodas* (1956) y *Muerte en Venecia* (1973), el vibráfono se utiliza como metalófono (sin motor) y, junto con otros instrumentos de percusión, proporciona una digna imitación de un gamelán javanés. (L.N.H.C.M, 2015)

El vibráfono se convirtió en una parte indispensable del equipamiento de los estudios de grabación. Se volvió cada vez más importante en la música orquestal y de la música moderna, pero todavía aun alcanzó el estatus de otros instrumentos de mazo o baquetas como el xilófono, el glockenspiel o la marimba. Desde la década de 1960 se toca más a menudo en grupos de jazz que en orquestas. (Musiclave, 2019)

1.2.2.1 Características del vibráfono:

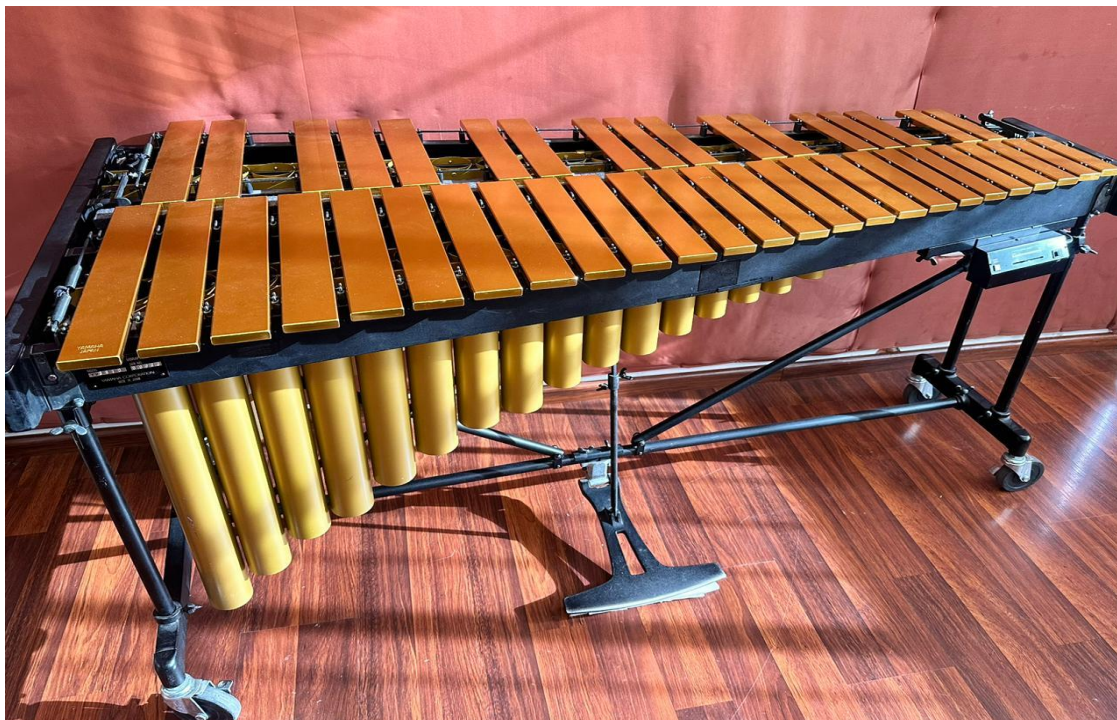


Imagen 2 tomada por el autor

- El vibráfono tiene un rango que varía de tres a tres octavas y media.
- La tesitura del vibráfono con tres octavas es de: F3 – F6
- Y el vibráfono con tres octavas y media va desde: C3 – F6
- El vibráfono está hecho de tal manera que las barras de acero estén todas al mismo nivel, similar a un piano (teclas blancas y negras). Las barras tienen agujeros perforados y se fijan al marco con una cuerda. Las barras se encuentran separadas por placas aislantes que permiten que las barras vibren libremente.
- En el vibráfono consta de las siguientes partes principales: el marco, el pedal, los tubos resonadores, los discos vibradores, aspas y las barras de sonido. El motor es denominado vibrador y el pedal se denomina seco o pedal apagador.

1.2.2.2 Partes del vibráfono.

El vibráfono está compuesto de las siguientes partes:

1.2.2.3 Barras de Acero.

Las barras de acero general están afinadas con el mismo temperamento: 442 hercios y a modo cromático. Estas se encuentran organizadas en dos filas, a manera de las teclas de un piano con la diferencia que las barras están al mismo nivel. En las barras se localiza agujeros perforados horizontalmente en los puntos nodales, que a través ellos pasa una cuerda en la cual se suspenden las barras. Por otra parte, esta ajustado sobre un soporte metálico, que a su vez está fijado sobre pequeñas ruedas, que sirve para facilitar su movilidad.

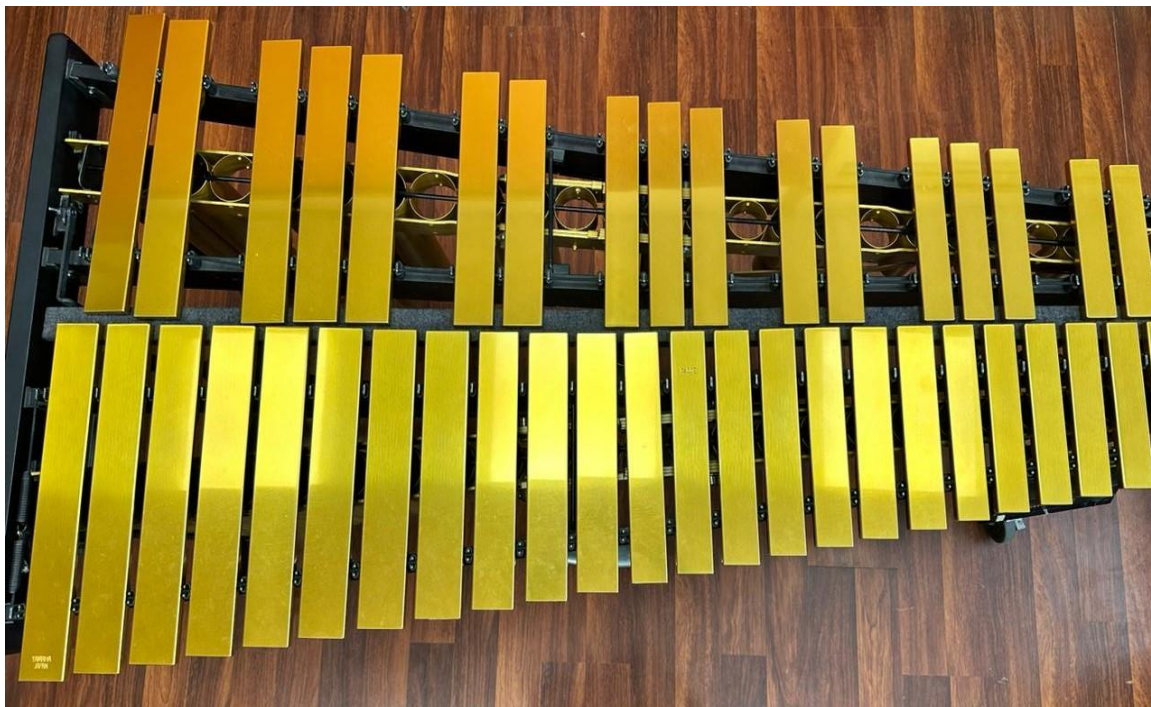


Imagen 3 tomada por el autor

1.2.2.4 Tubos resonadores y vibradores (aspas).

Los tubos de resonancia se encuentran debajo de cada barra, estos se encargan de amplificar el tono fundamental. En la parte superior del resonador está unido el vibrador, que a su vez está unido a una varilla metálica, que va conectada al motor. Cuando se enciende el motor, los vibradores se mueven periódicamente, estos a la vez se abren y se cierran sincronizados con todos los resonadores. La columna de aire que entra en los tubos se mueve, creando una subida y bajada de tono alterando la nota, en otras palabras, el conocido efecto de vibración. (Musiclave, 2019)



Imagen 4 tomada por el autor

1.2.2.5 Pedal apagador.

Mediante el pedal amortiguador, el vibráfono consigue sus notas resonantes. Este pedal tiene una barra de fieltro, cuando esta es presiona por el pedal se libera de la barra y cuando se suelta el pedal, la tira de fieltro se presiona contra las barras de acero, proporcionando absorción de impactos (amortiguándolas).



Imagen 5 tomada por el autor

1.2.2.6 Construcción

Posteriormente hablaremos acerca de la construcción y sus funciones del Vibráfono, por lo tanto, sintetizaremos el proceso de la construcción de cada parte del instrumento.

1.2.2.7 Las barras.

Las barras están fabricadas por el material de aluminio, cada una cortada de una longitud determinada. A lo ancho de las barras se perforan agujeros con el fin de sujetarlas a una cuerda. En la parte inferior de las barras, se pule o lija en forma de arco. Si el arco no es profundo el sonido es grave, pero si el arco tiene más profundidad sonara más agudo, estos modos crean una disposición de intervalos: un tono fundamental, un tono dos octavas por encima de ese, y un tercer tono una octava. El arco es la clave para el sonido del vibráfono. (Musiclave, 2019)



Imagen 6 tomada por el autor

1.2.2.8 Resonadores

Son tubos de paredes delgadas generalmente de aluminio. En cada barra se encuentra un resonador cuyo diámetro es ligeramente mayor que el ancho de la barra. Estas se presentan por un lado abierta y por el otro con una cierta longitud hasta que se cierra creando la onda de la frecuencia fundamental de la barra. Cuando la barra y el resonador están al unísono, el aire vibrante debajo de la barra viaja a través del resonador y es reflejado por el cierre en la parte inferior, luego regresa a la parte superior y es reflejado hacia atrás por la barra, una y otra vez, creando una onda estacionaria mucho más fuerte y aumentando la amplitud de la frecuencia fundamental. (Vienna Symphonic Library, 2012)

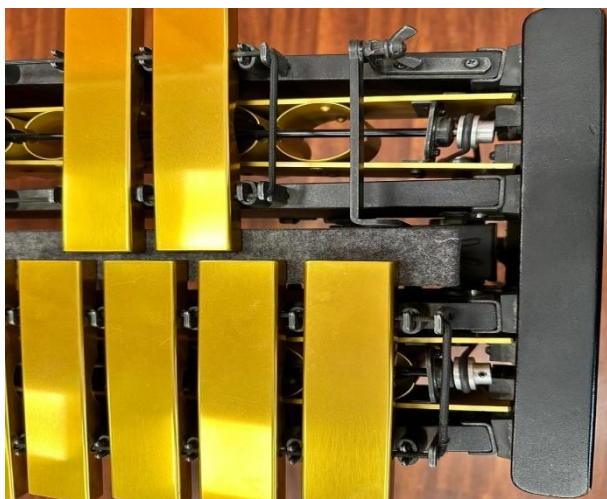


Imagen 7 tomada por el autor

1.2.2.9 Mecanismo de amortiguación.

Durante sus primeros años de producción, el vibráfono Leedy original no incluía un mecanismo para amortiguar o detener los tonos sostenidos. La compañía J.C. Deagan² en 1928, introdujo un mecanismo de pedal que no ha cambiado mucho desde entonces.

En el vibráfono debido a la gran resonancia de sus notas al pedal apagador. Este pedal acciona una barra de fieltro, que se retira de las barras al pisar el pedal. Cuando se suelta el pedal, la barra de fieltro presiona contra las barras metálicas, amortiguándolas. Así pues, el pedal funciona igual que en el piano: para conseguir resonancia hay que pisarlo. (Vienna Symphonic Library, 2012)

En la página web de Vienna Symphonic Library GmbH nos indica que en el vibráfono el pedal amortiguador funciona de la misma manera que el pedal amortiguador de un piano. Sin él uso del pedal, las notas se silencian automáticamente y suenan muy cortas. Mientras que, al presionar el pedal, se detiene la amortiguación de las notas y les permite resonar con más fuerza. Si un músico quiere silenciar algunas notas, pero quiere que otras resuenen, las silencia con baquetas y en ocasiones raras se utiliza la mano. Es posible ejecutar una especie de golpe seco. (Vienna Symphonic Library, 2012)

1.2.2.10 Motor

Los vibráfonos frecuentemente tienen un motor eléctrico, a un lado un conjunto de polea, esto sirve para mover el disco resonador. Los primeros vibráfonos usaban motores de tocadiscos, las opciones eran limitadas o nulas para ajustar la velocidad. Posteriormente, estuvieron disponibles motores de CA de

² JC Deagan, Inc. es una antigua empresa de fabricación de instrumentos musicales que desarrolló y produjo instrumentos desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La empresa fue fundada en 1880 por John Calhoun Deagan e inicialmente fabricó glockenspiels. Se destacó por su desarrollo del xilófono, vibraharp, campanas de órgano, campanas de aluminio, arpa de aluminio, campanas suizas, marimba, campanas de orquesta y marimbáfono. Las campanas de las iglesias fueron revolucionadas por Deagan a través de su diseño de campanas tubulares y las campanas de la NBC fueron su creación.

velocidad, este motor permitía ajustar la velocidad de rotación mediante un potenciómetro cerca del motor. Por lo general suelen soportar una velocidad de rotación de alrededor de 1 a 12 Hz. En el transcurso de la década de 1990, algunos fabricantes comenzaron a utilizar servomotores de paso a paso controlados por computadora. Este motor tiene la capacidad de alcanzar velocidades de rotación más lentas, acercándose a 0 Hz. (Musiclave, 2019)



Imagen 8 tomada por el autor

1.2.2.11 Marco

El marco del vibráfono debe ser lo suficientemente fuerte para soportar las fuerzas generadas por el conjunto de las barras, amortiguador, tubos, el pedal, de igual manera el motor está unido al marco por un extremo, Por otro lado, así mismo tener un equilibrio para ser lo suficientemente liviano para facilitar el transporte.



Imagen 9 tomada por el autor

El vibráfono se convirtió en el instrumento más popular utilizado en la música jazz y, debido a su sonido suave y dulce, se convirtieron en uno de los instrumentos de percusión más destacados de la música del siglo XX. El vibráfono es verdaderamente perfecto si se tiene en cuenta el repertorio del instrumento y la calidad de su interpretación.

1.2.3 Técnicas instrumento solista.

El vibráfono se ha ubicado como un instrumento preferido entre los percusionistas en los últimos años, también ha sido objeto de avances en sus posibilidades técnico – musical. Algunas técnicas importantes del vibráfono que abordaremos a continuación.

1.2.3.1 Pedal de resonancia (Sustain pedal).

Debido a la gran resonancia de las barras, se requiere un pedal de amortiguamiento. Como regla general, el pedal se utiliza entre cambios de acordes. Muchos solos y estudios notan cuando usan el pedal de amortiguación de la misma manera que se nota para el piano. (McKinney, 1998)

1.2.3.2 Amortiguación de las baquetas (Mallet dampening).

Cualquier manera de evitar que la barra vibre es una forma de amortiguación, que en este caso se representa con una "X" entre cada cabeza de nota. Se detiene la vibración de la nota anterior presionando la cabeza de la baqueta mientras se golpea la nueva nota. El ataque de la nueva nota cubre el impacto de la amortiguación de la nota anterior.

1.2.3.3 Amortiguación de la mano (Hand dampening).

Del mismo modo que la técnica de amortiguación por baqueta, a excepción que el ejecutante utiliza el dedo meñique para detener la vibración de la barra.

1.2.3.4 Note Bending.

Este maravilloso efecto requiere un poco de práctica para dominarlo. Toca la nota y luego, para doblar (aplastar) el tono, coloca un mazo de goma dura en el punto nodal (el lugar donde la cuerda pasa a través de la barra). Presiona el mazo de goma en el nodo y tira del mazo hacia ti. Esto le dará el efecto de que el tono de la nota baje. (McKinney, 1998)

1.2.3.5 Arco.

El arco se utiliza frotando el extremo de una barra. Debido a su gran resonancia con esta técnica se produce notas más largas. De acuerdo al tiempo que el arco tarda en vibrar completamente la barra, no es posible ejecutar secuencias rápidas de notas. Un compositor pedirá este sonido indicando "arco" en la partitura o en la parte. (Vienna Symphonic Library, 2012)

1.2.3.6 Amortiguar con una sola mano (One-Hand Dampening).

Posteriormente luego de tocar una nota nueva, regresa de inmediato atrás y amortigua la nota anterior con la misma baqueta con el que ejecuto la nota nueva. Esta técnica se utiliza en caso de alguna de las manos se encuentra ocupada y no puede usarse de ayuda a la otra mano.

1.2.3.8 Rollo con una mano (One Hand Roll).

En cada mano utilizando 2 baquetas Con el pedal pisado, utilizando cualquiera de las dos manos para "mover" de un lado a otro las dos notas diferentes. Con un poco de práctica, esta técnica sonará como un redoble suave y liberará la otra mano para tocar una línea independiente.

1.2.4 Baqueta.

1.2.4.1 Las Baquetas.

Las baquetas se pueden encontrarse dos tipos de cabeza: redondas y elípticas. Usualmente, en el vibráfono se utilizan mazos duros; Las barras de metal pueden soportar baquetas más duras que las de madera. Teniendo en cuenta de la tarea a realizar, la cabeza es cubierta o enrollada con hilo o cuerda. La longitud del eje del mazo puede ser de 31 a 35 cm y el diámetro de la cabeza puede ser de 2,3 a 3,3 cm.

1.2.4.2 Hilo.

El hilo envuelto en la cabeza de la baqueta puede producir sonidos suaves y agradables, también son utilizadas en la marimba, el xilófono y el vibráfono.

1.2.4.3 Cordón.

El cordón enrollado en la cabeza de la baqueta es más duras que las envueltas en hilo y estas producen un sonido más brillante. Apropriados para pasajes que se deben tocarse con precisión y claridad.

1.2.4.4 Goma dura.

Las baquetas con cabezas de goma son más apropiadas para una amplia diversidad de instrumentos de mazo. Estas baquetas van desde el caucho duro, que son utilizados en el glockenspiel y el xilófono, hasta unos suaves para el vibráfono y la marimba.

1.2.4.9 Catálogo - Product Guide - Vic Firth (2021-2022).

Ejemplos de baquetas que se pueden encontrar en el catálogo Contemporary series (Vic Firth, 2021) (pag 47) donde observar en diferente tipo de material, tipo de lana, de igualmanera el tipo de sonido que se obtiene al ser golpeado en

las láminas.

CONTEMPORARY SERIES VIBRAPHONE

M240 CONTEMPORARY SERIES KEYBOARD — MEDIUM

Medium. Produces a pure warm tone, making this a very lyrical choice.

Length: 15.25" **Head Material:** Cord **Hardness:** Medium
Shape: Round **Handle Material:** Rattan **Instrument:** Vibraphone



M241 CONTEMPORARY SERIES KEYBOARD — MEDIUM HARD

Medium hard. The most universal choice in the series. A virtual all-purpose mallet!

Length: 15.25" **Head Material:** Cord **Hardness:** Medium Hard
Shape: Round **Handle Material:** Rattan **Instrument:** Vibraphone



M242 CONTEMPORARY SERIES KEYBOARD — HARD

Hard. A bold mallet that provides outstanding projection and clarity.

Length: 15.25" **Head Material:** Cord **Hardness:** Hard
Shape: Round **Handle Material:** Rattan **Instrument:** Vibraphone



M243 CONTEMPORARY SERIES KEYBOARD — VERY HARD

Very hard. Brilliant clarity is achieved even at the softest dynamic level.

Length: 15.25" **Head Material:** Cord **Hardness:** Extra Hard
Shape: Round **Handle Material:** Rattan **Instrument:** Vibraphone



Imagen 10 tomada del catálogo de Vic Firth, 2021

Capítulo 2 - Análisis Compositivo Musical

Análisis musical formal del “Concerto pour vibraphone solo et reduction piano”. Mediante un proceso analítico los intérpretes buscan descubrir un camino a la interpretación por medio de herramientas y respuestas a problemas técnicos, así pues, mediante un estudio analítico, se obtendrá bases para fundamentar una forma de interpretar.

2.1 Biografía

Emmanuel Séjourné nació el 16 de julio de 1961 en Francia. Músico de renombre internacional, es compositor percusionista y profesor del Conservatorio de Estrasburgo. Su música está influenciada por la música clásica hasta la música popular como el jazz, rock y música no europea, también su música es rítmica y enérgica.



Imagen 11 tomada de la página web Adams, 2020

Séjourné compuso conciertos para percusión y orquesta, de los cuales, dos de ellos atrajeron la atención internacional. “El Concierto para Vibráfono y orquesta de cuerda” compuesta 1999. La Orquesta de Auvernia creó el concierto como componente del Concurso Internacional Vibes. Este interpretó inicialmente la obra, presentando al compositor como solista, Luxemburger Wort diario alemán

“Es una prueba viviente de la asombrosa expansión de la percusión y tiene todas las cualidades para destacar a intérpretes excepcionales”.

El concierto se ha convertido es una obra importante del repertorio de vibráfono. “El concierto para marimba y orquesta de cuerdas” 2005. Sejourne es un conocido intérprete y compositor que frecuentemente basa sus obras en improvisaciones. (Adams, 2020)

El “Concerto pour vibraphone solo et reduction piano”, traducción “Concierto para vibráfono y reducción a piano”. Consta de dos movimientos los cuales los iremos detallando en los siguientes puntos.

2.2 Primer Movimiento

En este movimiento, se observa las siguientes características: Forma musical; A, A1 (cadencia), y A2 (coda), cuenta con un total de 106 compases, en una tonalidad en A mayor, dando su inicio en cadencia Perfecta V-I, de nivel avanzada.

En cuanto a su nivel de estructura formal, una posible división que está relacionada con el cambio tonal de la obra:

Tabla 1: (Estructura formal del I Movimiento. “Concierto para Vibráfono” – Emmanuel Séjourné).

SECCIONES	INSTRUMENTO	N# DE COMPÁS	CENTRO TONAL	N# DE COMPÁS	ARMONÍA
INTRODUCCIÓN	PIANO	1	A mayor		E mayor
	VIBRÁFONO	2 – 5	A mayor		
	PIANO	6 – 29	A mayor	26	B menor
	VIBRÁFONO	30 – 43	F mayor	30 - 31	C mayor
				32 - 33	D menor /Db
				34 - 35	C mayor
				36 - 37	D menor/Db
				38 - 39	C mayor
				40 - 41	D menor/Db
				42 - 43	F mayor
		44 – 47	Db mayor	44 - 45	Gb mayor
				46 - 47	Bb mayor
		48 – 50	B mayor	48- 50	B mayor
		51	Ab mayor	51	Ab mayor
		52	E mayor	52	B mayor
		53	Ab mayor	53	Ab mayor
CADENCE	VIBRÁFONO	54 – 63	A mayor	54 - 57	E mayor
				58	B mayor
				60 - 63	E mayor
		64 – 65	C mayor	64 - 65	A menor
		66 – 67	A mayor	66 - 67	E mayor
		68 – 71	C mayor	68 - 71	A menor
CLIMAX	VIBRÁFONO	72	F mayor	72	D menor
		73	Db mayor	73	Gb mayor
		74	F mayor	74	D menor
		75 – 78	Db mayor	75 – 76	Gb mayor
				77	Ab mayor
				78	Gb mayor
		79	E mayor	79	E mayor
		80	Db mayor	80	Gb mayor
		81	E mayor	E mayor	
		82	Db mayor	Gb mayor	
		83	E mayor	E mayor	

		84 - 86	Db mayor	84 - 86	Gb mayor
FIN CADENCE	VIBRÁFONE	87	Db mayor	87	Gb mayor
		88 - 105	A mayor	88 - 105	E mayor
		106	A mayor	106	A mayor

Descripción de los elementos expresivos en el comportamiento de la primera sección la introducción:

Presenta un carácter recitativo e improvisatorio para el solista la cual es elaborada mediante la presentación de efectos sincopados y un diseño rítmico particular atresillado.

En el transcurso de la obra la sustentación armónica, rítmica e imitativa por parte de la orquesta o la reducción en el piano, cumple un efecto sonoro auténtico del compositor que podemos encontrar a lo largo de toda la obra.

Teniendo en cuenta que la conexión entre la melodía y el ritmo es el recurso definido en su composición, también encontramos cambios que proporcionan diferentes perfiles expresivos en los dos movimientos. Con respecto a la rítmica tiene un carácter ostinato, que define el estilo de la composición.

Durante todo el movimiento, el tratamiento de imitación es notable, elemento esencial para fines expresivos. La dinámica sugerida por el compositor es muy variada sin especificación, pero se encuentra presente en la sustentación del pulso esto quiere decir que a pesar de la rítmica escrita por el compositor, podemos realizar diferentes dinámicas con creciendo en las resoluciones.

En cuanto al uso técnico, que encontramos en la obra tiene muchas dificultades que son muy características del instrumento.

2.2.1 Características de la Obra

Es importante destacar las tres principales características que utilizaremos en el análisis: La armonía, la melodía y el ritmo.

En cuanto a la armonía, en la Tabla 1 se observar la complejidad de los cambios de armonía en este primer movimiento, por lo cual es interesante agrupar la forma y su estructura en frases con los posibles cambios de acordes. A lo largo de la pieza, la armonía en el piano cambia y se va componiendo de pequeños matices, notas añadidas a los acordes que provocan variaciones en las estructuras armónicas y en sus respectivos centros tonales.

Por otra parte, la estructura de melodía tiende a ser improvisatorio, el tema principal se presenta en el vibráfono que a lo largo de la obra se nota lo improvisatorio. Posteriormente, se retoma el tema a mitad del movimiento en la cadence, donde el ritmo se vuelve más difícil y enérgico, que continúa con una variación en la melodía, la dinámica se puede presentar con expresividad, en cuanto a la intensidad del movimiento es ascendente o descendente.

Finalmente, el ritmo a través del contraste y la complementariedad se establece. El ostinato rítmico del piano permite construir una melodía muy elaborada con complejidad rítmica. Por otra parte, Séjourné emplea hemiolas para destacar el ritmo variable que caracteriza al solista. El ritmo melódico se intensifica y disminuye cuando llega al final. Con la entrada del vibráfono, el ritmo se va descomponiéndose. A partir de este momento, el motivo rítmico se simplifica, volviendo al estado del tema original. Culminando de forma cíclica, retomando el entorno inicial ralentizando el discurso e interacción de intensidades.

Técnicas que se utiliza en el primer movimiento:

- Uso del arco y utilización de 2 baquetas médium hard.
- El piano realiza la sonoridad de la familia de cuerdas de la orquesta sinfónica.
- Notas largas uso del pedal del vibráfono; uso de intervalos de segundas, terceras y cuartas, trémolos, apoyaturas.

En este primer movimiento, podemos observar características las cuales constituyen a la forma de uno A, A1 y A2 lo cual podemos determinar por las principales secciones (introducción, cadence y fin cadence). Donde está dividido en cuatro secciones claramente diferenciadas por su contraste musical, a continuación, detallada en la tabla:

Tabla 2: (Estructura formal del I Movimiento. “Concierto para Vibráfono” – Emmanuel Séjourné).

Movimiento 1	Introducción	Sección A	Sección A1	A2 - Coda
N#	1 – 5	6 – 53	54 – 87	88 – 106
Compases				

2.2.2 Análisis del Primer movimiento

La introducción esta seccionada entre los compases 1 -5 en tonalidad principal de A mayor los cuales detallaremos a continuación.

En el primer compás tenemos la presencia del piano con una escala en La mayor hasta resolver en el segundo compás con la entrada del vibráfono en el V grado E mayor de su tónica – A mayor, lo cual es una cadencia perfecta (V-I), en el segundo compás el vibráfono presenta una melodía con los arcos de contrabajo con expresión *ad libitum*³ produciendo una sonoridad de atmosfera etérea un sonido rico en armónicos, esta sección culmina en el compás 5 donde se termina la melodía con los arcos.

³ Ad Libitum, o su forma abreviada “ad lib” es una expresión que viene del latín y que significa “a gusto de uno”, “a placer”, “a voluntad”.

1° Mouvement

Figura 6 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En el compás 6, se presenta ritmo armónico con un ostinato en el piano el cual acompañara en el resto de la obra hasta el compás 99 con cambios de tonalidad las cuales están especificados en la tabla I.

Figura 7 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Tras esta breve introducción, inicia el Tema A (A mayor), en el compás 17 donde el vibráfono entra en el tercer tiempo y se elabora una melodía simple en corcheas, con una dirección ascendente y descendente donde iremos encontrando la melodía y el motivo.

Figura 8 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En el compás 18 se presenta el principal gesto motivico de la obra, el cual está representado por una apoyatura doble la cual en el resto de la obra se irá presentando en diferentes maneras, en forma abierta como semifusas y en otros casos en tresillo.

Gesto motivo en forma de apoyatura y forma abierta en semifusas



Figura 9 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Gesto motivo en forma de tresillo



Figura 10 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

La melodía siempre se encuentra en forma de anacrusa⁴ con saltos interválicos de segunda mayor, segunda menor, terceras ascendentes o descendentes, forma la textura, que será el carácter rítmico principal de la mayor parte de este primer movimiento.



Figura 11 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

A partir del compás 26 el piano irá modulando los acordes al igual que la tonalidad va a ir variando ejemplo compás 30, 44, 48. (tabla 1).

⁴ Anacrusa: nota o grupo de notas iniciales de una frase y que preceden al primer tiempo fuerte o acentuado. Éstas pueden estar al principio de una obra musical o en medio de ésta.

Compás 30 F mayor

Figura 12 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Compás 44 Db mayor

Figura 13 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En el compás 40 se puede observar la utilización del registro grave al agudo utilizando una escala ascendente en el vibráfono.



Figura 14 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En el compás 53 finaliza la parte A, dando paso a la Cadencia lo encontramos en el compás 54 donde se vuelve a retomar la idea motívica de la apoyatura en el vibráfono.



Figura 15 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En la cadencia se encuentran pasajes ornamentales, con una cantidad numerosa de adornos, el compositor emplea una armonía no tan tradicional y las frases melódicas basadas en diferentes tonalidades, produciendo así un conjunto de sonoridades específicas.

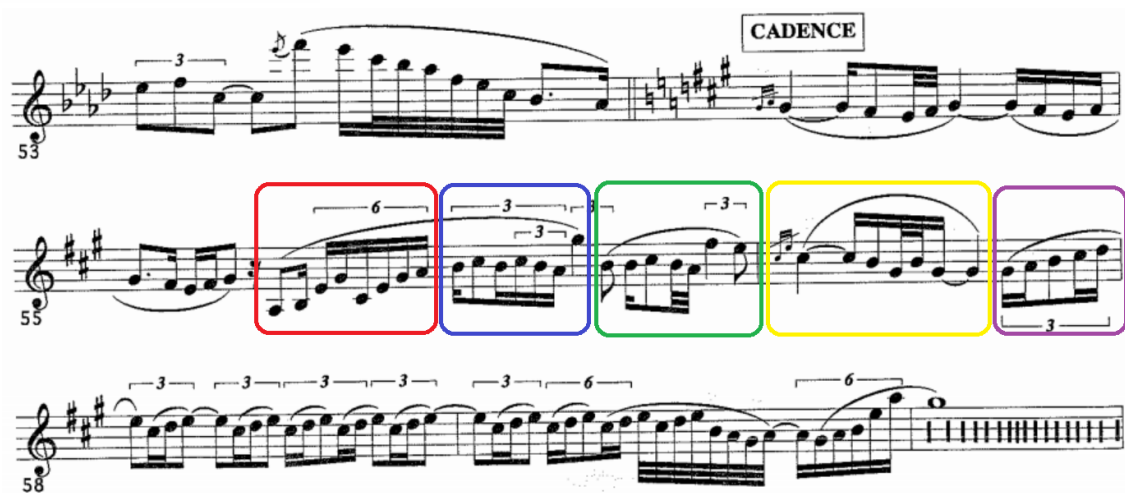


Figura 16 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En esta sección el pasaje tiene un carácter improvisatorio y recitativo, pero la dinámica no se encuentra presente, en este caso se trata de la creación del solista, en esta sección tiene como objetivo exhibir el virtuosismo en la ejecución en el vibráfono.



Figura 17 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Desde el compás 68 encontramos una pequeña transición de 2 compases y los siguientes 2 compases tenemos un arpeggio F mayor, A menor y C mayor, la construcción de este pasaje va aumentando gradualmente la intensidad musical, finalmente esta transición da paso al clímax donde el compositor toma el VI grado donde se produce la mayor tensión emocional alcanzando su máxima expresión en este primer movimiento el cual se encuentra el compás 72.

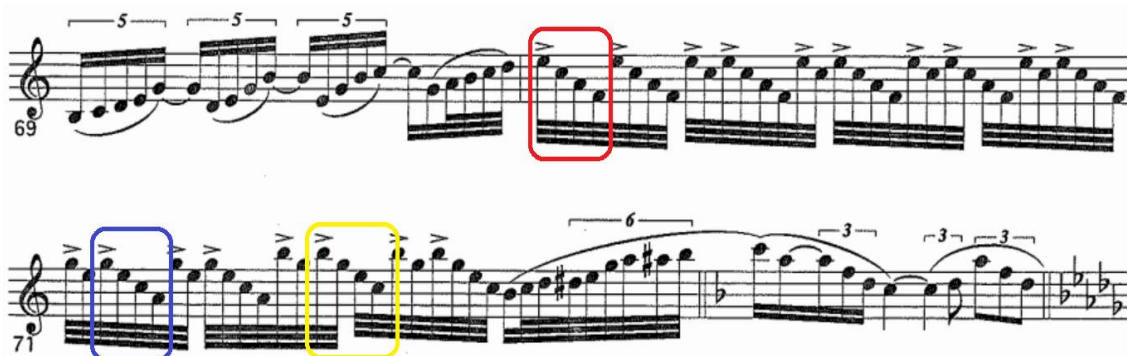


Figura 18 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné



Figura 19 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Como se observa cada frase está separada por una ligadura de expresión siempre en forma de anacrusa hasta finalizar en el compás 78.

Fin de la cadence, el movimiento culmina retomando la parte inicial del compás 17 donde llegamos a un total reposo melódico con calma.



Figura 20 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Mientras la melodía sigue avanzando se va intercambiando con la técnica de los arcos hasta llegar de nuevo a producir una sonoridad de atmosfera etérea un sonido rico en armónicos acompañado del piano. Finalmente, hasta llegar al acorde de la tonalidad en A mayor.



Figura 21 Partitura. Primer movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

2.3 Segundo movimiento.

En este movimiento, se observa las siguientes características: Forma musical; seccionadas por 13 partes, cuenta con un total de 272 compases, no utiliza un sistema tonal, pero toma como eje transversal armónico la escalas octatónicas.

En cuanto a su nivel de estructura formal que consta de trece secciones claramente diferenciadas por su contraste musical, a continuación.

Tabla 2: (Estructura formal del II Movimiento. “Concierto para Vibráfono” – Emmanuel Séjourné).

Secciones	Intro	Sec A	Sec B	Sec C	Sec D
N# com	1 – 48	49 – 62	63 – 74	75 – 93	94 – 117
	Sec E	Sec F	Sec G	Sec H	Sec I
	118 – 154	155 – 175	176 – 185	186 – 192	193 – 220
	Sec J	Sec K	Sec L		
	221 – 239	240 – 260	261 - 272		

Descripción de la utilización de la escala Octatónica, para la creación de esta escala la utilización de los ocho sonidos existiendo dos tipos de escalas, la distancia entre nota alterna entre tono y un semitono, de este modo tomaremos el modelo interválico, modelo I tono – semitono y modelo II semitono – tono repetido 3 veces.



Figura 6 Motivo. Realizado por el autor

Tiene una premisa sencilla con una sonoridad muy característica del jazz. Séjourné desarrolla todo el material temático sobre la nota La, construye estas dos escalas para la utilización en este movimiento, sobre cada escala modelo I, II, se puede construir varias armonías.

Al tener un modelo melódico este se encuentra dentro de un patrón a distancias de terceras menores y mayores, creemos que el compositor toma todas estas características y escribe el concierto pensado para el instrumento, que facilita al ejecutante su digitación en cuanto a los planos de movimiento corporal

Técnicas que se utiliza en el segundo movimiento:

- Uso de 4 baquetas médium hard, uso del arco.
- Notas largas uso del pedal del vibráfono; uso de intervalos de segundas, terceras y cuartas, también uso de cuartos de tono, trémolos, apoyaturas y bending.

Relación con la orquesta o reducción para piano:

- orquesta de cuerda o reducción para piano, acordes de séptima, novena y undécima.
- melodía: La utilización de escalas modal, pentatónica, repetición y variación de acordes de manera rítmica.

Para este movimiento: predomina el virtuosismo; rítmicamente abundante y agresivo; técnicamente es más complejo.

2.3.1 Análisis del Segundo Movimiento

A diferencia del Primer movimiento, en este segundo movimiento, con la introducción del piano en un tempo definido, la aparición del tema principal comienza con un carácter enérgico y agresivo lo cual caracteriza este movimiento, indicando giros a una tonalidad indefinida y con un ritmo de mayor énfasis.

2° Mouvement

Figura 22 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En este movimiento la figura que predominará es el tresillo que se encuentra tanto en la parte del piano como en el instrumento solista, de igual manera se encuentran otras figuras en desarrollo.

En el compás 49 da la entrada al vibráfono, donde se puede observar un ritmo continuo y la utilización de la escala octatónica hasta llegar al compás 62, concretando este imponente inicio en suspensión.

Figura 23 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

A partir de aquí con un tempo Poco rubato Expressif, el vibráfono en toda esta sección explora armonías basadas en medios tonos, con una base armónica apoyada por el tremolo.

Figure 24 shows a musical score for the second movement. The first system (measures 61-65) features a tempo change to 'Poco piu lento', 'Poco rubato', and 'Expressif'. The second system (measures 66-70) continues the piece. Blue circles highlight melodic phrases in the upper staves, and yellow boxes highlight accompaniment patterns in the lower staves.

Figura 24 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Finalizando esta cuarta sección del compás 75, retoma nuevamente el carácter inicial con un ritmo continuo de semicorcheas, en dónde se va dando un juego de acentos lo cual crea una impresión de una clave en el vibráfono. Los acentos también están dispuestos por cada tres semicorcheas con una sensación atresillado, en el compás 76.

Figure 25 shows a musical score for the second movement. The first system (measures 72-75) features a tempo change to 'Tempo 1' and a 'rit.' marking. The second system (measures 76-77) and the third system (measures 78-79) continue the piece. Green circles highlight specific notes in the upper staves.

Figura 25 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En el compás 95 la presencia de una melodía es definida por la mano derecha, mientras la mano izquierda está acompañada por un ostinato hasta llegar al compás 103.

Figura 26 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En esta sección el pasaje se ve enriquecido con la utilización de la escala octatónica modelo I, de donde la disposición interválica va desde una tercera menor a mayor y el pasaje se encuentran ornamentada de las mismas notas de la escala, al igual la presencia más inesperado de los acentos de contra tiempo con al vibráfono en los compases 99, 104, 105, junto al piano en los compases 115 y 116, como si intentara ser un solo instrumento, dando relieve al solista y así creando equilibrio.

Figura 27 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En el compás 118 empieza una sección marcada por la simpleza, producido por un ligero acompañamiento de corcheas en el piano, donde el solista empieza con un ostinato ritmo en la nota La, esta se va completando los compases con más notas que la van rodeando, en estilo swing esto se refiere a ejecutarlo con movimiento, en este pasaje se va agregando notas por arriba o por abajo de esta. Y va gradualmente aumentando a medida que avanza el pasaje. También podemos notar que esta adornada por acentos quienes producen un equilibrio al diseño melódico que se asemeja a una improvisación.

Los acentos dan la impresión de swing

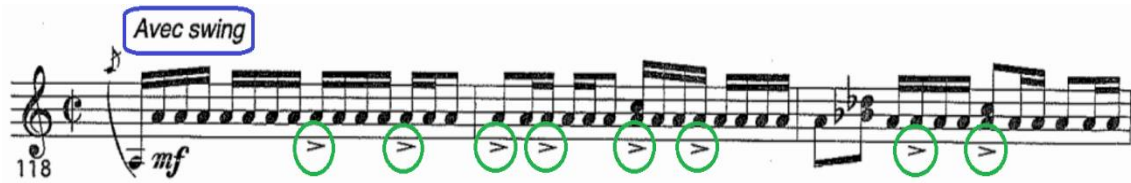


Figura 28 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Notas por arriba o abajo de la nota base La, y la simplicidad del piano.



Figura 29 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

A continuación, luego de llegar de un movimiento enérgico y suspensivo se produce de nuevo un reposo o una parada repentina durante esta sección. A partir del compás 155, el tempo se llega a ralentiza mucho, y se llega a usar una de las técnicas innovadoras en el vibráfono el bending: que será el uso de cuartos de tono.



Figura 30 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En el compás 157 nos especifica en la partitura el uso de en la tercera baqueta un cambio, la utilización de una baqueta más dura de grilon⁵ por el cual se realizará la técnica del bending que se realiza asentando la baqueta desde el nodo de la lámina hacia dentro, la baqueta tiende a disminuir el sonido, bajar el tono. Se presenta un juego rítmico de corchea, tresillo y semicorchea a tiempo y contra tiempo en este pasaje dando una sensación de acelerando, ser cuidadoso con el manejo del pedal para la sonoridad tímbrica del bending.

⁵ Grilon: material duro elástico con alta resistencia mecánica y a la abrasión, con una rigidez, dureza y tenacidad que lo hacen recomendable para distintas piezas técnicas como engranajes, tornillos transportables, piezas deslizantes, anillos de juntas, bujes, manguitos hidráulicos y toda pieza sometida a desgaste e impacto.

Figure 31 shows a musical score with three staves. The first staff starts at measure 156 and includes a diagram of a mallet stick with the instruction 'Con motor (lento)'. It features a '2' above a measure and 'Rubato' above a section of notes marked 'mf'. The second staff starts at measure 162 and includes a '3' above a triplet. The third staff starts at measure 166 and includes the instruction 'Arco' and '(m.g. arco)'. Red boxes highlight specific musical phrases across the staves.

Figura 31 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En los compases 172 y 173 el pasaje se ve enriquecido con el uso del arco con armónicos.

Figure 32 shows a musical score with two staves. The first staff starts at measure 171 and includes a yellow box around a note and the instruction 'p'. The second staff includes the instruction 'Arco harmoniques' and a blue box around a note. The score ends with a 6/4 time signature.

Figura 32 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

El compás 174 de igual manera nos indica en la partitura un cambio de posición de la baqueta de grilón a la cuarta posición con el fin de buscar una sonoridad tímbrica diferente en las notas altas.

Figure 33 shows a musical score with two staves. The first staff starts at measure 174 and includes a yellow circle around a note and a blue circle around a note. The second staff includes a red box with the instructions '(m.d. seule)' and '(m.g. prendre baguettes) médium'. The score includes a diagram of a mallet stick.

Figura 33 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

A partir del compás 176, hay juegos de ritmo y armonía hasta la reexposición final.

En el compás 179 el ritmo de corchea se mantiene con un patrón en figuras no convencionales en septillos llegando a una finalización cadencial a modo de escalas, con una modulación rítmica por figuración dando una sensación de acelerando con ligadura de expresión.

Figura 34 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En el compás 193 se retoma la energía y agresividad del inicio del movimiento, realizando el vibráfono otro ritmo continuo, las frases están bien marcado por las acentuaciones que nos da la sensación de una clave.

Figura 35 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

En los compases 221 a 230 y 251 a 260 un nuevo pasaje distinto podemos visualizar los contratiempos en el vibráfono esto servirá para diferenciar este rítmico continuo.

Figura 36 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Se observa elementos ritmicos ya utilizados que aparecieron al inicio y mitad de este movimiento

Figura 37 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

El movimiento tiene un unísono entre el piano y el vibráfono, donde finaliza con una repentina disminución de velocidad gradualmente hasta llegar a un ritmo suave y lento el cual se llegará a sentir todo el peso del concierto, sin ninguna preparación, aparece el acorde de La mayor, siendo este arpegiado en el vibráfono, donde este acorde va a tener relación al primer movimiento, poniendo así fin a este maravilloso concierto.

Figura 38 Partitura. Segundo movimiento. Tomado de Emmanuel Séjourné

Capítulo 3 - Guía Técnica De Montaje

En este capítulo se discutirá tipos de golpes, digitación, ejercicios técnicos, con el objetivo de resolver dificultades en los diversos pasajes en cada movimiento.

3.1 Primer movimiento

3.1.1 Propuesta interpretativa

- Tratándose de un movimiento lento, es posible ejecutar fácilmente sin realizar mucha tensión.
- En este primer movimiento con la indicación del Rubato se obtiene una expresión cantábil permitiendo tener una variedad de rudimentos rítmicos con figuras no convencionales.
- Al no encontrarse los movimientos dinámicos escritos en la partitura entendemos que se encuentran implícitos en el movimiento melódico, tal que así cuando hay un movimiento escalístico ascendente nos da la sensación de forte o creciendo y cuando la melodía descendente y llega al reposo nos da una sensación de diminuendo
- En algunos pasajes la línea melódica se presenta independientemente en cada mano mientras la mano derecha se queda en un ostinato la izquierda realiza la melodía.
- Mantener el control del ritmo en los pasajes.
- Buscar la digitación adecuada de acuerdo al movimiento melódico en el cambio de tesitura del instrumento, el traslado de la tesitura en los diferentes pasajes ya sea ascendente o descendente y diferenciar las líneas de la melodía con el acompañamiento.
- El uso del pedal constante para la prolongación de las notas de reposo o largas.

3.1.2 Tipos de golpes

Arcos: recomendación para el uso en los pasajes, frotarlo en forma vertical desde el borde de la lámina o toda a unos 45° a 90. Al frotar el borde se obtendrá un sonido suave, delicado sin muchos armónicos, pero al frotar la lámina completa se obtiene un sonido lleno, con cuerpo.



Imagen 11 tomada por el autor

Así las láminas comenzarán a vibrar y el sonido se formará, para una mayor sonoridad en el arco se debe tener un balance de resina esto producirá que el arco se fije en la lámina.

Golpe pistón: para este movimiento utilizaremos un solo golpe pistón este efecto proporciona una mejor resonancia a las láminas, esto se evidencia en los pasajes del solista que permitirá tener una mejor sonoridad y expresividad.

Dampening golpe apagado: esta herramienta técnica propia del vibráfono, se refiere a la habilidad de apagar la lámina con la baqueta para no causar sonidos disonantes en el pasaje.

Pedal: Tener prudencia al momento de utilizarlo en los momentos de realce e interés ya que el exceso puede perjudicar la calidad en el sonido y su claridad en el discurso musical, al no tener una notación específica en la partitura pensarlo con determinación al momento en el que se debe aplicar y cuando no es práctico.

3.1.3 Articulación

Acento, para este efecto se empleará una mayor fuerza sobre la nota marcada

Tremolo, efecto producido por la continuidad de golpes alternados en cada mano para producir el sonido de la lámina, dependerá mucho de la velocidad.

Figura 8 Motivo. Realizado por el autor

Observación: Para este pasaje la digitación es alternada, pero teniendo en cuenta que existe una melodía interna, donde las notas internas deberán tener más presencia que las del acompañamiento, es decir que la mano izquierda mantendrá las notas bajas y la mano derecha las notas internas. (Anexos - Compás 45 - 47, pág. 2)

Figura 9 Motivo. Realizado por el autor

Observación: Leer la formula rítmica sin ligadura para interiorizar el pulso. Una vez resuelto tendremos de guía el piano quien mantendrá el pulso de negra en los primeros tiempos, lograr los golpes continuos, consiguiendo un golpe Legato. (Anexos - Compás 65, pág. 3)

Figura 10 Motivo. Realizado por el autor

Observación: mediante los golpes alternos, a dos baquetas, asegurarse que las notas solo con acento se diferencien de las otras, y el resto mantener con la misma dinámica y fuerza. Así se obtendrá mayor fluidez. (Anexos - Compás 70, pág. 3).

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Vib.

Figura 11 Motivo. Realizado por el autor

3.2 Segundo movimiento

3.2.1 Propuesta interpretativa

- Para este movimiento el intérprete utilizará cuatro baquetas, de la misma forma se utilizará las siguientes técnicas idiomáticas como: el bending, el arco trémolo y armónicos.
- Tras una minuciosa manipulación del tresillo, la ejecución de la partitura escrita es técnica en todo el segundo movimiento.
- Para el pulso se requiere un total control rígido en el tiempo y ritmo, en donde se encuentra acentos o agrupaciones de notas, los cuales provocaran una confusión del pulso, la utilización de cuartinas en agrupaciones de tres indicadas por la acentuación, o la utilización de claves rítmicas en cada fragmento.
- En este movimiento el uso del tremolo no es constante, por el cambio de textura a otra en las diferentes secciones.
- Claramente mediante el uso de los acentos la dinámica expresa un ambiente enérgico, ayudando a la expresividad del sonido y a su carácter, en donde el protagonismo absoluto es del ejecutante solista

3.2.2 Tipos de golpes

Golpes dobles vertical. El uso de este golpe se encuentra durante toda la obra en los cuales con la acentuación se va dando el movimiento melódico que marca el carácter de la obra. Mediante la técnica Burton.



Imagen 12 tomada por el autor

Cuatro baquetas durante toda la obra es constante, tanto para el golpe alternado como para hacer doble golpe vertical. Tener un control permanente en no dejar caer las baquetas de los extremos cuando se encuentra con golpes alternados y que los golpes sean uniformes en el uso para acordes.

Golpe doble independiente, este golpe se trata de ejecutar con una solo baqueta la misma nota dos veces.

Golpe doble lateral externa consiste el golpe es usar solo las baquetas externas, es decir, las baquetas 1 y 4.

Golpe doble lateral internas, el golpe se trata en utilizar únicamente las baquetas externas, es decir, las baquetas 2 y 3.

Golpe simple y la técnica Bending que es la utilización de una baqueta semirrígida o de plástico, se produce este efecto descendente, el sonido se logra con una baqueta más suave que se golpea la lámina y rápidamente se desliza la baqueta semirrígida desde el nodo hasta el centro de la lámina con una presión determinada.

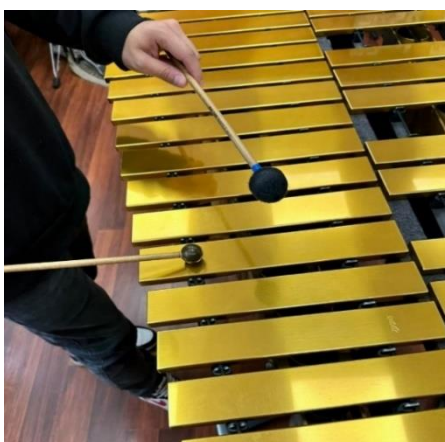


Imagen 13 tomada por el autor

3.2.3 Digitación

Dependerá el tipo de golpe que se empleará en los diferentes pasajes, a continuación, se explica los diferentes tipos de digitación

Digitación alternada con dos baquetas en ambas manos, pero exigiendo una alternancia de cada baqueta (1,2,3,4), (2,3,4,1), (3,4,1,2), (4,1,2,3). Etc.



Imagen 14 tomada por el autor

Digitación doble vertical se presenta al momento cuando dos notas consecutivas son ejecutadas con dos baquetas en cada mano, la misma nota es golpeada dos veces inmediatamente.

I D D I D I I D

Vib.

Figura 12 Motivo. Realizado por el autor

Digitación Múltiple para esta digitación se recomienda que cada mano responda independiente de la otra, es la unión de las dos digitaciones anteriores la alternada con la doble.

I I D I I D I I

Vib.

Figura 13 Motivo. Realizado por el autor

3.2.4 Ejercicios Técnicos

Observación: Tomando las notas principales de la primera sección he recreado un ejercicio de escala octatónica, la cual ayudará en la digitación y en cambio de registro en el instrumento. (Anexos - Compás 59-60, pág. 5).

I D I D I D I D I D I I D

I D I I D I D I D I I D I D I I

Figura 14 Motivo. Realizado por el autor

Observación: Leer el pasaje sin los acentos para una lectura del movimiento melódico, luego interiorizar el acento que nos da una sensación de agrupaciones de tres, y analizar la digitación ya sea alternada y la digitación de plano. (Anexos - Compás 76, pág. 6).

D I D I D I D I I D I I D I I D

I I D I I D I I D I I D I I D I

Figura 15 Motivo. Realizado por el autor

Observación: La utilización de la agrupación de cuartinas en paradiddle y en la agrupación de seis un paradiddle-didle, con el uso de la digitación de plano. (Anexos - Compás 152, pág. 9).

I D D I D I I D I D D I D I I D I D I D

Figura 16 Motivo. Realizado por el autor

Observación: Para este pasaje utilizaremos un ejercicio rítmico usando como digitación el paradiddle. (Anexos - Compás 198, pág. 11).

I D D I D I I D I D D I D I I D

Vib.

Figura 17 Motivo. Realizado por el autor

Observación: Para resolver este pasaje he tomado este juego de intervalos de tercera mayor en la mano izquierda y en la mano derecha intervalos de segunda mayor y en cada tiempo el cambio de intervalos. (Anexos - Compás 221, pág.12).

Vib.

Figura 18 Motivo. Realizado por el autor

Observación: Para esta sección podremos definir dos diferentes cambios de digitación, pero una posible digitación es la siguiente dado que por su velocidad nos puede convenir en este pasaje. (Anexos - Compás 60, pág. 5).

Vib.

Figura 19 Motivo. Realizado por el autor

3.2.5 Recomendaciones para la interpretación

Partitura

- Como primer punto llevar a cabo una lectura a primera vista y establecer los principales objetivos a conseguir.
- Detectar los pasajes con mayor dificultad, deben ser tomados con un mayor cuidado de una forma lenta hasta llegar a su tiempo exigido.
- Visualizar mentalmente los pasajes de la obra que desafiaremos, en fragmentos.
- Un análisis estético, interpretar y tratar de comprender como compuso el autor la obra.
- Efectuar un análisis estructural de su forma, motivo, repetición de motivos, armonía, fraseo - lógico y un breve análisis del acompañamiento en este caso la reducción del piano, así trataremos de comprender en su totalidad a la obra.

Ejecución

- Ser precavido con la elección de baquetas al momento de la ejecución, para el segundo movimiento se necesita un golpe más brillante.

- Para lograr mejor fluidez en los pasajes se requiere una correcta postura corporal, esto permitirá tener una mayor comodidad del brazo y la muñeca, incluso se obtendrá una mejor sonoridad.
- Para la memorización mecánica, mediante la repetición de pasaje varias veces consiguiendo una memorización motora y subconsciente, también estudiar, clasificar y relacionar lo que se necesita memorizar en este caso los pasajes más complejos.

Conclusiones

- En la investigación analítico de este concierto de Emmanuel Séjourné ha manifestado el uso de armonías disonantes muy bien usadas durante toda la obra con tendencia, acercamiento y recursos dentro del estilo del blues y jazz, basado en ejercicios técnicos.
- Respecto a la exploración tímbrica, amplía todo el registro del vibráfono y los discursos musicales que se utilizan en los diferentes rangos sonoros, en cada una de las exposiciones temáticas, aprovechando al máximo el uso de los timbres comunes y no tan comunes en el vibráfono.
- El trabajo permite obtener un conocimiento profundo acerca del compositor Emmanuel Séjourné, especialmente en este concierto, haciendo comprender de mejor manera sus características y especificaciones.
- La preparación de este concierto tiene una larga duración, con un estudio profundo tanto en la parte rítmica, ejercicios técnicos, dado que es una obra basada en toda la utilización de recursos que tiene el instrumento, enriquecida con efectos sonoros, que se pueden visualizar por medio de la dinámica como es la expresión rítmica.
- Dado que el intérprete es el medio por el cual el compositor alcanza el público con la obra, el intérprete tiene la responsabilidad de transmitir de manera limpia y honesta, exponiendo al mismo tiempo que transmite sentimientos y reacciones en el transcurso de la ejecución
- Siguiendo estas recomendaciones el concierto podrá tener una guía para mejorar su sonoridad para quién lo quiera ejecutar de esta forma.

Referencias

- Adams. (2020). *Adams*. Obtenido de Emmanuel Séjourné: https://www.adams-music.com/en/artists/adams_percussion/emmanuel-sejourne
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. New York: Norton paperback.
- L.N.H.C.M. (2015). *Vibráfono*. Obtenido de L.N.H.C.M: <https://www.conservatory.gov.lb/disciplines/discipline/18>
- McKinney, J. (Mar - Apr de 1998). *Vibraphone: Technique, Methods, Solos*. Obtenido de BANDWORLD Magazine: <https://www.bandworld.org/pdfs/VibraphoneMcKinney.pdf>
- Música para todos. (2012). *Análisis musical. Acercamiento a los métodos*. Obtenido de Música para todos: <https://musicaenbejar.blogspot.com/2012/01/analisis-musical-acercamiento-los.html>
- Musiclave. (2019). *Vibráfono. Que es, Origen, Características, Como funciona Y Mas*. Obtenido de Musiclave: <https://musiclave.com/musica/vibrafono/>
- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología Vol. 28, No 1, Actas del VI Congreso de la sociedad Española de musicología*, 667 - 696.
- Vic Firth. (2021). *Product guide*. Obtenido de Vic Firth Catalog: <https://chinakhs.com/wp-content/uploads/2023/09/Vic-Firth-Catalog-%EF%BC%88%E4%BB%8B%E7%BB%8D%E5%9B%BE%E5%86%8C%EF%BC%89.pdf>
- Vienna Symphonic Library. (2012). *Vibráfono*. Obtenido de Vienna Symphonic Library: <https://www.vsl.info/en/academy/percussion/vibraphone>
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, S. A.

Anexos

3

Concerto pour vibraphone et orchestre à cordes

à CLAUDE (Giot), JACQUES (Ménétreay), FRANCK (Tortiller), et les autres...

1° Mouvement

Emmanuel SÉJOURNÉ

Vibra
A Piacere $\text{♩} = 50$
2 Archets
Laisser résonner
mp

Piano
A Piacere $\text{♩} = 50$
mf
pp

Po
p
mp
mf
pp

4 8 12 16

Rit.
medium
Rubato
Expressif et lyrique

© 1999 Alfonse Production
 1 rue Gilbert Morel
 63 000 Clermont-Fd -FRANCE-

A.008 003 P.

Reproduction Interdite
 TOUS DROITS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS

4

ib. 
Po 
20 *p* *p* *p* *p*

ib. 
Po 
24 *p* *p* *p* *p*

ib. 
Po 
28 *p* *p*

ib. 
Po 
30 *mp* *p* *p*

ib. 
Po 
33 *p* *p* *p*

A.008 003 P.

Vib. 
Po 
36

Vib. 
Po 
39

Vib. 
Po 
41

Vib. 
Po 
44

Vib. 
Po 
46

A.008 003 P.

6

48

51

53

55

58

CADENCE

A.008 003 P.

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a vibraphone and piano. Each system consists of a single staff for the vibraphone (labeled 'Vib.') and a grand staff for the piano (labeled 'Po'). The piano part includes both treble and bass staves. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Measure numbers 48, 51, 53, 55, and 58 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). A 'CADENCE' marking is present above the vibraphone staff in measure 53. The score concludes with the alphanumeric code 'A.008 003 P.' centered at the bottom.

Vib. 

Po. 

60 *p*

Vib. 

Po. 

63 *p* *ff*

Vib. 

Po. 

65 *p*

Vib. 

Po. 

67 *p*

Vib. 

Po. 

69 *p*

A.008 003 P.

8

71

71

f

This system contains measures 71 and 72. The tuba part (Tb.) features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment (Po) consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 72.

73

73

This system contains measures 73 and 74. The tuba part continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords and a bass line. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 74.

75

75

This system contains measures 75 and 76. The tuba part has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features chords and a bass line. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 76.

78

78

mf

This system contains measures 78 and 79. The tuba part has a melodic line. The piano accompaniment features chords and a bass line. A dynamic marking of *mf* is present at the end of measure 79.

80

80

This system contains measures 80 and 81. The tuba part has a melodic line. The piano accompaniment features chords and a bass line. A dynamic marking of *mf* is present at the end of measure 81.



A.008 003 P.

Vib. 
Po 
82

Vib. 
Po 
84 *p* **FIN CADENCE**

Vib. 
Po 
88 *pp*

Vib. 
Po 
93 *p* *Arco* *Baguettes* *Arco* *Baguettes*

Vib. 
Po 
99 *p* *Arco* *Très long* *Très long*

A.008 003 P.

10

2° Mouvement

♩ = 120 *Energique et agressif*

Piano *ff*

Po *ff* *pp*

5 *p*

9 *mf*

12

16 *f*

18 *mf*

20 *f*

A.008 003 P.

11

Po

22

Po

24

Po

27

Po

29

Po

32

Po

34

Po

36

Po

39

A.008 003 P.

12

Po

41

Po

46

ib.

Po

51

ib.

Po

54 (8va)

ib.

Po

57 (8va)

ib.

Po

A.008 003 P.

Vib. *Poco più lento Poco rubato Espressif*

Po.

60

Detailed description: This system contains measures 60 to 65. The Vib. part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* and *mf*. The Po. part consists of sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 60 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 65 includes a *pp* marking.

Vib.

Detailed description: This system contains measures 66 to 72. The Vib. part continues with a melodic line, featuring a *rit.* (ritardando) marking in measure 68. The Po. part continues with sustained chords and a bass line.

Vib. *Tempo 1*

Po. *Tempo 1*

73

Detailed description: This system contains measures 73 to 76. The Vib. part has a *rit.* marking in measure 74, followed by a *Tempo 1* marking. The Po. part also has a *Tempo 1* marking. Dynamics include *p* and *f*. Measure 76 includes an *8va* (octave) marking.

Vib.

Detailed description: This system contains measures 77 to 79. The Vib. part features a fast, rhythmic melodic line.

Vib.

Po.

80

Detailed description: This system contains measures 80 to 84. The Vib. part has a melodic line with dynamics of *ff*, *f*, and *mf*. The Po. part features a rhythmic accompaniment with chords and a bass line.

Po.

85

Detailed description: This system contains measures 85 to 89. The Po. part continues with a rhythmic accompaniment, featuring chords and a bass line.

A.008 003 P.

14

Vib. 92

Po. 92

Vib. 99

Vib. 102

Vib. 107

Po. 110

Vib. 113

Po. 113

Vib. 116

Po. 116 (8^{va})

Poco allargando

Avec swing

mf

ff

p

8^{va}

8^{va}

A.008 003 P.

15

The musical score consists of seven systems, each with a Vibraphone (Vib.) part on a single staff and a Piano (Po) part on a grand staff (treble and bass clefs). The Vib. part features a continuous eighth-note pattern. The Po part provides harmonic support with chords and melodic lines. Measure numbers 121, 125, 129, 133, 136, and 139 are indicated at the start of each system. Performance markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). Trills and triplets are also present in the Po part.

A.008 003 P.

16

Vib. 

Po. 

142 (8^{va})-----

Vib. 

Po. 

144 *f*

Po. 

147

Po. 

150

Vib. 

Po. 

152 *ff*

Vib. 

Po. 

153 *ppp*

ppp-----

A.008 003 P.

Vib. *Con moto (lento)* *Rubato*

Po

157 *mf* *pp* *mp* *And.*

Vib.

Po

163 *p*

Vib. *Arco* *Arco armoniques*

Po

167 *(m.g. arco)* *p*

Vib. *(m.d. seule)* *(m.g. prendre baguettes)* *medium*

Vib. *♩ = 112 env.* *♩ = 112 env.*

Po

176 *p* *And.*

Vib. *rit.* *S. mesura*

Po *rit.* *S. mesura* *pp* *p*

A.008 003 P.

18

S. misura

Vib.

Po

186

189

Poco allargando

Senza motor

Vib.

Po

189

194

196

Vib.

Po

198

p

Vib.

Po

200

A.008 003 P.

Vib. *mf*

Po *mf* *p*

202

Vib. *mf*

Po *mf* *p*

204

Vib. *mf*

Po *mf*

206

Vib. *mf*

Po *mp* *mf*

208

Vib. *mf*

Po *pp*

210

A.008 003 P.

20

Vib. *f*

Po. *f*

Vib. *f*

Po. *f*

Vib. *f*

Po. *f*

Vib. *f*

Po. *ff*

f (2^e fois)

Vib. *f*

Po. *f*

A.008 003 P.

21

Po

231

Vib.

Po

233

Vib.

Po

235

Vib.

Po

237

Vib.

Po

240

Vib.

Po

242

A.008 003 P.

22

Vib. 
Po 
244

Vib. 
Po 
246

Vib. 
Po 
248 (8va)

Vib. 
Po 
250

Vib. 
Po 
252-257

A.008 003 P.

Vib. 255 -260

Po 255-260

Vib. 263

Po 263

Vib. 265

Po 265

Vib. 267

Po 267

p

tr

Vib. 269

Po 269

ff

Poco allargando

A.008 003 P.

Concerto pour vibraphone et orchestre à cordes

à CLAUDE (Giot), JACQUES (Ménétreay), FRANCK (Tortiller), et les autres...

1° Mouvement

♩ = 50 *A Piacere* 2 Archets *Laisser résonner* Emmanuel SÉJOURNÉ

Cello *mf* *mp*

Violon *pp* 10

médium *Rubato* *Expressif et lyrique*

4 17 21 26 30 34 38

© 1999 Alfonse Production
20 rue Ste Rose 63 000 Clermont-Fd

A.008 003 P.

Reproduction Interdite
TOUS DROITS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS

2

Musical score for guitar, measures 41 to 58. The score is written in treble clef and includes various rhythmic patterns and ornaments. Measure 41 starts with a triplet of eighth notes. Measures 42-43 feature sextuplets and quintuplets. Measure 44 includes a trill. Measures 45-46 feature sextuplets and a trill. Measures 47-48 feature sextuplets and triplets. Measures 49-50 feature sextuplets and triplets. Measures 51-52 feature triplets. Measure 53 is marked as a cadence. Measures 54-55 feature sextuplets and triplets. Measures 56-57 feature triplets and sextuplets. Measure 58 ends with a final chord.

A.008 003 P.

Musical staff 61: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note sixteenth-note sixteenth-note triplet, a sixteenth-note sixteenth-note sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note sixteenth-note sixteenth-note triplet. A trill is indicated above the second triplet. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 64: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 65: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 67: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 69: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 71: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 73: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 76: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet. The staff ends with a double bar line.

A.008 003 P.

4

FIN CADENCE

A.008 003 P.

2° Mouvement

$\text{♩} = 120$ *Energique et agressif*

Vibra

8

22

49

51

53

55

57

59

A.008 003 P.

6

Poco piu lento Poco rubato Expressif

f mf

Red. f pp

Tempo 1

rit.

f

6i

66

72

76

78

79

82

mf

The musical score is written for guitar and consists of eight systems of music. The first system (measures 6-11) features a treble clef and a 5/4 time signature. It includes performance instructions: "Poco piu lento", "Poco rubato", and "Expressif". Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). A "Red." (ritardando) marking is present. The second system (measures 12-17) continues with similar dynamics and includes a "Red." marking. The third system (measures 18-23) shows a change in tempo to "Tempo 1" and includes a "rit." (ritardando) marking. The fourth system (measures 24-29) features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fifth system (measures 30-35) continues with sixteenth notes. The sixth system (measures 36-41) features sixteenth notes with a "6" marking above the staff. The seventh system (measures 42-47) features sixteenth notes with a "10" marking above the staff. The eighth system (measures 48-53) features sixteenth notes with a "3" marking above the staff and a dynamic of *mf*.

A.008 003 P.

Musical score for guitar, consisting of seven systems of notation. The first system (measures 96-98) features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system (measures 99-101) includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked *f* and a bass line marked *mf*. The third system (measures 102-104) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 105-106) shows a melodic line with a slur and a bass line. The fifth system (measures 107-108) features a complex melodic line with many slurs and accents. The sixth system (measures 109-114) includes a double bar line with a '2' above it, indicating a second ending, and the tempo marking *Poco allargando*. The seventh system (measures 115-118) features a melodic line with a slur and the tempo marking *Avec swing*, and a bass line marked *mf*.

A.008 003 P.

8

Musical score for guitar, measures 121-139. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, and 139 are indicated at the beginning of each line. A *cresc.* marking is present at the end of measure 139.

A.008 003 P.

9

Musical staff 141-142: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 141 contains measures 141-142. Staff 142 contains measures 143-144, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 143-144: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 143 contains measures 143-144. Staff 144 contains measures 145-146, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 152-153: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 152 contains measures 152-153. Staff 153 contains measures 154-155, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 153-154: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 153 contains measures 153-154. Staff 154 contains measures 155-156, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 156-157: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 156 contains measures 156-157. Staff 157 contains measures 158-159, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 162-163: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 162 contains measures 162-163. Staff 163 contains measures 164-165, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 166-167: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 166 contains measures 166-167. Staff 167 contains measures 168-169, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 171-172: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 171 contains measures 171-172. Staff 172 contains measures 173-174, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 174-175: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 174 contains measures 174-175. Staff 175 contains measures 176-177, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

Musical staff 174-175: Treble clef, C major, 4/4 time. Staff 174 contains measures 174-175. Staff 175 contains measures 176-177, featuring sixteenth-note runs with slurs and accents.

A.008 003 P.

10

Musical score for guitar, measures 176-197. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Measures 176-180: $\bullet = 112$ env. 3. Includes a triplet of eighth notes and two groups of eighth notes with a 7:4 ratio.

Measures 181-182: Includes a slur over eighth notes and a *rit.* marking.

Measures 183-184: *S. misura* (Semi-measure). Includes a slur over a sequence of notes.

Measures 185-186: Includes a slur over a sequence of notes and a dynamic marking of *mp*.

Measures 187-191: $\bullet = 58$ env. Includes a slur over a sequence of notes and a dynamic marking of *mp*.

Measures 192-193: *Senza motor* (Without motor). Includes a slur over a sequence of notes and dynamic markings of *ff* and *mf*.

Measures 194-195: Includes a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Measures 196-197: Includes a sequence of notes with a slur and a dynamic marking of *mf*.

A.008 003 P.

Musical score for guitar, measures 198-215. The score is written in a single system with ten staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Measure 202 has a *mf* marking. Measure 208 has a *mf* marking. Measure 213 has a *f* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with '3' above notes. Slurs are used to group notes across measures. The score ends at measure 215.

A.008 003 P.

12

Musical score for guitar, measures 217-248. The score is written in a single system with multiple staves. It features a variety of rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and eighth notes. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *Poco allargando*. Measure numbers 217, 220, 223-228, 232, 235, 238, 240, 242, 244, 246, and 248 are indicated at the beginning of their respective staves. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

A.008 003 P.

250

252-257

255-260

263

265

267

269

Poco allargando

A.008 003 P.