

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



*GRABACION DE MUSICA MEXICANA
PARA PERCUSION SOLISTA*

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA - PERCUSIONES

PRESENTA

ALFREDO BRINGAS SANCHEZ



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Introducción	1
Hilda Paredes	3
Tlapitzalli 2	5
Diagrama ejemplos	8
Partitura	9
Mariana Villanueva	16
Partitura	19
Graciela Agudelo	24
A un Tañedor	26
Partitura	30
Manuel Enríquez	32
Canto aun Dios Mineral	33
Partitura	36
Arturo Márquez	42
Partitura	47
Carlos Chávez	51
Tambuco	52
Partitura	55
Xochipilli	103
Partitura	107
Conclusiones	125
Bibliografía	126

INTRODUCCION

La realización de este proyecto resume los aspectos más importantes aprendidos y desarrollados en mi larga experiencia como miembro de la Orquesta de Percusiones de la U.N.A.M. y como ejecutante de las principales agrupaciones sinfónicas y de cámara que han cubierto la escena musical de los últimos quince años en nuestro país y que han dado una amplia difusión a la creación musical nacional e internacional contemporánea.

Una vez que ha sido grabada y difundida la mayor parte de la música mexicana para ensamble de percusiones*, he llegado a la necesidad de cuestionarme acerca de la poco abundante producción de música mexicana para percusión solista.**

Las causas de esta limitada creación son muy diversas. En mi opinión destaca el desinterés y la apatía hacia la riqueza musical que puede aportar el área, así como el desconocimiento del desarrollo que las percusiones han tenido en el presente siglo en la música occidental y de la importante evolución de los percusionistas en nuestro país. Prueba de esto último es el hecho de que en los últimos quince años, en nuestras orquestas sinfónicas han desaparecido casi totalmente los percusionistas extranjeros, cosa que no sucede por ejemplo, en las áreas de instrumentos de cuerdas ó de alientos.

Es así que el número de obras para percusión sola no rebasa el número de cuarenta y menos de la mitad de ellas han sido editadas.

*Tres discos y siete temporadas de conciertos con la Orquesta de Percusiones de la UNAM

** Me refiero con esto a aquellas partituras en las que un sólo percusionista queda a cargo del discurso musical ó cuando es acompañado por otro medio, como podría ser otro instrumentista, la voz humana, una cinta magnetofónica, etc., pasando a ser de esta forma la pieza fundamental de la música, dejando atrás el papel tradicional de complemento sonoro y buscando de esta manera el desarrollo de un virtuosismo comparable al de cualquier otro instrumentista.

La intención de ésta tesis es la de impulsar la creación de este tipo de música, presentando la grabación de varias combinaciones instrumentales en las que se pueden apreciar sólo algunos de los inagotables recursos rítmicos, tímbricos, melódicos, armónicos, y expresivos de los instrumentos de percusión.

He seleccionado para su grabación siete obras con variadas y contrastantes características:

- "Tlapitzalli 2" para flauta y percusiones de Hilda Paredes
- "Canto Fúnebre" para oboe y timbales de Mariana Villanueva
- "A un tañedor" para percusión sola de Graciela Agudelo
- "Canto a un dios mineral" para recitante y percusión de Manuel Enríquez
- "A Mao" para marimba y cinta de Arturo Márquez
- "Tambuco" para seis percusionistas de Carlos Chávez
- "Xochipilli" para percusiones y alientos de Carlos Chávez

Otra de las intenciones de esta tesis es la de analizar los problemas de ejecución planteados por cada una de estas obras y que son muy variados; notaciones contemporáneas, nuevas técnicas instrumentales, improvisación, etc. Esto con el fin de orientar y abreviar el camino para el ejecutante interesado en abordar alguna de estas piezas musicales.

Incluyo un breve análisis estructural de las obras y también algunos datos biográficos y catálogo de música de cada compositor.

HILDA PAREDES. Nació en Tehuacán, Puebla, en el año de 1957. Realizó estudios de piano y flauta en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Participó en los cursos magistrales a cargo de Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle y Rodney Bennett. En 1987 obtuvo el grado equivalente a licenciatura del Guildhall School of Music de Londres. En 1990 recibió la beca del Arts Council de la Gran Bretaña, y recibió la maestría en la City University de Londres, Inglaterra.

Actualmente imparte las cátedras de Armonía, Contrapunto y Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Desde 1992 colabora en varios programas de música nueva de Radio UNAM y con la revista Pauta.

Catálogo de obras

- " Dos canciones anacrónicas
para voz y piano
- " Tres piezas para Clavecín "
- " Dos piezas para grupo de cámara "
para flauta , oboe, clarinete, dos cornos y cuerdas
- " Fuegos de San Juan "
para flauta, clarinete, corno, arpa, percusión, cuerdas y coro femenino
- " Música para el gabinete del Dr. Caligari "
para alientos, cuerdas, piano y clavecín
- " Permutaciones "
para violín solo
- " El canto del Tepozteco "
para flauta, guitarra, cuerdas y percusiones
- " Ajau Can "
para orquesta sinfónica
- " El Prestidigitador "
para tres clarinetes, dos percusionistas y bailarines
- " Tlapitzalli 1
para cinta
- " Tlapitzalli 2
para flauta y percusión
- " Tlapitzalli 3. "
para tres flautas dulces

" Sonetos eróticos "

para flauta, soprano, guitarra y arpa

" Testamento "

para mezzo y guitarra

" Agamenón toma un baño "

para barítono, trombón y piano

" Oskutzkab "

para ensamble

" Towards the sun "

para flauta, cello, sintetizador y tabla

" La septima semilla "

ópera de cámara

" Ikal "

para flautas dulces

" Oskintok "

para orquesta

" Chaczidzib "

para flauta piccolo

" De aquel hondo tumulto "

para cuerdas, flauta, clarinete, percusión, arpa y piano

TLAPITZALLI 2
para flauta y percusiones

Hilda Paredes

Tlapitzalli 2 de Hilda Paredes es una pieza musical inspirada en ciertas formas estructurales de la música Kathak del norte de la India, aunque con un tratamiento mucho más libre. Hilda retoma algunos ritmos, secuencias y estructuras escalísticas que traducidos a la flauta y las percusiones adquieren una nueva e interesante dimensión. Escrita inicialmente para danza, es también muy usada como pieza de concierto.

La obra consta de dos partes. Un primer movimiento lento, enlazado por un pequeño puente, nos conduce a un scherzo rápido y muy rítmico.

La primera parte es de un espíritu evocador, en tiempo lento y esto lo aprovecha la compositora para exponer uno de los principios fundamentales sobre los que está construida la línea melódica de la flauta durante toda la pieza; una escala de nueve sonidos, cuya estructura interválica es de tono, semitono, semitono, tono, semitono, semitono, tono, semitono, semitono, que parte de Mi bemol 5 (ejemplo 1). Esta se vá desarrollando en pequeños juegos rítmicos en contrapunto con una cajita de madera y el vibráfono hasta desembocar en el compás doce, donde ataca la misma escala, pero esta vez partiendo de la nota Mi natural 6 (ejemplo 2). La flauta insiste entonces en estos juegos rítmicos, buscando en varios intentos subir cada vez más de tesitura. La aparición de las notas La y Do sostenido en el cuarto tiempo del compás 17, ajenas a la presente escala, nos regresan a la inicial sobre Mi bemol y culminan en el siguiente compás, los esfuerzos por alcanzar el sonido más agudo de toda la pieza; un Si bemol 7. Una escala descendente llega a la nota Sol 6, sobre la cual nuevamente es construida la estructura de nueve sonidos.

En la letra A, con el cambio de tiempo, octavo igual a 126, se inicia un breve puente con fragmentos rítmicos en los cangrejos, que anticipan la naturaleza irregular de lo que está por venir ; dialogan con la flauta en Sol, que es utilizada con intenciones más bien percusivas que melódicas (ver nota de indicación, al pié de página 10 de la partitura).

La escala disminuida invertida sobre Do sostenido del compás 36 (ejemplo 3), nos lanza de lleno con un acelerando al impetuoso segundo movimiento.

En el compás 37, comienza esta segunda parte con un fragmento rítmico de la música hindú, anunciado por los rototoms, el cual será reiterado en varias ocasiones por la autora. La exposición del tema principal aparece en compás 44, en la flauta; construido en base a una escala disminuida, que parte de la nota Re 5 (ejemplo 4). Esta frase de seis compases es repetida una vez más a partir del compás 55 . En la letra D, los rototoms inician un pequeño diálogo rítmico con la flauta.

En el compás 63 la flauta presenta las notas con las que va a responder a las insinuaciones rítmicas de la percusión, basadas en una escala disminuida invertida de la nota Re 5 (ejemplo 5).

Esta discusión finalmente es resuelta en compás 88, donde ambos instrumentistas caen a un calderón con tremolo. Aparece entonces una frase de dos compases (89 y 90), que se repite dos veces más, transportada cada vez una tercera mayor descendente, siempre construida sobre una escala disminuida invertida , que parte de la nota La, luego Fa y por último Re bemol (ejemplos 6, 7 y 8).

Un segundo puente de la percusión sola enlaza la reexposición del tema inicial, ahora en Mi bemol disminuido (compás 106) y que se repite en compás 116.

Finalmente a manera de coda, un Mi bemol 6 de la flauta busca despedir la obra subiendo a su octava alta, primero con una escala disminuida; luego en un segundo titubeo con una escala disminuida invertida y al fin decidiéndose por la escala de nueve sonidos presentada al principio de la obra (ej. 1), con un pequeño adorno cromático (C natural),que remata en la nota E bemol, principio y fin de la obra.

Tlapitzalli 2 de Hilda Paredes fué grabada en el mes de marzo de 1993, en el estudio de grabación SUPERMIDI, Calle Delta No. 56-A, Col. Romero de Terreros, Coyoacan, México D.F.

Ingeniero de grabación: Rubén López Arista

Productor Ejecutivo: Luigi Lazareno

Flautas: Guillermo Portillo

Percusiones: Alfredo Bringas

La principal dificultad interpretativa de esta pieza musical radica en la precisión rítmica que los dos ejecutantes deben tener. Percusionista y flautista han de ponerse de acuerdo en la subdivisión de los compases, para obtener un mismo fraseo. Recomiendo además el uso de varios atriles de música para cada ejecutante, ya que no hay ningún momento de reposo (especialmente para el percusionista), que permita cambiar las hojas de la partitura.

A continuación presento la lista de instrumentos requerida y que ha sido modificada por la propia compositora para esta ocasión, así como un diagrama (No.1) de la disposición de las percusiones para una más cómoda ejecución.

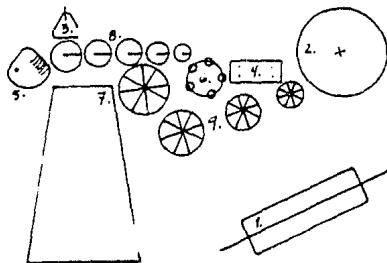
Dotación

Flauta Traversa, flauta en Sol

Percusiones:

- | | |
|--|------------------------------|
| 1. Tam-tam grande | Large Tam-tam |
| 2. Platillo grande | Large cymbal |
| 3. Triángulo | Triangle |
| 4. Cajita de madera | Wood block |
| 5. Güiro | Güiro |
| 6. Pandero brasileño (apagado) | Brasilian tambourine (muted) |
| 7. Vibráfono | Vibraphone |
| 8. Cinco cangrejos | 5 temple blocks |
| 9. Cuatro rototoms (6", 8", 10" y 12") | |

Tlapitzalli, de Hilda Paredes



Ejemplos

①

Mib⁺5 Fa⁺5

Eb⁺5 Fa⁺5 Fa⁺5

∪ = TONO
∩ = SEMITONO

②

③ Do[#] disminuida invertida

④ Re disminuida

⑤ Re disminuida invertida

⑥ La disminuida invertida ⑦ Fa dism. inv. ⑧ Reb dism. inv.

TLAPITZALLI 2

Hilda Paredes

(♩ = 52)

Flute

Wood. clar.

large ten. drum

Vibraphone

W.B.

large Cymbal

Vib.

Utbl.

Cymbal

* * ZISCHEN - GLISANDO CON BATIDOR DE TRIANGULO

17

flute *mf*

vibr.

w. bl.

cymb.

19

flute *mp*

vibr.

guro

blocks.

gulto

gltro

23

Flute *mf* *caracolo alla flute*

Frang. T. blocks

(A) $\text{♩} = \text{ca. } 126-132$

30

flute. *pp*

guro

blocks

cymbal

poro accelerando...

be be be be

change to

trumpet

from 7/8

v.s.

(* with hard stick
in the centre of the cymbal

3044 MARCUS SCORE EDITOR

(* *) hit the keys
and tongued
very strongly on the
mouth piece
(more accussive than pitch)

③ (♩=126-132)

Flute. *pp* change to flute

Reo. tons. *p*

Pand. *p*

Flute *mf*

w. clar. *p*

r. tons. *p*

Pand. *p*

Flute *mf*

w. clar. *p*

r. tons. *p*

Flute *mf*

w. clar. *p*

Re. tons. *p*

55

Flute

w. bl.

R.T.

Cymbal

mp

p

(D)

59

Flute

w. bl.

R. toms

f

16

(E)

63

Flute

w. bl.

R. toms

mp

p

16

f

69

Flt.

w. bl.

R. toms

f

16

f

75

flute

W. bl.

R. toms

80

flute

W. bl.

R. toms

85

flute

W. bl.

R. toms

pan.

cymbal.

però accelerando...

tempo (2/10)

9

90

flute

W. bl.

R. toms

93

Flt.

W. bl.

Rt. Pano.

P

94

Flt.

W. bl.

Rtoms

cymbal

f

cymbal

f

f

f

95

Flt.

W. bl.

Rtoms.

PANO.

cymbal

P

mf

mf

mf

mf

107

Flute

W. bl.

Rtoms

f

mf

mf

f

f

110

flute

W. bl.

R. tom.

fl.

W. bl.

R. tom.

110

fl.

W. bl.

R. tom.

cymbal.

f

110

flute

W. bl.

R. tom.

110

flute

W. bl.

R. tom.

Mariana Villanueva. Nació en la Ciudad de México en 1964. Comenzó su carrera de composición en el Conservatorio Nacional de Música, en donde ingresó en 1984, al Taller de Composición y Análisis del maestro Mario Lavista.

En 1985 participó en el Taller de Composición Piloto a cargo de los maestros Federico Ibarra, Mario Lavista, Julio Estrada y Daniel Catán.

Su música ha sido interpretada en México, Estados Unidos, Suecia, España y Perú.

Desde 1988 estudia composición en la Universidad de Carnegie Mellon en Pittsburg, EUA, con los maestros Lukas Foss y Leonardo Balada.

Catálogo de obras

- " Trío " para clarinete, viola y piano 1985
- " Canto Nocturno " para flauta en Sol 1986
- " Cantar de un alma ausente " para clarinete 1986
- " Otoñal " para piano 1987
- " Serpere " para cuarteto de cuerdas 1987
- " Ventanas " para piano 1988
- " Luz Nocturna " para clarinete, fagot, viola, cello y piano 1989
- " Odonal " para cinta 1990
- " Antígona " para mezzosoprano, tenor, barítono, coro y piano 1990
- " Canto Fúnebre " para oboe y percusiones 1991
- " Un canto de pajarero " para flauta y cinta 1991
- " Anabacoa " para orquesta 1992

" Canto Fúnebre " está inspirada en la novela de José Revueltas, " El luto humano ", de la cual transcribo el siguiente fragmento: ".....y suplicas, lágrimas, desesperación absoluta, sentido de lo miserable, todo eso reunía como si tuviese a la vez, algo de animal que llorara ".

Mariana Villanueva.

CANTO FUNEBRE

para oboe y percusiones Mariana Villanueva

Esta pieza consiste en una línea melódica que usa intervalos muy pequeños a lo largo de su canto hasta alcanzar un climax que es dado por las percusiones. A partir de este momento las percusiones dialogan ó más bien apoyan el canto fúnebre del oboe. Después de esta cima , la pieza va descendiendo en cuanto a intensidad emotiva, hasta llegar al silencio. Es, como su nombre lo indica, un canto fúnebre.

Para el percusionista, el balance dinámico con el oboe, es uno de los puntos que más se deben cuidar en esta obra. Son cuatro timbales y un bombo que con un poco más del volúmen requerido, pueden hacer que el oboe pase inadvertido.

Recomiendo colocar el bombo en forma horizontal junto al timbal más grave, como un quinto timbal.

Desde el principio debemos seguir muy de cerca el canto del oboe e integrarnos con las primeras breves intervenciones del bombo, como si fueran parte de la melodía y evitar que con cualquier distracción se pierda la continuidad de la música.

En el último sistema de la hoja 2, comienza en el timbal una marcha. Hay que cuidar la correcta conducción de las dos voces, la del bombo y la de los timbales.

En el segundo renglón de hoja cuatro de la partitura (p. 22), llegamos al punto climático de la obra, donde hay más tensión y volúmen de los instrumentos. Toda la energía acumulada desde el inicio de la marcha debe culminar en este punto y de aquí en adelante la intención es hacia abajo en volúmen y carácter.

Las indicaciones de expresión deben orientarnos respecto al carácter de la obra. Contra lo que comúnmente se piensa, con bombo y timbales en conjunción con el oboe podemos verdaderamente expresar los sentimientos de abandono y desesperación que la compositora busca transmitir, inspirada en el texto de José Revueltas.

Canto Fúnebre de Mariana Villanueva fué grabada a principios del mes de marzo de 1993, en la Sala de Conciertos Nezahualcoyotl, Avenida Insurgentes Sur No. 3000, Ciudad Universitaria en México D.F.

Ingenieros de grabación: Eugenio Toussaint, Juan Switalski

Oboe: Roberto Kolb

Percusiones: Alfredo Bringas

Canto Fúnebre, de Mariana Villanueva

Dotación:

Oboe

Cuatro timbales (Sol 3, Do 4, Re bemol 4, Si 4)

Bombo

CANTO FUNEBRE

MARIANA VILLORENA

Lucubro [d.c.a. 66]

Musical staff 1: Treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures and another slur over the next two measures. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

Musical staff 2: Treble clef, continuing the melodic line from the first staff. It features several slurs and rests, ending with a double bar line.

Gas Dawn
p
(soft mollato)

Musical staff 3: Treble clef, featuring dynamic markings *f*, *p*, *mf*, and *f*. It includes a section labeled "A. D." with a piano (*p*) dynamic. The staff contains a melodic line with various slurs and rests.

Musical staff 4: Treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic. It includes a triplet of eighth notes and a section labeled "A. D." with a piano (*p*) dynamic. The staff contains a melodic line with various slurs and rests.

Accell. Lacrimoso [d.c.a. 92]

Musical staff 5: Treble clef, featuring dynamic markings *f* and *mf*. It includes sections labeled "A. D." with a piano (*p*) dynamic and "A. D." with a piano (*p*) dynamic. The staff contains a melodic line with various slurs and rests, including a triplet of eighth notes.

Con alguma licença.

Apasionado [d. c. a. 100]

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The melody starts with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes with a slur. Dynamics include 'f' and 'p'.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. The melody continues with eighth notes and a half note. Dynamics include 'p' and 'f'.

Accell poco a poco

(MARCATO)

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. The melody is marked 'MARCATO' and 'Accell poco a poco'. It features a series of eighth notes with a slur. Dynamics include 'f'.

Hero Hero. [d. c. a. 72] Marcato.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. The melody is marked 'Marcato' and 'ff'. It features a series of eighth notes with a slur. Dynamics include 'ff'.

B. D.:
P

(hi am)
Kalam lip posture

(Melliphonic)

B. D.
f

Timpani

(With hard mallets)

Musical staff 5: Bass clef, 4/4 time signature. The timpani part consists of a series of eighth notes. Dynamics include 'f' and 'ff'.

ff

Violentamente *Accell.* (*L'ultimo tempo*)

ff *mf* *f* *fff*

p *f*

3 3

Largissimo [d. ca. 50]

Calando.

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

p *p* *p*

5

Violento [d. ca. 60]

mf *f* *f* *f*

f *f* *f*

f *ff* *p*

5 5

21

Musical score system 1, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a *pp* dynamic and features a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff starts with a *f* dynamic. A *Q. D.* (Quadruplo) section is indicated with a *(mezzo)* dynamic. A dashed line above the treble staff spans the first two measures.

Musical score system 2, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a *f* dynamic and features a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff starts with a *ff* dynamic. A *Q. D.* section is indicated with a *p* dynamic. A dashed line above the treble staff spans the first two measures. The system concludes with the tempo marking *Largando...*.

Musical score system 3, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a *p* dynamic and features a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff starts with a *pp* dynamic. A *Q. D.* section is indicated with a *pp* dynamic. A dashed line above the treble staff spans the first two measures. The system concludes with the tempo marking *Largando*.

L'adesso tempo.

Rallentando

Oboe

G.D.

(cym. mar.) p

Mancato:

Cymb

p

Mariana Villanova.

Pittsburgh, Pa.

List of terms:

Luctuoso = mournful, sad.

Lacrimoso = tearful.

Con alcuna licenza, with some freedom.

Violentamente = violent.

Malinconico, gloomy, melancholy.

GRACIELA AGUDELO. Nació en la ciudad de México. Inició sus estudios de piano a la edad de seis años. Cursó la carrera de pianista en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Sus estudios de composición los realizó en el Conservatorio Nacional de Musica, bajo la guía de los maestros Hector Quintanar y Mario Lavista.

Su música ha sido ejecutada en los más importantes foros de la Republica Mexicana, así como en los Estados Unidos, Japón y varias ciudades de Europa y Sudamerica.

Es miembro fundador de la Sociedad Mexicana de Música Nueva, A.C. Desde abril de 1992 es productora asociada del programa "Hacia una nueva música", que trasmite Radio UNAM.

En 1992 fué becada por el Internacionale Musikinstitute Darmstadt, de Alemania, y por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Catálogo de obras

- " Elegía " para violín y piano 1965
- " Variaciones " para flauta viola y piano 1967
- " Expan " para piano 1969
- " Andante " para piano 1971
- " Siete preludios " para piano 1971
- " Sonata " para piano 1971
- " Nebulario " para violín, trombón, vibráfono, piano y guitarra 1972
- " Minuet " para cuarteto de cuerdas 1973
- " Dos fugas " para piano ó clavecín 1973
- " Cuarteto " para cuerdas 1973
- " Espejismo " para violín, cello, fagot y clarinete 1976
- " Trece piezas latinas " para piano 1977-79
- " Tres piezas mexicanas " para orquesta de cámara 1983
- " Arquéfona " para piano 1984
- " Sonosferas " para orquesta de cuerdas 1986
- " Pequeña Suite " para piano
- " Navegantes del crepúsculo " clarinete, fagot y piano 1989

- " Apuntes de viaje " para cuarteto de cuerdas 1989
- " A un Tañedor " para un percusionista 1990
- " Arabesco " para dos flautas dulces 1990
- " Gitanería " para dos flautas dulces 1990
- " Oh, buen Jesús " para canto y piano 1991
- " Toccata " para clavecín 1991
- " Venias de ayer " para quinteto de alientos 1991
- " Cantos desde el confín " para mezzo, flauta, cello, piano y percusiones 1992
- " Vocalise y Bagatelle " para piano y fagot 1992
- " Cuaderno de estudios " para piano 1993

" A un Tañedor "

" La familia de los instrumentos de percusión se incrementa y perfecciona día con día y presenta un terreno vasto, inexplorado y lleno de posibilidades que, como en mi caso, resulta profundamente sugestivo, inspirador y excitante.

Esto y la capacidad de virtuosismo que han alcanzado algunos jóvenes en nuestro país, fueron en mí las motivaciones básicas para componer esta obra."

Graciela Agudelo

A UN TAÑEDOR
para percusiones

Graciela Agudelo

Es una obra en dos movimientos, cada uno de ellos de naturaleza bien definida.

De carácter exhaltado, el primero utiliza los recursos instrumentales de una manera contrastante y variada. Está construido a base de mezclas tímbricas y para cada caso se vale tanto de la expresión tradicional como de ciertos efectos vanguardistas.

Uno de los problemas que este movimiento plantea es la selección adecuada de baquetas, necesaria para obtener la mejor calidad tímbrica y dinámica de los instrumentos.

La continuidad de la música no debe ser afectada por los numerosos cambios que hay que hacer de las baquetas. Para tal propósito, propongo el uso de varios atriles colocados estratégicamente, que permitan realizar dichos cambios ágilmente. Los atriles deben tener una franela que impida cualquier clase de ruido extramusical al depositar en ellos las baquetas (diagrama No. 2).

Los primeros seis compases deben ser tocados con baquetas suaves de timbal con el fin de obtener un sonido legato en los timbales y sin que se oiga el cambio de un timbal a otro, en los glisandos de los compases 3 y 4.

En el compás 7 hay que percutir la campana del platillo con baqueta de madera. En el compás 12 poner el bordonero de la tarola y no olvidar quitarlo en compás 16.

Para el compás 17 escoger un par de baquetas con madera de un lado y fieltro del otro, para que el cambio de madera a fieltro de compás 18 a 19 sea inmediato. En compás 31 usar baquetones de bombo muy suaves.

Los pasajes de los compases 25 a 29 y 36 a 43, las baquetas a usar deben obtener buen sonido en los cangrejos pero sin sacrificar el producido en el bombo y el gong. El agitado de 44 debe ser realmente furioso y sólo el rallentando y disminuyendo de los últimos tres compases han de calmar este ímpetu. Apenas empiece a desaparecer el sonido de platillo y gong, se debe atacar el siguiente movimiento.

El segundo movimiento es un scherzo de carácter vivo y muy rítmico. Se seleccionan en él exclusivamente instrumentos de membrana, para ser tocados como si se tratase de un solo instrumento. Consta de un bloque sonoro sin reposo, cuyo constante movimiento deriva en un pequeño episodio de improvisación libre cerca del final.

Para este segundo movimiento mi primera recomendación es tocarlo de memoria. A diferencia del anterior, en este no hay pausas y los movimientos corporales llegan a ser realmente espectaculares. La velocidad de la pieza exige movimientos muy ágiles, dada la distancia y tamaño tan grandes de los instrumentos. El diagrama de acomodo de los instrumentos es el resultado final de varios intentos y reajustes, tomando en cuenta que soy zurdo.

La tarola está señalada con una " x " y el rototom con un círculo sobre sus respectivas notas en la partitura, para facilitar la inicial lectura y aprendizaje del movimiento. Los glisandos en el rototom de los compases 10, 19, 26, 31, 32, 37, 38, y 39, deberán omitirse a menos que se cuente con un rototom de pedal (por instrucciones de la compositora).

En la improvisación pienso que se debe mantener la misma idea de movimiento continuo, pero ahora jugando más con contrastes tímbricos y dinámicos, retomando pequeños fragmentos del episodio inicial y combinándolos libremente hasta llegar a un climax que justifique la violenta salida final de los timbales y el gong con el bambo.

" A un Tañedor " requiere de una muy buena disposición y paciencia del ejecutante, sobretodo al comenzar a estudiarla. Para empezar, toma mucho tiempo el acomodo y distribución de los instrumentos, y cualquier variación en las distancias afecta la ejecución, ya que las manos se acostumbran a movimientos muy precisos. A cambio de ello, la pieza resulta interesante y vistosa para el público, y desafiante para el percusionista.

" A un Tañedor " de Graciela Agudelo fué grabada en el mes de diciembre de 1992, en el estudio de grabación SUPERMIDI, Calla Delta No. 56-A, Colonia Romero de Terreros, Coyoacan, D.F.

Ingeniero de grabación: Rubén López Arista

Productor Ejecutivo: Luigi Lazareno

Percusiones: Alfredo Bringas Sánchez

A continuación presento la lista de instrumentos y la simbología usadas por la autora, seguidas de un diagrama de acomodo.

A un tañedor, instrumentos

1. Cuatro timbales (Mi, Sol, Do, Fa)
2. Bombo (30" ca.)
3. Platillo (20 " ca.) ó gong chino
4. Tres tom-toms (grave, medio, agudo)
5. Dos congas
6. Rototom (18" ca.)
7. Tam-tam ó gong
8. Cinco cangrejos
9. Dos bongós

Símbolos

Lo más rápido posible



Glisando



Repetir la misma nota, acelerando



Repetir la misma nota, ritardando



Baquetas

Dura



Suave



Semidura



De madera

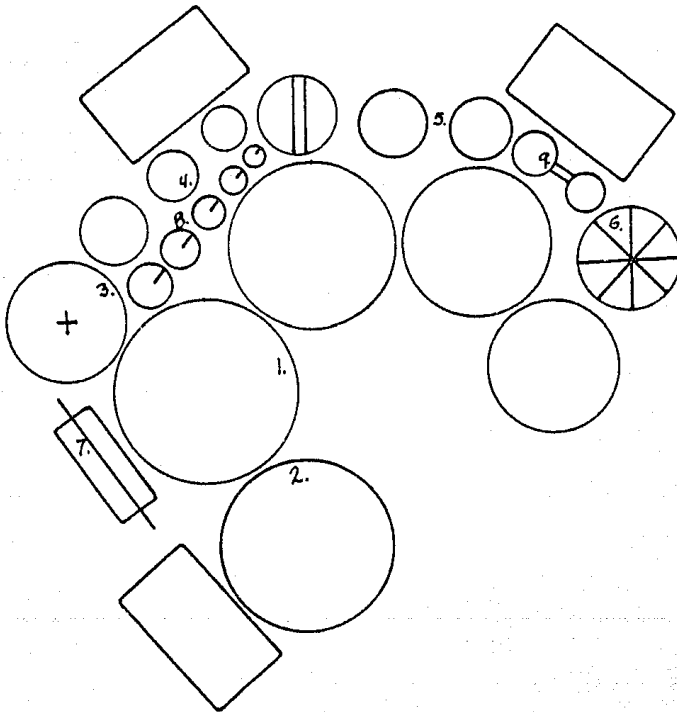


Con la mano



Diagrama de instrumentos No.2

A un Tañedor, de Graciela Agudelo



A UN TAÑEDOR.

gracielaiguacio

♩ = 60 - sempre rubato

♩ = 60 - sempre rubato

Tom-toms (1) PH (2) Conga (3)

Rotolo S.D. (4)

SHAKE ON S.D. (5) Tom-toms S.D. G.C. SHAKE ON (6)

Bongos (7) S.D. Rotolo (8) Tom-toms (9) Timp (10)

Rotolo Bongos (11) Conga (12) T.B. (13) Rotolo (14) Tom-toms (15)

Rotolo (16) Conga (17) Rotolo (18) T.B. (19) G.C. (20)

♩ = 60-72 Tom-toms (21) G.C. (22) Rotolo (23) T.B. (24) Tom-toms (25) Bongos (26) Congas (27) (Tom-toms) (28) accellerando

molto sostenuto... ♩ = 104 agitato subito (29) PLATO (30) rallentando

30

J. 138

Handwritten musical score for measures 1-10. The score is arranged in a grand staff with parts for Bg, Cg, S.D., T.t, Rt, Tim, and G.C. Measure numbers 1 through 10 are circled above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for measures 11-20. The score is arranged in a grand staff with parts for Bg, Cg, S.D., T.t, Rt, Tim, and G.C. Measure numbers 11 through 20 are circled above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for measures 21-31. The score is arranged in a grand staff with parts for Bg, Cg, S.D., T.t, Rt, Tim, and G.C. Measure numbers 21 through 31 are circled above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Improvvisare ad libitum

Handwritten musical notation for a timpani part. It shows a single note on a staff with a dynamic marking of *sfz* and a hairpin indicating a crescendo to *fff*. The part is labeled "Timp" and "G.C.C."

31
Ed. Schmitt

MANUEL ENRIQUEZ. Nació en Ocotlán, Jalisco. Inició sus estudios musicales con su padre, después con Ignacio Camarena y Miguel Bernal Jiménez. Más tarde se le concedió una beca para la Julliard School of Music de Nueva York, en donde fueron sus maestros Iván Galamián, Louis Persinger, William Primrose y Peter Mennin. Estudió de modo independiente con Stefan Wolpe, discípulo de Anton Webern. En 1971 obtuvo la beca Guggenheim. Ha recibido comisiones para componer música por parte de numerosos organismos nacionales e internacionales y se ha hecho acreedor de innumerables condecoraciones por sus méritos artísticos.

Fundó la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea y La Sociedad Latinoamericana de Música Nueva. Fué Director del Conservatorio Nacional de Música y titular de la Dirección de Música del INBA.

Es miembro de número de la Academia de Artes y del Consejo Nacional del Seminario de Cultura Mexicana. Fué director del Centro Nacional Carlos Chávez para la Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM).

Actualmente es Asesor del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Coordinador del Foro Internacional de Música Nueva.

El catálogo de Manuel Enríquez reúne más de 70 obras para todas las combinaciones instrumentales, música electrónica y piezas de multimedia y teatro musical. Para fines específicos de esta tesis sólo mencionaré algunas de las obras donde los instrumentos de percusión tienen un papel preponderante.

- " Tres formas concertantes " para alientos, percusión, cuerdas y piano 1964
- " Contravox " para sonidos electrónicos, dos percusionistas y voces 1976
- " Intermittido Sueño " para actriz, percusiones y alientos 1981
- " Político " para seis percusionistas 1983
- " Díptico " para percusionista solista y orquesta de cuerdas 1990
- " Canto a un Dios Mineral " para un percusionista y recitante 1992

Canto a un Dios Mineral
para un percusionista y recitante

Manuel Enríquez

El profundo conocimiento que el maestro Enríquez tiene de las posibilidades musicales de los instrumentos de percusión, queda plenamente comprobado en este "Canto a un Dios Mineral". Con un lenguaje muy personal conduce al percusionista a crear un mundo sonoro que se integra, en una sola unidad, al texto de Jorge Cuesta. Concede al ejecutante los elementos necesarios para dialogar libremente con el recitante.

La música fué escuchada en su mente. Timbres, dinámica y ambientes están definidos rigurosamente en la partitura. Es un compositor que sabe cómo debe sonar su música. Permite igualmente que el azar y la aleatoriedad queden bajo control de los ejecutantes, dándoles un margen óptimo de flexibilidad.

Canto a un Dios Mineral es en mi opinión, una música expresionista. Su construcción no obedece a estructuras tradicionales, ni sigue un patrón preestablecido. Las ideas surgen una tras otra y se encadenan libremente. La repetición de sus elementos pasa a ser sólo uno más de los recursos a emplear y no el principio fundamental de construcción musical.

Los estados de ánimo van de un lado a otro. No hay lugar para la cómoda y placentera audición. Exige del oyente una participación activa, no contemplativa.

Para lograr una buena interpretación de esta pieza musical debemos resolver de antemano dos problemas básicos. El primero es el de la cómoda y práctica disposición del instrumental (diagrama 3). El segundo es la elección adecuada de baquetas con las que se pueda obtener la mejor calidad tímbrica y dinámica de cada instrumento.

Cada altura, timbre, dinámica, color y tipo de ejecución escrito en la partitura debe ser estrictamente respetado por el intérprete, ya que el compositor sabe cómo debe sonar cada cosa. Al mismo tiempo debemos ser flexibles en los pasajes abiertos y buscar un clima libre e indeterminado.

La simbología y las indicaciones escritas al principio de la partitura deben ser memorizadas desde el inicio de nuestro estudio. De esta manera, evitaremos un gasto innecesario de tiempo en remitirnos a las indicaciones cada vez que aparezca un nuevo símbolo.

La duración de las secuencias es siempre aproximada. Los calderones quedan a juicio de los intérpretes, sin perder de vista la continuidad de la música.

La violenta entrada de gong, tam-tam y platillos, debe ser realmente una sorpresa y lo más rápido posible. Más adelante, en el compás 4 de la página dos (p. 37) sugiero tocar el pasaje con mucha fuerza y con la fluidez de una improvisación, respetando las alturas indicadas. La nota del tam-tam en letra B puede ser tocada con la mano. En el segundo renglón de página tres (38) tenemos uno de los lugares más difíciles de la obra. Lo mejor es memorizarlo nota por nota a fin de poder ejecutarlas lo más rápido posible. Los sonidos encerrados en un cuadro en las letras F e I pueden tocarse en el orden sugerido ó cambiando ocasionalmente su secuencia. Es casi imposible producir sonido con un arco en un tam-tam de grueso espesor; por lo tanto recomiendo el uso de un tam delgado para las notas con arco de las letras G y L.

La lectura y comprensión del texto de Jorge Cuesta es imprescindible para una óptima realización de la obra por parte del percusionista. El lenguaje de Cuesta es, desde mi punto de vista de carácter expresionista. Sus contrastantes estados de ánimo, nos llevan de la desesperación al canto imaginado. Como intérpretes debemos lograr que música y texto sean una misma cosa, coloreando, sintiendo y respondiendo a sus insinuaciones.

" Canto a un Dios Mineral " representa para el percusionista un desafío. Es una pieza que propone un camino distinto para la expresión musical. Su búsqueda está en inquietar las conciencias y rompe con las ideas tradicionales de cómo y para qué debe hacerse la música.

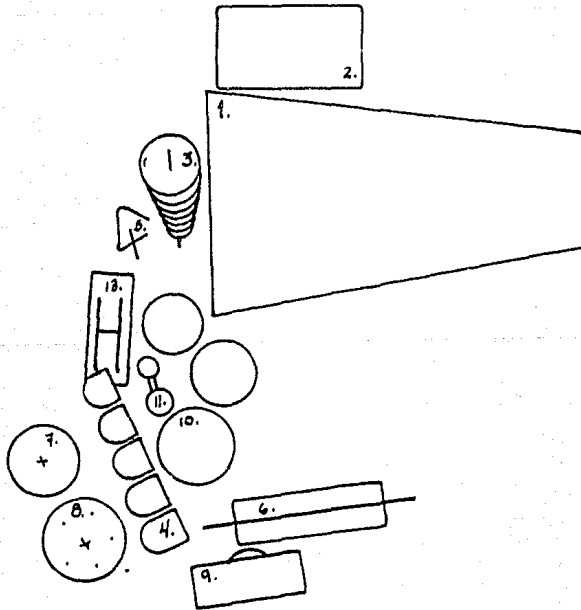
" Canto a un Dios Mineral " fué grabada en el mes de noviembre de 1992 en el estudio de grabación SUPERMIDI, Calle Delta No. 56-A, Colonia Romero de Terreros, Coyoacan D.F.

Productor Ejecutivo; Luigi Lazareno
Ingeniero de Grabación; Rubén López Arista
Percusiones y voz; Alfredo Bringas Sánchez

Disposición y lista de instrumental para " Canto a un Dios Mineral " de Manuel Enríquez:

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1. Vibráfono | 8. Platillo con remaches ó " sizzles " |
| 2. Campanitas de orquesta | 9. Gong javanés grande |
| 3. Arbol de metal (bell tree) | 10. Tres tons (graves) |
| 4. Cinco cencerros | 11. Bongós |
| 5. Triángulo pequeño | 12. Teponaztli |
| 6. Tam-tam | 13. Claves |
| 7. Platillo suspendido (18") | |












Diagrama No.3



canto a un dios mineral

Para percusión solo y recitante

manuel enriquez
tartos de jorge cuesta

Instrumentos	Requisitos	Indicaciones
Vibrafono	tapanas (1)	 Baq. de v. a. Herd. v. a. Sonidos que se tocarán lo más rápido posible. Sounds to be played the fastest possible.
Clackenspiel	Claves	 Baq. de mad. Wood stick
Arbol de metal (Tree)		
3 Cow-bells		
Triángulo pequeño		 para cluster cluster stick
18m-18m		 Baq. blando soft stick
Platto susp. (18")		 baq. de triángl. triangle stick
platto c/siazles (Piattino)		
Chang (chaca) grande		
3 Tom-Toms (región grave)		
Bombas	3/2 xco	

Handwritten musical score for Percussion and Recitante. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Percussion: Includes markings for Vibrafono (Vib. (v. a.)), Clackenspiel (Clack.), Arbol de metal (Arbol), 3 Cow-bells (Cw-bells), Triángulo pequeño (Triángl.), 18m-18m, Platto susp. (Platto), and Bombas. A diamond-shaped box contains the number 25.

Recitante: Includes markings for Tom-Toms (Tom-Toms) and Bombas. A diamond-shaped box contains the number 25.

Dynamic markings include *pp*, *ff*, and *ppoco a poco dim.*

Handwritten musical score for Percussion and Recitante. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Percussion: Includes markings for Cow-bells (Cw-bells) and Tom-Toms (Tom-Toms). A diamond-shaped box contains the letter A.

Recitante: Includes markings for Tom-Toms (Tom-Toms) and Bombas. A diamond-shaped box contains the letter A.

Dynamic markings include *ppoco a poco dim.*

Aster n. n. n.

ENCARGO DE LA FACULTAD Y EL PALACIO DE MINERIA 36

♩ = 60

Picc. *Tom-Toms* (19) *Grupos* *Pillo* *16* *dim e rit*

B *lento, scherzo*
(con el texto) *Piñitas* (20) *Grp* *Pillo* *T-Tom* *Pillo* (20)

Picc. *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX*

Picc. *Recit.*
 El lenguaje es sabor que entrego al labio la entrada abierta a un gusto extraño y sobrio; despierta en la garganta; su espíritu aún espesa al aire bruto y en la líquida masa donde flota
resuena el espacio y canta

C *Chor. bello* (21) *Piñitas* *Pillo* *Grp* *T-Tom* *Triangl* *Picc.* *Pillo* *Grp* *Piñitas* *leuto, regalase*

Picc. *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX*

Picc. *resaca cose*

Picc. *Multiplicado en los propios ecos* *que el alma afronta a los vales* *no temerarios bocas* *en su entrada ya helada, densa y fría* *resuena allí todo más, y honda*
resuena en los otros focos

D *40* *Grp* *Piñitas* *T-Toms* *To parasciti* (22)

Picc. *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX* *I* *II* *III* *XX*

U Leuto *Tempo 1/4 = 60 Giusto*

24 *Vibr (1/4m) con arco*

f *possibile*

Borgini

II poco a poco cresc

bre. vis. 2 3 4

Gris *Leuto*

28 *Tremolati*

mf *trond* *Tree*

H

claves

II

Recit

Dense el silencio brosas el nuevo, abasces como, sacras el saber futuro, sibi la entera que de y forma en los habitos que nacen, su sonidos esta forma abasces en la palabra que orde

I

claves *Vib. (1/4m)*

claves *Recit*

II *senza cresc.*

Recit

Mir el mudi que en mudi se aprenden que el bonat aspect, per abasce del bonat laborant las voces infameadas en sus velas originales voyan, mas secretas de otro boca el recanto.

Recit

Con balls (of glass) ^{mf}

Andante

Recit

Allegro

Leato

Glucke

Andante

Allegro

Andante

Recit

A otra vida soy yo, y en un instante la dejé; se fue el timbre de latido de la cabeza; el instinto en el alma a su objeto y ofuscó en vano un poema completo
la cultura en cada día.

F

Andante

Allegro

Andante

Allegro

Andante

Allegro

Recit

El aire tenso y musical espesce y el alma y sila la creciente estera, vuela, una imitación, la forma cambia que palta un mundo, como en la flor y en la arena del aire misteriosa compaña.

México D.F. Feb. de 1991

[Signature]

t e x t o

Percusión (después de 1 y 2 y 3 y 4)

c/Perc. } ¡Qué ruidos, qué rumores apogados
allí activan, sepultos y estrechados,
el hervor en el seno
vencidos y sofocados por un modo!
Y grave al rostro su rencor saluda
y al lenguaje sacude.

Percusión sola (después de Tam-Tam)

c/Perc. } El lenguaje es vapor que se escapa al viento
la entraña se abre a un grito sacudido y sabido
despierta en la garganta;
su espíritu aún espeso al aire brota
y en la lengua más donde flota
vierte el espacio y la vida.

Multiplicada en los propósitos ecos
que vibran: vibrando otros otros huesos
de semejantes bocas;
en su entraña ya brilla, densa y plena
cuando allí late aún, y honda resuena
en las eternas voces.

Percusión sola (después del vibráfono)

Solo } Oh, eternidad, oh fuerza aún, vibrante
en que la forma oculta y delirante
su vibración no apaga,
porque brilla en sus muros permanentes
que labra y esculpe, transparentes,
la onda tartuosa y vaga.

c/Perc. } Un, eternidad, la muerte es la medida,
rampas y vales de cada febril vida,
la número la Parca.
Y alzan tus muros las dispersas horas,
por distantes repetidas, sonoras
allí graben su marca.

Percusión sola (después de 1 y 2 y 3 y 4)

Solo } Densa el silencio tragó el negro, obscuro
solo la entraña se abre
y freme en sus recónditas maradas,
c/Perc. } su sombra cede formas alumbreadas
y el pulso que vive.

No al oído que al oído se aproxima
que el banal espacio, por encima
del fondo laberinto
las voces, túnicas, ruidos en sus velos
originales voyan, más secretas
de otra boca al recinto.

Percusión sola (después del vibráfono)

c/Perc. } A tu vida que ser, y en un instante
la lejano se une al tubicante
túrido de tu entraña;
al instinto un amor llama a su objeto;
y afuera en vano un porvenir completo
la consiliencia extraña.

El aire tenso y musical espera;
y espera y fija la creciente esfera,
sonora, una manera;
la forman ondas que juntó un sonido,
como en la flar y enjambre del oído
misterioso campana.

ARTURO MARQUEZ. Nació en Alamos, Sonora en 1950. Sus estudios musicales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música y en el Taller de Composición del INBA, con los maestros Hector Quintanar, Joaquín Gutierrez Heras, Raúl Pavón y Federico Ibarra. Becado por el gobierno francés, estudió en París con Jaques Castérède e Ivo Malec. Obtuvo la beca de la Fundación Fubright y recibió la Maestría en Artes del California Institute of Arts. En 1991 recibió la beca de creadores intelectuales en música que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorga cada año.

Ha trabajado como investigador del CENIDIM y actualmente es profesor de composición en la Escuela Superior de Música del INBA y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Su música ha sido tocada en varias ciudades de Europa, EUA y Latinoamérica. Actualmente sus composiciones están enfocadas hacia la electroacústica y la rítmica de la música popular latinoamericana.

El catálogo de sus obras es muy extenso. Para fines específicos de esta tesis sólo mencionaré las más importantes.

- " Enigma " para flauta y arpa 1982
- " Mutismo " para dos pianos y cinta 1983
- " Di-verso " para cinta y percusiones 1984
- " Asa-nchez-Uribe " para 4 percusionistas 1985
- " Ciudad Rota " para voz, piano, percusiones y cuerdas 1986
- " Tres piezas " para flauta, clarinete, cello, 2 arpas piano y percusión
- " A Mao " para cinta y marimba 1991-92

" A Mao " fué escrita en 1991-92 y está dedicada al percusionista Alonso Mendoza (" MAO "). Esta composición no tiene ninguna influencia de la música del sur de México, en donde la marimba es un instrumento musical típico. Se trata de una descripción de la música popular rítmica latinoamericana con influencia negra; la marimba es utilizada como instrumento percusivo a través de toda la obra y es acompañada en la cinta por distintos timbres sintetizados y sampleados con un intencionado color caribeño. " A Mao " está dividida en tres partes unidas por puentes de transición en la cinta, consecuencia de búsquedas espontáneas de composición, muy a la manera de las improvisaciones de mucha de la música latina. El resultado es una especie de danza ritual en donde los acentos y las variaciones motívicas le dan un carácter totalmente polimétrico, lo cual hace resaltar un lenguaje meramente rítmico. Compuesta originalmente para marimba y cinta, también forma parte, en su versión para cinta, del espectáculo coreográfico " Tierra " del grupo " Mandinga " .

Arturo Márquez

A MAO

para marimba y cinta

Arturo Márquez

Esta pieza musical es una interesante muestra de las posibilidades que la marimba tiene y busca alejarnos del limitado concepto exclusivamente folklórico que de ella tienen tanto los compositores, como el público en general.

Las melodías en la marimba son originadas a partir del juego y la combinación espontánea de sus elementos. Las repeticiones de sus motivos melódicos son presentadas cada vez con una rítmica distinta. Las frases van recorriendo varias posibilidades dentro del compás. Los acentos van generando una segunda voz. El uso de escalas hexáfonas genera un ambiente modal y permite una mayor libertad de movimiento en la línea melódica. Por eso, ésta salta de una escala a otra sin preparación alguna. En la siguiente página se ilustran las escalas usadas por Márquez a lo largo de toda la obra.

El compositor no fundamenta su obra en tal ó cual ritmo específico de determinada zona geográfica. Lo que hace es captar su espíritu y transmitimos toda su vitalidad. Su música surge de la necesidad de expresarse rítmicamente.

El procedimiento para abordar esta obra se resume en las siguientes recomendaciones;

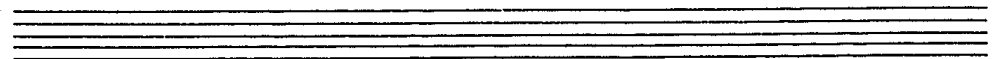
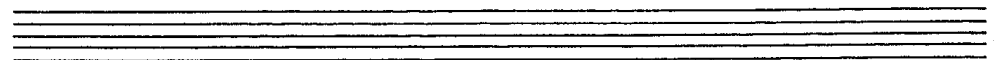
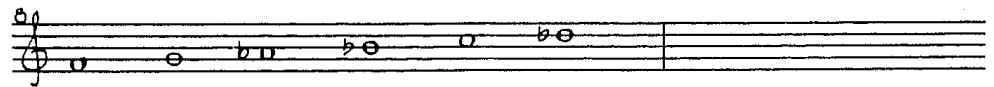
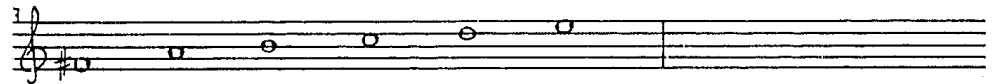
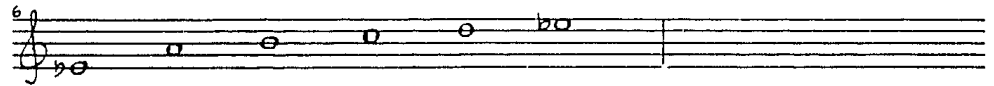
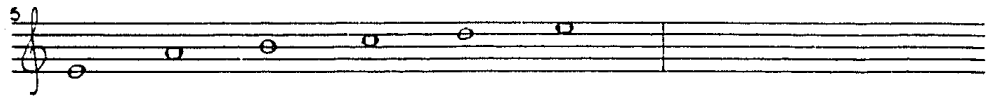
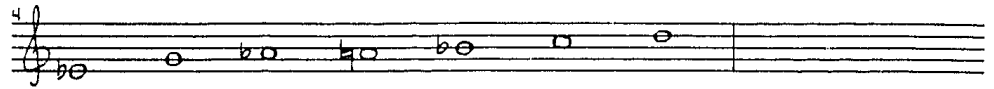
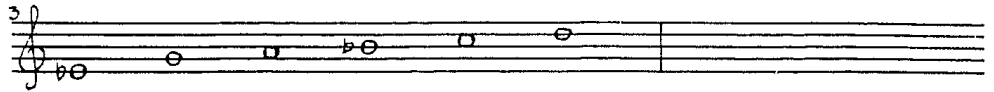
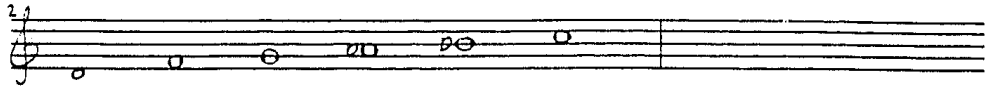
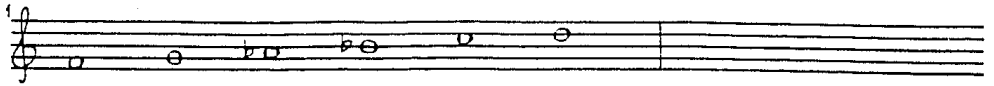
El primer paso es determinar digitaciones y aprender las notas sin los acentos. Una vez logrado esto, trabajar con dichas acentuaciones exagerando su contraste con las notas no acentuadas a fin de ir reconociendo gradualmente la voz que se genera de este contraste.

El pasaje de octavas que va del compás 108 hasta el final, es preferible tocarlo de memoria, ya que leyéndolo a la velocidad requerida puede provocar muchas notas falsas.

La audición de la cinta debe hacerse varias veces, antes de intentar tocar junto con ella, para conocer las entradas y salidas de la marimba. Las acentuaciones que se escuchan en la cinta no siempre coinciden con los acentos de la marimba; esto provoca un poco de dificultad en la realización de la pieza. La última nota de la marimba debe coincidir con la misma nota final del piano en la cinta. Al ejecutarse en concierto esta pieza, se requiere de un cierto despliegue técnico ya que hay que microfonear la marimba y reproducir simultáneamente la cinta.

Se trata pues de una pieza musical que provoca un especial interés en el público, dada su vitalidad rítmica y colorística.

" A Mao " para cinta y marimba



" A Mao " de Arturo Márquez fué grabada en el mes de octubre de 1992, en el estudio de grabación SUPERMIDI, Calle Delta No. 56-A, Colonia Romero de Terreros, Coyoacán D.F.

Productor Ejecutivo; Luigi Lazareno

Ingeniero de Grabación; Rubén López Arista

Marimba; Alfredo Bringas Sánchez

A MAO

Arturo Márquez

Musical score for Marimba, consisting of ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff is labeled 'Marimba' and starts with a measure number '1'. The second staff is labeled 'mar.' and includes a measure number '4' and a dynamic marking 'mp'. The third staff is labeled 'mar.' and includes a measure number '8'. The fourth staff is labeled 'mar.' and includes a measure number '12'. The fifth staff is labeled 'mar.' and includes a measure number '15'. The sixth staff is labeled 'mar.' and includes a measure number '21' and a dynamic marking 'f'. The seventh staff is labeled 'mar.' and includes a measure number '24'. The eighth staff is labeled 'mar.' and includes a measure number '27' and a dynamic marking 'ff'. The ninth staff is labeled 'mar.' and includes a measure number '30', a dynamic marking 'OCTAVA', and a tempo marking 'Adagio'. The score concludes with a double bar line and a measure number '2'.

2

35
mar.

42
mar.

45
mar.

mar.

51
mar.

mar.

50
mar.

61
mar.

mar.

Detailed description: This is a musical score for maracas, consisting of eight staves. The first staff begins with measure 35, followed by a large handwritten number '2' and a long horizontal line. The second staff starts at measure 42, the third at 45, the fourth is unlabeled, the fifth at 51, the sixth at 50, the seventh at 61, and the eighth is unlabeled. Each staff contains rhythmic notation with various note values and rests, and is marked with numerous accents (>) and dynamic markings (f, mf, p). The notation is dense and complex, typical of a maraca part in a Latin American style.

Musical score for maracas, consisting of ten staves. The notation includes rhythmic patterns with accents (>) and dynamic markings (f, b4). Measure numbers 69, 72, 78, and 92 are indicated. The score concludes with a double bar line and a fermata over a measure labeled '1'.

102
mar. 

108
mar. 

112
mar. 

116
mar. 

120
mar. 

122
mar. 

125
mar. 

129
mar. 

Annotations: OCTAVADO, OCTAVADO AL FIN, b2

CARLOS CHAVEZ. Nació en la Ciudad de México, el 13 de junio de 1899, cerca de la Villa de Poptla. Inició sus estudios musicales con su hermano mayor Manuel y con la profesora Asunción Parra. Sus principales maestros fueron el pianista Pedro Luis Ogazón y el compositor Manuel M. Ponce.

Dotado de un fuerte espíritu analítico y autodidacta, realizó profundos estudios de armonía, contrapunto, composición y orquestación. Además analizó muchas de las obras más importantes de los grandes compositores, desde Bach hasta Debussy, logrando con todo esto el desarrollo de un estilo y lenguaje muy propios y originales.

Fué fundador y organizador de algunas de las más importantes instituciones artísticas de nuestro país, aún vigentes en la actualidad.

Como director de orquesta, compositor y artista, dió a conocer al mundo la producción musical de México. Al mismo tiempo dió vida al aletargado medio musical mexicano, logrando insertarlo en el ambiente internacional.

Por todo esto, el maestro Carlos Chávez es una de las figuras centrales en la historia del arte en México y su presencia e importancia en el desarrollo de la música de concierto del Siglo XX es incuestionable.

La mera mención del catálogo de obras de Carlos Chávez rebasa los límites de la presente tesis. Dicha información puede ser localizada en:

" Carlos Chávez ; catálogo de sus obras " 1971

Editado por la Sociedad de Autores y Compositores de Música, México D.F.
4000 ejemplares

TAMBUCO

para seis percusionistas

Carlos Chávez

Escrita en 1964 por encargo de Mrs. Clare Boothe Luce, Carlos Chávez llamó "Tambuco" a esta obra, más que nada, por el sonido percusivo que esta palabra tiene por sí misma.

En su cátedra de Harvard sobre el pensamiento musical, el maestro Chávez habla sobre el principio de la repetición en música y afirma que éste es, en la historia musical de occidente, el fundamento esencial de su construcción y valor estético primordial para su goce. Contraria a esta idea y producto de ese cuestionamiento surge, años más tarde la obra "Tambuco", en el que la música se desarrolla en un constante proceso de evolución. Cada idea es antecedente de un consecuente, el cual a su vez es antecedente de un nuevo consecuente y así hasta el final de la pieza. Un mínimo de elementos simétricos y repetitivos son presentados y esto representa una seria divergencia respecto a los principios convencionales de construcción musical basados siempre en la repetición y la simetría.

Carlos Chávez logra crear extraordinarios ambientes musicales, por igual, con el mínimo de recursos instrumentales que bajo la intrincada red de contrapuntos rítmicos asimétricos.

La dotación que cada uno de los seis percusionistas requiere, es una interesante mezcla de los instrumentos de percusión comúnmente usados en la música sinfónica (xilófono, celesta, triángulo, etc.), con percusiones usadas en la música indígena (raspadores, jícaras de agua, sonajas de barro), que fué siempre admirada por Chávez desde su infancia.

La pieza está dividida básicamente en seis secciones, cada una muy definida por el tipo de instrumentos que utiliza. Todas estas secciones tienen varios elementos en común; parten de una economía de recursos, la cual cíclicamente evoluciona hasta obtener una densa masa sonora que desemboca en una nueva sección tímbrica contrastante que cambia de carácter y tiempo.

La primera sección presenta un incipiente y casi primitivo diálogo entre dos raspadores al que se suman poco a poco dos sonajas, un güiro y dos lijas frotadas. La discusión continúa y logra algunos puntos de coincidencia, tejiendo así una intensa red sonora. Retoma un nuevo momento de austeridad con la aparición de las jícaras sumergidas en agua (compás 84), que una vez más inician el ciclo.

La aparición del triángulo (137) y el platillo (151), ajenos a la sonoridad hasta ese momento manejada, anuncian la consistencia tímbrica de la siguiente sección; placas, tubos, barras y teclas metálicas.

En la segunda sección, el tiempo lento y la discreta dinámica de los instrumentos nos internan subitamente en un ambiente completamente diferente al anterior (compás 159). Las disonancias de celesta y campanitas de orquesta nos conducen a un primer monólogo a cargo del vibráfono (170). Se integran al discurso nuevamente los teclados metálicos y las campanas tubulares y preparan el terreno para la violenta irrupción de la marimba, principal protagonista de esta sección y del resto de la pieza. El uso persistente e intencional de disonancias nos conduce a un gran climax en compás 203, que dá paso a una tercera sección más breve y con más rápidas evoluciones.

Los timbres ahora son nuevamente contrastantes; barras, cajas y teclas de madera. Las intensas intervenciones de claves, cajita, tap-a-tap, xilófono y marimba buscan desesperadamente llegar a un entendimiento, pero pronto son interrumpidas por el principal protagonista en la obra, de la familia de los membranófonos; los timbales (compás 216).

La cuarta sección utiliza membranas exclusivamente. Los timbales exponen enérgicamente sus ideas y van a iniciar una interesante conversación conforme van apareciendo bombos, toms, conga y más adelante bongós. El deroso y complejo contrapunto al que llegan es subitamente detenido por el sutil rumor de los tambores con bordonero (260). Tarolas y tambores militares murmuran secretamente sus intenciones, siempre al mínimo de volúmen posible, permitiendo la pronta intervención de los demás tambores, que concluyen la sección con un unísono crescendo molto (compás 285).

La siguiente sección es de transición y utiliza timbres de las tres secciones anteriores. Es una especie de síntesis, en la que se nos recuerdan pequeños fragmentos de lo que ha sucedido antes. Permite entonces a los tambores culminar definitivamente sus intrincados contrapuntos.

La última sección comienza con el vibráfono en compás 304. Cada uno de los protagonistas va dando sus comentarios finales, pero es la marimba la que decide concluir la pieza arrastrando a los demás a un final inesperado que abruptamente nos libera de la tensión acumulada y dejando abierta la posibilidad a nuevas evoluciones.

Para la ejecución y grabación de esta obra me correspondió a mí la percusión cinco. A continuación presento algunas sugerencias de acomodo e interpretación.

Antes que nada debemos tener acceso a la partitura y estudiar el tipo de ensambles rítmicos que vamos a construir con los demás percusionistas. Con este análisis y una unidad en el concepto rítmico, nos será más fácil lograr una buena ejecución.

La duración en las notas de la celesta debe ser muy exacta. Sugiero la colocación de los tambores con cuerda en forma triangular. De esta manera las membranas quedan más cerca entre sí y esto permite cambiar de un tambor a otro, ligando el redoble lo más posible y sin acentuar, manteniendo el matiz de pianissimo. La participación final del xilófono debe ser medida con toda precisión y principalmente el último compás, en el que debe realizar un unísono rítmico en treintaidosavos con la marimba.

La comprensión y asimilación de esta Tambuco fué muy difícil para los percusionistas que participamos en su grabación. La innumerable cantidad de ensayos y conciertos que se realizaron con Tambuco, hicieron posible un mejor entendimiento del árido lenguaje de esta pieza musical.

Paradójicamente, la música construida bajo el principio de no repetición, debe ser ejecutada en toda su extensión una y otra vez hasta lograr un entendimiento claro de lo que con ella se quiere expresar.

" Tambuco " de Carlos Chávez es una obra maestra de la música para ensamble de percusión. Su árido contenido sonoro de difícil comprensión dificulta su asimilación y en consecuencia impide la aceptación inmediata del público en general. Sin embargo, en mi opinión, es una valiosa aportación a la evolución de la música contemporánea.

Esta obra fué grabada en 1990, en estudios SUPERIRACK, Calle Industria No.64, Colonia Florida, en México D.F.

Ingeniero de Grabación; Marcos Lizama

Dirección musical; Julio Viguera

Percusionistas:

Alonso Mendoza

Antonio Segura

Juan José Sepúlveda

Julio Viguera

Alfredo Bringas

Raúl Tudón

Carlos Chávez
TAMBUCO

For Six Percussion Players

I have named this piece TAMBUCO because the word in itself has a certain percussive sound and we are concerned with a work for percussion instruments. Otherwise, there is no relation whatsoever between the name and the music.

The music of this work develops in a constant process of consequent evolution. That is to say, an initial idea serves as "antecedent" to a "consequent," which in turn immediately becomes an antecedent to a new consequent, and so on until the end of the piece. Also, a minimum of repetitive and symmetric elements are present. (This, of course, constitutes a considerable deviation from the conventional contrapuntal procedures and classical developments, and indeed from serial techniques in all its forms, since all these expedients are based in repetition and symmetry.)

Finally, the variety of sound colors chosen determines a special problem of sound composition, or, let us say, of instrumental economy; in other words, the problem of how to spend sensibly the sonorous wealth in the course of the whole work.

TAMBUCO was commissioned by Mrs. Clare Boothe Luce.

Carlos Chávez

INSTRUMENTATION

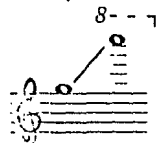
PERCUSSION I

Rasping Stick, small (high pitch) (see illustration)

Water Gourd, small (high pitch) (see illustration) (if the gourd is not available, use any bowl of the same shape made of wood or plastic, placed in the water in the same manner; if however nothing of this sort would be on hand, this Water Gourd part could be played on a small drum of one single skin, without snares, the resonance box rather deep)

Glockenspiel

sounding:



written two octaves lower:



Claves, small

Bongo Set, very small size

Bongo Set, medium size

PERCUSSION II

Rasping Stick, large (low pitch) (see illustration)

Water Gourd, large (low pitch) (see illustration) (if the gourd is not available, use any bowl of the same shape made of wood or plastic, placed in the water in the same manner; if however nothing of this sort would be on hand, this Water Gourd part could be played on a large drum of one single skin, without snares, the resonance box rather deep)

PERCUSSION II (cont.)

Suspended Cymbal, large

Swiss Brass Bells (see illustration for mounting)

sounding:  written at pitch

Wood Block

Group of Drums:

- *Snare Drum 4-1/2" x 14"
- Snare Drum 8" x 15"
- Tenor Drum 12" x 16"

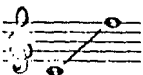
PERCUSSION III

Metal Rattle (see illustration) (if not available, a regular Tambourine - French: Tambour de Basque - could be used, shaking the metal discs without hitting the skin)

Maraca

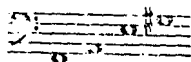
Triangle

Tubular Chimes

sounding:  written at pitch

Claves, large

Timpani



PERCUSSION IV

Clay Rattle (if not available, use a rattle made of hard cardboard)

Soft Rattle (any rattle made of soft cardboard or straw)

Maraca

Crash Cymbals, very large

Marimba (four octaves)

sounding:  written at pitch

Claves, extra large

Group of Drums:

- *Tom-Tom 8" x 12"
- Tom-Tom 18" x 20"
- Conga 11" x 30"

To Clar. Eustac Espo

*Take following notes
can use for
class of music
distance of 1/2*

TAMBUCO

FOR SIX PERCUSSION PLAYERS

CARLOS CHAVE

Carole Chave

Playing time:
about 13 minutes

Vivo $\text{♩} = 160$

1 2 3 4 5 6

I. Rasping Stick
small (high pitch)

II. Rasping Stick
large (low pitch)

III. Metal Rattle

IV. Clay Rattle

V. Güiro
small (high pitch)

VI. Sand Blocks

7 8 9 10 11 12 19

I. R.S. small

II. R.S. large

III. Met. Ratt.

IV. Cl. Ratt.

V. Güiro small

VI. Sand Bl.

Note: *ff* means playing (bratato) as loud as possible (200 per cent) - *sf* means soft as possible (50 per cent)

14 15 16 17 18 19 20

I H. S. small
II H. S. large
III Net. Batt.
IV Cl. Batt.
V Cu. small
VI Sand Bl.

21 22 23 24 25 26 27

I H. S. small
II H. S. large
III Net. Batt.
IV Cl. Batt.
V Cu. small
VI Sand Bl.

28 29 30 31 32 33 34

I R.S. small

II R.S. large

III Met. Ratt.

IV Cl. Ratt.

V Oü. small

VI Sand Bl.

Measure 28: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 29: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 30: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 31: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 32: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 33: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 34: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

35 36 37 38 39 40

I R.S. small

II R.S. large

III Met. Ratt.

IV Cl. Ratt.

V Oü. small

VI Sand Bl.

Measure 35: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 36: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 37: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 38: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 39: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

Measure 40: I R.S. small has a dotted quarter note. III Met. Ratt. has a triplet of eighth notes. IV Cl. Ratt. has a dotted quarter note. V Oü. small has a dotted quarter note.

41 42 43 44 45 46 47

I R.S. small

II R.S. large

III Met. Ratt.

IV Cl. Ratt.

V OB. small

VI Sand Bl.

ff *f* *f* *f*

48 49 50 51 52 53 54 55

I R.S. small

II R.S. large

III Met. Ratt.

IV Cl. Ratt.

V OB. small

VI Sand Bl.

p *f* *p* *p* *f* *p* *f* *p*

56 57 58 59 60 61

I R.S. small

II R.S. large

III Met. Ratt.

Take Maraca also

Cl. Ratt.

Take Soft Rattle also

IV Soft Ratt.

V Gü. small

VI Sand Bl.

To Güiro, large (low pitch)

Half as fast ♩ = 80

62 63 64 65

I R.S. small

II R.S. large

III Met. Ratt.

Cl. Ratt.

IV Soft Ratt.

V Gü. small

VI Gü. large

sempre f

66 67 68 69 70

I R.S. small

II R.S. large

Met. Ratt. III

Maraca

Cl. Ratt. IV

Soft Ratt.

V Gü. small

VI Gü. large

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

sempre ff *sempre ff* *ff* *ff* *ff*

71 72 73 74 75 76 77

I R.S. small

II R.S. large

Met. Ratt. III

Maraca

Cl. Ratt. IV

Soft Ratt.

V Gü. small

VI Gü. large

ff *f* *mf* *ff* *f* *mf*

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

sempre ff *sempre ff*

To Water Gourd *Tempo primo* 160
small (high pitch)

To Water Gourd, large (low pitch)

To Güiro, large (low pitch)

To Sand Blocks

(ff) senza dim.

78 79 80 81 82 83 84

I
W. O.
small

II
W. O.
large

Met. Batt.
III
Maraca

Cl.
Ratt.
IV

Soft
Ratt.

V
OÜ.
large

VI
Sant.
Bl.

f *f* *mf* *p* *pp* *pp*

ff *f* *mf* *p* *pp* *pp*

ff *f* *mf* *p* *(p)* *pp*

85 86 87 88 89 90 91

I
W. O.
small

II
W. O.
large

Met. Batt.
III
Maraca

Cl.
Ratt.
IV

Soft
Ratt.

V
OÜ.
large

VI
Sant.
Bl.

pp *pp*

92 93 94 95 96 97 98 99

I W.G. small *p*

II W.G. large *pp* *p* *scelte p*

Met.Ratt. III Maraca

Cl. Ratt. IV *pp*

Soft Ratt. *pp*

V OÜ. large

VI Sand Bl.

Meno mosso $\text{♩} = 112$

100 101 102 103 104 105 106

I W.G. small *p*

II W.G. large *p* *p*

Met.Ratt. III Maraca

Cl. Ratt. IV

Soft Ratt.

V OÜ. large

VI Sand Bl. *p* *p*

107 108 109 110 111 112 113

I
W.O. small

II
W.O. large

Met. Batt. III
Maraca

Cl. Batt. IV
Soft Batt.

V
Üü. large

VI
Sand Bl.

mp

mp

mp

f

mp

114 115 116 117 118

I
W.O. small

II
W.O. large

Met. Batt. III
Maraca

Cl. Batt. IV
Soft Batt.

V
Üü. large

VI
Sand Bl.

f

mf not louder than Sand Blocks

mf

p subito

3 2 3 2 3 2 3 2 3 2

2. ed. V. 1111

119 120 121 122 123

I W.O. small *ff* *ff*

II W.O. large *ff* *ff*

Met. Ratt. *ff* *ff*

III Maraca *mf* *mf*

Cl. Ratt. *ff* *ff*

IV Soft Ratt. *ff* *ff*

V VÜ. large *mf*

VI Sand Bl. *ff* *p subito*

3 2 3 2 3 2 3 2 3 2

112

Meno mosso $\text{♩} = 110$

124 125 126 127 128

I W.O. small *sempre ff* *ff*

II W.O. large *sempre ff* *ff*

Met. Ratt. *ff*

III Maraca *sempre mf*

Cl. Ratt. *sempre ff*

IV Soft Ratt. *sempre ff*

V VÜ. large *sempre mf* *mf* *mf*

VI Sand Bl. *sempre p*

129 130 131 132 133

I
W.G.
small

II
W.G.
large

Net Ratt
III
Maraca

Cl.
Ratt.
IV
soft

V
Gü.
large

VI
Sand
Bl.

Maraca

mf *mf* *ff*

sempre ff *sempre ff*

ff *ff* *ff*

sempre mf *ff*

// //

134 135 136 137 138

I
W.G.
small

II
W.G.
large

Net Ratt
III
Maraca

Cl.
Ratt.
IV
Soft
Ratt.

V
Gü.
large

VI
Sand
Bl.

To Rasping Stick, small

To Rasping Stick, large

To Triangle

f

mf not louder than Sand Blocks *pp*

mf

139 140 141 142 143

I R.S. small *f*

II R.S. large *f*

III Tr. *f*

Cl. Ratt. IV Soft Ratt. *f* 3

V GÜ. large To Ratchet, extra large

VI Hand Bl.

144 145 146 147 148

I R.S. small *ff* *sempre ff*

II R.S. large *ff* *ff* *sempre ff*

III Tr. *ff* *ff senza dim.*

Cl. Ratt. IV Soft Ratt. *ff senza dim.* 3 3 *(ff) senza dim.* *(ff) senza dim.*

V R. *ff senza dim.*

VI Hand Bl. with a constant circular movement *ff senza dim.*

149 150 151 152 153

I R.S. small

II R.S. large

III Tr.

IV Cl. Bala. To Maraca

V U. To Tap-a-Tap, large

VI Sand Bl. To Suspended Cymbal, very small, with soft beater

ff *ff* *ff*

154 155 156 157 158

Lento

I R.S. small To Glockenspiel

II R.S. large To Suspended Cymbal, large

III Tr.

IV Maraca To Crash Cymbals, very l

V T-a-T *f* *sempre f* *ff*

VI S. Cymb. v. small (*ff*) *ff* *secco*

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

secco *secco* *secco* *secco*

14

556

159

Lento $\text{♩} = 42$

565

160

574

161

584

162

593

168

I Glock

II S. Cymb. large

III Tr.

IV Cr. Cymb.

V T-a-T

VI S. Cymb. v. small

with soft stick

mp

scmp r mp

3

3

mp

mp

mp

3

mp

To Celesta

ff

mp

(mp)

3

164

611

165

620

166

630

167

I Glock

II S. Cymb. large

III Tr.

IV Cr. Cymb.

V Col.

VI S. Cymb. v. small

f secco

(mp)

mf

mp 3

3

(mp)

mf

mp 3

mp

3

3

(mp)

mf

mf

mf

To Vibraphone

638

648

653

666

sempre in tempo 42

168

169

170

171

I Glock

senza cresc.

II S.Cymb. large

To Swiss Brass Bells

III Tr.

senza cresc.

To Tubular Chimes

IV Symb.

Rub one against the other

senza cresc. crash

To Marimba

V Cel.

pp *poco cresc.* *ff*

senza cresc.

VI Vib.

ff *leg.*

p

f *leg.*

625

687

696

172

173

174

I Glock

II S.B.B.

III Cb.

IV Mba.

V Cel.

VI Vib.

ff

leg.

755

714

727

175

176

177

I Glock.

mf not louder than Celesta

II S. B. H.

III Ch.

IV Nba

V Col.

VI Vib.

The image shows a page of a musical score for percussion instruments. It consists of seven staves, each with a different instrument: Glockenspiel (I), S. B. H. (II), Ch. (III), Nba (IV), Col. (V), and Vib. (VI). The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure starts at measure 175, the second at 176, and the third at 177. The Glockenspiel part has a dynamic marking of *mf* and the instruction 'not louder than Celesta'. The Col. and Vib. parts have some markings like '5' and '7' above notes. The Nba part has some markings like 'f' and 'p' below notes. The S. B. H. and Ch. parts are mostly blank. The bottom of the page has some markings like 'tad' and lines.

733
178

742
179

751
180

I
Gluck

II
S.B.U.

III
Cb.
mf not louder than Celesta
Ped.

IV
Mba.

V
Col.
sempre ff
sempre ff
Ped.

VI
Vib.
Ped.

Detailed description of the musical score: The score is divided into three measures corresponding to measures 178, 179, and 180. The top staff (I) is for Gluck, showing a melodic line with some grace notes and fingerings (5, 6). The second staff (II) is for S.B.U. The third staff (III) is for Cb., with a dynamic marking of *mf* and the instruction 'not louder than Celesta', and includes a 'Ped.' line. The fourth staff (IV) is for Mba. The fifth staff (V) is for Col., with a dynamic marking of *sempre ff* and includes a 'Ped.' line. The sixth staff (VI) is for Vib., with a 'Ped.' line. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

762

772

781

181

182

183

I Glock

II S. H. H.

III Ch.

IV Mba.

V C=1.

VI Vib.

ff *secco*

mf

ff *secco*

mp

mf

ff

mf

secco *secco*

mp

mf

secco

secco

790

184

799

185

Puccini

Act 1

I Glock

II S. B. B.

III Cb.

IV Mba.

V Cel.

VI Vib.

The musical score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system covers measures 184 and 185. The second system continues from measure 185.

- I Glock:** Measures 184-185. Dynamics: *p*.
- II S. B. B.:** Measures 184-185. Dynamics: *p*.
- III Cb.:** Measures 184-185. Dynamics: *p*. Includes a *rit.* marking.
- IV Mba.:** Measures 184-185. Dynamics: *sempre ff*. Includes a *rit.* marking.
- V Cel.:** Measures 184-185. Dynamics: *p*.
- VI Vib.:** Measures 184-185. Dynamics: *p*.

Handwritten annotations include "Wart" in the right margin of the second system.

808

817

826

I Glock

II S.B.B.

III Cb.

IV Mba.

V Cel.

VI Vib.

p

pp

ff

pp

p

p

senza dim.

cresc. pp

7 b

Play with both hands and use hard, rather large hammers of metal or wood.
 In striking the bell the clapper does not necessarily have to respond; if it does, it is quite acceptable.

835

216

553

Più mosso $\text{♩} = 54$

189

190

191

I
Cluck

II
R. B. H.

III
Cb.

IV
Mba.

V
Cel.

VI
Vib.

I Glock

Musical notation for the Glockenspiel (I) part, spanning measures 192 and 193. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a dynamic marking of *p*. The melody consists of eighth notes with a descending interval of a whole step, followed by a series of eighth notes with a descending interval of a half step. A slur covers the final four notes. Measure 193 contains a whole rest.

II S. H. B.

Musical notation for the S. H. B. (II) part, spanning measures 192 and 193. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a dynamic marking of *p*. The melody consists of eighth notes with a descending interval of a whole step, followed by a series of eighth notes with a descending interval of a half step. A slur covers the final four notes. Measure 193 contains a whole rest.

III Cb.

Musical notation for the Cb. (III) part, spanning measures 192 and 193. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a dynamic marking of *pp*. The melody consists of eighth notes with a descending interval of a whole step, followed by a series of eighth notes with a descending interval of a half step. A slur covers the final four notes. Measure 193 contains a whole rest.

IV Mba.

Musical notation for the Mba. (IV) part, spanning measures 192 and 193. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a dynamic marking of *p*. The melody consists of eighth notes with a descending interval of a whole step, followed by a series of eighth notes with a descending interval of a half step. A slur covers the final four notes. Measure 193 contains a whole rest.

V Col.

Musical notation for the Col. (V) part, spanning measures 192 and 193. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a dynamic marking of *pp*. The melody consists of eighth notes with a descending interval of a whole step, followed by a series of eighth notes with a descending interval of a half step. A slur covers the final four notes. Measure 193 contains a whole rest.

VI Vib.

Musical notation for the Vib. (VI) part, spanning measures 192 and 193. The notation is on a single treble clef staff. It begins with a dynamic marking of *pp*. The melody consists of eighth notes with a descending interval of a whole step, followed by a series of eighth notes with a descending interval of a half step. A slur covers the final four notes. Measure 193 contains a whole rest.

876

194

884

195

841

196

23

I Glock. *p* *ss*

II S.B.B. *ss*

III Cb. *p* *ss*
ted. *ted.*

IV Mba. *ss*

V Col. *p* *ss*
ted. *ted.*

VI Vib. *7₃* *5* *sempre ss*
ted. *ted.* *ted.* *ted.* *ted.* *ted.* *ted.* *ted.* *ted.* *ted.* *ted.*

897
197

906
198

913
199

921
200

I
(Fluck)

Musical notation for Flute I (Fluck). The staff shows a melodic line with various dynamics including *sempre ff*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

II
S. II. B.

Musical notation for Second Bassoon (S. II. B.). The staff shows a melodic line with various dynamics including *sempre ff*.

III
Cl.

Musical notation for Clarinet (Cl.). The staff shows a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *mf*. Below the staff are four measures of *rit.* markings.

IV
Mba.

Musical notation for Mellophone (Mba.). The staff shows a melodic line with dynamics *ff* and *sempre ff*. There are some markings like '6' and '5' near the end of the staff.

V
Cel.

Musical notation for Cymbal (Cel.). The staff shows a melodic line with dynamics *sempre ff*. Below the staff are four measures of *rit.* markings.

VI
Vib.

Musical notation for Vibraphone (Vib.). The staff shows a melodic line with dynamics *sempre ff*. Below the staff are four measures of *rit.* markings.

928

261

936

202

943 951

sempre in tempo : 54

203 204

I Glock.

sempre ff
To Claves, small

II S.B.H.

Shake all Bells
sempre ff
To Wood Block
One shake No shaking to all

III Cl.

ff
To Claves, large

IV Mba.

sempre ff
ff

V Cel.

To Gong, extra large
ff
To Tap-a-Tap

VI Vib.

sempre ff

26
958
205

966
208

973
207

I
Cl.
small

II
W. B.

III
Cl.
large

IV
Nba

V
T-A-T

VI
Vib.

To Xylophone without resonators
with wooden mallets

81
208

484
209

496
210

504
211

I
Cl.
small

II
W. B.

III
Cl.
large

IV
Nba

V
T-A-T

VI
Xyl.

To Claves, extra large

911
212

918
213

I Cl. small
II W.B.
III Cl. large
IV Cl. ex. large
V T.A.T.
VI Xyl.

sempre p
sempre p
sempre p
sempre p
sempre p
sempre p

ff
ff
ff
ff
ff
ff

925
214

933 (Animato) 8^o
215

I Cl. small
II W.B.
III Cl. large
IV Cl. ex. large
V T.A.T.
VI Xyl.

To Timpani

ff
pp
ff subito

24
21 1069

1975

1082
218

1086

1091

Animato, non troppo mosso $\text{♩} = 84$

To very small size Bongo set and
medium size Bongo set

219

220

I
Cl.
small

II
W. B.

III
Timp.

IV
Cl. ex.
large

V
T. & T.

VI
Xyl.

To Snare Drum 4 1/2" x 14"
Snare Drum 8" x 15"
Tenor Drum 12" x 16"

To Tom-Tom 8" x 12"
Tom-Tom 18" x 20"
Conga 11" x 30"

To Snare Drum 4 1/2" x 14"
Snare Drum 8" x 15"
Tenor Drum 12" x 16"

To Bass Drum 12" x 22"
Bass Drum 16" x 36"

11
1098
221

1104
222

1109
228

1114
224

I
Buge.

II
Su. Drs.
T. Dr.

III
Timp.

IV
T. Ts.
Con.

V
Su. Drs.
Ten. Dr.

VI
B. Drs.

sempre ff

mf

1119
225

1125
226

1131
227

I
Orgu.

II
Sn. Drs.
T. Dr.

III
Timp.

IV
T. Ts.
Cong.

V
Sn. Drs.
Ten. Dr.

VI
B. Drs.

ff subito

larger B. D.
ff

qualler B. D.

//
1137
228

1142
229

1147
230

1153
231

//

I
Orgu.

II
Sn. Drs.
T. Dr.

III
Timp.

IV
T. Ts.
Cong.

V
Sn. Drs.
Ten. Dr.

VI
B. Drs.

p

ff

sempre ff

p

ff

1154

232

1164

238

1169

234

I Bgs.

II Sn. Drs. T. Dr.

III Timp. *p* *ff* *p*

IV T. Tr. Cong.

V Sn. Drs. Ten. Dr.

VI B. Drs. *p* *senza cresc.* *ff* *p*

1175

235

1181

236

I Bgs.

II Sn. Drs. T. Dr.

III Timp. *senza cresc.* *f* *p subito* *mf* *ff*

IV T. Tr. Cong.

V Sn. Drs. Ten. Dr.

VI B. Drs. *f* *p* *mf* *ff*

1185

1191

1197

1202

237

238

239

240

I Bug.

II Sn. Drs. T. Dr.

III Timp.

All three with Timpani sticks
smaller Tom-Tom
larger Tom-Tom

IV I. Ts. Cong. *mp* Conga *mp*

V Sn. Drs. Ten. Dr.

VI B. Drs. *mp* *mp*

1208

1213

1219

1224

241

242

243

244

I Bug.

II Sn. Drs. T. Dr.

III Timp. *mf*

IV I. Ts. Cong. *mf*

V Sn. Drs. Ten. Dr.

VI B. Drs. *mf*

1230
245

1235
246

1240
247

I Bug.

II Sn. Drs.
T. Dr.

III Timp.
f. secco

IV T. Ts.
Cong.
f 6 *sempre f* 6

V Sn. Drs.
Ten. Dr.

VI B. Drs.
f. secco *sempre f*

1246
248

1252
249
All with wooden sticks
very small size set

1257
250

I Bug.

II Sn. Drs.
T. Dr.

III Timp.
f *ff*

IV T. Ts.
Cong.
6 *ff* *ff*

V Sn. Drs.
Ten. Dr.

VI B. Drs.
ff

1262
251

1268
252

1273
253

I Musc. *mp* *sempre mp*

II Sn. Drs. / T. Dr.

III Timp. *mp*

IV T. Ts. / Cong. *mp*

V Sn. Drs. / Ten. Dr.

VI B. Drs. *mp*

1279
254

1285
medium size set 255

I Bug. *f* *mp*

II Sn. Drs. / T. Dr.

III Timp.

IV T. Ts. / Cong.

V Sn. Drs. / Ten. Dr.

VI B. Drs. *mp*

34

1290

256

1295

257

1 Bug. *mf* *f*

II Sn. Dra. T. Dr.

III Timp. *mf* *f*

IV T. Ta Cong.

V Sn. Dra. Ten. Dr.

VI B. Dra. *mf* *f*

11301

258

1306

259

I Bug. *ff*

II Sn. Dra. T. Dr.

III Timp. *ff*

IV T. Ta Cong. *ff* 6 6 3 6

V Sn. Dra. Ten. Dr.

VI B. Dra. 3 3 3 3

1312 1317 1323 1328 1334 1339

I Bug.

II Sn. Drs. T. Dr.

III Timp.

IV T. Ta. Cong.

V Sn. Drs. Ten. Dr.

VI B. Drs.

All three Drums suates on larger Su. Dr. smaller Su. Dr. Ten. Dr.

pp *molto legato*

All three Drums suates on Ten. Dr. larger Su. Dr. smaller Su. Dr.

pp *molto legato*

1345 1350 1356 1362

I Bug.

II Sn. Drs. T. Dr.

III Timp.

IV T. Ta. Cong.

V Sn. Drs. Ten. Dr.

VI B. Drs.

sempre pp *sempre pp*

sempre pp *sempre pp*

84
367
270

1373
271

1377
272

1383
273

I Bugle. *p* *mf*

II Sn. Dra. T. Dra. *p* *mf*

III Timp. *mf*

IV T. Te. Cong. *p* *f*

V Sn. Dra. Ten. Dra. *p*

VI B. Dra. *p*

1389
274

1394
275

1399
276

1405
277

I Bugle. *sf* *mf* *sf* *mf* *f* *sf*

II Sn. Dra. T. Dra. *mf* *f* *sf*

III Timp. *mf* *f* *sf* *f*

IV T. Te. Cong. *mf* *f* *sf* *f*

V Sn. Dra. Ten. Dra. *f* *sf*

VI B. Dra. *sf*

1110 278 1116 279 1421 280 To Claves, small 1428 2P1 3

I Buga. *f* *ff*

II Sn. Drs. T. Dr. *f* *ff* *pp*

III Timp. *ff*

IV T. Tr. Cong. *ff*

V Sn. Drs. Ten. Dr. *ff* *pp molto legato*

VI H. Drs. *ff*

1433 282 1439 289 1444 284 1448 285 1454 286 *sempre in tempo* 3

I Cl. small *ff*

II Sn. Drs. T. Dr. *pp molto legato* *f* *pp* *p* *mf* *sempre molto* *To Wood Block*

III Timp. *pp molto legato* *f* *p* *pp* *p* *mf* *sempre molto*

IV T. Tr. Cong. *pp molto legato* *f* *p* *pp* *p* *mf* *sempre molto*

V Sn. Drs. Ten. Dr. *f* *p* *pp* *p* *mf* *sempre molto* *To Tap-a-Top*

VI H. Drs. *pp molto legato* *senza cresc. f* *p* *pp* *p* *mf* *sempre molto*

1460

1465

1471

1477

287 288 289 290

I Cl. small

II W. B.

III Timp.

IV T. T. Cong.

V T. a. T.

VI B. Drs.

scmpre ff

mp

ff

mp

ff

mp

1482

1488

1493

1499

291 292 293 294

To Glockenspiel

To Suspended Cymbal, very small

I Cl. small

II W. B.

III Timp.

IV T. T. Cong.

V T. a. T.

VI B. Drs.

scmpre mp

mp

mp

p

pp

ff

6

5

sf: p

1804
295

1510

1515

To very small size Bongo set and
medium size Bongo set

296

297

I
Clock

II
W. B.

III
Timp.

IV
T.-Ts
Cong.

V
T.-a.-T

VI
M. Vmb
small

To Snare Drums and Tenor Drum

To Vibraphone

f

scmpre f

stcco

fz

1520

1526

1530

298

299

300

I
Buga.

II
Su. Drs.
T. Dr.

III
Timp.

IV
T.-Ts
Cong.

V
T.-a.-T

VI
Vib.

All Drums snare on

f

scmpre f

f

1538

301

1542

302

I Bucs. *ff* *sempre ff*

II Sn. Drs. T. Dr. *ff* *sempre ff*

III Timp. *ff* *sempre ff*

IV T.-To Cong. *ff* *sempre ff*

V T-a-T

VI Vib.

11548

308

1553

sempre in tempo d: 84

304

1559

305

I Bucs. To Glockenspiel

II Sn. Drs. T. Dr. *ff*

III Timp. *s*

IV T.-To Cong. To Marimba *ff* *ff*

V T-a-T To Xylophone without resonators *ff*

VI Vib. *ff*

1507 1570 1573

I Glock. 306 807 808

II Sn. Drs. T. Drs.

III Timp.

IV Mba.

V Xyl.

VI Vib.

f

ff

sempre ff

1582 1586 1591 1597

I Glock. 309 310 311 312

II Sn. Drs. T. Drs.

III Timp.

IV Mba.

V Xyl.

VI Vib.

mf *p* *pp*

sempre ff

sempre ff

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

42
1503

1609

1613

313

314

316

I Glock.

II Sn. Drs. T. Dr.

III Timp.

IV Mba.

sempre ff

V Xyl. With wooden mallets

ff

VI Vib.

1320

1625

1630

1636

316

317

318

319

I Glock.

ff *sempre ff*

II Sn. Drs. T. Dr.

ff

III Timp.

f *secco*

IV Mba.

sempre ff

V Xyl.

sempre ff *ff*

VI Vib.

ff *pp subito* *(pp) cresc.* *ff*

820 1642

I Glock.

II Sn. Dm.
T. Dr.

III Timp.

IV Mba.

V Xyl.

VI Vib.

Musical score for measures 820-821 and 1642-1647. The score is arranged in six staves:

- I Glock.**: Glockenspiel part, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- II Sn. Dm. T. Dr.**: Snare Drum and Tom Drum part, showing a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *mp*.
- III Timp.**: Timpani part, featuring a melodic line with dynamics *ff* and *f*.
- IV Mba.**: Maracas part, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *ff furioso*.
- V Xyl.**: Xylophone part, playing a melodic line with dynamics *ff*.
- VI Vib.**: Vibraphone part, playing a melodic line with dynamics *ff*.

Measure numbers 820, 821, 1642, and 1647 are indicated at the beginning of their respective staves. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

821 1647

I Glock.

II Sn. Dm.
T. Dr.

III Timp.

IV Mba.

V Xyl.

VI Vib.

Musical score for measures 821-822 and 1647-1648. The score continues from the previous page in six staves:

- I Glock.**: Glockenspiel part, continuing the melodic line with dynamics *sempre ff*.
- II Sn. Dm. T. Dr.**: Snare Drum and Tom Drum part, showing a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *mp*.
- III Timp.**: Timpani part, playing a rhythmic accompaniment.
- IV Mba.**: Maracas part, playing a rhythmic accompaniment.
- V Xyl.**: Xylophone part, playing a melodic line with dynamics *ff*.
- VI Vib.**: Vibraphone part, playing a melodic line with dynamics *ff*.

Measure numbers 821, 822, 1647, and 1648 are indicated at the beginning of their respective staves. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.


TAMBUCO

Percussion V

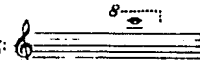
FOR SIX PERCUSSION PLAYERS

CARLOS CHAVEZ

Güiro, small (high pitch)
 Güiro, large (low pitch)
 Ratchet, extra large
 Tap - a - Tap, large

Celesta (four octaves) sounding:  written at pitch
 Gong, extra large

Group of Drums: (Snare Drum 4" x 14"
 (Snare Drum 6" x 15"
 (Tenor Drum 12" x 16"

Xylophone without resonators (three octaves) sounding:  written at pitch

Vivo $\text{♩} = 160$

1-7  **7** Güiro, small (high pitch)

8  **8**

9  **9** 4th Player, Clay Rattle

10  **10** Güiro, small (high pitch)

11  **11**

12  **12**

13  **13**

14  **14**

15  **15**

16-17  **2**

18  **18**

19-20  **2**

21  **21**

22  **1**

23  **23**

24-28  **5**

29  **29**

30  **30**

31  **31**

32-33  **2**

34  **34**

35  **35**

36  **36**

37-38  **2**

39  **39**

40  **40**

41  **1**

42  **42**

43-45  **3**

46  **46**

47  **47**

48  **1**

49  **49**

50  **50**

51  **51**

52  **52** (*p*)

Note: **ff** means playing absolutely as loud as possible; **pp** means playing absolutely as soft as possible; the intermediate force should be marked accordingly.

Percussion V

53 f 54 55-59 5 60 61-63 3

Half as fast $\text{♩} = 80$

64 f 65 66

67 68 69 70 *sempre ff*

71 72 1 73 74 1 75 mf

Tempo primo $\text{♩} = 160$

To Güiro, large (low pitch) 76 1 77-79 3 80-89 10 90-99 10 100-101 2 2/4

Meno mosso $\text{♩} = 112$

102-103 2 104 6th Player, Sand Blocks 105 1 106 107 108 1 4

109 110 111 1 112 5/4 Güiro, large 113 f

114 115 116 117 *mf* not louder than Sand Blocks *(mf)*

118 119 120-121 2 122 123 mf

Percussion V

Meno mosso ♩ = 108

124 *sempre mf* 125 **1** 126 *mf* 127 **1** 128

129 130 131-133 **3** 134 *ff* **3**

135 *mf* not louder than Sand Blocks 136 137 138 *pp*

To Ratchet, extra large 139 **1** 140-145 **6** 146 6th Player, Sand Blocks 147 148 Ratchet *ff senza dim.*

149-150 To Tap-a-Tap, large **2** 151 Tap-a-Tap 152 *ff* 153 154 *ff* **3**

154 **1** 155 *f* 156 *sempre f* 157 *ff*

ritard. **Lento** ♩ = 42 158 **1** 159-161 **3** 162 *ff* To Celesta 163-164 **2**

165 Celesta *f* 166 *mf* 167 *mf*

186 187 188 189

p **1** *p* *p*

Più mosso ♩ = 54

190 191 192 193

1 *p* *p* **1**

194 195 196 197

p **1** *ff*

198 199 200

p *p* *sempre ff*

sempre in tempo ♩ = 54

201 - 202 203 204 205 206 207 208 209 210

To Gong, extra large **2** Gong To Tap-a-Tap **7** Tap-a-Tap **7** *pp* **3**

mf *pp* **6** **6** *ff* **1** *ff* **1**

287 Tap-a-Tap 288 289 290 1

291 292 293 294-299 6

300-302 303 304 305-309 310 To Xylophone without resonators 5 1

311 6th Player, Vibraphone 312 818 Xyl. with wooden mallets 310

314 315

316 317 318 1 sempre ff

319 320 1 321 322

322 323 sempre ff

XOCHIPILLI
para alientos y percusiones

Carlos Chávez

" Xochipilli " fué escrita en mayo de 1940, por encargo de Nelson Rockefeller, para la exposición de arte mexicano a través de veinte siglos, que el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó ese año.

El intento de recrear la música de los antiguos mexicanos llevó al maestro Chávez a imaginar y plasmar en esta partitura su idea, un tanto evocadora, de lo que pudo haber sido la música de los aztecas. No es su intención la de reproducir fielmente ritmos y melodías que puedan considerarse auténticamente precortesianos. Se basa desde luego en los únicos tres elementos que tiene a su alcance. Uno es la certeza en el tipo de instrumental que fué utilizado por las culturas precolombinas, y que llega hasta nosotros a través de la innumerable cantidad de hallazgos arqueológicos de instrumentos musicales, además de códices, pinturas, esculturas y del detallado testimonio de los cronistas de esa época. El segundo elemento es el de la audición de música indígena basada en antiguas tradiciones que Chávez tuvo durante su niñez y que lo llevó a penetrar en una mejor comprensión de la estética de estas culturas. Y como tercer elemento el de su propia imaginación.

"Xochipilli Macuixochitl " es para los aztecas la deidad de las flores, la música y la danza, y Chávez escoge este nombre como título de su obra porque para él su sonido " parece evocar el sonido de una antigua cultura. "

La dotación instrumental combina una nutrida sección de instrumentos indígenas con una pequeña sección de alientos.

La sección de percusiones está compuesta de seis ejecutantes que han de utilizar: dos tambores indios, dos teponaztlis, tres huehuetls, dos omichicahuaztlis y sonajas de cobre, arcilla y lisas. La sección de alientos está formada de flautín, flauta, clarinete en Mi bemol, que vienen a suplir el papel de las antiguas flautas y un trombón que hace las veces de caracol marino.

" El discurso musical se desenvuelve en una atmósfera singular, punteado por la incisiva intervención de los instrumentos de percusión y los persistentes toques de las maderas en su registro agudo. La obra es abierta, Allegro Animato, por un rasgo gracioso y saltarín del flautín, que luego repite la flauta; otro motivo, más pausado, aunque de elástico movimiento es confiado al clarinete en Mi bemol."

" La parte central, más lenta, dá motivo a algunas lánguidas melopeas de tono más cantado. El ambiente se hace contemplativo y hasta poético, entablándose una conversación entre los tres instrumentos de madera. Pero pronto regresa el movimiento inicial, con su cambiante rítmica que toma ahora un ambiente más intenso y viril, por la intervención de los instrumentos de batería más graves; se oye la poderosa y ronca voz del trombón, en largas y dramáticas llamadas (a la manera del caracol marino), que contrastan con el frenético movimiento de las voces superiores y la batería, hasta alcanzar una culminación de extraordinaria potencia dentro del extraño marco de la composición. "

A continuación describo detalladamente los instrumentos de percusión indígena requeridos por Chávez.

" Tepoztli ó teponaxtle ó tunkul ": tambor horizontal hecho de tronco ahuecado. La parte superior está hendida en forma de H y formando de esta manera dos lenguetas resonantes que normalmente tienen un intervalo entre sí de tercera (mayor ó menor), cuarta ó quinta (justa). Se tañe con baquetas con punta de hule.

" Omichihuaztli ": hueso dentado transversalmente. Se toca raspándolo con otro hueso, cuerno ó piedra pulida. Su sonido se amplifica tocándolo sobre una calabaza hueca.

" Tambor indio ": Tambor de madera ó cerámica de uno ó dos parches estirados por atadura ó pegamento. Se toca de preferencia con un solo palillo.

" Cascabel ": recipiente pequeño hecho de cobre, bronce ó barro con una pequeña cuenta del mismo material por dentro, que producen sonido al sacudirlo.

" Sonaja de barro ": recipiente de barro que en su interior contiene semillas ó cuentas de barro ó piedra y que al agitarse producen sonido.

" Huehuetl ": tambor de tronco ahuecado, provisto de membrana de piel restirada sobre el extremo superior. Se toca con las manos ó con baquetas y se puede afinar aplicando calor al parche por abajo del tambor.

Instrumentación

ALIENTOS:

Flautín		Clarinete en Mi bemol
Flauta		Trubón

PERCUSIONES: El propio maestro Chávez sugiere que en caso de no conseguir el instrumental autóctono, éste sea reemplazado por instrumentos equivalentes, de uso común en la música sinfónica.

PERCUSIONES

Equivalente de uso común

I

Teponaztli pequeño	ó	marimba (Mi bemol 5, Sol bemol 5)
Omichicahuastli	ó	güiro ó raspador pequeño

II

Teponaztli grande	ó	marimba (Sol bemol 4, Si bemol 4)
Cascabeles pequeños de cobre	ó	cascabeles

III

2 tambores pequeños	ó	bongós
sonajas de barro	ó	sonajas

IV

Huehuetl mediano	ó	tambor tenor sin cuerdas
Sonajas	ó	sonajas

V

Huehuetl grande	ó	timbal (cualquier nota)
sonajas de barro	ó	sonajas
cascabeles de cobre	ó	cascabeles

VI

huehuetl extragrande	ó	bombo
omichicahuastli grande	ó	güiro ó raspador grande

" Xochipilli " de Carlos Chávez, fué grabada en estudios SUPERTRACK, Calle Industria No. 64, Colonia Florida, México D.F.

Ingeniero de Grabación: Marcos Lizama

Dirección Musical: Julio Viguera Alvarez

Músicos:

Alientos

Flautín: Guillermo Portillo

Flauta: Carolina Pittman

Clarinete en Mi bemol: Genaro Xolalpa

Trombón: Gustavo Rosales

Percusiones

Alfredo Bringas

Alonso Mendoza

Raúl Tudón

Antonio Segura

Juan José Sepúlveda

Nestor Vázquez

XOCHIPILLI

AN IMAGINED AZTEC MUSIC

For four Wind instruments and Percussions

CARLOS CHÁVEZ

Playing time: about 6 minutes

Allegro animato ♩. 100

Piccolo

Flute

E♭ Clarinet

Trombone

PERCUSSION

1. (Marimba, small Rasping Stick or small Güiro)
2. (Marimba, small Hawksbells)
3. (Bongoes, small Clay Rattles)
4. (Tenor Drum, snares released, Soft Rattles)
5. (Medium Timpani, any high pitch; large Clay Rattles; medium Hawksbells)
6. (Bass Drum, large Rasping Stick or large Güiro)

1 *Allegro animato* ♩. 100

5 *Rasp.S.*

107

Copyright © 1964 by Mills Music, Inc., 1619 Broadway, New York 19, N. Y.

International Copyright Secured

Made in U.S.A.

All Rights Reserved

For the British Empire including Eire and Union of South Africa, excluding Canada and Australasia — Mills Music, Ltd., London

For France and French Commonwealth, Belgium and Luxembourg — Mills France, S.A.R.L., Paris

For the Netherlands — Mills-Holland N. V., Amsterdam

For Spain and Portugal — Editorial Mills Music Espanola, Madrid

For South America — Editora Musical Mills Ltda., Sao Paulo

For Mexico and Central America — Mills Music de Mexico, Mexico 6, D.F.

Musical score for measures 15-22. The top system consists of a grand staff with three staves. The first staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, marked *f sempre*. The second and third staves are empty. Below the grand staff, measures 15 through 22 are indicated. Measure 15 is marked (R.S.).

Musical score for measures 15-22, lower staves. Six staves are numbered 1 through 6. Staff 1 contains rhythmic patterns. Staff 2 is empty. Staff 3 contains a pattern labeled *Bong.* with a dynamic marking of *mf*. Staves 4, 5, and 6 are empty.

Musical score for measures 23-30. The top system consists of a grand staff with three staves. The first staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, marked *f sempre*. The second and third staves are empty. Below the grand staff, measures 23 through 30 are indicated.

Musical score for measures 23-30, lower staves. Six staves are numbered 1 through 6. Staff 1 is empty. Staff 2 is empty. Staff 3 contains a pattern labeled *(Bong.)*. Staff 4 contains a pattern labeled *S. Ratt.* with a dynamic marking of *mf*. Staves 5 and 6 are empty.

fp

Musical score for measures 31-38. The score is written for piano and strings. The piano part features a melodic line with dynamic markings *fp*, *f*, and *f sempre*. The strings provide a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f* and *f sempre*. The key signature has one sharp (F#).

31 32 33 34 35 36 37 38

Musical score for measures 31-38, featuring percussion instruments. The instruments and their parts are: Bongos (Bong.), Snare Drum (S.R.), Cymbal (C.Ratt.), and Raspberries (Rasp.S.). The Snare Drum and Raspberries parts are marked *mf sempre*. The Cymbal part has a *f* marking. The Bongos part has a *f* marking.

Musical score for measures 39-46. The score is written for piano and strings. The piano part features a melodic line with dynamic markings *f marcato*. The strings provide a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

39 40 41 42 43 44 45 46

Musical score for measures 39-46, featuring percussion instruments. The instruments and their parts are: Bongos (Bong.), Snare Drum (S.R.), Cymbal (C.R.), and Raspberries (R.S.). The Snare Drum and Raspberries parts are marked *f marcato*. The Bongos part has a *f marcato* marking. The Cymbal part has a *f marcato* marking.

47 48 49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60 61 62

* Percussion players 1 and 2 use the same Marimba.

Musical score for measures 63-70. The score consists of six staves. The top two staves feature a dense texture of sixteenth-note patterns. The bottom four staves provide a rhythmic accompaniment with various note values and rests.

63 64 65 66 67 68 69 70

Musical score for measures 71-78. This section includes parts for Mba. (Measures 71-78), S. Ratt. (Measures 71-78), C. Ratt. (Measures 71-78), Bong. (Measures 71-78), S.R. (Measures 71-78), C.R. (Measures 71-78), and Rasp.S. (Measures 71-78). The Mba. part is marked with *ff* and *tenuto sempre*. The Bong. part is marked with *ff*. The S.R. and C.R. parts are marked with *mf*. The Rasp.S. part is marked with *f*.

71 72 73 74 75 76 77 78

Musical score for measures 71-78. The score consists of six staves. The top two staves feature a dense texture of sixteenth-note patterns. The bottom four staves provide a rhythmic accompaniment with various note values and rests.

senza ritard. Lento J. 58

dim. poco *f* *mf* *mp*
dim. poco *f* *mf* *mp*
f molto espressivo

79 80 81 82 83 84 85 86 87

(Mba.) *ff* *mp cantabile*
(Bong.) *ff* *mp cantabile*
(S.R.) *ff*
(C.R.) *mf* *ff*
(R.S.) *mf* *f* *ff*

p dim.
p dim.
f *ff*

88 89 90 91 92 93 94 95

(Mba.)

96 97 98 99 100 101 102 103 104

mp molto espressivo

f

mp

(Mba.)

mp cantabile

(Mba.)

mp cantabile

105 106 107 108 109 110 111 112 113

f

f

(Mba.)

(Mba.)

S. Ratt.

f sempre
p
f molto espressivo
f sempre

114 115 116 117 (Mba.) 118 119 120 121 122 123

1
 2 (Mba.)
 3
 4 (S.R.)
 5 Hawks.
 6

ff
ff
ff sempre
ff sempre

124 125 126 127 128 129 130 131 132

1 (Mba.)
 2 (Mba.)
 3
 4 S. Ratt.
 5 (H.)
 6

Vivo J. 104

Musical score for measures 133-139. The score is written for a full orchestra. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The bottom two staves are for the Cello and Double Bass parts. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the strings. Dynamic markings include *ff* and *f dim.*

133 134 135 136 137 138 139

Musical score for measures 135-139. The score is written for a full orchestra. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The bottom two staves are for the Cello and Double Bass parts. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the strings. Dynamic markings include *ff* and *f dim.*

(S.R.)

(H.)

(Mba.) *Vivo*

(Mba.)

Musical score for measures 140-145. The score is written for a full orchestra. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The bottom two staves are for the Cello and Double Bass parts. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the strings. Dynamic markings include *f* and *ff*.

140 141 142 143 144 145

Musical score for measures 140-145. The score is written for a full orchestra. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The bottom two staves are for the Cello and Double Bass parts. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the strings. Dynamic markings include *f* and *ff*.

146 147 148 149 150 151 152

153 154 155 156 157 158 159

Musical score for measures 160-166. The score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The top two staves show complex rhythmic patterns with many beamed notes. The bottom two staves show a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking *f sempre* is present in the upper right.

160 161 162 163 164 165 166

Percussion score for measures 160-166. It consists of six staves labeled 1 through 6. Staff 1 is marked (R.S.), staff 2 (H.), staff 3 (C.R.), and staff 4 (S.R.). Staff 5 has a marking H. and a dynamic marking *f* at the end. Staff 6 is empty.

Musical score for measures 167-173. Similar to the first system, it features complex rhythmic patterns in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking *f sempre* is present in the upper left.

167 168 169 170 171 172 173

Percussion score for measures 167-173. It consists of six staves labeled 1 through 6. Staff 1 is marked (R.S.), staff 2 (H.), staff 4 (S.R.), and staff 5 (H.). Staff 4 has a marking S.R. and a dynamic marking *f* at the end. Staff 6 is empty.

Musical score for measures 174-180, top system. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features dense, rhythmic patterns with many beamed notes and accents.

174 175 176 177 178 179 180

Musical score for measures 174-180, bottom system. It consists of six staves labeled 1 through 6. Staff 1 is marked (R.S.), staff 2 (H.), staff 3 (C.R.), staff 4 (S.R.), staff 5 (H.), and staff 6 (R.S.). The music is primarily rhythmic with some melodic lines.

Musical score for measures 181-186, top system. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features dense, rhythmic patterns with many beamed notes and accents.

181 182 183 184 185 186

Musical score for measures 181-186, bottom system. It consists of six staves labeled 1 through 6. Staff 1 is marked (Mba.), staff 2 (Mba.), staff 3 (C.R.), staff 4 (S.R.), staff 5 (H.), and staff 6 (R.S.). The music is primarily rhythmic with some melodic lines. Dynamic markings *ff* are present.

187 188 189 190 191 192 193 194

(Mba.)

(Mba.) *ff sempre*

ff

Ten. Dr.

Timp.

195 196 197 198 199 200 201

(Mba.)

(Mba.)

T.D.

(Timp.)

f

ff

Musical score for measures 202-208, top system. It consists of five staves: Treble Clef, Bass Clef, Treble Clef, Bass Clef, and Treble Clef. The key signature is one sharp (F#).

(Mba.) 202 203 204 205 206 207 208

1

2 (Mba.)

3

4 (T. D.)

5 (Timp.)

6

Musical score for measures 202-208, bottom system. It consists of six staves numbered 1 to 6. Staff 1 is Treble Clef, staff 2 is Bass Clef, and staves 3-6 are Treble Clef. Measure numbers 202-208 are written above the staves. Dynamic markings include *mf* and *ff*.

Musical score for measures 209-215, top system. It consists of five staves: Treble Clef, Bass Clef, Treble Clef, Bass Clef, and Treble Clef. The key signature is one sharp (F#).

209 210 211 212 213 214 215

1

2

3

4 (T. D.)

5 (Timp.)

6 Bass D.

Musical score for measures 209-215, bottom system. It consists of six staves numbered 1 to 6. Staff 1 is Treble Clef, staff 2 is Bass Clef, and staves 3-6 are Treble Clef. Measure numbers 209-215 are written above the staves. Dynamic markings include *mf*, *ff*, and *dim.* A handwritten wedge-shaped dynamic marking is present in measure 210 on staff 3.

Musical score for measures 210-222. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The measures are numbered 210, 217, 218, 219, 220, 221, and 222.

Musical score for measures 210-222, focusing on the percussion parts. The parts are labeled (T.D.), (Timp.), and (B.D.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *f sempre*, and *p*. A section labeled "C. Ratt." is indicated above the percussion staves.

Musical score for measures 223-229. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The measures are numbered 223, 224, 225, 226, 227, 228, and 229.

Musical score for measures 223-229, focusing on the percussion parts. The parts are labeled (Mba), (C.R.), (T.D.), (Timp.), and (B.D.). The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *f sempre*.

230 231 232 *ff tenuto* 233 234 235 236

(B.D.) Timp. *ff*

poco dim. 237 *più dim.* 238 *p* 239 240 241 242 243

(B.D.) *f* *p* *pp*

ff 244 245 *poco dim.* 246 *ff* 247 248 249 250
ff sempre *ff sempre*

1
2
3
4
5
6

251 252 253 *dim.* 254 255 *ff* 256 257
Rasp. S.

1
2
3
4
5
6

B. Dr.
f

258 259 260 261 262 263

(R.S.)

(H.)

(B.D.)

ff sempre

ff sempre

ff

1 (R.S.)

2 (H.)

3 Bong.

4 Ten. Dr.

5 Timp.

6 (B.D.)

264 265 266 267 268 269

(R.S.)

(H.)

(B.D.)

ff

ff

ff

ff

ff

ff

1 (R.S.)

2 (H.)

3 (Bong.)

4 (T.D.)

5 (Timp.)

6 (B.D.)

CONCLUSIONES

Mi propósito central al presentar estas siete grabaciones de música mexicana para percusión solista, es el de dar a conocer algunas de las infinitas posibilidades musicales que los instrumentos de percusión tienen. Demostrar además que este instrumental puede musicalmente bastarse así mismo.

La selección cuidadosa que hice de las obras grabadas, tiene por objeto ofrecer, tanto a los compositores como a los propios percusionistas, una variada gama de posibilidades de la música para percusiones.

El estudio y grabación de estas obras ha beneficiado notablemente mi desarrollo como ejecutante. El desafío que representa la grabación de cada pieza me ha hecho sistematizar su estudio y comprensión, sin perder de vista nunca las intenciones estéticas del compositor. Así, al abordar cada partitura hay que empezar por descifrar el tipo de lenguaje que va ausar el autor; ya sea escritura tradicional, con pasajes aleatorios, notación gráfica, etc. Después hay que recopilar rigurosamente la dotación instrumental requerida y acomodarla para su estudio. Es entonces que el percusionista debe aportar soluciones prácticas para la mejor disposición de los instrumentos, cosa que muy pocas veces el compositor sabe como prever.

Tanto los compositores como los ejecutantes de música contemporánea, tenemos que enfrentarnos a dos serios problemas; uno es el del desconocimiento y la poca comprensión y aceptación que el público tiene de esta música y por otro lado, el de su escasa difusión. Los programas de radio que la difunden son pocos; las obras que se escuchan en los conciertos de la especialidad, después de múltiples ensayos, son ejecutadas una sola vez y no se vuelven a escuchar nunca más; la producción discográfica es casi inexistente. Es por eso que ante todo esto, el público difícilmente puede conocer e interesarse por el género.

Es entonces que, en mi opinión, una forma eficaz de acrecentar el gusto por este género musical es; 1.- A través de una mayor producción de grabaciones y su programación continua en radio y televisión; 2.- Con la repetición de los ciclos de conciertos, escogiendo lo más representativo y de mayor calidad.

Pienso que si la música contemporánea está construida en base al principio de poca ó nula repetición de sus elementos, es la repetición de dicha música, la que logrará un mejor conocimiento y asimilación por parte del público.

Como percusionista profesional creo y tengo fé en la música contemporánea. Considero que existen buenas y malas obras, como sucede en todos los géneros musicales. Sin embargo, mi conclusión es que mi responsabilidad como intérprete es la de mostrar con toda honestidad las ideas musicales que cada compositor plasó en su partitura.

Mi deseo es que el presente proyecto estimule el interés de los compositores de música por la creación de música de percusión; para un solista; en combinación con otro instrumentista ó medio sonoro, ó para ensamble de percusiones.

Por último espero que esta tesis sirva de ayuda para el percusionista interesado en la interpretación de la música contemporánea.

Alfredo Bringas Sánchez , Primavera de 1993.

BIBLIOGRAFIA

- | | |
|---|------------------------|
| Carlos Chávez, vida y obra
Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme 1978 | Roberto García Morillo |
| La Música de México
UNAM | Julio Estrada, editor |
| Música mexicana contemporánea
SEP-80-FCE | María Angeles González |
| El Pensamiento Musical
FCE 1979 | Carlos Chávez |
| Percussion
Yehudi Menuhin Musical Guides | James Holland |
| Tesis Profesional 1991 | Julio Viguera A. |