3
21.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

"PROCEDIMIENTO ANALITICO PARA EJECUTANTES PREVIO AL ESTUDIO DE LAS OBRAS ESCRITAS PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSION."

TESINA

QUE PRESENTA

FEDERICO IVAN MANZANILLA RAHAL

COMO PARTE DE LA OPCION DE TESIS:

GRABACION DE MUSICA MEXICANA INEDITA

PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO INSTRUMENTISTA-PERCUSIONES

MEXICO, D.F. 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico el presente trabajo:

A mis padres y mi hermano:
Federico Manzanilla y López, Alma Dalia Rahal Jaimes y Naim Manzanilla Rahal por su incondicional amor y apoyo a mi carrera.

A todos mis maestros:
Por sus conocimientos depositados en mi persona.

A mis compañeros y amigos:
Por su confianza, respeto y comprensión.

A Tambuco y la gente que lo rodea:
Por la oportunidad de ser mejor cada día.

A toda mi familia:
Por ser mi familia.

GRACIAS.

INDICE

Introducción	1
Capítulo 1 Estructura del procedimiento analítico	3
Capítulo 2 Análisis de las obras escritas para teclados de percusión	7
2.1. Cuarteto N°2 Para Teclados de Percusión	7
Partitura	23
2.2. La Chunga de la Jungla	41
Partitura	48
2.3. Zappaloapan	79
Partitura	87
Capítulo 3 Análisis de las obras escritas para instrumentos de percusión no temperados	151
3.1. Corazón Sur	151
Partitura	161
3.2. Souffle	168
Partitura	176
Conclusiones	204
Bibliografía	206

INTRODUCCION

El objetivo de esta opción de titulación es grabar cinco obras mexicanas inéditas escritas para cuarteto de percusiones. Esta grabación refleja mi aprendizaje durante los estudios realizados en la Licenciatura en Percusiones de la Escuela Nacional de Música (E.N.M.) de la Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.). En este tiempo tuve la oportunidad de adquirir diversos conocimientos teóricos y prácticos, los cuales fueron reforzados con mis experiencias en distintas agrupaciones orquestales, de cámara y como solista a nivel estudiantil y profesional.
Durante los años de mi carrera universitaria, la cual se enfocó principalmente al estudio e interpretación de la música contemporánea, me fue posible detectar el problema que representa abordar por primera vez una obra desconocida.

La forma en que la gran mayoría de los percusionistas comienza el estudio de cualquier obra nueva, es simplemente tocando las notas de la partitura, práctica con la cual lo único que se logra es ejercitar la lectura a primera vista, que en caso de ser defectuosa se traducirá posteriormente en notas equivocadas durante la ejecución; pero el problema no termina ahí ya que si el estudio de una partitura queda limitado a aprender las notas sin conocer las principales características musicales, técnicas, contextuales, (entre otras) de la obra, obviamente el rendimiento y el resultado en la interpretación de ésta será pobre y limitado.
Basándome en lo anterior propongo un sistema de análisis visto desde el punto de vista del ejecutante[1], producto de mis conocimientos asimilados dentro y fuera de la institución (E.N.M.). Éste análisis ofrece al estudiante de percusiones que se enfrenta a una obra para él desconocida un camino práctico y sistemático facilitando su acercamiento a la ejecución e interpretación de la obra.

Por ser éste un análisis enfocado a ejecutantes, las partes que lo componen son expuestas de forma completamente práctica con la intención de que el ejecutante se forme una idea clara, concreta, y por tanto se familiarice con la obra antes de comenzar el trabajo práctico sobre ésta; al hacer la obra más familiar al intérprete se logra una mejor comprensión de ésta, lo que beneficiará el desempeño del percusionista en distintos

[1] Diferente del análisis formal que pretende demostrar la unidad orgánica de una obra estudiando la estructura musical (forma, armonía,etc.) de manera profunda y detallada.

campos, como son: el ensamble entre dos o más ejecutantes, el tiempo y la forma de estudio, la memorización de la música, la detección de problemas específicos, la estrategia a seguir para resolver estos problemas; y por consiguiente, una buena interpretación de la obra como resultado final.

CAPITULO1
Estructura del procedimiento analítico.

Los criterios que serán utilizados para el análisis de las obras contenidas en esta opción de tesis, y que a su vez podrán ser aplicados a cualquier otra obra, abarcan los elementos básicos proporcionados en la partitura con los que debe contar el ejecutante para el estudio de la pieza, el orden que los apartados tienen proporciona la información necesaria de manera lógica y sistemática, con el fin de que los elementos de la partitura, y los distintos factores requeridos para su ejecución sean más claros y concisos.
Es importante señalar que esta guía de análisis puede ajustarse a las necesidades y características tanto de la obra como del intérprete.

a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Se identificarán tanto el nombre del compositor y su nacionalidad, como la fecha y el lugar donde fue escrita la obra, con estos datos podremos tener un referente temporal y espacial que permita conocer más de cerca el entorno social del creador y su producto artístico. Estos datos pueden ser identificados inmediatamente en la partitura, al igual que la forma externa de la obra, en la que se distinguen los movimientos de ésta, o la forma en que está dividida si éste fuera el caso.

b) Identificación de los elementos instrumentales.
Las herramientas de trabajo (instrumentos) con las cuales se contará para el estudio e interpretación de la obra, se localizarán ya sea, en la hoja de explicación de la partitura, al principio o en medio de ésta, el propósito de esto es tener una idea más clara de qué instrumentos son necesarios en cada pieza específicamente.
No es necesario hacer ninguna clasificación instrumental ya que ésta le correspondería a un trabajo de investigación musicológica relacionada con las familias en que son agrupados los instrumentos de percusión; para fines de éste procedimiento analítico es suficiente conocer los medios que serán necesarios en la interpretación de la obra.
En el caso de las obras escritas para dos o más ejecutantes los instrumentos además de ser identificados son agrupados por percusionista, distinguiendose perfectamente las diferentes

dotaciones instrumentales que cada uno tiene.

c) Identificación del material musical.
Se localizarán y describirán de manera general[2] los recursos que forman la base musical de la obra, tales como: tempo, métrica, escalas, contrapunto, modalidad, armonía, tonalidad, rítmica, matiz, marcas de expresión o improvisación.
Como procedimiento práctico dentro de éste apartado se recomienda solfear lo que se está analizando, ya que este método nos puede dar una idea más clara de los elementos a los cuales nos enfrentaremos al comenzar el estudio práctico de la obra.

d) Identificación de la estructura interna de la obra.
Se identificará la estructura interna de la obra después de haber identificado los elementos musicales en el apartado c). Teniendo una idea más clara del tratamiento de dichos recursos, se podrá establecer la estructura interna de la obra o de sus movimientos.

e) Descripción de los recursos técnicos de la obra.
Deberán explicarse los problemas particulares de los recursos técnicos en los instrumentos de percusión que son indicados por el compositor en la partitura, tales como: baquetas y efectos específicos en los instrumentos; en el caso de efectos particulares tal vez sea necesario consultar al compositor si esto es posible. También serán explicadas en este apartado las formas de ejecución propias de los instrumentos que no son contemplados dentro de los planes de estudio de un conservatorio o escuela de música a nivel profesional, por ejemplo los tambores africanos, hindúes, o japoneses,etc.

f) Planeación del acomodo y distribución de los instrumentos.
Una vez identificados los instrumentos, los elementos musicales y formales de la obra, y los problemas técnicos de ejecución, se procederá a planear la forma en que los instrumentos serán colocados en el acomodo del percusionista y en los casos en que se requiera se planeará este acomodo en función de los otros ejecutantes en el escenario.

[2] Esto debido a la naturaleza de este procedimiento analítico, diferente al análisis formal cuya diferencia ha sido previamente explicada.

El acomodo de los instrumentos en ocasiones está indicado por el compositor en la hoja de explicaciones de la partitura, pero éste podrá variar dependiendo de distintos factores: el criterio del ejecutante, las condiciones del lugar donde se lleve a cabo la interpretación, o el acomodo de la pieza en función con las demás del programa, esto para evitar movimientos excesivos de instrumentos en el escenario durante el concierto.

g) Identificación de las características gráficas de la partitura.
Se identificará la forma de notación musical de la obra, clasificándola dentro de las distintas grafías conocidas: notación pentagramática, notación gráfica, notación proporcional, etc., y en caso de que el compositor utilice una notación creada por él mismo se deberá explicar la grafía correspondiente.
En lo que concierne al uso de partitura, particella, o ambas en la ejecución de la obra se deben considerar los siguientes factores:
- Cantidad de hojas de la partitura.
- Compases en la partitura donde el ejecutante tenga tiempo de dar vuelta a las hojas.
- Tempo de la obra, sobre todo en los lugares con cierto grado de dificultad para dar vuelta a las hojas.
- Lugares de interacción musical entre los ejecutantes en los que el uso de partitura en vez de particella beneficiará al la interpretación.

Tomando en cuenta estos factores se podrá tener mejor criterio en el uso y/o combinación de partitura y particella, derivándose esto en un mejor estudio y ejecución de la obra.
En los casos en que el compositor no provea las particellas para los ejecutantes estos tendrán que escribir su propia particella tomando en cuenta los puntos señalados anteriormente.

h) Clasificación del lenguaje musical del compositor.
Se deberá emitir un juicio sobre las características estéticas de la obra basado en la información recabada durante los apartados anteriores, dicho juicio es un primer acercamiento estético hacia la obra y el compositor, el cual se verá modificado posteriormente a medida que el ejecutante se familiariza con la obra y el lenguaje del compositor.

i) Datos biográficos y personales del compositor.

Con el objeto de complementar el análisis hecho se formularán preguntas al compositor concernientes a la obra y a su formación musical, su estética musical, etc.

A continuación expongo las siguientes preguntas, las cuales serán utilizadas en el siguiente capítulo para el desarrollo de esta Tesina:

1.- ¿Por qué el título?
2.- ¿Como fue concebida la obra?
3.- ¿Por qué usa las percusiones como herramienta para su obra?
4.- ¿Porqué utiliza esa dotación instrumental?
5.- ¿En qué corriente estética clasificaría esta obra?
6.- ¿Existe algún tipo de influencia en la creación de esta obra?
7.- ¿A quién va dirigida la obra, y que pretende con su música?
8.- ¿Qué importancia tiene la colaboración entre compositor e intérprete?
9.- Comentario personal del compositor.

Debido a las distintas características que presentan tanto las obras como los compositores, las preguntas anteriormente planteadas podrán variar adaptándose a cada caso en particular.

Al mismo tiempo se añadirán los siguientes datos biográficos del compositor con el objeto de conocer de mejor manera su trabajo y trayectoria, estos datos son:

- Biografía del compositor.
- Catálogo de obras del compositor.

CAPITULO 2
Análisis de las obras escritas para teclados de percusión.

En este capítulo se analizarán las obras para teclados de percusión escogidas, utilizando el sistema expuesto.
La importancia que estos instrumentos tienen en la educación del músico percusionista se ve reflejada en estas obras al ser utilizados en mayor medida que otros instrumentos, por otro lado, podremos darnos cuenta de las semejanzas y diferencias en el tratamiento de estos instrumentos, por parte de distintos compositores mexicanos.
Cabe señalar que debido a las distintas características que las obras escogidas presentan, el enfoque hacia cada compositor deberá ser diferente al modelo base indicado en el Capítulo 1, inciso i).

2.1.Cuarteto No. 2 para Teclados de Percusión.

2.1a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Obra escrita por Raúl Tudón en Febrero y Marzo de 1994, en la Ciudad de México, para teclados de percusión; está dividida en tres movimientos, que son:

I, II y III

2.1.1a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Movimiento I.

2.1.1b) Identificación de los elementos instrumentales.
La instrumentación en este movimiento es la siguiente:

Perc. 1: *Marimba*
Perc. 2: *Marimba*
Perc. 3: *Marimba*
Perc. 4: *Marimba Bajo*

2.1.1c) Identificación del material musical.
La primera indicación métrica es 4/4, el tempo indicado es *Negra=84.* Dentro de los primeros cuatro compases se expone el material temático básico de este movimiento, que será descrito a continuación.

En el primer compás (c.) encontramos un acorde de Do mayor aumentado, repartido entre el percusionista 3 y el 4 en ritmo de seisillos de negra (acompañamiento). En el compás tres el percusionista 2 toca una escala de tonos enteros entre las notas Do y Sol#, al siguiente compás se utiliza repetidamente el ritmo de corchea de tresillo con dieciseisavo en pequeños cluster[3] de dos o tres segundas mayores alternados, las notas de estos cluster son, en la mano izquierda: Fa, Sol, La; en la mano derecha: Fa#, Sol#; ambos grupos de clusters forman parte de dos escalas diferentes de tonos enteros. inmediatamente el mismo percusionista (2) toca una pequeña escala cromática ascendente en tresillos.
Para este momento han aparecido los principales materiales temáticos de éste movimiento, los cuales se alternarán entre todos los percusionistas añadiendo algunos unísonos breves (Ver partitura, compás 1 al 14, pag. 23).

En el c.15 Perc.2 y Perc.3 se complementan rítmicamente mientras Perc.1 y Perc.4 toman el ritmo de acompañamiento, y en el numero 34 los percusionistas 1, 2 y 3 tocan un compás de 3/4 completo tremolando en *crescendo ,* este efecto en unísono provoca una tensión que culmina con un silencio en la letra de ensayo B. Hasta este momento los cambios métricos han sido: 4/4, 3/4, 2/4, 2/4+3/16, 5/4, y 7/8 (Ver partitura, c. 15 al 34, pag. 24).

En la letra B (*corchea=16, Poco pesante)* el Percusionista 4 comienza la base de un tejido rítmico al cual se integran P.2 y P.3, sobre esta estructura el P.1 desarrolla dos improvisaciones que están alternadas con secciones temáticas escritas, finalizando las cuatro partes en el compás 90 con un redonda en calderón y *diminuendo* a *pianissimo.* La métrica de esta sección varia entre: 6/8, 2/4, 3/4, 1/4, 7/8, y 5/8. (Ver partitura, c. 35 a 90, pags. 25, 26 y 27)
El siguiente compás es la letra C, donde se retoma el material temático de la primera sección, en el c.103 se distingue un canon a una negra con punto de distancia, y en el compás 117 comienza una reexposición del principio

[3] Del inglés que significa "racimo".

con algunas diferencias de registro, señal de que el movimiento se acerca al final.

Del compás 123 al 129 los cuatro percusionistas tocan largos *glissandis* en las marimbas, efecto con el cual se logra desvanecer toda la tensión creada durante el movimiento de carácter eminentemente rítmico, finalizando con un cluster en *Sforzato* (Ver partitura, pag. 29).

2.1.1d) Identificación de la estructura interna de la obra.

La estructura de este movimiento es: **A** (c. 1 al 34) **-B** (c.35 al 90) **-A'** (c. 91 al fin).

2.1.1e) Descripción de los recursos técnicos de la obra.

Los recursos técnicos que se usan en este movimiento son poco ortodoxos, y serán explicados a continuación:

-Percutir las marimbas con las manos.

Esto debe hacerse con cuidado ya que, por lógica, la capacidad sonora del instrumento disminuye, y es muy probable que, buscando mayor volumen se aumente la fuerza del golpe ocurriendo una lesión. Para las notas sencillas se debe usar un solo dedo, y para los clusters de dos o más notas dos, tres, o más dedos; el golpe debe ser veloz utilizando todo el dedo sobre la barra en caso de un matiz *Forte* ; y solo las yemas cuando se requiera un matiz *Piano*.

Es importante señalar que el uso de este recurso, ofrece una nueva textura sonora, y requiere del ejecutante una mayor inversión de esfuerzo físico.

-Percutir con las uñas.

Para el uso de las uñas es importante buscar la mayor diferencia de textura entre el golpe con dedos (piel) y el golpe con las uñas, en el que se flexiona el dedo para tener la mayor superficie de contacto entre la uña y la tecla.

-Baquetas de teclado.

En la segunda y tercera secciones (B y A') es necesario el uso de baquetas para teclado, el ejecutante está en libertad de seleccionar las más adecuadas en funvción del instrumento que está tocando y las características del lugar donde se llevará al cabo la ejecución.

-"Dead Stroke".

El golpe llamado "Dead Stroke"[4] , que es utilizado por el percusionista 4, se ejecuta recargando las baquetas sobre la tecla que golpean al momento mismo de la ejecución, apagando o ahogando el sonido, a diferencia del "Dampen" en el que la baqueta es recargada sobre la tecla una vez que ésta vibró libremente.

2.1.1f) Planeación del acomodo y distribución de los instrumentos.

El acomodo para este movimiento es sencillo, y se repetirá en los dos movimientos restantes. Sugiero que deben ponerse las marimbas formando ya sea, un cuadrado o un semicírculo, la Kalimba de Perc.3 deberá estar instalada cerca del ejecutante sobre una mesa o atril, y el Vibráfono de Perc.1 estará colocado lateralmente o enfrente del ejecutante.

2.1.1g) Identificación de las características gráficas de la partitura.

Para el primer movimiento es recomiendo tocar con particella, ya que la actividad del ejecutante es constante y el tempo no permite sino tres cambios de hoja, los cuales se pueden hacer solo entre las secciones definidas, **A-B-A'.**

La notación que utiliza el compositor para éste y los demás movimientos es totalmente tradicional.

2.1.1h) Clasificación del lenguaje musical del compositor.

Una característica muy importante en este movimiento es el constante cambio métrico. La armonía es producto del tratamiento melódico de las dos escalas de tonos enteros, las cuales aparecen separadas o mezcladas indistintamente.

El carácter ágil y agresivo en este movimiento, es producto del ritmo veloz, insistente y siempre cambiante.

Sin duda alguna el lenguaje que el compositor propone es muy innovador en lo que a texturas se refiere, y esta innovación se convierte en un reto para el ejecutante quien debe dominar la técnica en función de la calidad del sonido.[5]

---

[4] Este término es utilizado en los Estados Unidos, y puede ser traducido como "Golpe Apagado".

[5] El cuestionario al compositor, la biografía, y la lista de obras del compositor serán anexados al final del tercer movimiento.

2.1.2a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Movimiento II.

2.1.2b) Identificación de los elementos instrumentales.
Los instrumentos para este movimiento son:

Perc. 1: *Vibráfono*
Perc. 2: *Marimba*
Perc. 3: *Kalimba y Marimba*
Perc. 4: *Marimba Bajo*

2.1.2c) Identificación del material musical.
A diferencia del primero, éste movimiento se desarrolla en un tempo y métrica fijos: *Negra=50 -4/4.*

Comienza el movimiento con un cluster de la Marimba Bajo con las notas *C, C#, E, Eb*, al siguiente compás se añade Perc. 2 con un *C#* frotado con vara de madera, y al siguiente Perc. 1 con *G# glissandi* en el Vibráfono; estos elementos forman parte de la introducción para la entrada del tema en Perc. 3, c. 6 (Ver partitura, pag. 30).
Este tema melódico tiene como base rítmica los quintillos, y como base armónica la escala modal *B Frigio* (Ver partitura, pag. 30).
En el compás 7, Perc. 1 utiliza arco, y al c. 9 cambia a armónicos en el vibráfono, al mismo tiempo el Perc. 4 debe soplar y entonar en el resonador de la nota indicada.
Esta sección termina en el c. 17, en el siguiente compás el tema lo retoma el percusionista 4, quien conserva la base rítmica, no así la base armónica que utiliza el material del primer movimiento (la escala de tonos enteros), la marimba bajo asume el papel protagónico ejecutando un solo en el que debe utilizar un coperto en sus barras, mientras los demás ejecutantes hacen una base armónica extremadamente disonante de acordes aumentados y disminuidos con séptimas y novenas usando arcos y varas que golpean rápidamente el canto de las barras (Ver partitura, pag. 31).
Del c.29 al c.35 los cuatro ejecutantes hacen un coral usando acordes muy disonantes construidos en ocasiones con novenas, oncenas y trecenas.
Los últimos cuatro compases son una *coda* volviendo al timbre de la Kalimba usado en el comienzo del movimiento, durante el cual se mantuvo el mismo matiz de principio a fin: *Pianissimo* (Ver partitura, pag. 32).

2.1.2d) Identificación de la estructura interna de la obra.
La estructura de este movimiento se podría describir como **A-B.**

2.1.2e) Descripción de los recursos técnicos de la obra.
Los recursos técnicos de la obra son utilizados para beneficio de los resultados tímbricos de la misma, y como podremos darnos cuenta el timbre es el elemento primordial de este cuarteto.
Es importante hacer notar que los recursos técnicos y tímbricos propios de esta obra son usados de manera muy personal en las obras de Raúl Tudón. Estos elementos son:

-Frotar la tecla de la marimba con las varas de madera.
Para este efecto se deben escoger varas de madera parecidas o iguales a las que se usan en la construcción de baquetas para teclado, las cuales están procesadas de forma que no tengan astillas que lastimen la marimba al ser frotadas.

-*Glissandi* en el vibráfono .
Este recurso es muy delicado y sutil, ya que el matiz al que se produce el sonido es muy *piano* , el *glissandi* es muy corto y se produce recargando una baqueta, de preferencia dura, sobre la tecla a la altura del nodo[6], con la otra baqueta se percute la misma tecla e inmediatamente se desliza la baqueta recargada haciendo presión hacia el centro de la tecla con el pedal abajo.

- Uso del Arco.
Este efecto es mas común en la literatura para percusión, y se realiza deslizando el arco sobre el canto de la tecla.

-Armónicos en el Vibráfono.
Este es también un efecto o recurso muy poco usual, se logra percutiendo la tecla del Vibráfono en su cara lateral con una baqueta dura y con el pedal abajo, su rango dinámico es muy reducido.

-Soplar entonando una nota en el tubo de resonancia.
Este sonido se logra emitiendo una columna de aire acompañada de la nota cantada correspondiente al resonador sobre el que se sopla. Este efecto podría dar la impresión de una maquina de viento afinada.

[6] Lugar físico del instrumento por el cual atraviesa el hilo que sostiene a las teclas

-Redoble sobre el canto de la tecla.
Este efecto nos da como resultado sonoro una combinación entre la nota de la tecla y el sonido percusivo de las varas de madera golpeando las teclas. Es muy importante hacer presión sobre la barra en el momento que se esta haciendo el redoble, ya que esto apaga el sonido de la tecla, permitiendo que el sonido percusivo antes mencionado sobresalga más que el sonido de la tecla.

-"Dead Stroke"
Este recurso técnico fue explicado en el apartado concerniente al primer movimiento (pag. 10).

La Kalimba es un instrumento africano y se le conoce también con el nombre de *Mbira* , consiste en varias lengüetas delgadas de metal afinadas, que están sujetas con cable y varas metálicas a un cuerpo de madera, este es un instrumento que no se enseña comúnmente dentro de las escuelas o conservatorios.
Las lengüetas son punteadas con los pulgares y el dedo índice de la mano derecha tratando que estas vibren lo más posible; en ocasiones se usa un guaje como caja de resonancia, y se le sujetan al cuerpo pedazos de metal para provocar un zumbido que caracteriza al instrumento.

2.1.2f) Planeación del acomodo y distribución de los instrumentos.
El acomodo y la notación han sido previamente aclarados en el inciso correspondiente del primer movimiento (pag. 13).

2.1.2g) Identificación de las características gráficas de la partitura.
En lo que respecta a las opciones de lectura de este movimiento recomiendo tocar utilizando la partitura, ya que de esta forma el ejecutante tendrá la posibilidad de ver lo que los demás músicos tocan beneficiando esto al ensamble y la interpretación del movimiento. La partitura de este segundo movimiento consta de tres hojas por lo que es posible acomodarlas en uno o dos atriles sin necesidad de dar vuelta a las hojas, en caso de requerirse esto, el tempo lento (*negra= 50)* nos permite dar vuelta sin ningúna dificultad.

2.1.2h) Clasificación del lenguaje musical del compositor.
La rítmica de este movimiento es estricta aunque el uso de los timbres y efectos en las marimbas, combinados con la kalimba dan una sensación de completa libertad y hasta de improvisación, creando en ambiente etéreo y reflexivo.
Importante es la aportación que hace el compositor al explorar nuevos recursos tímbricos exitosamente, esto debido a su posición como intérprete y compositor.

2.1.3a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Movimiento III.

2.1.3b) Identificación de los elementos instrumentales.
Los instrumentos para este movimiento son:

Perc. 1: *Marimba*
Perc. 2: *Marimba*
Perc. 3: *Marimba*
Perc. 4: *Marimba Bajo*

2.1.3c) Identificación del material musical.
A semejanza del primer movimiento, se hace uso de variados cambios de compás: 4/4, 3/4, 11/8,10/8, 9/8, 7/8, 6/8, 5/8, 3/16+3/8. El tempo es indicado como *negra= 160.*
Los percusionistas tocan notas aisladas o pequeños fragmentos del compás, con lo que se van construyendo distintos ritmos entre los cuatro ejecutantes, a este material se añaden pequeñas secciones de unísonos y una sección de improvisación libre para Perc. 1, 2 y 3. Los recursos melódicos o armónicos son sustituidos por el efecto de cluster que se crea al utilizar varas de madera que golpean varias teclas al mismo tiempo. Esta sección termina en el c. 62 (Ver partitura, pags. 33 a 36).
La siguiente parte comienza en la letra letra B, y se caracteriza por el regreso del compositor al material melódico usado en anteriores movimientos: la escala de tonos enteros. En esta sección podemos identificar el material temático tocado por Perc. 2 (c. 66) mientras los otros ejecutantes hacen la función de acompañamiento. Al c. 75 el mismo Perc. 2 comienza una nueva melodía que será imitada por Perc. 4 y 3 posteriormente, llegando a la nueva sección, letra C en el c. 91 (Ver partitura, Pags. 36 a 38).

En esta sección (letra C, *negra=160*) el compositor le asigna el uso de escobetillas a los cuatro percusionistas, con lo que hay un cambio significativo de timbre, principalmente el material utilizado se basa en *glissandi* con una sección de improvisación libre para los cuatro ejecutantes. En el c. 103 los percusionistas 1 y 4 cambian a varas de madera, en el c. 105 cambia Perc. 3 y al siguiente compás lo hace Perc. 2, al mismo tiempo que Perc. 1,3 y 4 tocan un cluster de nota tremolada que dura todo el compás y va en *crescendo* a *fortissimo* , esto nos regresa al material rítmico de el principio del movimiento en la letra D, c. 107, aquí la densidad de notas es mayor, lo que provoca un fuerte contraste con la *Coda*, en la cual el compositor adelgaza la masa sonora de las varas al utilizar de nuevo las manos en ritmo de tresillos (c. 121), el compás 132 se regresa a varas de madera y la velocidad cambia a *negra=120* hasta la llegada de un calderón en el c. 137 donde el *tempo* súbitamente cambia a *negra=96* y las manos nos dan la textura para el final hecho con dos grandes clusters con silencios entre sí en *Fortissimo* (Ver partitura, pags. 38 a 40).

2.1.3d) Identificación de la estructura interna de la obra.
La estructura de este movimiento es: **A** (Principio al c. 62)-**B** (c. 63 al c. 106)-**A'** (c. 107 al c. 120)-**Coda** (c. 121 al fin).

2.1.3e) Descripción de los recursos técnicos de la obra.
En lo que respecta a los recursos técnicos, en este movimiento encontramos:
- Uso de varas de madera (baqueta de cluster).
Desde el principio hasta el c. 63. Se utilizan varas de madera de proporciones muy similares a las de las baquetas de marimba. Los clusters se producen al golpear las teclas con la vara de madera en forma horizontal. La vara debe ser sujetada exactamente por la mitad .

- Baquetas "Hot-Rods".
A partir de la letra B los cuatro percusionistas deben cambiar de varas de madera a baquetas Hot-Rods (hechas de pequeñas varas de madera unidas), el efecto que se produce al utilizar estas baquetas es la combinación del sonido normal de las teclas de la marimba y el sonido delgado no afinado de las pequeñas varas golpeándose entre si.
- Escobetillas.
En el compás 91, letra C, el timbre de la marimba vuelve a cambiar,

haciéndose más delgado el sonido temperado de las barras y quedando en primer plano el efecto percusivo producido por las escobetillas al golpear el teclado.

-Manos.
El último recurso utilizado en este movimiento son las manos, dicho recurso fue explicado previamente en el mismo apartado correspondiente al primer movimiento (pag. 9).

2.1.3f) Planeación del acomodo y distribución de los instrumentos.
El acomodo de los instrumentos está considerado dentro de este mismo inciso en el primer movimiento (pag. 10).

2.1.3g) Identificación de las características gráficas de la partitura.
La notación es normal (pentagrama) excepto para los cluster tocados con varas de madera, en las que se indica la nota sobre la que el percusionista debe poner los dedos con que sostiene la vara de madera.
Se recomienda el uso de *particellas* debido a los mismos motivos expuestos en el apartado 2.1.1g) del primer movimiento (pag. 10).

2.1.3h) Clasificación del lenguaje musical del compositor.
La impresión auditiva de este movimiento es producto de los diversos cambios de texturas que el compositor pide en la partitura, acompañados de variantes dinámicas constantes, aquí se reafirma su amplio conocimiento en el uso, manejo y explotación de las técnicas contemporáneas específicas en la ejecución de la marimba.

2.1.3i) Datos biográficos y personales del compositor.
Cuestionario.
1.- ¿Por qué el título?
En 1993 compuse el 1º Cuarteto para instrumentos de percusión intitulado "Iniciación". Esta obra sin embargo también usaba instrumentos como tambores y diversas percusiones para su ejecución, teniendo esta referencia al componer esta obra y siguiendo una secuencia lógica opté por llamarla de una manera sencilla, "Cuarteto #2".
2.- ¿Como fue concebida la obra?
Después de realizar una serie de 20 obras para marimba solista en las que

usé una gran cantidad de efectos y lenguajes el paso lógico era hacer un cuarteto de marimbas que obviamente aprovechara toda esta nueva gama de sonoridades, y por otro lado, teniendo al cuarteto Tambuco para interpretarla esta idea logró consolidarse.

3.- ¿Por qué usa las percusiones como herramienta para su obra?
Con mi actividad como percusionista solista y en ensamble siempre he tratado de aprovechar esta experiencia al realizar mi actividad como compositor, siendo además un punto decisivo el hecho de disfrutar enormente el interpretar lo que compongo. Hago notar que de las 67 composiciones que tengo de 1985 a 1997, 51 de estas obras contienen instrumentos de percusión.

4.- ¿Porqué utiliza esa dotación instrumental?
La idea original era hacer un cuarteto semejante lo que sería un cuarteto de cuerdas, es decir, usar 3 marimbas como violín I y II y viola, y la marimba bajo como cello; sin embargo la naturaleza del 2º movimiento me orilló a requerir el uso de dos instrumentos más para enriquecer la pieza, en este caso el vibráfono y la kalimba.

5.- ¿En qué corriente estética clasificaría esta obra?
Nunca he estado interesado en pertenecer o componer enfocado a ninguna corriente estética. Quizá la obra se pueda ubicar en alguna corriente, cualquiera que esta fuera, pero considero personalmente que no es clasificable, puedo decir sin embargo que la obra está escrita en una forma libre aludiendo a la improvisación colectiva.

6.- ¿Existe algún tipo de influencia en la creación de esta obra?
Existen tres compositores que me influenciaron notablemente, estos son: Silvestre Revueltas en su uso de la poliritmia melódica, Calos Chávez con su idea de usar una linea libre para cada ejecutante, idea usada en su obra "Tambuco" (para 6 percusionistas), y en menor medida J. P. Moncayo con el uso de algunos ritmos de corte tradicional.

7.- ¿A quién va dirigida la obra, y que pretendes con tu música?
La música para mi es un lenguaje abstracto universal que está ligado a la condición espiritual y por ende a todo lo inherente a la naturaleza. Partiendo de esta premisa puedo decir que mi música (y la música en general pienso yo) está ligada a todo y a todos, presente en todo y en

todos, siendo más perceptible para algunos que para otros, y variando esto con cada persona.
Puedo decir que hacer música para ,i es una necesidad espiritual, intelectual y ciertamente biológica.

8.- ¿De que manera influye tu postura como ejecutante en tu composición?
Es básicamente lo más importante, porque puedes mostrar de una manera clara el estilo, la intención, el diferente uso de las posibilidades técnicas aplicables a la obra.

9.- ¿Qué importancia tiene la colaboración entre compositor e intérprete?
Esta colaboración es básica y fundamental. Siempre las sugerencias y la experiencia del intérprete es esencial para que el compositor aproveche al máximo las posibilidades sonoras de los instrumentos y por supuesto las posibilidades técnicas del intérprete.

10.- Comentario personal del compositor.
Esta es una de las obras más importantes en mi catálogo, puesto que es tanto un punto de llegada al aplicar todos los conocimientos que había adquirido sobre los teclados de percusión, como un punto de partida que me ha llevado a seguir buscando nuevos caminos tanto en la técnica como en mi pensamiento musical.

Biografía.
Raúl Tudón Toledo.
Nació en la Cd. de México en 1961. Realizó sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y de forma autodidacta sus estudios de composición.
Como percusionista ha sido miembro de los mas importantes grupos de percusión de México destacando su participación con la Orq. de Percusiones de la UNAM, Orq. de percusiones de la Cd. de México, Los Ejecutores, y recientemente el cuarteto TAMBUCO del cual es fundador. Con este cuarteto se ha presentado en México y en el extranjero (E.U., Japón y Cuba) contando con la participación de destacados músicos como Eduardo Mata, Keiko Abe, Glen Velez, Enrique Diemecke y Valerie Naranjo. Ha realizado cuatro grabaciones, la primera con música para percusión de Carlos Chávez bajo la dirección del Mto. Eduardo Mata (1995), la segunda con obras del repertorio internacional y dedicadas al cuarteto (1996) ambas con el sello Dorian Recordings; la tercera con música especialmente escrita para

el cuarteto, y la cuarta con música japonesa para percusiones (1995), estas bajo el sello Quindecin Recordings.
También con el cuarteto Tambuco Raúl Tudón ha recibido varios premios y reconocimientos:

- Premio único en el II Concurso de Ensambles de Cámara de la U.N.A.M.
- Creación artística y difusión de la cultura otorgado por la U.N.A.M.
- Estimulo del FONCA a Proyectos y Co-inversiones Culturales.
- Reconocimiento de la Unión de Cronistas de Teatro y Música

Como solista edita en 1997 su primer CD con música para marimba solista llamado "Voces del Viento - Voces de la Tierra", también con el sello Quindecim.

Dentro de su actividad como compositor ha estrenado sus obras en los más importantes festivales de música contemporánea, destacando los conciertos como solista en los que interpreta principalmente sus obras para marimba solista así como obras para percusión, controlador midi de aliento y cinta. También se destacan sus obras para ensambles de percusión y orquestales.
Su amplio catálogo (67 obras) incluye obras para instrumentos solistas, conjuntos instrumentales, y obras orquestales.

Catálogo de obras del compositor (Incluidas solamente las que utilizan instrumentos de percusión).

Obras para instrumentos solistas c/ y s/ acompañamiento

- Triangulo (oboe y 2 percusionistas) 1985.
- Sueños (viola y 7 percusionistas) 1986.
- Silencio vacío (marimba y cinta) 1988.
- Procesión (marimba) 1991.
- Corriendo por el río (marimba) 1991.
- Juego de sombras (marimba) 1991.

- Desierto negro (marimba) 1991.
- Buscador de estrellas (marimba) 1991.
- La Búsqueda I (marimba) 1991.
- La Búsqueda II (marimba) 1991.
- Sonata #1 "Coyolxauhqui" (marimba) 1991.
- Bosques de Fuego (marimba) 1992.
- El Mar (marimba) 1992.
- Danza Guerrera (marimba) 1992.
- Imágenes nocturnas (marimba) 1992.
- Suite COATLICUE (marimba y 2 percusionistas) 1992.
- Yin-Yang (marimba) 1992.
- Sonata #2 "Soñando con la lluvia" (marimba) 1993.
- Noche virgen (1 percusionista, cinta y danza) 1993.
- Sonata #3 "Siente la calidez..." (marimba) 1994.
- Cantos secretos del silencio (marimba y coro mixto) 1994.
- Corriendo por el río (marimba y sax tenor) 1994.
- Danza para el lado derecho (vibráfono y cinta) 1994.
- 4 Variaciones rítmicas (sillicon mallet controler y cinta) 1994.
- Proyecciones (marimba) 1995.
- Sonata #4 "Claro toma mi mano..." (marimba) 1995.

- Formaciones de agua (flauta y 1 percusionista) 1996.
- Orale! (steel pan y cinta) 1996.

- Cánticos (1 percusionista) 1996.

- Naturaleza acústica, Naturaleza eléctrica (marimba procesada y marimba midi) 1997.

- Pasos de poder para cuando ya está entrada la noche (flautas de pico y marimba) 1997.

- Cada vez que intento ver dentro de la inconmensurable llanura de lo desconocido, me enfrento con la insignificante grandeza de la de la condición humana (marimba y cuatro percusionistas) 1997

Obras para diversos instrumentos.

- Si-an Ka'an (6 percusionistas) 1985.

- Reflejo interior (piano, 1 percusionista y cinta) 1988.

- Templo mayor (8 percusionistas) 1989.

- Cuarteto #1 para instrumentos de percusión. "Iniciación" 1993.

- Vectores (piano, vibráfono, flauta y clarinete) 1993.

- Sonidos líquidos (arpa, marimba y vibráfono) 1994.

- Danza de la lluvia en el crepúsculo (4 percusionistas) 1994.

- Cuarteto #2 para instrumentos de percusión 1994.

- Tercer hemisferio (cuarteto de percusiones y cuarteto de cuerdas)1995.

- Si-an Ka'an (4 percusionistas) 1995.

- Atardecer (5 percusionistas) 1995.

- Silencio por favor (4 percusionistas) 1996.
- Cuarteto Light (4 percusionistas) 1997.

Obras para orquesta y orquesta de cámara c/ y s/ solistas.
- Doble concierto para marimba, vibráfono y orquesta 1993-96.

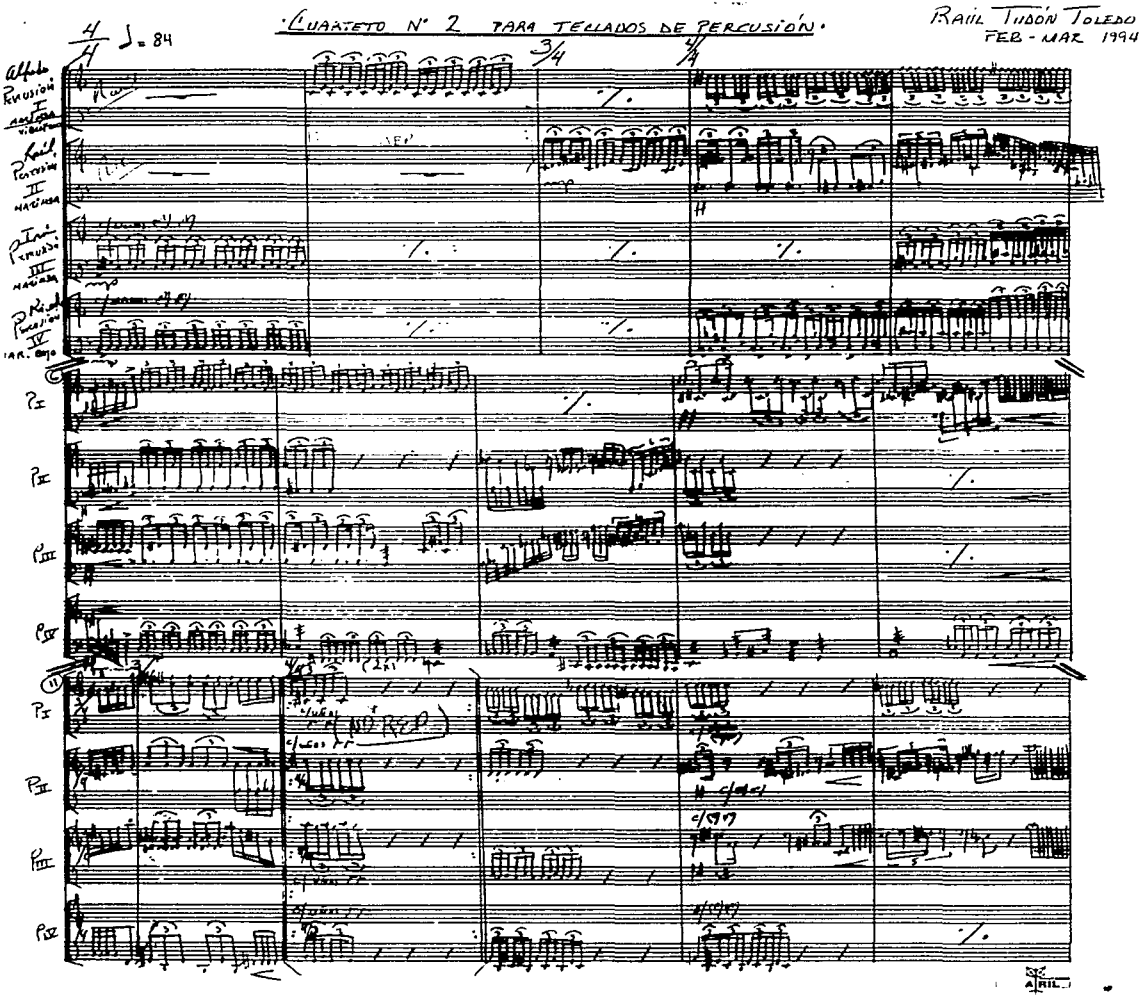
- Templos (4 percusionistas y orquesta) 1996.

- KHANTRHA [Jardín de nubes] (4 percusionistas y orquesta) 1996.

- Miniaturas (marimba y orquesta) 1997.

- Siempre es conveniente andar por los senderos que llevan al Valle del Silencio, y aprender los misterios del día y de la noche (marimba y orquesta) 1997.

- Desde el interior, en el nacimiento de los sueños (concierto de doble opción : marimba ó controlador midi de aliento (WXII) y orquesta de cámara) 1997.



CUARTETO Nº 2 PARA TECLADOS DE PERCUSIÓN.

RAÚL TUDÓN TOLEDO
FEB - MAR 1994.

4/4 ♩ = 84

3/4

4/4

Alfredo Percusión I Marimba

Raúl Percusión II Marimba

Pedro Percusión III Marimba

Ricardo Percusión IV Mar. Bajo

P I

P II

P III

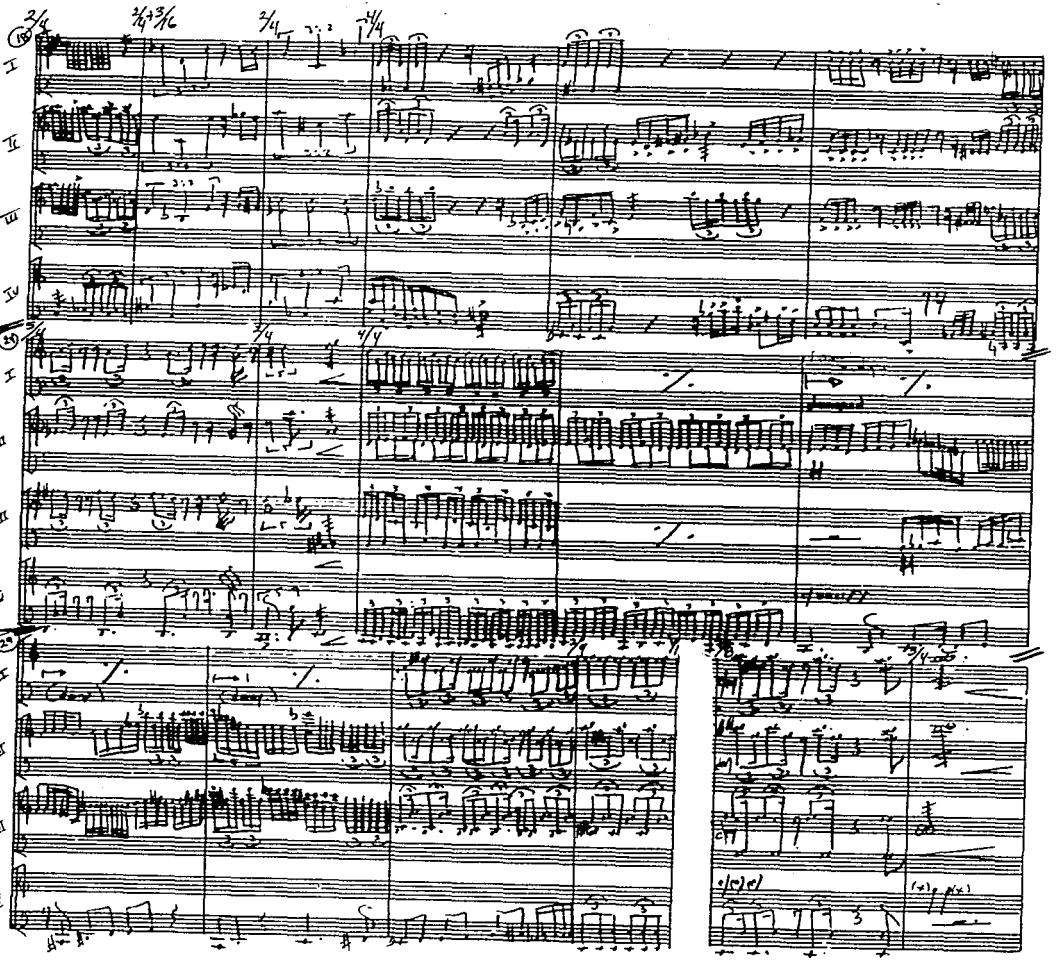
P IV

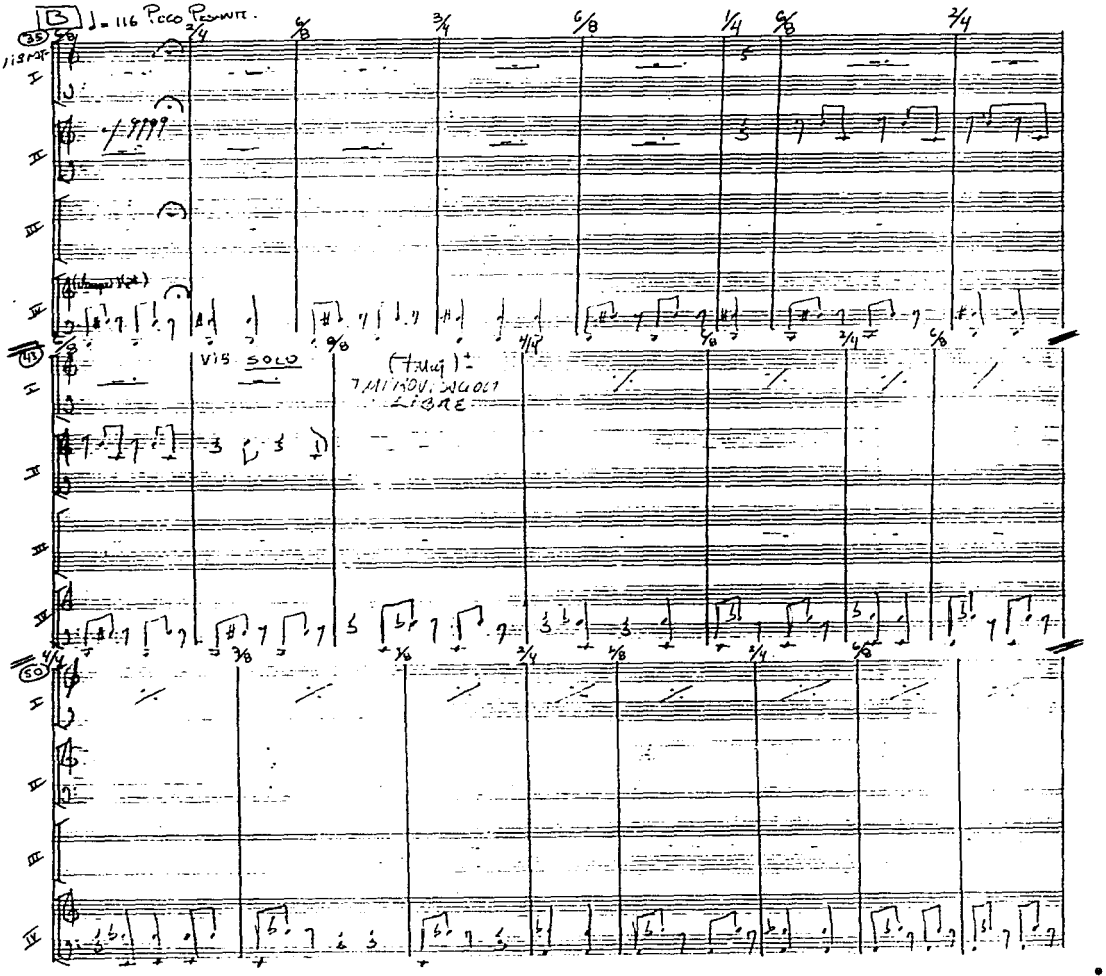
P I

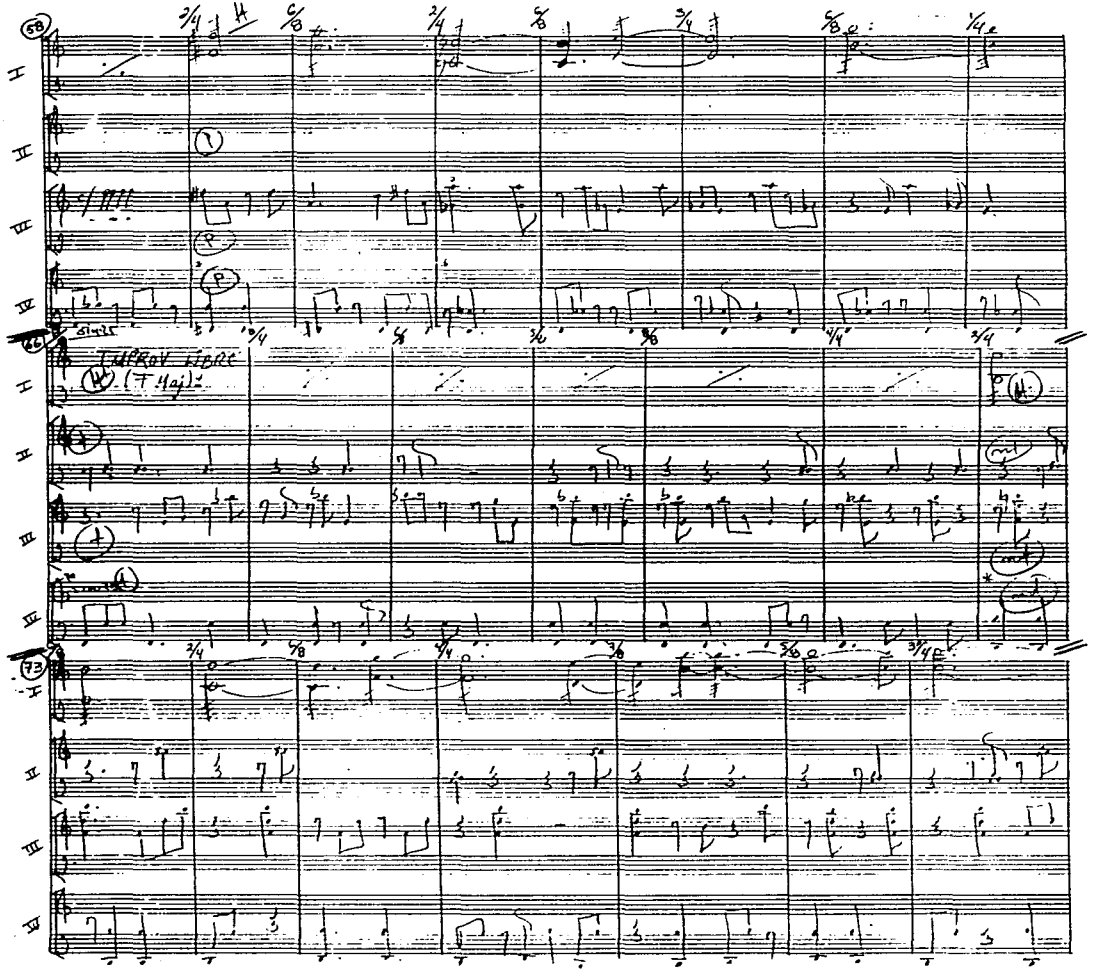
P II

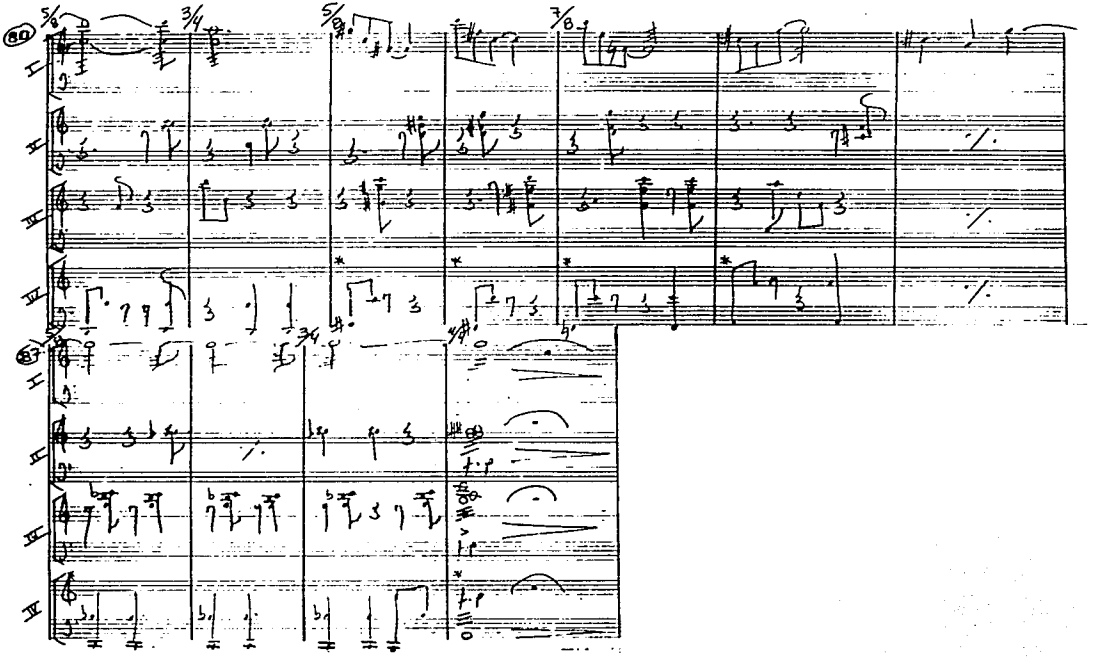
P III

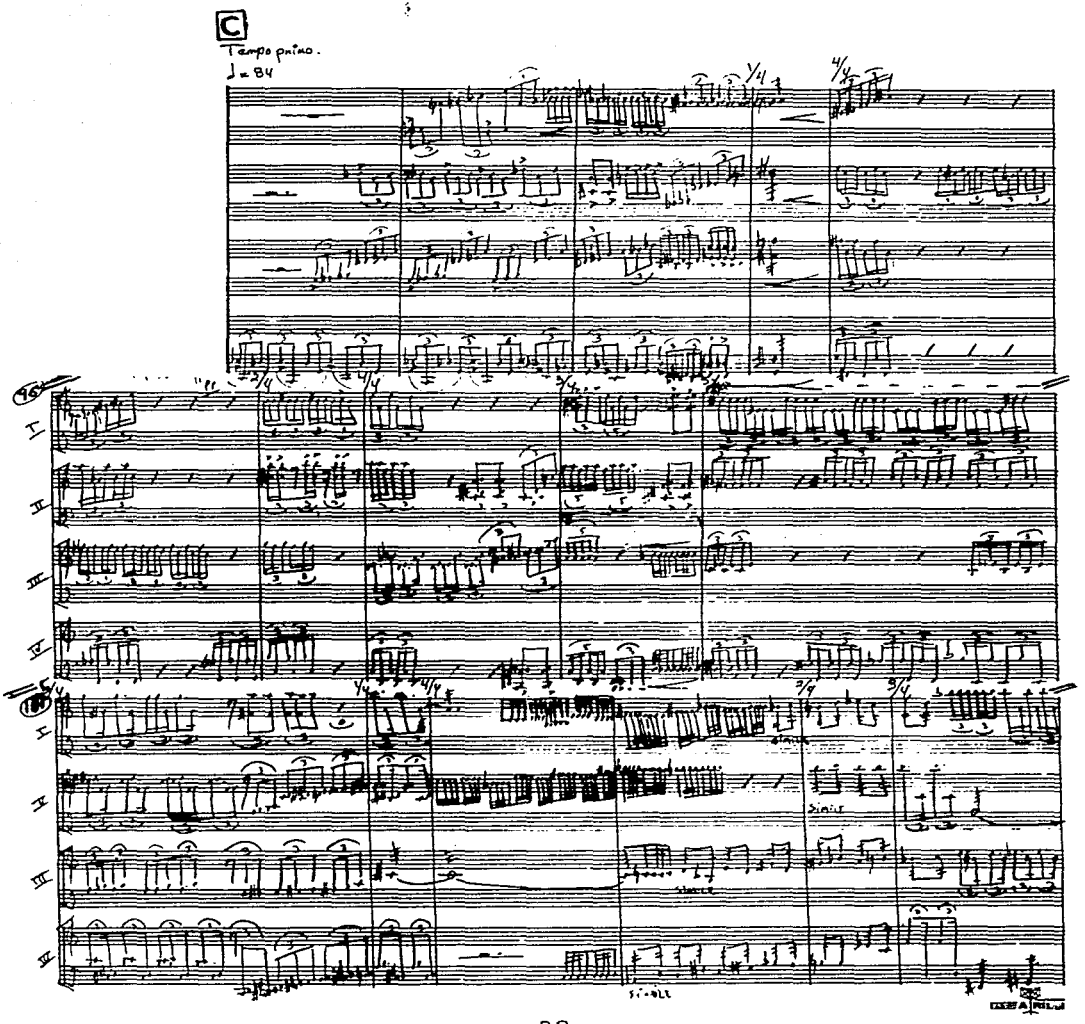
P IV



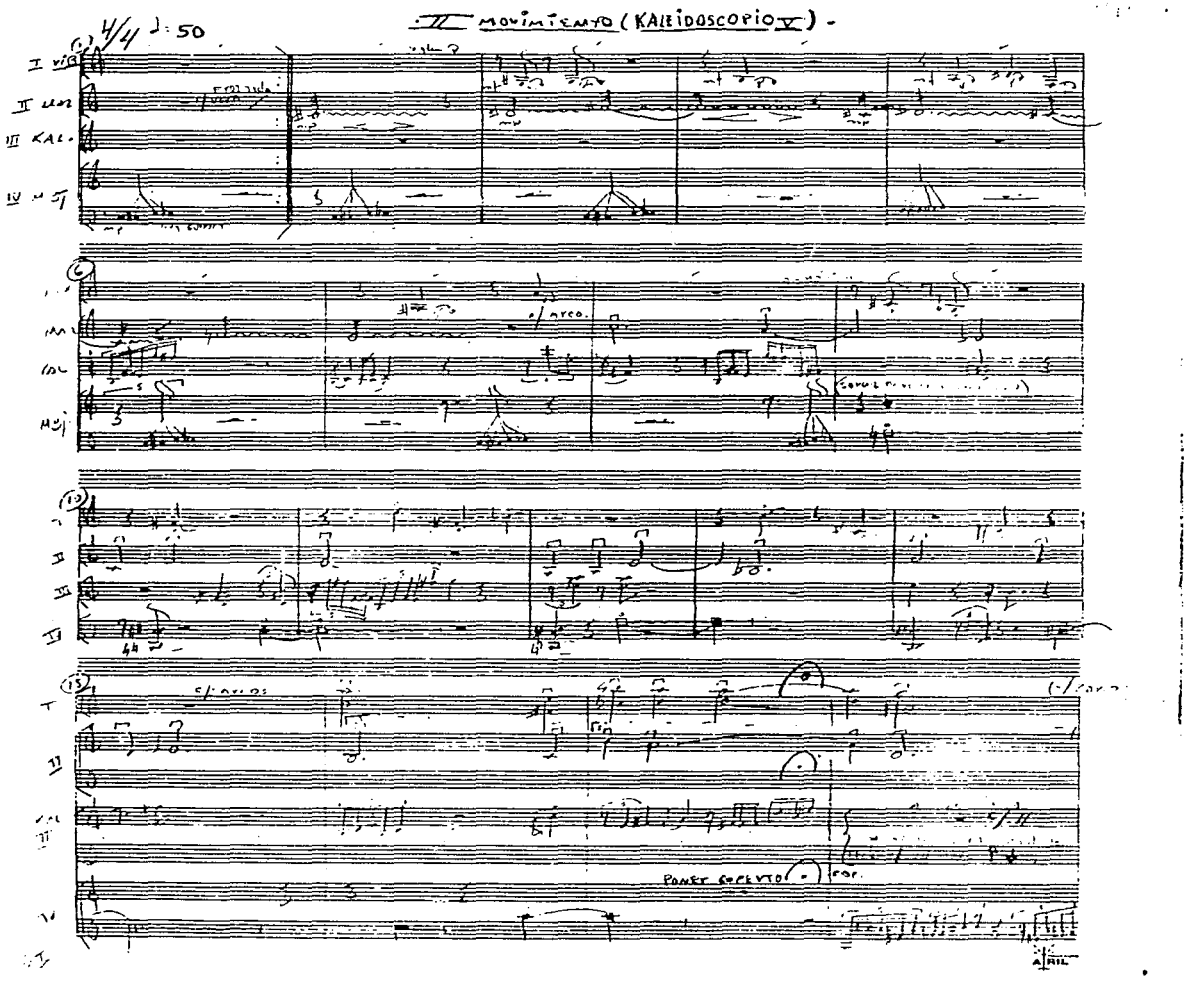

B
♩= 116 Poco Pesante
VIS SOLO
(Tutti)
7 MINOVIMENTI
LIBRE






C
Tempo primo.
♩= 84

gliss
diminuendo e ritardando
(pppp)



II MOVIMIENTO (KALEIDOSCOPIO V)

4/4 ♩: 50

I VIB

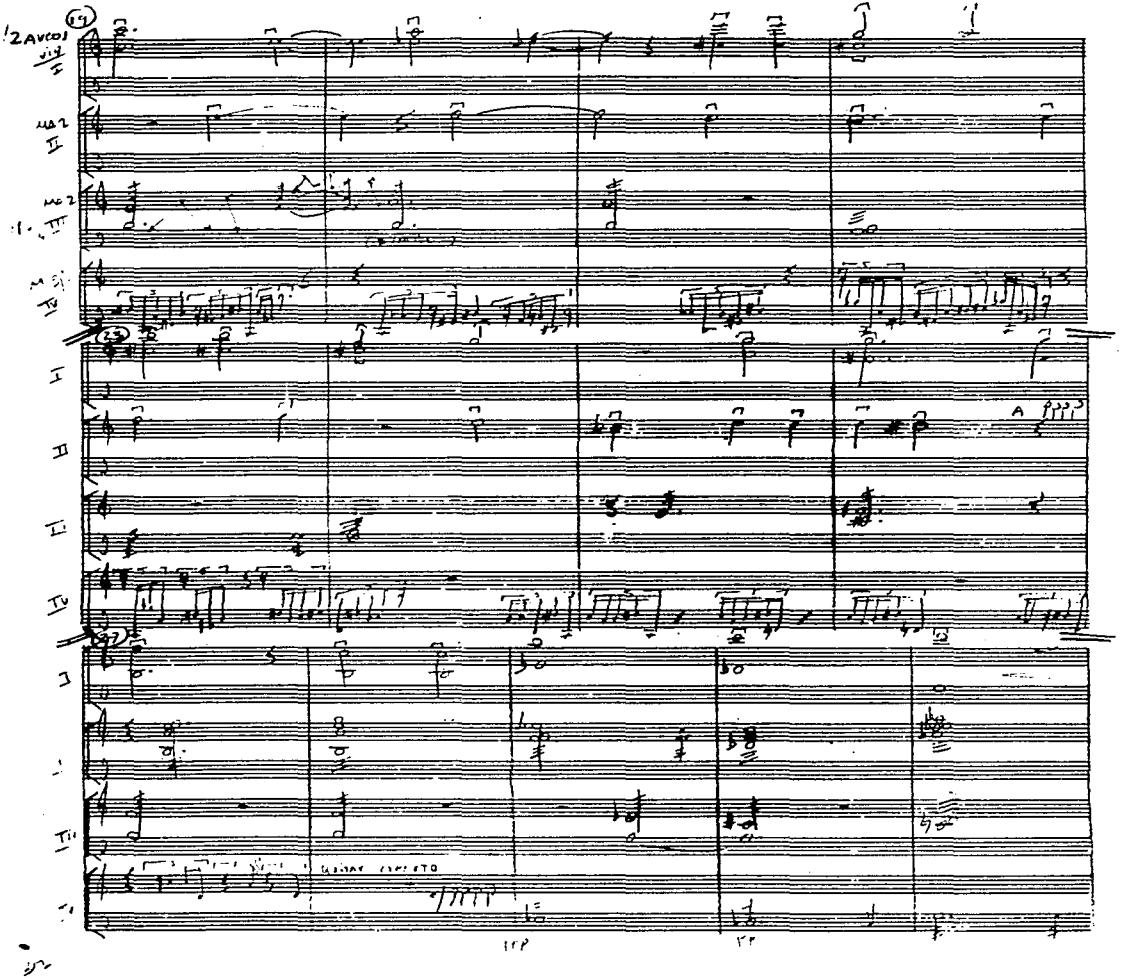
II UNI

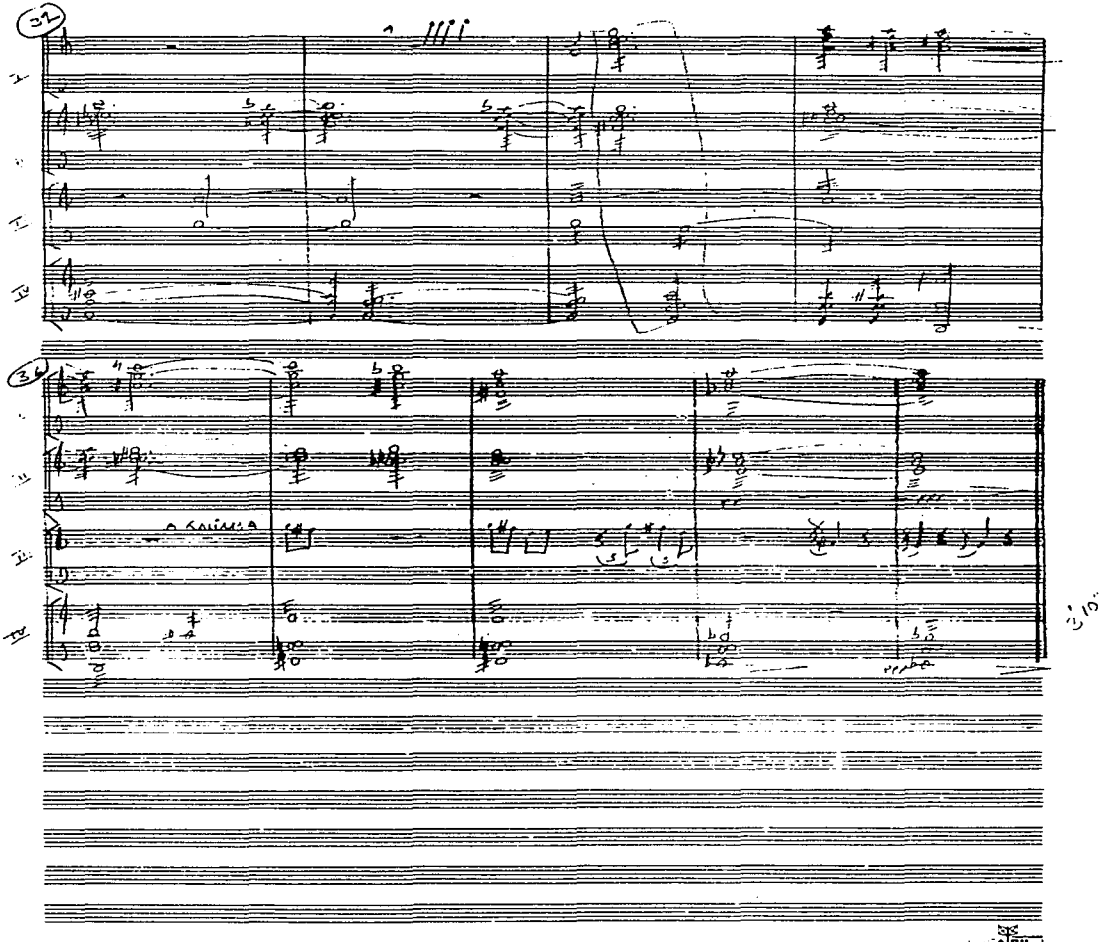
III KAL.

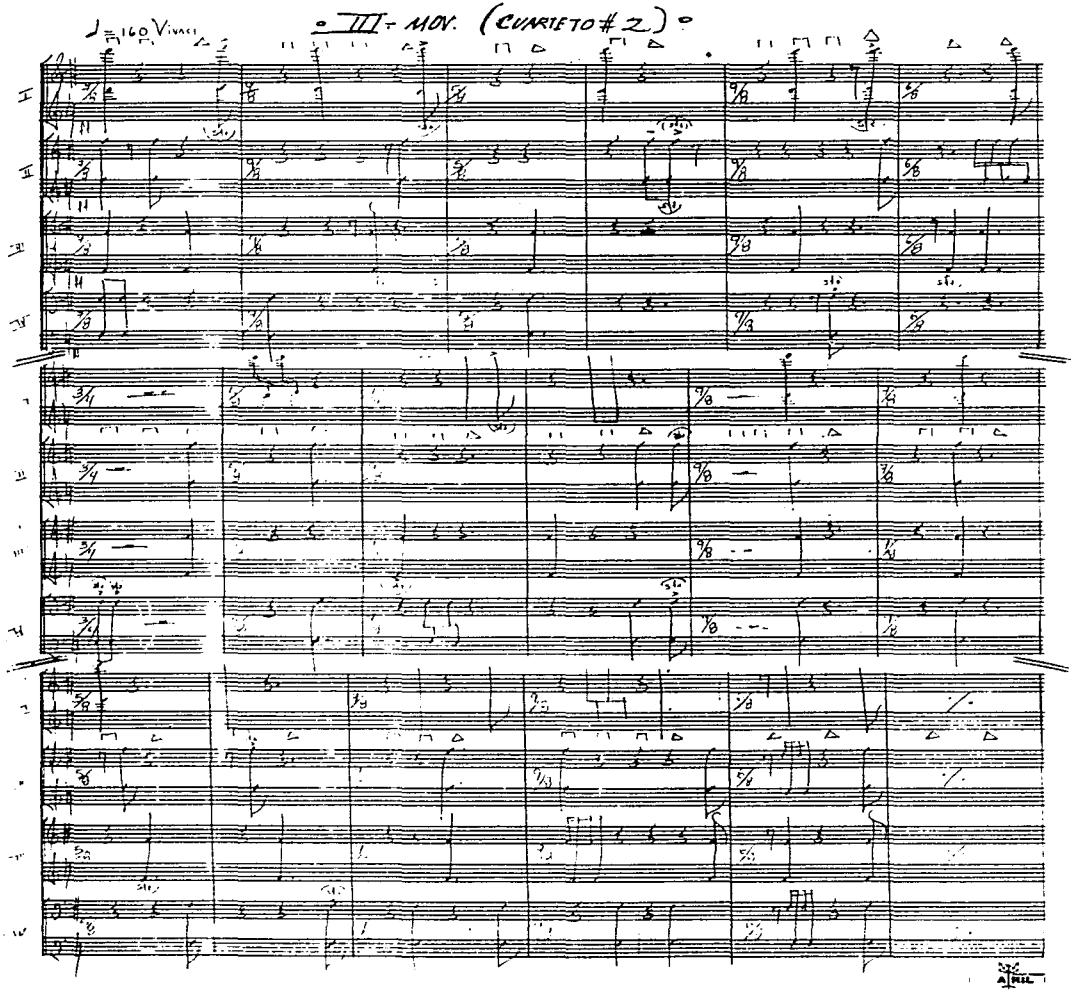
IV MUJ

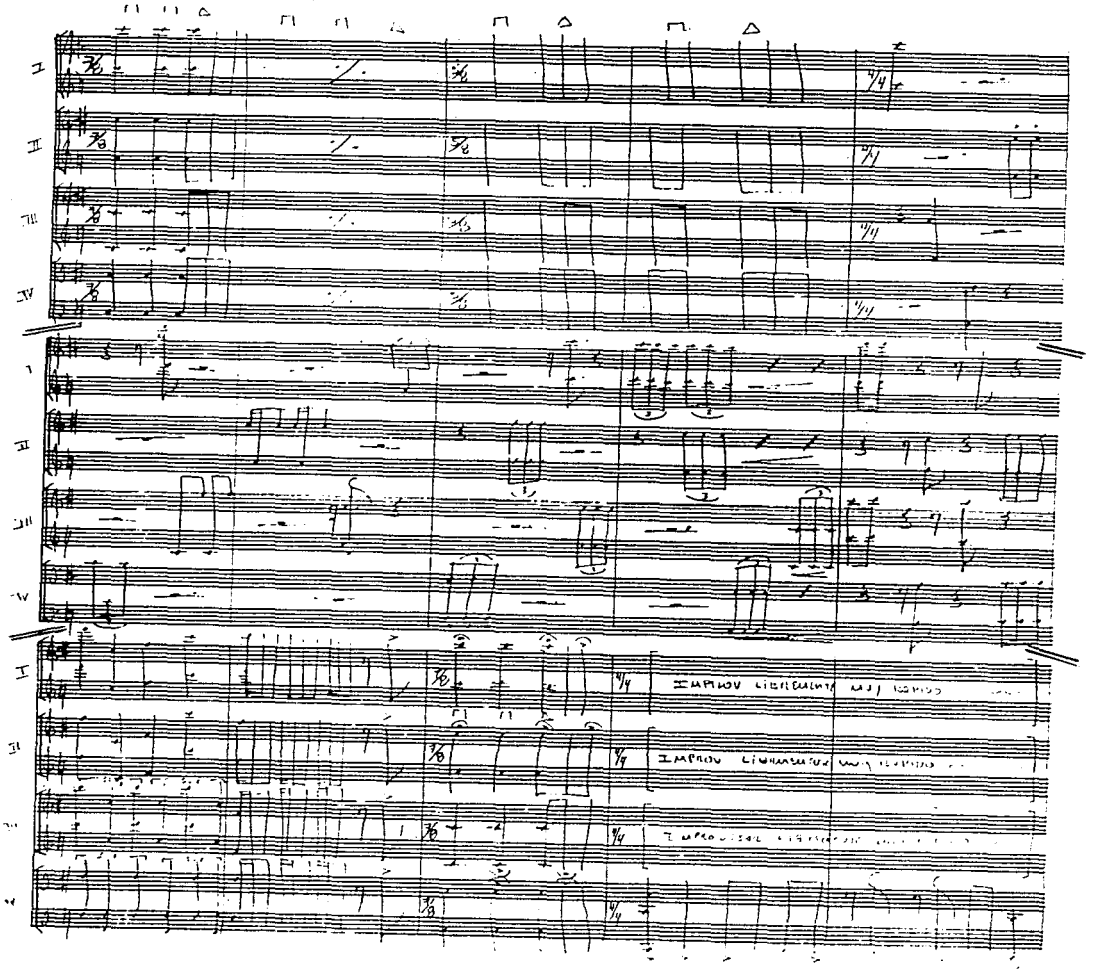
c/ arco.

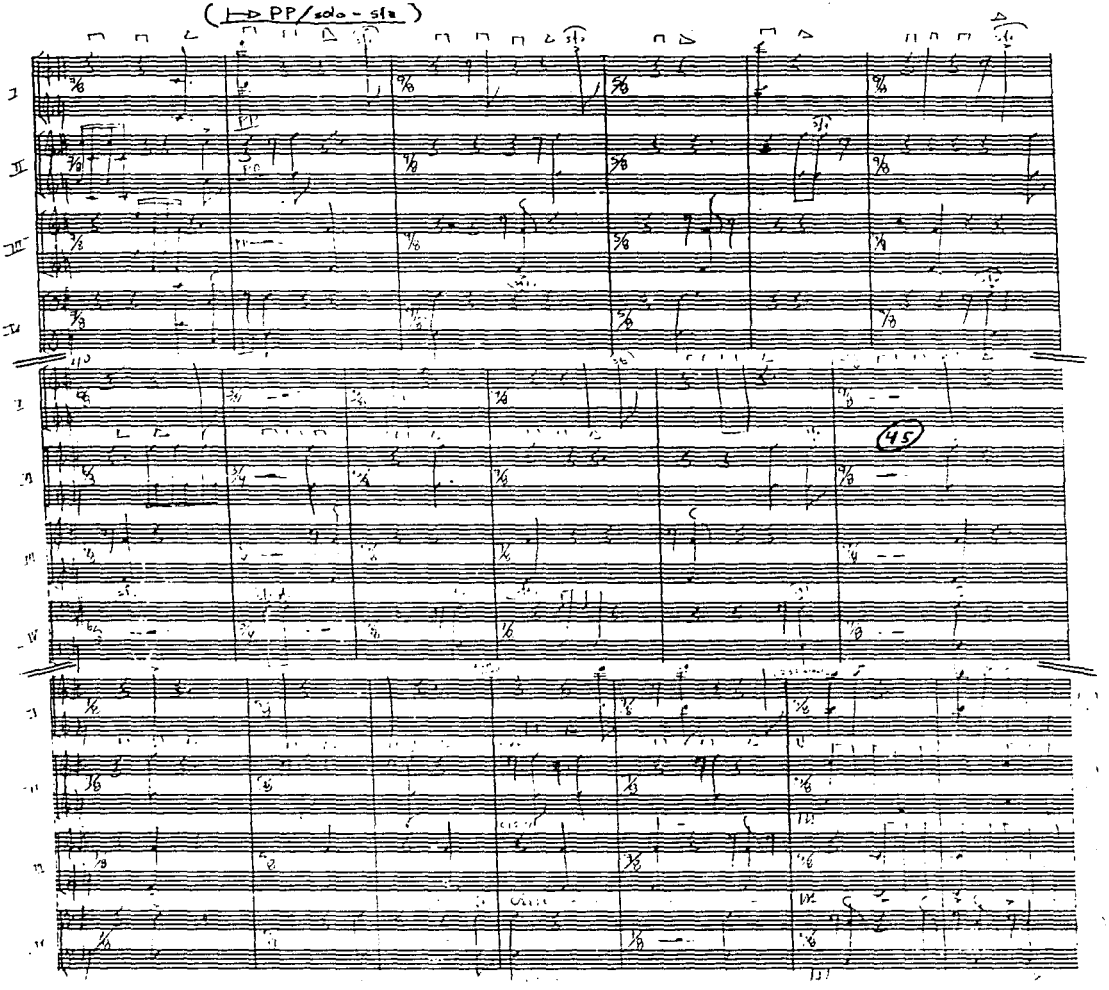
PONER SOPERTO

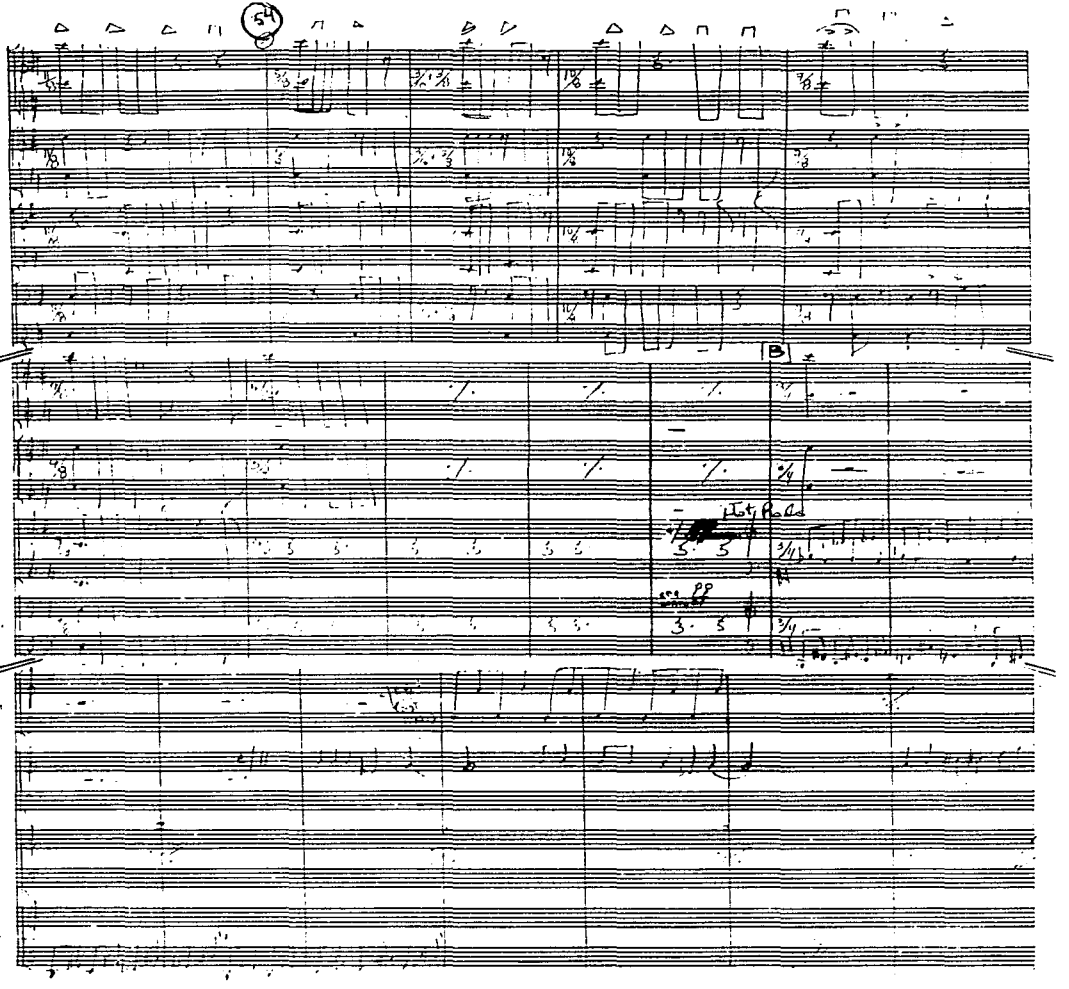

12 ARCO
A

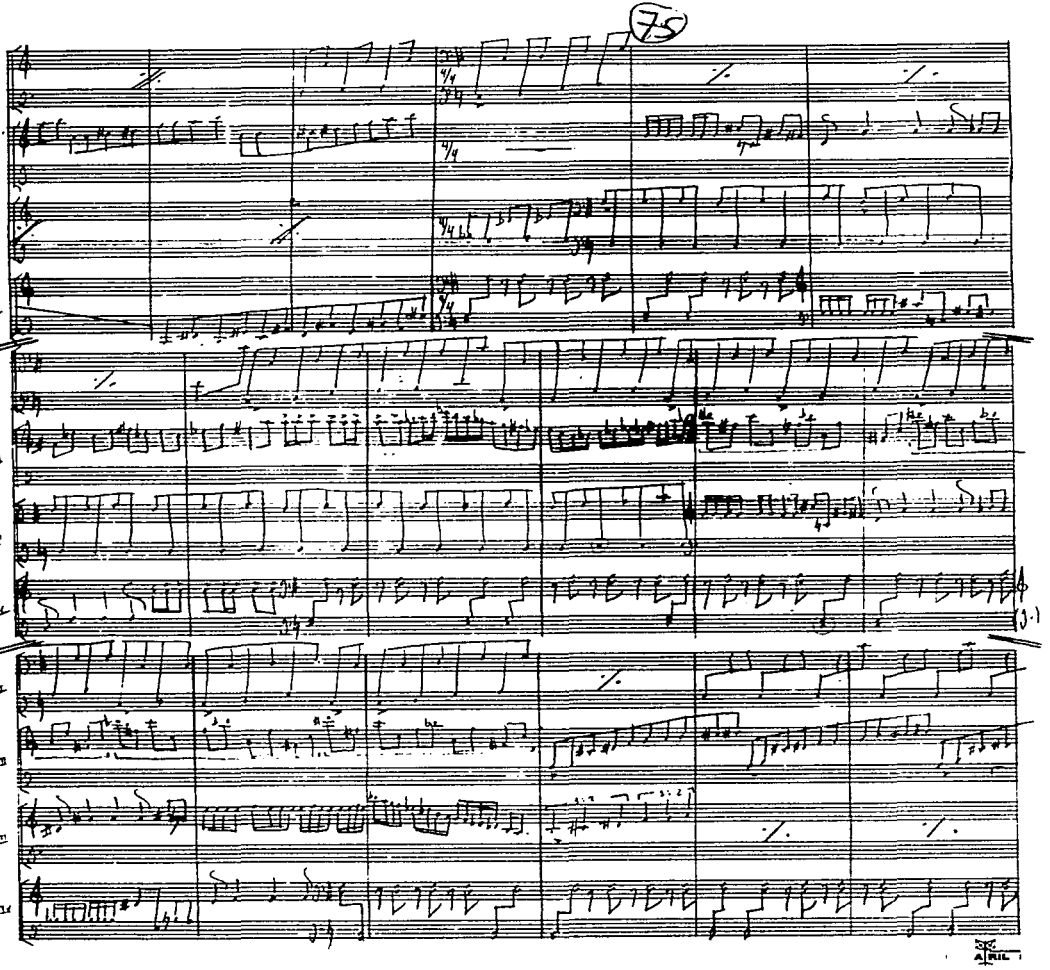


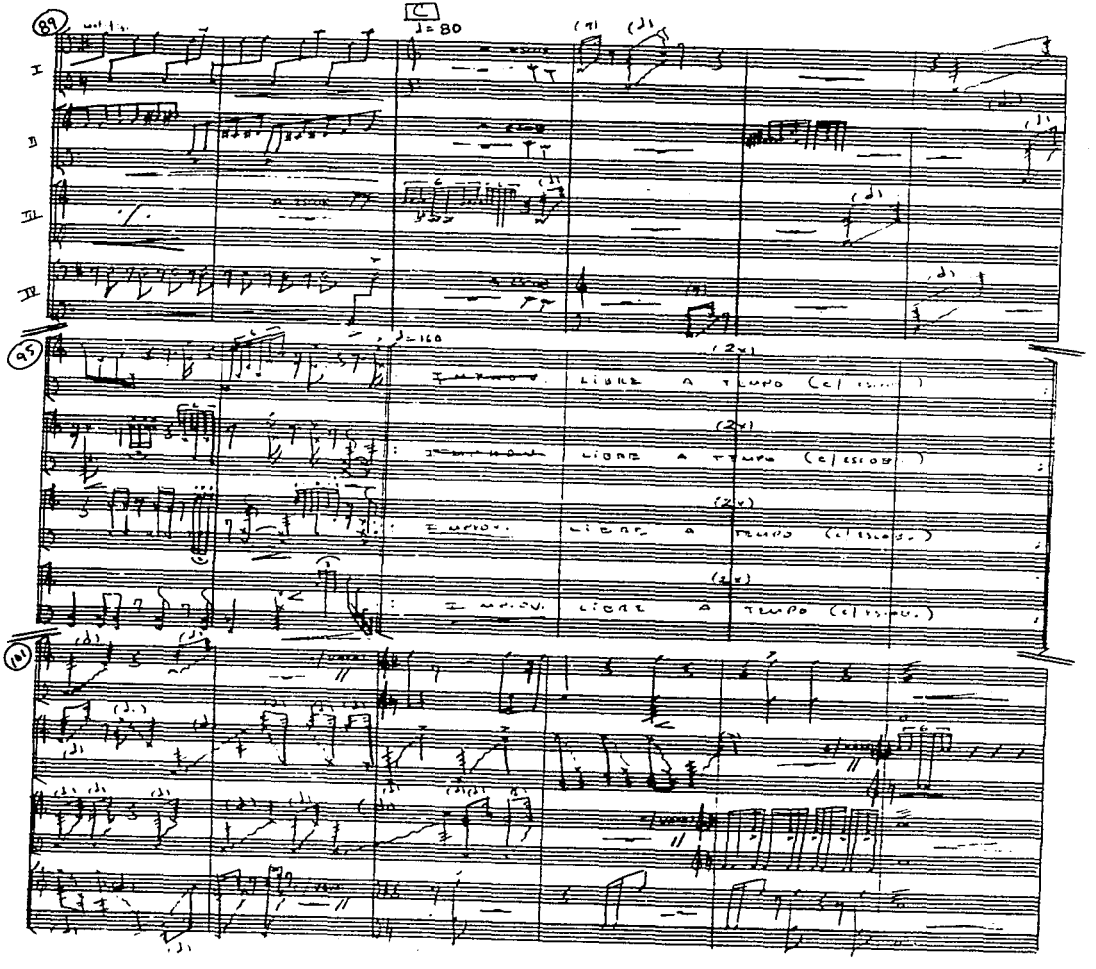

♩=160 Vivace
III MOV. (CUARTETO #2)

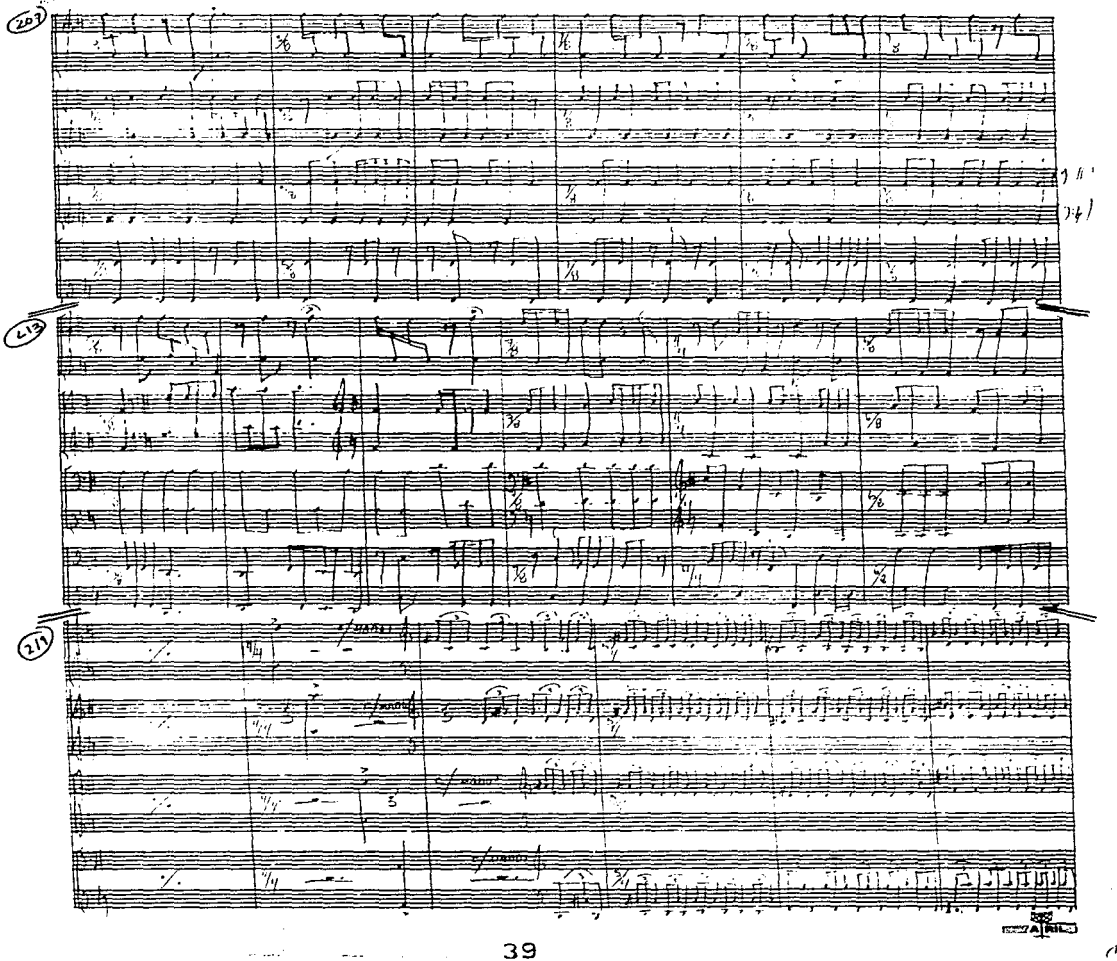


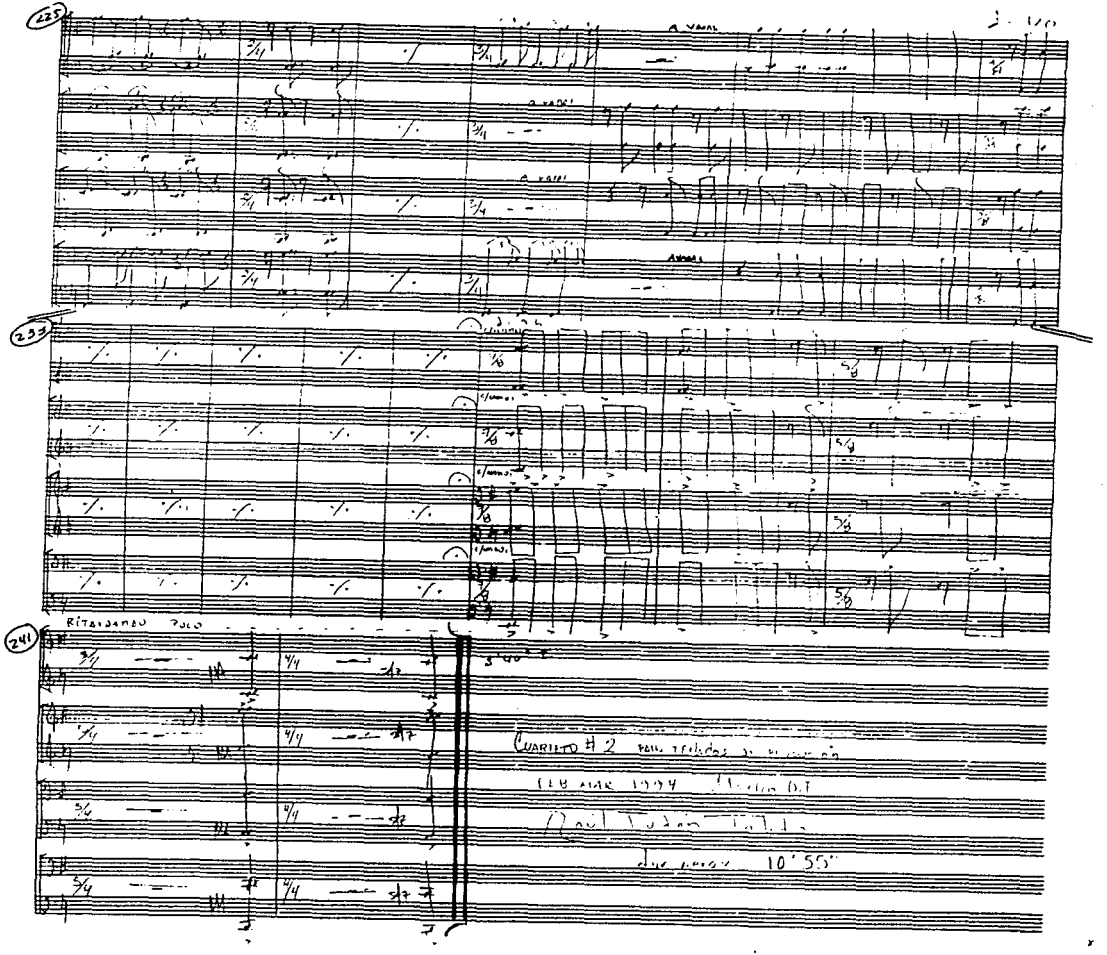

(PP/sdo-sla)
45


54
B
pp


75


89
♩= 80
I
II
III
IV
95
♩=160
LIBRE A TEMPO
LIBRE A TEMPO
LIBRE A TEMPO
LIBRE A TEMPO
121


209
213
219


225
233
241
Ritardando poco
Cuarteto # 2
10' 55"

2.2 La Chunga de la Jungla

2.2.a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Esta obra fue escrita por Eugenio Toussaint en 1996 en la Ciudad de México, y está compuesta de un movimiento.

2.2b) Identificación de los elementos instrumentales.
Está escrita para cuatro marimbas, una de las cuales debe ser de cinco octavas o marimba bajo, la sección intermedia utiliza Talking Drum, 2 Congas, 2 Cencerros, y Shaker de la siguiente manera:

Percusionista 1
Marimba y Talking Drum

Percusionista 2
Marimba y Shaker

Percusionista 3
Marimba y 2 Congas

Percusionista 4
Marimba Bajo y 2 Cencerros

2.2c) Identificación del material musical.
Primeramente observamos el tempo:*negra=126* , y la métrica indica durante toda la obra *6/4*. Dentro de los recursos musicales que usa el compositor en esta obra es muy obvia la influencia del jazz en la armonía y la melodía principalmente, la variedad de estos elementos combinados con clusters[7] da la impresión de mucha libertad en el tratamiento del material musical durante la obra. Las relaciones tonales en ocasiones están a medio tono o a un tritono de distancia, recurso que en el jazz se llama "Outside-inside"[8]. La función del Percusionista 1 es la de un solo o improvisación jazzística , los Perc. 2 y 3 proveen la parte armónica y en ocasiones alguno toma fragmentos temáticos, y el Perc. 4 lleva la voz del bajo en la que impera durante dos terceras partes de la obra un pedal de *C*. (Ver partitura)
En la sección intermedia el Percusionista 1 sigue llevando la voz solista, en esta ocasión en el Talking Drum, mientras los demás ejecutantes

7 Del inglés: racimo
8 Del inglés: "afuera-adentro"

fabrican una base rítmica sobre la que éste desarrolla su solo que a diferencia de la primera parte es una improvisación libre. Los motivos rítmicos de ésta sección están basados en los motivos rítmico-melódicos de la sección anterior.
La tercera sección de la obra es una reexposición casi literal del principio.

2.2d) Identificación de la estructura interna de la obra.
La estructura de esta obra es: **A** (Principio al c. 110)- **B** (c. 111 al c. 148)- **A** (c. 149 al fin)

2.2e) Descripción de los recursos técnicos de la obra.
La selección de las baquetas para marimba está subordinada al criterio del ejecutante. En lo que respecta al Shaker de tamaño mediano, debe ser agitado hacia adelante y hacia atrás paralelamente al piso. Las congas deben tocarse con las manos utilizando dos sonidos: el "slap" o "machete"[9] , y el sonido abierto o natural.
El Talking Drum es un instrumento proveniente de la parte occidental de Africa (Ghana y Senegal principalmente), el cual tiene una técnica especial de ejecución.
Esta técnica puede dividirse en dos partes: apretar las cuerdas de tensión con el brazo izquierdo, y golpear el parche con el brazo derecho.
El instrumento se coloca sobre el hombro con una cuerda o cinta que sostiene el tambor en posición horizontal por su parte central. El tambor debe estar completamente pegado a la axila del ejecutante para que la parte superior del brazo y parte del torso presionen las cuerdas de tensión. Los dedos de la mano izquierda sirven para añadir tensión a las cuerdas, pero también se pueden usar para golpear el parche.
Al apretar el tambor con el brazo izquierdo hacia el torso la tensión se incrementa, subiendo el tono o la afinación del instrumento, para bajar la afinación y disminuir la tensión de las cuerdas se debe contraer el brazo izquierdo.
Los tamborileros profesionales hacen especial énfasis en la técnica del brazo izquierdo, pues es éste el que da al tambor su voz, creando las melodías. La gente *Dagbamba* en Ghana asocia la voz del tambor con el corazón del ejecutante, su pulso y sangre, ya que el tambor está sostenido muy cerca del corazón y su voz es controlada con la parte de la muñeca y el antebrazo donde se toma el pulso y las venas están más cerca de la piel, así que "tocar de corazón" es ambas, una metáfora y una anotación literal.

[9] Golpe en el que se contraen los dedos de la mano para provocar un sonido más agudo.

La técnica de la mano derecha en este instrumento es altamente refinada (uso desarrollado de ornamentos, etc.), en este caso por no ser éste un tratado de tambor africano, me referiré a la forma común en el uso de la mano derecha: El hombro debe caer naturalmente y relajado, el codo cerca de las costillas y la muñeca cerca del aro para evitar el uso y tensión de músculos innecesarios.
La baqueta, de forma curva, se sostiene con el pulgar y el dedo índice, los otros tres dedos rodean el resto de la baqueta relajadamente, el golpe debe ser en el centro del parche para lograr el mejor sonido.

2.2f) Planeación del acomodo y distribución de los instrumentos.
El acomodo de los instrumentos debe ser planeado de forma que el ejecutante pueda cambiar del teclado al instrumento no temperado y viceversa, ya que estos cambios son inmediatos o casi inmediatos. Los Percusionistas 2, 3, y 4, deben tener sus instrumentos para la sección intermedia colocados lateralmente a la marimba, lo más cerca posible; el Percusionista 1 debe colocar el Talking Drum sobre una mesa cercana a su marimba.

2.2g) Identificación de las características gráficas de la partitura.
Para la ejecución de la obra se deben usar *particellas* ya que la actividad es constante y hay pocos lugares para dar vuelta a las hojas.
La nutación que usa el compositor es la tradicional para los instrumentos temperados, y en el caso de los no temperados las alturas son indicadas sobre lineas del pentagrama.

2.2h) Clasificación del lenguaje musical del compositor.
El lenguaje que el compositor utiliza tiene una fuerte influencia del jazz, sin embargo, logra ser lo suficientemente disonante para darle a la pieza un carácter personal, saliendo de lo predecible y manteniendo su identidad.

2.2i) Datos biográficos y personales del compositor.
Cuestionario para el compositor.
1.- ¿Por qué el título?
Porque el espíritu de chunga que impera en el grupo Tambuco (grupo al que está dedicada la obra), aunado a su profesionalismo provocó en mí el deseo de representar en música el espíritu de camaradería de Tambuco y un ambiente que pudiera reflejar un carácter selvático o latino.

2.- ¿Como fue concebida la obra?
Con mucha prisa, pues surgió el comentario de que si escribía la pieza se tocaría en Nueva York o incluso se podía grabar, por lo que tenía solamente 10 días para escribir la obra.

3.- ¿Por qué usa las percusiones como herramienta para su obra?
Por el color, además de ser un grupo de percusionistas. El reto de escribir para percusiones era grande.

4.- ¿Porqué utiliza esa dotación instrumental?
Me pareció que el sonido de cuatro marimbas junto con un puente de tambores produciría el efecto necesario para el tipo de pieza que quería escribir.

5.- ¿En qué corriente estética clasificaría esta obra?
Post modern mexican punk jazz.

6.- ¿Existe algún tipo de influencia en la creación de esta obra?
Toda la música que he escuchado en los últimos 42 años. Water Report, la música tradicional en Africa, algo del repertorio de Tambuco.

7.- ¿De que manera afecta tu carrera como compositor e intérprete de Jazz en la creación de esta obra?
Principalmente afecta en la posibilidad de pensar en el desarrollo de lineas temáticas de una forma más cercana al pensamiento improvisatorio del jazz. La rítmica y la estructura armónica también denotan un acercamiento al pensamiento jazzístico, pero esta no es una obra con pretensiones jazzísticas.

8.- ¿A quién va dirigida la obra, y que pretendes con tu música?
Va dirigida a todo el que se acerque a ella, me gustaría poder llegar al público en general.
Pretendo que mi música divierta o por lo menos provoque algún estado de ánimo, de preferencia positivo.

9.- ¿Qué importancia tiene la colaboración entre compositor e intérprete?
Muchísima, particularmente con una agrupación como Tambuco, con tantas posibilidades, muchas veces desconocidas para el compositor. Creo que el compositor tiene mucho que aprender del intérprete, además creo que

esta interacción da como resultado obras mejores y más coherentes.

10.- Comentario personal del compositor.
Quizá la pieza "Chunga de la Jungla" es un poco excesiva en cuanto a notas y dificultad rítmica, pero creo que representa el lenguaje que he estado manejando como compositor.

Biografía.
Eugenio Toussaint Uhthoff.
Nacido en la Ciudad de México el día 9 de Octubre de 1954.
Músico de formación principalmente autodidacta, inicia su carrera como pianista con el grupo Odradek en el año de 1973. Estudió en forma privada armonía con el maestro Jorge Pérez Herrera y técnica pianística con el maestro Néstor Castañeda.

A fines de 1976 consolida el grupo Sacbé, uno de los grupos más representativos en la historia del jazz mexicano, con el cual graba sus discos "SACBE" y "SELVA TUCANERA".
En 1980 le es otorgada una beca del FONAPAS para estudiar composición en la ciudad de Los Angeles en el Dick Grove Music School. Con el saxofonista Jhon Crosse quién se integra al grupo Sacbé grabando en Estados Unidos los discos "Street Corner", "Aztlan" y "Dos Mundos" para la marca Discovery-Trend. En éste mismo año estudia técnicas de orquestación con el maestro Albert Harris.
A partir de 1982 trabaja para el trompetista Herb Alpert y como director musical del cantante Paul Anka con quién colabora hasta 1986.

En 1986 regresa a México en donde ha desempeñado trabajo como compositor de música de concierto principalmente.
En 1989 recibe la Lira de Oro.
En 1993 estrena la "SUITE DE LAS CIENCIAS" comisionada por la Universidad Nacional Autónoma de México para la inauguración del museo Universum. Éste mismo año recibe una invitación de la Orquesta Nacional de Bélgica para la interpretación de la obra Popol-Vuh dentro del marco Europalia 93. Después recibe una comisión de composición del Festival Internacional Cervantino, el "CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA" que se estrena en Octubre por el guitarrista Jaime Márquez.
En Noviembre de 1994 se integra al Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

En 1996 recibe una beca para participar en el programa "Crossroads of Traditions" de la Universidad de Indiana (Bloomington) recibiendo clases magisteriales de los compositores: Mario Lavista, John Corigliano, Roberto Sierra, Lucas Foss y otros.

Como compositor de música para publicidad ha trabajado para las siguientes compañías: Ford Motor Company, Chrysler de México, General Motors de México, Nissan Mexicana, Volkswagen de México, Bacardí y Compañía, Seagrams de México, Colgate Palmolive, Procter & Gamble, Banca Serfin, Banco Unión, Banorte, Asemex-Banpais Pond's de México, Kellogg's de México, Garci Crespo, Tabacalera Mexicana, Minsa, Maseca, Aeromexico, Secretaría de Turismo, Vidal Sassoon, Comisión Federal de Electricidad, Fruit of the Loom y otras.
En 1996 estrena "La Chunga de la Jungla" en el Lincoln Center de Nueva York interpretado por el cuarteto Tambuco, obra que ha sido grabada para el sello norteamericano Dorian.

Catálogo de obras del compositor (Obras que incluyan instrumentos de percusión).

1992."DANZAS DE LA CIUDAD"(Suite para orquesta de cámara). Comisionada por el grupo La Camerata

1992. "SUITE DE LAS CIENCIAS"(suite para orquesta de cámara) Comisionada por la Universidad Nacional Autónoma de México.

1994. "DIVERTIMENTO PARA MARIMBA SOLA" Dedicada a y estrenada por Ricardo Gallardo.

1994. "CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA" Comisionada por el Festival Internacional Cervantino.

1996. "LA CHUNGA DE LA JUNGLA" Cuarteto de percusiones escrito para el grupo TAMBUCO.

1996 "BOUILLABAISSE" Pieza para orquesta de cámara y piano concertante.

1997. "CONCERTINO PARA QUINTETO DE ALIENTOS ,ORQUESTA DE CUERDAS Y PERCUSION"
Pieza encargada por la Orquesta Filarmónica de la U.N.A.M.

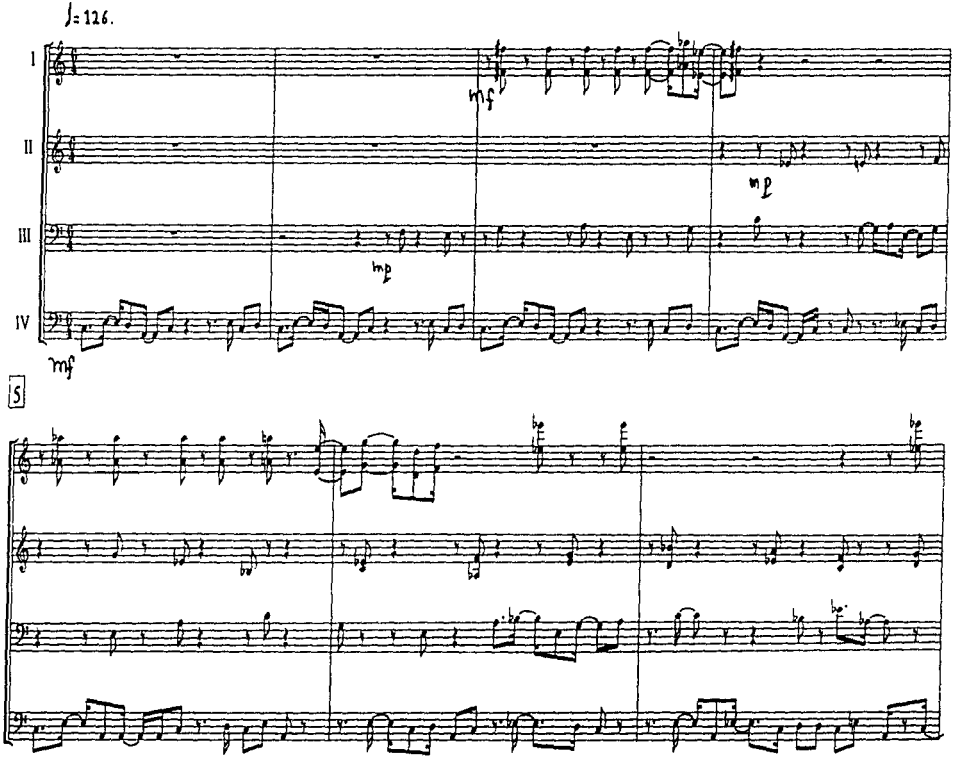
1997 . "DE LUZ Y DE SOMBRAS". Obra comisionada por el Festival del Centro Histórico.

La chunga de la Jungla

para cuarteto de percusión

(México, 1996)

Eugenio Toussaint

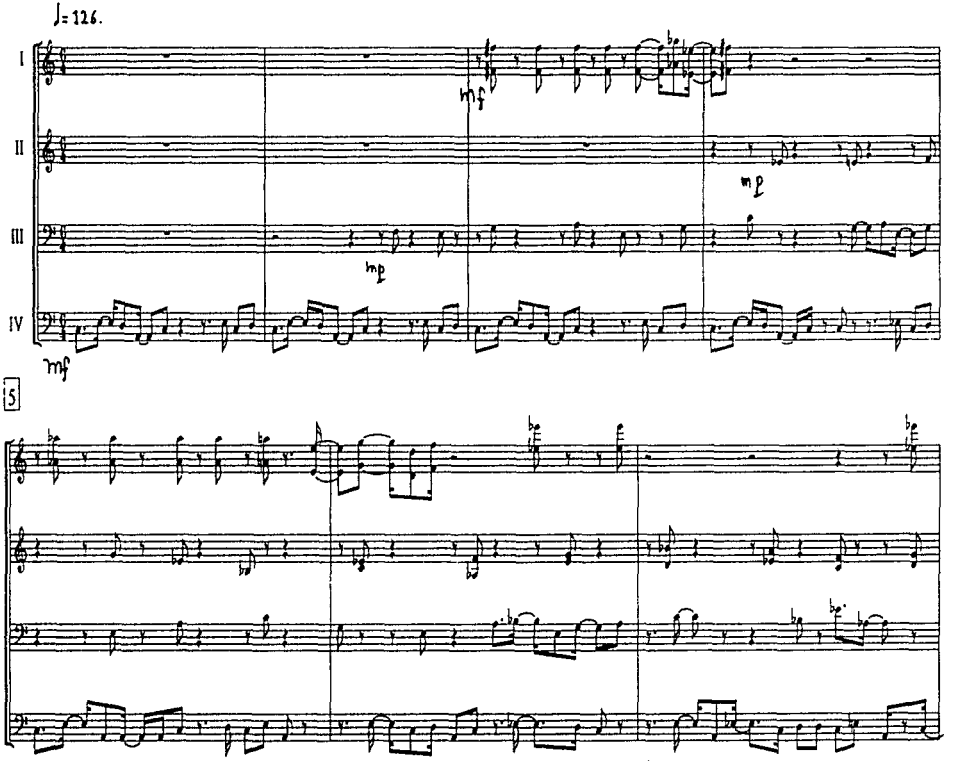


La chunga de la Jungla

para cuarteto de percusión

(México, 1996)

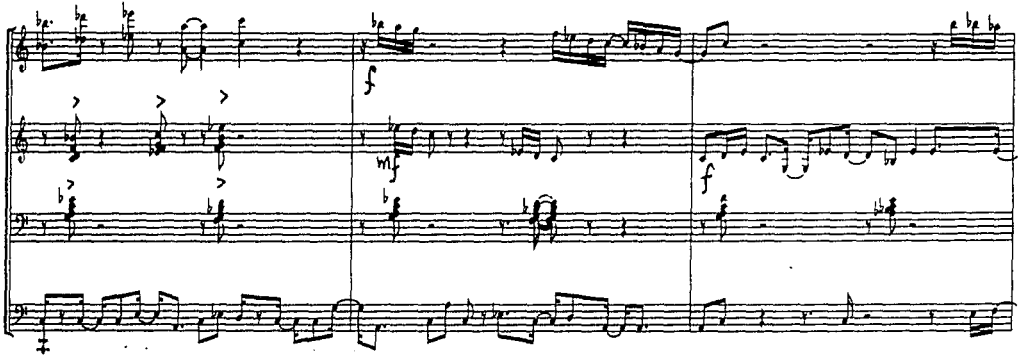
Eugenio Toussaint



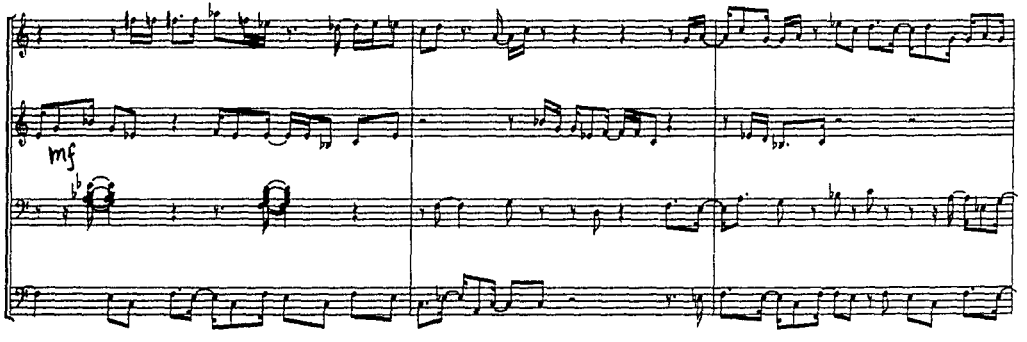
11

8

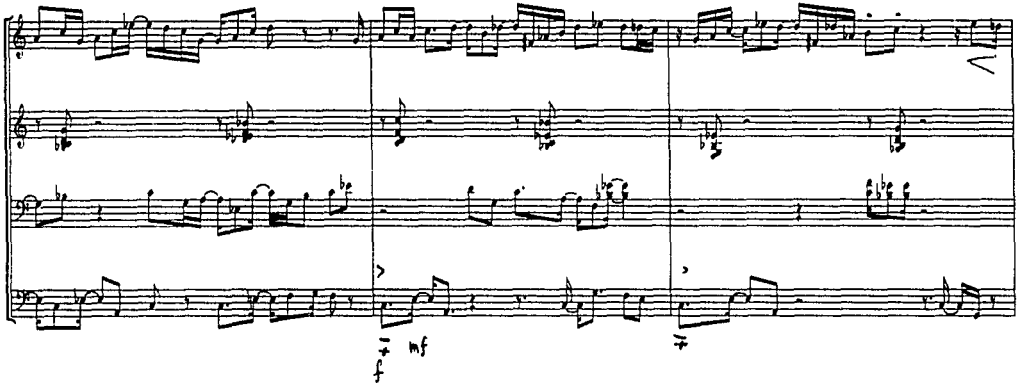
14



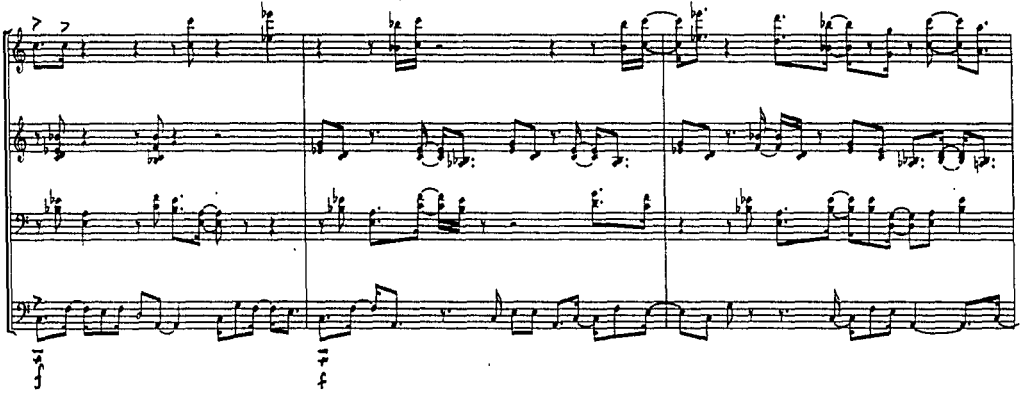
17

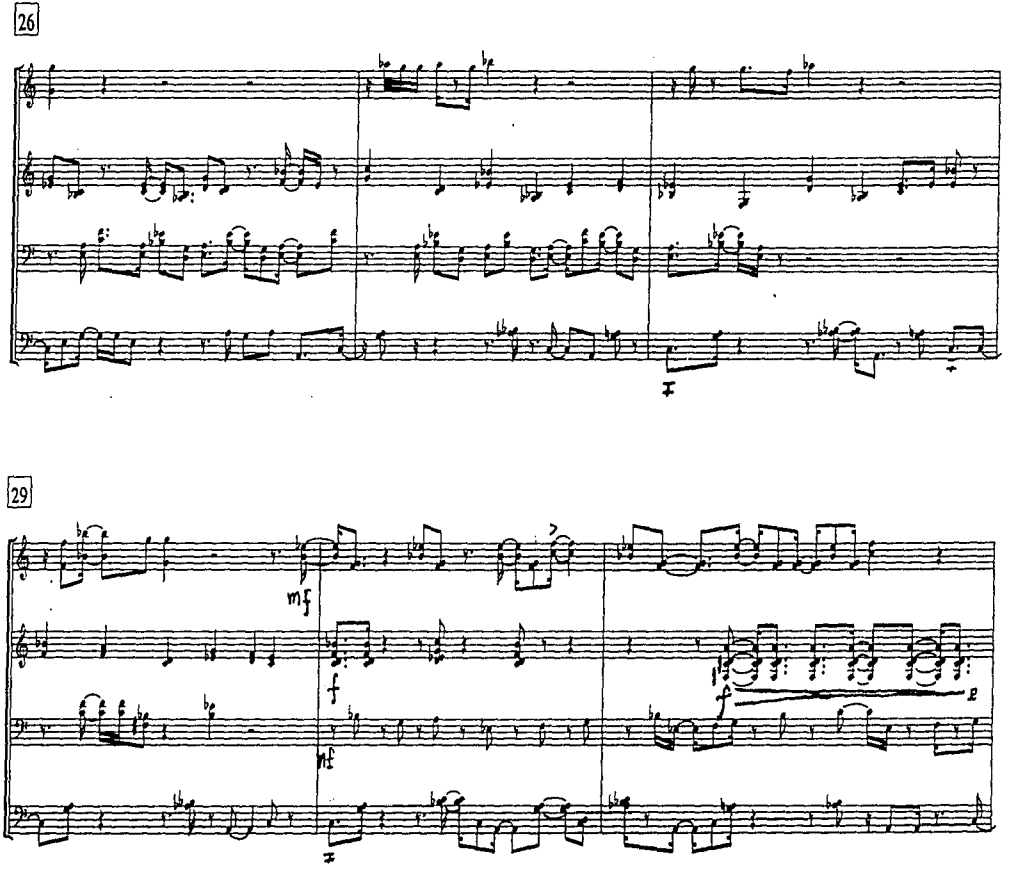


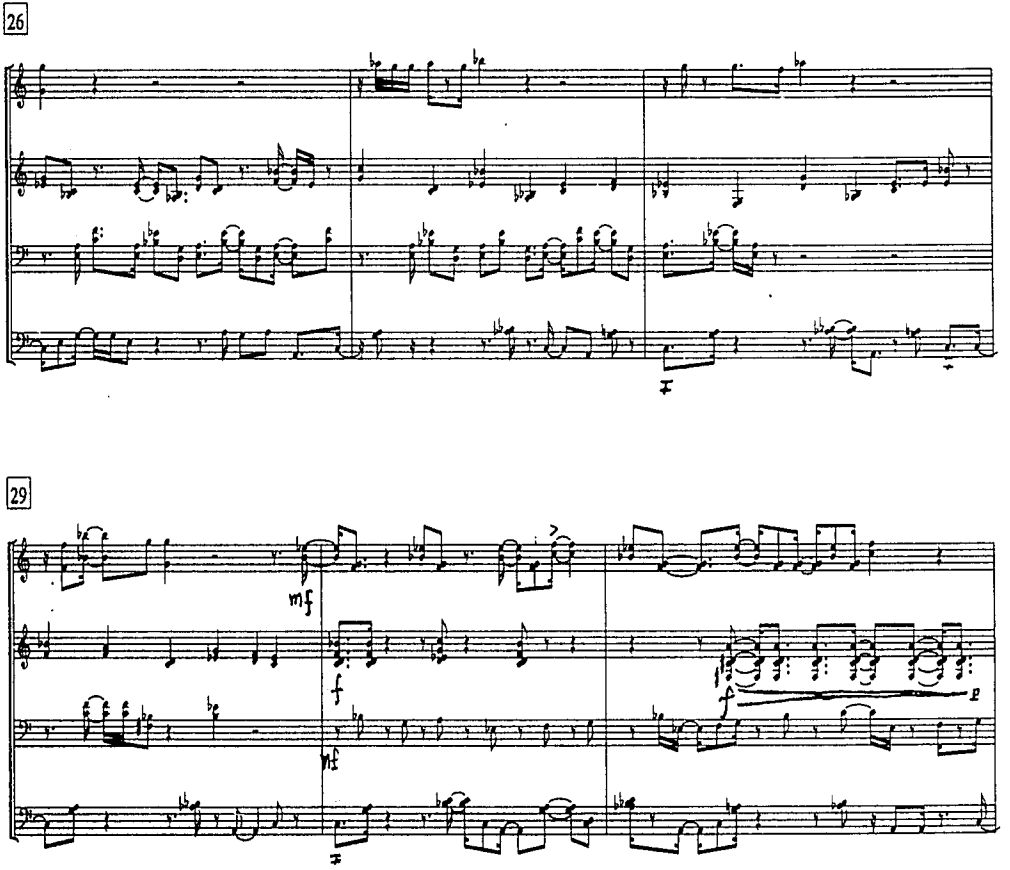
20

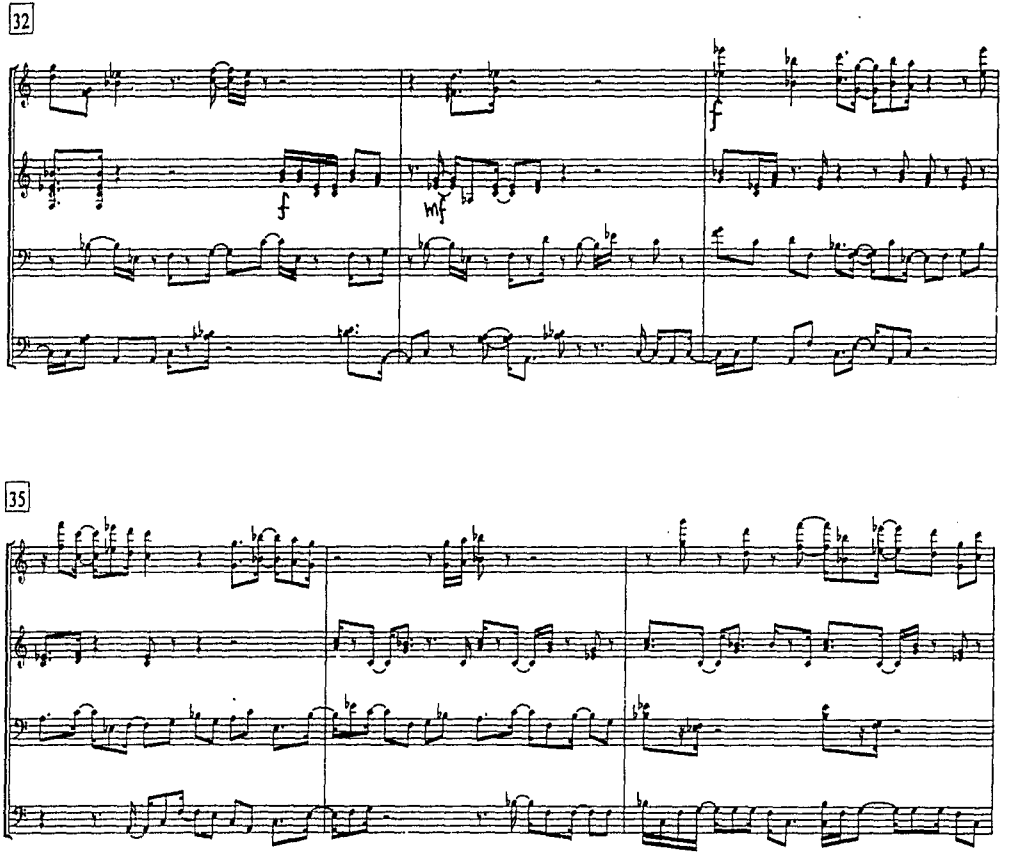


23

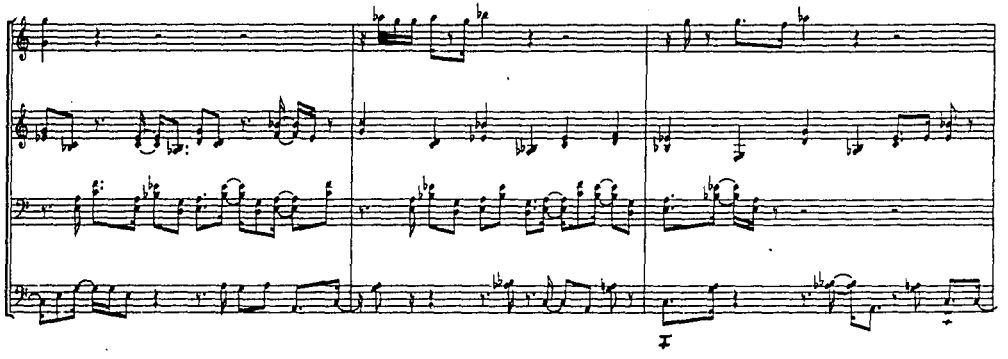



26
29
mf
f
mf
f
p

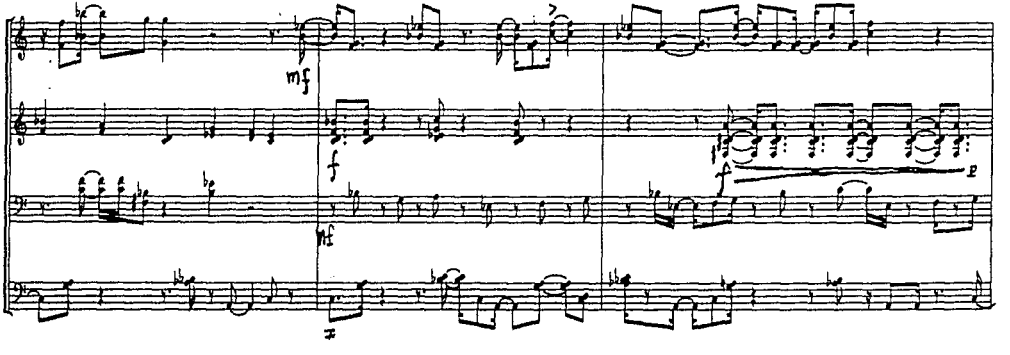

26
29
mf
f
mf
f
p


32
f
mf
f
35

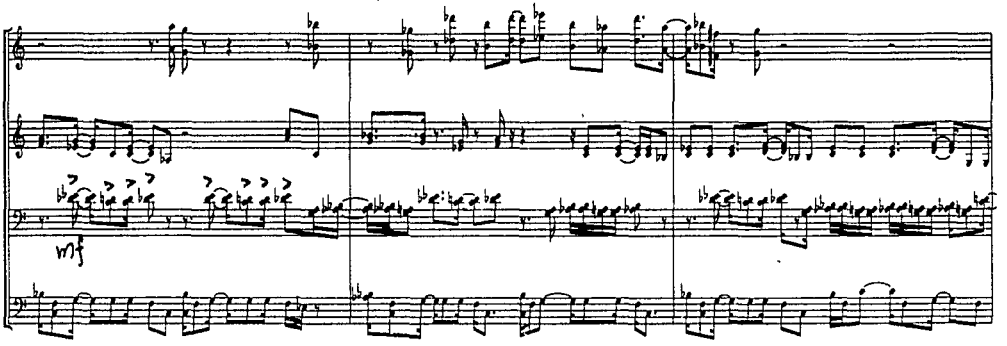
26



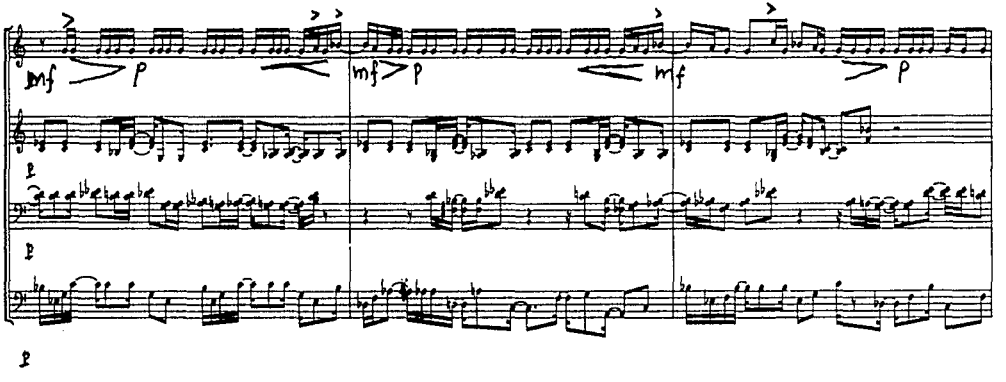
29

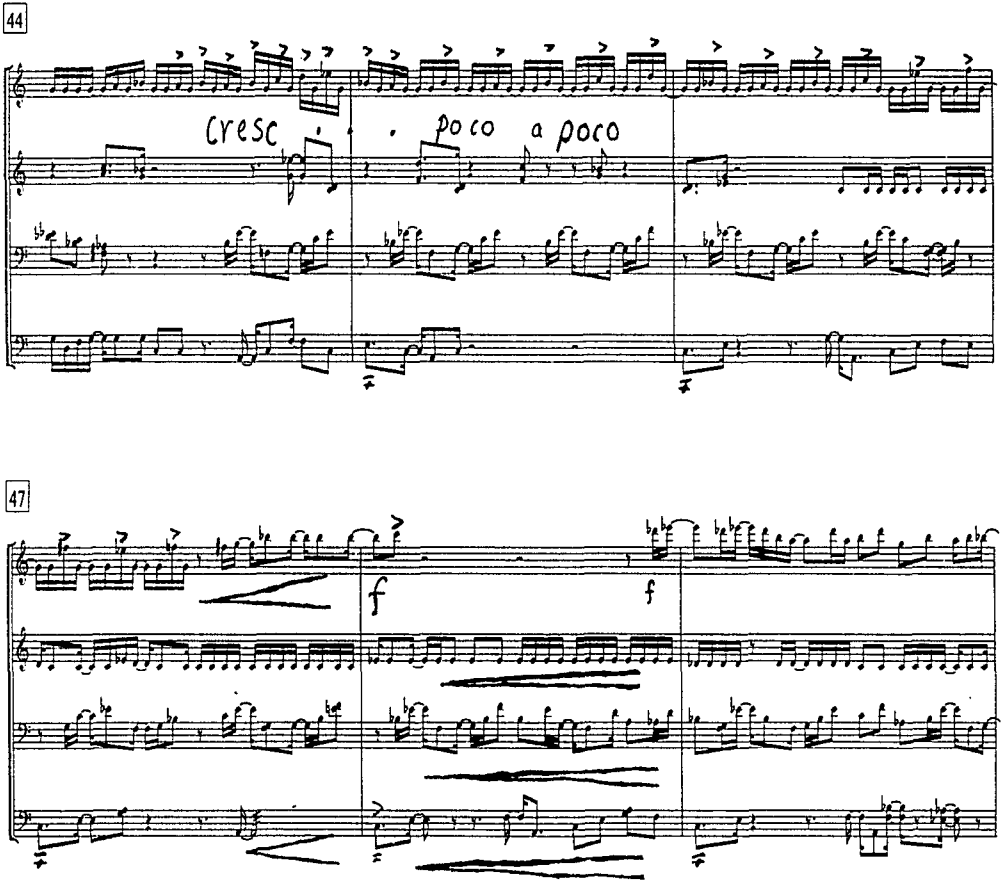


38

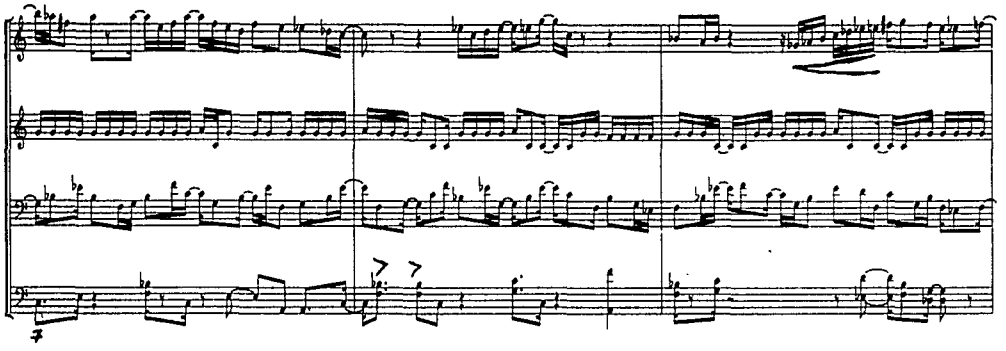


41

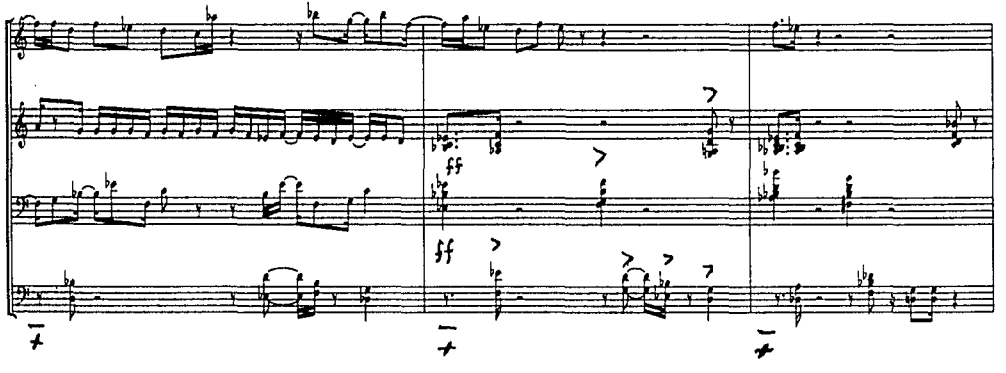



44
cresc
poco a poco
47
f
f

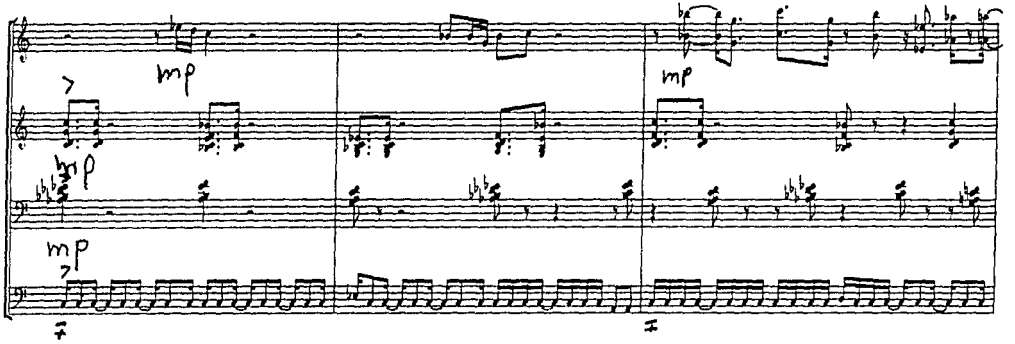
50



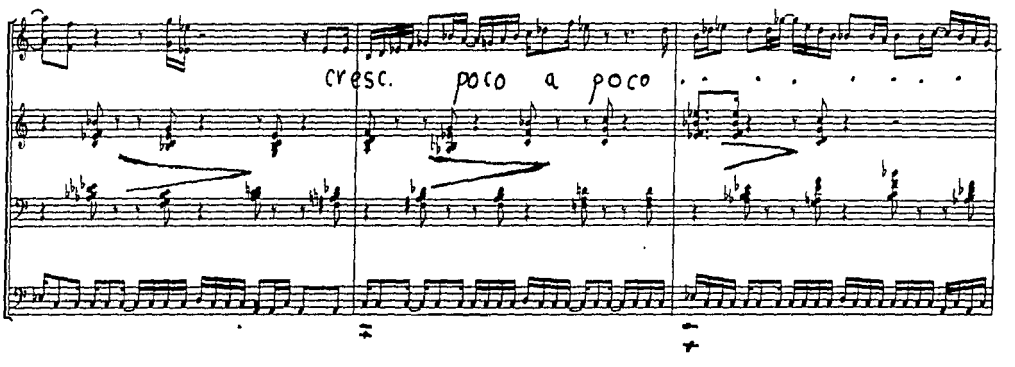
53

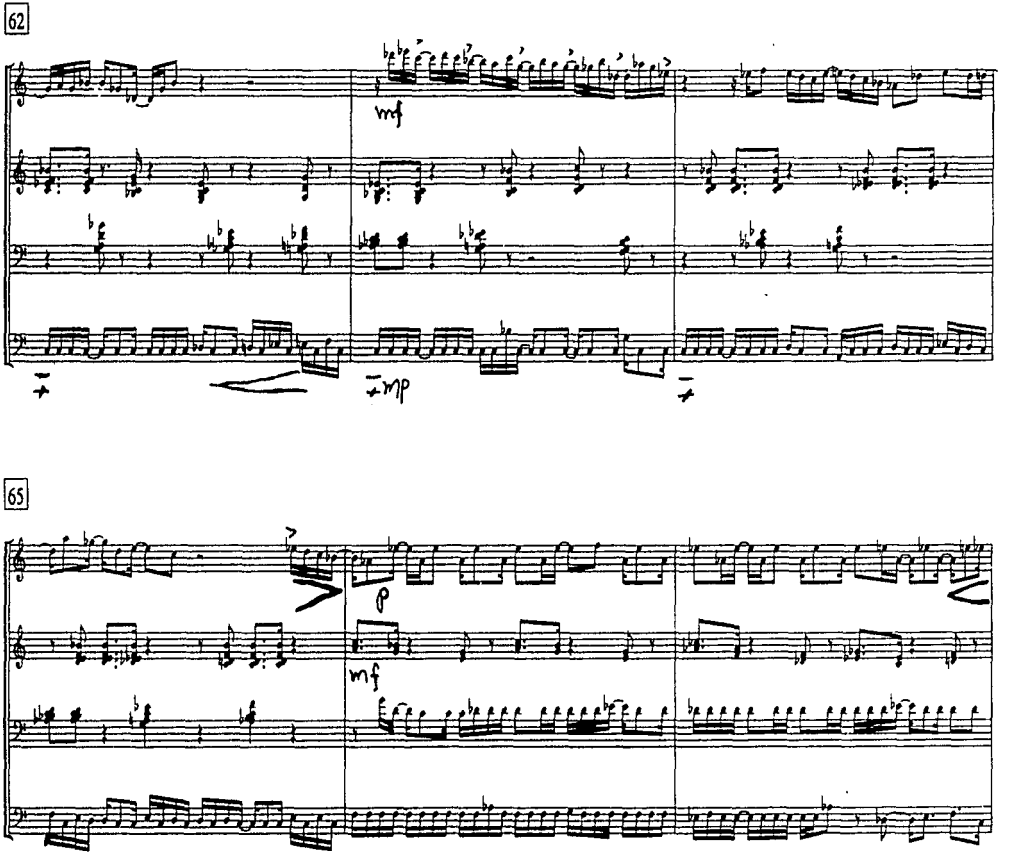


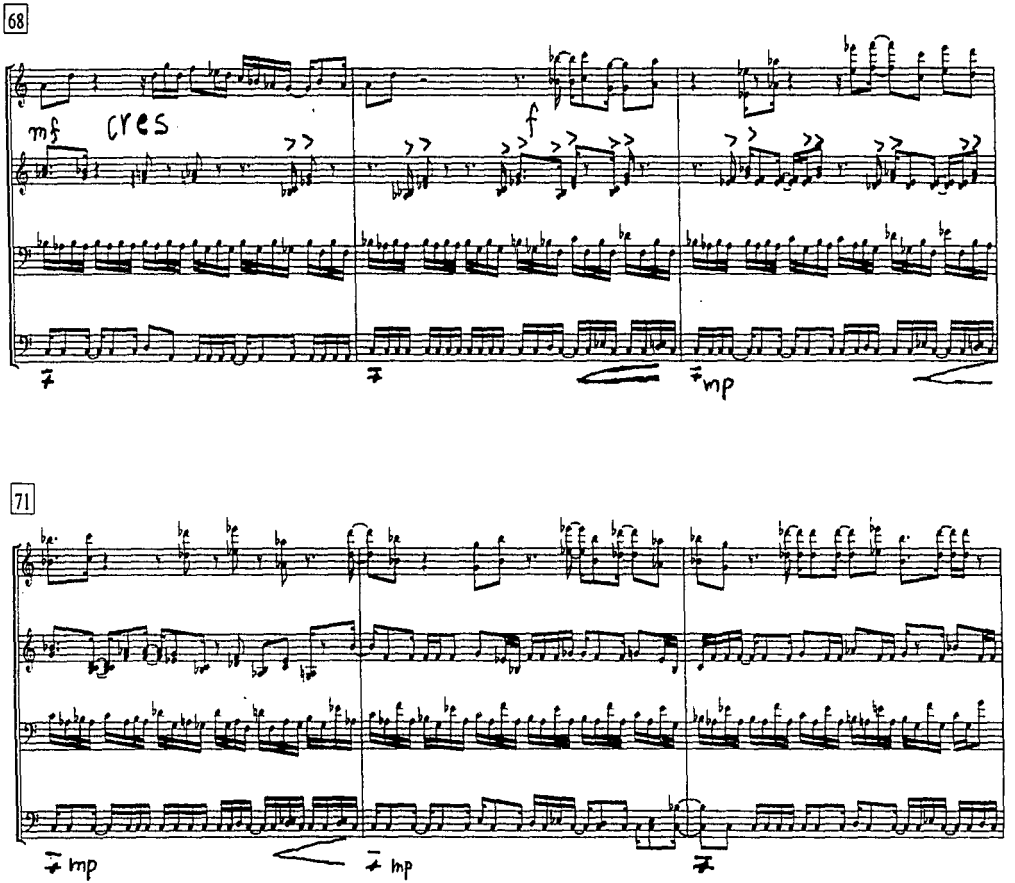
56



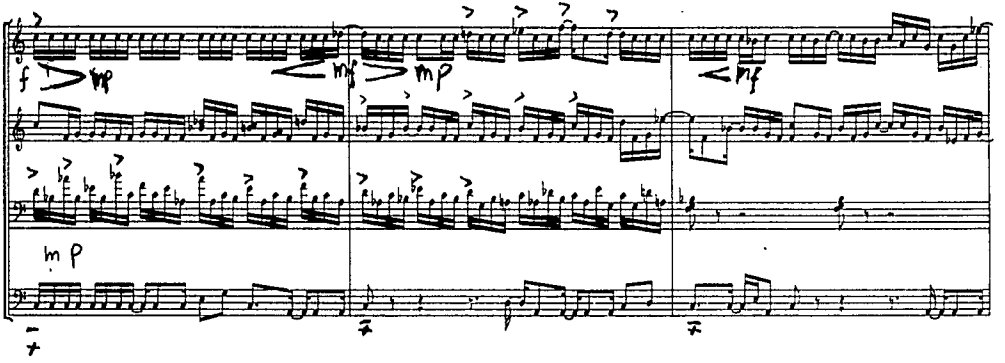
59



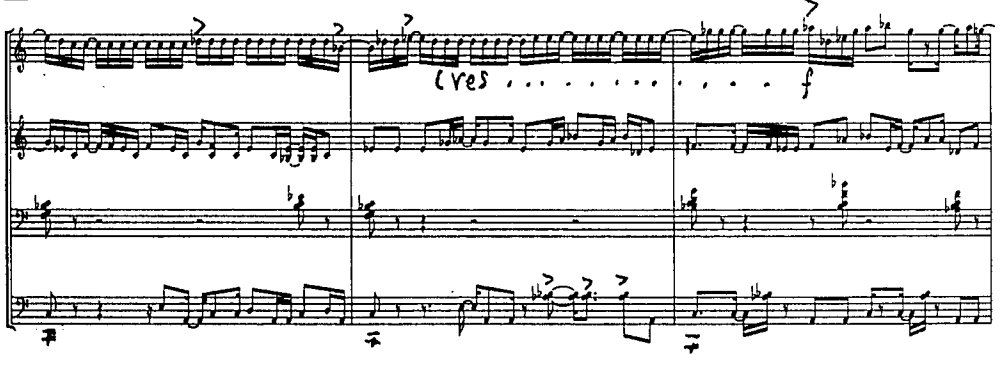

62
mf
mp
65
p
mf

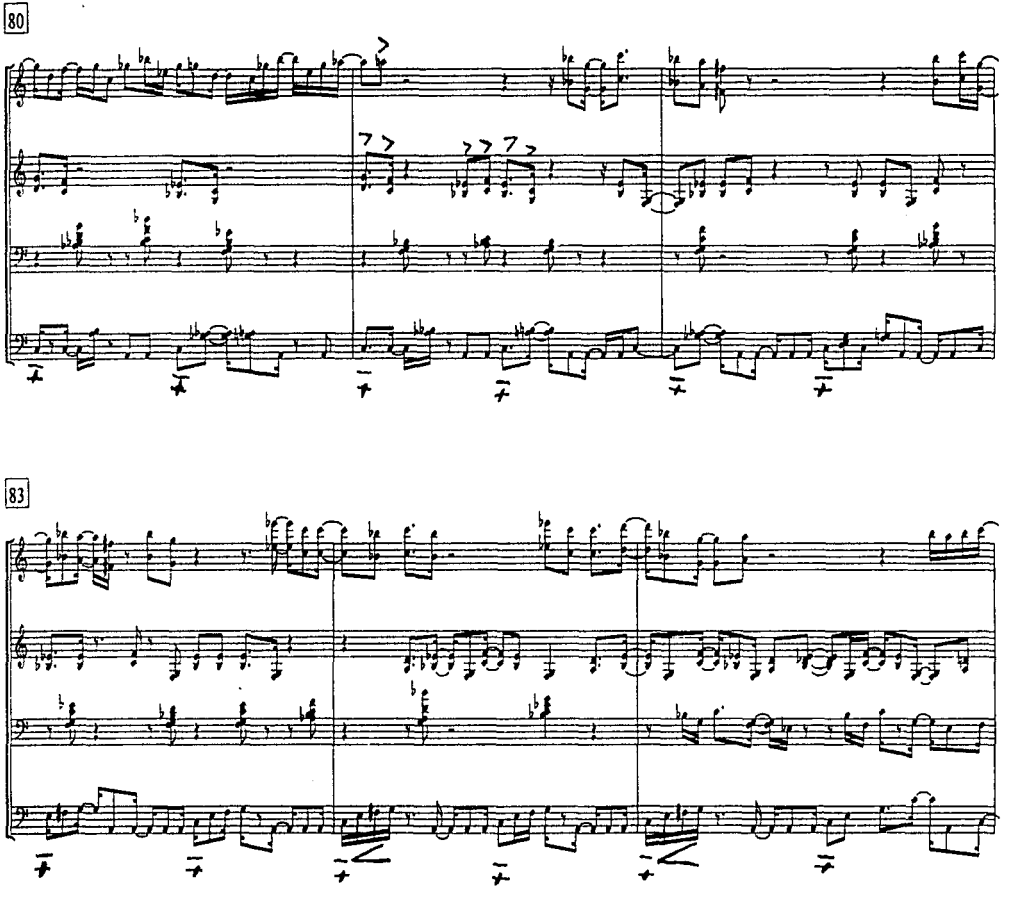

68
mf
cres
f
mp
71
mp
mp

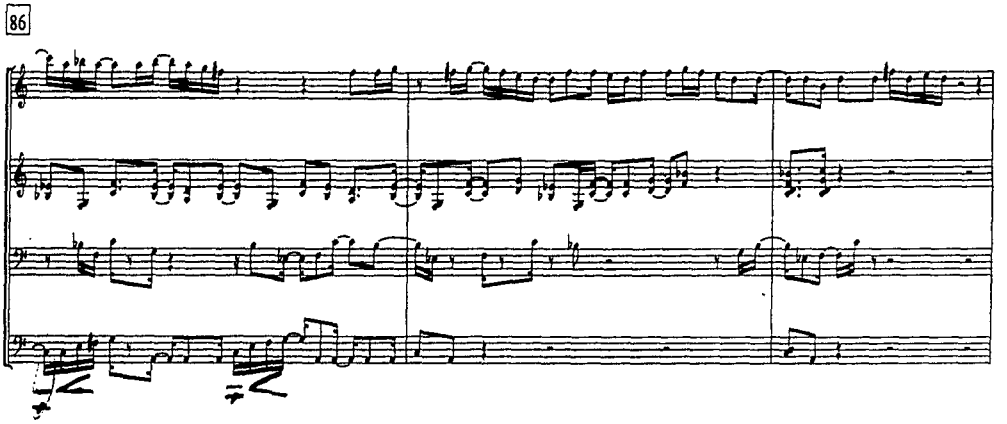
74

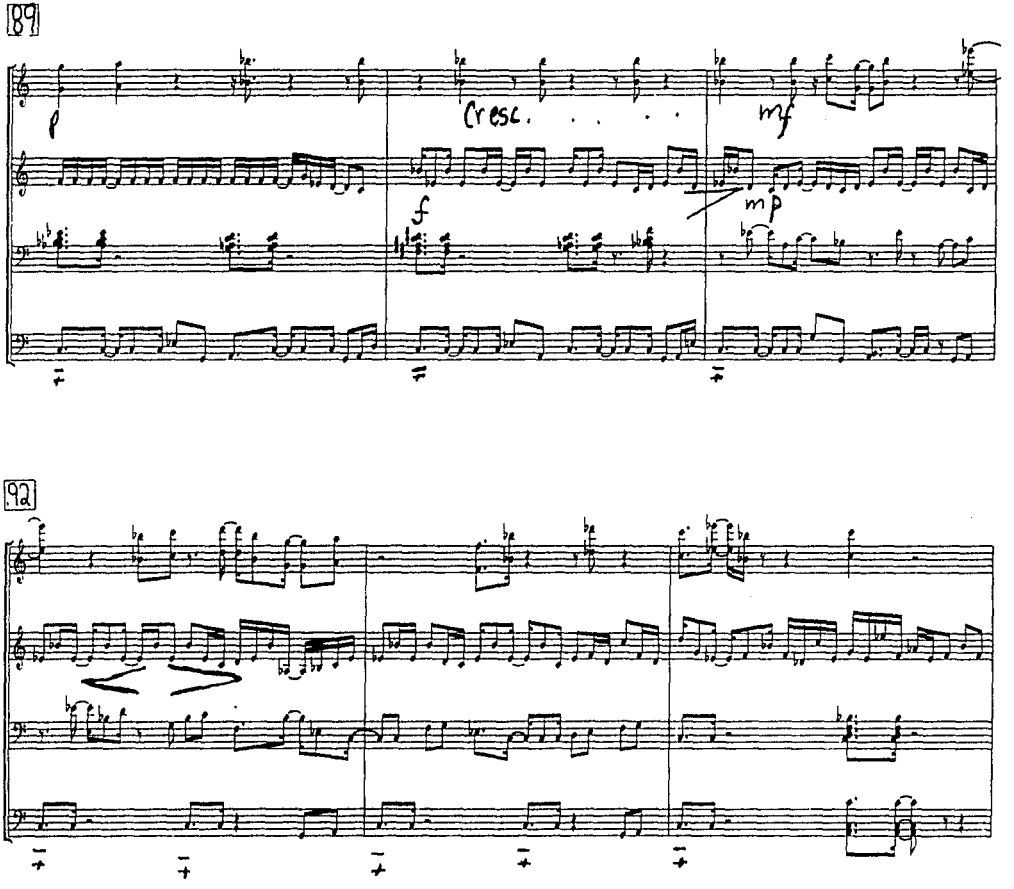


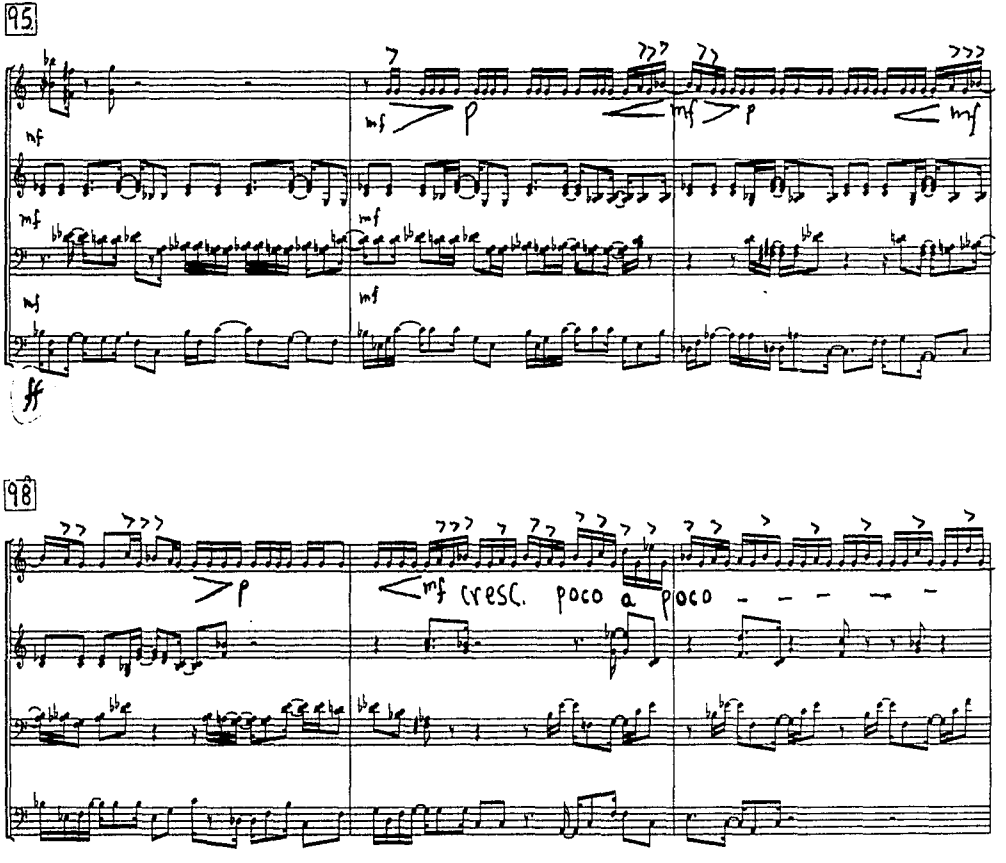
77

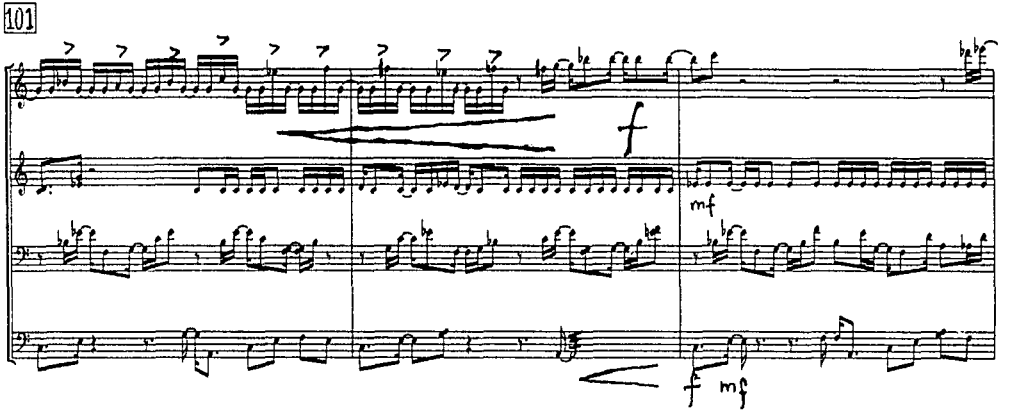


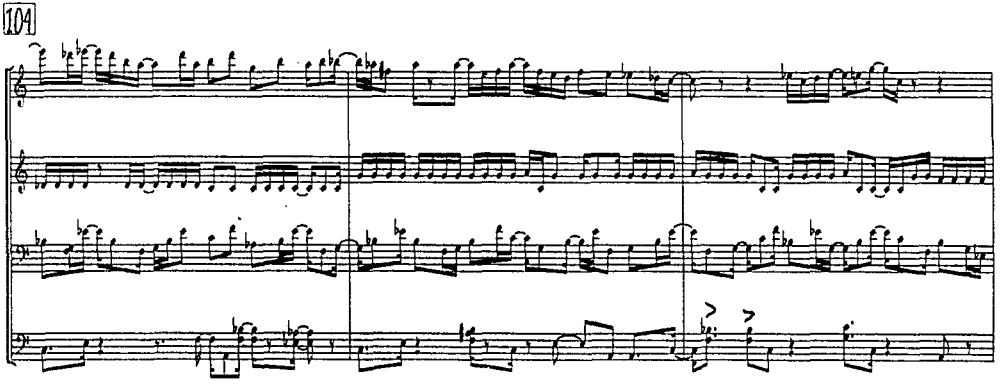

80
83


86

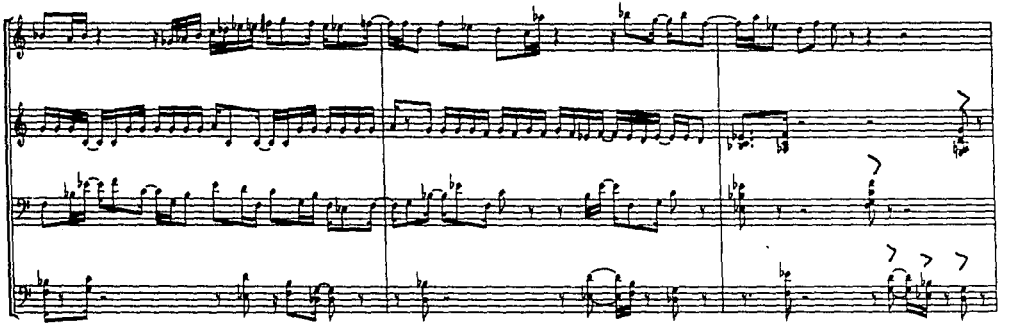

89
p
Cresc.
mf
f
mp
92


95
mf
p
mf
p
mf
ff
98
p
mf cresc. poco a poco

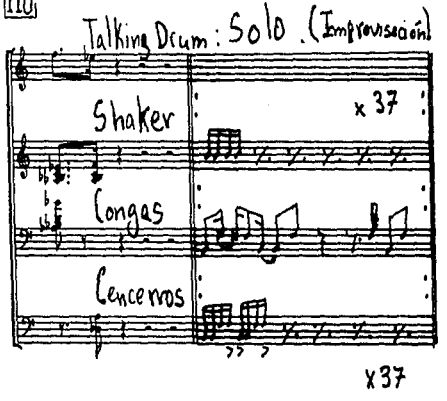

101
f
mf
f
mf

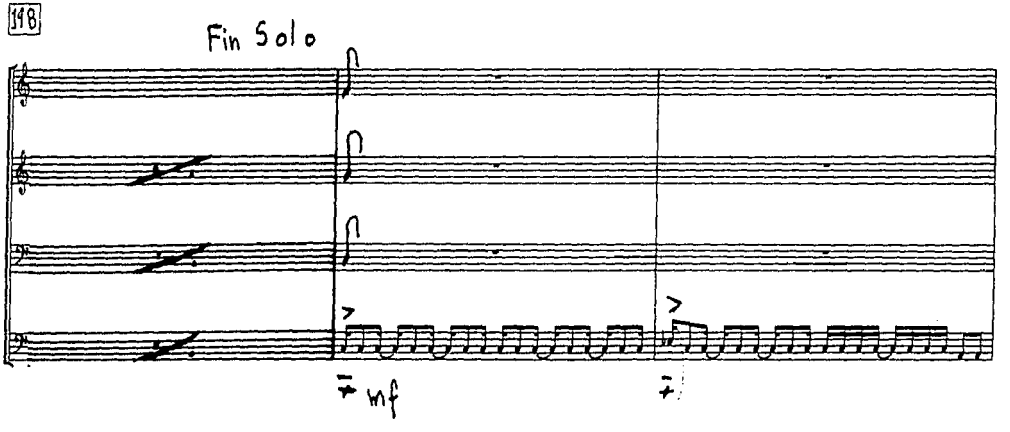

104

107

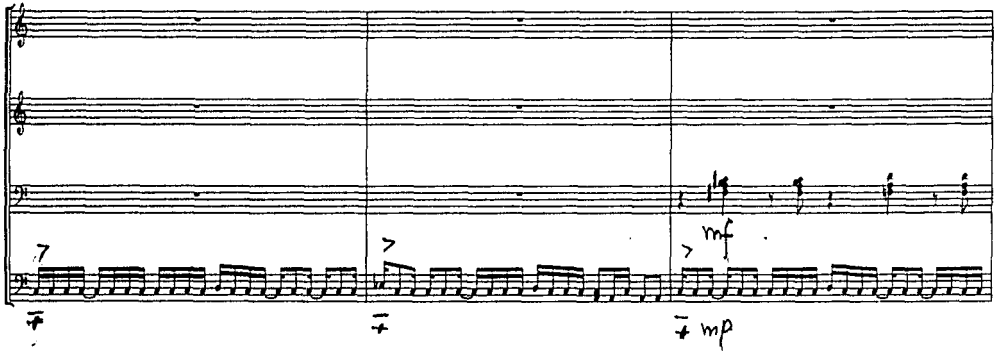


110

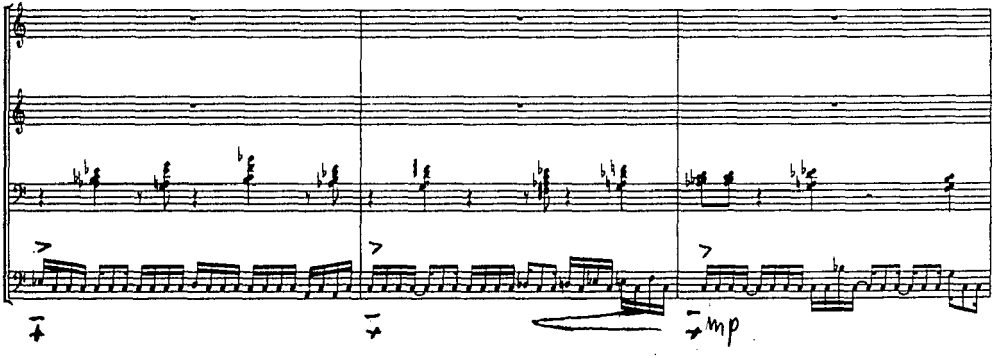

Talking Drum : Solo . (Improvisación)
Shaker
x 37
Congas
Cencerros
x 37


148
Fin Solo
mf

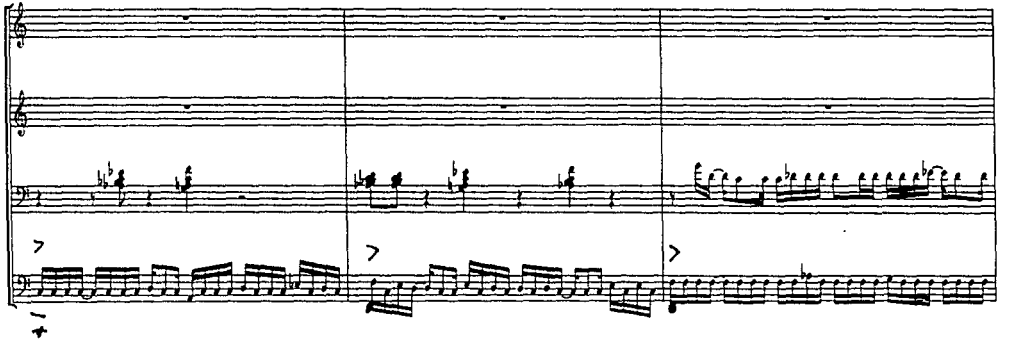
151



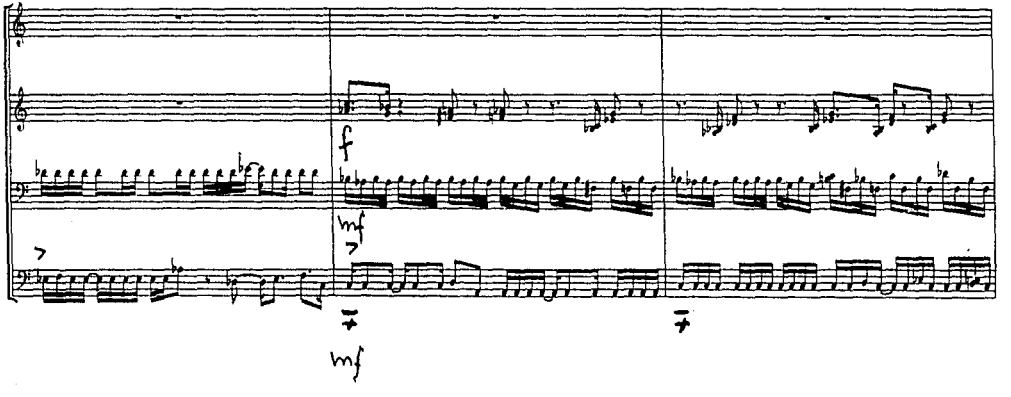
159



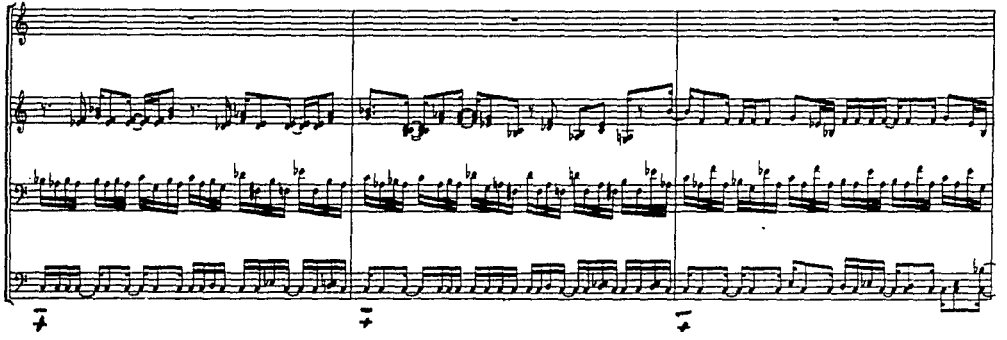
157



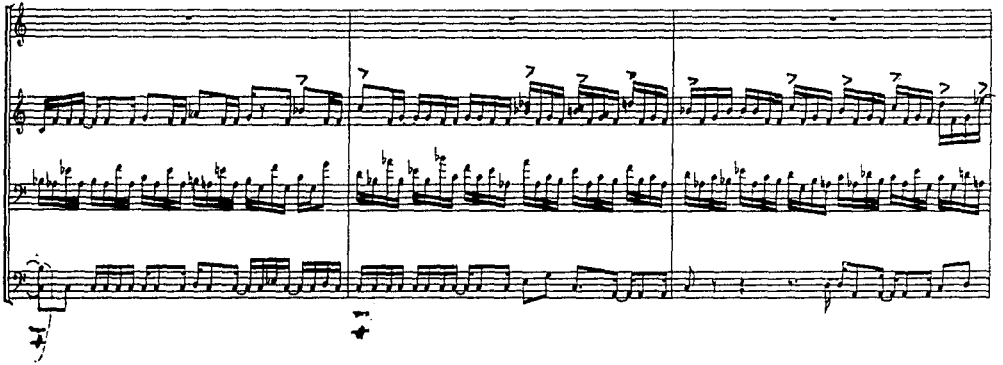
160



163

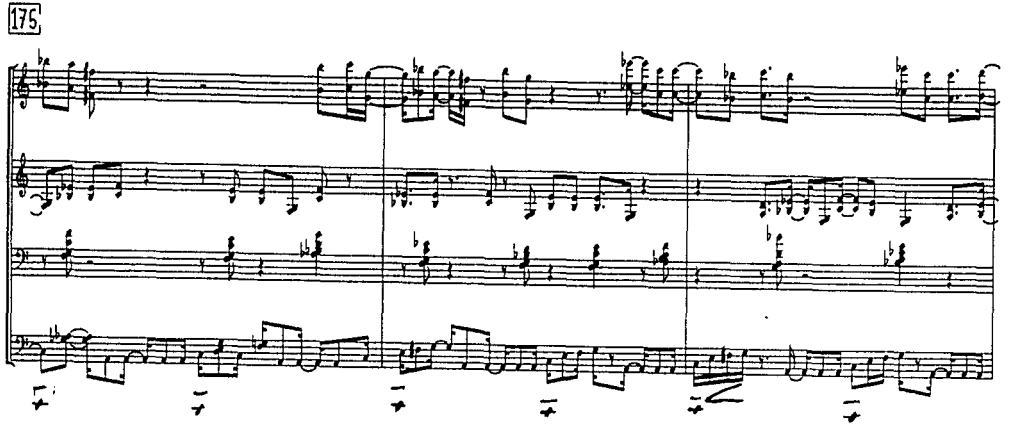


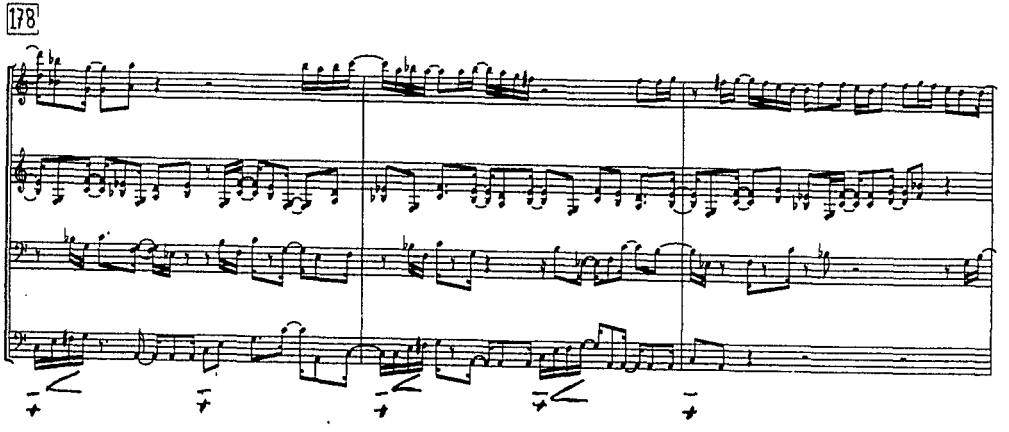
166

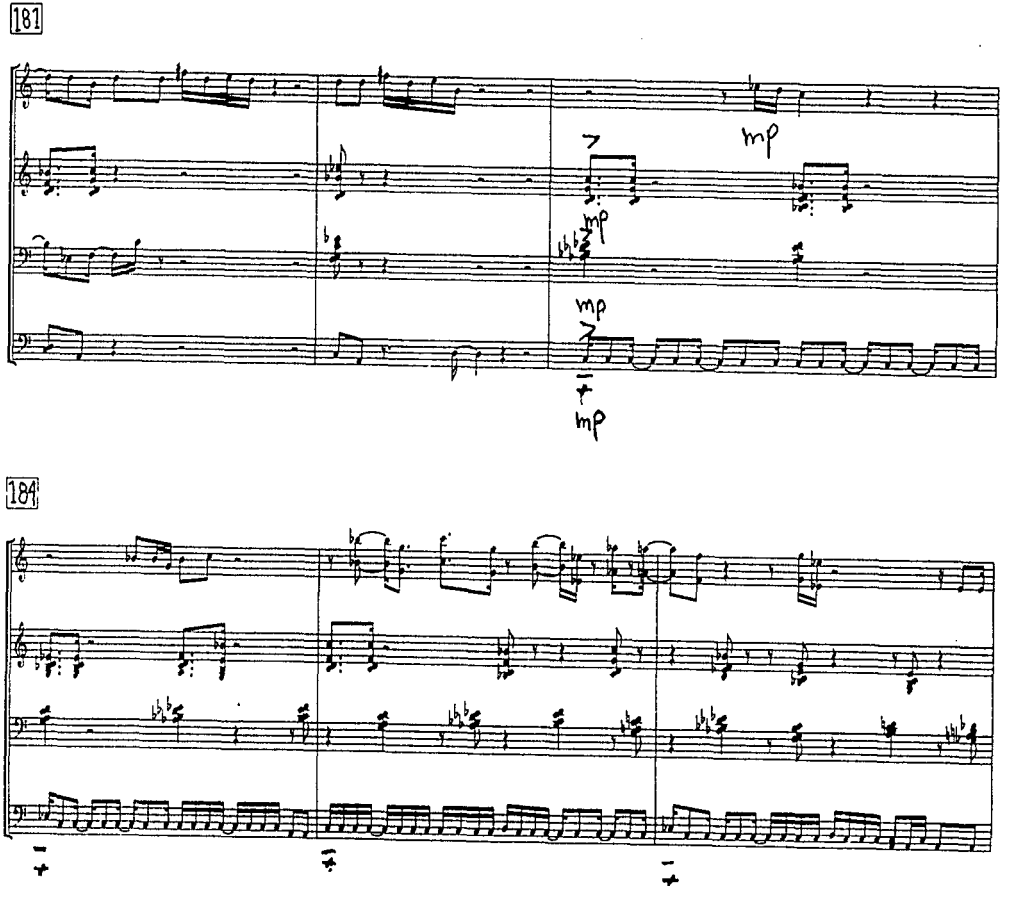


169

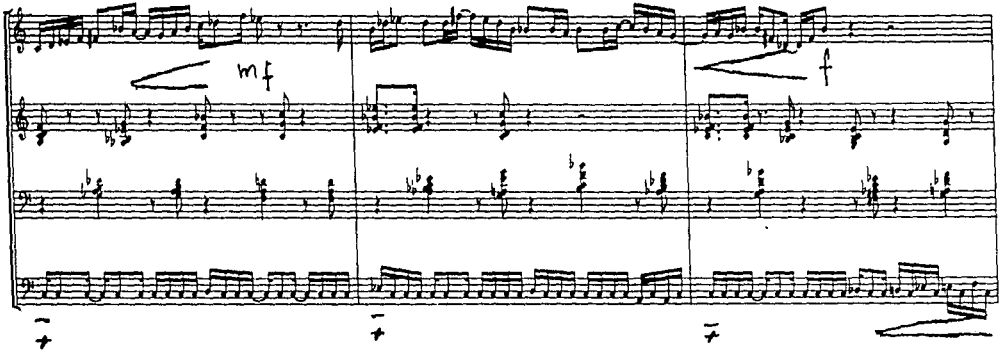
172


176

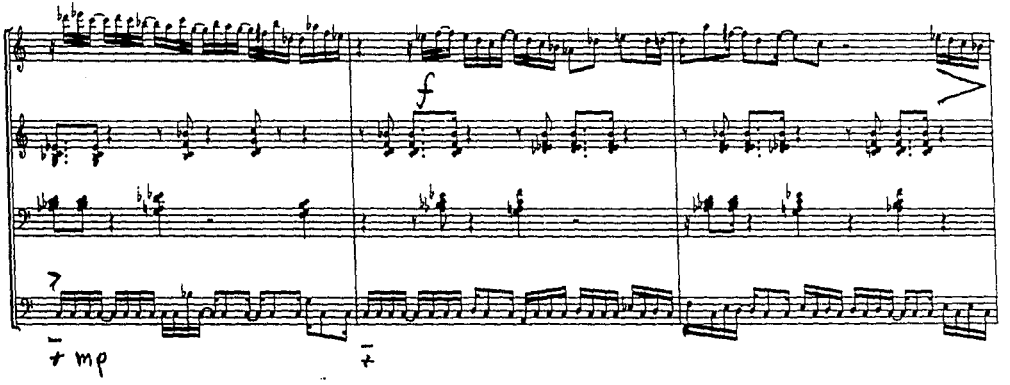

178


181
mp
mp
mp
mp
184

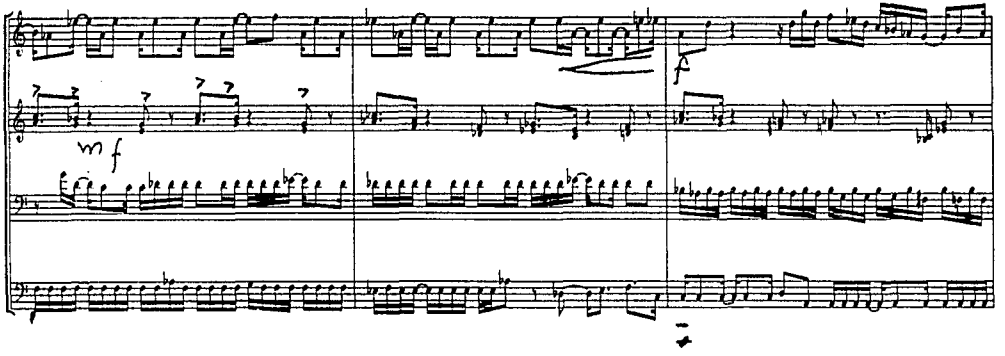
187



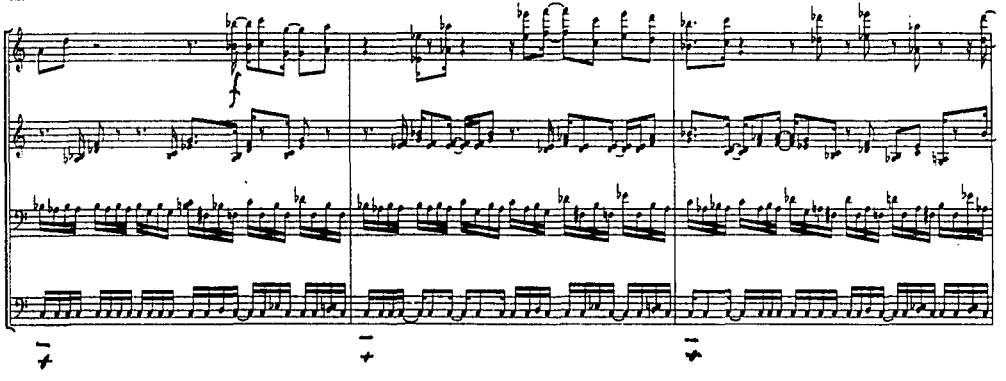
190



193



196



199

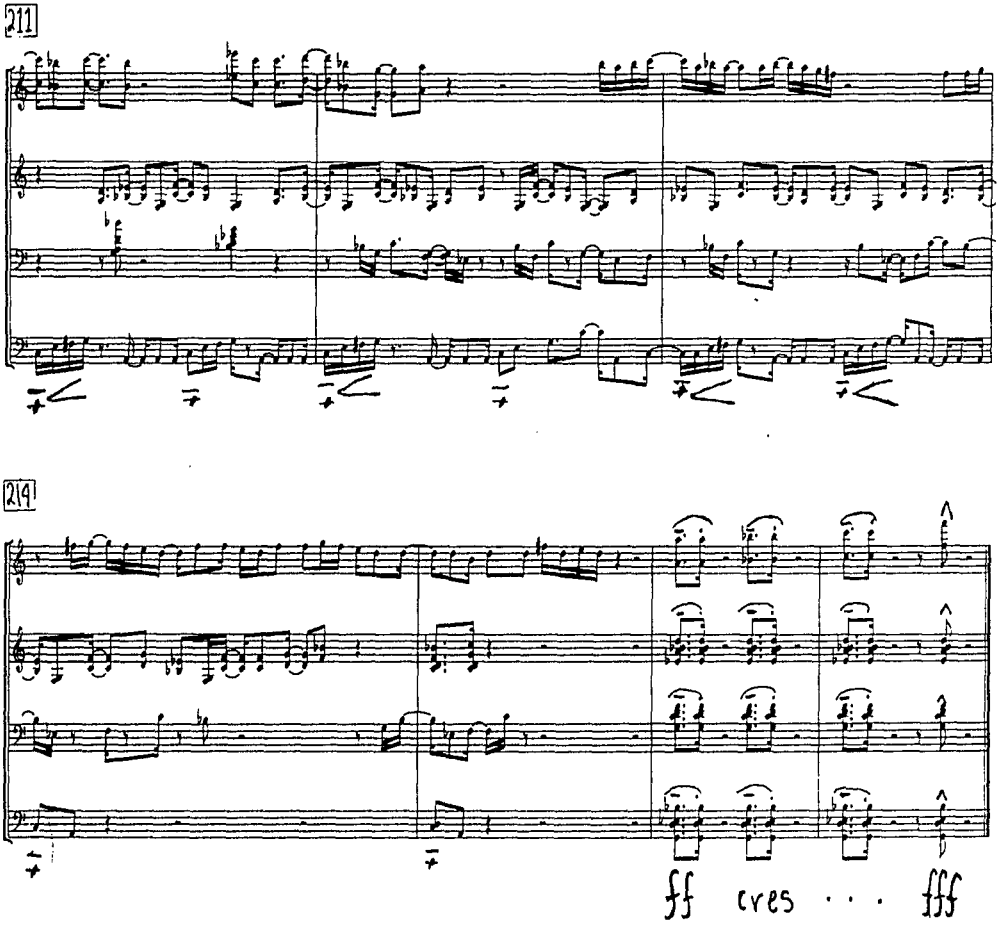
mp

202

mf

205
f

208


211
214
ff cres . . . fff

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

2.3 Zappaloapan

2.3a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Esta obra data de 1994, y fué escrita por Santiago Ojeda en un solo movimiento.

2.3b) Identificación de los elementos instrumentales.
La dotación instrumental en esta obra es especial por la cantidad y las características de los instrumentos que el compositor quiere, los cuales abarcan regiones culturales muy diversas combinados con instrumentos que se enseñan en un conservatorio. Estos instrumentos se dividen de la siguiente manera:

Tambores, Shakers, Platillos, Taiko y Cencerro, Gongs, Chonchos, Vibráfono, Marimba, Steel Drum, Glockenspiel, Triangulo, Pandero y Tabla.

Y más específicamente se agrupan en:

Percusión 1
2 Congas
Tom-tom grande
4 Platillos: ride, sizzle, crash, splash
Tam-tam mediano
Cabaza
Triángulo
Gran Cassa
Huesos de Fraile
Metal

Percusión 2
Vibráfono
Triangulo
Shakers
Güira
Pandero Jarocho
Platillo: crash
2 Tom-tom medianos o *Darabukas*

Percusión 3
Marimba
Maracas

Pandero
Grillo
2 Teponaztli (cuatro alturas)
Percusión 4
Steel Drum Tenor
Glockenspiel
Gong mediano
Triángulo
Cencerro grande
Tabla
Pandero Jarocho o *Maracas Venezolanas*
Gran Cassa
3 Platillos: sizzle, chino, crash

2.3c) Identificación del material musical.

El tempo en el principio de esta obra esta indicado como *Corchea= 240.* y el compás es 7/8. Los instrumentos no afinados comienzan una base rítmica sobre la que suceden eventos cortos de los teclados de percusión al rededor de la tonalidad de *Ab* que no llegan a formar un material temático, sino hasta el c. 17 donde la marimba y el vibráfono exponen un primer tema del cual se desprende una melodía en marimba donde el acompañamiento rítmico lo hace la Tabla Hindú; a este discurso de la marimba se añade el vibráfono y comienza una modulación que nos lleva a la tonalidad de *E* al final de la frase (c. 41),la figura rítmica que aparece en la cabaza será utilizada después en la improvisación de la marimba.

La siguiente intervención melódica la hace el steel drum en el compás 50 mientras la marimba está tocando un pedal constante de *E* y los tambores y shakers se ocupan de la parte rítmica, esta sección melódica en el steel drum nos lleva a la primera improvisación desarrollada en éste mismo instrumento sobre el quinto grado de la tonalidad de *A*, la armonía es establecida por la marimba, bajo un tejido rítmico en congas. El final de la improvisación del steel drum nos conecta con un tema en la marimba que se mueve entre los acordes de *F#, B, Ab, A, D*, (c. 72) esta melodía, al igual que en el caso del steel drum nos lleva a una improvisación de carácter contemporáneo, especialmente para esta improvisación el matiz se indica como *FFF*, lo que contrasta totalmente con la textura de la siguiente sección en *P* (Ver partitura, pags. 87 a 106).

Por primera vez en la obra encontramos una sección dedicada a los instrumentos no temperados la cual abarca del compás 95 al 114, durante

esta sección se utilizan instrumentos de naturalezas diversas que ofrecen una gran riqueza tímbrica a pesar de que la masa sonora se adelgaza.
En el c. 115 el vibráfono presenta un nuevo tema en la tonalidad de *F* , el cual es replicado por la marimba. De aquí en adelante suceden pequeños eventos melódicos acompañados de un ritmo sutil. En la anacruza del compás 151 el vibráfono presenta otra nueva melodía en *Bb*, que es continuada en la marimba y el glockenspiel, y que culmina (c. 165) en la tonalidad de *Eb* (Ver partitura, pags. 107 a 117).
En este mismo compás (165) las notas del platillo chino nos llevan a lo que es la segunda parte de la obra claramente indicada con un cambio de velocidad.
La introducción al "Toro Zacamandú" comienza en el c. 169 con un pandero que marca el nuevo tempo : *negra=181* , los demás instrumentos acentúan cada principio de compás, todos en *FFF* (Ver partitura, pag.118).
En el compás 181 comienza el tema del "Toro Zacamandú" (conocido son jarocho) interpretado por la marimba al la que se le añade el steel drum con el tema, mientras ésta se convierte en acompañamiento armónico sobre la tonalidad de *G* ; las congas y el pandero jarocho complementan esta nueva sección.
En el c. 195 la marimba marca el cambio de la tonalidad a *Bb* y cuatro compases adelante la tonalidad vuelve a cambiar estableciéndose la región armónica de *Ab,* que da paso a la improvisación del vibráfono, a la que sigue un unísono con el steel drum, esta melodía que juega cromáticamente y es interrumpida por tambores, luego steel drum, vibráfono, y marimba tocan uno detrás del otro una escala de tonos enteros al final de la cual los tambores comienzan una base rítmica que acompañará el nuevo tema de la marimba en el compás 225 en la tonalidad de *Bb,* terminando en *F* en el c. 250. Los siguientes seis compases son diálogos entre vibráfono y marimba, estos diálogos utilizan el tema de la sección anterior; a partir del compás 256 el tema empieza a sufrir cambios armónicos los cuales se reparten entre marimba, steel drum y tambores llevándonos a la cita más clara de Frank Zappa en el c. 281 y dos compases adelante regresando al tema principal de la segunda sección: "El Torito Zacamandú". En esta ocasión el "Toro" esta en la tonalidad de *Bb* pero inmediatamente modula a *G* durante dos compases para regresar a *Bb* y terminar con el mismo acorde con el que empezó la obra (ver partitura, pag. 126 al fin).
La métrica utilizada durante toda la obra es: *7/8, 4/8, 6/8, 3/4, 4/4, 5/4, 2/4, 7/4, 6/4, 9/8, 8/8, 5/8.*

2.3d) Identificación de la estructura interna de la obra.
Podemos distinguir dos secciones bien diferenciadas, la primera abarca del principio al compás 166, y la segunda a partir del c. 169, donde aparece la introducción al "Toro Zacamandú", hasta el fin. Entonces podemos decir que la forma interna de la obra es: **A - B**

2.3e) Descripción de los recursos técnicos de la obra.
El criterio para escoger baquetas en los diferentes instrumentos de teclado debe tomar en cuenta el balance entre éstos y el Percusionista1, quien toca varios tambores y otros ideófonos.
Como podemos ver en la dotación instrumental de esta obra el percusionista debe abarcar diversas familias instrumentales, esto nos lleva a fijar la atención en tres instrumentos que presentan características específicas en su ejecución, a saber:

-El Pandero Jarocho: si bien es un instrumento cuyas variantes físicas se conocen popularmente y cuya técnica es estudiada dentro de las clases de percusión, debemos poner especial atención en su estilo de ejecución , ya que el contexto en que es enmarcado dentro de esta obra es puramente folklórico. Este estilo de ejecución lo encontramos en el son jarocho que se toca en el estado de Veracruz, y los ritmos característicos de esta música que deben ser utilizados en esta obra son:
En un compás de 6/8 se tocan cuatro corcheas y una negra tremolada con acento, la cual se toca con el dedo pulgar resbalando sobre la orilla del parche; de las cuatro corcheas las dos primeras se tocan con las yemas de los dedos indice, medio y anular, la tercera se toca con el dedo pulgar y la cuarta otra vez con los tres dedos antes mencionados; esta digitación hace que el patrón rítmico pueda ser repetido indefinidamente con la mayor comodidad. Eventualmente este ritmo se intercala con un compás de corchea y negra tremolada con acento repetido, lo que le da variedad a la participación del Pandero Jarocho.

-El Steel Drum: debe ser mencionado en este análisis por ser un instrumento que poco se conoce en el ámbito de la música de concierto, debido a que su origen es folklórico (fue creado en las islas del Caribe, particularmente Trinidad y Tobago).
Fabricado con barriles de metal, el fondo es calentado y golpeado por la parte externa hasta formar varias burbujas separadas y afinadas

cromáticamente, el lugar de las notas en la superficie varia en cada instrumento, en el caso del Tenor Steel Drum que se utilizó en esta grabación las notas están acomodadas por cuartas (si las comparamos del centro hacia la izquierda) y quintas (si las vemos del centro hacia la derecha).
Las baquetas que se utilizan en este instrumento para su ejecución son pequeñas varas de madera o aluminio con la punta forrada de hule suave.

-La Tabla Hindú: es un instrumento compuesto de dos tambores, el tambor grande se llama Banya, y está hecho de metal con parche de piel; El tambor pequeño se llama Tabla y está hecho de madera con parche de piel, ambos tambores tienen cerca del parche una superficie color negro que hace el parche más grueso en ese lugar, esta parte del parche se llama Shay.
En la Tabla se coloca el dedo meñique sobre el aro, el anular entre el Shay y la parte media del parche (Luv) para provocar un armónico el cual está a una séptima de distancia de la nota fundamental del tambor, Y los dedos índice y medio golpean el parche ya sea en el centro o en el Luv.
En el Banya se recarga la muñeca en la orilla del parche y se golpea con los dedos índice y medio, también en ocasiones se presiona el parche con la muñeca al momento del golpe produciéndose una inflexión en el sonido

2.3f) Planeación del acomodo y distribución de los instrumentos.
Debido a la cantidad y variedad de instrumentos que cada ejecutante abarca, el acomodo de estos en la obra es complicado, por supuesto, el criterio del ejecutante es el factor que más peso tiene en esta decisión; aún así hay algunos detalles que pueden ser considerados en base a la función de los instrumentos en la partitura:

-Percusión 1 tiene la función de proveer la base rítmica durante la pieza y si ponemos atención en los instrumentos que son utilizados nos podemos dar cuenta que estos instrumentos deben ser acomodados con la idea de una batería de percusión teniendo como instrumentos principales las congas, después los distintos shakers, tom-toms, y platillos, en el caso de éste percusionista es especialmente importante la cercanía de los instrumentos ya que los cambios entre uno y otro son muy veloces.
-Percusión 2 tiene como instrumento principal el vibráfono, y a excepción de un solo de tambores y una parte importante de pandero, los demás eventos son de menor importancia. Es a estos instrumentos a quienes se debe dar prioridad al momento de acomodarse.

-Percusión 3 utiliza pocos instrumentos, debido a la importancia de la marimba dentro de la pieza, en función de ésta el pandero debe estar colocado de forma que sea fácil el cambio de uno a otro, los demás instrumentos se acomodan en función de los dos anteriores.
-Percusión 4 tiene como instrumento principal el Steel Drum y sobre éste giran las posibilidades de acomodo del glockenspiel, bombo, platillos, y los demás accesorios.

El acomodo general de los percusionistas en el escenario puede variar pero es importante hacer notar las características y función de cada ejecutante, así Perc. 1 tendrá que estar situado más lejos del publico que Perc. 3 o 4 debido a la naturaleza sonora de los instrumentos y su función musical.

2.3g) Identificación de las características gráficas de la partitura.
La notación es tradicional (uso del pentagrama) en el caso de los instrumentos temperados, en el caso de los no temperados se asignan notas en distintos pentagramas y en algunas casos los neumas tienen forma de rombo o de equis (Ver partitura, pandero y platillos).
Debido al tamaño de la obra se recomienda el uso de particellas ya que la partitura nos obligaría a hacer demasiados cambios de hoja .

2.3h) Clasificación del lenguaje musical del compositor.
Es importante hacer notar que esta pieza hace uso de un eclecticismo entre el rock (especialmente la música de Frank Zappa), el folklore de México (en especial el de la zona de Veracruz), y algunos elementos del jazz. El resultado de esta mezcla de estilos, que explotan la amplia y variada familia de las percusiones es una paleta muy diversa de sonoridades y timbres presentadas en un lenguaje sencillo y directo.
Así como los timbres cambian, lo mismo pasa con las texturas al aumentar o disminuir las masas sonoras, este efecto logra un constante movimiento captando la atención del auditorio en todo momento.
Basta escuchar las pequeñas citas de Zappa en medio del mundo rítmico y armónico del son jarocho para decir que esta pieza es un perfecto ejemplo de la fusión musical que puede darse entre dos o más corrientes musicales completamente distintas, dejándose de lado cualquier prejuicio estilístico o estético.

2.3i) Datos biográficos y personales del compositor.

Cuestionario al compositor.

1.- ¿Por qué el título?
Me gustan los juegos de palabras, en este caso fue inspiración jarocha e influencia de Frank Zappa.

2.- ¿Como fue concebida la obra?
La obra me fue encargada por el F.I.C., a sugerencia de Tambuco, así que trabajé en ideas que tenía basadas en música jarocha, imaginándome a Frank Zappa en Tlacotalpan.

3.- ¿Por qué usa las percusiones como herramienta para su obra?
En este caso por la invitación que me hizo Tambuco de escribir para ellos.

4.- ¿Porqué utiliza esa dotación instrumental?
Básicamente lo que hice fùe darme la mayor libertad posible dentro de las limitaciones de los instrumentos que poseía Tambuco, dándole mayor importancia a los instrumentos melódicos y usando los no melódicos para crear atmósferas sonoras con instrumentos poco comunes como la tabla hindú.

5.- ¿En qué corriente estética clasificaría esta obra?
Es difícil definirlo, pero puedo decir que es música culta con influencias del jazz y del folklore mexicano.

6.- ¿Existe algún tipo de influencia en la creación de esta obra?
La influencia es obvia e innegable, Frank Zappa y la música jarocha.

7.- ¿ En que manera influye tu carrera en el rock y el contacto con la música folklórica de México en su creación artística?
Influye de manera rotunda e innegable,y no trato de ocultar esta influencia, pero debo decir que últimamente la música de la India también ha influido en mi persona y mi música.

8.- ¿A quién va dirigida la obra, y que pretende con su música?
La obra va dirigida a la gente que simplemente sea sensible a la música, que le guste Zappa o el son jarocho.

9.- ¿Qué importancia tiene la colaboración entre compositor e intérprete?

En el caso particular de "Zappaloapan" y en general para toda la música, fue básico, y es fundamental para lograr lo más parecido a lo que quieres escuchar como compositor, además de que el intérprete se siente más a gusto al tocar la obra.

10.- Comentario personal del compositor.
Aunque esta pieza fue concebida como un encargo, pienso que representa mi persona, sin limitaciones ni prejuicios, esto debería ocurrir con todas las obras, pero especialmente sucede con esta.

Biografía.

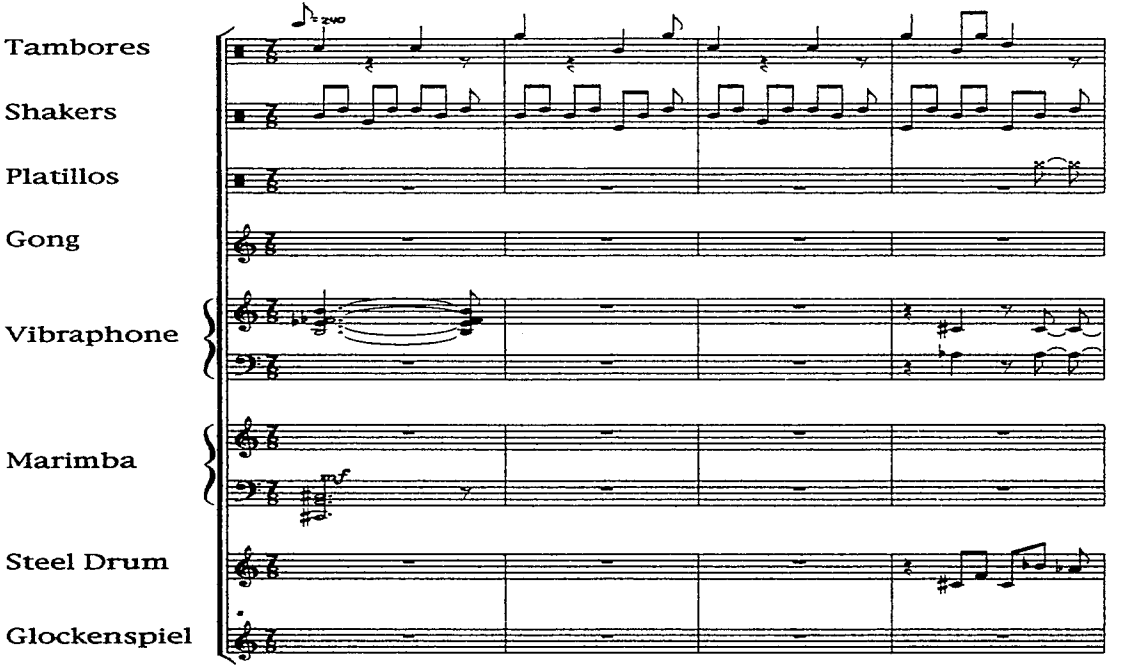
Santiago Ojeda Martínez Negrete.
Ha realizado estudios de guitarra folklórica y clásica con distintos maestros como Salvador Ojeda, Juán Helgera, Gerardo Tamez, Cristina Zárate, en escuelas como el CIEM y la E.N.M., además de haber sido alumno de armonía del maestro Joaquín Gutiérrez Heras, y alumno de arquitectura de la UAM.
Paralelamente se ha desarrollado de manera autodidacta en otros instrumentos como: Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano, teclados, percusiones, requinto jarocho, jarana, tresillo cubano, cuatro venezolano, guitarrón, sitar, mridang y tamboura.
En 1994 obtuvo el premio a la mejor banda sonora en el festival de cine fantástico de Sidges, España, por la película *Ambar*.
Dentro de la actividad profesional, Santiago Ojeda a colaborado con artistas como: Salvador "Negro" Ojeda, Gerardo Bátiz, Tehua, Tania Libertad y Benny; y con grupos de la talla de "Las Aves de Rapiña", "Cuarteto de Guitarras", "Caifanes", "La Jauría" y "Botellita de Jerez"; presentándose en Estados Unidos, Latinoamérica, Europa y México. Tiene dentro de su catálogo composiciones que abarcan géneros como música para cine, para televisión, publicidad, popular y de concierto. Entre 1982 y 1996 ha grabado un total de once discos abarcando distintos géneros musicales.

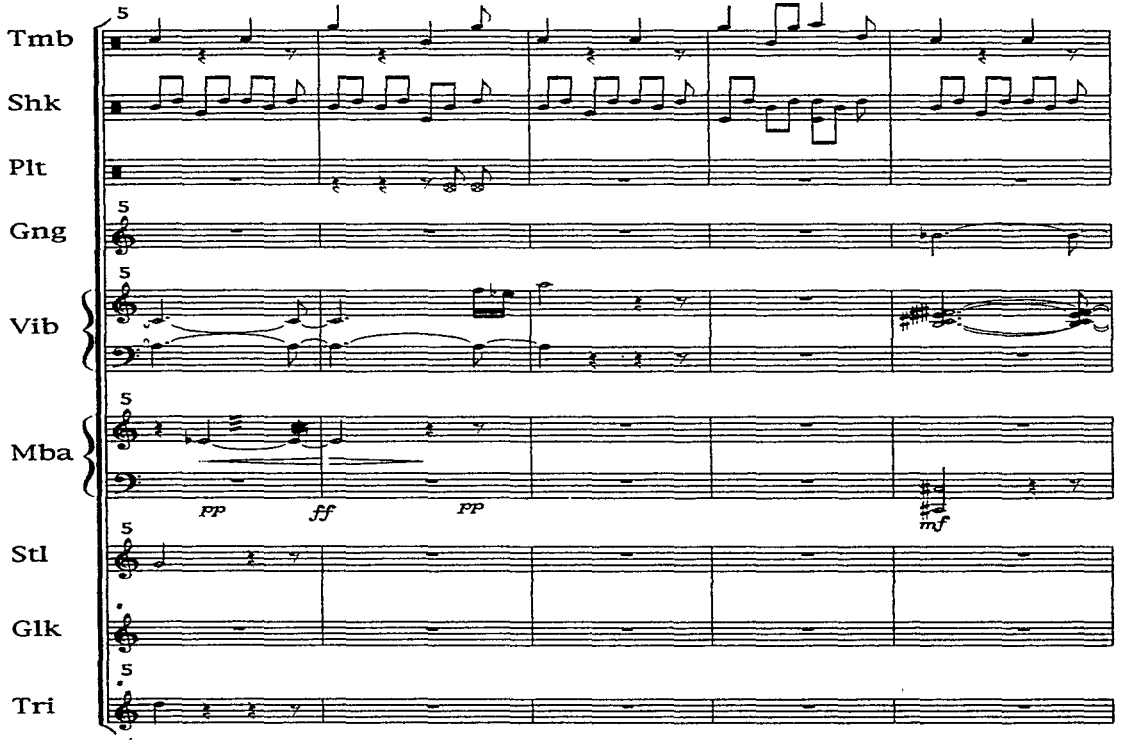
Lista de obras del compositor.

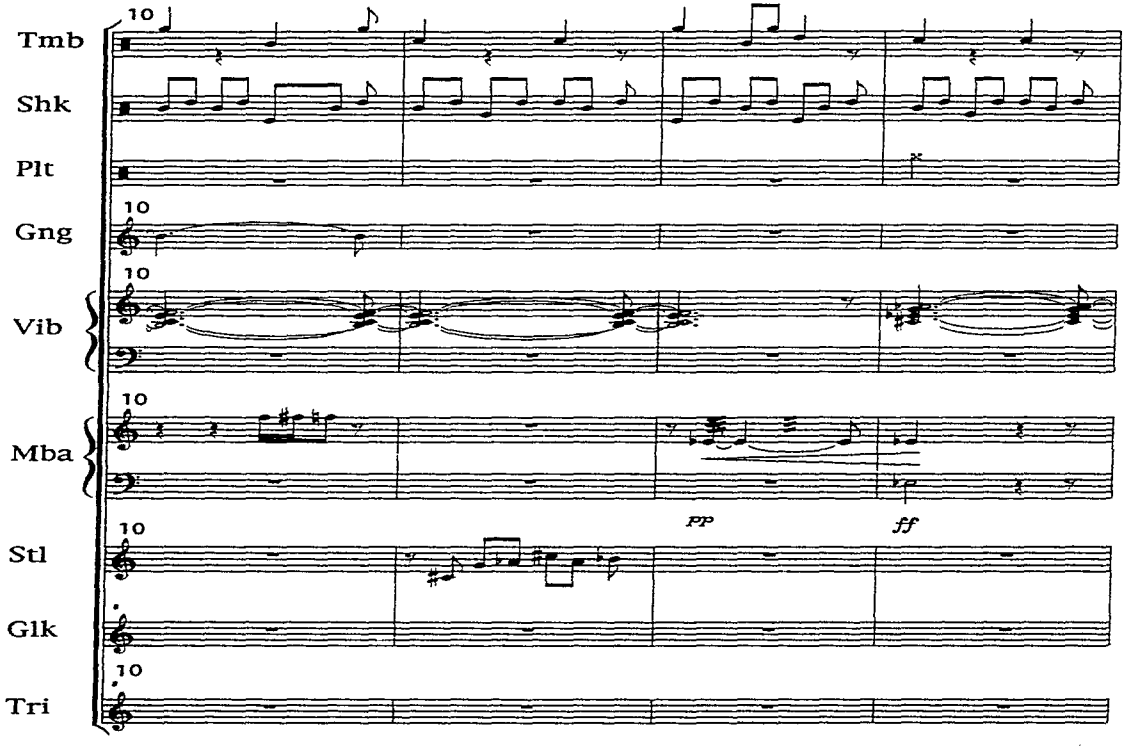
1994. "Zappaloapan" (cuarteto de percusiones) .

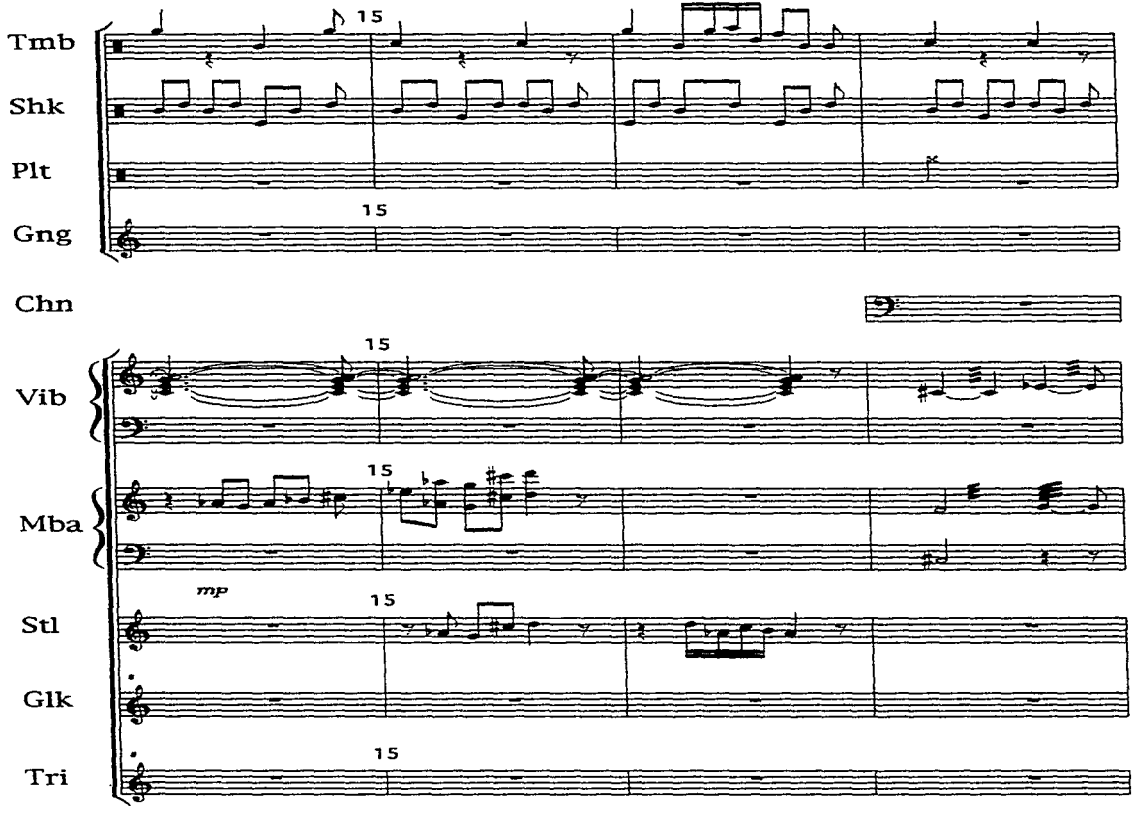
ZAPPALOAPAN

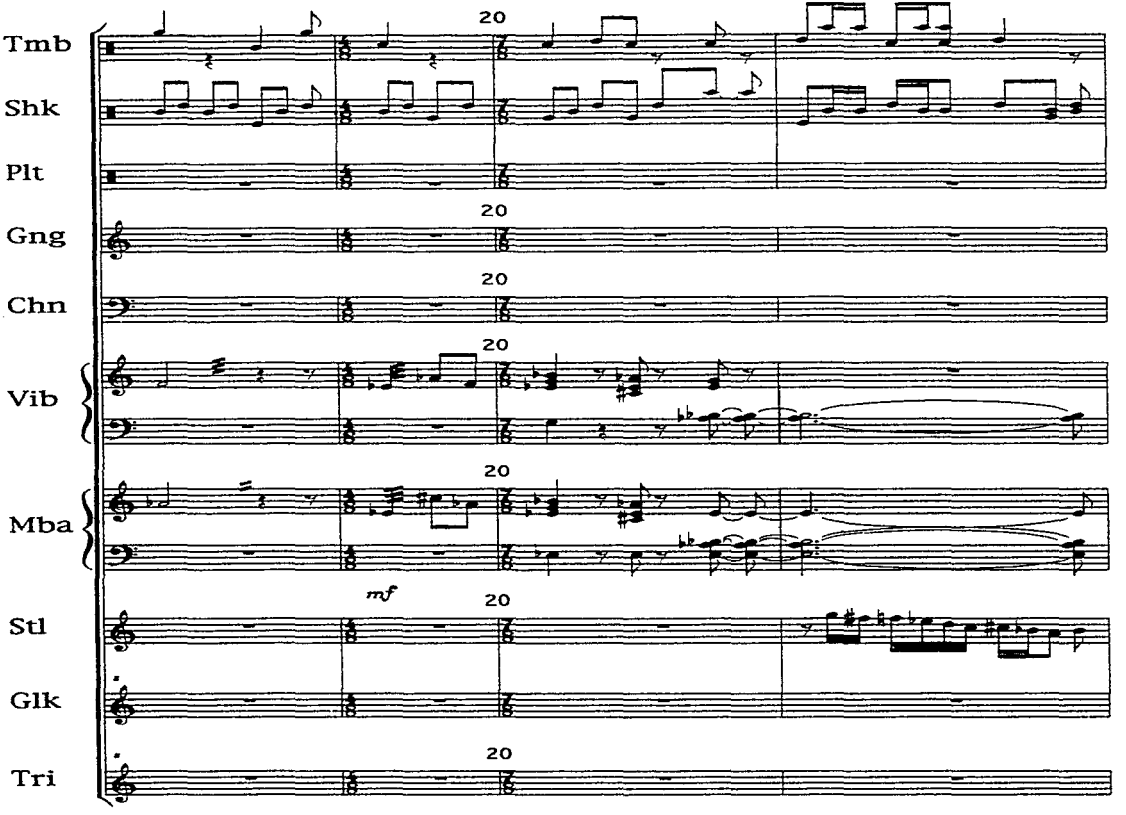
POR: SANTIAGO OJEDA

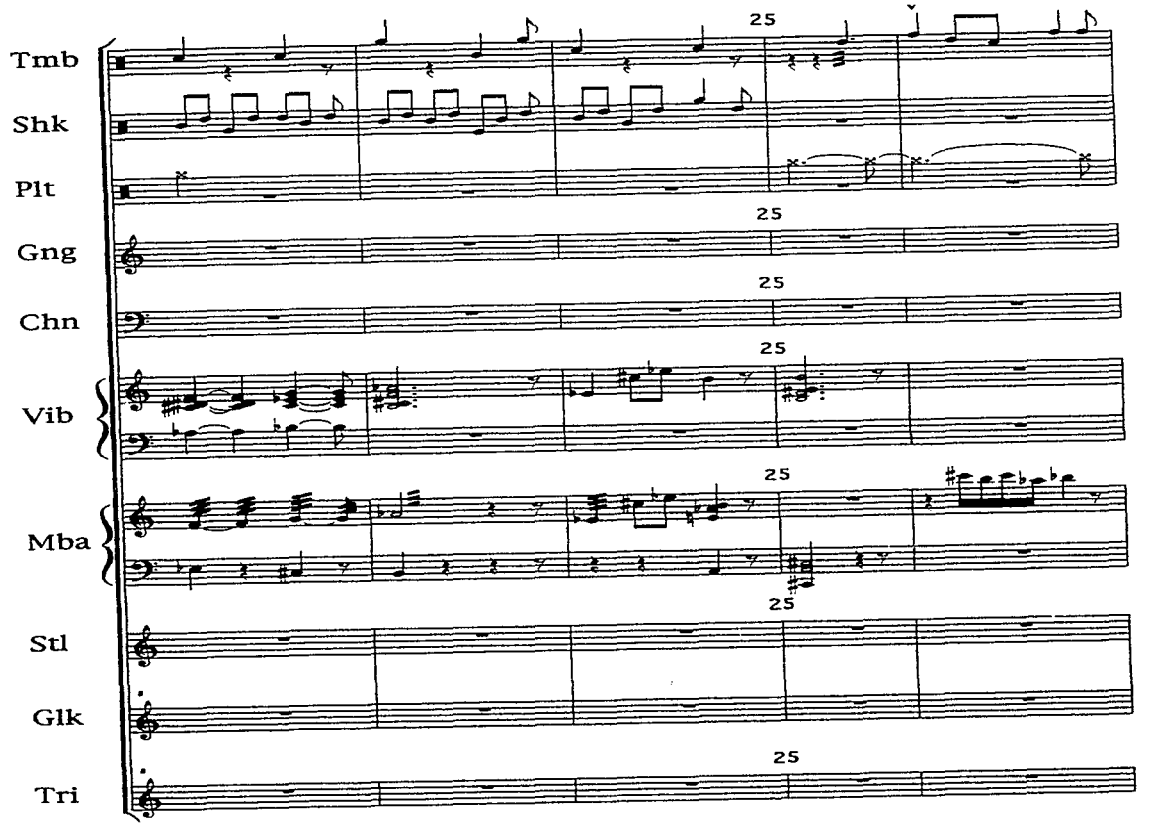


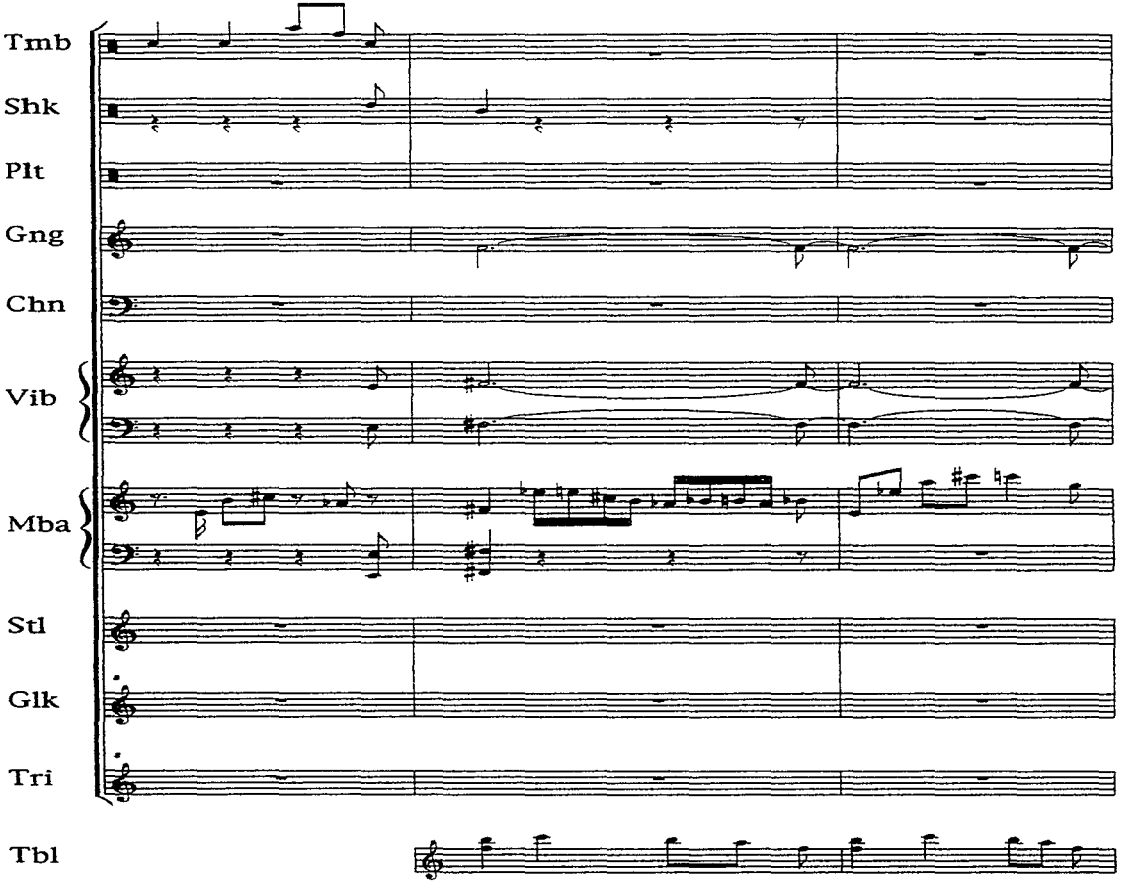

Tmb
Shk
Plt
Gng
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
5
pp
ff
pp
mf

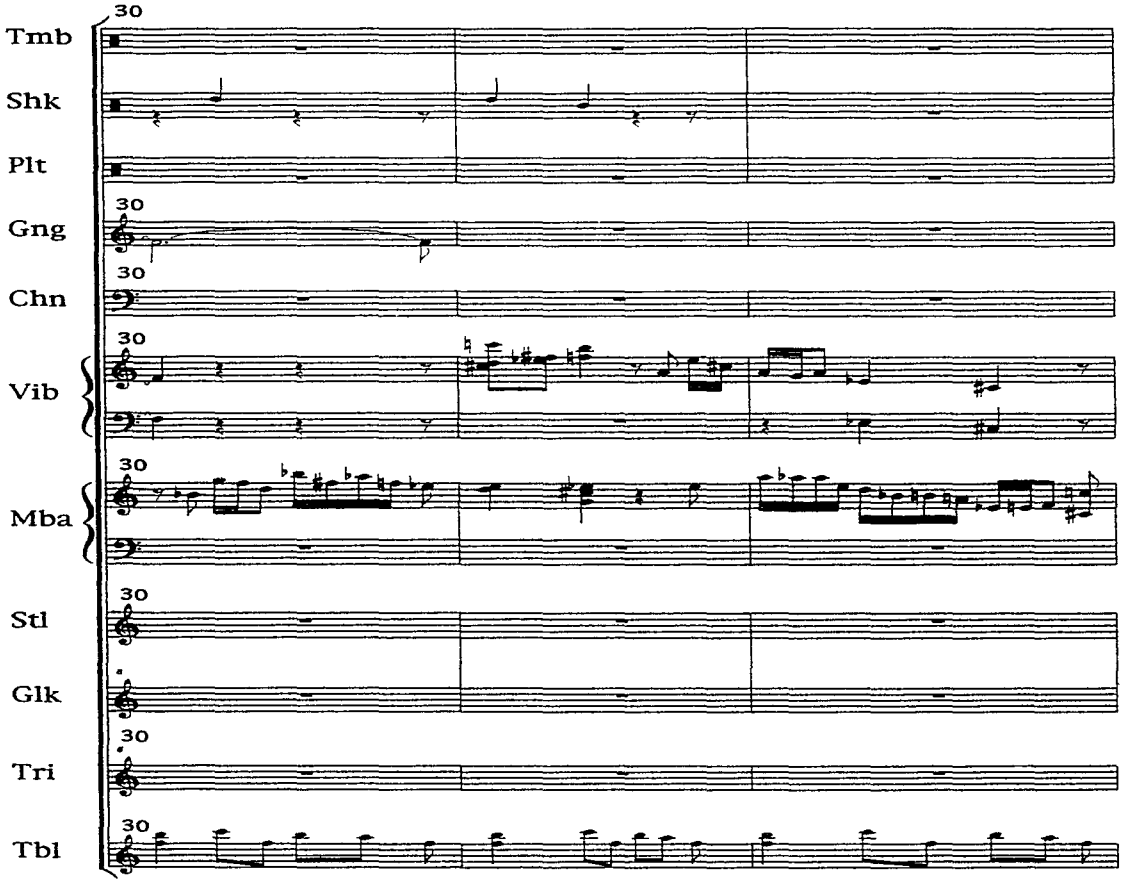

Tmb
Shk
Plt
Gng
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
10
pp
ff

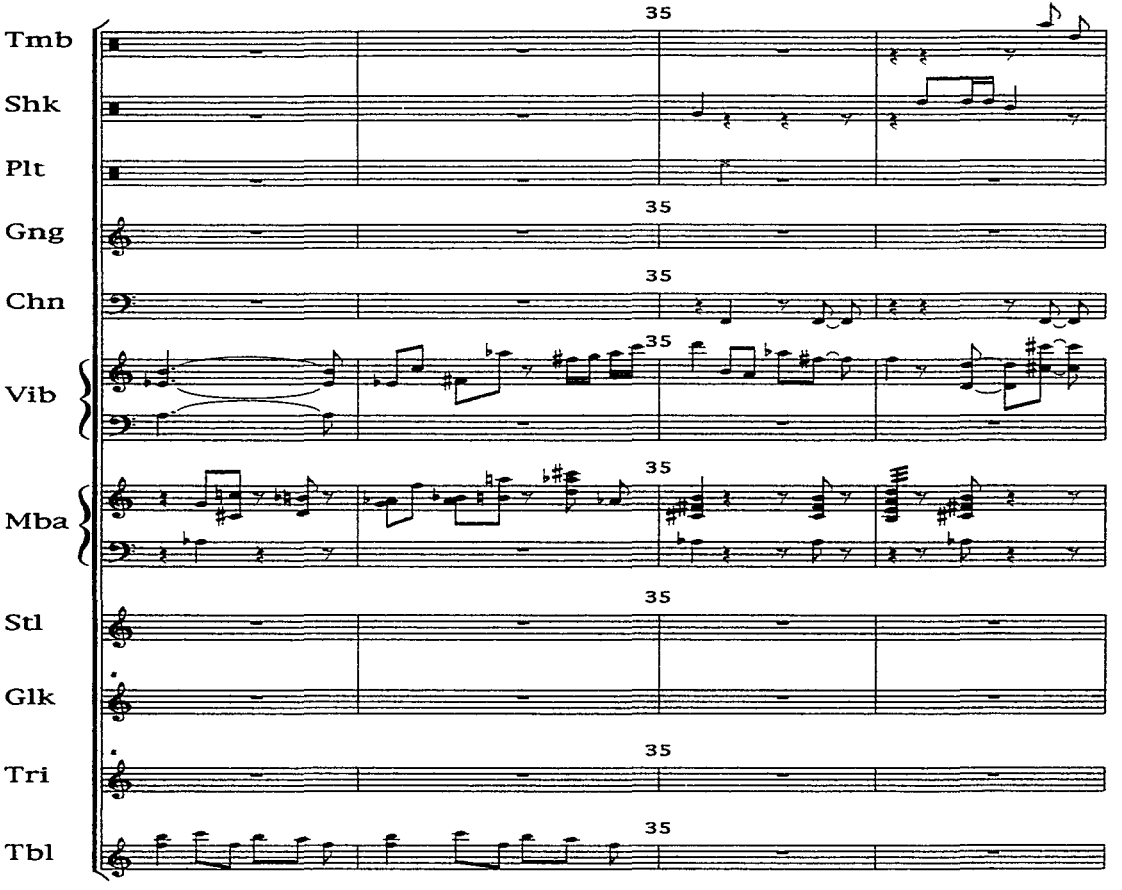

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
15
mp

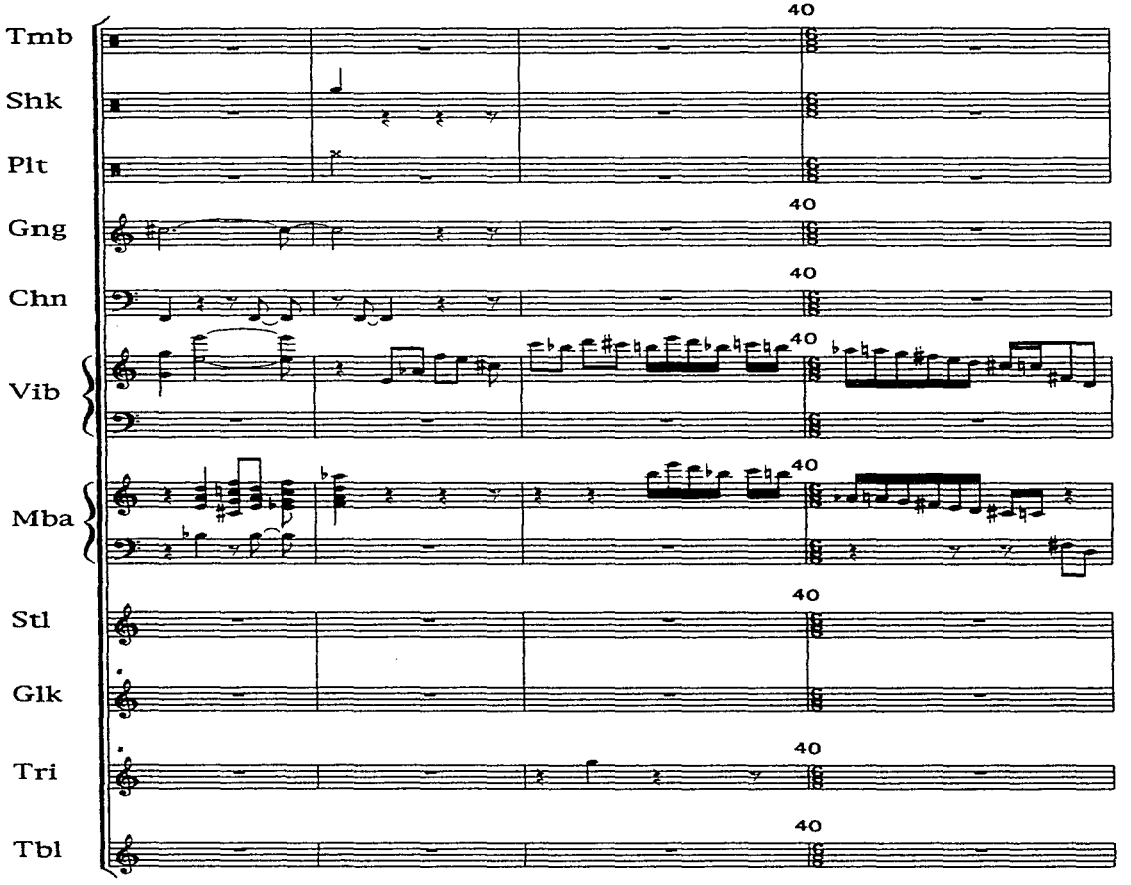

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
20
mf

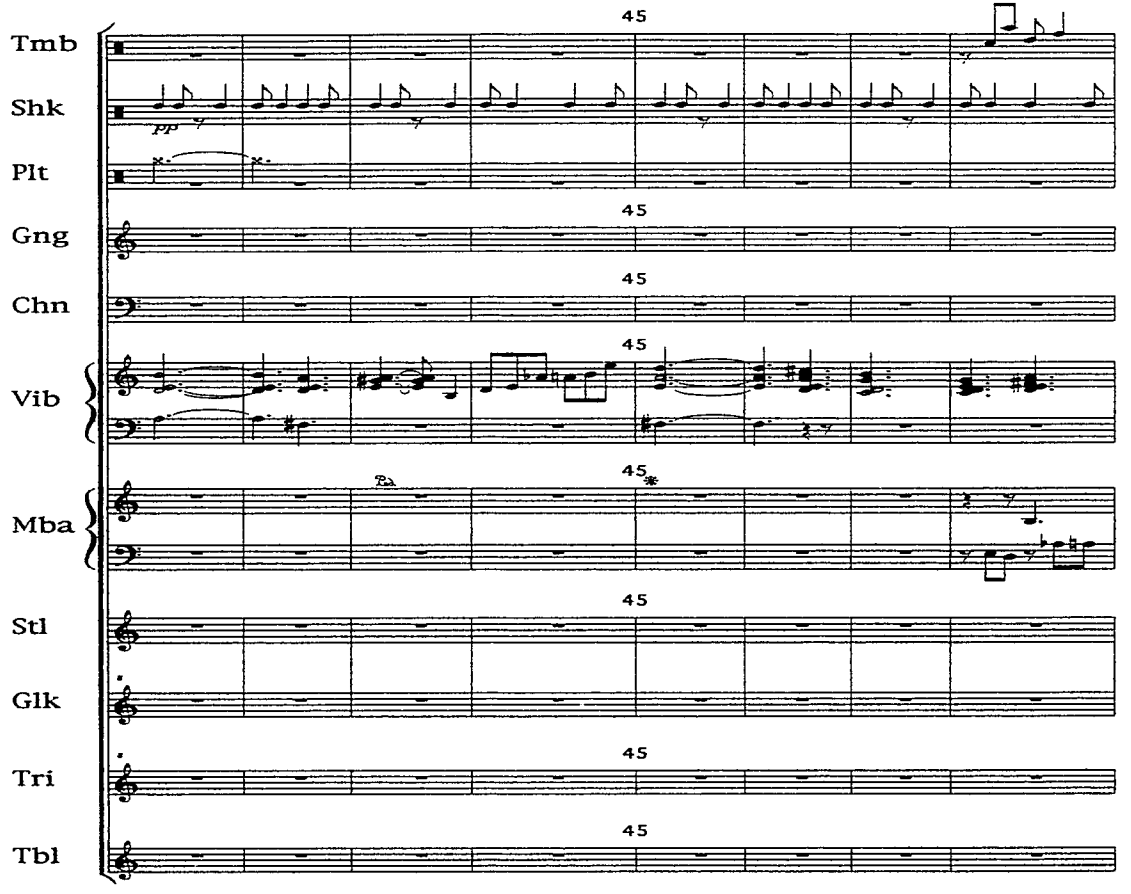

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
25

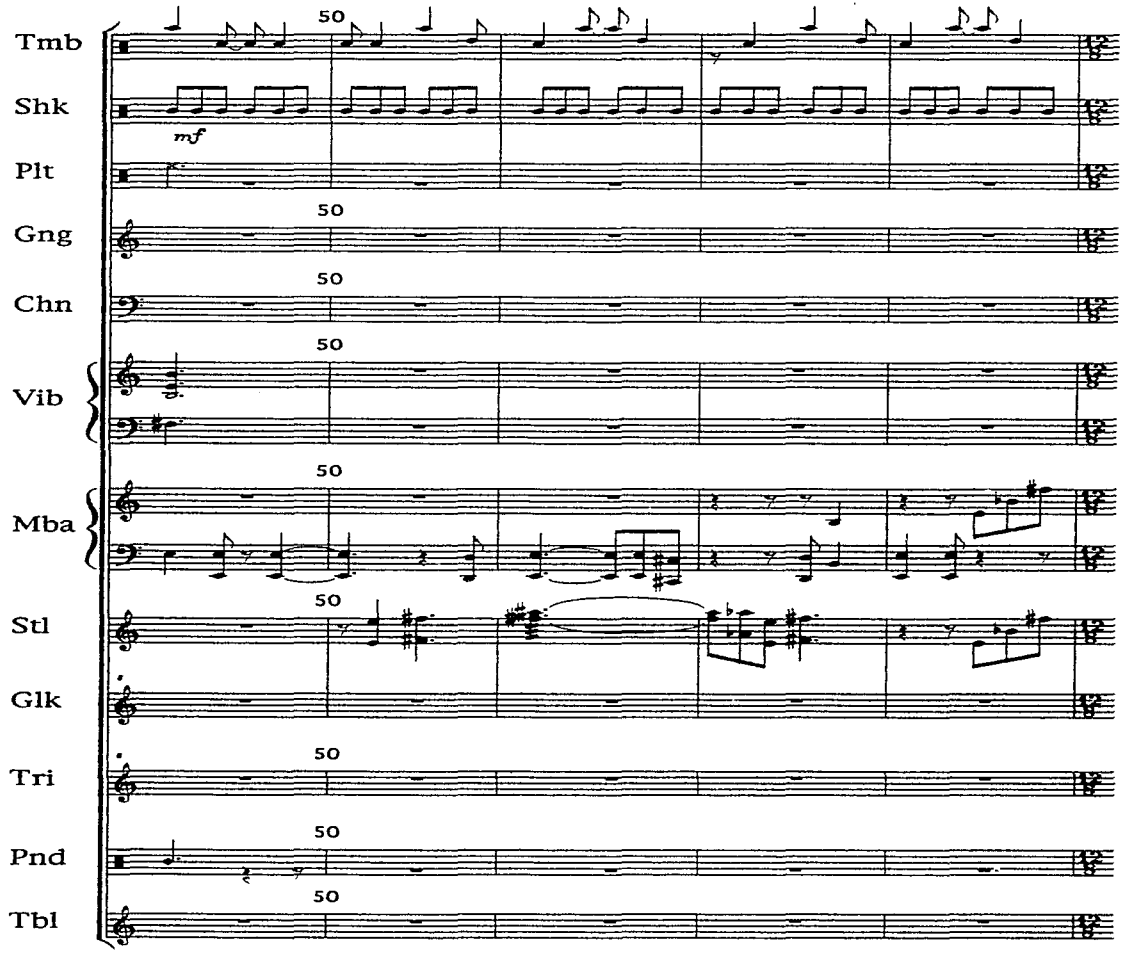

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Tbl

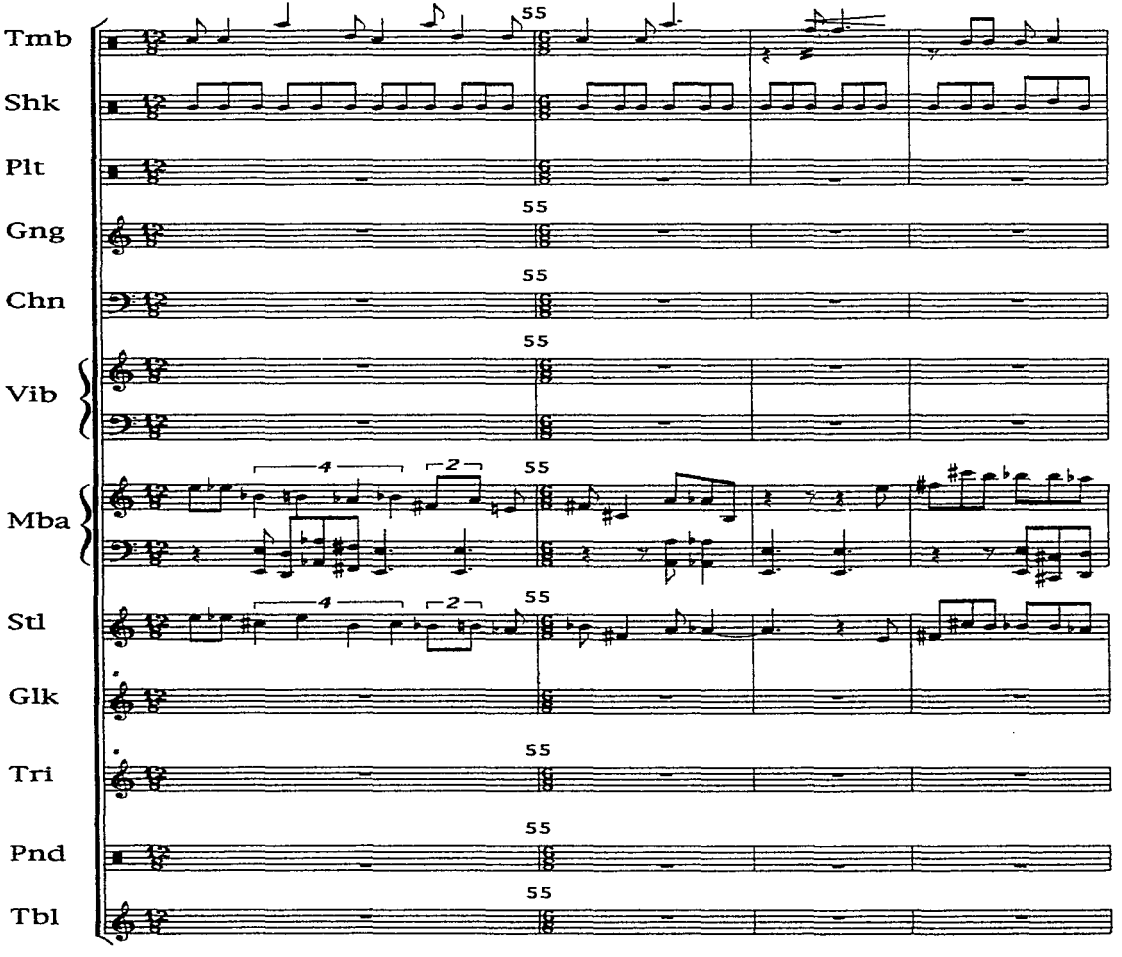

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Tbl
30

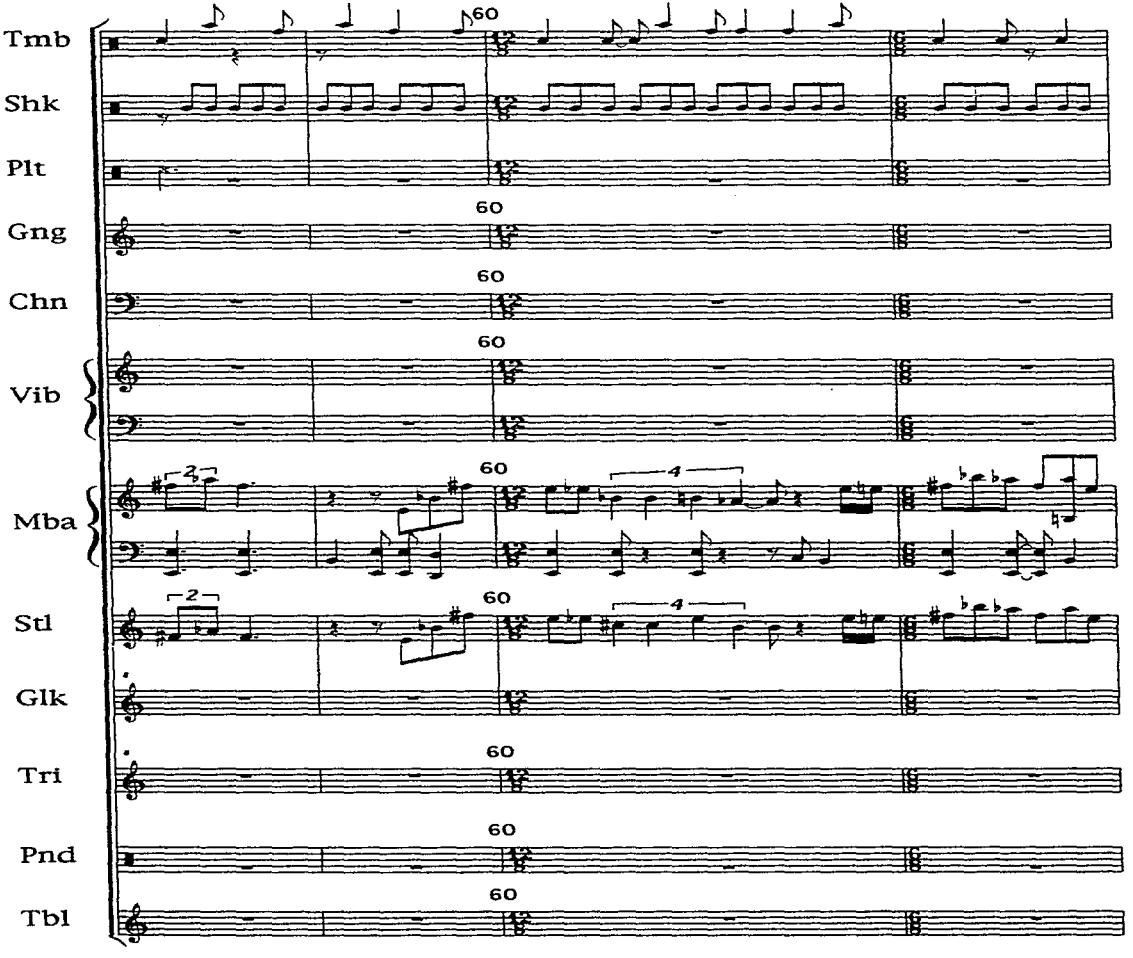

35
Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Tbl

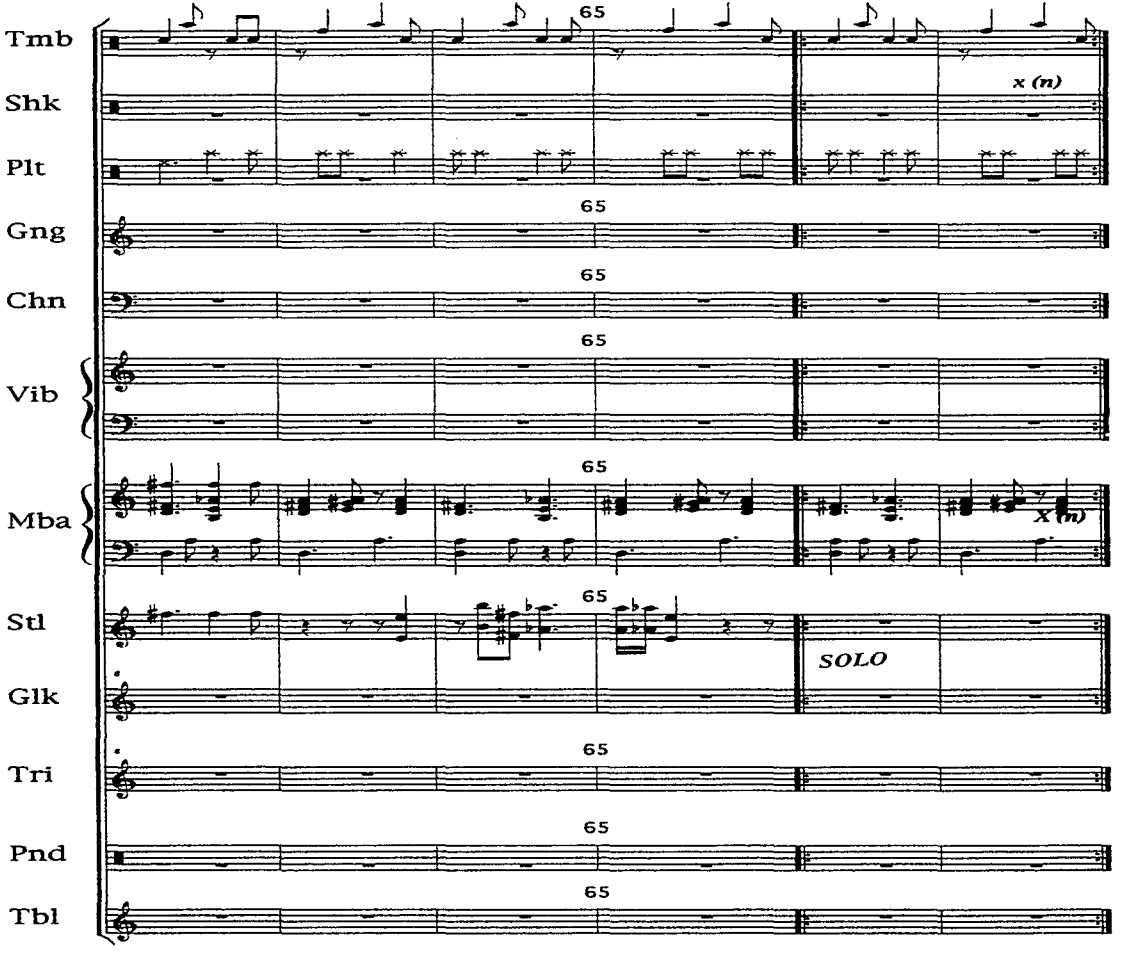

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Tbl
40

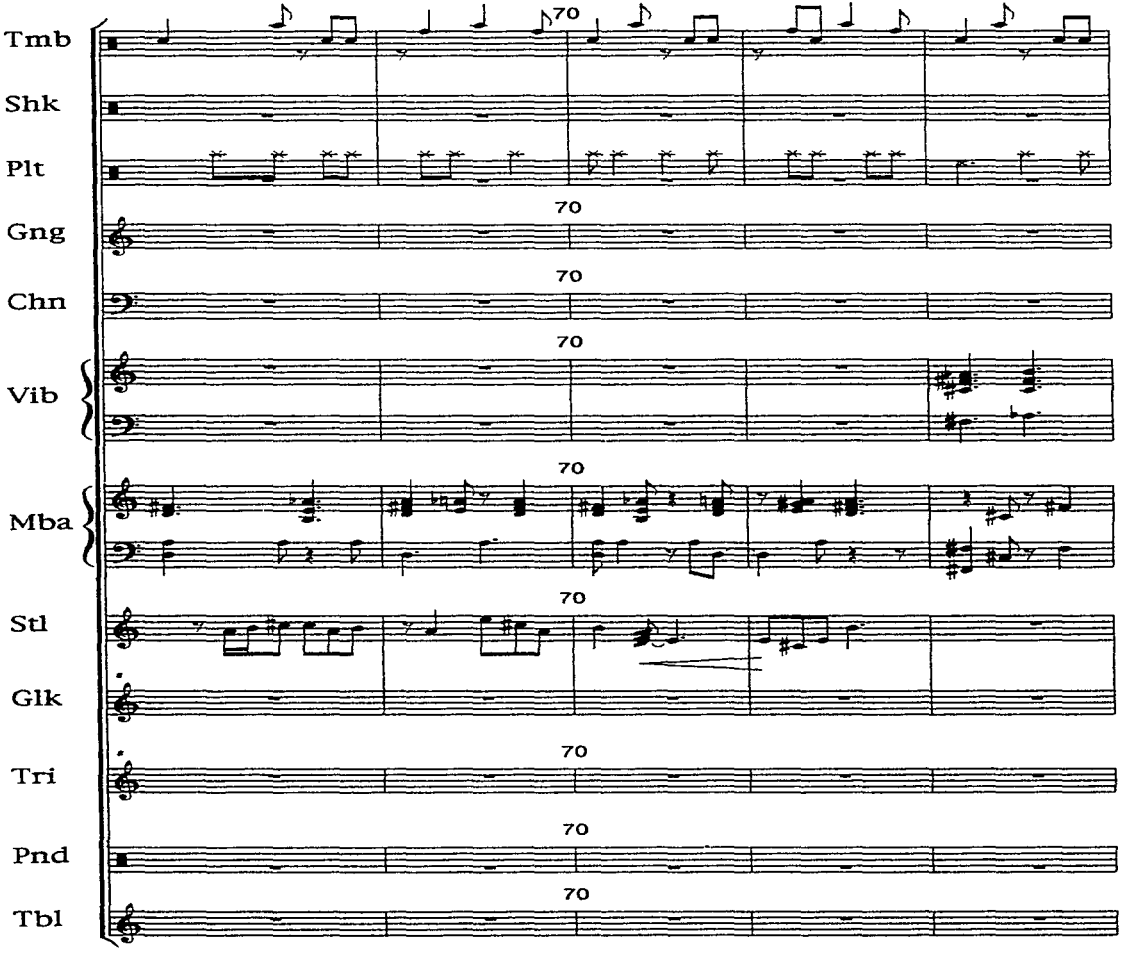

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Tbl
45
pp

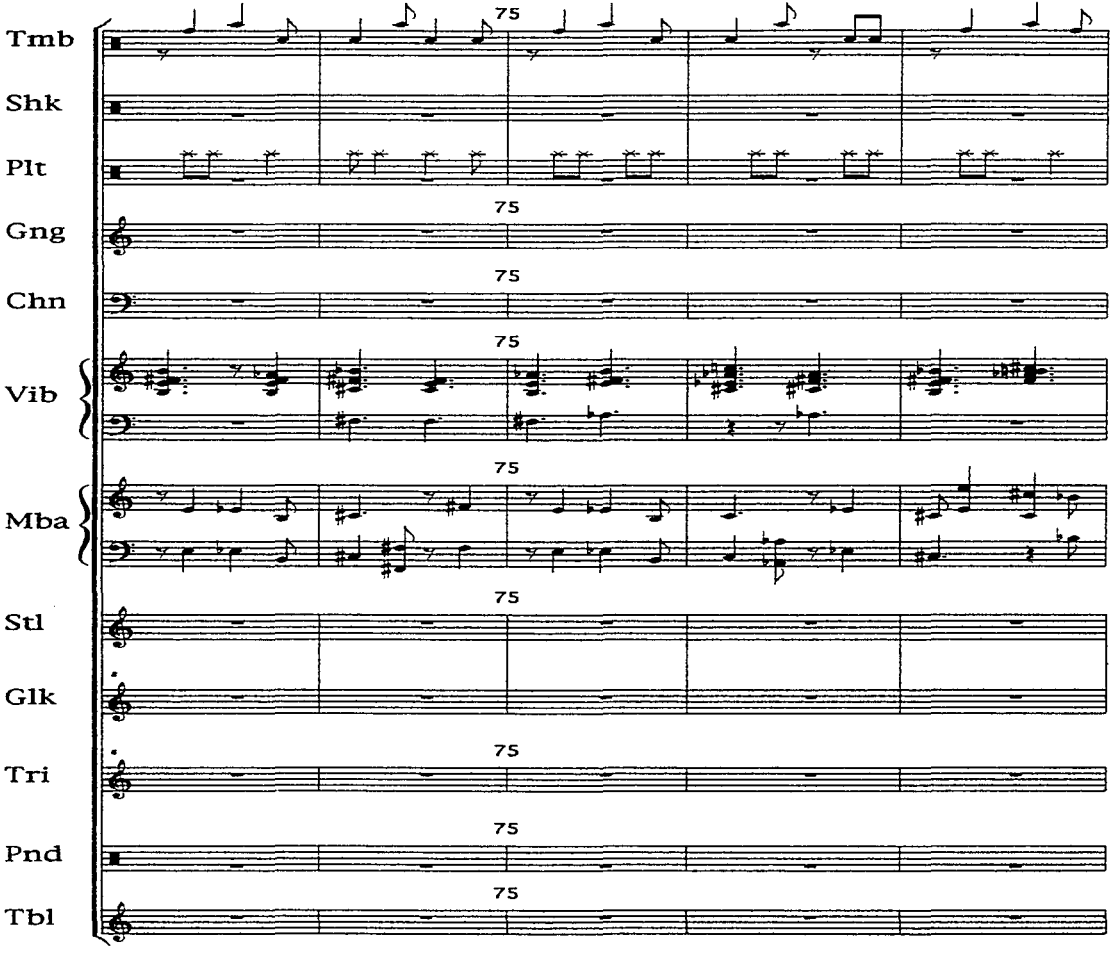

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
50
mf

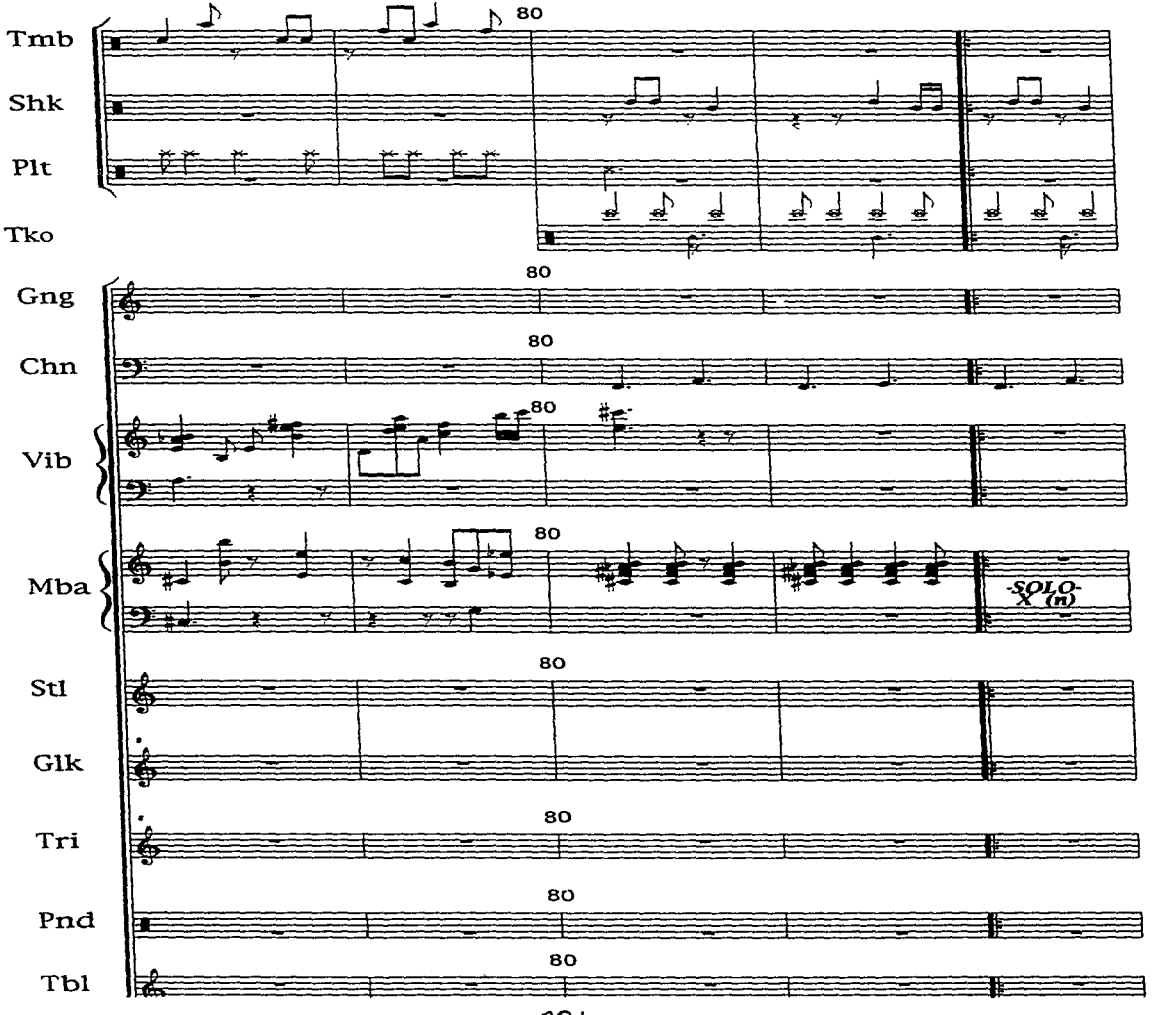

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
55
4
2

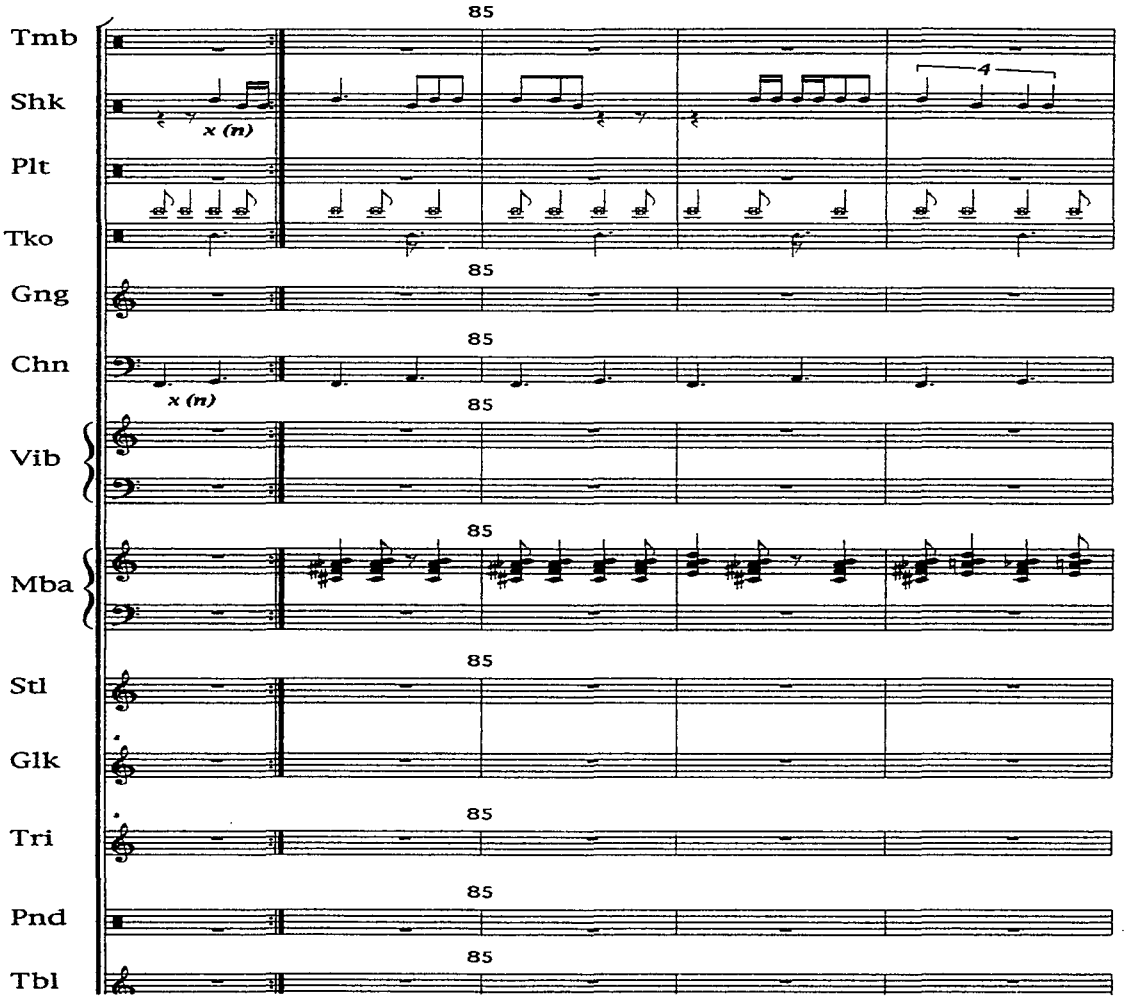

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
60

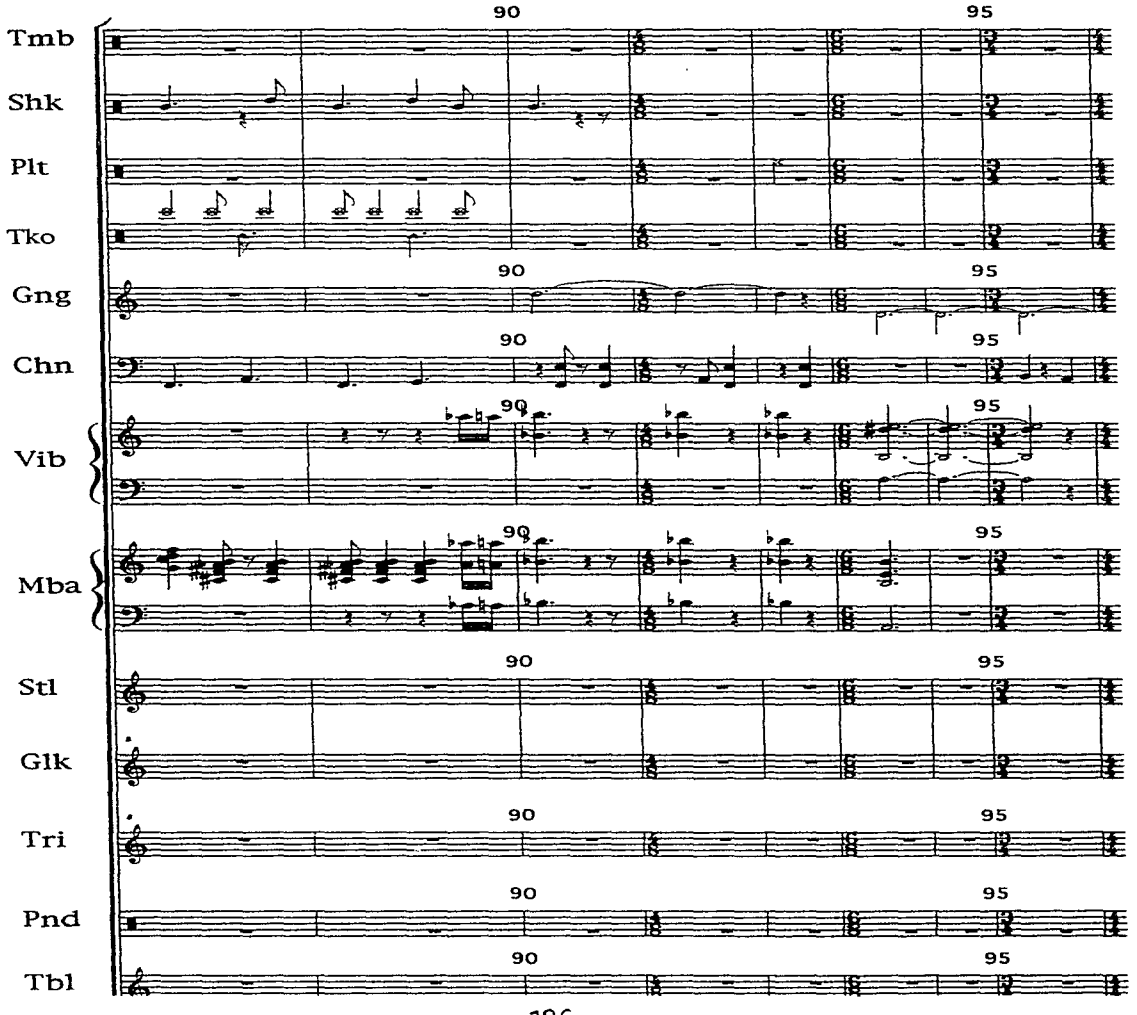

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
65
x (n)
SOLO

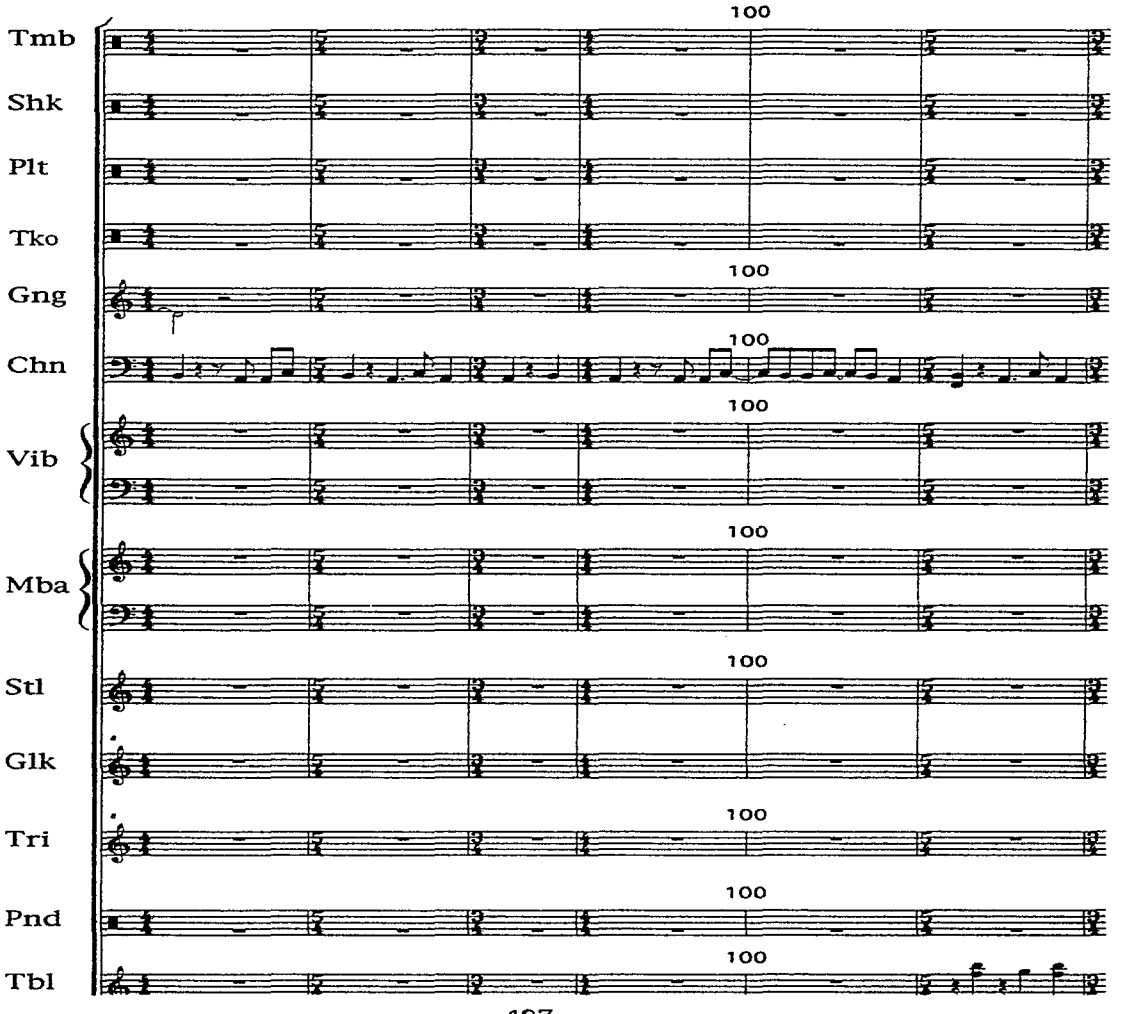

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
70

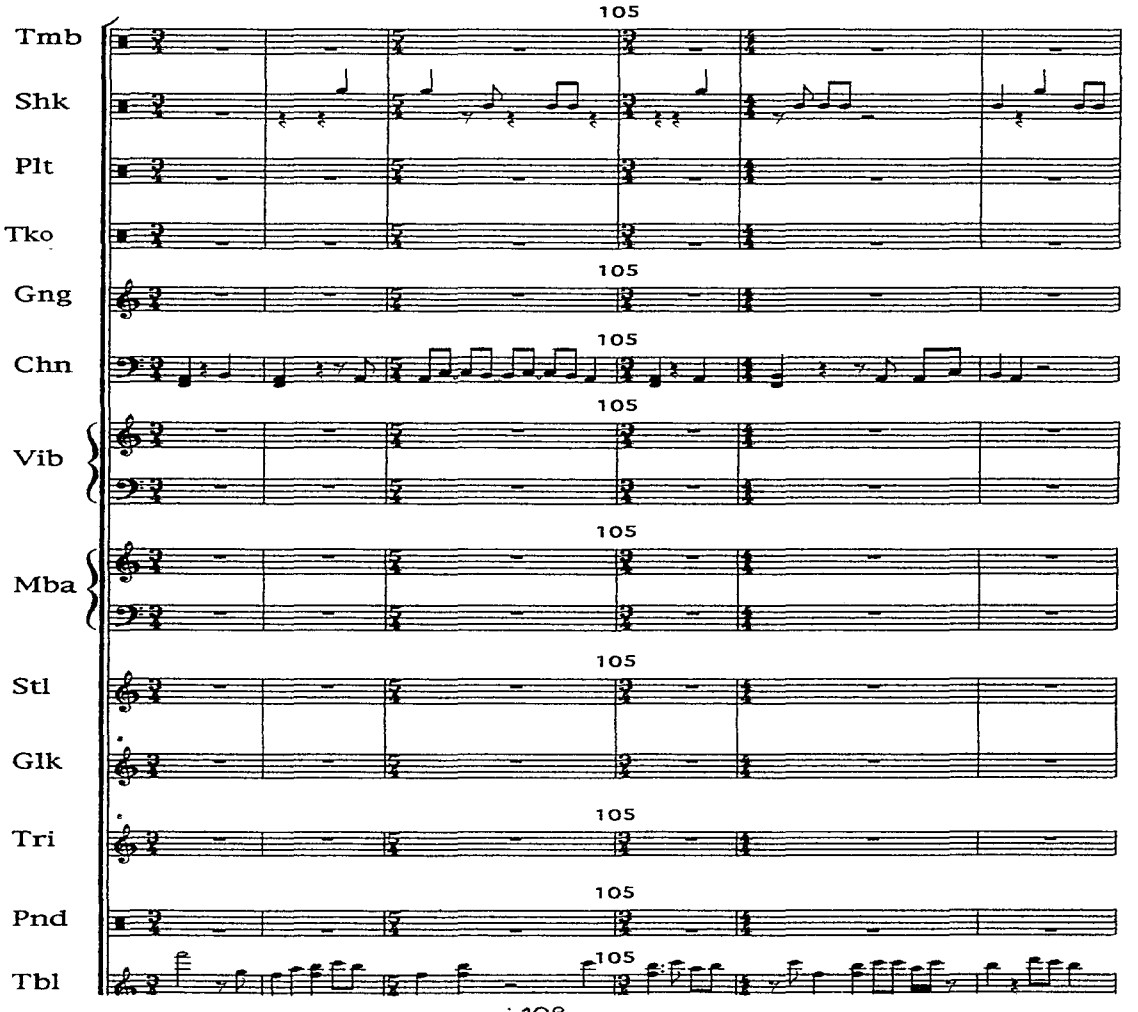

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
75

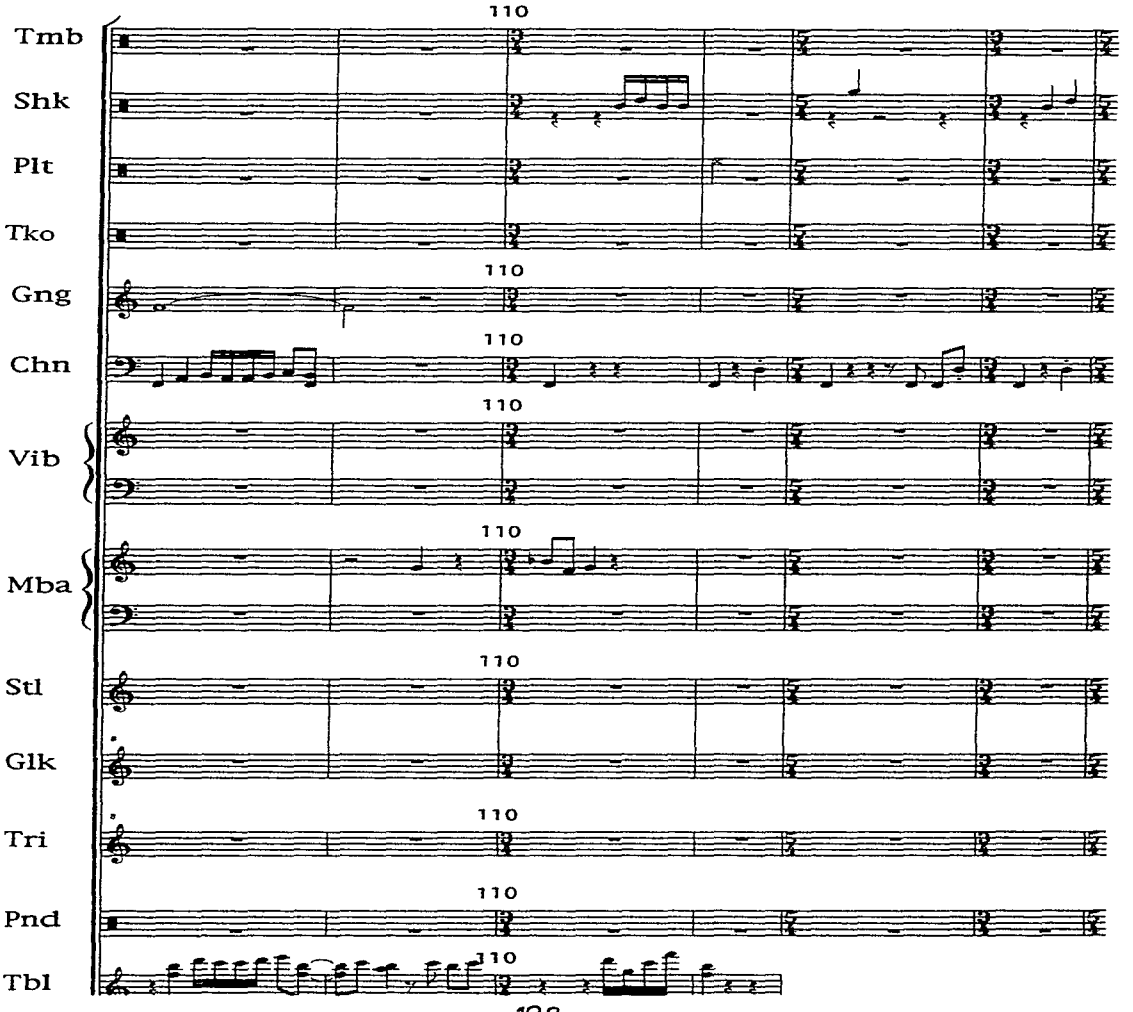

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
80
SOLO
X (m)

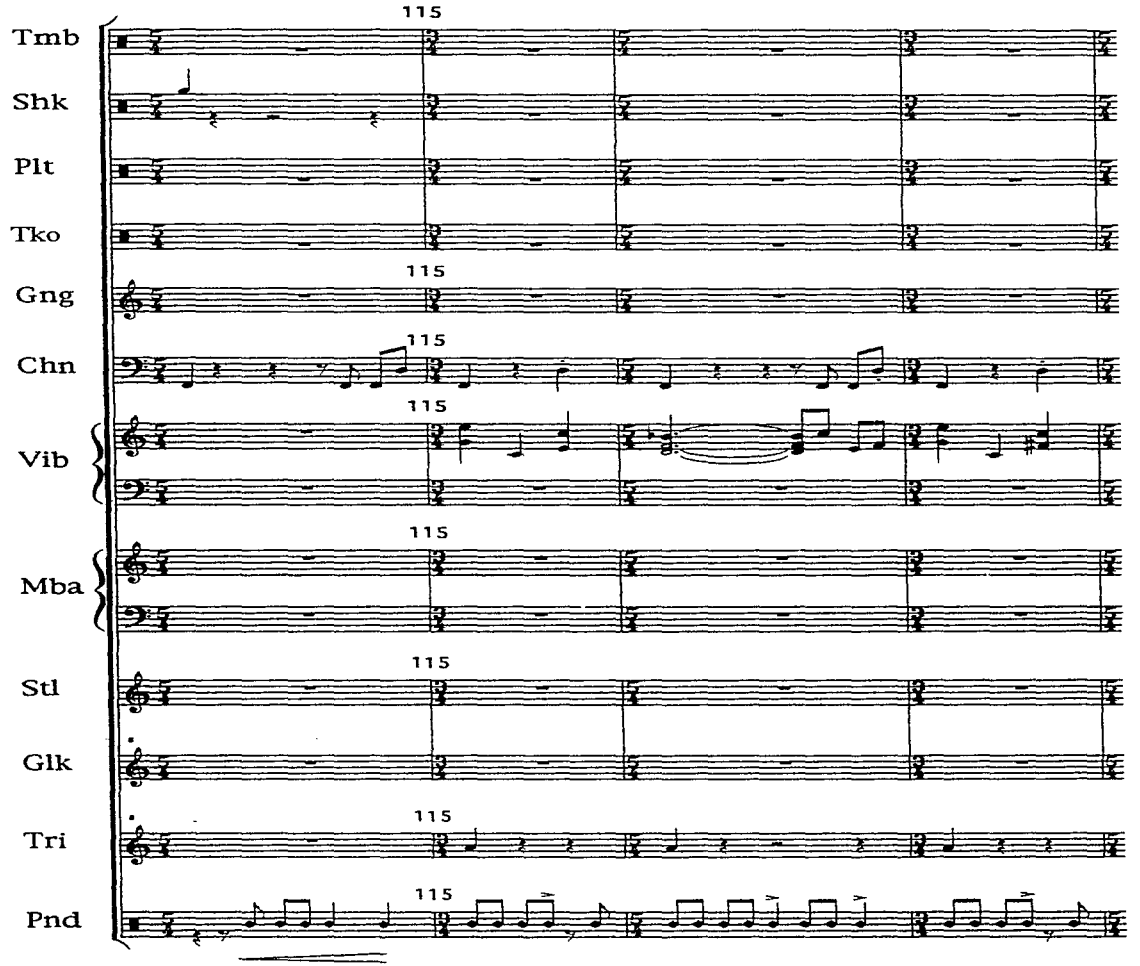

85
Tmb
Shk
x (n)
Plt
Tko
85
Gng
85
Chn
x (n)
85
Vib
85
Mba
85
Stl
Glk
85
Tri
85
Pnd
85
Tbl

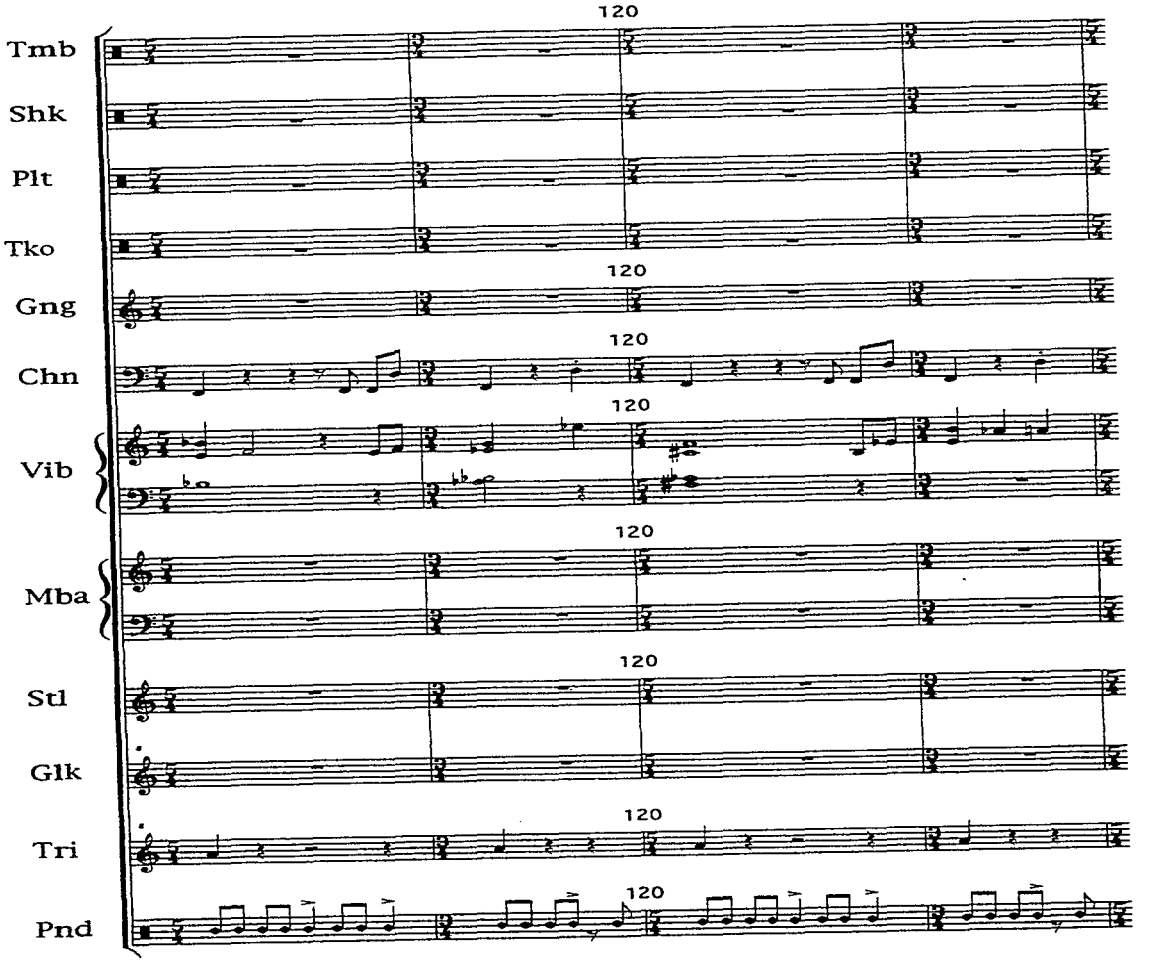

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
90
95

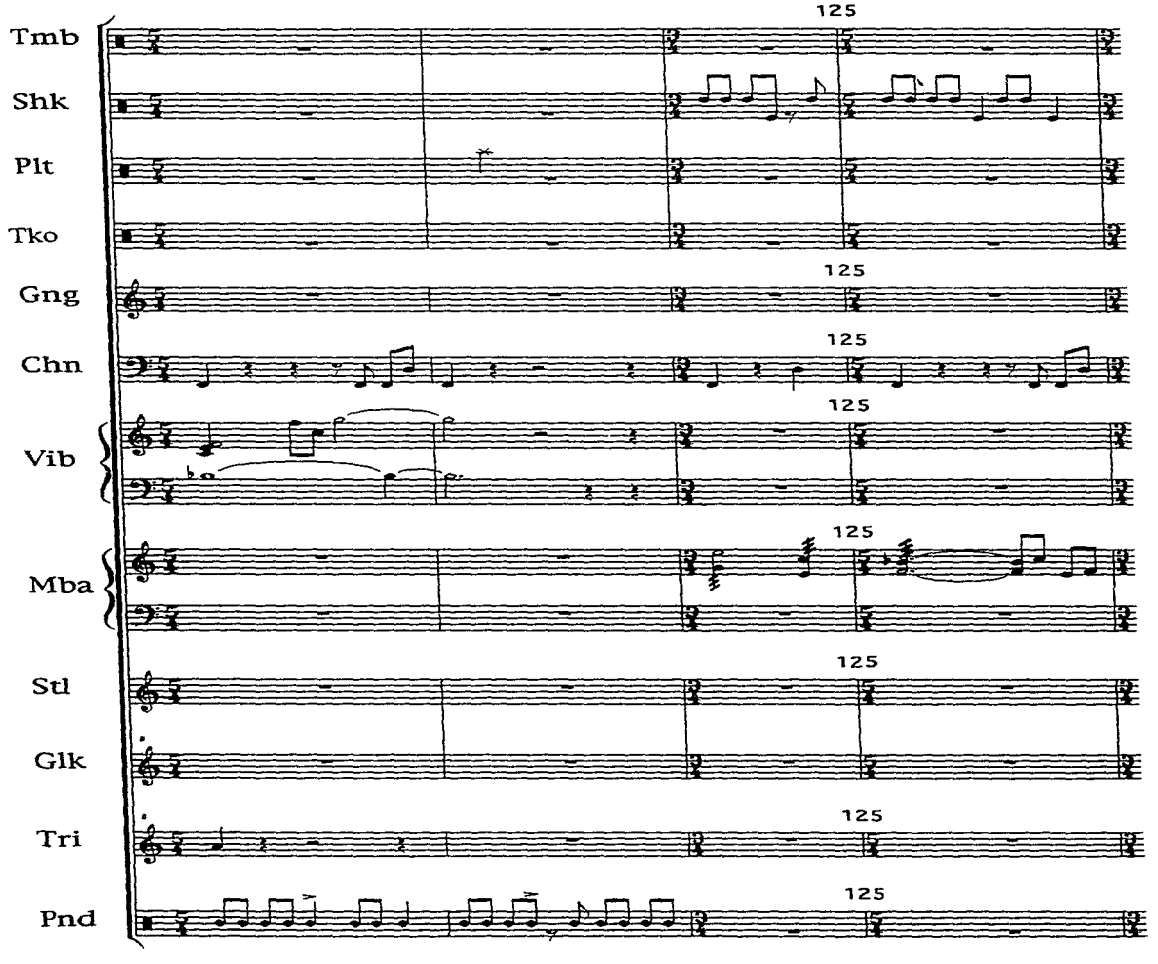

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
100

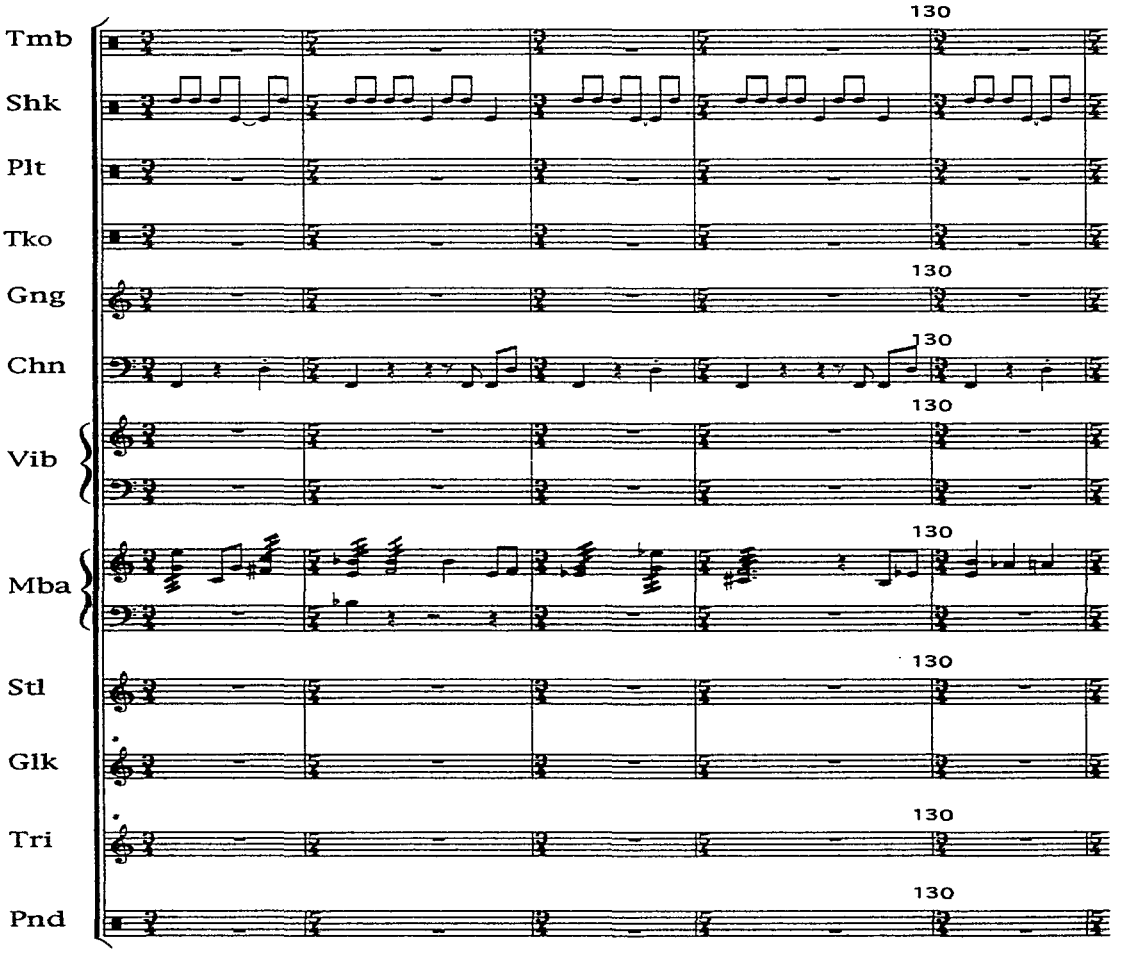

105
Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl

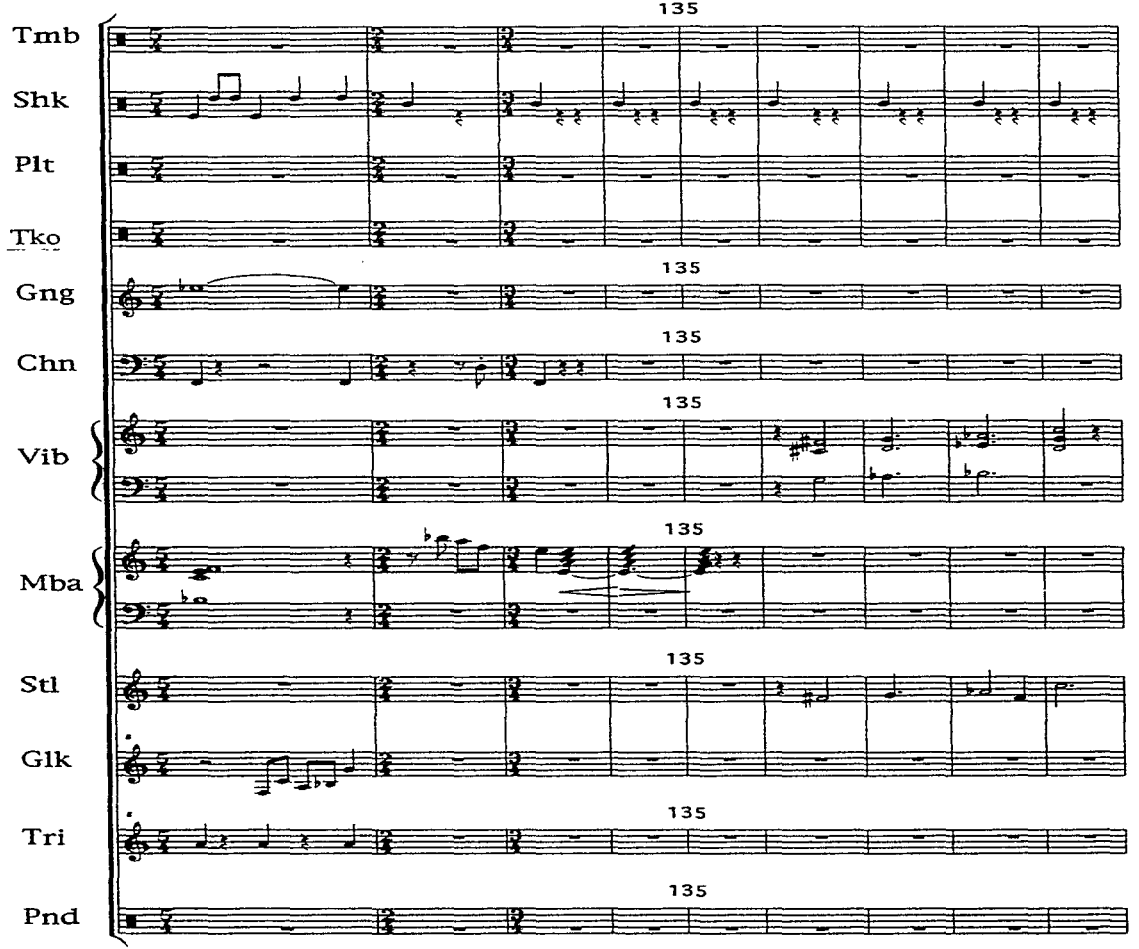

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
Tbl
110

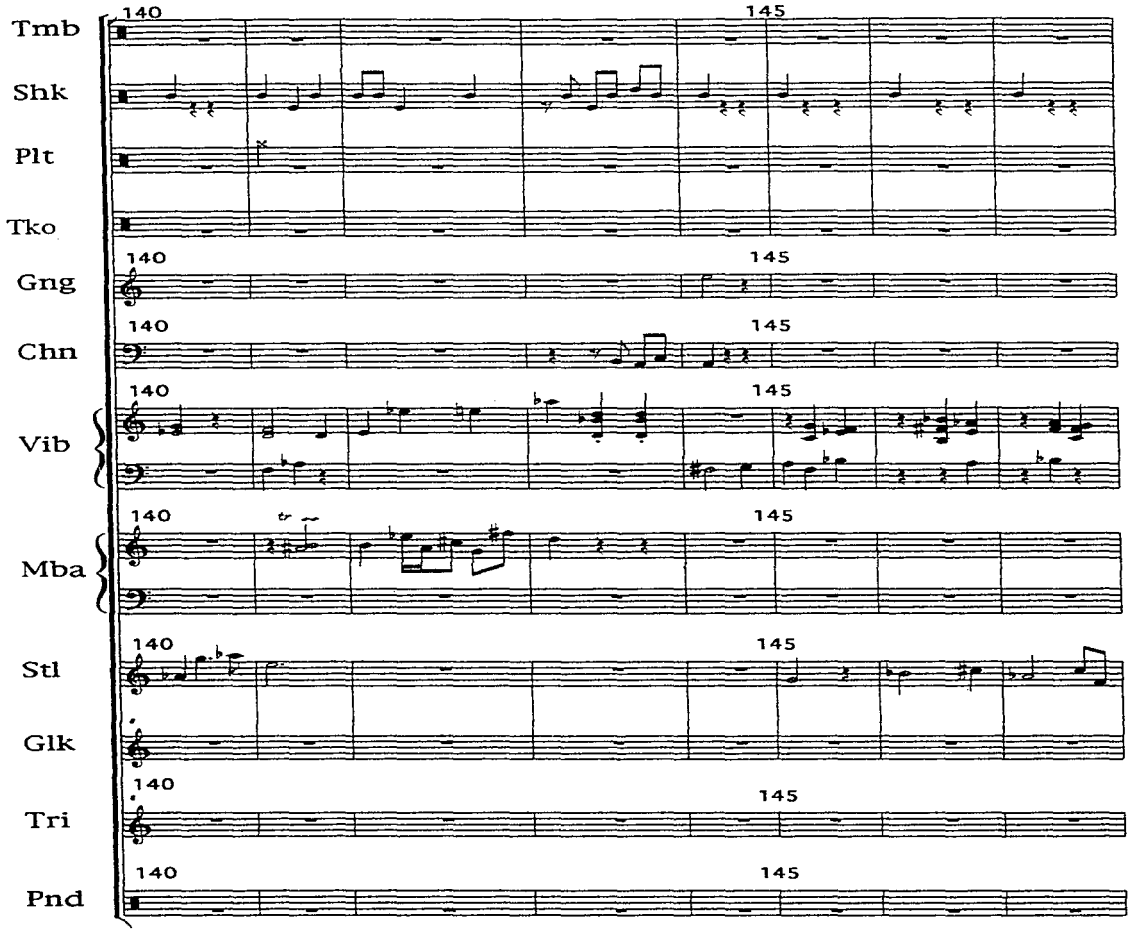

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
115

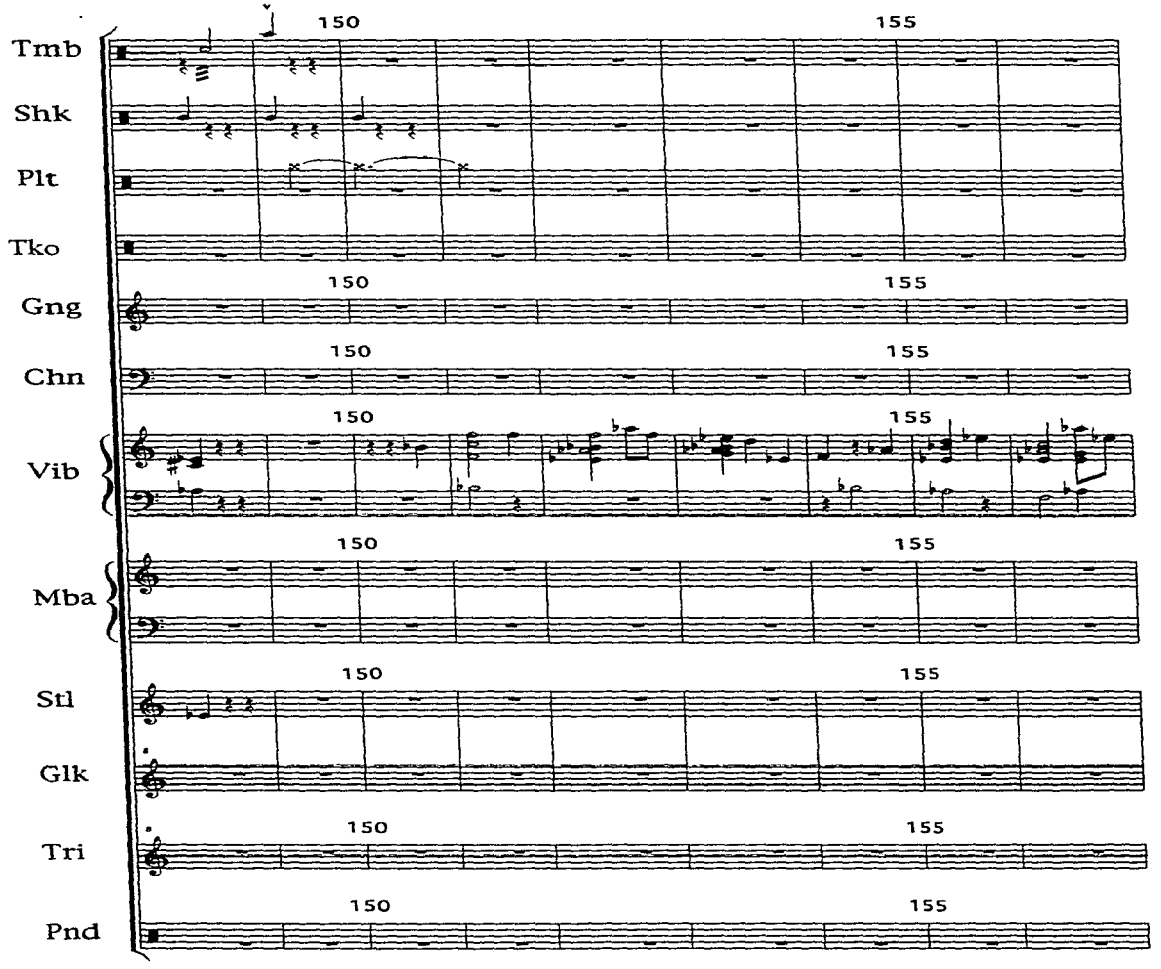

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
120

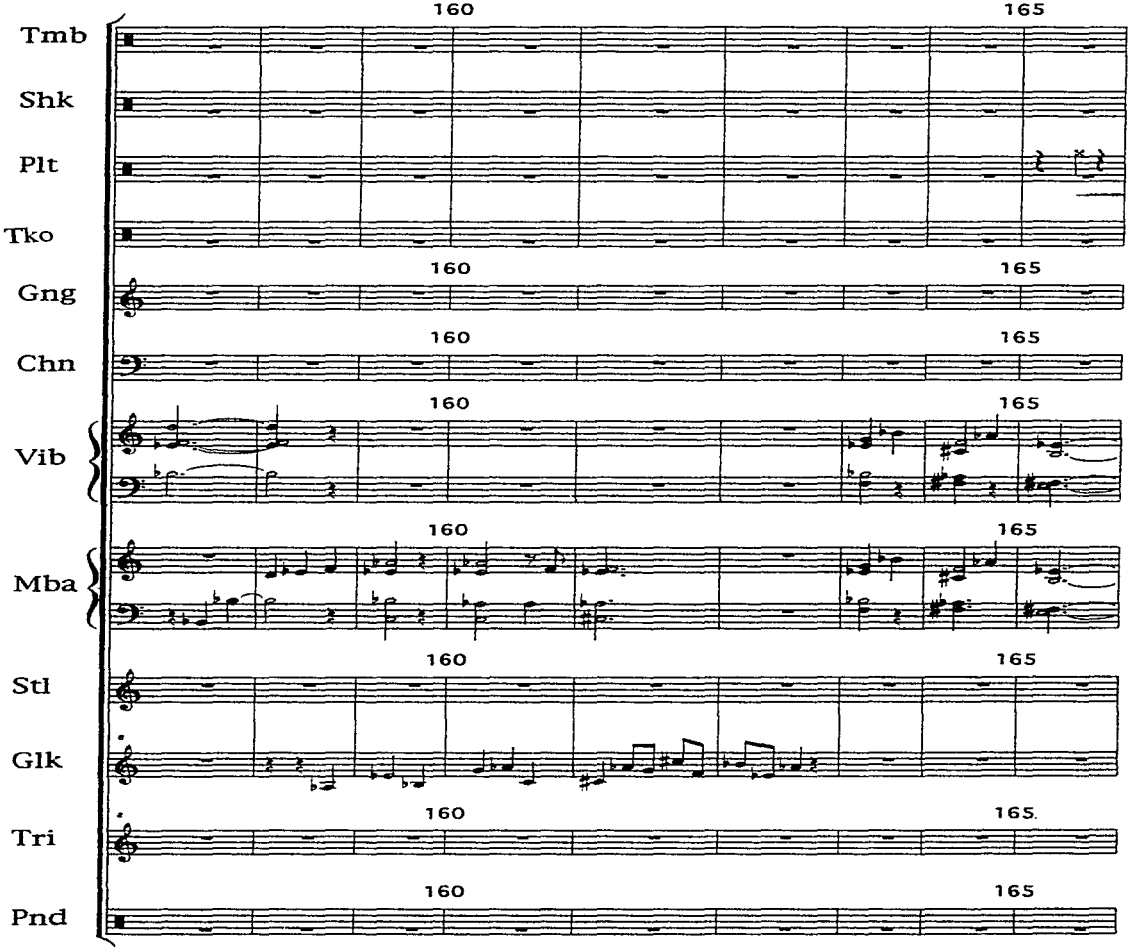

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
125

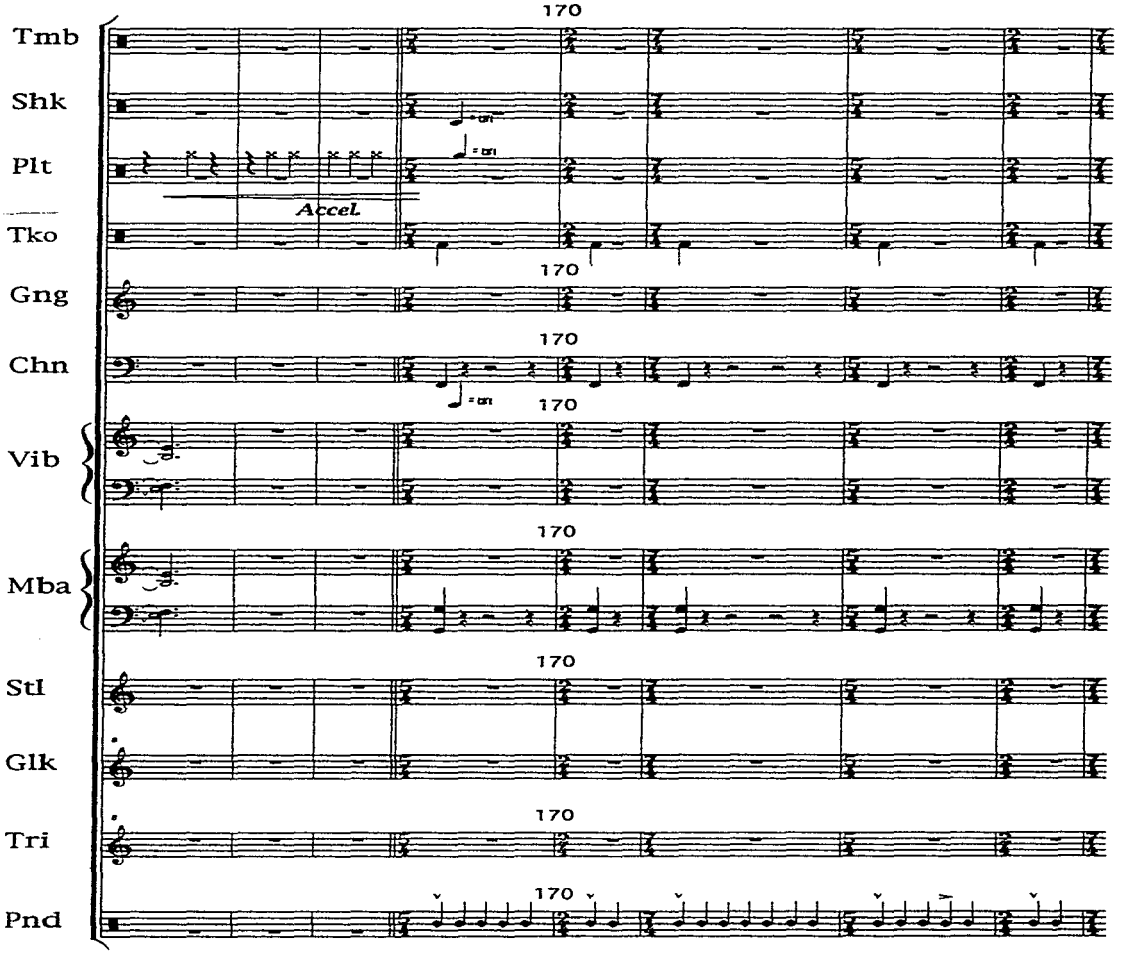

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
130

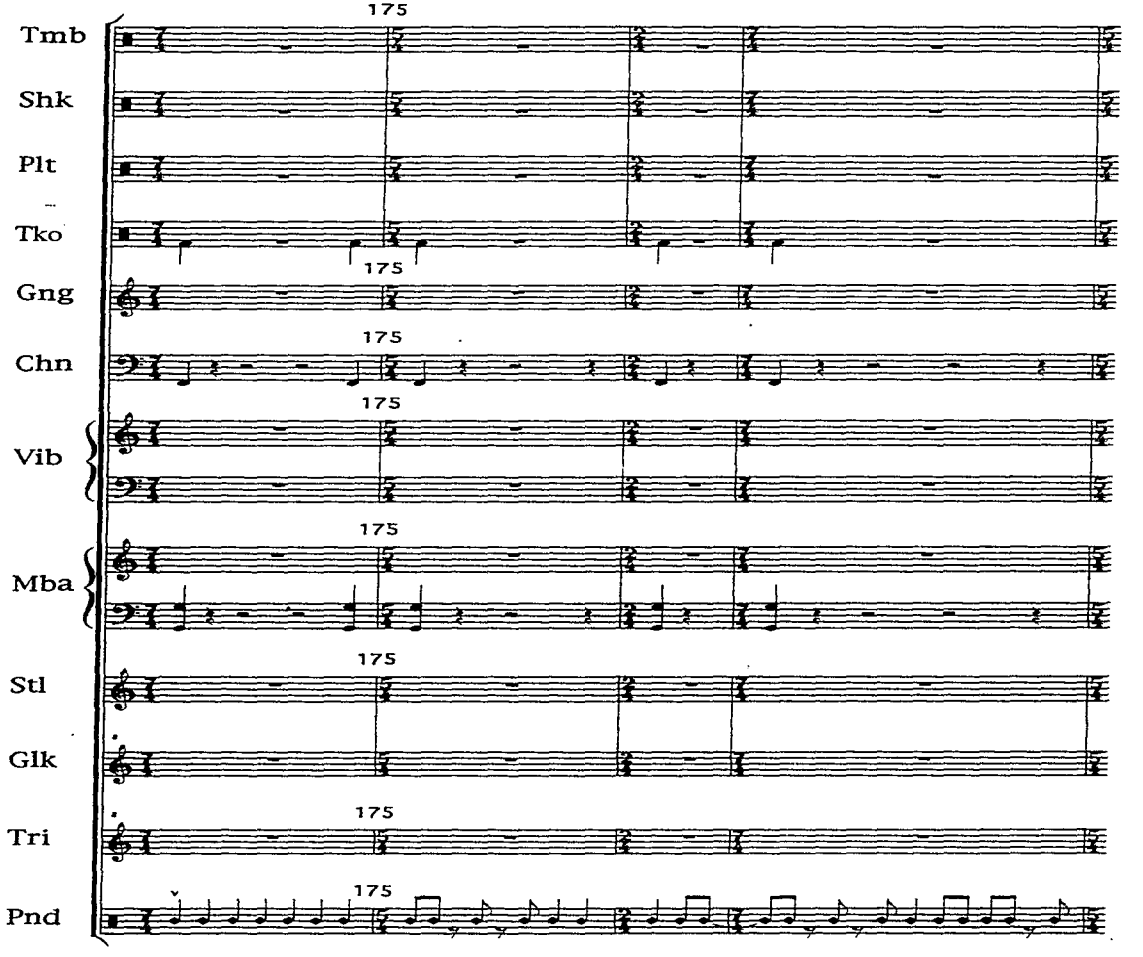

135
Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd

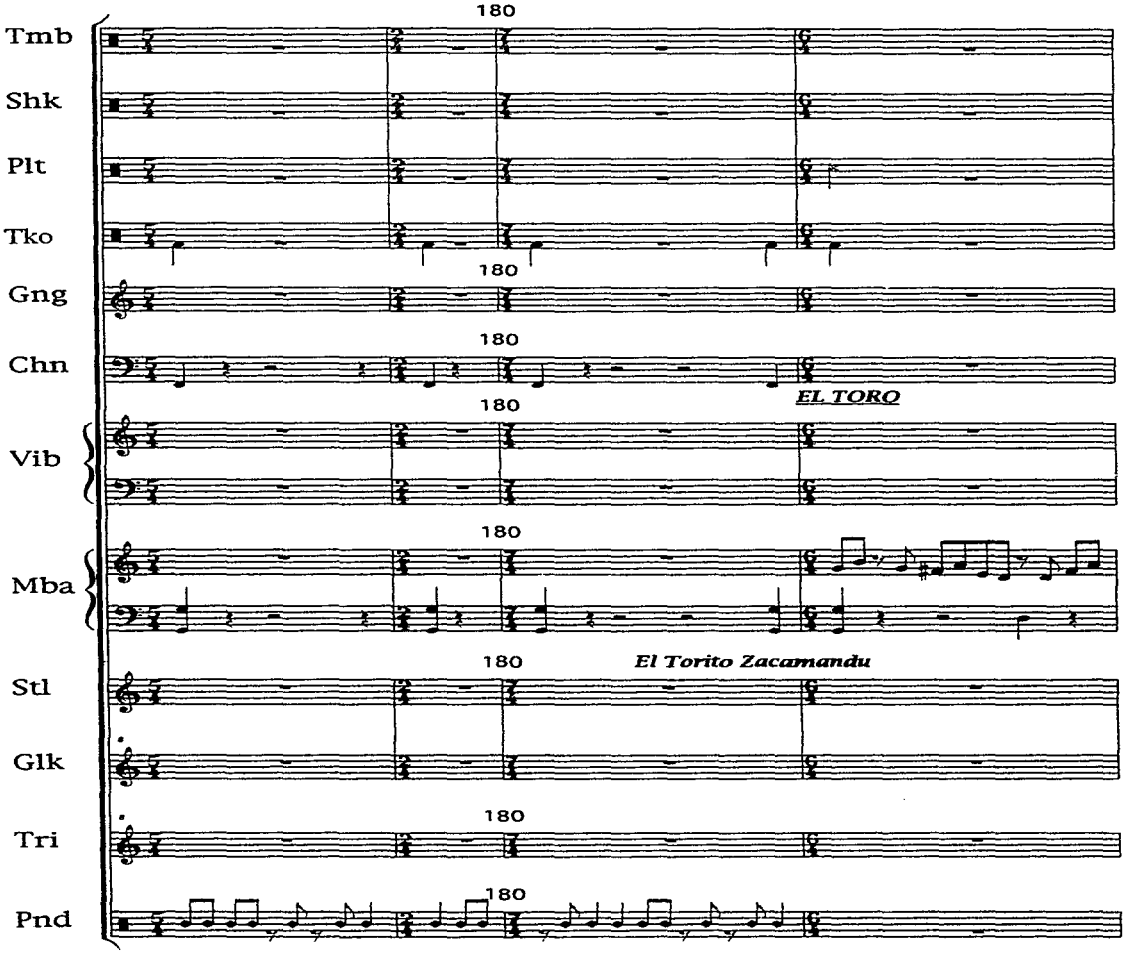

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
140
145

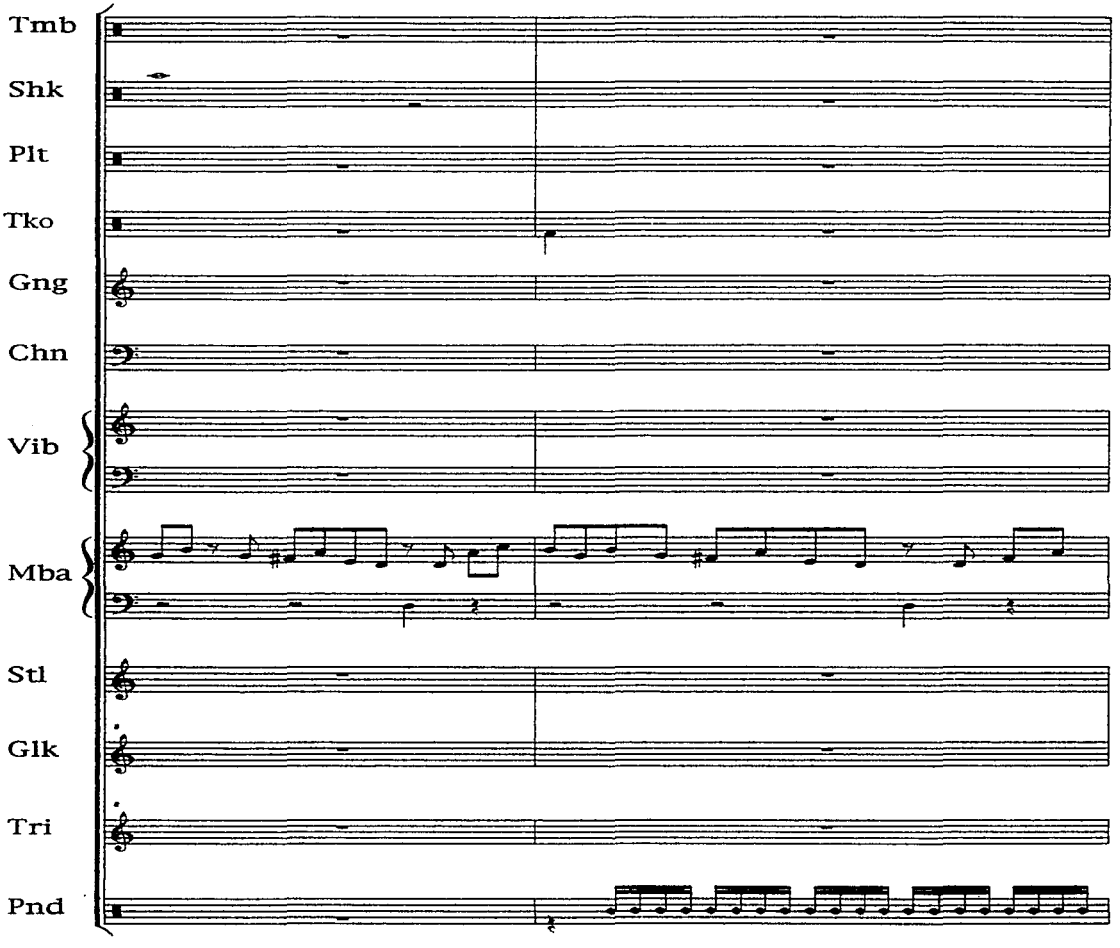

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
150
155

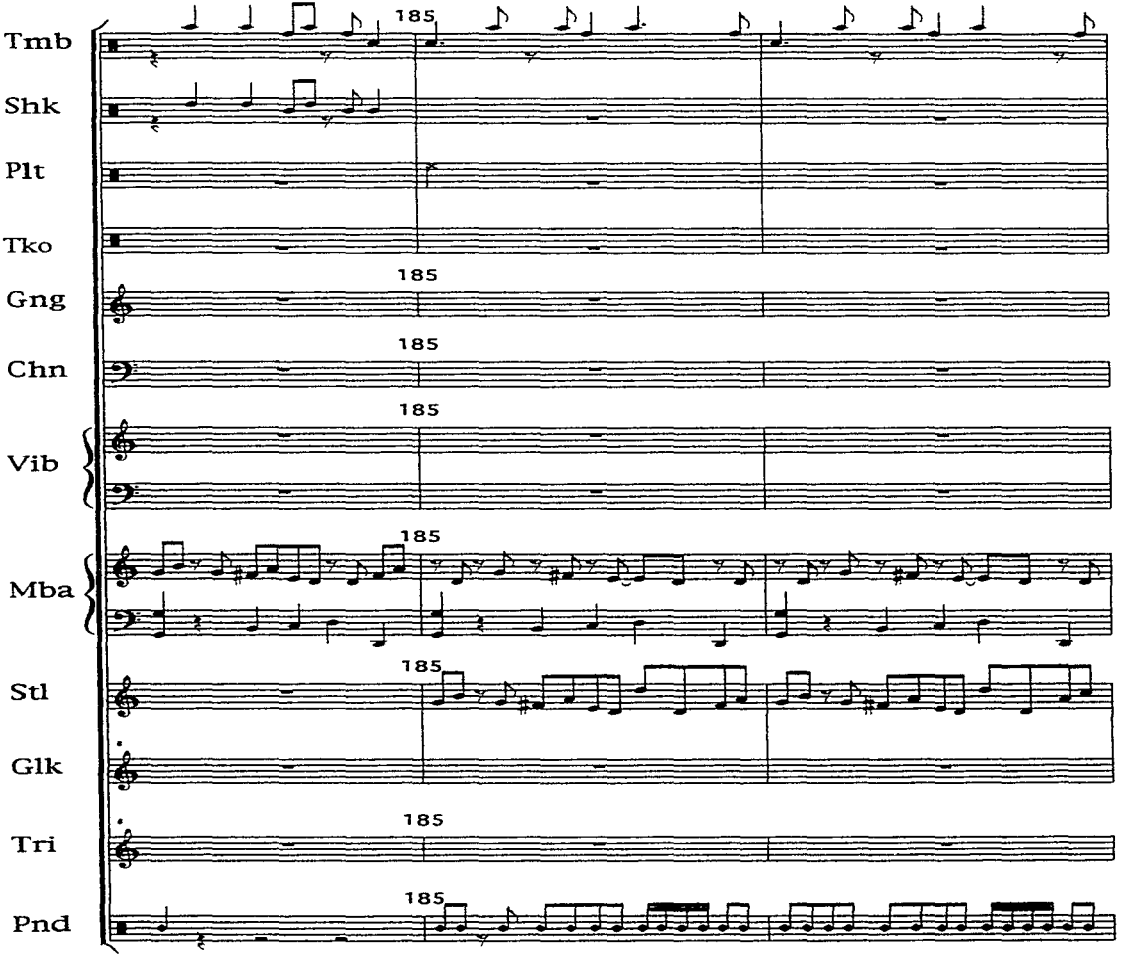

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
160
165

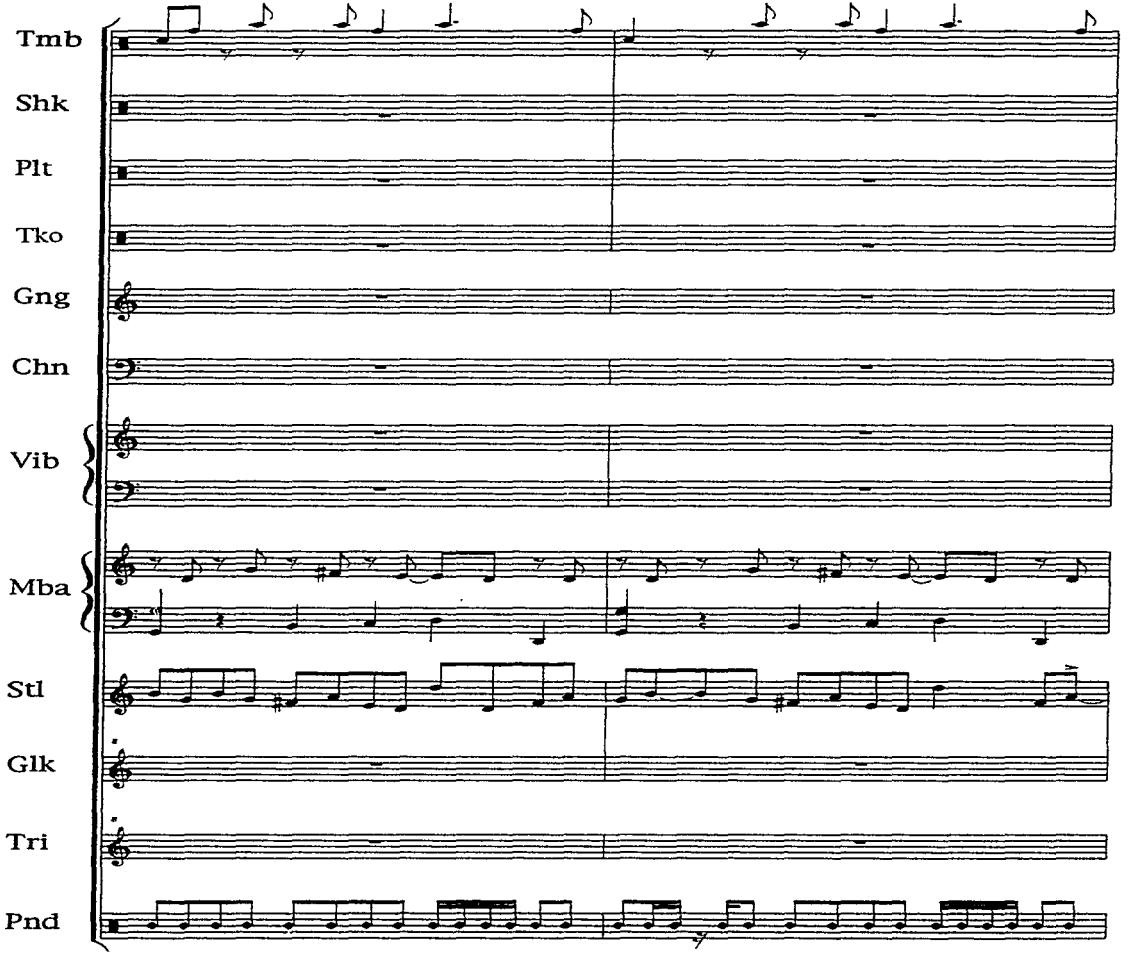

Tmb
Shk
Plt
Accel.
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
170

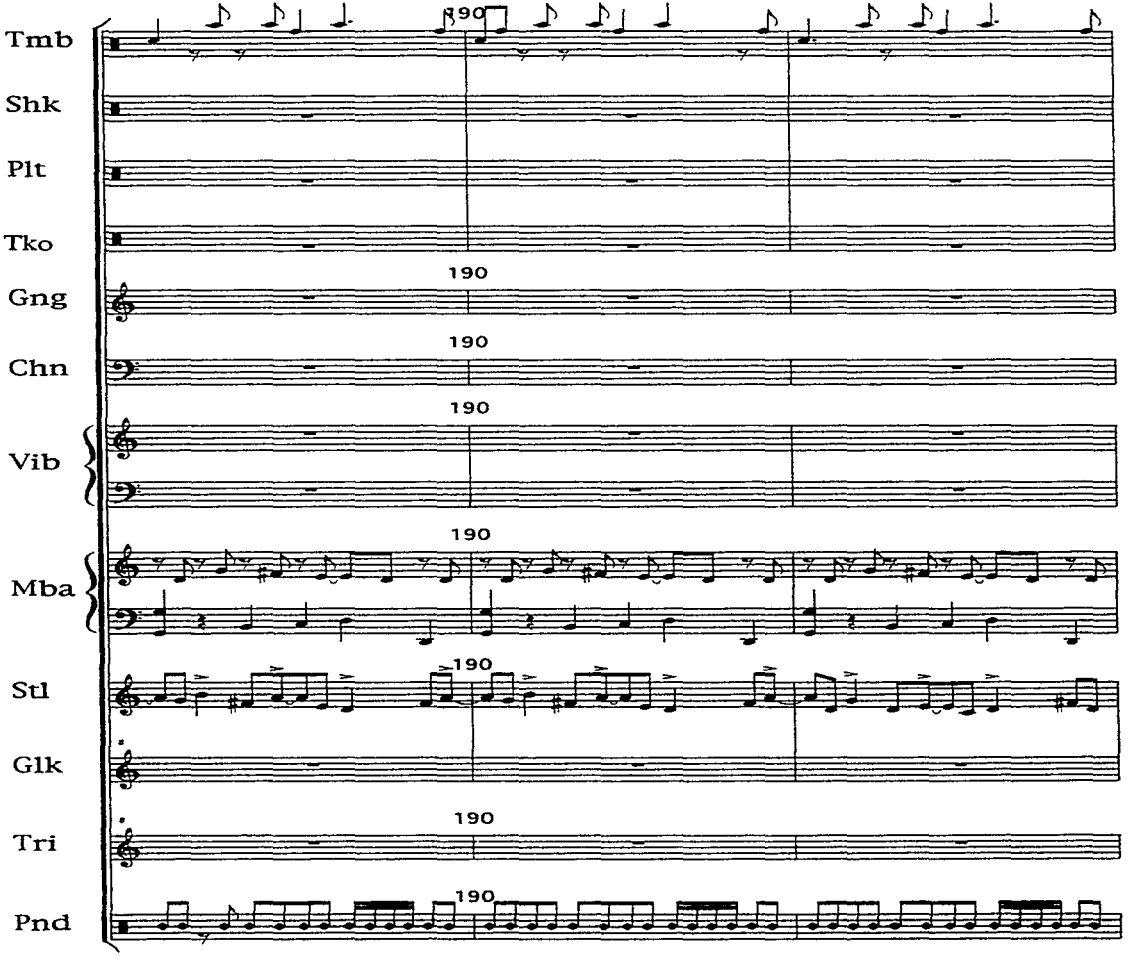

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
175

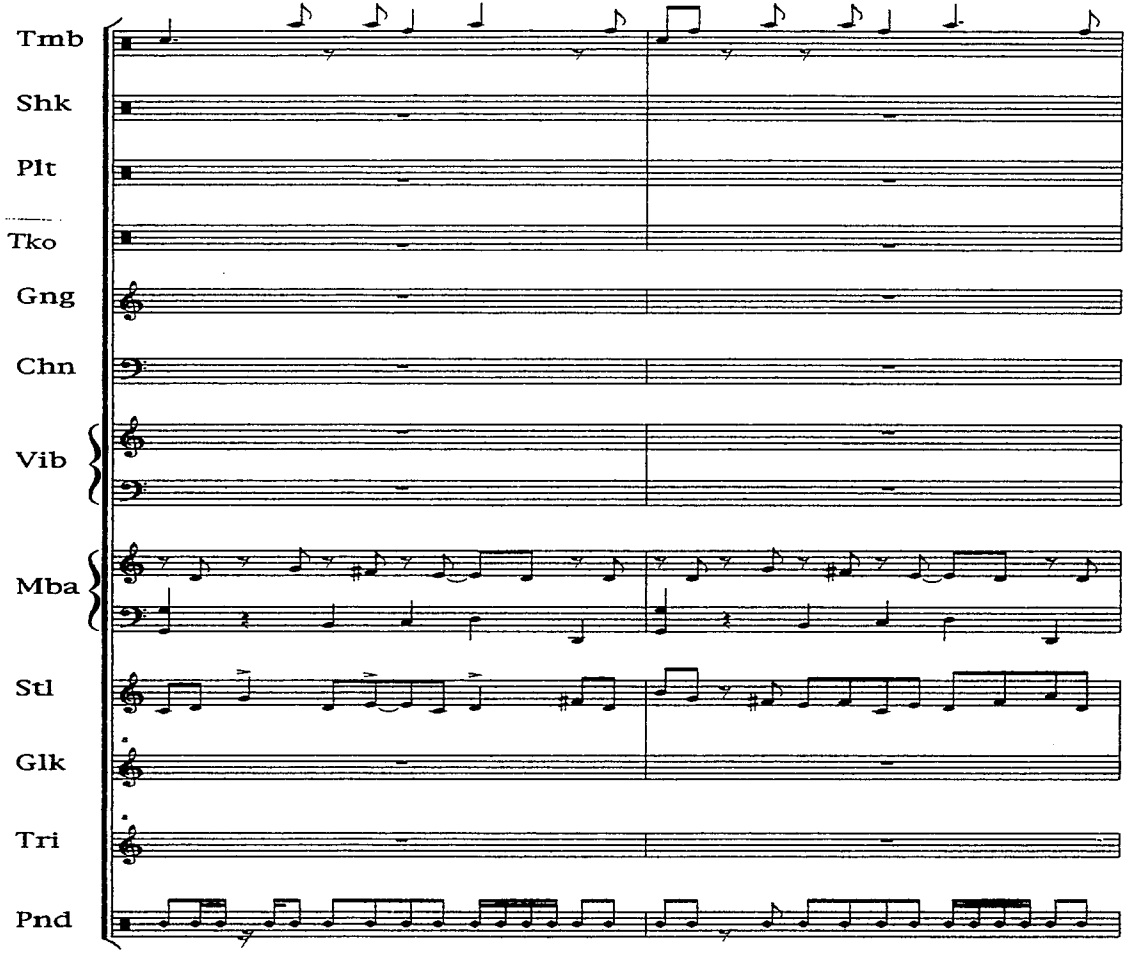

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
180
EL TORO
El Torito Zacamandu

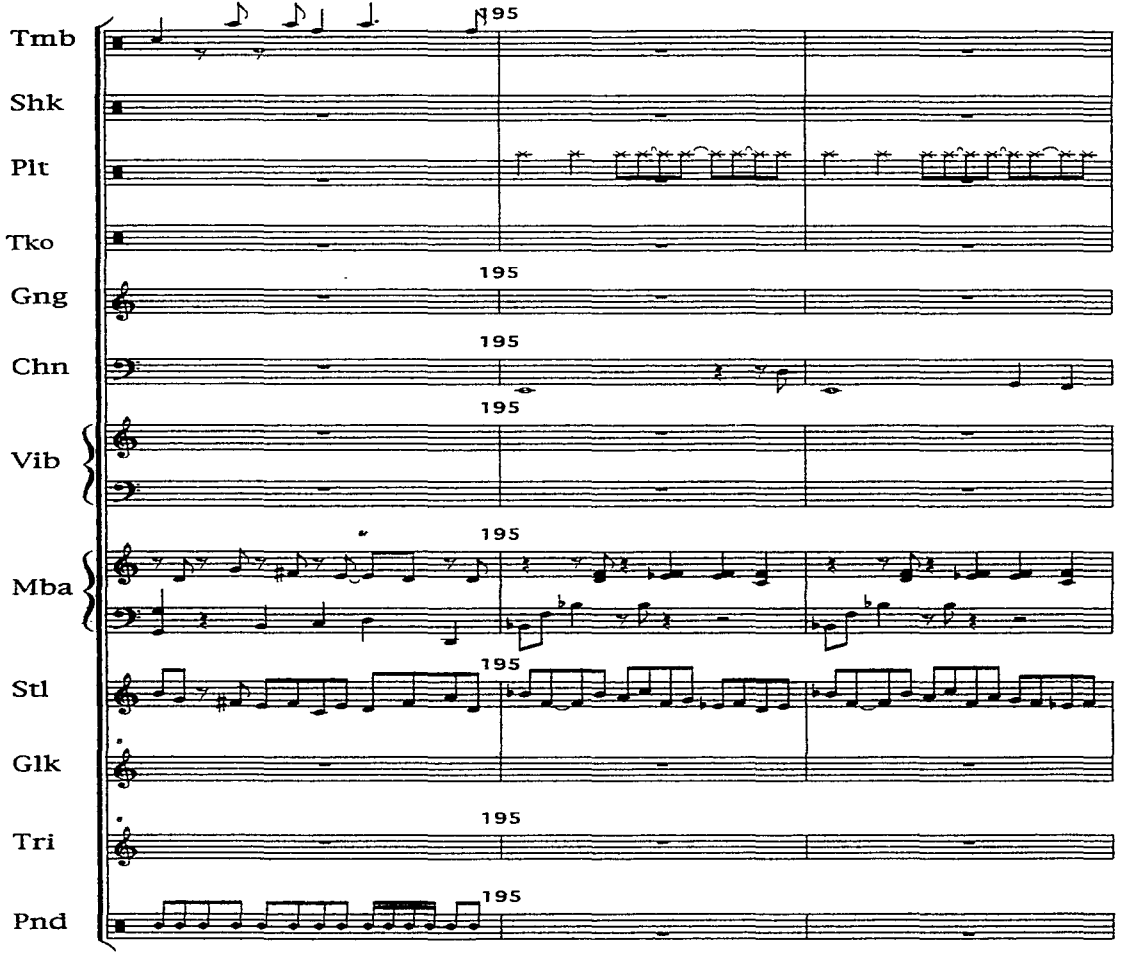

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd

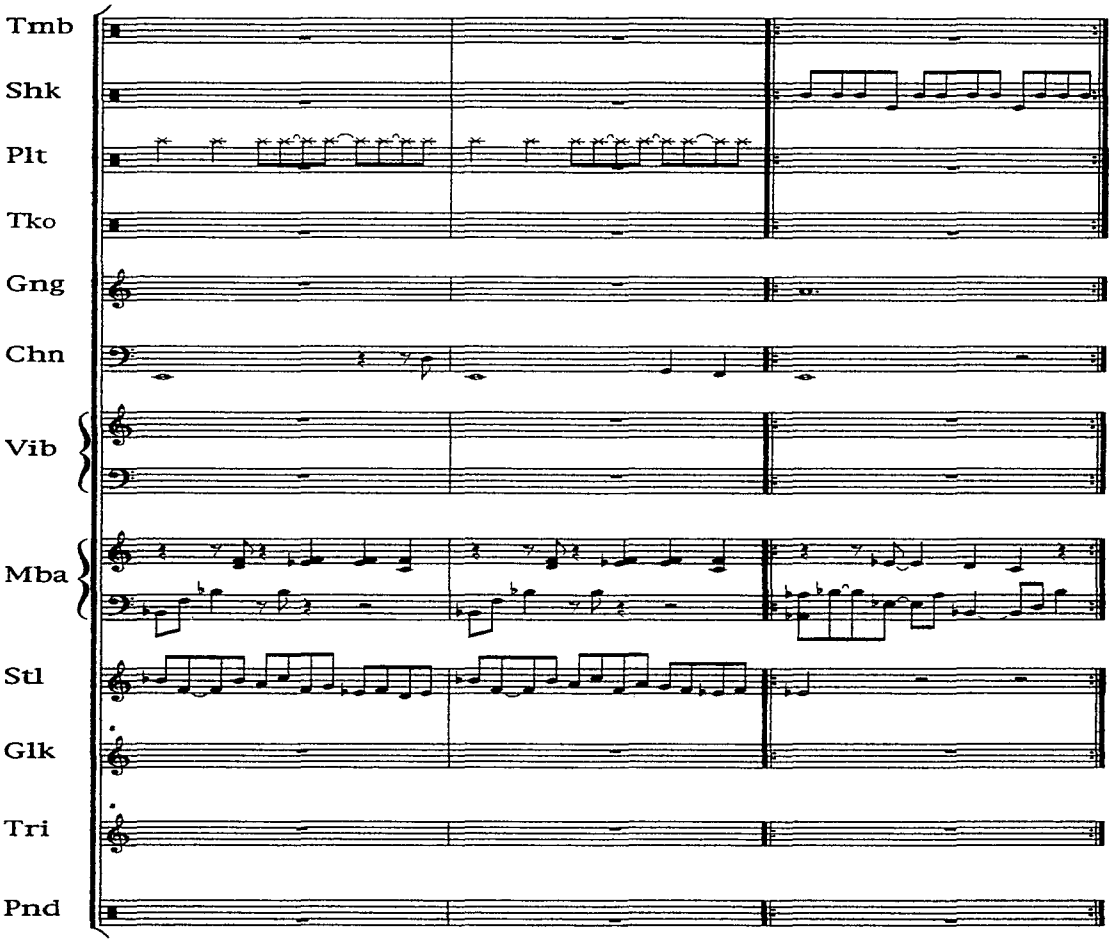

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
185

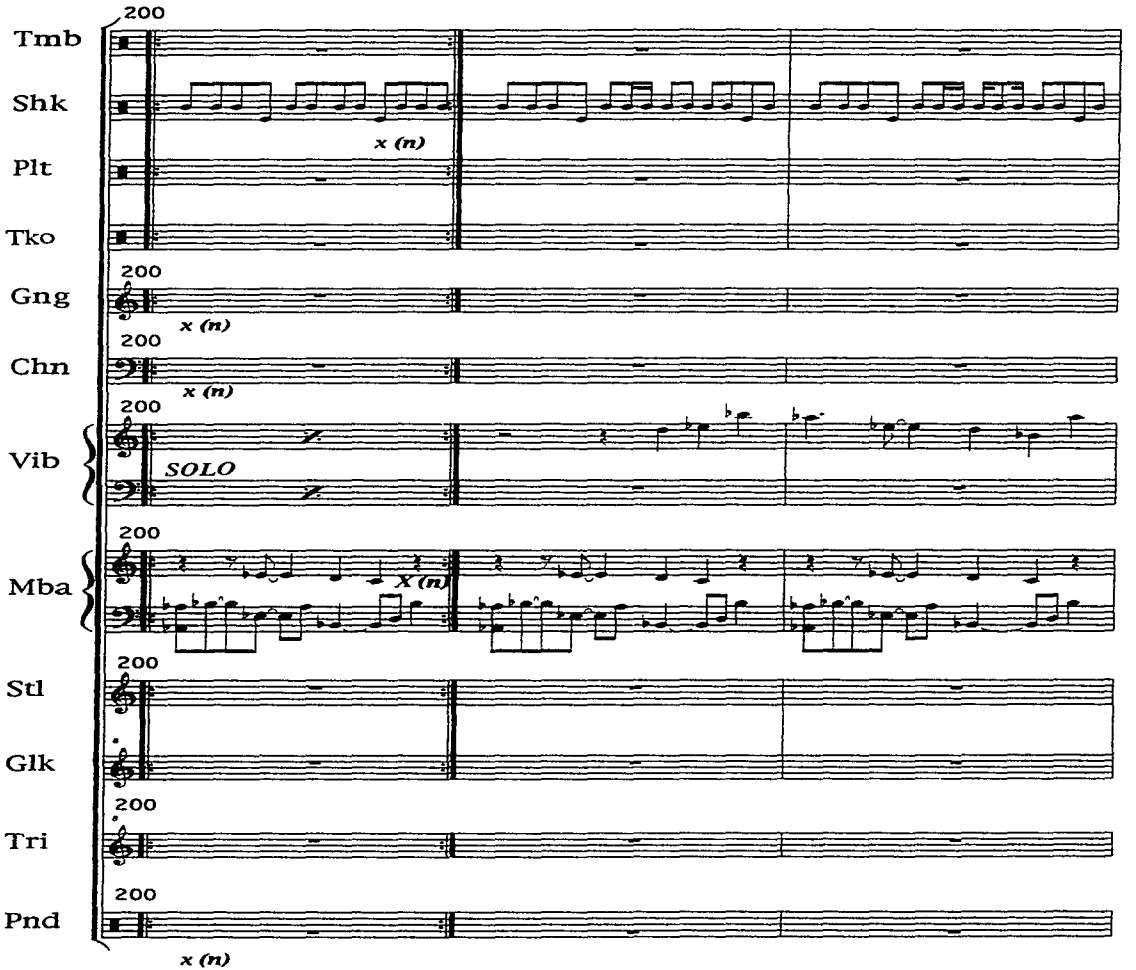

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd

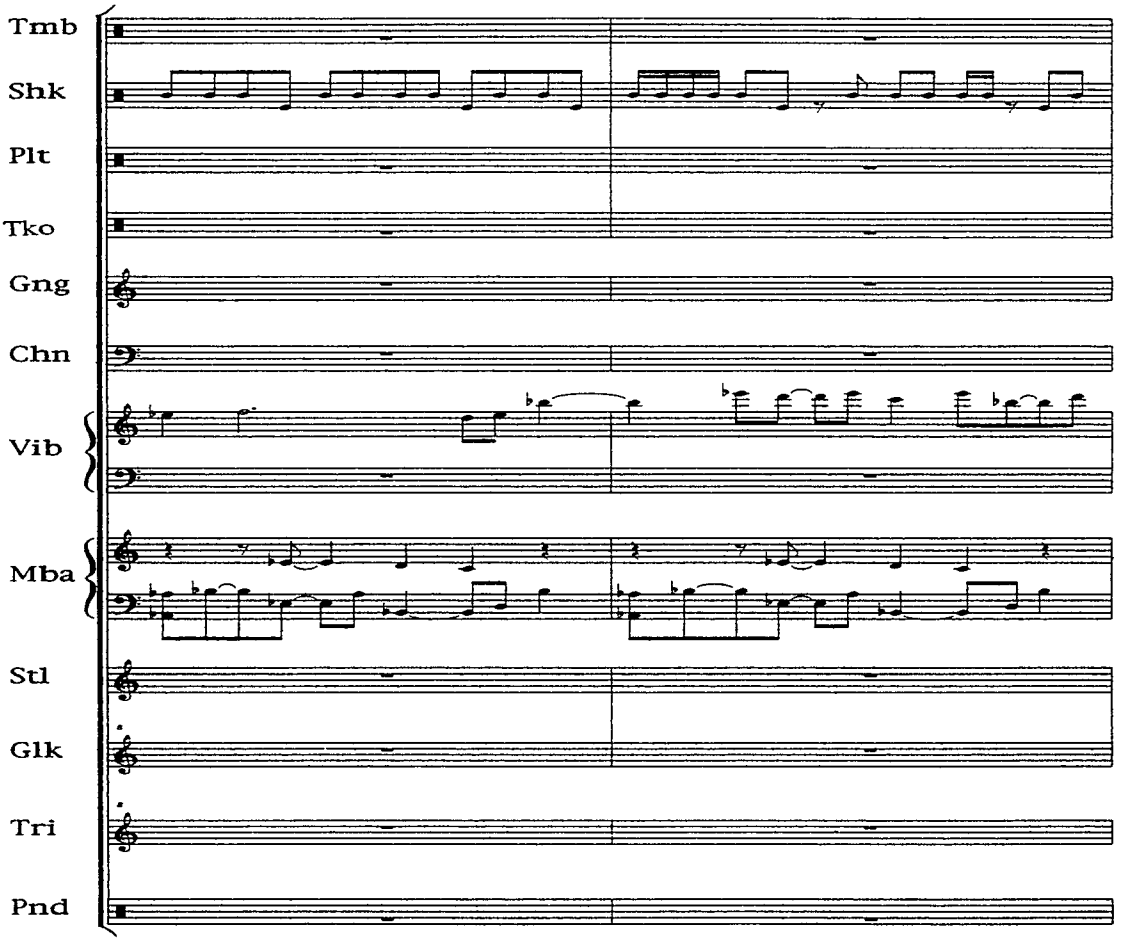

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
190

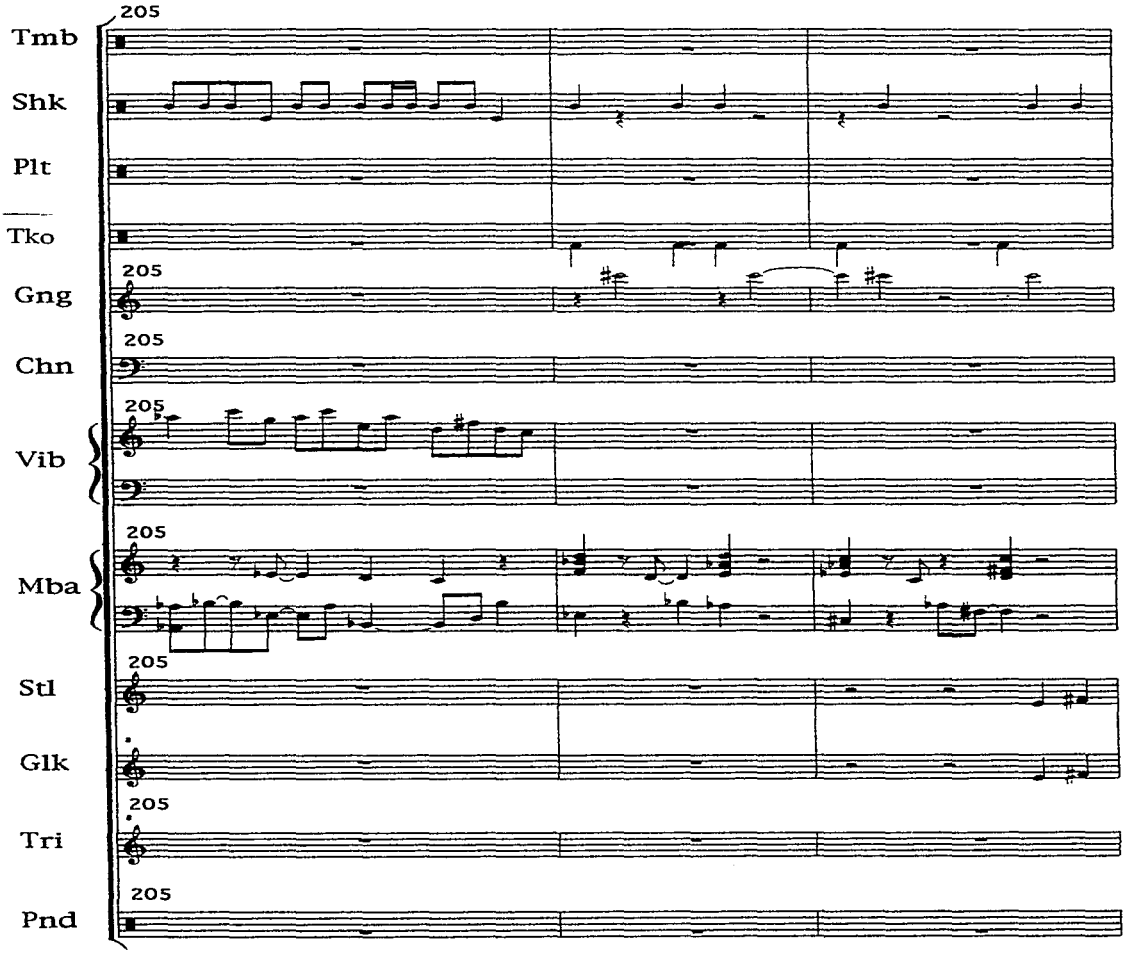

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd

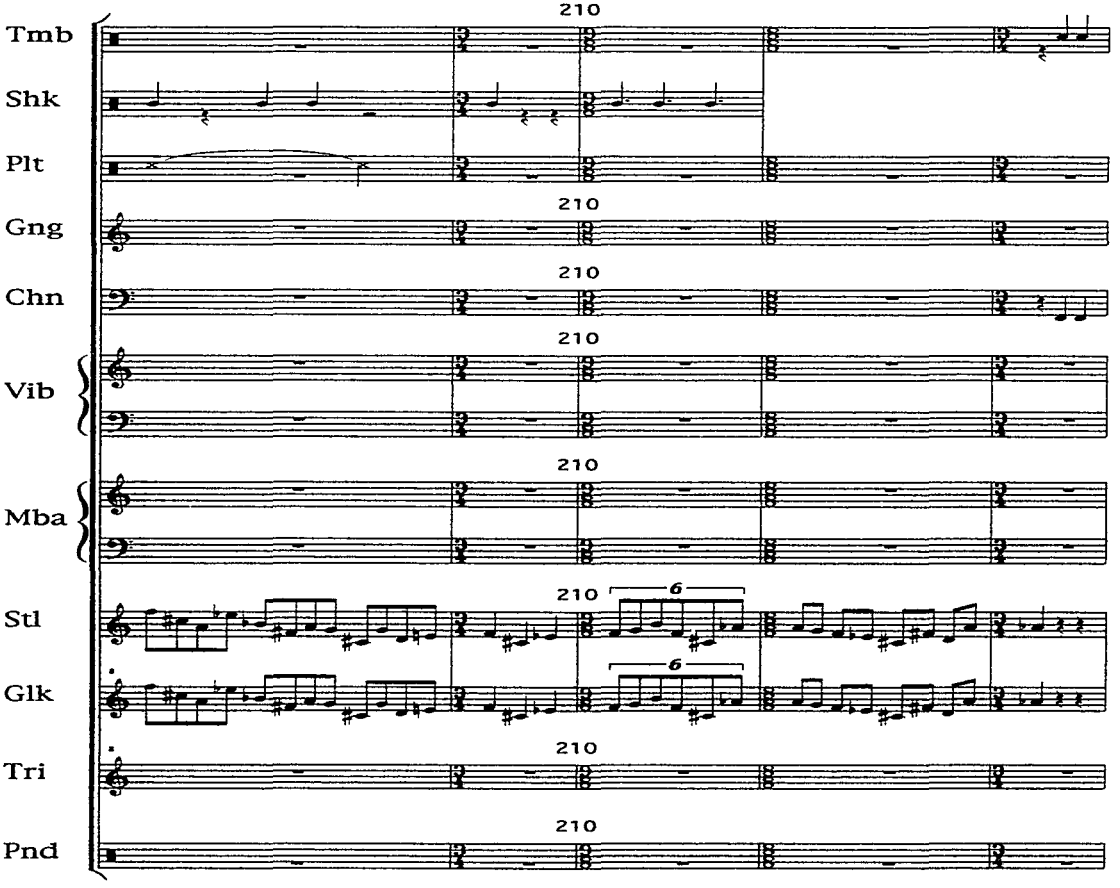

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
195

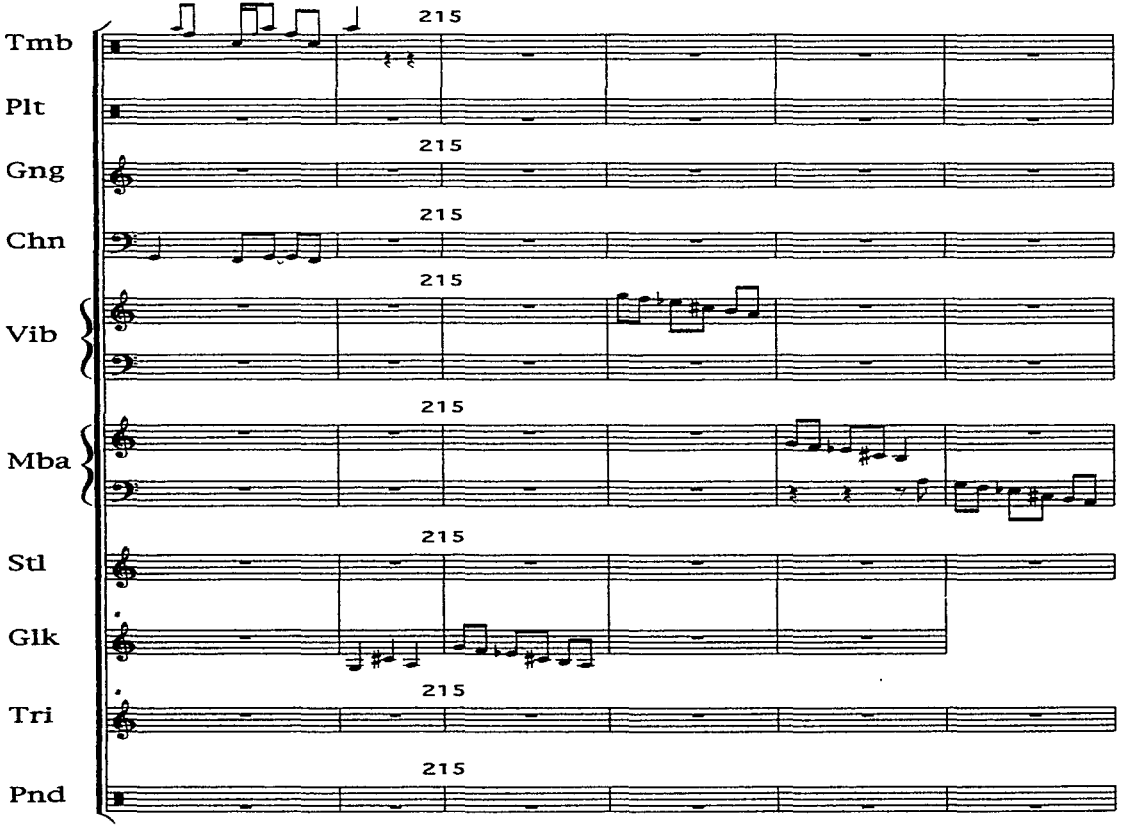

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd

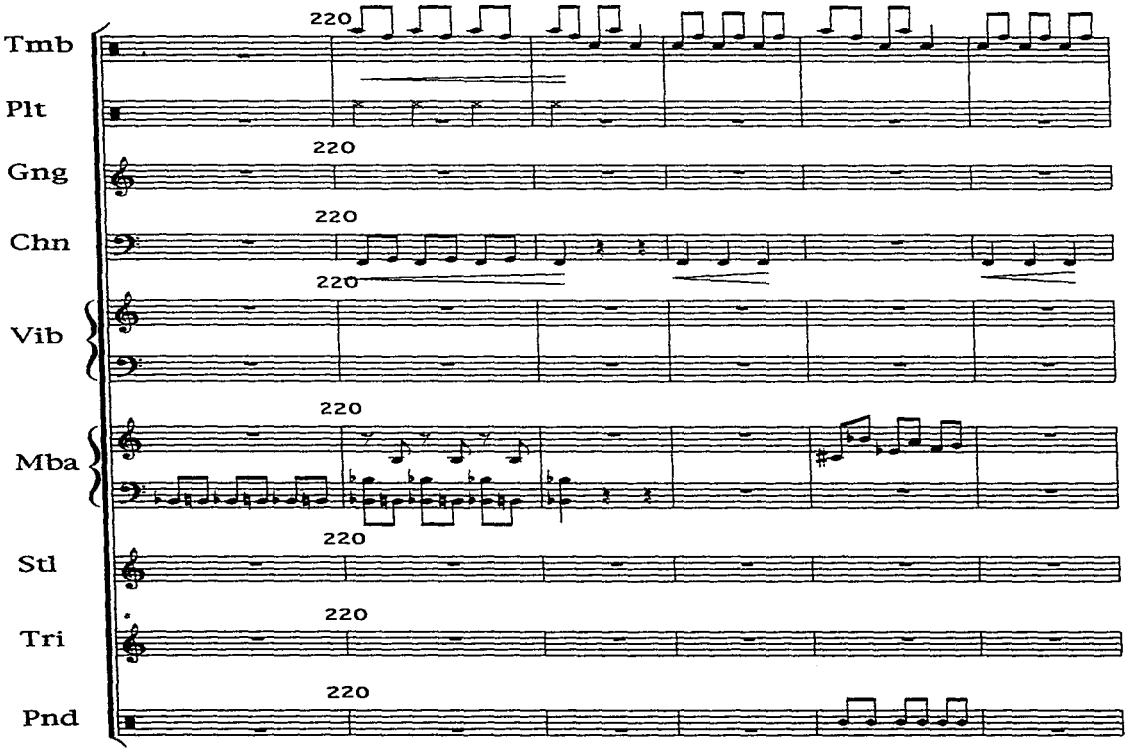

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
200
x (n)
SOLO
X (n)

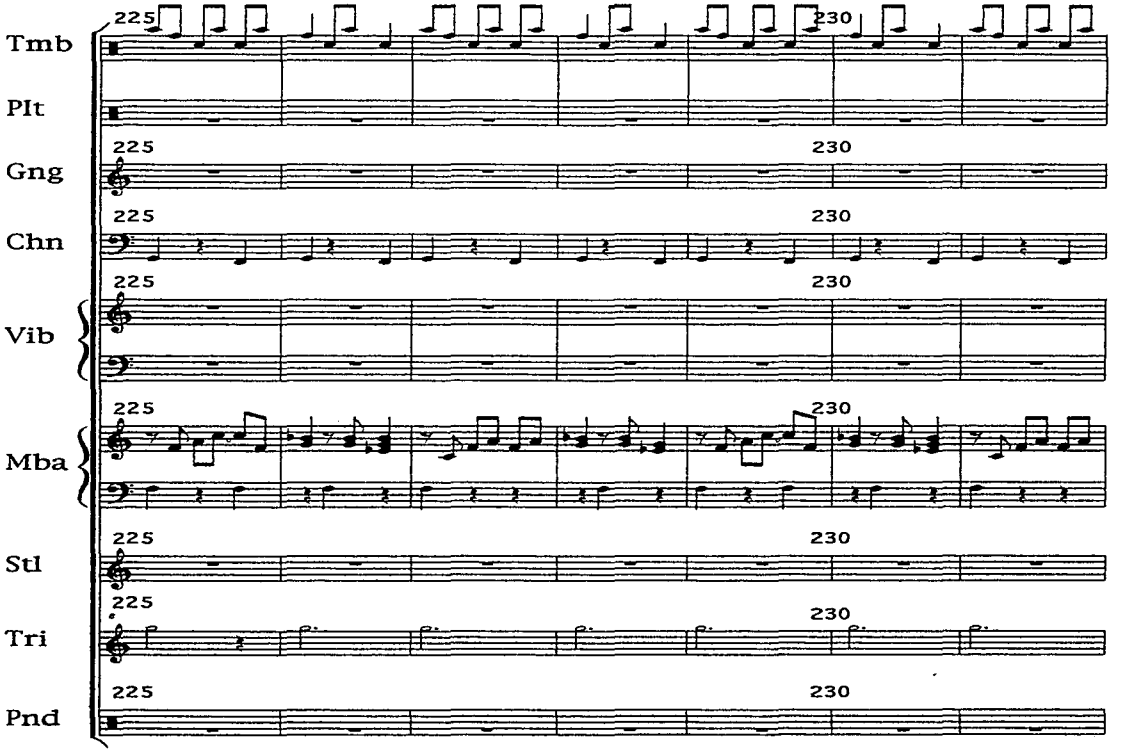

Tmb
Shk
Plt
Tko
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd

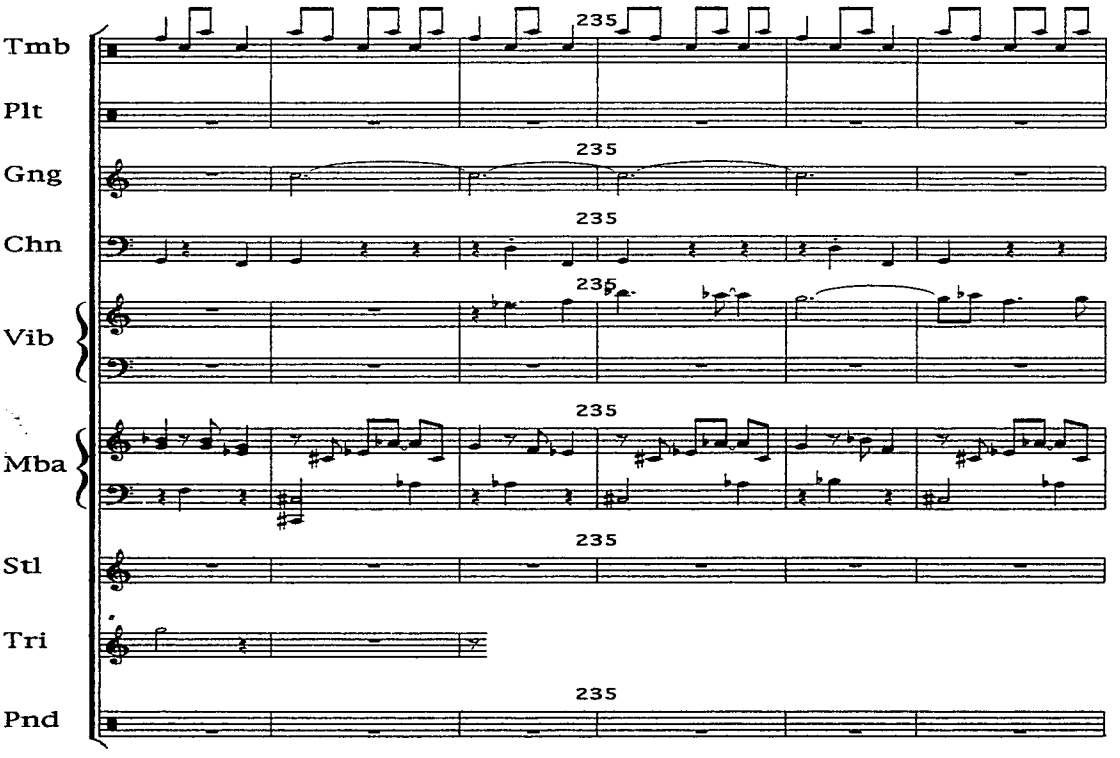

205
Tmb
Shk
Plt
Tko
205
Gng
205
Chn
205
Vib
205
Mba
205
Stl
Glk
205
Tri
205
Pnd

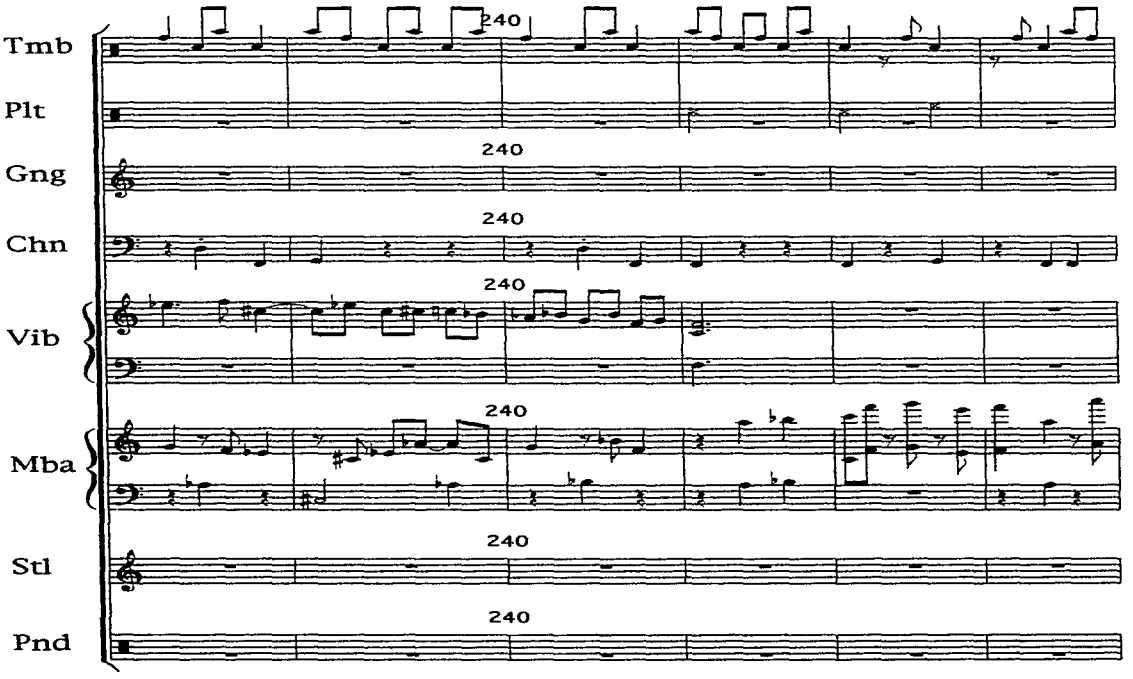

Tmb
Shk
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
210
6

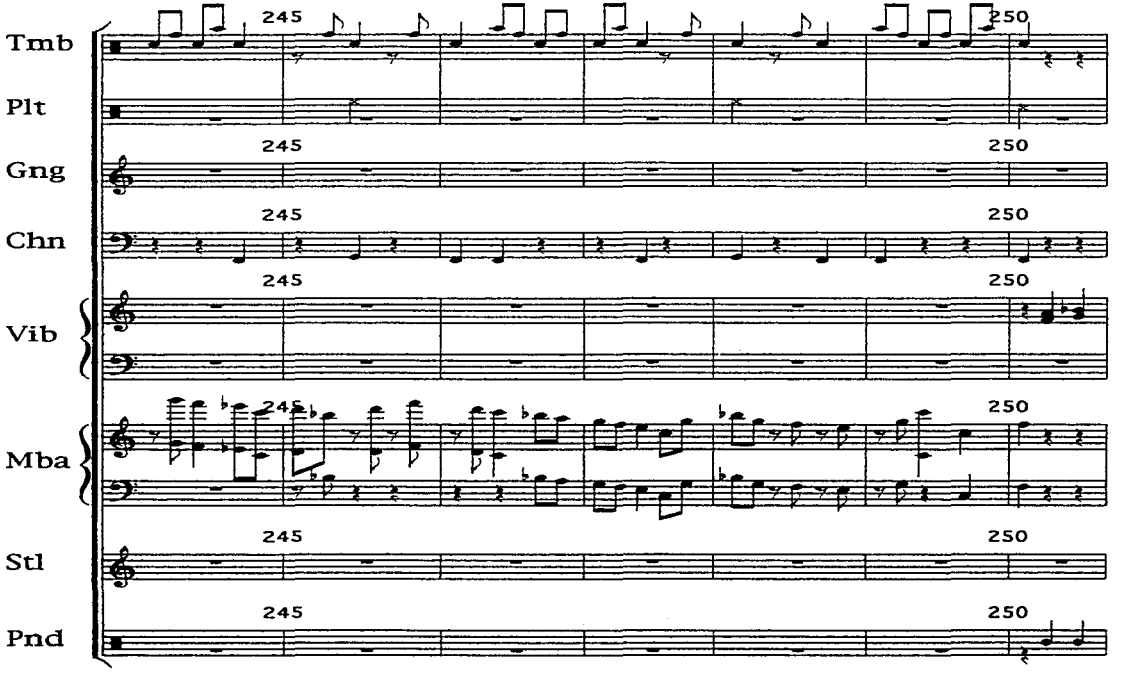

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Glk
Tri
Pnd
215

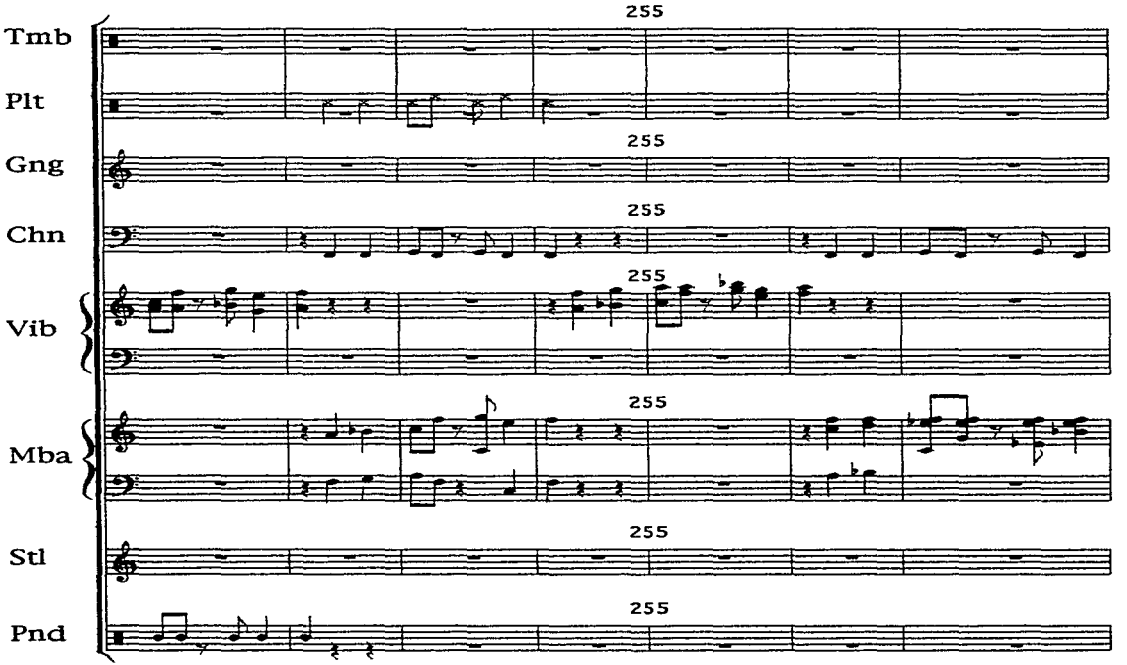

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Std
Tri
Pnd
220

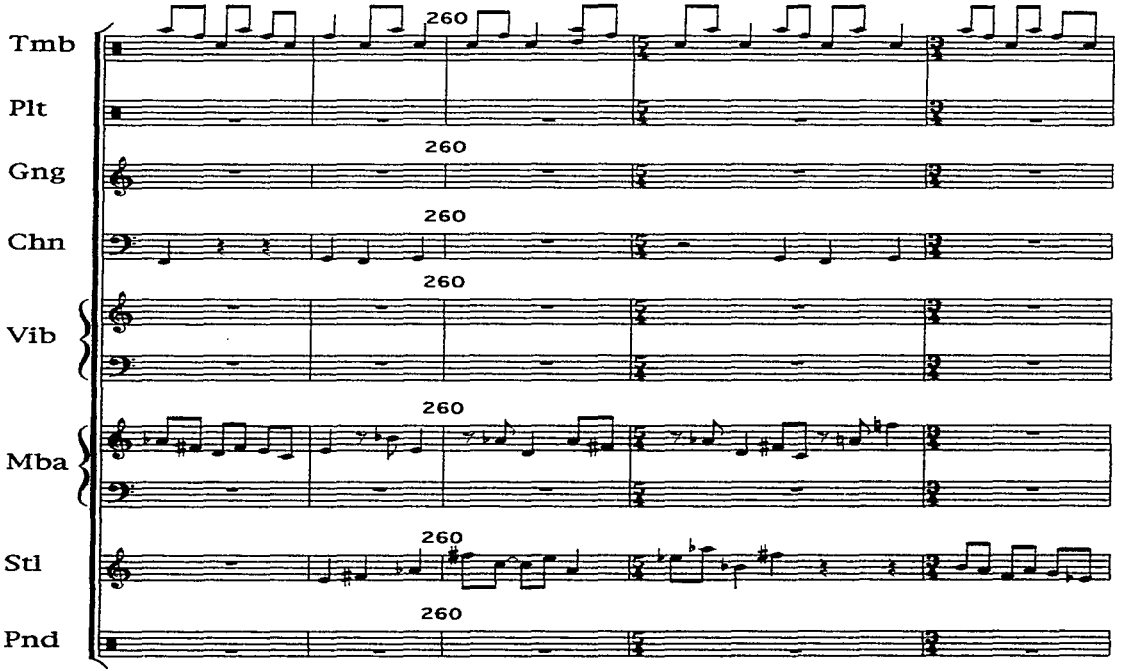

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Tri
Pnd
225
230

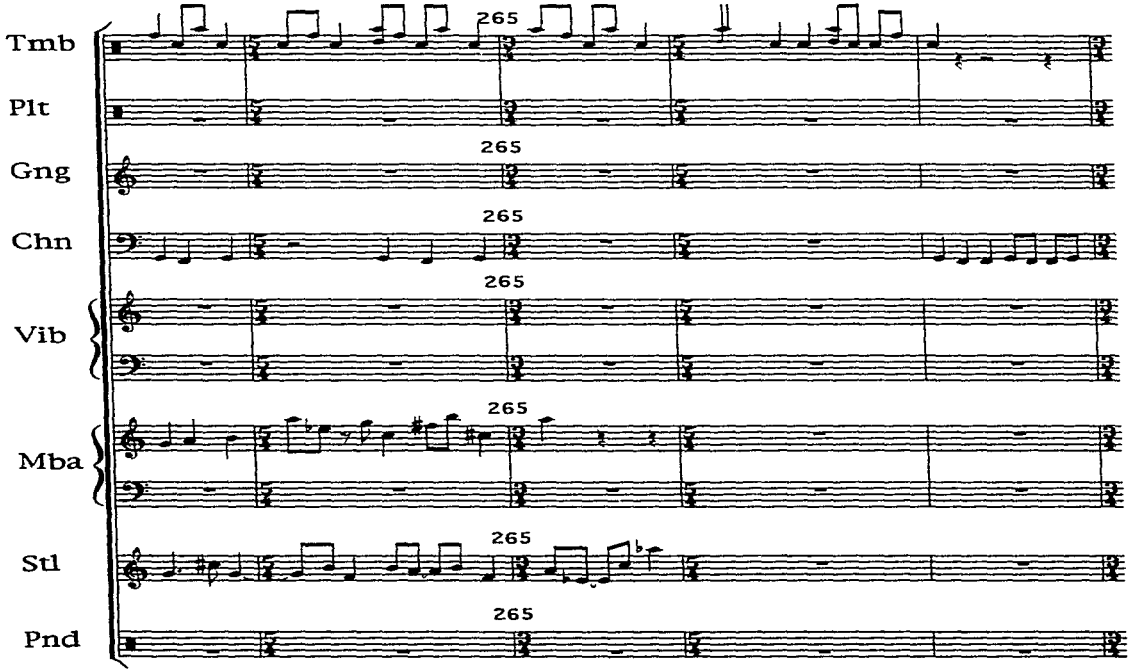

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Tri
Pnd
235

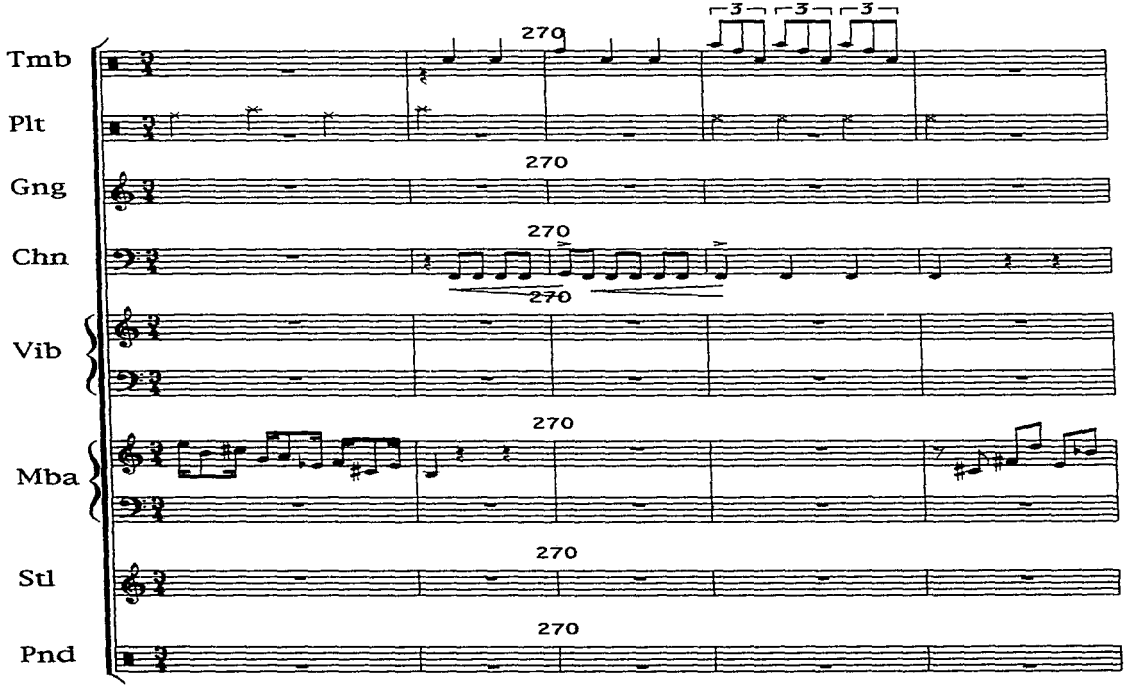

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
240

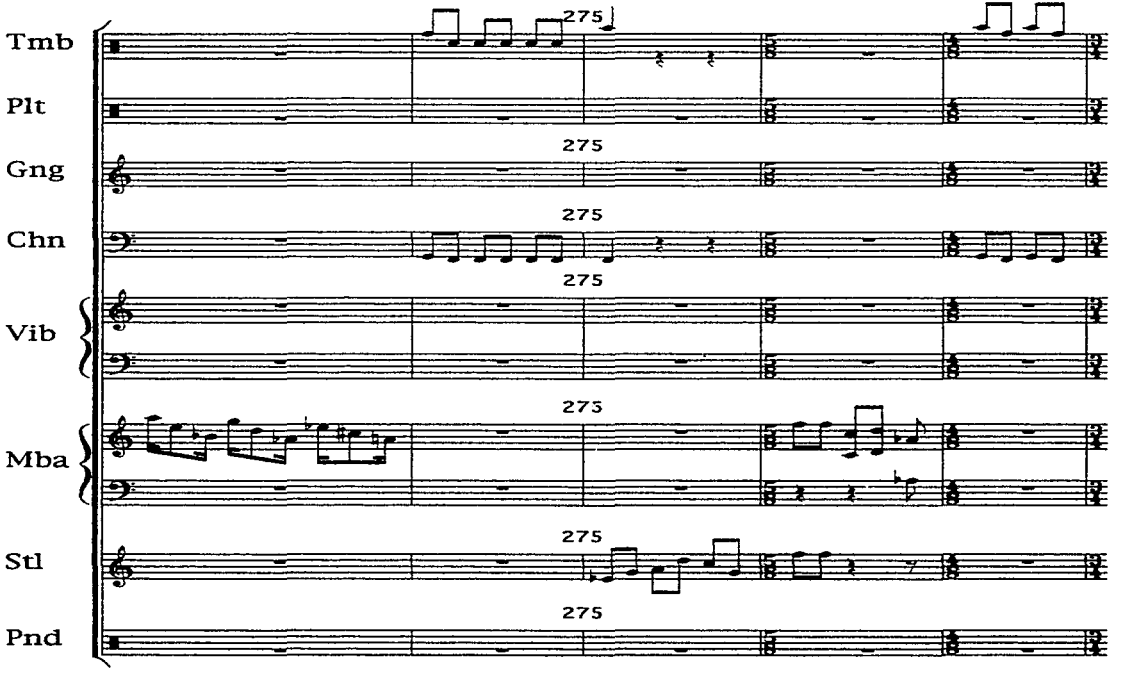

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
245
250

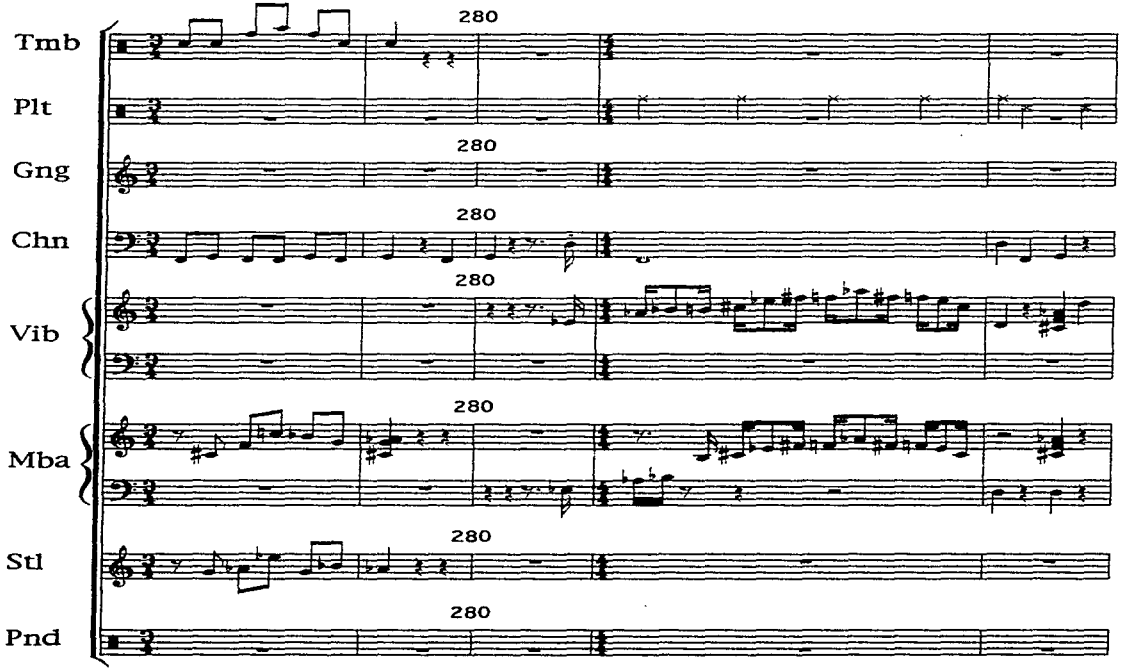

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
255
255
255
255
255
255
255

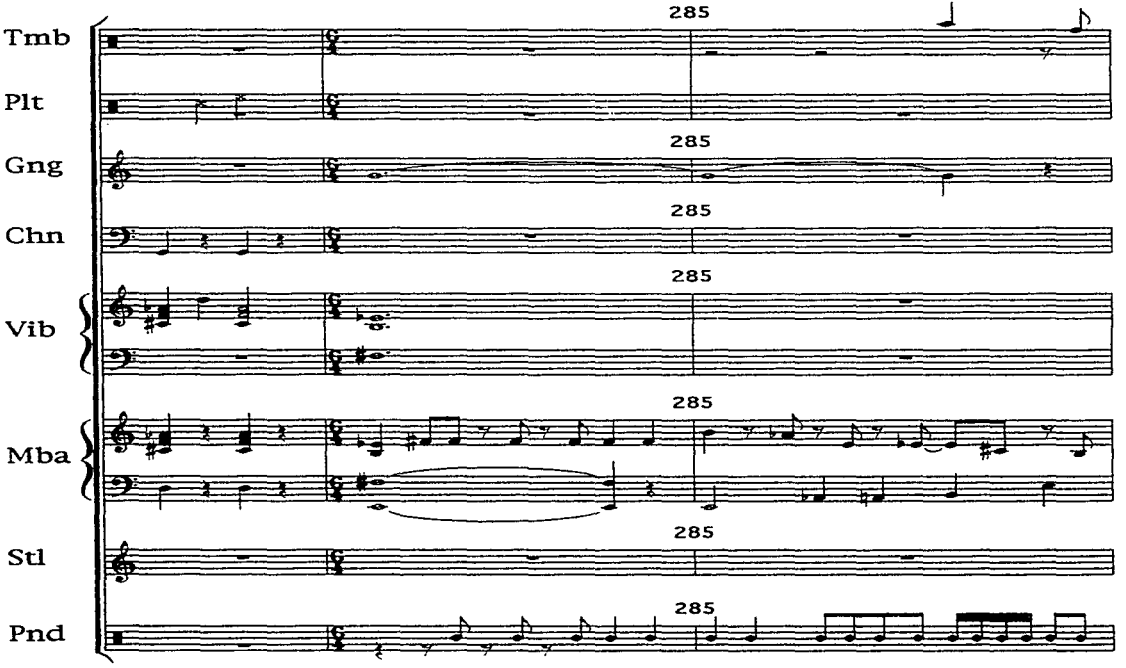

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
260

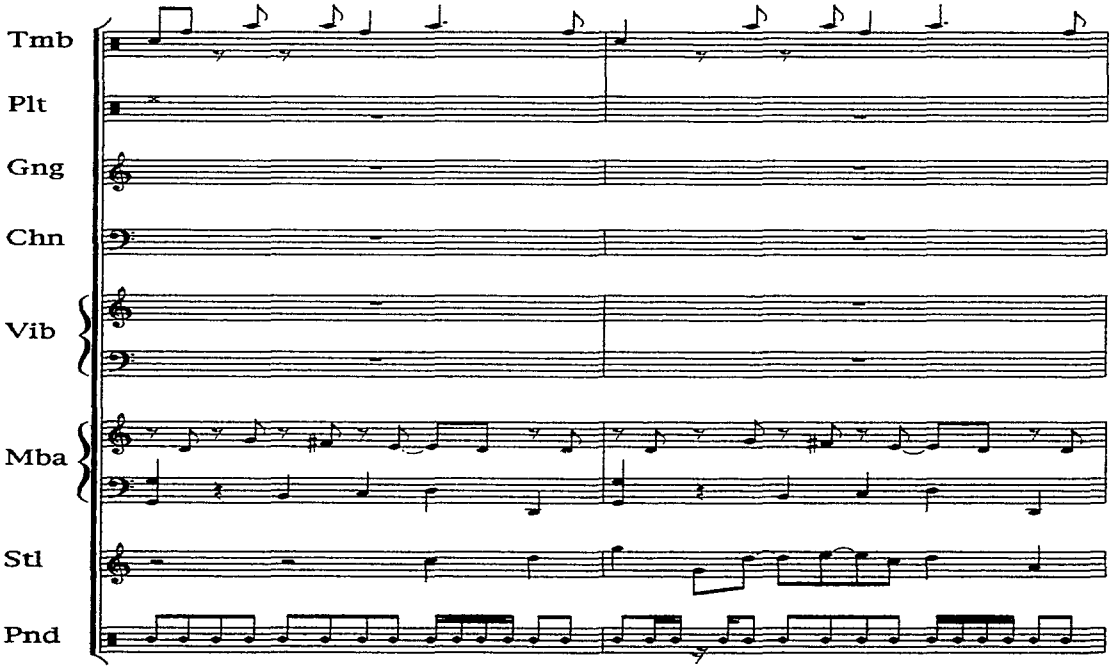

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
265

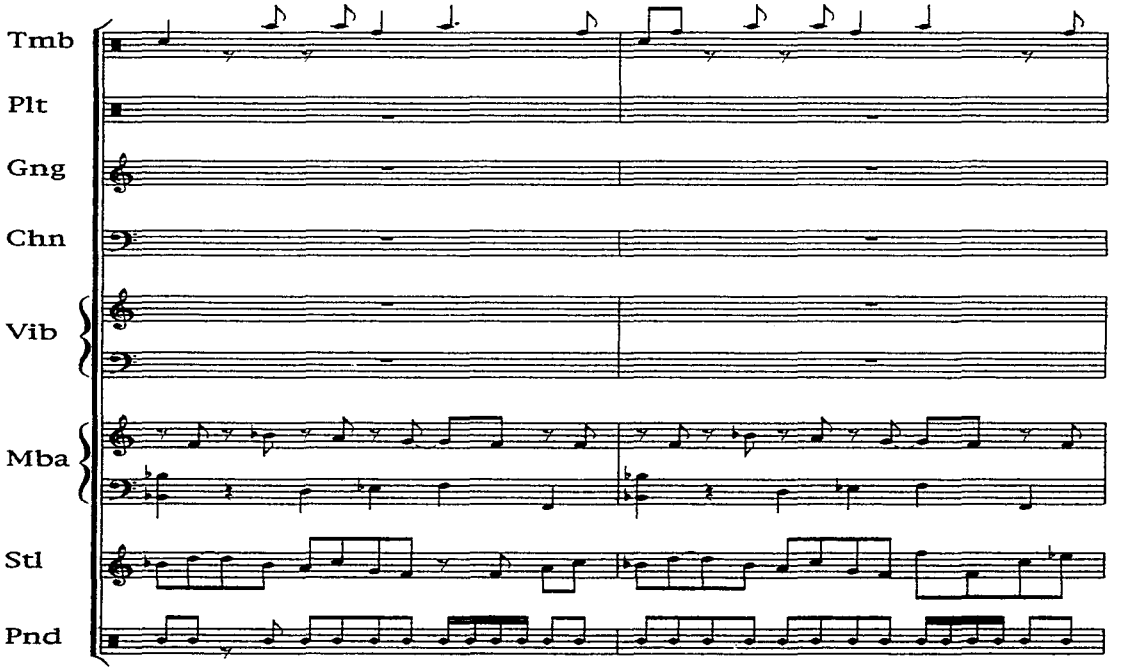

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
270
3

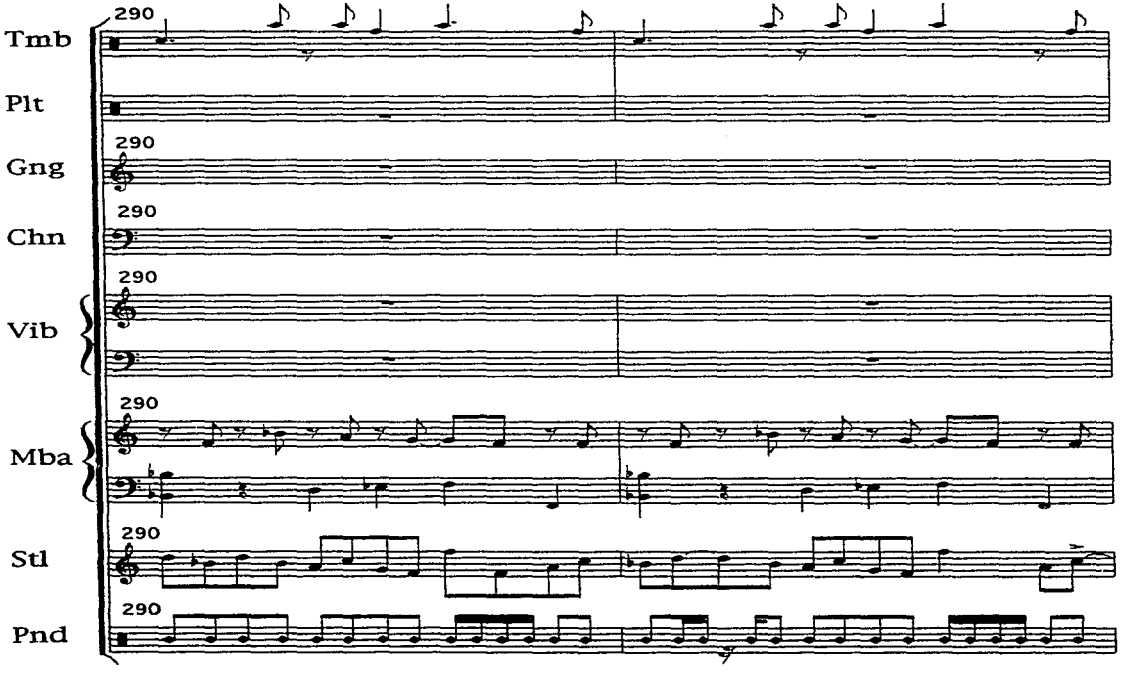

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
275

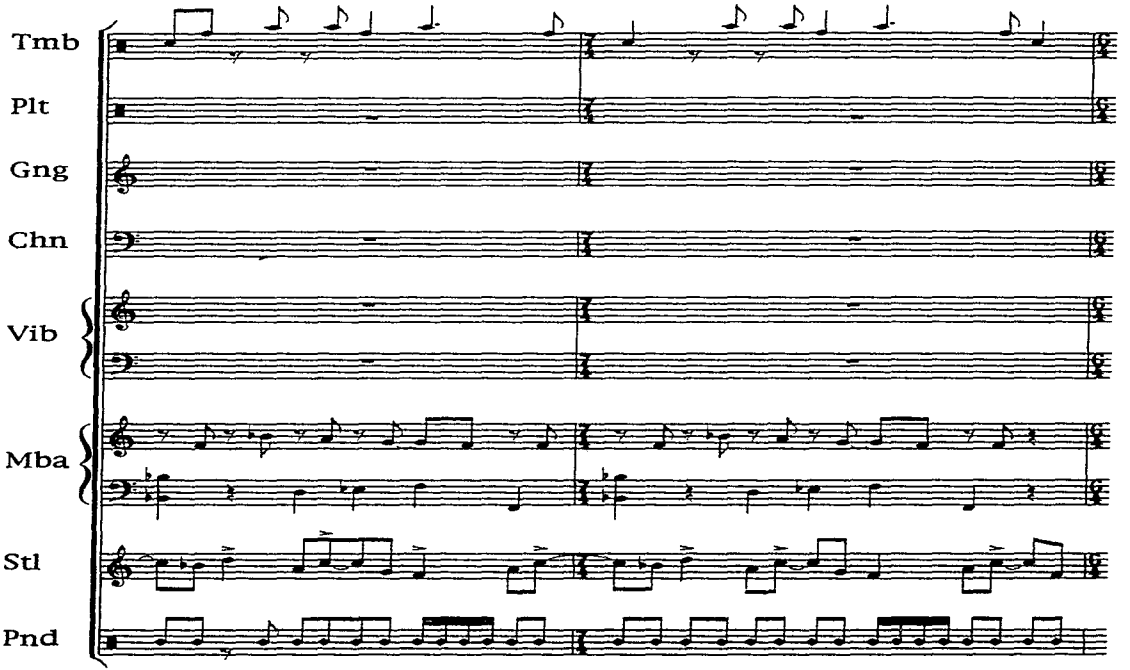

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
280

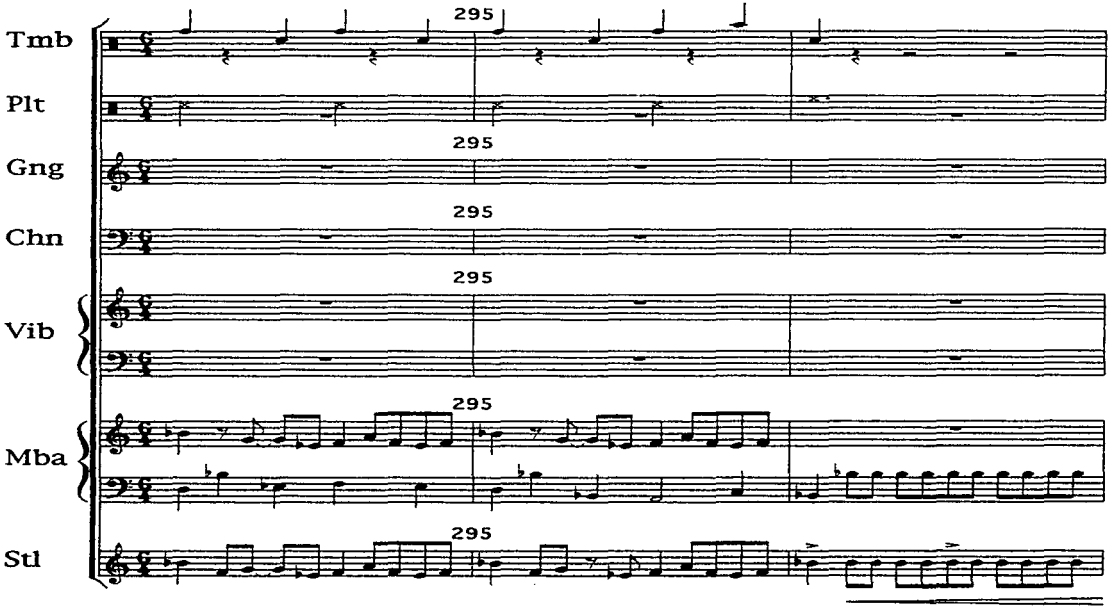

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd
285

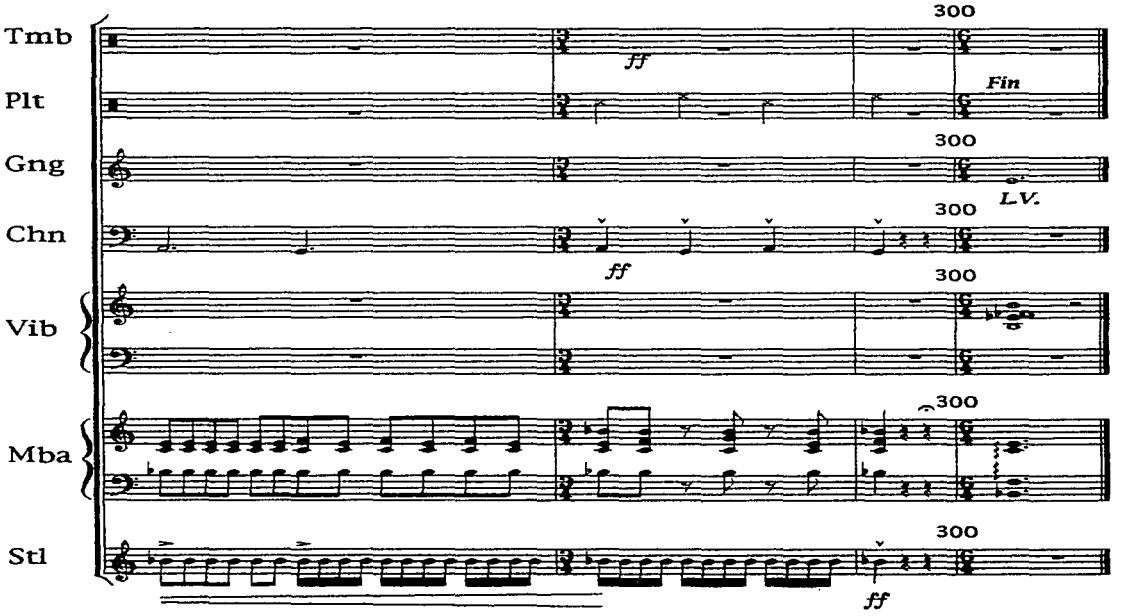

Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd


Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd


290
Tmb
Plt
290
Gng
290
Chn
290
Vib
290
Mba
290
Stl
290
Pnd


Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
Pnd


Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
295


Tmb
Plt
Gng
Chn
Vib
Mba
Stl
300
ff
Fin
LV.

CAPITULO 3
Análisis de las obras escritas para instrumentos de percusión no temperados.

Las obras que se analizarán en este capítulo utilizan instrumentos de percusión no temperados. Debido a la riqueza y variedad de estos instrumentos las obras reunen características diferentes a las pertenecientes al capítulo anterior, al mismo tiempo que los enfoques de los compositores son completamente distintos.

3.1 Corazón Sur

3.1a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Escrita por Eduardo Soto Millán durante los meses de Julio y Agosto de 1994 en la Ciudad de México, esta obra está formada de un solo movimiento.

3.1b) Identificación de los elementos instrumentales.
La instrumentación está indicada en la hoja de explicación como se muestra a continuación:

Percusionista I
Djembe tenor
2 Teponaztlis (cuatro tonos)
Claves agudas
4 Cencerros
2 Platillos
1 Crótalo afinado en G#

Percusionista II
Djembe tenor
1 Teponaztli
1 Concha de tortuga
Claves semi-agudas
4 Cencerros
2 Platillos
1 Crótalo afinado en C

Percusionista III
Djembe tenor
1 Teponaztli
Claves graves
4 Cencerros
2 Platillos
1 Crótalo afinado en B

Percusionista IV
Djembe Bajo
2 Teponaztils
Maracas
4 Cencerros
2 Platillos
1 Crótalo afinado en D

3.1c) Identificación del material musical.
La partitura comienza indicando el tempo, *negra=110-120* , y una anotación interpretativa que dice: *Brutal, con fuerza.* Bajo estas indicaciones comienza el Percusionista I dando un golpe grave de Djembe al tiempo que grita con la sílaba HO en tres alturas diferentes y en matiz *Fortissimo* , después, en el tambor hace un efecto de rugido de león que da paso al primer ritmo de la obra en compás de 3/4: corchea y dos dieciseisavos, silencio de dieciseisavo, un dieciseisavo, corchea, y corchea con dos dieciseisavos. Esta entrada se repite para Perc. II modificando a dos alturas el grito, y a una altura en Perc. III y Perc. IV.
El ritmo que tocan los percusionistas es el mismo pero esta desplazado una *negra* entre Perc. I y Perc. II, al igual que entre Perc. II y Perc. III y IV. Los ritmos se juntan al llegar a la letra A donde se repite el compás cuatro veces, en el siguiente compás comienza una serie de cambios rítmicos que van sucediendo en todos los ejecutantes uno por uno, cada cambio se repite cuatro veces antes de pasar al siguiente, y solo hasta dos compases antes de la letra C los ritmos vuelven al unísono con una indicación de sonidos apagados (Ver partitura, pags. 164 y 165).
En la letra C el ritmo cambia estando aun en unísono, comienzan nuevos cambios en cada ejecutante al igual que en la sección anterior, llegando a unísono con el mismo ritmo que fue escuchado al principio (letra D), al siguiente compás el ritmo es alterado añadiendo una corchea y dos dieciseisavos más a la figura, y convirtiendo el compás en 4/4,

procedimiento que se repite transformando el compás que sigue en 5/4 (Ver partitura, pags. 165 y 166).
Contrario al procedimiento seguido en la transformación de los dos compases anteriores, el cuarto compás de la letra D es reducido a 1/4, y dos compases después comienza una improvisación libre de el Perc. II en la cual el numero de repeticiones del compás queda libre, el percusionista que está improvisando debe indicar el final de su improvisación y el principio del siguiente compás, lo mismo sucede tres compases adelante en la improvisación del Perc. III, en el dialogo de improvisaciones entre Perc I y Perc. IV, y en la improvisación simultánea de los cuatro ejecutantes cinco compases antes de la letra E. (Ver partitura, pag. 166)
Los siguientes tres compases en unísono entre Perc. I, III, y IV sirven de "llamada" para dar paso a la nueva sección de la obra que será tocada en los instrumentos de madera.
En el primer compás de la nueva sección (letra E) el primero en cambiar a *Teponaztli* es el Percusionista II, mientras I y IV continúan su ritmo en *Djembe*. El siguiente en cambiar es Perc. III, después Perc. IV y al final Perc I; Para este momento los cuatro ejecutantes están tocando *Teponaztlis* ; el siguiente cambio sucede en Perc. II quien añade a las figuras rítmicas del *Teponaztli* la *Concha de tortuga* (Ver partitura, pag. 166).
A continuación los materiales rítmicos son expuestos en pares (Perc I y IV, y Perc. II y III), y se intercalan compases de 1/4 de silencio lo que provoca una interrupción del discurso sonoro y ausencia de timbre (Ver partitura, pags. 166 y 167).
Continuando con este proceso de transformaciones, toca su turno a la familia de las claves a las que se les suma las maracas . La primer clave aparece en la letra G tocada por Perc. III, luego es Perc. I quien cambia, y dos compases después aparecen las maracas , el ciclo se completa con la entrada de Perc. II en el quinto compás de la letra G; La textura sigue siendo de instrumentos de madera (igual que la sección anterior) pero el timbre es más agudo y delgado.

En la letra H comienza la sección correspondiente a los cencerros, las entradas son en el siguiente orden: Perc II, Perc. IV, Perc. I, y Perc. III. En los compases 5, 6 y 7 de la H el tema rítmico se reparte entre los cuatro ejecutantes, para posteriormente regresar al método de transformación recurrente durante toda la pieza. A partir de la letra J los percusionistas hacen improvisaciones que van en orden del I al IV.

El final de la obra comienza cuando el Perc. I deja las baquetas y se pone una máscara de madera, luego frota los platillos con un arco de contrabajo o violín, y después toma el crótalo afinado el cual frota mientras camina entre la gente. Este final es el mismo para los otros tres percusionistas. La obra termina cuando los cuatro ejecutantes desaparecen de la vista del público (Ver partitura, pag. 167).
Por supuesto el final de la obra tiene una carga visual importante la cual será comentada posteriormente.

3.1d) Identificación de la estructura interna de la obra.
La obra esta construida en base a las variantes rítmicas posibles en cuatro dieciseisavos. Bajo esta premisa podemos decir que hay un tema rítmico principal con el cual comienza la obra. Durante esta exposición de variantes rítmicas suceden cambios de instrumentación, los cuales no se presentan de forma súbita sino que gradualmente se van mezclando entre sí, lográndose cambios de textura entre tres familias instrumentales que son: Pieles, maderas, y metales; Más específicamente: Djembe, Teponaztli, Claves, Cencerros,Platillos, y Crótalos.
Entonces, podemos decir que la obra tiene la siguiente forma:
Introducción- A (letra A a letra E)- **A'**(letra E al segundo c. de la letra G)- **A"** (letra G a letra H) - **A"'** (letra H a letra K) - **Coda** (letra K al Fin)

3.1e) Descripción de los recursos técnicos de la obra.
Como podemos ver en la dotación de la pieza muchos de los instrumentos que se requieren son de origen folklórico, lo que hace necesario conocer la forma en que estos instrumentos son ejecutados en su contexto original, especialmente el Djembe y el Caparazón de tortuga, en el caso del teponaztli es más difícil saber exactamente el contexto en el que se tocaba.

El Djembe es un tambor proveniente de Africa Occidental (Senegal y Ghana principalmente), el cual se amarra a la cintura quedando suspendido entre las piernas. El compositor indica tres alturas en la partitura, la linea de abajo representa el sonido grave del tambor que se emite golpeando con la mano abierta en el centro del parche, la linea de en medio representa el sonido medio que se produce al golpear el tambor entre la orilla y el centro del parche con la mano abierta y los dedos juntos, sobre esta

misma linea el compositor indica con una cruz el sonido de "slap"[10], el cual, a diferencia del sonido medio se produce golpeando entre la orilla y el centro pero con los dedos abiertos, el resultado es un sonido con muchos más armónicos agudos y más proyección; la linea superior representa el sonido más agudo del instrumento, y se produce golpeando con la orilla de los dedos en la orilla del parche, este sonido tiene limitaciones en su rango dinámico hacia *Forte* en relación con los demás.
Es importante para esta obra que el ejecutante esté acostumbrado a tocar caminando ya que el principio de la obra requiere que los percusionistas comiencen a tocar desde atrás del público.

La Concha o Caparazón de Tortuga es un instrumento usado en México por las poblaciones Huaves en Sonora, se toca colgado del cuello y la cintura, y se golpea con astas de venado sobre las orillas de la parte inferior del caparazón. En este caso el compositor indica las dos alturas en la partitura, y debido a que este instrumento debe ser tocado en combinación con el Teponaztli las astas de venado se sustituyen por baquetas duras de marimba o Xilófono.
En el caso de las maracas el compositor indica en la hoja de explicación la forma en que estas deben ser tocadas.
Los armónicos en los platillos y los crótalos se logran frotando la cara lateral del instrumento con poca presión, dejando que el instrumento resuene libremente. Al igual que con el Djembe al principio de la obra, se requiere agilidad por parte del ejecutante que deberá caminar entre el público con la máscara puesta y frotando el crótalo.

3.1f) Planeación del acomodo y distribución de los instrumentos.
El acomodo de cada instrumentista en el escenario está indicado en la hoja de explicaciones, al igual que el lugar donde los percusionistas empiezan a tocar los Djembes.
Como los distintos instrumentos están bien diferenciados dentro de la estructura musical no es necesario mezclar los instrumentos, lo que facilita considerablemente el acomodo interno de cada percusionista.

3.1g) Identificación de las características gráficas de la partitura.
La notación esta claramente indicada en la partitura dando a cada altura una linea, y a cada instrumento un símbolo correspondiente. El momento en

[10] Diferente del "slap " de conga explicado en el capitulo anterior, pag. 42.

que debe ser usada la máscara es indicado también en la partitura con un símbolo especial indicado en la hoja de explicaciones (Ver partitura, Pag. 162).
Se puede tocar con partitura, ya que son solo tres hojas las que se necesitan para esta obra.

3.1h) Clasificación del lenguaje musical del compositor.
Sin duda alguna la presencia de un ritmo constante que nos remite inmediatamente al Africa o Cuba es elemento primordial en la impresión auditiva de esta obra, a pesar de los cambios de instrumentación, el ritmo, que es constante casi todo el tiempo, logra una identificación del oyente con la obra, quizá porque este tipo de rítmica tiene la sencillez necesaria para que el público se sienta cómodo en el ambiente sonoro que se produce. No es sino hasta el final de la obra que este elemento tan fuerte desaparece, dando paso a la magia y pureza de los platillos y crótalos frotados, momento en el cual un nuevo factor aparece: lo escénico. Este factor se combina perfectamente con lo auditivo para atraer aún más la atención del público.
La obra tiene gran congruencia al hacer que todas las transformaciones, tanto las rítmicas como las tímbricas, encuentren un final etéreo provocado por la sonoridad de crótalos y platillos frotados con el arco.

3.1i) Datos biográficos y personales del compositor.
Cuestionario al compositor.
1.- ¿Por qué el título?
Siempre he pensado que una obra es como un hijo, hay que descubrirle el nombre. Pero es en el elemento que desencadena la obra donde está el título. En este caso ese elemento desencadenador fueron los conflictos en Chiapas en 1994.

2.- ¿Como fue concebida la obra?
En lo extra musical, como ya dije tuvo que ver Chiapas y su situación, pero también se trataba de hacer una música que tuviera que ver con la etnia del lugar, por ejemplo las mascaras que se usan en la pieza deberían ser chiapanecas.
Además hay motivos musicales parecidos a ritmos africanos.

3.- ¿Por qué usa las percusiones como herramienta para su obra?
Hay varias razones, el encargo por parte del FIC, la colaboración con

Tambuco, además me identifico con las percusiones ya que anteriormente realicé estudios de percusión. Por otro lado el djembe era para mi el instrumento de guerra (en vez del fusil)

4.- ¿Porqué utiliza esa dotación instrumental?
Mi intención dentro de esta obra era también contar mi propia historia y los elementos que usé para contar esta historia fueron: el djembe por su fuerza y sonoridad representaba lo militar, maracas, teponaztlis, claves son la lucha en el bosque; la sección final llega a la paz y debe contrastar con el principio.

5.- ¿En qué corriente estética clasificaría esta obra?
Podría parecer minimalismo, pero no por usar repeticiones se puede decir que una música es minimalista, el uso que hago de las repeticiones tiene que ver con la forma en que los indígenas en México utilizan la repetición, haciendo pequeños cambios muy sutiles que transforman los motivos musicales.

6.- ¿Existe algún tipo de influencia en la creación de esta obra?
La cultura del país y de Latinoamérica.

7.- ¿A quién va dirigida la obra, y que pretendes con tu música?
Al público de concierto, ojalá pudiera ayudar a la gente a reflexionar sobre la situación del país.
Es importante también lograr la comunicación entre compositor, intérprete y auditorio. Creo que una obra tiene éxito si logra los objetivos del compositor, independientemente de si gustó o no.

8.- ¿Qué importancia tiene la colaboración entre compositor e intérprete?
En el sentido estricto el compositor debe poder escribir la obra para ser tocada sin colaboración, sin embargo cuando hay colaboración entre compositor e intérprete se debe lograr un mejor resultado tanto en la creación como en la interpretación.

9.- Comentario personal del compositor.
Esta obra representa un cambio en mi forma de componer, es resultado de las obras anteriores pero es principio de una nueva etapa en mi lenguaje musical.

Biografía.

Eduardo Soto Millán.

Nació en la ciudad de México en 1956. Realizó sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M. y asistió al Laboratorio de composición de Julio Estrada así cómo a cursos impartidos por Ramón Barce, Rodolfo Halffter, Jean Etienne Marie y Antonio Russek.

Entre 1979-1982 fundó y dirigió el Grupo de Música Contemporánea de la Escuela Nacional de Música de la U.N..A.M., y entre 1984-1986 el Ensamble Intermúsica.

Ha sido programador musical en Radio Educación, Coordinador de actividades musicales en la Casa del Lago, cofundador del Centro Independiente de Investigaciones Musicales y Multimedia, Jefe del Departamento de Música de Cámara de la Dirección de Música de Difusión Cultural de la U.N.A.M., Coordinador de los talleres "Alicia Urreta" para grafía musical, reparación y mantenimiento de instrumentos musicales del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, Presidente Fundador de la Sociedad Mexicana de Música Nueva, Coordinador del Registro Nacional de Compositores del INBA y fundador del Centro de Apoyo para Compositores de Música de Concierto en 1993.

Ha participado como coordinador de algunos eventos musicales, entre los que se encuentran el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea (1981), Jóvenes Compositores de la U.N.A.M. (1982), La Computadora y la Música (1992) y el Primer Encuentro Latinoamericano de Arpa (1993); de igual forma ha sido creador de algunos otros como Temporada de Otoño-Compositores Mexicanos (1989), 50's-60's-Otros Compositores, Otra Música (1985), Con Voz Propia -Compositoras Mexicanas- (1988) y Música Electroacústica Mexicana (1988), etc.

También ha colaborado en diversos diarios y revistas especializadas como La Jornada, El Financiero, Uno más uno, Pauta y Pregón de Arte; además ha impartido clases en la E.N.M. de la U.N.A.M., y desde 1976, en la Escuela de Iniciación Artística N°3 del INBA. En 1995-96 fue invitado a trabajar como compositor residente con el grupo Relàche en la Arizona State University West. Es autor del primer *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto -Siglo XX-*, publicado por la Sociedad de Autores y Compositores de Música y el Fondo de Cultura Económica.

En el campo del teatro y la danza ha musicalizado distintas obras, y ha recibido encargos de diferentes instituciones tanto en México como en el extranjero.

Aspectos acústico-espaciales y de percepción constituyen sus principales

preocupaciones, así como un interés por la interdisciplina (música-movimiento) donde destaca el manejo de sistemas de repetición con clara influencia de las músicas mágicas propias de las antiguas culturas de México y Latinoamérica.

Catálogo de obras del compositor (Obras que incluyan instrumentos de percusión).

- Suite urbana (piccolo, clarinete en Bb, piano, vc, grabación y 6 percusionistas) 1979.

- Rrose Selavy, in memoriam (soprano, tenor, vla, percusión y quinteto de metales) 1980.

- Antiformas, tres pequeños manams para piano y percusión, 1980.

- Aqua Aeternus (voz,femenina, flauta, 2 clarinetes, 2 violines, cello y percusiones) 1981.

- Bindu (orquesta de cuerdas y percusiones) 1982.

- Coreomúsica (piano, percusiones y danza) 1983.

- Interludios para danza (soprano, cello y percusiones) 1983.

- Composición II [Música del Interior] (orquesta de percusiones, o para uno a 16 percusionistas) 1986.

- Composición IV -Ollin Yoliztli- (orquesta de percusiones) 1987.

- Gucumatz (cuarteto de flautas, 2 trps. en Bb, 2 saxofones, 2 trombs, 2 cornos en a, 3 percusiones, piano eléctrico, sintetizador Yamaha Dx7 y bailarines) 1987.

- Música para una llama violeta (marimba modificada, maracas, claves, 2 campanitas de bronce y cinta) 1987.

- Sentencia marina (soprano y percusión) 1988.

- Tzatzi (piano y percusión) 1989.

- Mandrágora (sintetizador, percusión y cinta) 1990.

- Despertar de luz (percusiones y cinta) 1990.

- Non tempo (arpa y percusiones) 1991.

- Nindotocoxo -Cerro Sagrado-(ollas de barro y medios electrónicos) 1992.

- Ciudad de México [México bajo la lluvia] I.-Piel de Agua (percusiones) 1993.

- Corazón sur (cuarteto de percusiones) 1994.

- Manos a la obra. Estudio para percusiones N°1 (2 percusiones) 1995.

- Tloque-Nahuaque (flt., cor. ing. y ob., sax. sop. y alto, fg., vla., pno., bajo eléctrico, y percusiones) 1996.

Música para danza y teatro.
- Aire de tiempo (flauta y percusiones) 1984.

- Imágenes con niña solitaria lejos del mar (cello, percusión y cinta) 1987.

- La bolivariana (piano, guit., percusiones, sintetizadores y sampler) 1989.

- Raíz de Mandrágora (sintetizadores, percusiones y voz) 1990.

- A tu intocable persona (voz, alientos, piano, sintetizador, guitarra eléctrica, bajo, batería y percusiones.

- A los cuatro vientos (saxofón, pno., bajo, batería, claves, procesador de sonido y voz) 1995.

CORAZÓN SUR

CUARTETO
DE
PERCUSIONES

-EDUARDO SOTO MILLÁN-

©

OSCILACIÓN

DJEMBÉ (TAMBOR AFRICANO) / DJEMBÉ (AFRICAN DRUM) — AGUDOS/HIGH PITCH, BAJOS/LOW PITCH

CONCHA DE TORTUGA / TURTLE SHELL — AGUDO(HIGH TONE) → GRAVE/LOW TONE

MARACAS

CLAVES

CRÓTALES CON ARCO DE CONTRABAJO / CROTALES WITH DOUBLE BASS BOW

TEPONAZTLI (6 TONOS)
TEPONAZTLI (4 TONES)
CENCERROS I-IV (CADA MÚSICO)
COWBELLS I-IV (EACH PLAYER)
PLATILLOS I-III (CADA MÚSICO) CON ARCO DE CONTRABAJO, PARA PRODUCIR DIFERENTES ARMÓNICOS
CYMBALS I-III (EACH PLAYER) WITH DOUBLE BASS BOW, TO BE PRODUCED DIFFERENT HARMONICS

DE GRAVE A AGUDO / LOW TO HIGH

-LA PIEZA ES PARA CUATRO PERCUSIONISTAS
THIS PIECE IS FOR FOUR PERCUSSIONISTS

-LOS PERCUSIONISTAS DEBEN ENTONAR ALTURAS APROXIMADAS AL PRINCIPIO DE LA PIEZA
PERFORMERS MUST SING APPROXIMATE PITCHES AT THE BEGINNING OF THE PIECE

-EL NUMERO EN LOS CIRCULOS SIGNIFICA LA CANTIDAD MINIMA DE VECES QUE LAS REPETICIONES DEBEN HACERSE
NUMBER IN THE CIRCLES INDICATES THE MINIMUM NUMBER OF TIMES THAT REPETITIONS MUST BE PERFORMERED

I: (TENOR) — (CUATRO TONOS / FOUR TONES) AGUDAS / HIGH TONE (I-IV) (I-II) (EN / IN G#)

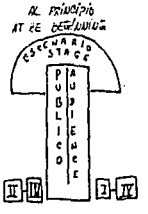
II: (TENOR) — (DOS TONOS / TWO TONES) (DOS TONOS / TWO TONES) (SEMI AGUDAS / MIDDLE TONE) (I-IV) (III-IV) (EN / IN C)

III: (TENOR) — (DOS TONOS / TWO TONES) (GRAVES / LOW TONE) (I-V) (V-VI) (EN / IN B)

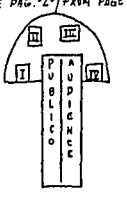
IV: (BAJO / BASS) — (CUATRO TONOS / FOUR TONES) (I-IV) (VII-VIII) (EN / IN D)

-LA COLOCACIÓN DE LOS MÚSICOS ES COMO SIGUE:
POSITION OF PERFORMERS IS AS FIGURE SHOWS:

AL PRINCIPIO / AT THE BEGINNING



DESDE PÁG. -2- / FROM PAGE -2-



PAUSA BREVE
SHORT PAUSE
SIN COMPÁS
NO MEASURE

COLOCARSE UNA MÁSCARA DE MANERA(AL FINAL) / PERFORMERS SHOULD PUT ON A WOOD MASK (AT THE END OF THE PIECE)

PARA DJEMBÉ / FOR DJEMBÉ: NORMAL / AUDIBLE SOUND; SONIDO TAPADO / MUTED SOUND; CON MANO ABIERTA / TO BE PLAYED WITH OPEN HAND

PARA MARACAS / FOR MARACAS — TOCAR HACIA ABAJO/ARRIBA, RESPECTIVAMENTE / TO BE PLAYED DOWN/UP, RESPECTIVELY

DURACIÓN: 18' – 20' CIRCA
DURATION:

PARA EL CUARTETO TAMBUCO

A LOS HOMBRES Y MUJERES SIN NOMBRE
Y SIN ROSTRO.

OBRA COMISIONADA
POR EL XXII FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO.

"... PORQUE ESO QUE LLAMAMOS PATRIA NO
ES UNA IDEA QUE VAGA ENTRE
LETRAS Y LIBROS, SINO EL GRAN
CUERPO DE CARNE Y HUESO,
DE DOLOR Y SUFRIMIENTO,
DE PENA, DE ESPERANZA EN QUE
TODO CAMBIE, AL FIN,
UN BUEN DÍA."

MARCOS.

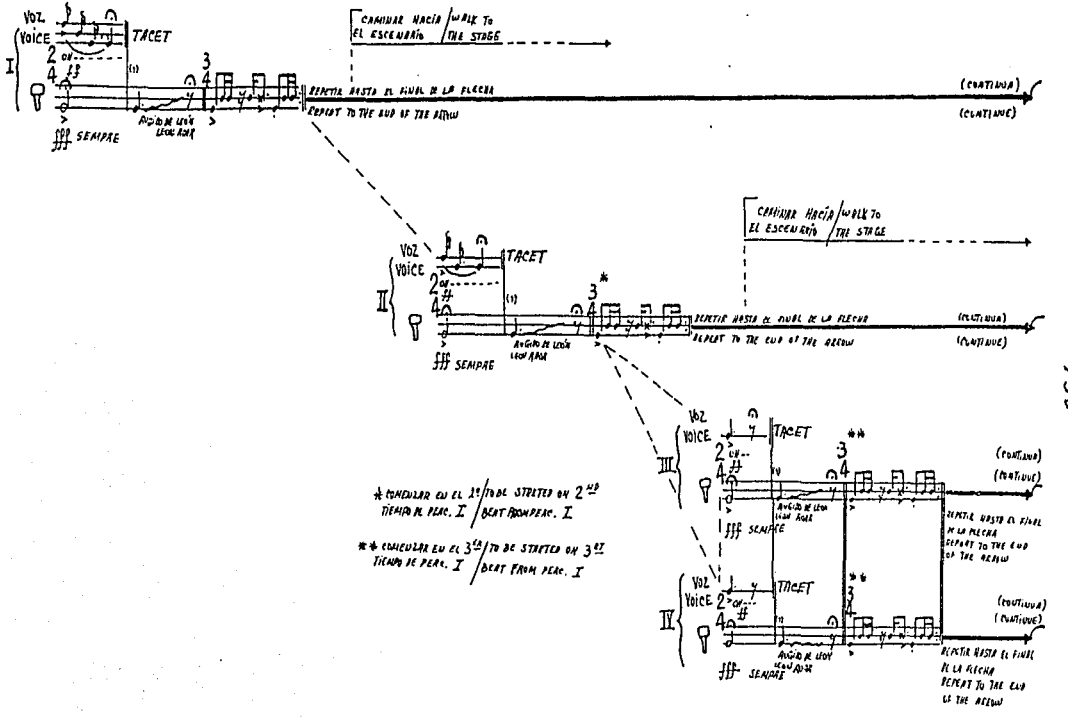
CUARTETO DE PERCUSIONES.

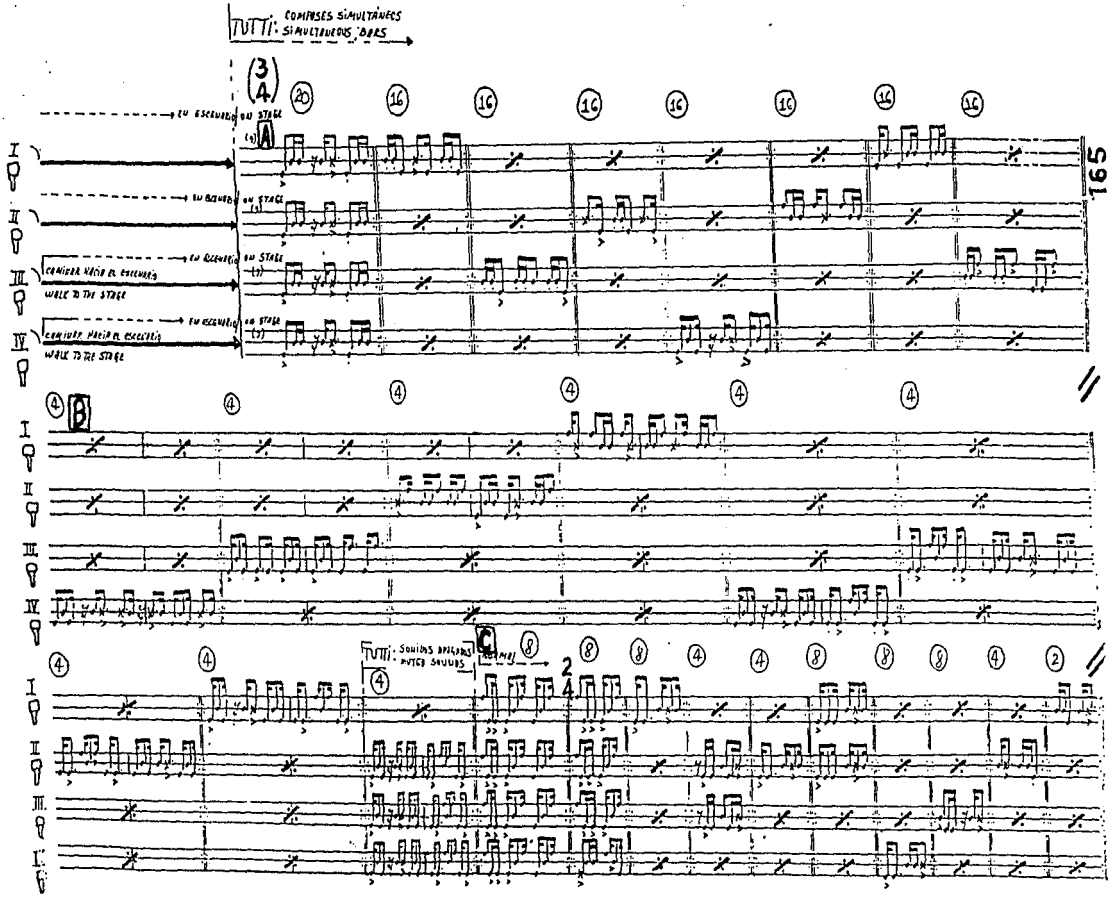
CORAZÓN SUR

-EDUARDO SOTO MILLÁN- ©

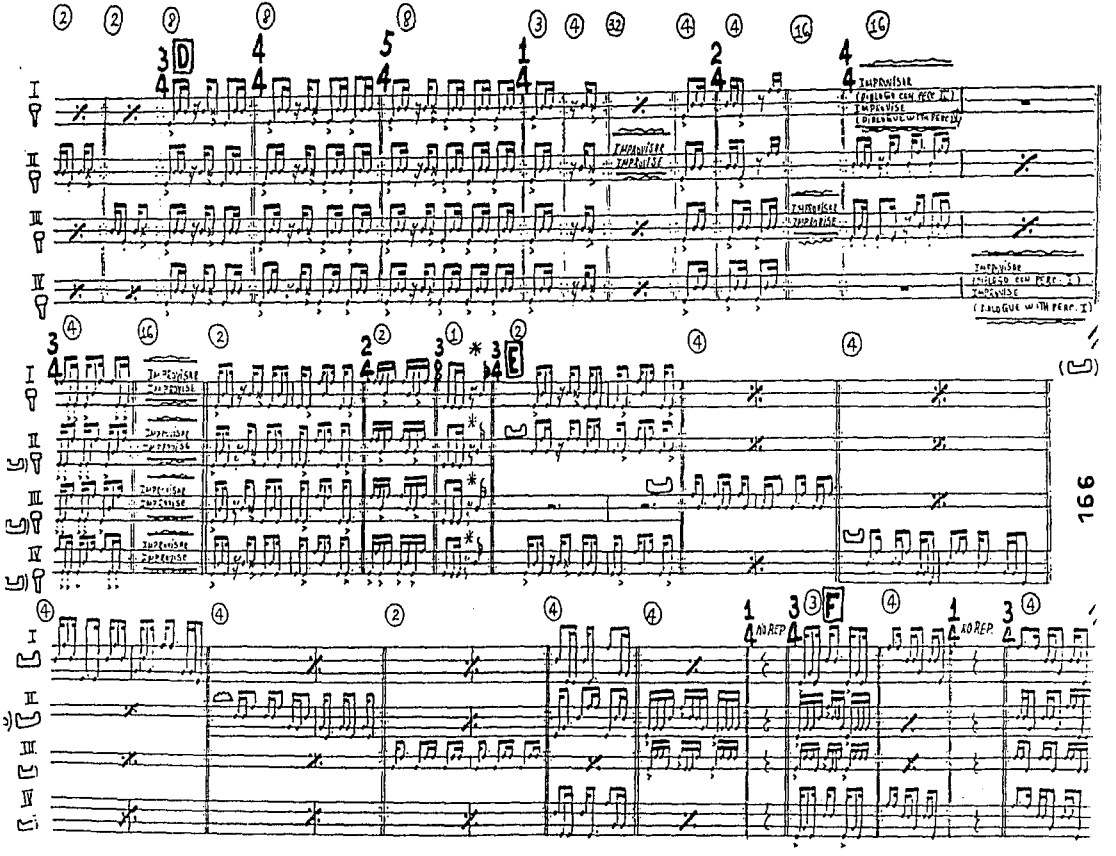
♩= 110-120

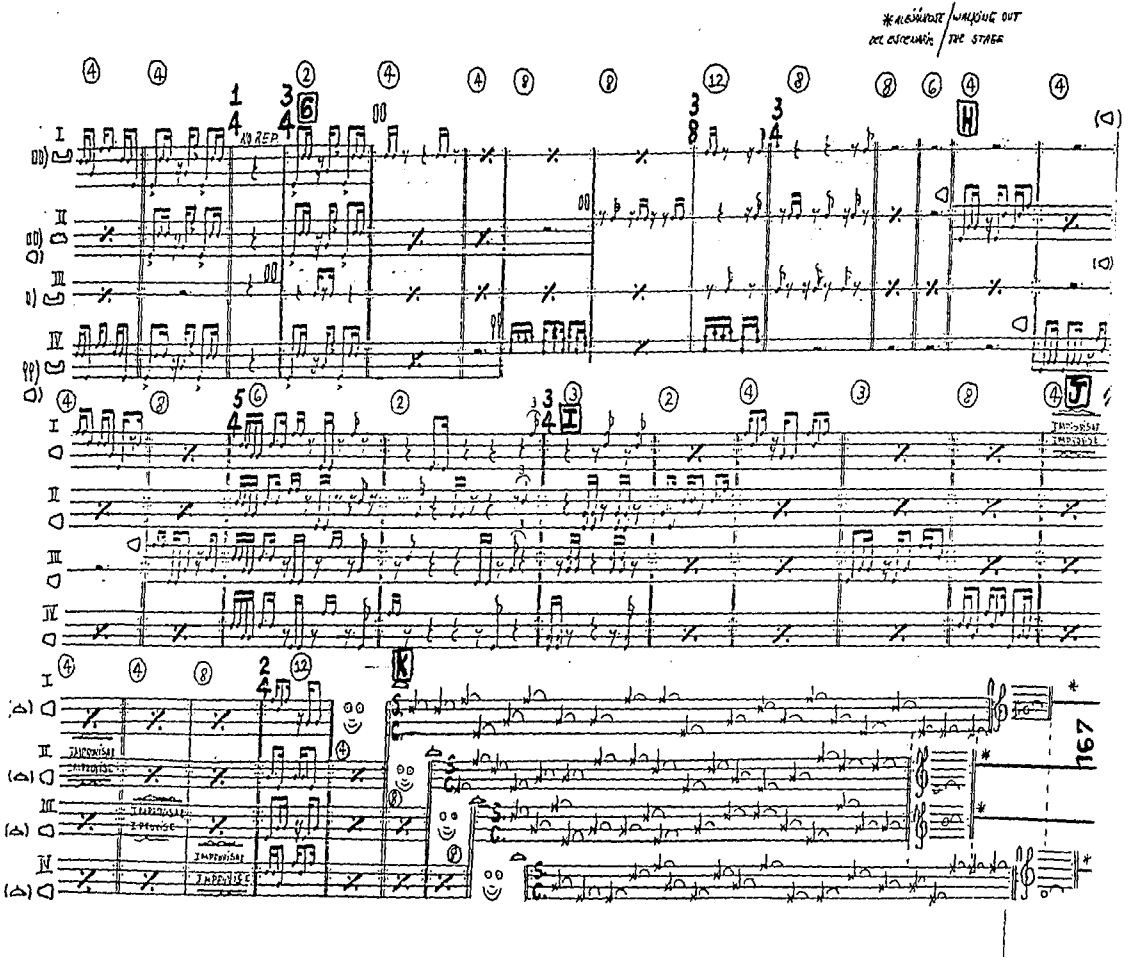
VITAL, CON FUERZA/STRONG




TUTTI: COMPASES SIMULTÁNEOS
SIMULTANEOUS BARS
EN ESCENARIO ON STAGE
COMINAR HACIA EL ESCENARIO
WALK TO THE STAGE
A
B
C
TUTTI: SONIDOS DIFUSOS
MUTED SOUNDS
165

* TOMAR EN EL CUERPO DEL TAMBOR
* TO BE PLAYED ON THE BODY OF INSTRUMENT





*ALEXANDRE / WALKING OUT
DEL ESCENARIO / THE STAGE
NO REP.
IMPROVISAR
IMPROVISE
167

3.2. SOUFFLE

3.1a) Datos biográficos y forma externa de la obra.
Esta obra, escrita por Gonzalo Macías, fue creada en 1992, en la ciudad de París, y consta de un solo movimiento.

3.1b) Identificación de los elementos instrumentales.
Los instrumentos repartidos entre cuatro percusionistas están indicados en las hojas de explicación como a continuación se muestra:

Percusión 1
Platillo barítono
Platillo tenor
Cencerro contralto
Gong Tailandés tenor
Tam Tam
Matraca
Maracas
Wood Block contralto
Conga
Tom Tom contralto

Percusión 2
Gong Opera China
Cencerro soprano
Gong Tailandés barítono
Gong Tailandés bajo
Matraca
Maracas
Wood Block soprano
Conga
Tom Tom soprano
Timbal

Percusión 3
Gong Opera China
Platillo contralto
Cencerro tenor
Gong Tailandés contralto
Tam Tam
Matraca
Maracas
Wood Block tenor
Bongos

Tom Tom tenor

Percusión 4
Platillo soprano
Cencerro barítono
Cencerro bajo
Gong Tailandés soprano
Matraca
Maracas
Wood Block barítono
Cabaza
Tambor de Agua
Bongos
Tom Tom barítono
Gran Cassa

3.2c) Identificación del material musical.

Esta pieza tiene como elementos principales, debido a la naturaleza de los instrumentos que utiliza, el ritmo y el timbre. El tratamiento que el compositor hace de estos elementos es muy especial. En su mayoría la rítmica es irregular, y en los casos en que aparecen ritmos regulares, normalmente estos están repartidos entre los ejecutantes. El principal material temático está basado en una Serie de valores rítmicos, a saber: 5 • 3 • 4 • 2 • 1 , la cual es transformada por si misma de diferentes formas; Por ejemplo:

Si a esta *Serie* (5 • 3 • 4 • 2 • 1) le sumamos cada uno de sus mismos valores, entonces la serie cambia de la siguiente manera:

Serie + 1: 6 • 4 • 5 • 3 • 2
Serie + 2: 7 • 5 • 6 • 4 • 3
Serie + 4: 9 • 7 • 8 • 6 • 5
Serie + 3: 8 • 6 • 7 • 5 • 4
Serie + 5: 10 • 8 • 9 • 7 • 6

Las posibilidades de este recurso son muy amplias, tomando en cuenta que podemos invertir el orden de los dígitos, multiplicar, etc.

Por otra, parte los instrumentos son usados por familias, las cuales no corresponden a las dotaciones para cada ejecutante, a saber:

Familia 1: *4 Platillos, y Tam Tam*
Familia 2: *5 Gongs Tailandeses*
Familia 3: *5 Cencerros afinados*
Familia 4: *4 Maracas y Cabaza*
Familia 5: *4 Wood Blocks y Tambor de agua*
Familia 6: *1 Par de Bongos, 2 Congas y Timbal*
Familia 7: *4 Tom Toms y Gran Cassa*
Familia 8: *4 Matracas*
Instrumento aislado: *1 Gong de Opera China*

Estas familias van cambiando o mezclándose paulatinamente entre ellas, provocando los cambios de color de la pieza, al mismo tiempo que la *Serie* rítmica se va transformando.

Para mostrar los materiales descritos anteriormente ahora me remitiré a la partitura.

Los primeros diez compases son en *4/4*, a una velocidad de *negra=72* , los valores son largos y en matiz *p, mp o mf,* tocando solamente en los platillos hasta el compás 11, esta primera hoja sirve de introducción.
A continuación aparecerá por primera vez la *Serie* (material temático) repartida entre los cuatro percusionistas tocando en los platillos:
El Percusionista 1 toca en el primer tiempo del compás 12, seguido del Perc. 2 a **5** corcheas de distancia, luego Perc.3 a **3** corcheas de distancia, Perc.4 a **4** corcheas, Perc. 1 a **2** corcheas y cierra el ciclo el Percusionista 2 a **1** corchea del anterior, y así se completa la *Serie* : 5 • 3 • 4 • 2 • 1 (Ver partitura, pag. 179).
Del c. 15 al c. 60 se desarrolla este material temático de distintas formas y en distintos instrumentos, como fue explicado anteriormente; así por ejemplo tenemos en el c.28 el tema en distinta proporción numérica que va del Perc. 4 al Perc. 3, luego al Perc.2 y termina en el Perc. 1 al compás 29, en los platillos. (Ver partitura, pags. 179 a 184)
En el c. 61 comienza una sección que culmina en el c. 93 letra **C**, y que utiliza el recurso de la "modulación métrica", el cual consiste en tomar un valor rítmico que al siguiente compás se convertirá en un valor diferente sin cambiar su relación en el tiempo afectando así la unidad del compás. Por ejemplo en el c.61 los tresillos de negra se convierten al siguiente compás en dieciseisavos, cambiando el valor de *negra = 72* a *negra = 54.* (Ver partitura, pags. 184)
En esta sección encontramos también la *Serie* en el c. 63 tocada por el Perc. 2 y que se distingue en los acentos sobre los quintillos en el Gong Tailandés .
A partir del c.86 los percusionistas se agrupan en pares (Perc. 1 y 4, y Perc. 2 y 3), estas parejas forman cada una un ritmo regular (Perc. 1 y 4 en tresillos, Perc. 2 y 3 en dieciseisavos) con acentos que forman una vez más la *Serie* o material temático principal (Ver partitura, pag. 187). Estas figuras desembocan con un *crescendo* a la letra **C.**
De aquí en adelante comienza de nuevo la transformación numérica y tímbrica del tema haciéndose cada vez más compleja y densa la actividad, llegando al primer y más importante clímax de la obra gracias a un *crescendo* de los cuatro ejecutantes que tocan complicados ritmos en distintos instrumentos en el c. 116. (Ver partitura, pags. 188 a 191)

Inmediatamente la nueva sección comienza con la Gran Cassa y el Gong de Opera China en *FF*, a los que se les añaden dos Matracas en *F*.
En el c.122 encontramos el tema construido con acentos en el Perc. 1, ahora en espejo: 1 • 2 • 4 • 3 • 5.
Aparece material rítmico (c. 132, Perc. 2) que servirá después para formar bloques sonoros entre los ejecutantes, como en el c. 143 entre los Perc. 1, 2 y 4, o en el c. 155 entre los Perc. 1, 3 y 4, culminando en un segundo clímax (*F*) al c. 160. De aquí

hasta el final la textura sonora se irá adelgazando hacia sonidos largos en *P* que nos recuerdan el principio de la obra. (Ver partitura, pags. 194 al fin)
Los compases que se presentan a lo largo de la pieza son: *4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 5/8 y 7/8.*
El *Tempo* varia entre los siguientes valores:
Negra = 72, N = 54, N = 60, N = 90, N = 75, N = 80, N = 100.
La afinación opcional que el compositor pide para los Cencerros y Gongs será explicada por él mismo dentro de sus comentarios al final del análisis.

3.2d) Identificación de la estructura interna de la obra.

La obra esta hecha en una sola parte debido a que el recurso generador de la pieza es la *Serie* . Podemos distinguir sin embargo dos clímax que nos sugieren tres secciones diferenciadas: **A** (principio al c.116) - **B** (c. 117 al 160) - **C** (c. 160 al fin).

3.2e) Descripción de los recursos técnicos de la obra.

Para la ejecución de esta pieza el problema principial es la selección de baquetas adecuadas, ya que la naturaleza de los instrumentos que el percusionista tiene que tocar es muy diversa (Gong Tailandés, Tambor de Agua, Wood Block , Gran Cassa, etc.) y al momento de la ejecución hay muy pocas posibilidades de hacer cambio de baquetas, lo cual nos conduce a poner especial atención en la selección de baquetas que nos permitan obtener la mejor calidad de sonido, además, la habilidad que el ejecutante tenga para hacer cambios de estas durante la interpretación afectará, en beneficio o en detrimento del resultado sonoro de la obra.
El criterio de selección queda libre en cada caso, dependiendo del tipo de instrumento de que se disponga.

3.2f) Planeación del acomodo y distribución de los instrumentos.

El acomodo en el escenario es indicado por el compositor en las hojas de explicación de la partitura (Ver partitura, pag.179), esto puede variar de acuerdo con las circunstancias del lugar o de los instrumentos e instrumentistas.
El acomodo de cada ejecutante debe considerar las combinaciones y los cambios rápidos de instrumentos, ya que esto afectará directamente el estudio y la interpretación de la obra, el acomodo de los distintos instrumentos debe pensarse como un solo instrumento.

3.2g) Identificación de las características gráficas de la partitura.

Recomiendo tocar con *particella* ya que hay pocos lugares para dar vuelta a las hojas, también se deben hacer anotaciones en la *particella* a modo de guía de los otros percusionistas.
Para la notación el compositor utiliza sistemas de siete lineas o heptagramas en los que acomoda los instrumentos representándolos en su mayoría con neumas, a excepción de algunos instrumentos como:
- Gong de Opera China
- Tam Tam

- Wood Block
- Tambor de Agua
- Platillo
- Gran Cassa

(Ver partitura, pags. 175 a 177)

3.2h) Clasificación del lenguaje musical del compositor.

Es muy interesante la impresión auditiva que se logra con el tratamiento de los recursos que componen la obra, ya que el uso de valores rítmicos irregulares que se transforman nos da una sensación arrítmica al no sentirse nunca o casi nunca un pulso constante. Los valores métricos del compás finalmente sirven de guía para que el percusionista tenga una referencia en relación con los otros ejecutantes durante la interpretación.

La forma en que los percusionistas están acomodados en el escenario contribuye al movimiento en el espacio de la *Serie* o tema rítmico, recurso que nos recuerda a la famosa Toccata de Carlos Chávez.

3.2i) Datos biográficos y personales del compositor.

Cuestionario al compositor:

1.- ¿Por que el título?

Como en otros casos, en el origen de esta pieza existía una imagen y un sentimiento. Para expresarlos me puse a escribir la música.

Más tarde, a la hora de escoger o determinar el título me encontré en problemas. Quizás tendría que buscar varias posibilidades para precisar el sentido de la palabra "Souffle". Entre "Aliento", "Hálito, "Brío", "Empuje", podría haber encontrado la palabra ideal en español.

En vista de que no la encontré, utilicé una que me pareció mas adecuada (pero en francés...).

2.- ¿Cómo fue concebida la obra?

La pieza fue concebida a partir de una idea de escritura: se trataba de esconder un canon. Dicho de otro modo, después de partir de un canon, claro y simple, comencé a modificarlo, a transformarlo hasta encontrar toda una serie de posibilidades que me llevaban a una música que ya no sonaba como canon. Así, entendí a mi procedimiento de escritura (que era en principio muy simple) y llegaba a un resultado sonoro que me parecía más interesante.

Habría que agregar que la relación entre forma y timbre fue otro de los principios de construcción. Ya que por un lado "escondía" un objeto conocido (el canon), y por el otro, al construir cada sección únicamente con un grupo de instrumentos se lograba un perfil muy claro. Era este principio de claridad y no claridad que me pareció interesante desde el punto de vista de la percepción.

3.- ¿Porqué usas las percusiones como herramienta composicional?
Las percusiones (dejando a un lado los teclados) ofrecen la posibilidad de concentrarse en el tiempo, la duración, el ritmo. El compositor debe cuidar mucho su trabajo, para que la "ausencia" de la altura, no pese en el interés del discurso musical. De hecho se puede llegar a aprovechar esta ausencia para descubrir toda una serie de elementos del sonido que están en segundo o tercer plano cuando la idea musical esta basada en las notas.
Creo que el mundo de las percusiones rompe muy a menudo con una percepción estereotipada de la música. Nos sitúa enfrente al sonido, sin tantas referencias y tantas obras memorizadas que a veces funcionan como un filtro.
La percepción, sin este filtro, es un poco más directa, mas viva. Y era este mundo el que atraía todo mi interés.

4.- ¿Porqué utilizas esa dotación?
Se trataba de construir "quintetos", por así decirlo (desde un instrumento soprano hasta un bajo), situados de taf forma que el sonido se desplazara de un lado a otro en el escenario. En toda la pieza creo que hay tres fragmentos en los que dicho movimiento se puede percibir claramente.
Desde luego que no se trataba de hacer únicamente eso.
La otra razón, de orden estructural, era la de contar con familias de instrumentos que estarían relacionadas con las diferentes secciones de la pieza.
La razón de las escalas usadas para los gongs tailandeses y los cencerros es la siguiente: como se trataba de una idea que no tenía relación con la altura del sonido (de hecho inicialmente el proyecto no contemplaba ningún instrumento que produjese notas -alturas determinadas-), el deber fijar una escala fue con el fin de que las combinaciones melódicas que resultasen del manejo de dicha escala no llamaran la atención (no quería construir temas de carácter melódico).

5.- ¿En qué corriente estética clasificarías esta obra?
En qué corriente... Quizás, por lo del movimiento del sonido en el escenario podría pensar que Stockhausen (con "Carri" o "Gruppen") influye en esta pieza, aunque no creo que el resultado sonoro esté cerca de su música. Las obras de Carter influyen en el aspecto rítmico (las modulaciones métricas). Pero no lo sé. Podría ser mas claro si el intérprete habla al respecto. A veces el propio compositor esta imposibilitado, no sé bien por qué, de ver o de escuchar "objetivamente" su obra.

6.-¿Existe algún tipo de influencia en la creación de esta obra?
Desde luego que hay influencias: Stockhausen, Carter, Sergio Ortega, Varése, Chávez, el free jazz, el trabajo con los instrumentistas, los paisajes nocturnos, las desgracias amorosas y las matemáticas (en menor grado). Todos estos elementos y muchos más, de los cuales no estoy consciente, intervienen en el proceso de composición, pensando que no se trata de un trabajo ni puramente intelectual, ni puramente espontaneo. Creo que en cualquier decisión composicional entran en juego en mayor o menor medida los dos motores básicos: el intelecto y el sentimiento.

7.- ¿A quién va dirigida la obra, y que pretendes con tu música?
En principio, la pieza está dirigida a los dos cuartetos de músicos que ya la han interpretado y al que la interpretaría en un futuro.
Me parece que en principio la experiencia sonora puede ser compartida con el intérprete. Si esto no se logra, lo que sigue me parece casi imposible. Y lo que sigue sería el compartirla con un público más o menos numeroso.
Es muy importante que mi trabajo salga de mi escritorio y se convierta en música (y deje de ser partitura). No por esto la necesidad de expresar algo va a tener que estar comprometida con una estética o con una idea de lo que es música contemporánea. En este sentido, no habría para mí la posibilidad de dirigir esta obra o cualquier otra a un tipo de público que espera entender y disfrutar de la música sin necesidad de hacer ningún esfuerzo. La búsqueda de un lenguaje propio es una de mis preocupaciones básicas.

8.- ¿Qué importancia tiene la colaboración entre compositor e intérprete?
Frecuentemente, la colaboración entre el intérprete y el compositor están en el origen de una pieza. En la búsqueda de la que hablaba, la musicalidad, las propuestas, la sensibilidad del intérprete son elementos básicos. Dicho de otro modo, el intérprete es el contacto con la realidad sonora y concreta que constituye una fuente inagotable en la experiencia artística del compositor. Como lo decía un percusionista en Darmstadt, en el festival de 1994:

"... el compositor que llega con la partitura ya terminada
y se entrevista con el intérprete por primera vez,
solo para entregársela, esta probablemente perdiendo
una de los aspectos más enriquecedores de la composición..."

Desafortunadamente no se cuenta siempre con el músico dispuesto a probar y a "hacer música" partiendo de cualquier idea o de cualquier partitura.

9.- Comentario personal del compositor.
Souffle es una pieza que tiene varios aspectos que la hacen muy frágil. Lo que la hace depender enormemente de la interpretación y creo yo, de la acústica de la sala. No es una pieza de efecto. Y ese carácter frágil es una de mis obsesiones en varias obras.

Biografía .
Gonzalo Macías Andere
Nació en 1958 en Huamantla Tlaxcala,el 17 de junio de 1958.
Estudió piano con Isaías Noriega en el Conservatorio de Puebla y con Jorge Suárez en la Escuela Nacional de Música. Allí comenzó sus estudios de composición con Federico Ibarra.
Paralelamente asiste al curso de Análisis de la Música del siglo XX impartido por Mario Lavista en el Conservatorio Nacional. Mas tarde, como becario del gobierno francés estudia composición con Sergio Ortega, análisis con Betsy Jolas y orquestación con Girard Grisey.

En 1990, ya como becario de la UNAM sigue el curso de composición en la Fundation Royaumont, con Franco Donatoni, Klaus Huber y Brian Ferneyhough.
A partir de 1991 estudió composición electro acústica con Michel Zbar y asistió al taller de composición de Emmanuel Nunes.
En 1992 recibió la Medalla Mozart del Instituto Cultural Domecq de la ciudad de México. Este premio consistió también en el encargo de una pieza para orquesta, estrenada durante el XVI Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez".
En 1994 su obra "Poema", sobre un texto de Jaime Sabines, es estrenada por el ensamble instrumental de "l4instant donni" en la Piniche Opira, en París.
La Fundation Royaumont le otorga una "residencia artística" durante el mes de agosto de 1995, encargándole un dúo para flauta y guitarra en cuartos de tono, estrenado recientemente por el dúo Berson-Aschour, en París.
Actualmente es profesor de composición en la Escuela de Música de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Catálogo de obras del compositor (Se incluyen solamente las obras que utilizan instrumentos de percusión).

1996
SEXTETO, para voz (bajo), flauta, oboe, percusión (marimba, toms), arpa y piano.

1994
UNO DE LOS CAMINOS, para percusión y cinta magnética.

1993
VARIACIONES SOBRE UN MISMO PRESAGIO, sexteto para flauta, clarinete, violín, violonchelo, marimba y piano.

1992
SOUFFLE, para cuatro percusionistas.

1991
SON PARA TRES, para dos flautas y percusión.

1987
PIEZAS PARA PIANO. Trabajo pedagógico sobre la notación contemporánea.

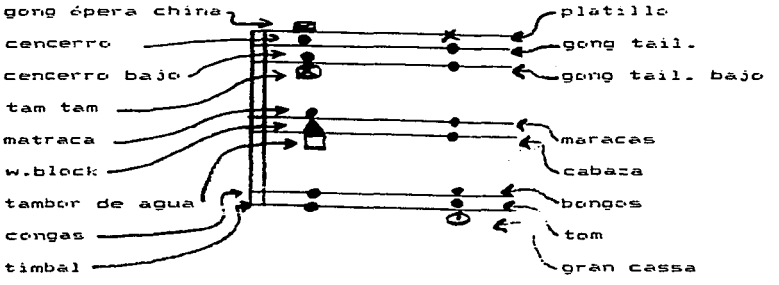
SOUFFLE

GONZALO MACÍAS A.

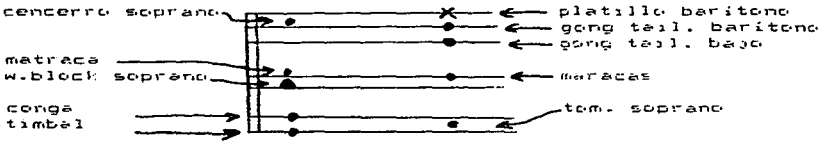
PARTITURA

INSTRUMENTOS

- 1 gong de ópera china
- 4 platillos (soprano, contralto, tenor, baritono)
- 5 cencerros (soprano, contralto, tenor, baritono, bajo)
- 5 gongs tailandeses (soprano, contralto, tenor, baritono, bajo).
- 1 tam tam
- 4 matracas
- 4 maracas
- 4 wood-blocks (soprano, alto, tenor, baritono)
- 1 cabaza
- 1 tambor de agua
- 1 par de bongos
- 2 congas
- 4 toms (soprano, alto, tenor, baritono)
- 1 timbal
- 1 gran cassa



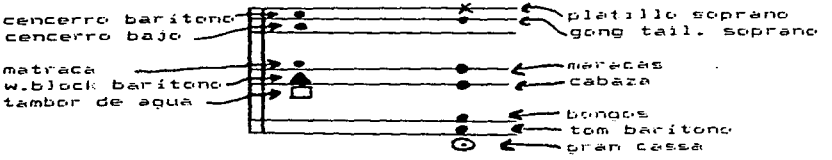
PERCUSIONISTA 1



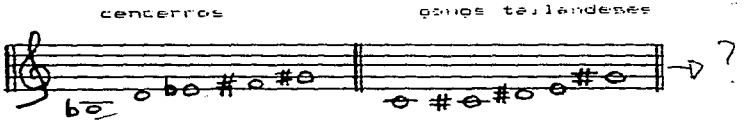
PERCUSIONISTA 2

PERCUSIONISTA 3

PERCUSIONISTA 4

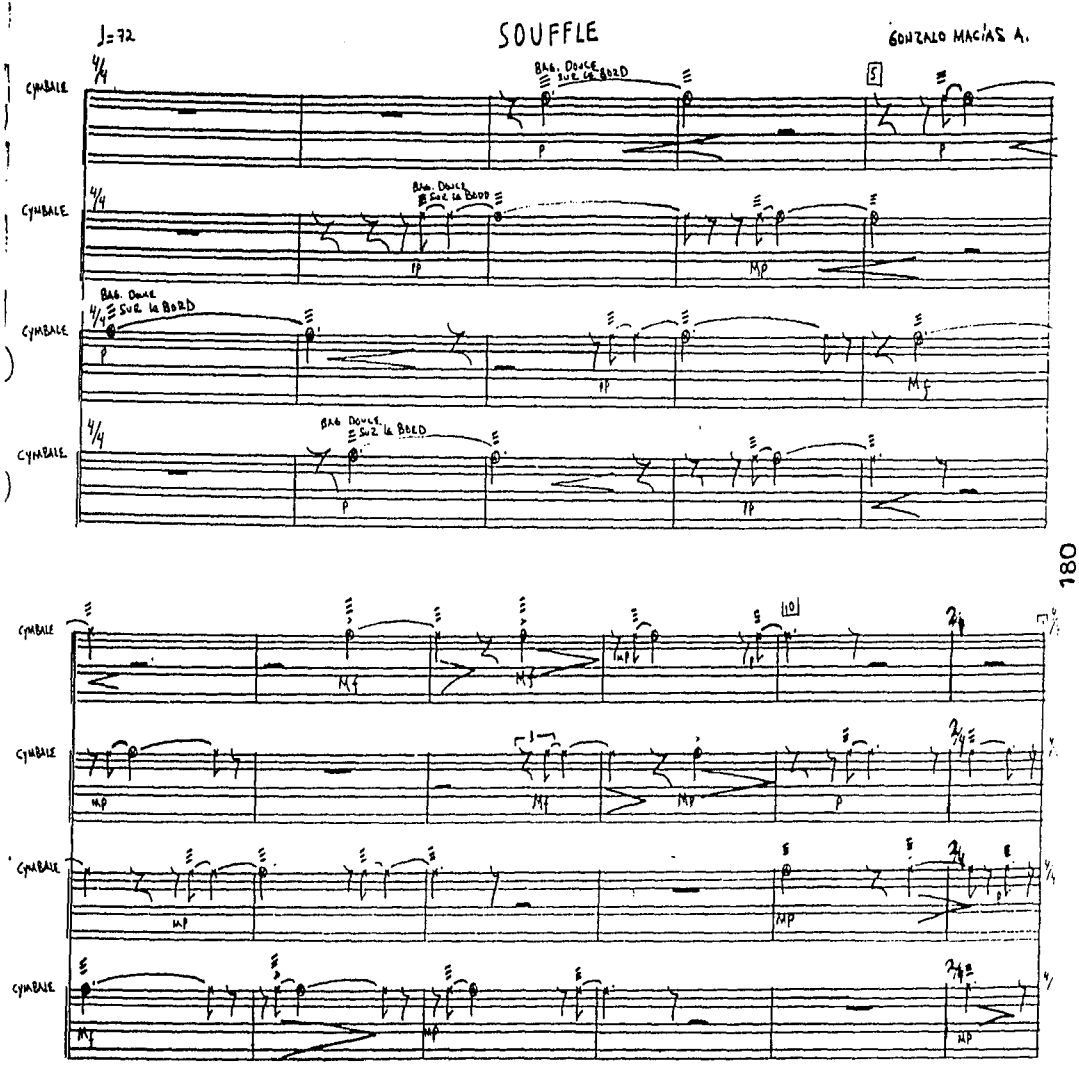


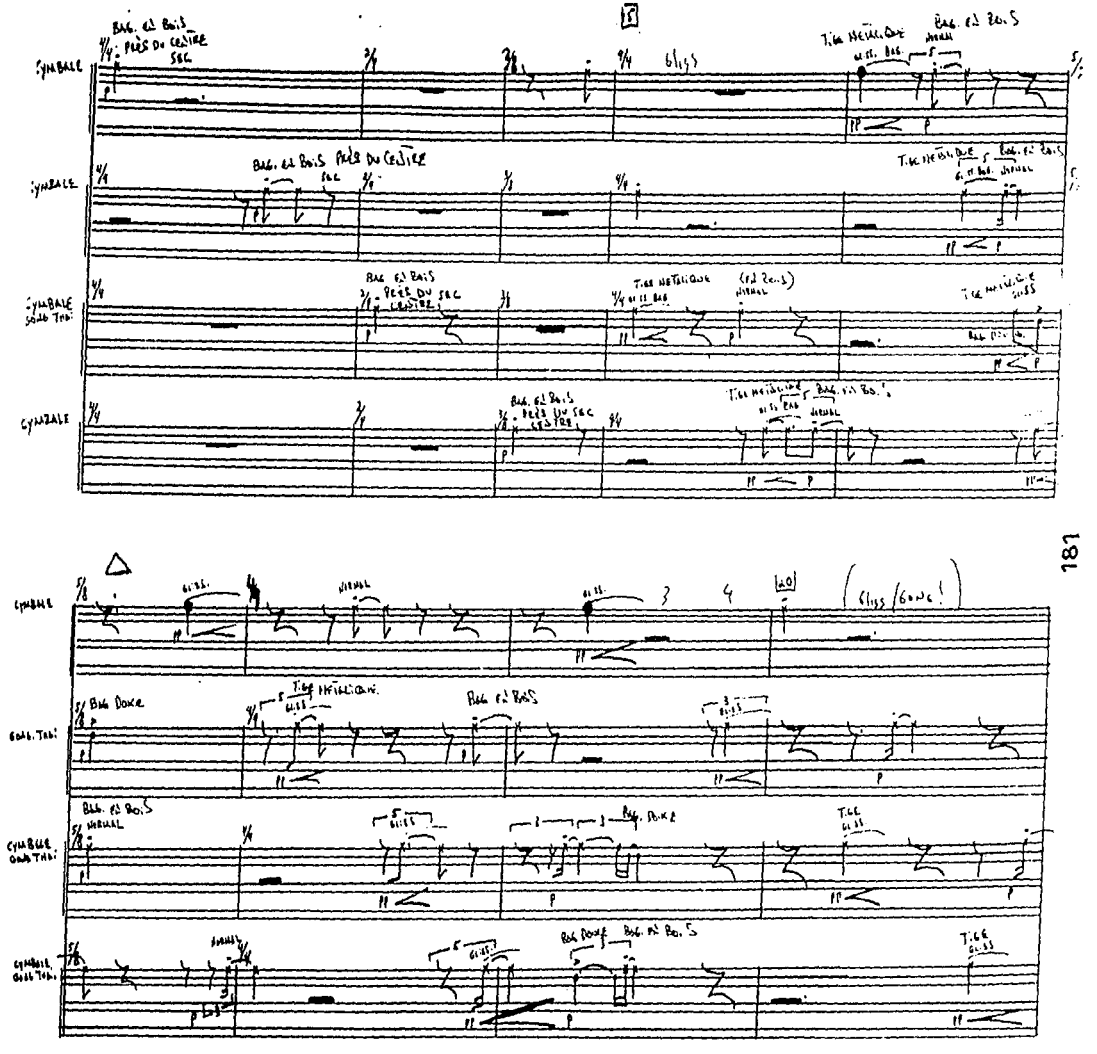
*Afinación opcional

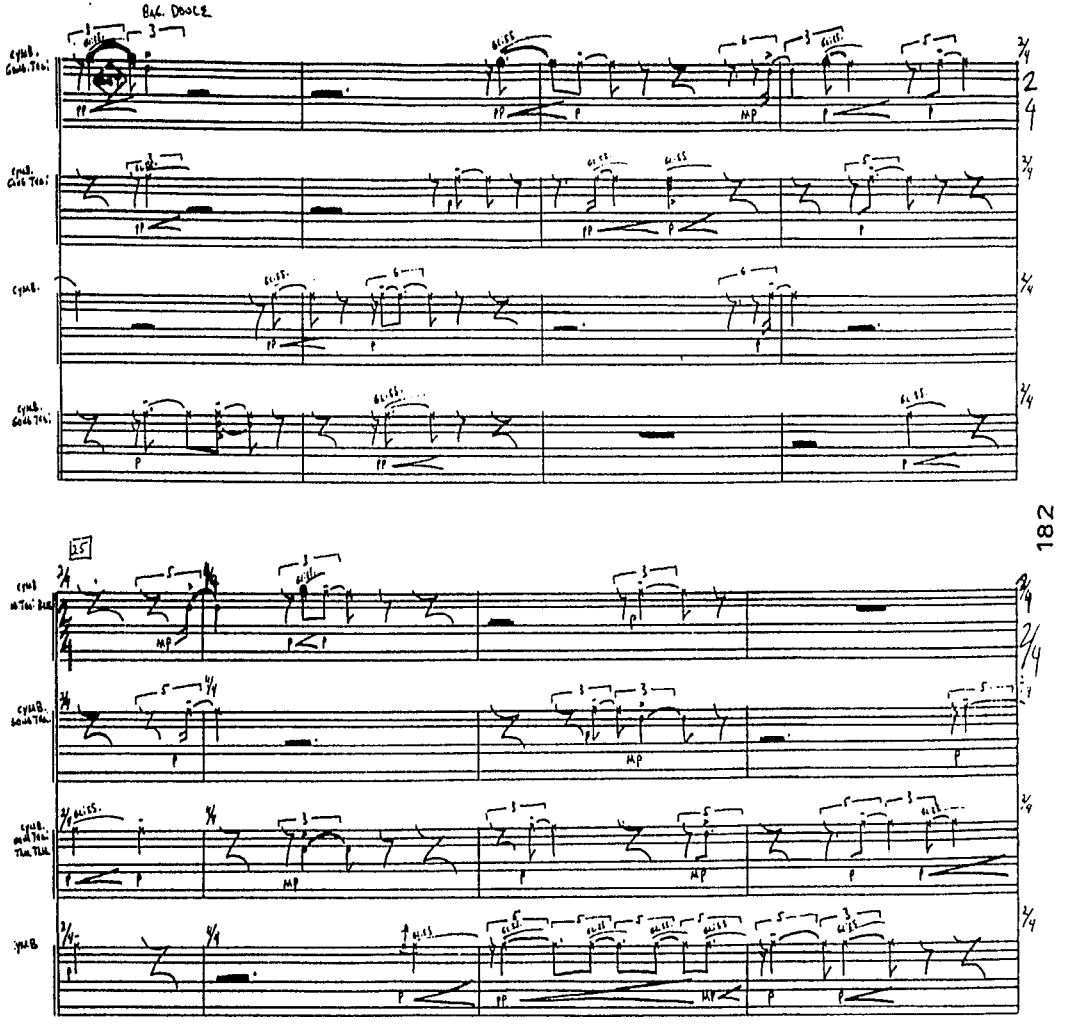


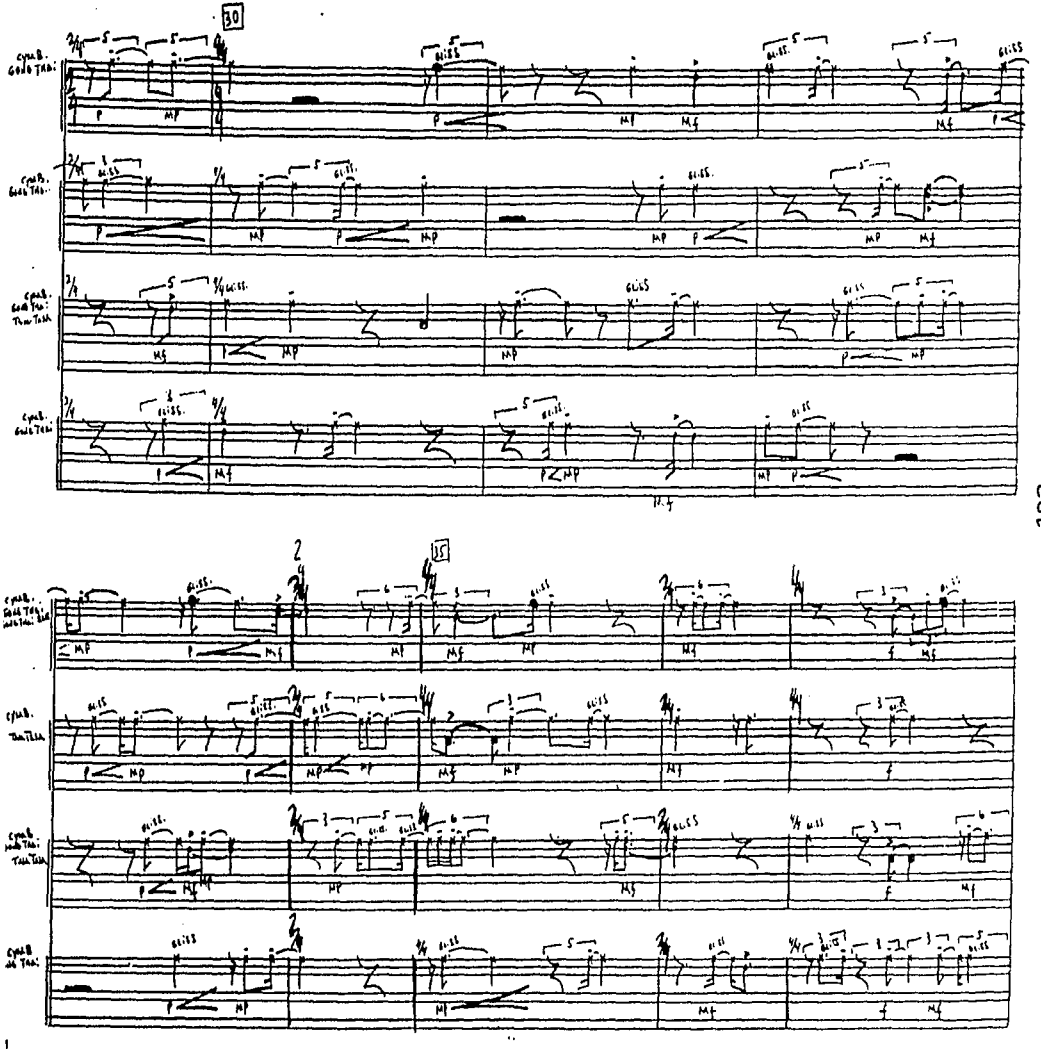
Posición de los percusionistas en escena

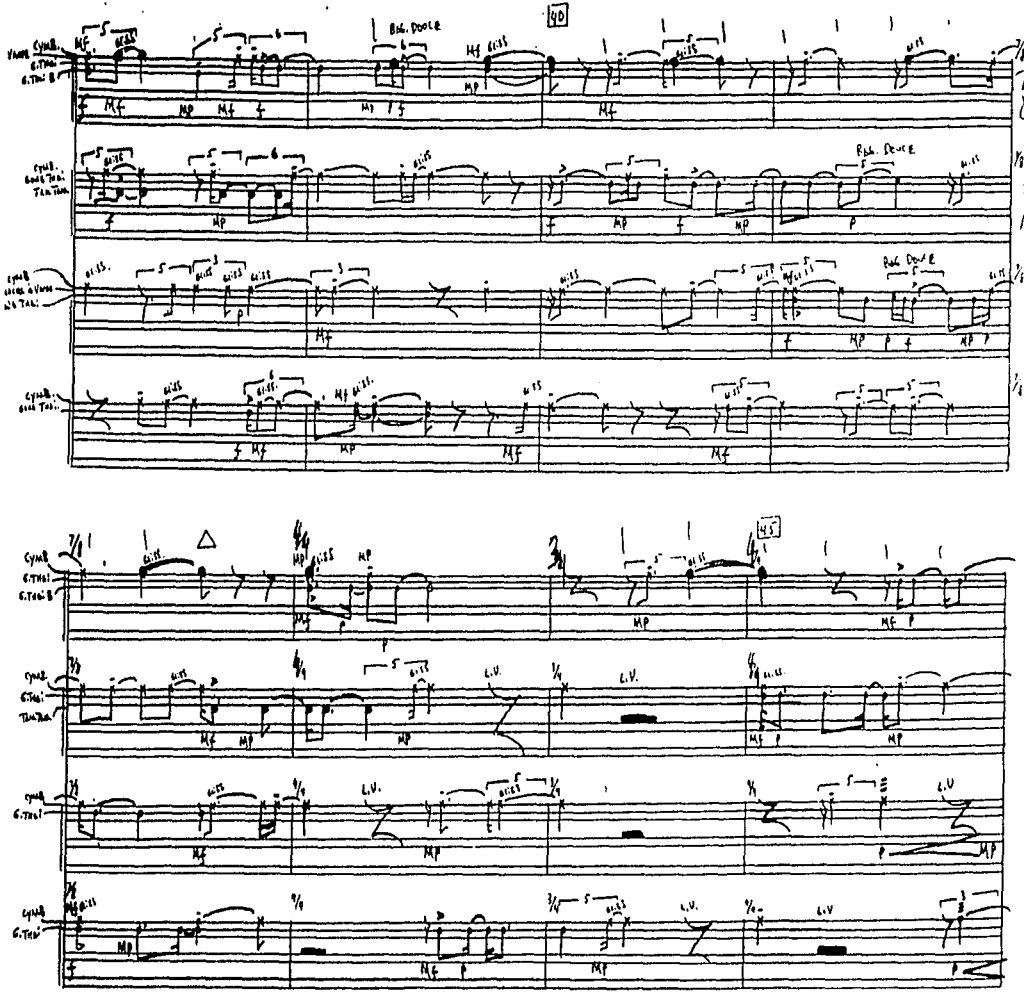
P U B L I C O

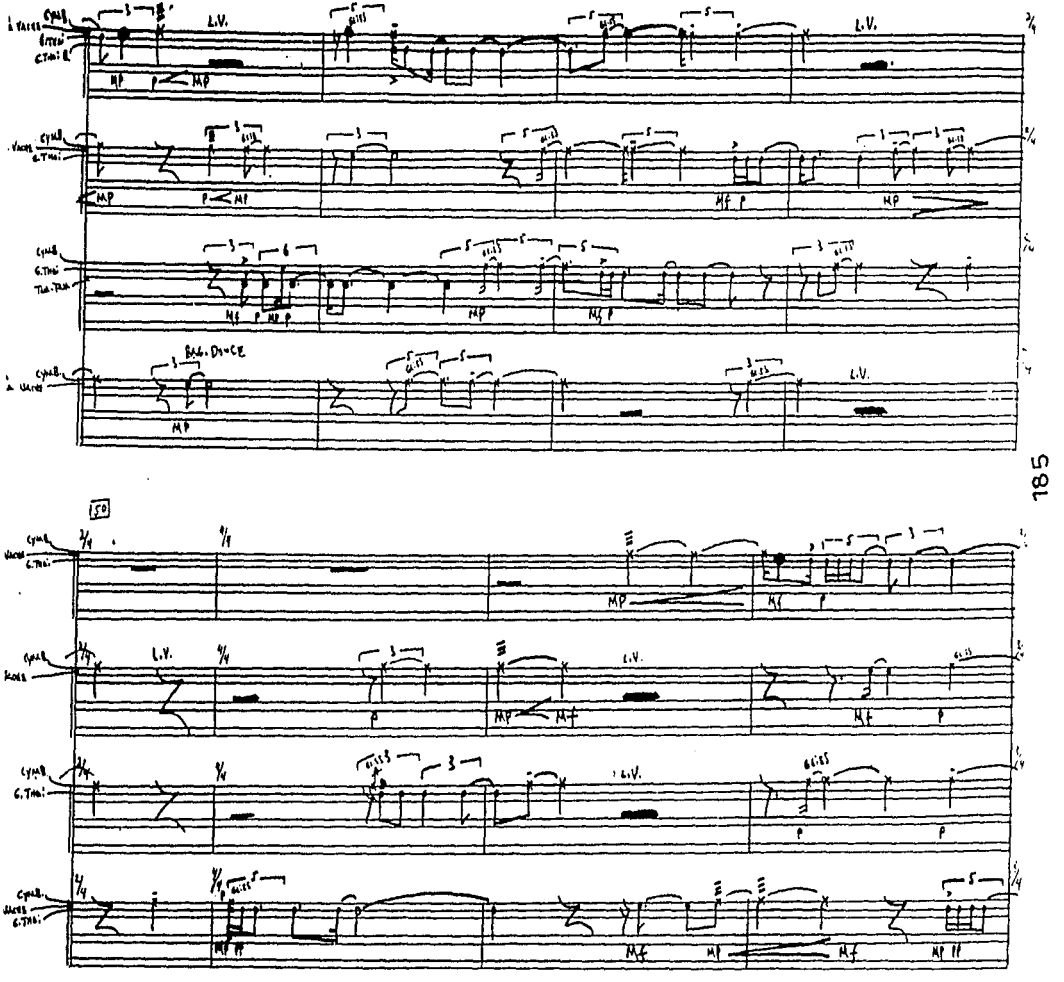

♩=72
SOUFFLE
GONZALO MACIAS A.
CYMBALE
BAG. DOUCE SUR LE BORD
5
10

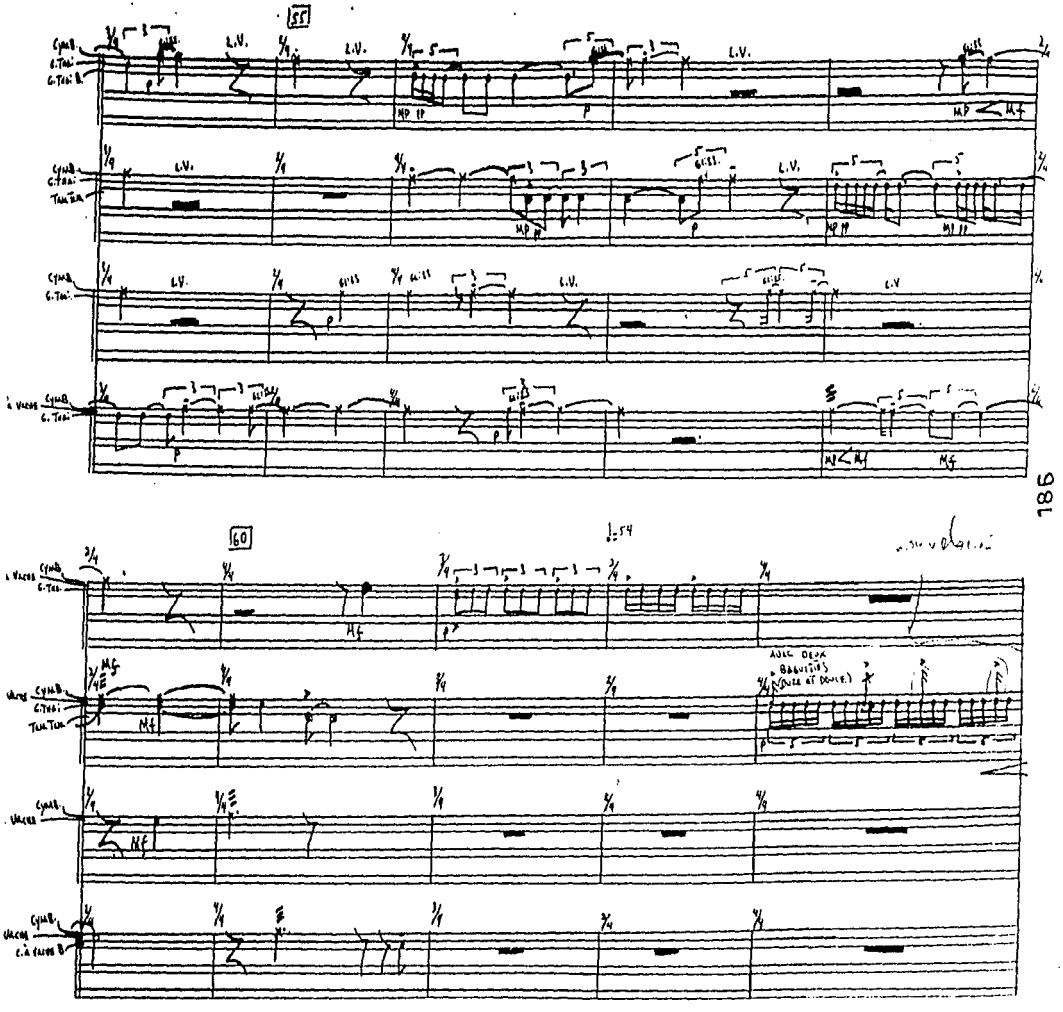

CYMBALE
BAG. EN BOIS PRÈS DU CENTRE
SEC
GLISS
TIGE METALLIQUE
BAG. EN BOIS
NORMAL
CYMBALE GONG THAI
BAG. EN BOIS PRÈS DU CENTRE
BAG. EN BOIS PRÈS DU SEC CENTRE
TIGE METALLIQUE
(EN BOIS)
NORMAL
CYMBALE
BAG. EN BOIS PRÈS DU SEC CENTRE
TIGE METALLIQUE
BAG. EN BOIS
NORMAL
CYMBALE
GLISS
NORMAL
GLISS
(GLISS / GONG!)
GONG THAI
BAG DOUCE
TIGE METALLIQUE
GLISS
BAG. EN BOIS
CYMBALE GONG THAI
BAG. EN BOIS
NORMAL
GLISS
BAG. DOUCE
TIGE
GLISS
CYMBALE GONG THAI
NORMAL
GLISS
BAG DOUCE
BAG. EN BOIS
TIGE
GLISS

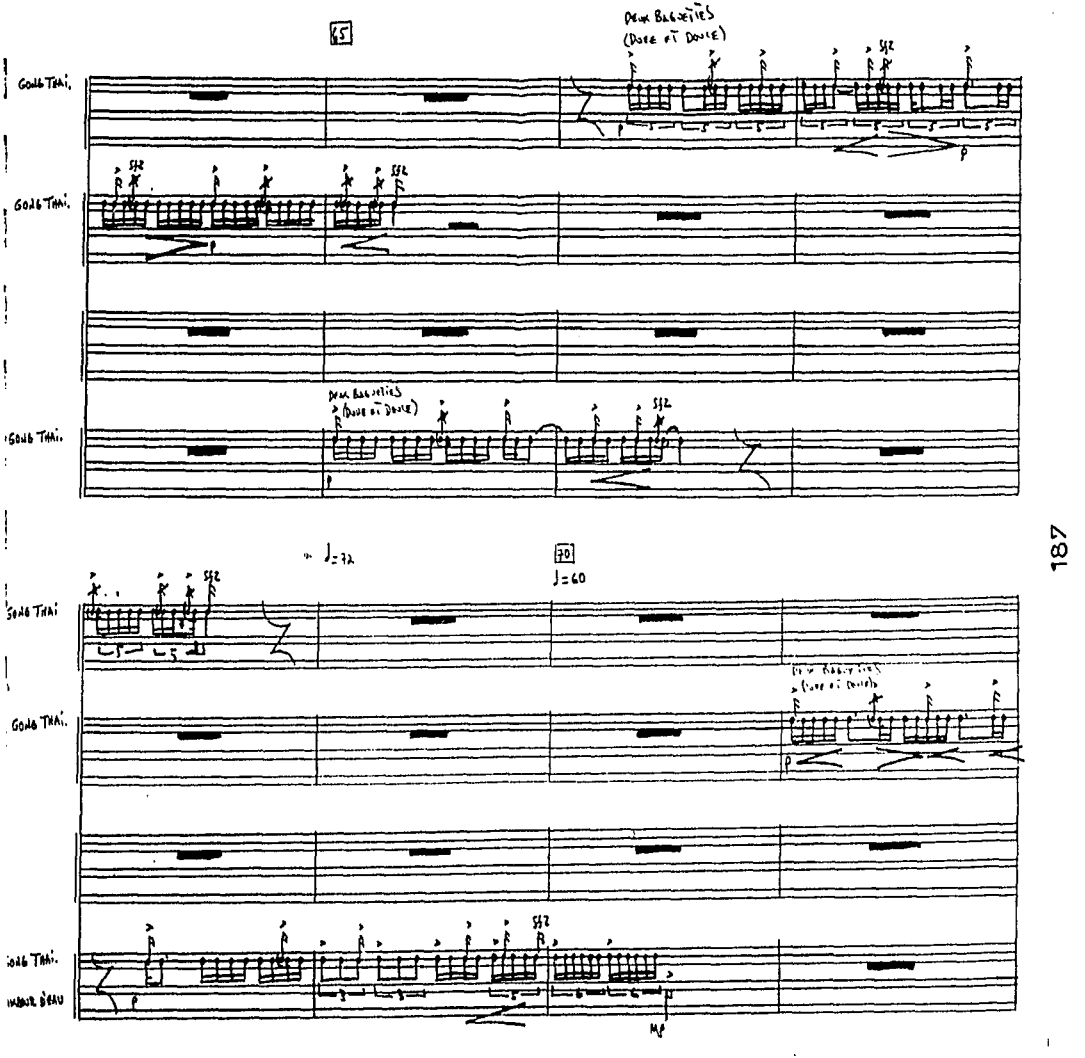

BG. DOUCE
182

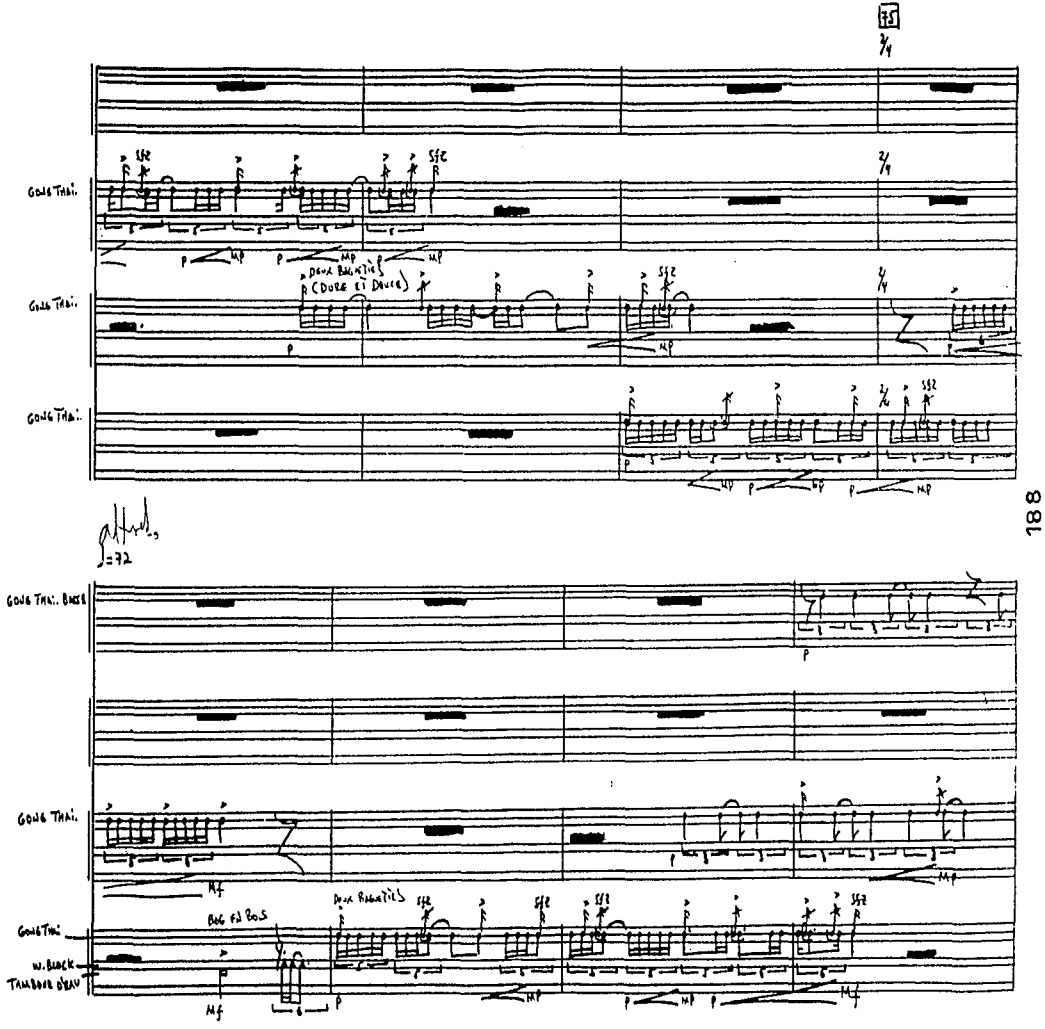

30
35
2

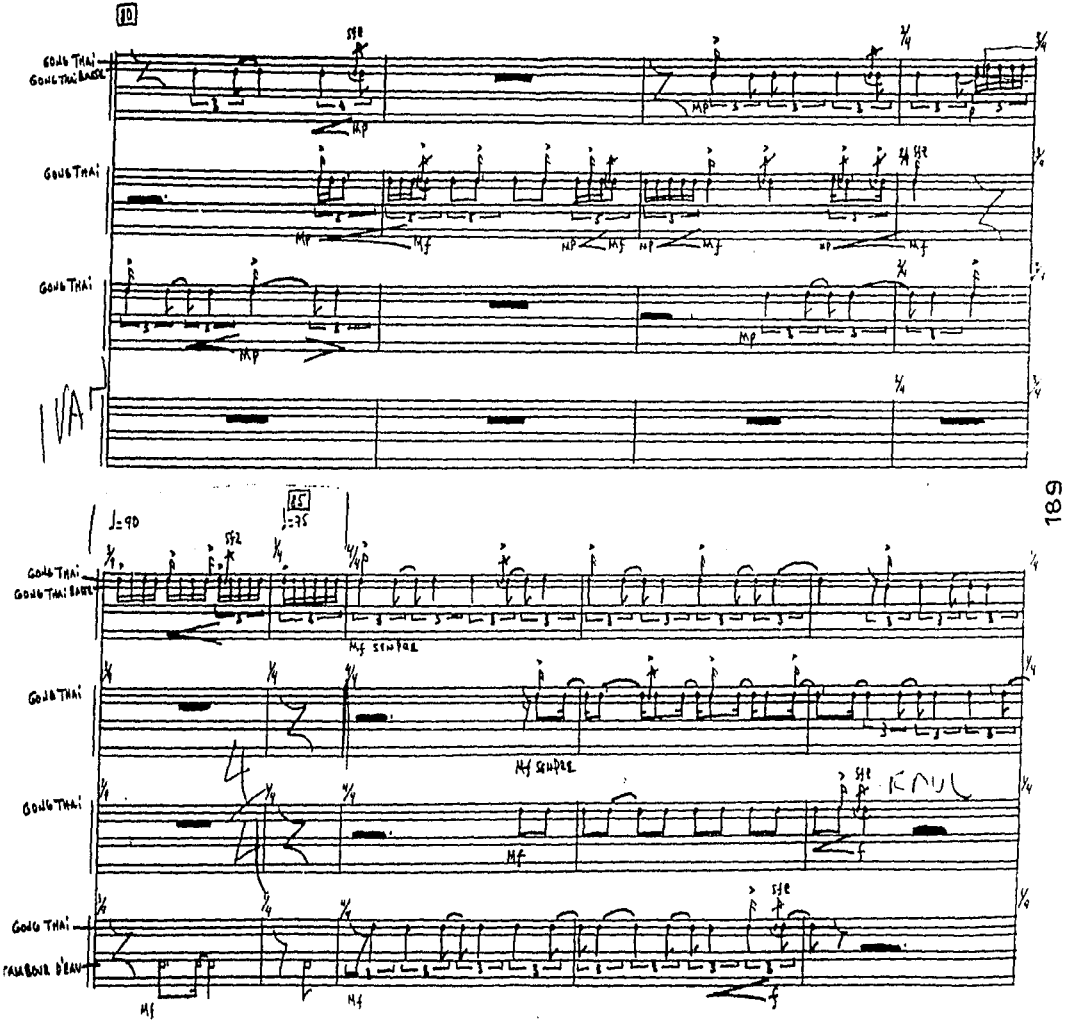

40
45
Rag. Doule
Rag. Doule
Rag. Doule
L.V.
L.V.
L.V.
L.V.
L.V.

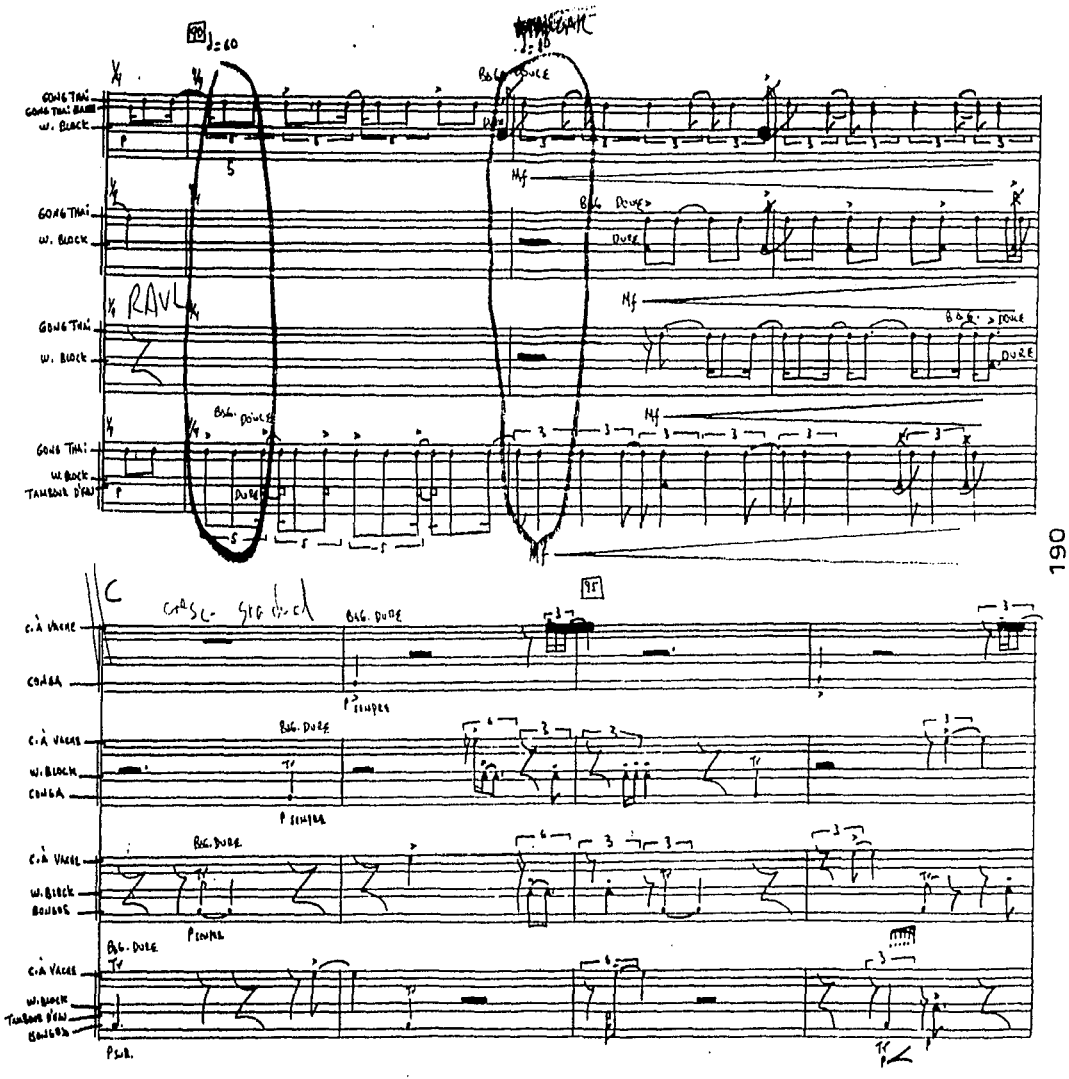

L.V.
Bass Drums
50

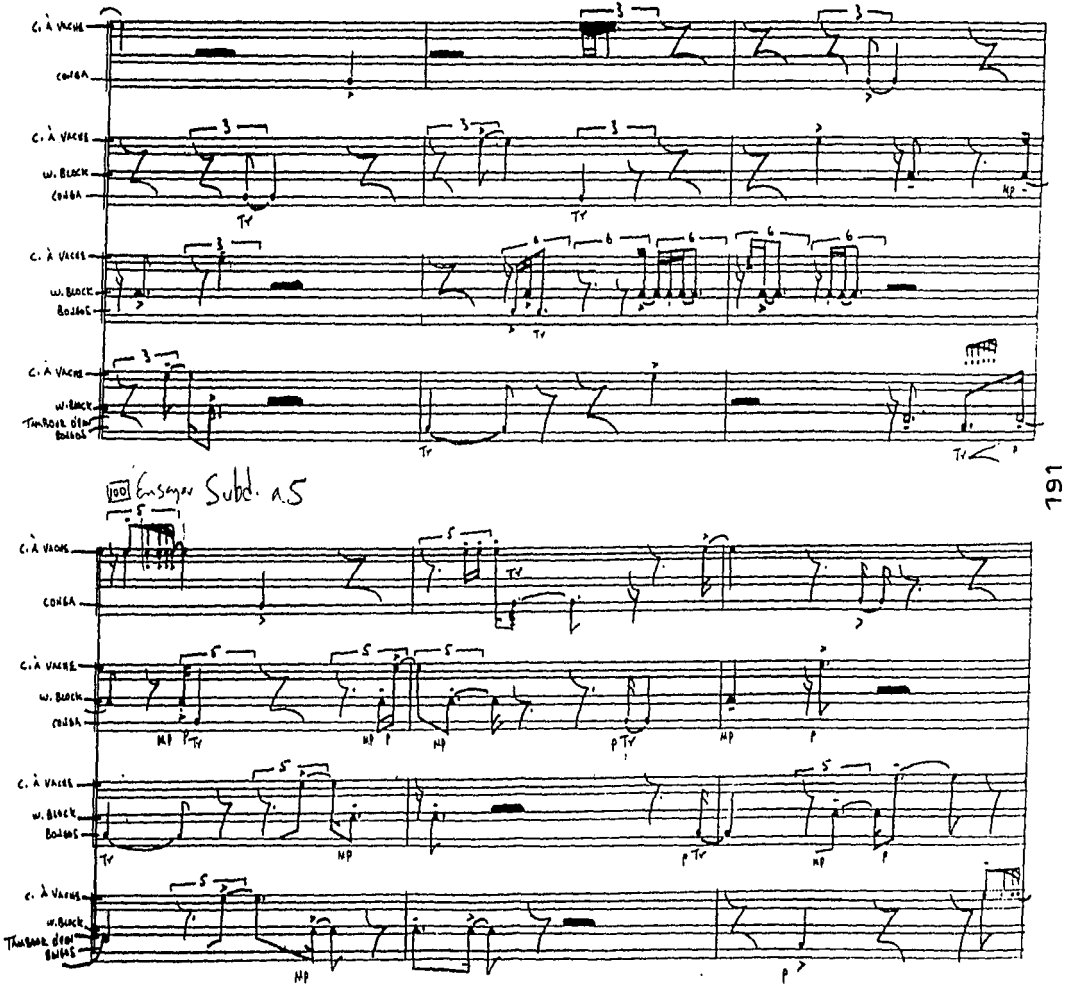

55
60
L.V.
Cymb.
G.Tom.
Tam Tam
Vaches
AVEC DEUX BAGUETTES (DOUCE ET DOUCE)

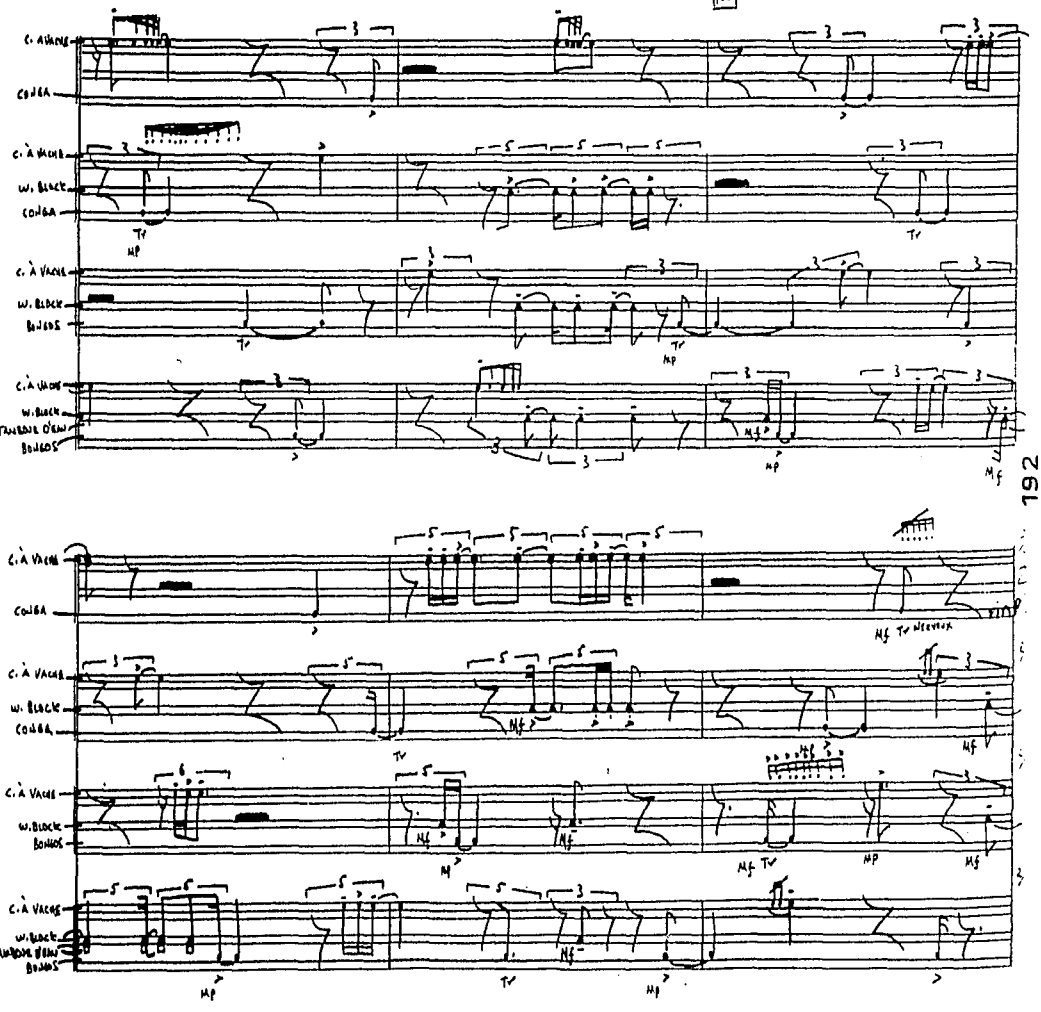

65
DEUX BAGUETTES
(DOUBLE ET DOUBLE)
SUR
GONG THAI.
GONG THAI.
GONG THAI.
J=72
70
J=60
GONG THAI.
GONG THAI.
GONG THAI.
TAMBOUR BEAU
MP

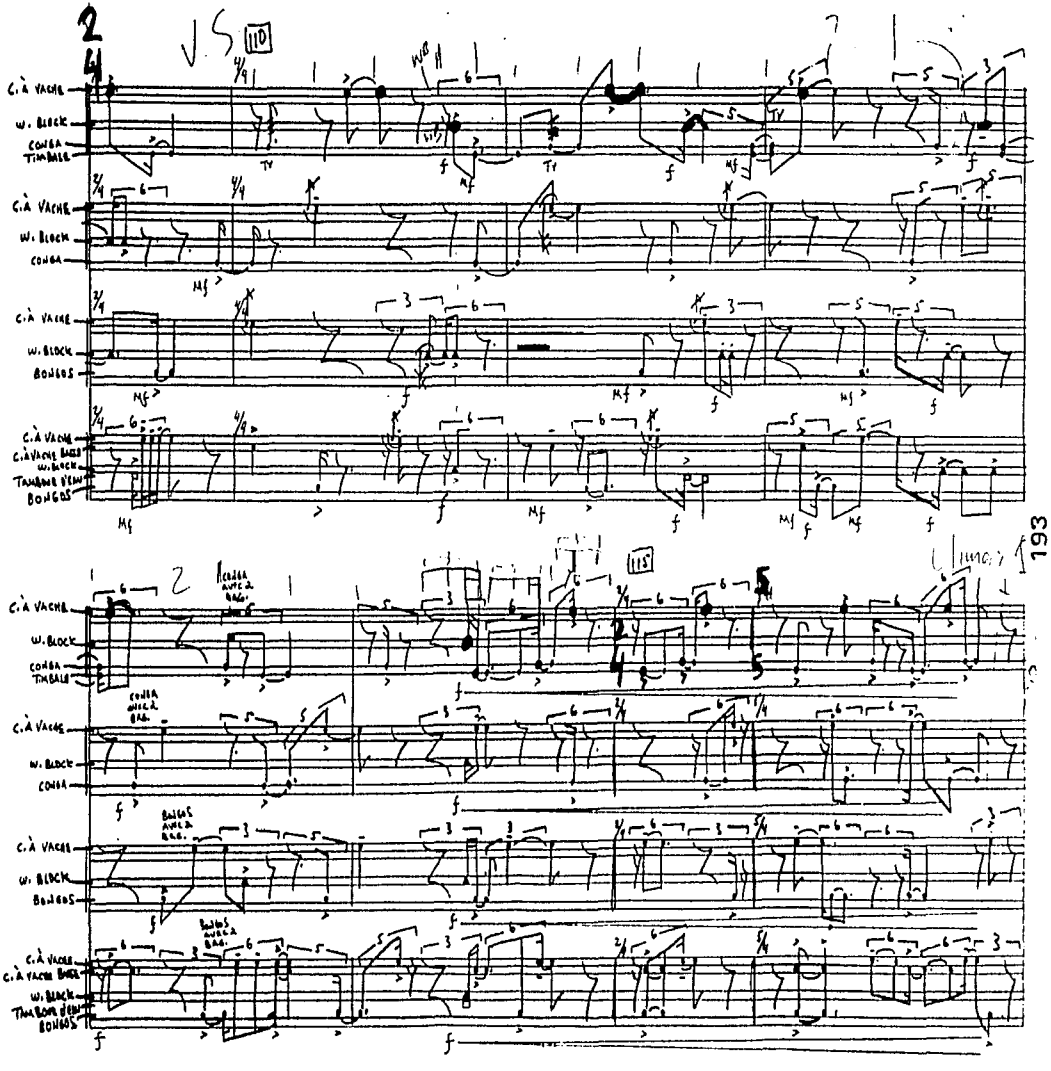

75
3/4
GONG THAI.
DEUX BAGUETTES
(DURE ET DOUCE)
GONG THAI.
GONG THAI.
=72
GONG THAI. BASSE
GONG THAI.
GONG THAI.
W. BLOCK
TAMBOUR D'EAU
BOG EN BOIS
DEUX BAGUETTES

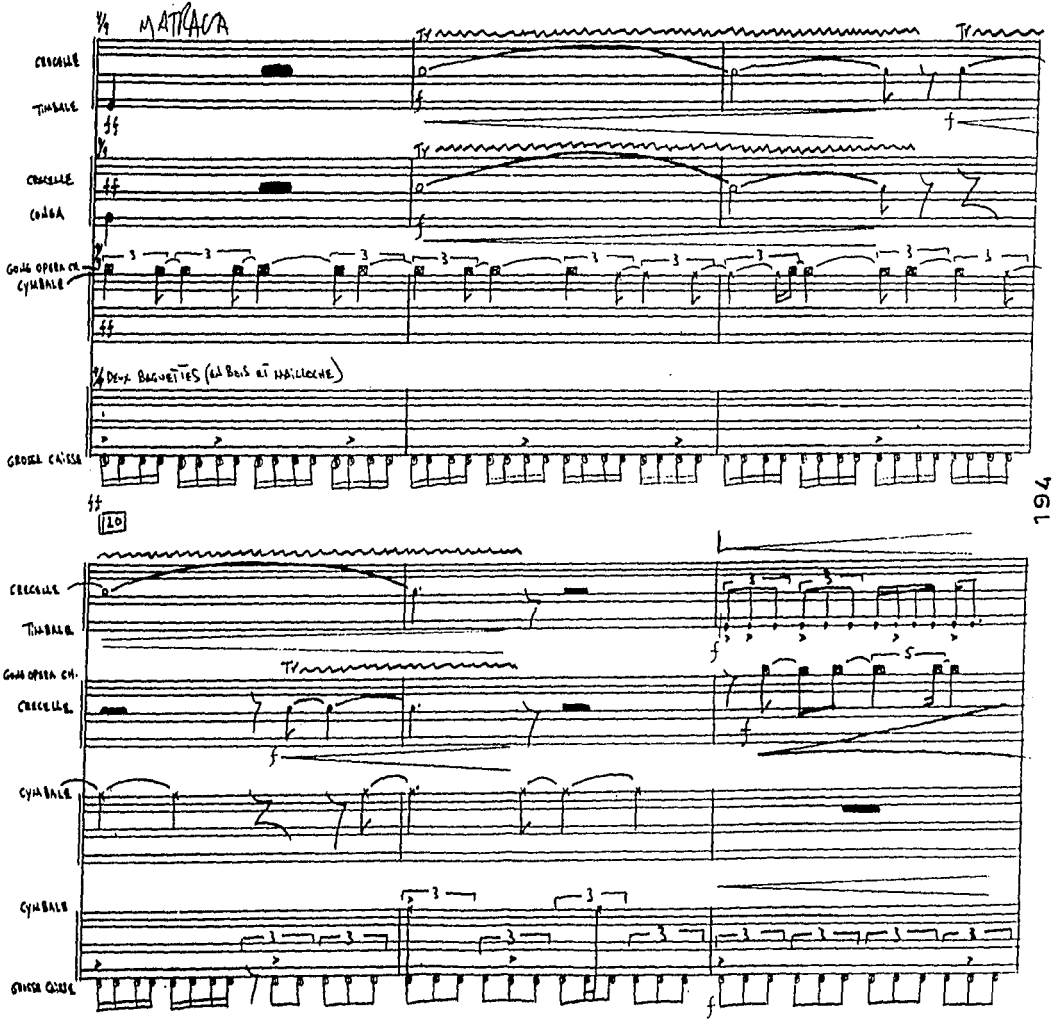

10
GONG THAI
GONG THAI BASSE
GONG THAI
GONG THAI
1 VAR
♩=90
85
♩=75
GONG THAI
GONG THAI BASSE
Mf SEMPRE
GONG THAI
Mf SEMPRE
GONG THAI
KAUL
GONG THAI
TAMBOUR D'EAU

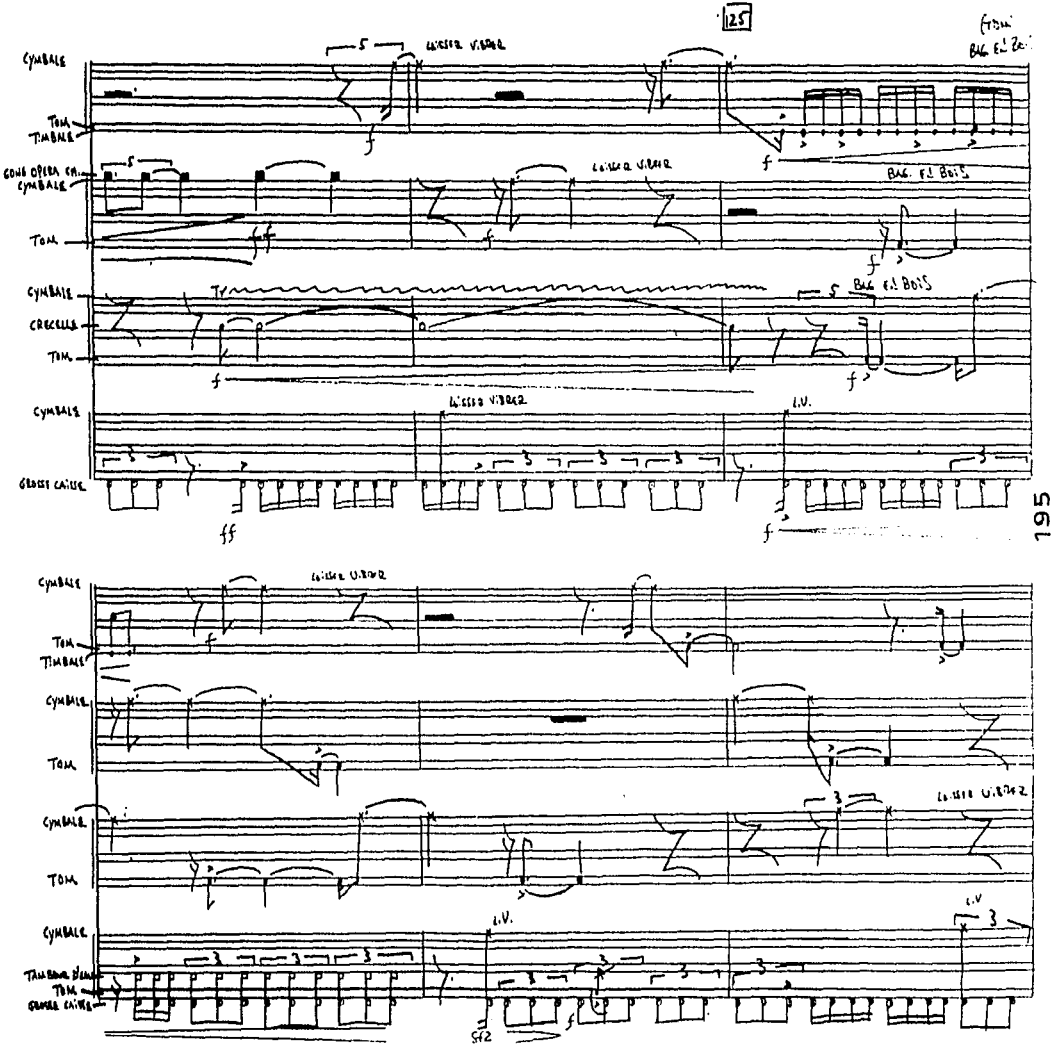

90
♩=60
GONG THAI
GONG THAI BASSE
W. BLOCK
BAG. DOUCE
DURE
Mf
RAVL
TAMBOUR D'EAU
C
95
C. À VACHE
CONGA
BONGOS
P SEMPRE
P SUR.

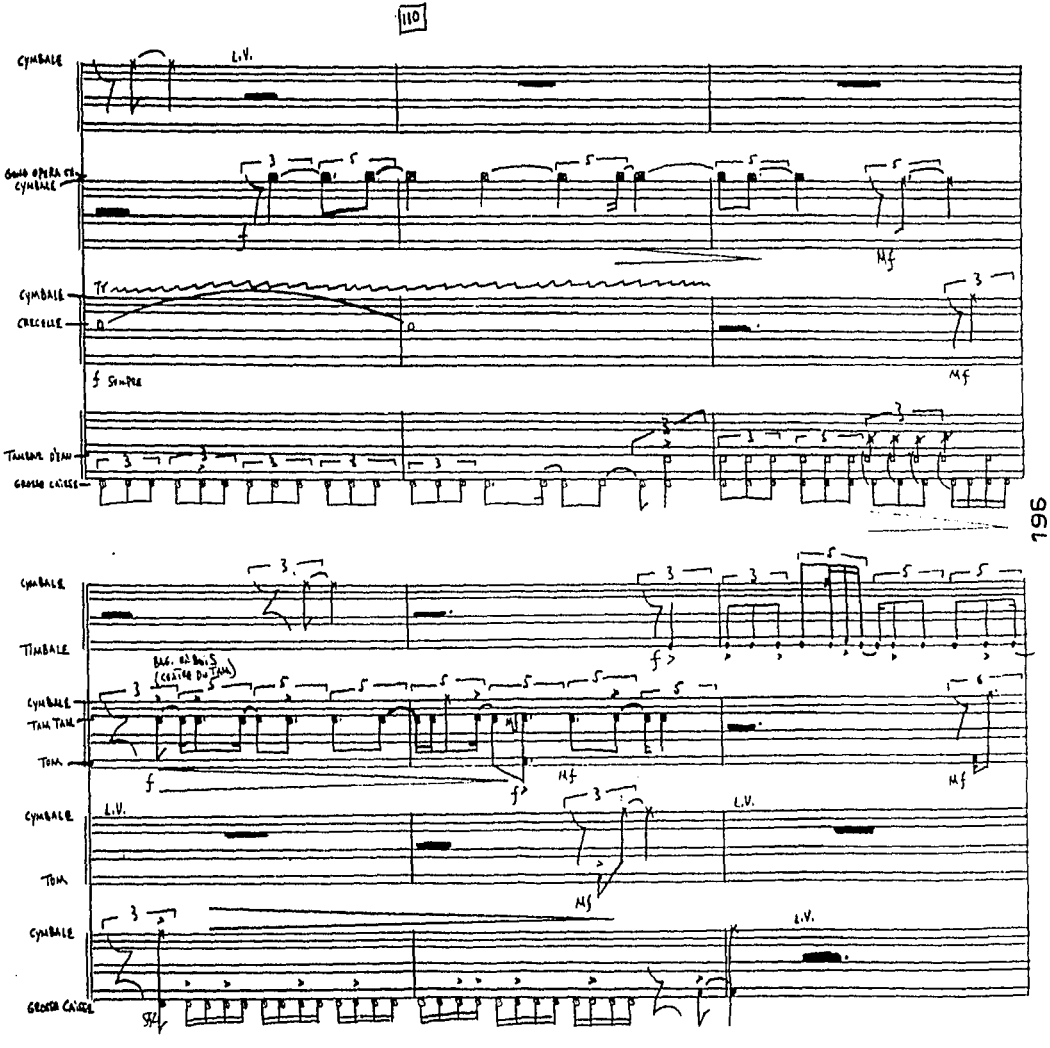

C. À VACHE
CONGA
W. BLOCK
BONGOS
TAMBOUR D'EAU
100 Ensayer Subd. a 5

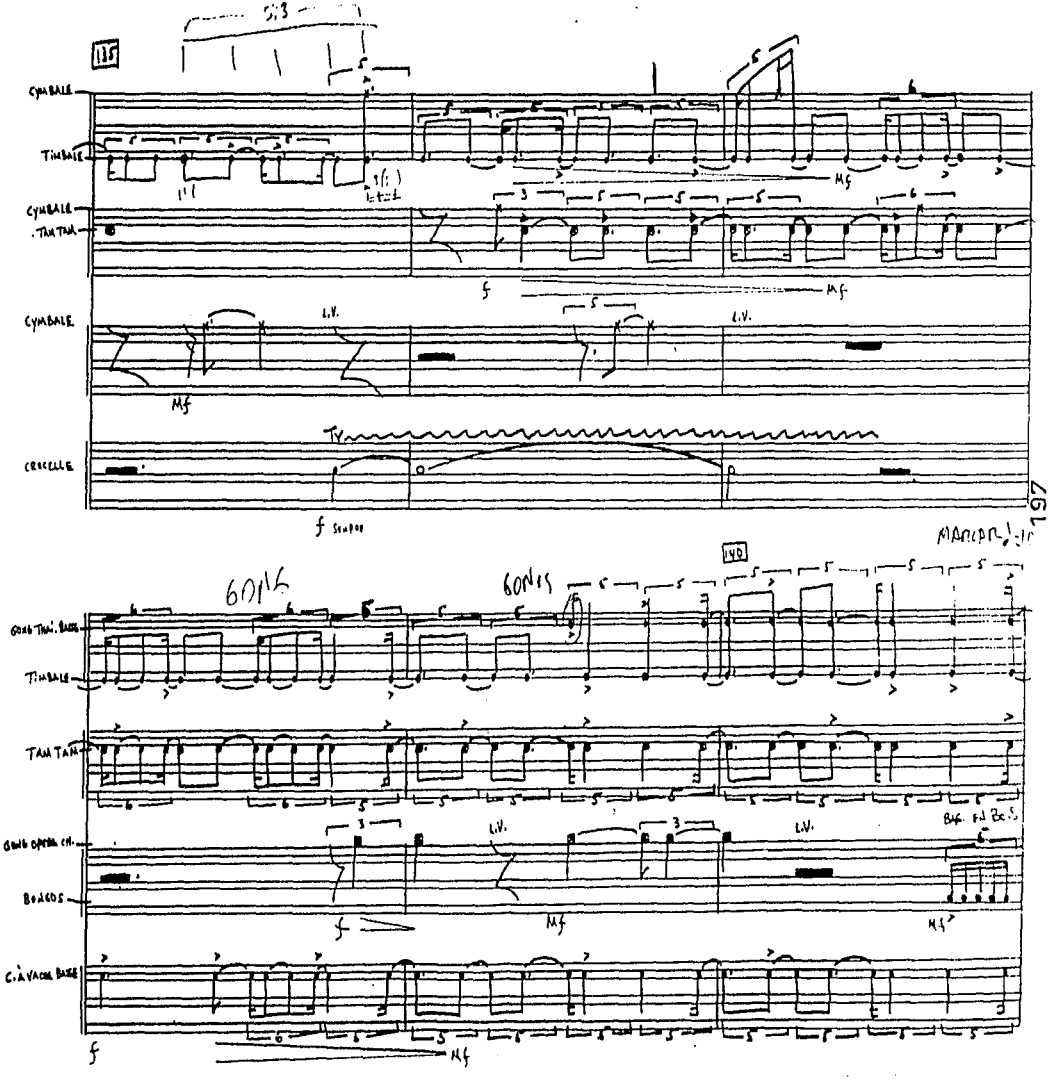

105
C. À VACHE
CONGA
C. À VACHE
W. BLOCK
CONGA
C. À VACHE
W. BLOCK
BONGOS
C. À VACHE
W. BLOCK
TAMBOUR D'EAU
BONGOS
C. À VACHE
CONGA
C. À VACHE
W. BLOCK
CONGA
C. À VACHE
W. BLOCK
BONGOS
C. À VACHE
W. BLOCK
TAMBOUR D'EAU
BONGOS

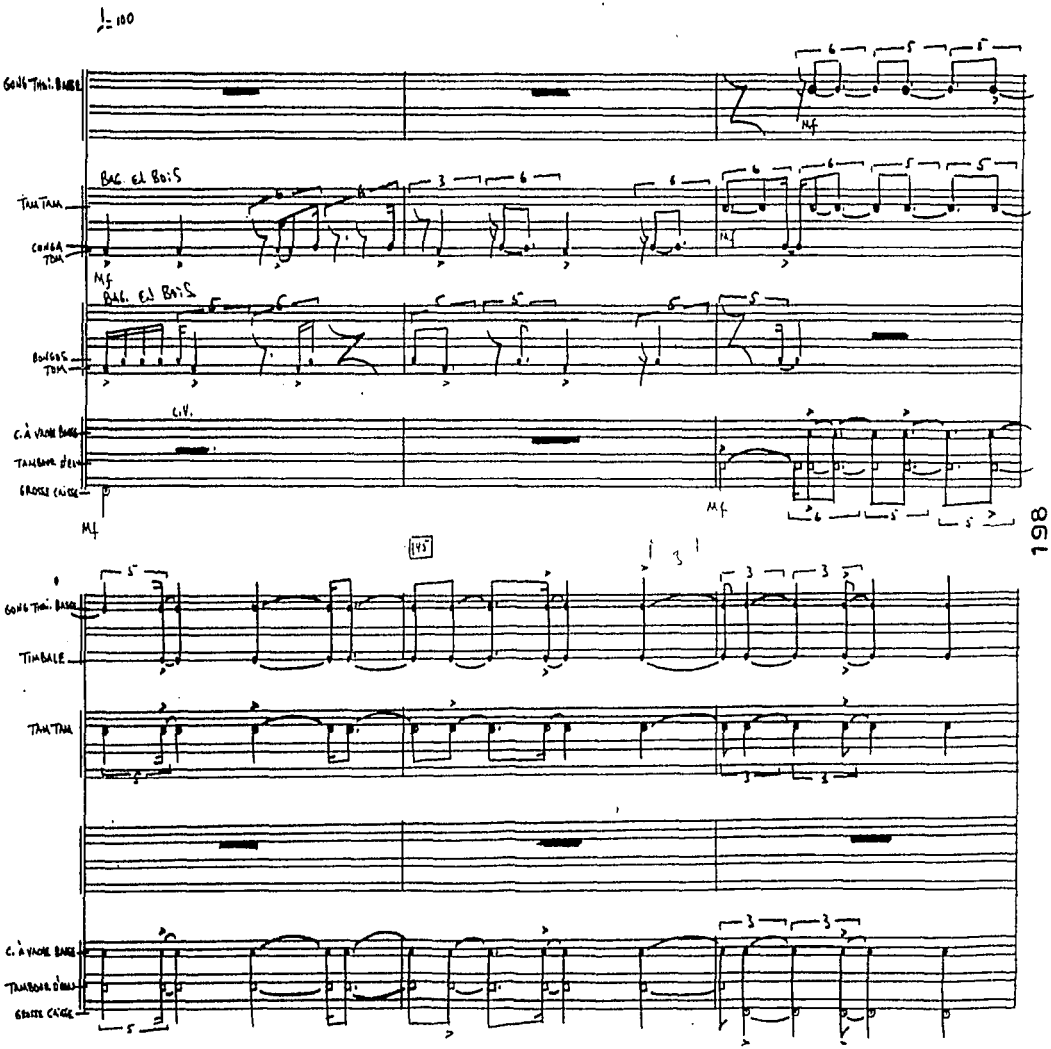

C.À VACHE
W. BLOCK
CONGA
TIMBALE
C.À VACHE
W. BLOCK
CONGA
C.À VACHE
W. BLOCK
BONGOS
C.À VACHE
C.À VACHE BASS
W. BLOCK
TIMBALE D'ENF.
BONGOS
110
115
193

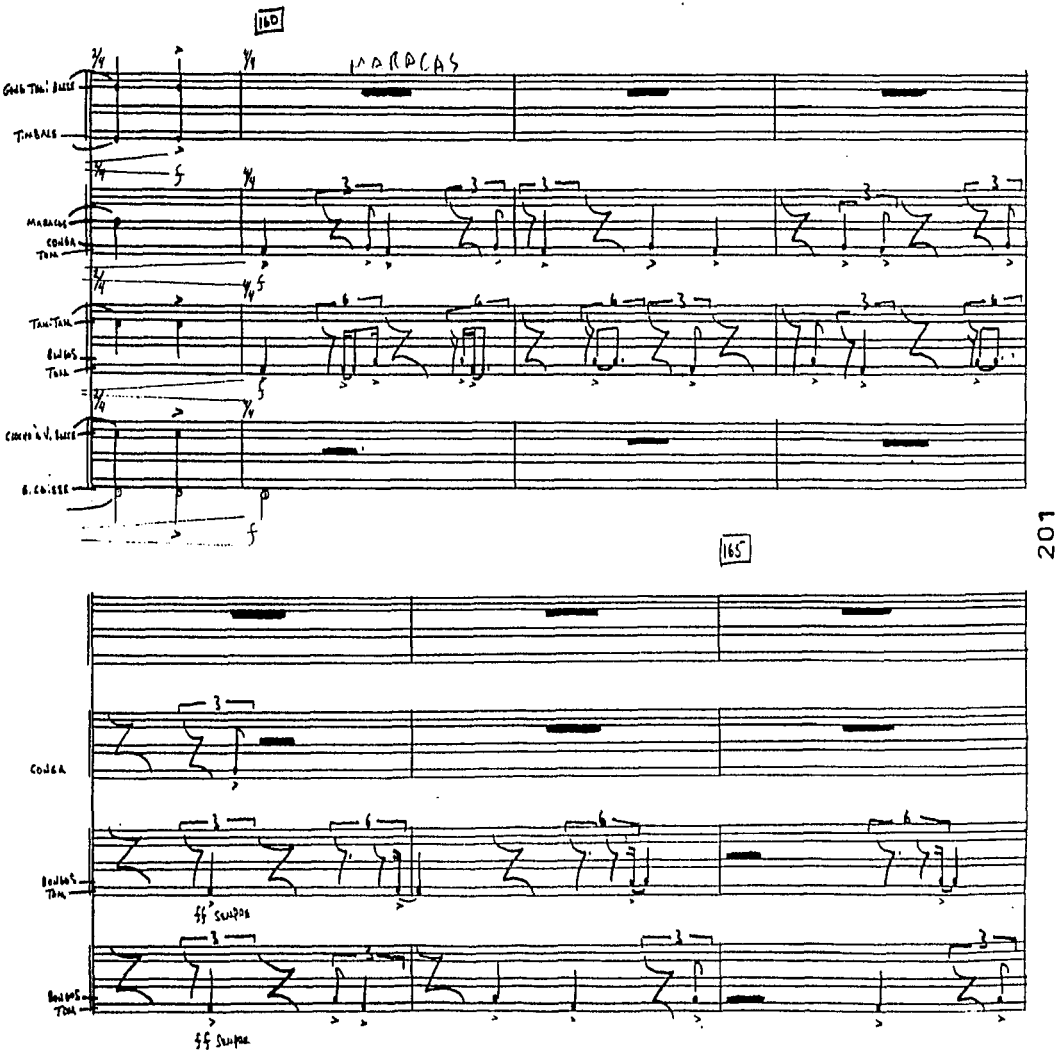

MATRACA
CRECELLE
TIMBALE
CRECELLE
CONGA
GONG OPERA CH.
CYMBALE
DEUX BAGUETTES (EN BOIS ET MAILLOCHE)
GROSSE CAISSE
20
CRECELLE
TIMBALE
GONG OPERA CH.
CRECELLE
CYMBALE
CYMBALE
GROSSE CAISSE

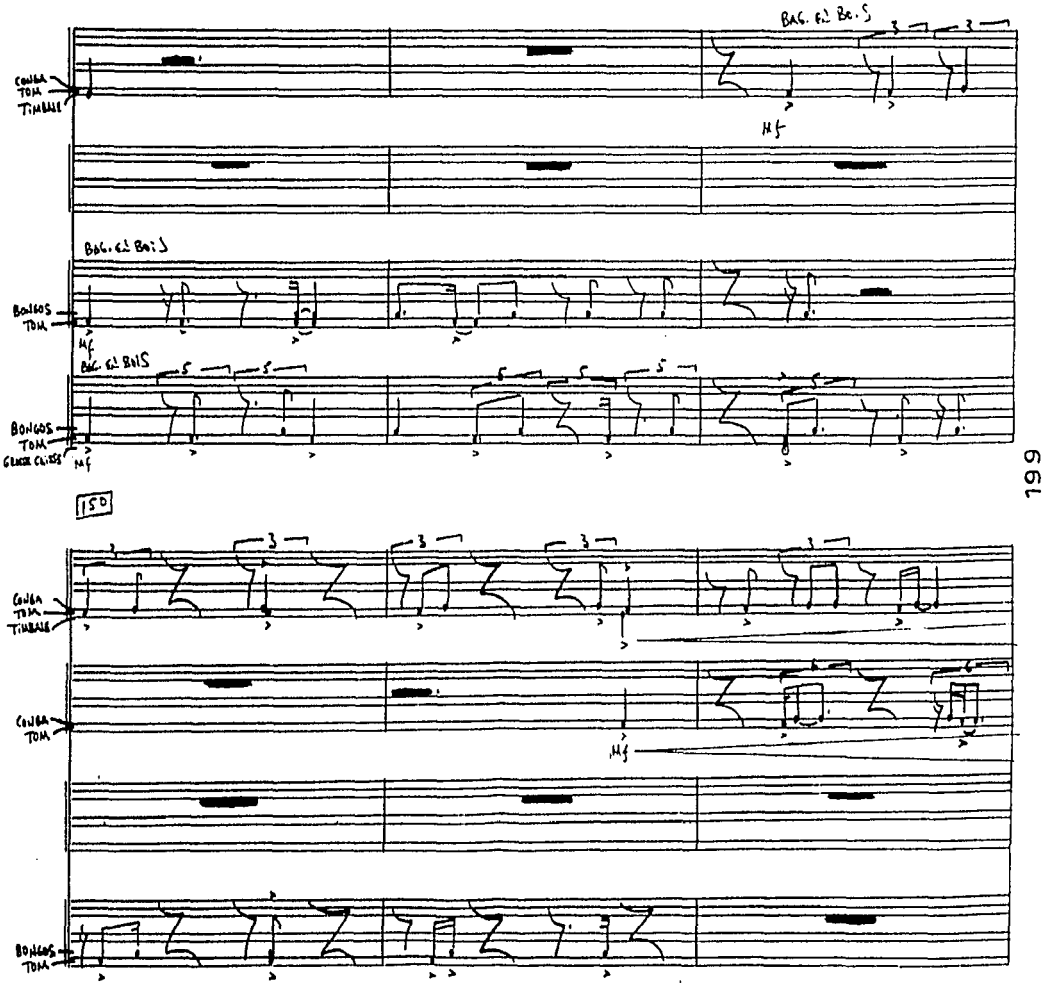

125
CYMBALE
TOM
TIMBALE
GONG OPERA CH.
CRECELLE
GROSSE CAISSE
LOISSER VIBRER
BAG. EL BOIS
L.V.
SFZ

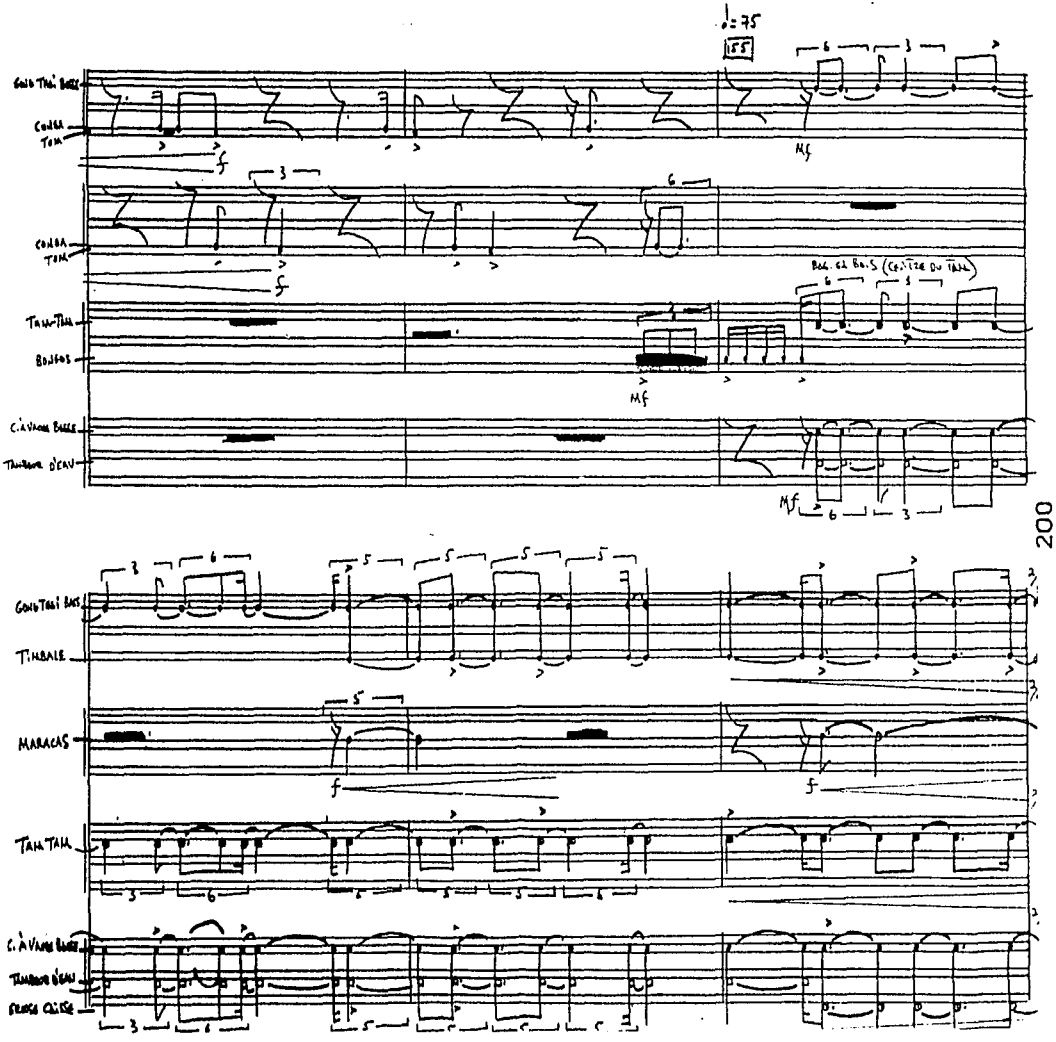

110
CYMBALE
L.V.
GRAND OPERA CH.
CYMBALE
CYMBALE
CRECELLE
f SEMPRE
TAMBOUR D'EAU
GROSSE CAISSE
CYMBALE
TIMBALE
BAG. DE BOIS (CENTRE DU TAM)
CYMBALE
TAM TAM
TOM
CYMBALE
L.V.
TOM
CYMBALE
L.V.
GROSSE CAISSE

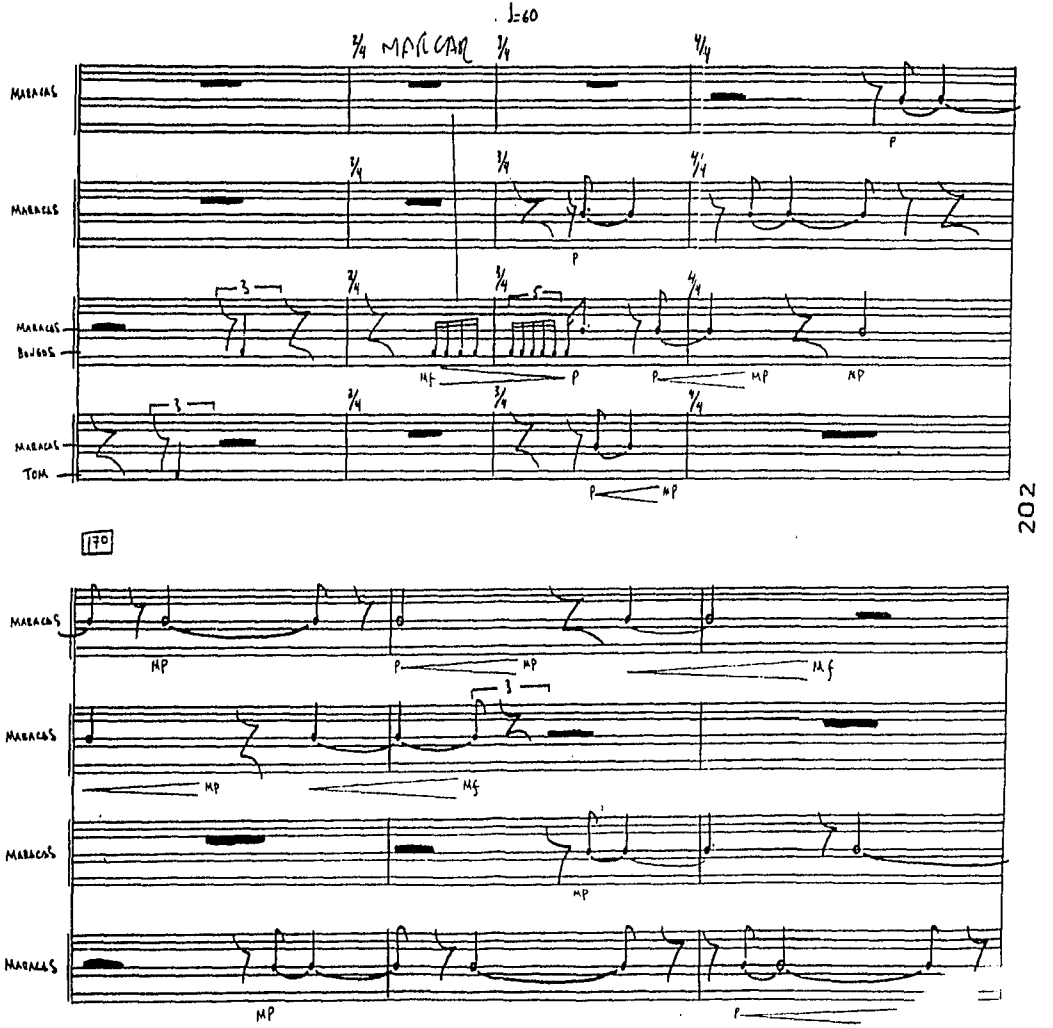

135
CYMBALE
TIMBALE
CYMBALE
TAM TAM
CYMBALE
CRUCELLE
L.V.
Mf
f
140
GONG
GONGS
TIMBALE
TAM TAM
BONGOS
L.V.
Mf
f

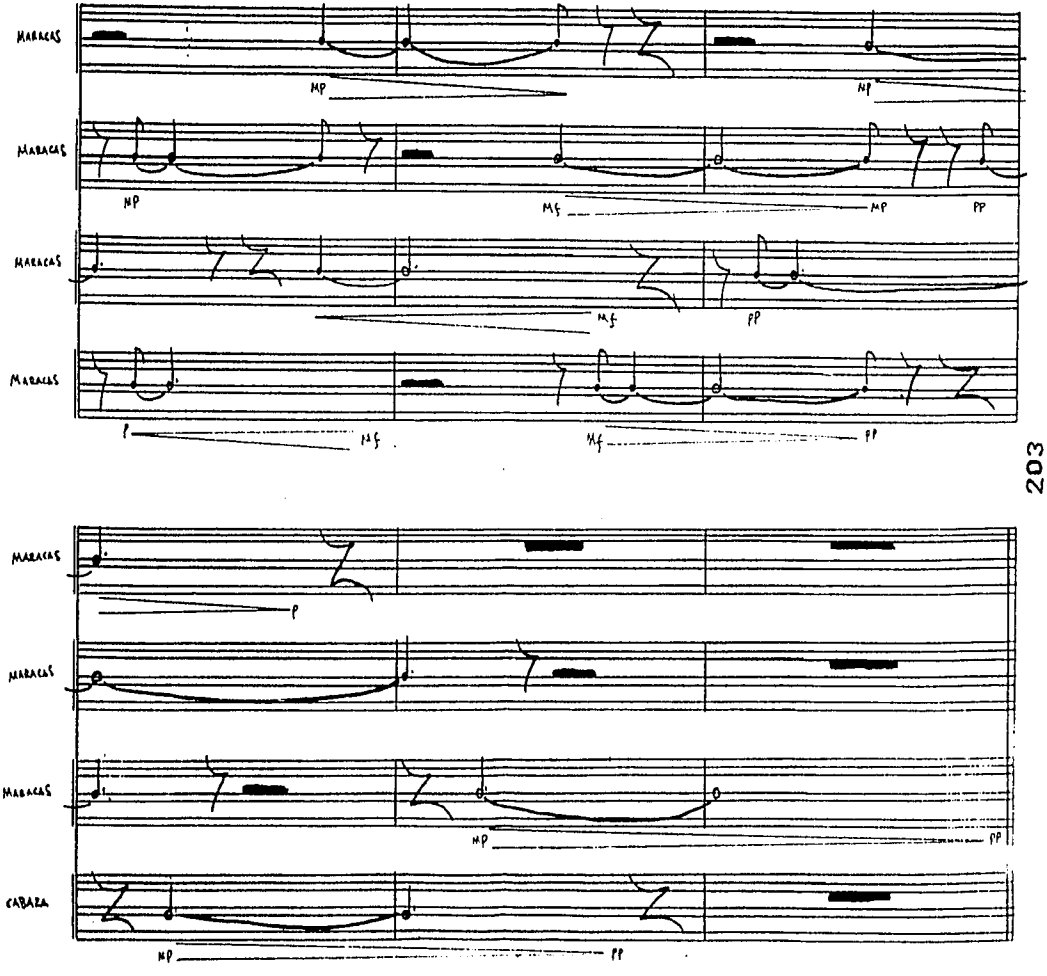

♩= 100
GONG THOI. BASSE
BAG. EL BOIS
TAM TAM
CONGA TOM
BAG. EL BOIS
BONGOS TOM
C.V.
C. À VACHE BASSE
TAMBOUR D'ELU
GROSSE CAISSE
Mf
145
GONG THOI. BASSE
TIMBALE
TAM TAM
C. À VACHE BASSE
TAMBOUR D'ELU
GROSSE CAISSE


160
MARACAS
GRAND TAM. BASSE
TIMBALES
MARACAS
CONGA
TOM
TAM-TAM
BONGO
TOM
CONGA & V. BASSE
B. CAISSE
165
CONGA
BONGO
TOM
ff Simile
BONGO
TOM
ff Simile


BAG. EN BOIS
CONGA
TOM
TIMBALE
Mf
BAG. EN BOIS
BONGOS
TOM
Mf
BAG. EN BOIS
BONGOS
TOM
GROSSE CLISSE
Mf
150
CONGA
TOM
TIMBALE
CONGA
TOM
Mf
BONGOS
TOM


♩= 75
155
GONG THAI BASS
CONGA TOM
CONGA TOM
TAM-TAM
BONGOS
C. À VAPEUR BASSE
TAMBOUR D'EAU
BOIS SUR BOIS (CENTRE DU TAM)
GONG THAI BASS
TIMBALE
MARACAS
TAM TAM
C. À VAPEUR BASSE
TAMBOUR D'EAU
ÉCLOSE CRISSE


♩=60
3/4 MARCAR 3/4
4/4
MARACAS
MARACAS
MARACAS
BONGOS
MARACAS
TOM
MARACAS
MARACAS
MARACAS
MARACAS
170


MARACAS
MP
MF
MARACAS
MP
MF
MP
PP
MARACAS
MF
PP
MARACAS
P
MF
MF
PP
203
MARACAS
P
MARACAS
MARACAS
MP
PP
CABAZA
MP
PP

CONCLUSIONES

Las características de las obras seleccionadas para la elaboración de esta tesina nos ofrecen una panorámica muy amplia de corrientes y estéticas musicales dentro de la composición en nuestro país. Estas obras son representativas del acontecer nacional y desde mi punto de vista también tienen relación con lo que está sucediendo composicionalmente en otros países.
En lo que respecta a México podría afirmar que la escuela de composición mexicana es cada vez más grande y rica en influencias, y demanda ejecutantes de mejor preparación y más comprometidos con su labor interpretativa. La preparación de los músicos no debe limitarse al dominio de la ejecución de su instrumento, existen muchas otras temáticas que debe de considerar un buen ejecutante, como pueden ser: la historia musical, teoría, análisis, la investigación acústica e instrumental. Los aspectos mensionados en su conjunto, constituyen las bases necesarias para la optimización, entendimiento y desempeño de un trabajo de interpretación profesional.
Considero que el método que he expuesto y utilizado en esta tesina, y que como dije es producto de los conocimientos y experiencias adquiridos durante mis estudios de Licenciatura en la E.N.M., podrá orientar a los alumnos de percusión de cualquier institución para abordar y comprender mejor las distintas características de una obra musical, lo que consecuentemente traerá beneficios a su formación interpretativa y profesional.

De las obras sleccionadas y analizadas para el desarrollo de este trabajo, a excepción de "Souffle", tuve la posibilidad de trabajar de forma directa con los compositores durante el proceso de creación de las mismas, experiencia que me dio la oportunidad de conocer casi todos los aspectos inherentes a las piezas, desde las razones personales hasta los problemas técnicos. Desafortunadamente el ejecutante no siempre tiene la posibilidad de conocer al compositor y colaborar en la creación de una obra, lo que lo obliga a utilizar otros métodos que ayuden a comprender de mejor manera la obra en cuestión; de aquí la importancia de un método de análisis con el cual la visión del ejecutante hacia la obra se enriquezca beneficiando su interpretación.

Finalmente quiero resaltar lo importante que ha sido en el desarrollo de mi experiencia profesional el trabajo y colaboración con compositores mexicanos como Ana Lara, Gabriela Ortíz, Federico Ibarra, Gerardo Tamez, Raúl Tudón, Eduardo Soto, Gonzalo Macías, Eugenio Toussaint, Ignacio Baca-Lobera, Marcela Rodríguez, Santiago Ojeda, Mario Lavista y el caso especial de Eduardo Mata y la música para percusión de Carlos Chávez, con quienes he tenido contacto directo durante la creación, interpretación y grabación de varias obras.

Este trabajo pone de manifiesto la importancia del compromiso que, como intérpretes, tenemos hacia la música mexicana del siglo veinte y próximamente veintiuno.

BIBLIOGRAFIA.

THE NEW HARVARD DICTIONARY OF MUSIC
Don Michel Randel
Belknap Harvard, 1986
United States of America

DRUM DAMBA
Talking Drum Lessons
David Locke
White Cliffs, 1990
United States of America

TESIS PROFESIONAL
Alfredo Bringas
1993
México, D.F.