



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

TRABAJO TERMINAL QUE COMO OPCIÓN DE TESIS

PRESENTA

TANIA CASTRO GOVEA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN

PERCUSIONES

ASESOR DE TESIS:

DR. ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER



México DF, 15 de agosto de 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

DANSE AFRICAINE

El grave compás de los tom-toms,
El lento compás de los tom-toms,
Grave...lento
Lento...grave
Agita tu sangre.
¡La danza!
Una muchacha cubierta con el velo de la noche
Gira suavemente dentro
De un círculo de luz.
Gira suavemente... lentamente,
Como una fina espiral de humo alrededor del fuego
Y los tom-toms suenan,
Y los tom-toms suenan,
Y el grave compás de los tamtanes
Agita tu sangre.

DANSE AFRICAINE

The low beating of the tom-toms,
The slow beating of the tom-toms,
Low... slow
Slow... low
Stirs your blood.
Dance!
A night-veiled girl
Whirls softly into a
Circle of light.
Whirls softly...slowly,
Like a wisp of smoke around the fire
And the tom-toms beat,
And the tom-toms beat,
And the low beating of the tom-toms
Stirs your blood.
LANGSTON HUGHES

DE MADRE A HIJO

Déjame que te diga algo, hijo:
La vida para mí no ha sido una escalera de cristal.
La escalera ha tenido tachuelas,
Y astillas,
Y tablones levantados,
Y lugares en los que no había ni alfombra
Pelados.
Pero en ningún momento
He dejado de subirla,
Ni de alcanzar rellanos,
Ni de torcer recodos,
Y a veces, he avanzado en la oscuridad
Allí donde no había luz.
Así que, no te des por vencido, hijo.
No te quedes abajo
Porque descubras que es difícil el ascenso.
No decaigas ahora
Ya ves, cariño, que yo aún sigo,
Yo todavía sigo subiendo,
Y la vida para mí no ha sido una escalera de cristal.

MOTHER TO SON

Well, son, I'll tell you:
Life for me ain't be no crystal stair.
It's had tacks in it,
And splinters,
And boards torn up,
And places with no carpet on the floor-
Bare.
But all the time
I've been a climbin' on,
And reachin' landin's,
And turnin' corners,
And sometimes goin' in the dark
Where there ain't been no light.
So boy, don't you set down on the steps
'Cause you finds it's kinder hard.
Don't you fall now-
For I've still goin', honey,
I've still climbin',
And life for me ain't been no crystal stair.
LANGSTON HUGHES

I.- AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a todas aquellas las personas que me ayudaron a hacer este proyecto realidad.

A mis amigos cercanos como el maestro Octavio Yñigo por nuestra gran amistad y su insistencia en trabajar nuestro proyecto Nicté, a Germán García por ser una persona especial en mi vida, a Saúl Waskow por nuestra amistad, a Lucía Puente, por tu amistad, amor y tus danzas del Kathakali, mi querida Eloísa de Medina, El Buru Alex Durán por ser mi paño de lágrimas, Arturo Bordes mi poeta y filósofo a domicilio, Erick Aguilar mi ingeniero preferido, Marco Arenas y Halley por tantas tardes de Internet, Markito Foster, desde North Carolina, y a todos, todos, quienes me han ayudado a ser un mejor ser humano, convivir conmigo y darme ganas de vivir.

A mis maestros de música Gaby Jiménez, Armando Zerquera, los maestros del cuarteto Tambuco, mis profesores de música latina Javier Zúñiga y Armando Montiel, a mis compañeros de escuela que me daban una sacudida de conocimientos de vez en cuando...a mi amigo y director musical Víctor Manuel Aguilar y mis compañeros de la orquesta del musical *Bésame Mucho*...

También a todos quienes no me han querido o podido ayudar y con ello me han obligado a aprender tantas cosas por mí misma y madurar...

Y, finalmente, a mi país, México, en el que a pesar de todo sigo creyendo y en el que he trabajado y lo seguiré haciendo para mejorarlo...

II.- DEDICATORIA

A mi abuela, Salvadora Villaseñor, gracias por tomarme a tu cuidado y considerarme una más de tus hijas, ahora he empezado a volar con mis propias alitas.

A mi madre, Rosa Govea, por ser tan luchona y trabajar por tus hijos, por darme la oportunidad de ser un ente viviente, apoyarme en lo que puedes y quererme mucho. Te quiero mucho yo también, a pesar de todo.

A mi tía Alicia Govea, por nuestra amistad y cercanía, tus consejos y apoyo, vamos a seguir así toda la vida, te adoro.

A mi tío Rafael Govea, por acercarme a la ciencia, la curiosidad por las cosas microbianas, la lectura, el cine y tú compañía, junto a ti tuve una niñez tan feliz... por ser mi papá intelectual y de facto... a mi tía Guille Robles por ser tan linda y tan paciente, e Ireri, por ser la nena más linda e inteligente de nuestra familia.

A mis tíos Arturo Govea y Luisa Flores, por hacerme parte de su pueblo Tlaxcalteca, por su enorme nobleza, virtud muy difícil y rara de poseer, por su apoyo para conmigo y mis hermanos.

A mi tío Jorge Govea, por visitarnos en casa de noche, aunque sea para comerse un taco y vacilar con nosotros, por ayudarme con mis cartas y tratar de hablar conmigo, respetar nuestras ideas aunque no estemos de acuerdo, yo sé que me demuestras que te importo y me quieres, tenemos una buena amistad...

A mi tío Javito o tío Kaku, por ser mi hermanito grande, y ya sabemos que tampoco eres muy expresivo pero gracias por todo.

A mi tío Salvador Govea, por tu culpa me convertí en músico y eso nunca lo voy a olvidar.

A mis tres hermanos latosos que me preocupan bastante, espero este libro sea un buen ejemplo de que sí se pueden hacer las cosas. Te respeto mucho Andréi, los quiero mucho Karla y Vladi, quiero que crezcan bien, que sean felices, pero quiero verlos bien.

A mi prima Alicia, por ser tan linda conmigo, te admiro y quiero, un beso para ti, a mi primito lindo Arturo Iván... que siempre me dice cuánto me admira y lo fregona que soy.... Siempre me sacas una sonrisa... yo también quiero ser como tú....

III.- PROGRAMA DEL RECITAL DE TITULACIÓN

Tania Castro Govea

Tambor

Recital Suite for Solo Snare Drum

**William J. Schinstine
(EUA, 1922)**

- I.-Anticipation.
- II.-Couplets.
- III.-Conclusion.

Vibráfono

El Dorado
Para vibráfono e instrumentos de metal

Ney Rosauro (Brasil, 1952)

Timbales

Piezas para Timbales (selección)
1.- Moto Perpetuo
2.- Improvisation
4.- March

Elliot Carter (EUA, 1908)

Multipercusión.

Libre Parcours (Jornada Libre)

Para Multipercusión y Saxofón Alto
I.- Overture
II.- Moto Perpetuo
III.- Contrapunti

**Jacques Castérède
(Francia, 1926)**

Marimba

Divertimento para Marimba y saxofón alto

Akira Yuyama (Japón, 1932)

Músico Invitado: Octavio Yñigo, saxofón Alto

ÍNDICE GENERAL

	PÁGINA
I AGRADECIMIENTOS	6
II DEDICATORIA	7
III PROGRAMA DEL RECITAL DE TITULACIÓN	8
IV INTRODUCCIÓN	9
V OBJETIVOS	15
CAPÍTULO 1	
Recital Suite for Solo Snare Drum William J. Schinstine	
1.1 Biografía del compositor.	16
1.2 Descripción general de la obra.	18
1.3.1 Análisis y forma musical I.-Anticipation	19
1.3.2 Análisis y forma musical II.-Couplets	23
1.3.3 Análisis y forma musical III.-Conclusion	27
1.4 Ejercicios y sugerencias de estudio.	30
CAPÍTULO 2	
El Dorado Ney Rosauero	
2.1 Biografía del compositor.	32
2.2 Breve historia del vibráfono.	35
2.3 Descripción general de la obra. Historia de la búsqueda de El Dorado.	38
2.4 Análisis y forma musical.	41
2.5 Sugerencias personales de estudio, acomodo e interpretación.	48
CAPÍTULO 3	
Pieces for Timpani Elliott Carter.	
3.1 Biografía del compositor.	50
3.2 Los conceptos de <i>tiempo musical</i> , <i>estratificación rítmica</i> y <i>modulación métrica</i> dentro de la obra de Elliott Carter.	53
3.3 Las piezas para timbales y la revisión de 1966.	
Indicaciones generales de ejecución.	58
3.4.1 Análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación: Moto Perpetuo.	60
3.5.1 Análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación: Improvisation.	67
3.6.1 Análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación: Canaries.	71
3.7.1 Análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación: Marcha.	73

CAPÍTULO 4	
Libre Parcours	Jacques Castèrède.
4.1 Biografía del compositor.	77
4.2 Descripción general de la obra.	79
4.3.1 Análisis y forma musical. I. Ouverture.	80
4.3.2 Análisis y forma musical II. Moto Perpetuo.	85
4.3.3 Análisis y forma musical III.- Contrapunti.	90
CAPÍTULO 5	
Divertimento for marimba and alto saxophone	Akira Yuyama
5.1 Biografía del compositor.	96
5.2 Descripción general de la obra.	97
5.3 Breve historia del desarrollo de la marimba en el Japón.	99
5.4 Keiko Abe y su contribución al crecimiento del repertorio para marimba.	102
5.4 Análisis y forma musical.	104
VI CONCLUSIÓN.	109
VII APÉNDICE.	
1.- Sugerencias de estudio	110
2.- Selección de baquetas	114
3.- Ejercicios de Calentamiento	119
VIII BIBLIOGRAFÍA	124
IX PARTITURAS DE LAS OBRAS	127
1.- Recital Suite for Solo Snare Drum. William J. Schinstine.	
2.- El Dorado. Ney Rosauo	
3.- 4 Pieces for Timpani. Elliott Carter.	
4.- Libre Parcours. Jacques Castèrède.	
5.- Divertimento for marimba and alto saxophone. Akira Yuyama	
ANEXOS	
Anexo 1: Currículum de la autora.	128
Anexo 2: Notas al programa de mano	135

IV.- INTRODUCCIÓN

La música para instrumentos de percusión tiene una historia relativamente corta dentro de la tradición de la música académica occidental, que tiene sus raíces en la antigua cultura musical de los griegos y romanos, hasta la actualidad.

Hablamos de que las incursiones de las diferentes familias del grupo de la percusión en la música sinfónica, de cámara, en ensamble de percusiones y como instrumento solista han sido paulatinas y se han incrementado en número e importancia de acuerdo con los patrones de orquestación de cada estilo musical a lo largo del tiempo y a las ideas e innovaciones de los compositores.

Uno de los primeros ejemplos del uso de la percusión en el continente europeo de una manera que podríamos considerar *moderna*¹ fue la utilización de los **timbales**, cuyo nombre proviene del griego *typanum*, que significa membrana que vibra, aunque su origen en realidad es árabe y dicho nombre en tal idioma proviene de una denominación general que se le da a los instrumentos con forma de tambor: *naqqara*. Los timbales llegan a Europa durante las Cruzadas en la Edad Media, siendo un gran premio de honor para quien capturara a alguno durante una batalla.

En el año de 1470, el rey Enrique VIII usó los timbales para tocarlos a lomos de caballos; el rey Juan III los ocupó para tocar durante las batallas y acompañar a los trompetistas, siendo todos los ejecutantes músicos del palacio. En Alemania el nombre que se le dio a los timbales fue el de *kettledrums*.

Acercándonos a la época barroca (1600-1750), los timbales entraron al servicio de las orquestas de las cortes de la nobleza, donde su función era acompañar, como antaño, a las trompetas, y de cuyas primeras partituras se tiene idea desde la ópera *Theseé* del francés Lully, donde se ocuparon para tocar algunos efectos especiales; se tiene noticia, también, de algunas marchas compuestas para dos pares de timbales, de autor desconocido.

¹ Me refiero con ello a que el uso de los instrumentos se ha mantenido constante y en la misma línea de evolución en la forma de ejecución, funciones sonoras, tímbricas y melódicas dentro del grupo orquestal, pero, obviamente, con las innovaciones técnicas y estilísticas que naturalmente aparecen con el tiempo.

El uso de los timbales dentro de la música de J. S Bach fue el acompañar a los cornos y trompetas como instrumento transpositor, escribiéndolos siempre en las notas C y G, pero indicando al principio de la partitura las notas reales, que generalmente son las notas *tónica* y *dominante* de la tonalidad de la obra. Por mucho tiempo, en la orquesta se utilizaron únicamente dos timbales, tocados con baquetas muy duras hechas: ¡hasta con marfil de cuerno de elefante!.

Músicos posteriores como George Frederic Haendel, quien trabajó como compositor para el rey Jorge I de Inglaterra, ocupó dos o hasta tres pares de timbales en su *Música para los Reales Fuegos de Artificio*.

Durante la época clásica (1750-1800), Franz Joseph Haydn, el padre de la sinfonía, tenía una escritura para ellos, imitando el mismo ritmo de la melodía o con acompañamientos rítmicos sencillos, afinando los timbales por intervalos de cuarta o quinta.

W.A. Mozart incluye en sus obras una escritura para timbales donde ya utiliza muy frecuentemente el redoble y los ataques en *fortepiano*. Su innovación fue el uso, por primera vez, de los platillos *turcos* en su ópera *El rapto del Serrallo*.

L .V. Beethoven, utilizó una escritura más específica, técnica y musicalmente, para los timbales, como el redoble medido y sin medir, ataques *legato*, *stacatto*, *fortepiano*, etc. Un notable ejemplo del uso de la sección de percusiones es en su *Novena Sinfonía*, donde en el cuarto movimiento incluye un pasaje cuya sección de percusiones consta de triángulo, platillos y tres timbales, utilizando la afinación de octavas por primera vez. La afinación que Beethoven ocupa en los timbales son las notas: tónica, tercero y/o quinto grado del acorde de la tonalidad de la obra. Es en su época donde aparecen los diferentes tipos de baquetas, con mango de madera y recubiertas de distintos materiales como tela, fieltro lo cual agranda la *paleta* sonora de los instrumentos golpeados con baquetas.

Los ejemplos de una orquestación más rica y variada de instrumentos de percusión da un gran brinco con Héctor Berlioz, compositor francés de la era romántica (1850-1900, aprox.), quién fue más atrevido en el uso de colores, sonidos y efectos percusivos en su *Sinfonía Fantástica*, proporcionándole a la sección de percusiones un papel mucho más relevante melódica y armónicamente hablando dentro de la orquesta sinfónica, asignándoles hasta pequeños *solos* dentro de su sinfonía.

Durante el siglo XIX, donde se desarrollan corrientes musicales como el *romanticismo*, el *nacionalismo musical* y el *impresionismo*, se dan grandes avances en la construcción y técnicas de ejecución de la percusión. Los compositores ya podían disponer de un timbal de pedales para cambios de afinación rápidos para poder escribir más virtuosamente para el instrumento. Además, el uso más extendido de otras percusiones del grupo de los *membranófonos* (tambores con parche) como el bombo y el tambor de orquesta, *idiófonos* como platillos de diferentes grosores y tamaños, tam-tam, etc, accesorios como el pandero, triángulo, castañuelas, entre otros; los teclados de percusión como el glockenspiel las campanas tubulares y más tarde, a principios del siglo XX el xilófono, la marimba y el vibráfono.

En las postrimerías del siglo XIX tenemos a los franceses *Debussy* y *Ravel*, que formaron parte del movimiento *impresionista* y, al igual que en la pintura, utilizaron instrumentos y efectos percusivos para la representación de sonidos y colores musicales, como ejemplos tenemos las obras *El Mar*, *Preludio a la Siesta de un fauno*, *el Bolero*, *la Rapsodia Española*, etc.

En la Europa Oriental el grupo de los compositores nacionalistas checos y rusos como Dvorak, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Borodin, entre otros, fueron los que ocuparon una orquestación llena de sonidos de percusión en sus grandes obras: las *sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak, *Scherezada*, *Capricho Español*, etc.

Pero definitivamente, el mayor desarrollo y consolidación de la música para percusiones se ha dado con mucha mayor fuerza lo largo del siglo XX, llegando hasta nuestros días.

Durante las primeras décadas del siglo existió una tremenda revolución musical: el rompimiento con la armonía tonal tradicional, la noción de melodía, los centros de la tonalidad, forma y estructura, y se da el paso a combinaciones instrumentales poco ortodoxas; crecimiento del grupo sinfónico a un mayor número de integrantes; cambios en las texturas tímbricas, la orquestación, surge el cromatismo tonal, nuevos conceptos de sonido y timbres, la atonalidad y la disonancia son algunos de los *síntomas* de este nuevo lenguaje estético.

Dentro de los recursos instrumentales, en los cuales el uso de la percusión presenta una enorme evolución, tenemos el uso extendido de los instrumentos de percusión de otras partes del mundo, como América latina, África y Asia, la invención de nuevos instrumentos de percusión usando como objetos sonoros diversos materiales adaptados a la música: barras y tubos de metal (afinados o no), objetos de vidrio, porcelana, o efectos de percutir los instrumentos de maneras no convencionales.

Las obras y compositores que marcaron un rompimiento con la tradición del siglo XIX fueron, indudablemente, Igor Stravinsky con su *Consagración de la primavera* (1913) y su *Historia del Soldado* (1918), ésta última conteniendo una parte muy importante de multipercusión, sólo por mencionar algunas. Compositores como Xenakis, Messiaen, Boulez, Cage, Carter experimentaron con nuevos conceptos musicales y, por supuesto, percusivos.

La primera composición notable para ensamble de percusión, que requiere de 13 percusionistas es la obra *Ionisation*, del francés Edgar Varése, entre otras como el *Pacific 231* de Arthur Honegger, el *Ballet Mecánico*, de George Antheil, que son ejemplos donde las percusiones tienen ya un papel sumamente protagónico, así como los primeros conciertos para percusionista solista como el del francés Darius Milhaud, con su *Concierto para Marimba y Vibráfono*, Paul Creston con su *Concertino para marimba*, el *Concierto para percusión* de André Jolivet y así con el paso de la primera mitad del siglo los ejemplos de compositores y partituras se incrementan rápidamente.

En el transcurso del siglo XX se escriben muchísimas obras sinfónicas donde las percusiones juegan un papel preponderante, cientos de composiciones para ensamble de percusiones, percusión solista y orquesta o grupo de cámara, duetos, tríos, cuartetos para percusión o combinaciones de percusión con otros instrumentos.

Se crean ensambles importantísimos en el mundo que se dedican a comisionar obras, hacer arreglos y transcripciones. De entre los ensambles de cámara que incluyen el uso de la percusión, podemos mencionar a *La London Sinfonietta*, *El Ensamble Intercontemporáneo* dirigido por Pierre Boulez, *La Camerata Báltica*, *El Octeto de Solistas de la Filarmónica de Viena* o *Los Solistas de Berlín*, entre otros, quienes se dedican a interpretar música del siglo XX. De los ensambles de percusión que han surgido en el mundo se pueden mencionar a los conjuntos europeos *Amadinda*, *Los percusionistas de Estrasburgo*, de Canadá el grupo *Nexus*, en México el cuarteto *Tambuco*, la *Orquesta de Percusiones de la UNAM*, y la orquesta *Percutoris*.

En nuestro país el desarrollo de la música y músicos de percusiones afortunadamente tiene una historia de innovaciones. A lo largo del siglo XX compositores mexicanos como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas incluyen instrumentos de percusiones en sus grandes obras sinfónicas además de instrumentos tradicionales mexicanos. Algunos ejemplos son la *Sinfonía India*, la *Suite Caballos de Vapor*. Dentro de la música de cámara se componen obras como *Tambuco*, *Xochipilli*, *Tocatta para percusiones*, y solos como la *Partita para Timbales* de Carlos Chávez, toda la música sinfónica de Silvestre Revueltas como *Redes*, *Janitzio* y *La noche de los Mayas*, solo por mencionar algunas, donde la percusión juega un papel preponderante y requiere de muchos percusionistas para completar la sección. Otros compositores mexicanos relevantes y que cuentan en su catálogo con obras de percusión son Blas Galindo, Pablo Moncayo, Julián Carrillo y Leonardo Velázquez .

Ya acercándonos a los años 80 y el final del siglo otros compositores importantes que se han interesado de gran manera en escribir para percusiones, en México, son Gabriela Ortiz, que tiene obras para percusión sola y varios conciertos para percusiones y orquesta; Raúl Tudón con sus cuartetos y obras solistas para marimba, Arturo Márquez, Eugenio Toussaint, Leonardo Coral, Ignacio Baca-Lobera, entre muchos otros.

A la generación actual nos toca seguir trabajando y aportando ideas para ayudar al crecimiento musical y percusivo de México. Estas notas al programa están diseñadas como un manual de consulta para el estudiante de música y/o de percusiones que desee entender mejor *cómo* abordar una pieza desde diversos puntos de vista: histórico, estilístico y técnico; para después abordar los aspectos concernientes a la estética musical y a la interpretación, sello individual de cada artista.²

Este libro es una manera de compartir parte de los frutos de una exhaustiva investigación y experiencia personal al estudiar cada una de las partituras para tener una visión más completa y clarificar que el trabajo del intérprete abarca muchos aspectos más aparte de sólo ejecutar las notas correctamente. Es cada vez más necesario que existan libros y fuentes de consulta para el enriquecimiento y preparación de los percusionistas.

² San Agustín, en su tratado de música escrito durante la época medieval, titulado *De Música*, define a ésta como: “**Música est scientia bene modulandi**” (la música es la ciencia de medir bien). San Agustín hace una clara jerarquización de lo que él considera los distintos niveles de la ejecución musical. En primer lugar sitúa a la música “...hecha a un nivel instintivo...”, como el canto de los pájaros, en siguiente lugar sitúa a “... los tañedores de instrumentos, pues éstos proceden conforme a un arte que han aprendido de otros... el nivel de ellos es tan sólo resultado de la imitación de los maestros que los han enseñado a tocar... la agilidad manual que caracteriza a los tañedores pertenece tan sólo al cuerpo, no al espíritu, por ello el hecho de ser un buen ejecutante es totalmente independiente del hecho de poseer la ciencia de la música...”

El término **arte**, en su acepción más restringida, se aplica a aquellas actividades humanas que tienden a la consecución de unos objetivos de orden estético.....”. En la época actual a la interpretación se aplica una generalidad más amplia de aspectos, como “...el estudio sistemático de los procesos y de los procedimientos artísticos. En el artista deben entrelazarse forzosamente el ámbito lúdico de su inteligencia y de sus sentimientos si aspira a crear un producto intelectual de verdadera calidad de signo estético...”

FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, reimp. 2005 pp. 93 y 94.

V.- OBJETIVOS

Objetivo General.

Escribir una opción de tesis titulada *Notas al programa*, acerca del análisis de cinco obras representativas del repertorio para instrumentos de percusión, que todo estudiante que desea convertirse en profesional debe dominar: Tambor y Timbales de orquesta, Multipercusión y los teclados de percusión, que para este caso, se eligieron el Vibráfono y la Marimba.

Las Notas al programa están escritas y destinadas a ser un manual de consulta para el estudiante, profesor o intérprete de música y de percusiones.

Objetivos Específicos.

Abordar los siguientes puntos:

Principales aspectos que rodean la composición de la obra:

Contexto musical e histórico en la que fue escrita y biografía del compositor.

- **Análisis musical:** Descripción general y específica de la forma, partes y estructura de la obra.
- **Análisis técnico:** Sugerencias de montaje y estudio de la obra: técnicas de estudio, ejercicios concernientes a resolver problemas técnicos e instrumentales de la obra, descripción de cómo la intérprete abordó las piezas y el *por qué* y el *cómo* aprovechar al máximo las posibilidades musicales de cada una de ellas.
- **Conclusiones, sugerencias y aportaciones personales acerca de cada obra.**
- **Anexos** con información concerniente a las notas al programa, figuras y esquemas.

CAPÍTULO 1

RECITAL SUITE FOR SOLO SNARE DRUM

William J. Schinstine. (1922-1986)

1.1 Biografía del compositor.

Originario de Estados Unidos, país donde nació el 16 de diciembre de 1922 y murió el 3 de enero de 1986. Es considerado un notable compositor para percusión, educador y percusionista; estudió en *Eastman School of Music* y en la *Universidad de Pennsylvania*.

Participante activo dentro de la Asociación de Percusionistas de Estados Unidos, *Percussive Arts Society (PAS)*, donde formó parte del comité directivo de 1968 a 1969. Trabajó como jefe del comité de educación y a su vez como editor de la columna *Music in the Schools* de la revista *Percussive Notes*, publicación oficial del **PAS**. Contribuyó escribiendo numerosos artículos de *Percussionist* y otras revistas educativas como *The Instrumentalis*. Se distinguió, también, por ser un prolífico compositor de obras para solo y ensamble de percusión.

Su trabajo como percusionista destaca por su participación como integrante en las orquestas de *Pittsburgh*, *San Antonio* y la *Orquesta Nacional de EU*. Dentro de su labor como compositor, algunas de sus obras recibieron premios de composición del **PAS Composition Contest**: en 1978, con su *Sonata No. 4 for Timpani and Percussion Ensemble* y, en 1980, con el solo para tambor titulado *Recital Suite for Solo Snare Drum*.

En sus actividades como pedagogo cabe destacar que fue uno de los pioneros en la escritura de distintos métodos para percusión; además de ejercer una labor intensa como profesor, ya que desde principios de los años 50 hasta su retiro en noviembre de 1978 fungió como director de música instrumental, banda sinfónica, teoría de la música y percusión en diferentes escuelas públicas de la ciudad de Pottstown, en Pennsylvania. También creó y dirigió su propia escuela de música *S and S* en Pottstown, desde mediados de los años 60, hasta noviembre de 1985, consolidando así una gran fama como profesor y compositor de música para percusión.

Aunque es un compositor poco conocido en México, la importancia de su obra radica en que fue uno de los precursores, durante la primera mitad del siglo XX, en la escritura de métodos para la enseñanza de la percusión, así como su contribución como profesor para la formación de una nueva generación de percusionistas y, en el caso de la obra que nos ocupa, que su escritura abarca todos los aspectos técnicos de la ejecución del tambor orquestal.

1.2 Descripción general de la obra

Recital Suite for Solo Snare Drum

La obra es una suite para tambor, dividida en tres movimientos cortos. El primer movimiento, llamado *Anticipation*, está escrito en un tempo moderato de ($\text{♩} = 112$), éste es un movimiento continuo, logrado por medio de figuras rítmicas sincopadas combinadas con el uso del *roll*, el cual siempre se presenta en *crescendos* de *pp* a *ff*, de manera que en la pieza se encuentra la mezcla de secciones de ritmo complejo; una sección de dieciseisavos con acentos y secciones de *buzz roll*; La forma general del movimiento es A B A'.

El segundo movimiento se llama *Couplets* y es una elaboración rítmica con forma binaria, A B, escrita en un compás de 11/8 con una velocidad de ($\text{♩} = 208$). Durante la sección A, que es la primer parte del movimiento, la cual abarca de los compases 1 al 32, la subdivisión es de 3+3+3+2 octavos, organizados en un *ostinato* rítmico tocado con la mano derecha con una escobilla de metal, mientras que la mano izquierda desarrolla el tejido rítmico compuesto por figuras, que van de sencillas a elaboradas, en dinámica *crescendo*; tocadas con una baqueta de dura de timbal. El tambor no utiliza entorchado durante todo el movimiento. En cuanto a la sección B, segunda parte del movimiento, que abarca del compás 33 al 64; el agrupamiento del *ostinato* de los octavos cambia a 2+3+3+3, va de dinámica *ff* a *pp* y la elaboración rítmica va de compleja a simple.

El tercer y último movimiento es llamado *Conclusion*, está escrito en un tempo moderato de ($\text{♩} = 104$); su construcción, estructura y desarrollo es similar al primer movimiento, ya que se trata de un movimiento continuo de figuras rítmicas irregulares de 5, 6 y 7 notas; acentos y apoyaturas combinadas con *roll* en la primera sección de la pieza. En la sección 2 introduce golpes dobles y *roll medido* de 2, 3, 4 y 5 rebotes; cambios de zona de ataque, que van del centro a la orilla del parche y terminan con la reexposición del material inicial del movimiento. Aquí se utiliza el tambor con entorchado y baquetas normales de tambor.

1.3.1 Análisis y forma musical

I.- Anticipation

Primer movimiento de la suite, donde se utiliza el tambor con cuerdas, para tocarlo se utilizan baquetas con punta y cuerpo de madera. La duración del movimiento es aproximadamente de 2:30 minutos; la velocidad es de ($\text{♩} = 112$), lo que equivale a un tempo *allegro*. El movimiento se encuentra dividido en 3 secciones principales, que son: exposición, desarrollo y reexposición; la forma es ternaria, A B A.

En la exposición o sección A, que va del compás 1 al 19, el **material introductorio** se encuentra en los compases 1 al 3 y es aquí donde se presenta, en el primer compás, el material que sirve como motivo rítmico (*motivo A*), que da estructura y soporte al movimiento. (El compás marcado al inicio del movimiento es de 5/4).

El primer compás está compuesto por una negra con acento *sforzando* y apoyatura triple, en el segundo tiempo hay una blanca con punto que inmediatamente baja a *piano* en un *roll* de tres tiempos que va en *crescendo* y, en el último tiempo, termina con cuatro dieciseisavos. En los compases subsecuentes (2 y 3) comienzan a desarrollarse las figuras de dieciseisavos con apoyaturas combinadas con *roll*, el cual siempre comienza en *p* y va en *crescendo*. (figura 1.1)



FIGURA 1.1 Compases 1 a 3. Material introductorio del movimiento. El *motivo A* se presenta al inicio de cada sección de la pieza: el compás 1, el compás 20 (que es el inicio del desarrollo), el compás 42 (segunda sección del desarrollo) y en el compás 52 (inicio de la reexposición); mientras que en los compases 2 y 3 se presentan variaciones de ritmo en cada sección.

A partir del compás 4, el cual está marcado como ($\text{♩} = \text{♩}$), comienza una secuencia de cambios de compás que se presenta como sigue: 3/8, 2/4, 5/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 3/4, 2/4, 5/8, 3/4, 7/8, 4/4. Esta secuencia de compases va del compás 4 al 19 y se repite del compás 55 al 70.

El motivo rítmico utilizado de los compases 4 al 12 es la figura que llamaremos *motivo B* , alargada o acortada, escrita de acuerdo a la secuencia descrita anteriormente de acuerdo al compás en que se utilice; se alterna el uso de esta figura compás por compás con el uso de un *roll* con *crescendo*. (figura 1.2).

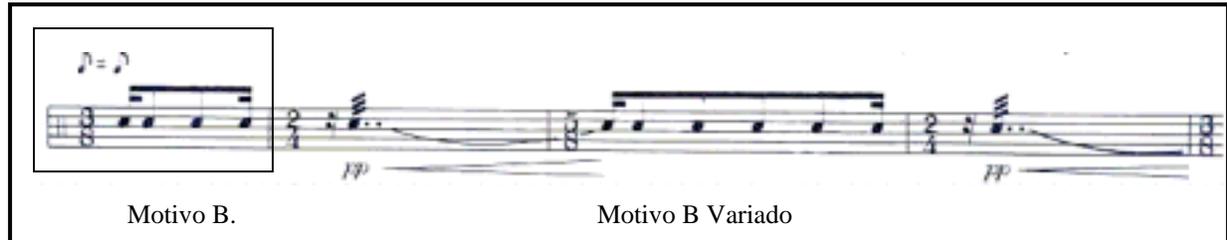


FIGURA 1.2. Compases 4 a 7. El uso del *motivo B*, el *motivo B* variado y su combinación con compases de *buzz roll*, añadiendo el uso de los cambios de compás y, por lo tanto, de duración de las notas.

A partir del compás 13, entran figuras de seisillos y tresillos de dieciseisavo que se siguen alternando compás por compás con el *roll*. (figura 1.3).

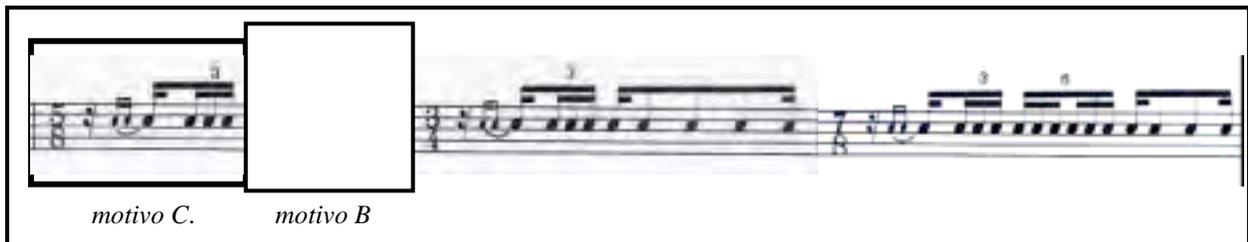
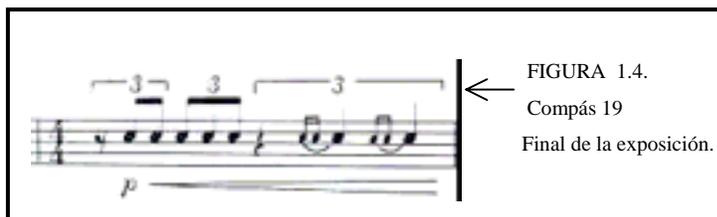


FIGURA 1.3. Compases 13 a 15. Combinación del *motivo B + C* y sus variaciones en los compases subsecuentes.

Para terminar la sección A o exposición, en el compás 19, el compositor utiliza un motivo contrastante con todo el material utilizado anteriormente. (figura 1.4).



El desarrollo o sección B comienza en el compás 20 y se divide en dos grandes frases: del compás 20 a 41 y del compás 42 a 47. Al principio de ésta segunda sección el autor recurre al mismo motivo rítmico que en el primer compás (ver figura 1.1). En dicha sección se utilizan los mismos ritmos y combinaciones con *roll*, ya explicados anteriormente, con la diferencia que ahora entran las apoyaturas dobles dentro de esas figuras, haciendo más elaborado el tejido rítmico. Para terminar la primera parte del desarrollo, en el compás 41 utiliza, el mismo motivo que en el cierre de la exposición (compás 19, o ver figura 1.4).

La segunda parte del desarrollo comienza en el compás 42. Éste, inicia con la presentación de la figura principal del *motivo A*,  seguida de una secuencia de dieciseisavos que varía a lo largo de esta parte, la cual abarca de los compases 42 a 47. Es durante esta sección que algunos dieciseisavos son tocados con *paradiddles*, es decir, repeticiones de mano, por ejemplo, en cuatro dieciseisavos la combinación puede ser LRLR o RLRL (L significa mano izquierda y R mano derecha). (figura 1.5).

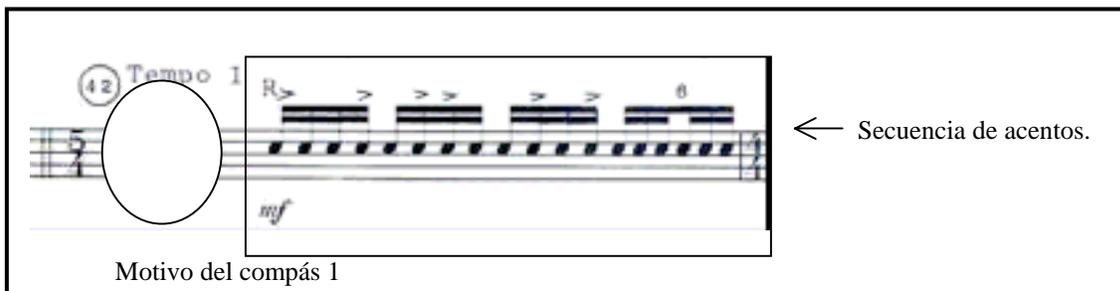


FIGURA 1.5. Compás 42. Segunda parte del desarrollo y principio de secuencia de dieciseisavos, que presentan algunas variaciones de colocación de acentos hasta el compás 47.

A partir del compás 48 y hasta el 51 se inicia una transición o puente que va a conectar con la reexposición, y se caracteriza por el uso de tresillos de octavo, figura contrastante con todo el material utilizado anteriormente.

Además de ello, entra un nuevo timbre en el tambor, el sonido al tocar en el *rim* o el *aro de metal*, cuyo signo se indica en la partitura por medio de una (x). Es también una parte climática del movimiento, puesto que utiliza material nuevo, timbre inusual y la dinámica *fortissimo* por medio del uso del *roll*, señalado por el compositor en la partitura con una doble plica para hacer notar su intensidad. (figura 1.6).

FIGURA 1.6. Transición, uso de tresillos y sonido en el rim (orilla del tambor).

La reexposición o sección A, abarca del compás 52 al 71. Es, literalmente, la misma secuencia del compás 1 al 19, sólo que con ciertas diferencias marcadas por algunos adornos de apoyaturas dobles y acentos, terminando así, con la misma figura de cierre para todas las secciones (ver figura 1.3) para terminar, finalmente, con un *roll pianísimo*, que se toca en la orilla del tambor.

FORMA

A	B	A	
Exposición	Desarrollo	Transición	Reexposición
Compás	Compás	Compás	Compás
1 a 19	20 a 41 y 42 a 48	48 a 51	52 a 71

1.3.2 Análisis y forma musical: II.- Couplets

Este es el título del segundo movimiento de la suite, cuya forma es binaria, AB. La intención del compositor es emplear diferentes timbres del instrumento al utilizar el tambor sin entorchado y como baquetas en la mano derecha una escobilla y en la mano izquierda una baqueta de timbal dura. La velocidad de la pieza es de ($\text{♩} = 208$), mientras que el compás es de 11/8. La duración del movimiento, aproximadamente, tarda unos 3:30 minutos. La pieza se compone, en su totalidad, por un *ostinato*: tocado con una escobilla en la mano derecha, mientras que la mano izquierda, ejecuta con la baqueta de fieltro y desarrolla cada 2 compases una figura rítmica diferente, que va de simple a compleja en términos de birritmia.

La pieza se divide en dos secciones: en la primera, sección A, el *ostinato* de octavos se cuenta 3+3+3+2, y en la segunda, sección B, el *ostinato* cambia a 2+3+3+3. Durante la primera sección el tejido rítmico va de sencillo a complejo y en la segunda sección va de complejo a simple paulatinamente.

La sección A, va del compás 1 al 32, con una introducción que abarca de la sección que abarca de los compases 1 al 4. El primer motivo rítmico aparece tocado por la mano izquierda (quien lleva el *tema*) y se repite durante los primeros cuatro compases, mientras que el *ostinato* de la mano derecha comienza hasta el compás 3 (figura 1.2.1).



mano derecha (Escobilla)
que toca el *ostinato* 3 + 3 + 3 + 2

$\text{♩} = 208 (3+3+3+2)$

R.H.

L.H.

fp

cresc. poco a poco

Figura 2.1 Mano derecha con el inicio de tejido rítmico.

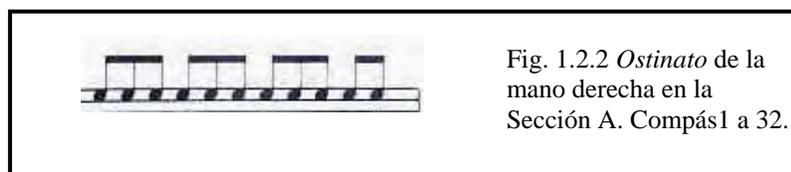


Fig. 1.2.2 *Ostinato* de la mano derecha en la Sección A. Compás 1 a 32.

The image shows a musical score for Section A, measures 1 to 32. The score is written for two hands, with the left hand (LH) and right hand (RH) parts clearly indicated. The music features a complex rhythmic pattern in the left hand, with various note values and rests. The right hand part is more melodic and includes some lyrics. The score is divided into measures, with some measures containing circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32).

Figura 1.2.3. Compases 1 a 32. Sección A. Nótese que, a excepción de los primeros 4 compases que se repiten, los diferentes ritmos que se presentan en la mano izquierda (LH), cambian en un patrón de cada dos compases, éstos se hacen rítmicamente más llenos, sincopados y complejos. Hay 15 patrones diferentes que toca la mano izquierda.

COUPLETS - 2

(2+3+3+3)

The image displays a musical score for a section titled "COUPLETS - 2". At the top left, there is a circled measure number "33" and a rhythmic pattern "(2+3+3+3)". The score consists of 15 measures of music, each with a circled measure number (33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61). The music is written on a grand staff with two staves per system. The first four measures (33-36) feature a complex rhythmic pattern. From measure 37 onwards, the pattern changes to a simpler 2+3+3+3 structure. The dynamics start with a forte (f) marking at the beginning and gradually decrease, with a "dim. poco a poco" instruction appearing around measure 47. The score concludes with a 4x repeat sign and a piano (p) dynamic marking.

Figura 1.2.4. La sección B, comienza a partir del compás 33 hasta el 64 y es aquí donde el *ostinato* de la mano derecha cambia de fraseo rítmico a 2+3+3+3 octavos y el tejido rítmico va de complejo a simple, así como de dinámica *forte a piano*. Hay 15 patrones rítmicos que cambian cada 2 compases.

El último compás del movimiento difiere de todo lo demás porque se repite durante 4 veces y la mano derecha con la escobilla hace un *roll*, mientras la izquierda acompaña con figuras de cuarto con punto y *diminuendo* y *ritardando*, para disolver paulatinamente y terminar el movimiento. (figura 1. 2.5).



Figura 1.2.5. Último compás del segundo movimiento.

FORMA BINARIA.

A	B
Compás 1 a 32	Compás 33 a 65

1.3.3 Análisis y forma musical: III.-Conclusion

Conclusion (el nombre está en inglés) es el título del último movimiento de la suite, y aquí el compositor decide volver a usar el tambor con entorchado y las baquetas regulares de madera. La duración aproximada del movimiento es de 2:30 minutos. El *tempo* indicado es de ($\text{♩} = 104.$) y la forma del movimiento es ternaria, A B A´.

La sección A, que va del compás 1 al 28, está construida por una frase de 9 compases, determinada por la secuencia de compases de 5/4, 5/8 y 3/4, y la cual se repite dos veces, la segunda vez que lo hace está compuesta de 10 compases.

La frase inicial del movimiento consta de nueve compases: El primer compás, escrito en 5/4, está construido por un *roll* de tres tiempos que comienza con un acento en *ff* y *decrescendo*; en los dos últimos tiempos dos quintillos en *crescendo*; en el segundo compás, existe un *roll* de cinco tiempos que vuelve a comenzar con un acento en *ff* y *decrescendo*; el tercer compás cambia a 5/8, con un tiempo de ($\text{♩} = \text{♩}$), compuesto con figuras de octavos acentuados cada 2 y 3 tiempos, intercalando a partir del compás 5 una figura de dos dieciseisavos al principio de cada división (2+3). Por último, en el compás 9 cambia a 3/4, la figura que queda es de dos dieciseisavos y octavo, acentuando cada tiempo (figura 1.3.1)

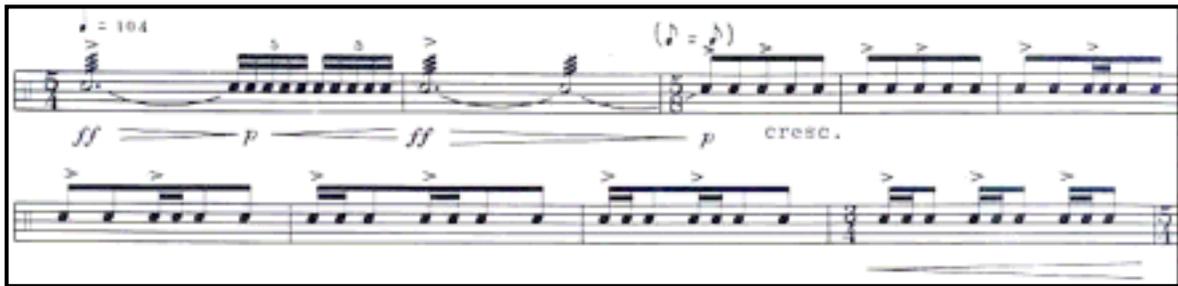


Figura 1.3.1 Compases 1 al 9. Introducción del movimiento.

Del compás 10 al 18 la secuencia de compases es de 5/4, 5/8, 3/4 y se repite del compás 19 al 27, pero con variaciones en las figuras rítmicas; añadiéndose figuras de quintillo, seisillo, sietillo y apoyaturas dobles, mientras que la secuencia de cambios de compás se mantiene igual.

A partir del compás 29 comienza el desarrollo, sección B, los compases utilizados son 12/8 y 6/8 y la indicación es de (=), ésta sección es contrastante con todo lo anterior, porque se utilizan *golpes dobles* y *redobles* indicados con número de rebotes, además de que las indicaciones en la partitura indican cambio de lugar de ataque; de la zona regular de ataque a la zona de la orilla y *roll*, también con cambio de lugar de ataque. (figura 1. 3.2). Esto va del compás 29 al compás 48.

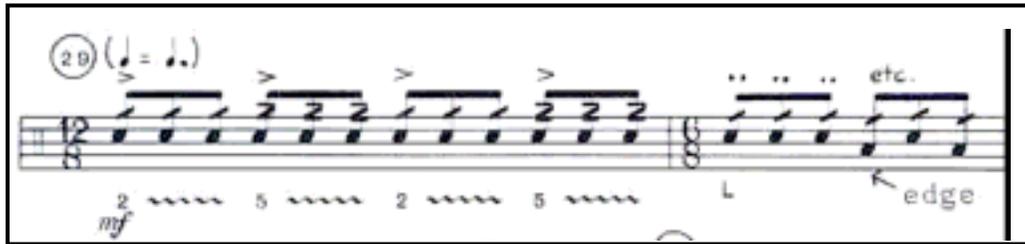
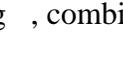


Figura 1.3.2 Inicio de la sección B. Compases 29 y 30. Cambio de compás y *tempo*. En el compás 30 hay un cambio de lugar de ataque. En cuanto a la cantidad de redobles que se deben tocar, hay que consultar las sugerencias de estudio contenidas al final del capítulo.

Del compás 49 al 72  encontramos la segunda parte del desarrollo, donde se tiene como motivo la fig , combinada con dieciseisavos con acento y *roll medido* de 5 rebotes hasta el compás 61, donde el *roll* comienza a ser la parte fundamental del discurso musical; del compás 61 al 64 existe un *roll*  largo de 4 compases, en el cual varía el número de redobles por compás  indicados 2, 3, 4 y 5 respectivamente; A partir del compás 65 y hasta el 72 es la conclusión de esta sección, donde se piden *rolles* cortos de un octavo  combinado con dieciseisavos con acentos.

FORMA

A	B	A'
Compás 1 al 28	Compás 29 a 48 y 49 a 72	Compás 73 a 91 Coda: Compás 92 a 98

La reexposición o sección A', comienza a partir del compás 73 y hasta el 91, aquí se presenta la misma secuencia de compases que en el principio de la pieza (5/4, 5/8 y 3/4) y el material musical es el mismo (con ligeras variaciones en la inclusión de apoyaturas simples y dobles, así como golpes dobles).

La Coda comienza en el compás 92 y termina en el 98, hay un cambio de tiempo de (♩ = ♩) y de compás a 6/8 y es como tema tenemos a un *roll* largo con variaciones en el número de rebotes, y como figura final a la figura motivica del primer movimiento.



1.4 Ejercicios y Sugerencias de estudio

Para abordar esta obra se recomiendan ejercicios de diferentes métodos de tambor que sirven para mejorar la técnica, el sonido y la calidad de la ejecución. (la bibliografía de los métodos se encuentra en el apéndice del trabajo, así como las sugerencias para hacer ejercicios de calentamiento.)

- **Hacer un calentamiento corporal antes de tocar.**
- **Calentamiento con las baquetas:** Utilizar el método de Forrest CLARK, página 6 completa. Estudiar con metrónomo, pasar de velocidad lenta a moderada y rápida, paulatinamente. Variar dinámicas, estudiar una vez *f* y otra *p*. Para recordar: el golpe se llama *up stroke* (hacia arriba), sostener la baqueta con todos los dedos sin hacer presión, trayectoria vertical de movimiento de la baqueta, así como cuidar posición de brazos relajados, antebrazos paralelos al piso y palmas de la mano hacia el frente; colocar el tambor a la altura de la cintura.
- **Estudiar las apoyaturas simples:** Se va a utilizar el golpe *up stroke* en las dos manos; la mano que va a tocar la apoyatura está casi a la altura del piso del tambor y la mano de la nota real está arriba; atacar al mismo tiempo. La mano de la apoyatura hace *up stroke*, la mano de la nota real hace *full stroke*. Alternar manos. (Estudiar el método CLARK de la página 93 y 94, seleccionar ejercicios de apoyaturas).
- **Apoyaturas dobles:** Para tener una buena apoyatura doble es necesario estudiar golpes dobles, recordar que al estudiarlos la segunda nota debe sonar ligeramente más fuerte que la primera ordenando de tal forma que al tocar rápido se igualen los sonidos de las dos notas. (Estudiar método CLARK de la página 39 a 44 o hasta el final de la sección de dobles). En la apoyatura doble también se usa el *up stroke*, para estudiar las apoyaturas es necesario colocar las manos en posición de diferentes niveles, la mano que tocará la

apoyatura tocará dos golpes con el mismo impulso (como el resultado de tocar notas dobles *up stroke* pero rápidamente); alternar manos.

Apoyatura triple: Hay varios tipos de digitación para estudiarla, explicados a continuación con la siguiente simbología:

L. left hand, mano izquierda, **R. right hand**, mano derecha. Cuando las letras están en minúsculas significa que son las notas de la apoyatura y cuando las letras están en mayúscula significa la nota real; debe haber una dirección hacia la nota real, es decir, sólo pensar en que hay un pequeñísimo *crescendo* con dirección a la nota principal, que es la más importante.

lrlR , rlrL , rrlR , llrL , llrR , rrrL , lrrL , rllR

(Estudiar ejercicios de DELECLUSE pag. 8 ejercicio número 47 con todas estas variantes de digitación).

- **Estudiar ejercicios de roll:** (Estudiar del método Forrest CLARK de las páginas 104 a 106). Son ejercicios de acentos, primero rebotar cada nota con 3 golpes, con la muñeca suelta y luego estudiarlo con 4 golpes, más fuerte la última nota del rebote, sin mover muñecas ni cambiar la posición de los brazos, el movimiento viene de los antebrazos; no mover las muñecas, repito, rebote hacia arriba (*up stroke*), vigilar posición, estudiar en diferentes matices, hacer *rolles* de duración cortos y largos; cerrados y abiertos; vigilar siempre la posición. (Estudiar el método para tarola de DELECLUSE páginas 18 y 19 y estudios subsecuentes y del método de Charles WILCOXON, la hoja que tiene como título *The Open stroke roll*). *Roll* abierto con muñeca y estudios para el número de rebotes controlados. (Página 3).

CAPÍTULO 2

EL DORADO

Ney Rosauro



(1952 -)

2.1 Biografía del Compositor

Ney Rosauro es oriundo de Río de Janeiro, Brasil, donde nació en 1952. Comenzó sus estudios musicales en 1964 tocando la guitarra y el contrabajo, posteriormente, de 1972 a 1978, estudió composición y dirección de orquesta en la Universidad de Brasilia.

Durante la misma época comenzó a tomar clases de percusiones con el maestro Luiz Anunciaçao de la Orquesta Sinfónica Brasileira, y sus intereses se volcaron plenamente hacia el campo de trabajo de compositor y percusionista. En 1980 viajó a la ciudad de Würzburg, Alemania, para estudiar una maestría en percusiones y pedagogía en el *Hochschule für Musik* con el profesor Siegfried Fink, completando sus estudios en 1987. En 1990 viaja a EU para hacer el doctorado en percusión en la Universidad de Miami con el profesor Fred Wickstrom.

En sus comienzos como estudiante de percusión y composición, Rosauero creó sus primeras piezas concentrando su interés en escribir música para teclados de percusión (marimba y vibráfono, principalmente), con el fin de explorar, explotar y mejorar la técnica y las posibilidades sonoras de éstos instrumentos.

Con sus composiciones, Rosauero incrementó en gran cantidad el repertorio de teclados de percusión, especialmente música para tocarse con cuatro baquetas. Muchas de sus composiciones se han vuelto parte del repertorio estándar de música contemporánea brasileña e internacional para teclado.

Ney Rosauero, en entrevista con la revista *Percussive Notes*, hace algunas reflexiones sobre la composición de sus obras; considera que su música ofrece un amplio aprovechamiento técnico.

“La música que escribo para teclado es muy idiomática. Antes de publicar cualquiera de mis piezas la he tocado muchas veces y he hecho todas las correcciones necesarias para que la música se ajuste perfectamente al teclado. Yo aprendí a mejorar mi técnica de teclado mientras escribía mi propia música, entonces en cada pieza hay muchos detalles que ayudarán a desarrollar la técnica de cuatro baquetas... mi música tiene mucho sentimiento en las frases, los estudiantes aprenderán como tocar ritardandos, acelerandos y también como desarrollar expresión en el teclado. Muchas piezas no se enfocan solamente en las notas, entonces los estudiantes tienen la oportunidad de hacer buena música y disfrutarla”¹

Rosauero ha escrito muchos métodos y piezas para percusiones publicadas en Alemania, EU y Brasil. Sus composiciones han sido grabadas y tocadas por artistas como *Evelyn Glennie* y *The London Symphony Orchestra*, *Severin Balzer* y *the Kammersolisten Zürich*, *Houston Ballet*, *Percussion Art Quartet*, *Teatro Colón*, *NHK TV de Japón*, entre muchos otros.

Como pedagogo e intérprete, Rosauero tiene la experiencia de haber sido profesor en la Escuela de Música de Brasilia de 1976 a 1987. Durante este período fue timbalista y jefe de percusiones de la *Orquesta Sinfónica del Teatro Nacional de Brasilia*.

¹ WEISS Lauren Vogel, *Ney Rosauero, Composer and Percussionist* en *Percussive Notes*, vol. No.5, octubre 1999. p.59 a 60.

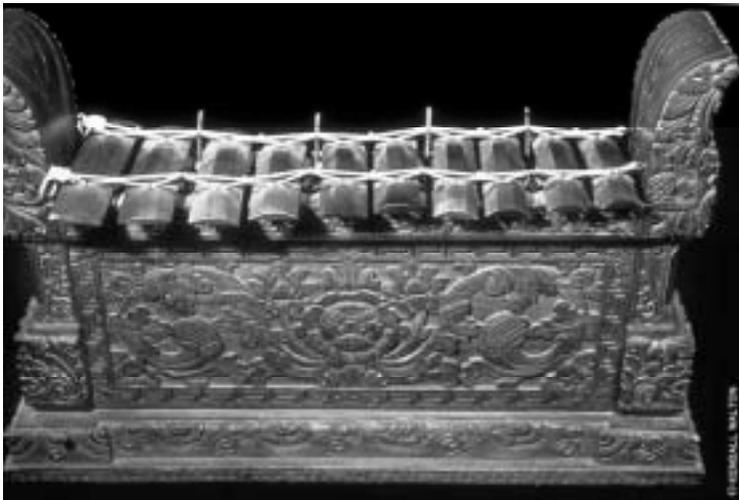
Desde 1987, Rosauro, ha sido profesor de percusión en la Universidad Federal de Santa María en el Sur de Brasil, y desde el año 2000 ocupa la posición de director del departamento de percusiones de la Universidad de Miami en Coral Gables, Florida.

Como percusionista solista, Rosauro ha tocado en clases maestras, seminarios, cursos, recitales y conciertos con orquesta, además ha grabado varios discos compactos interpretando él mismo sus composiciones. Para su álbum solista, *Marimba Brasileira*, le fue otorgado el premio *Músico del año 1999*, por *The Musical Press of South Brasil*; en el mismo año graba su disco *Ney Rosauro en concierto*.

Actualmente, Rosauro compone música de acuerdo a su estilo personal, sin seguir ninguna tendencia o escuela. Su trabajo compositivo ha marcado un hito en la historia de la música para percusión durante la segunda mitad del siglo XX, ya que su trabajo es conocido e interpretado internacionalmente, gracias al tipo de escritura didáctica que él emplea, así como los retos musicales y técnicos que presenta su escritura aún en tonalidad, la combinación de instrumentos y timbres que propone; la escritura de piezas para instrumentos tradicionales brasileños, como su solo para *berimbau*, a veces con motivos de música y tradiciones brasileñas. En resumen, el *sabor* de Ney Rosauro es muy personal e innovador, por ello su música se ha dado a conocer en todo el mundo. Es importante para todo estudiante trabajar la técnica y la interpretación contenidas en el trabajo de éste compositor.

2.2 Breve historia del vibráfono

Basándose en los Gamelanes² de Java, Indonesia y Bali, Herman Winterhoff confeccionó el primer instrumento en 1916, que consistía en una marimba de láminas de metal, cuya disposición del teclado era igual a la del piano, y obtenía el vibrato por medio de un pedal que subía y bajaba las cámaras de resonancia y unos bastidores móviles que dejaban resonar libremente las teclas. No fue sino hasta 1921 que dicho vibrato se consiguió cerrando y abriendo las paletas situadas en el borde superior de los resonadores. Este instrumento fue llamado *Vibraharp*, cambiando posteriormente su nombre a *Vibráfono*. La extensión más común del vibráfono es de tres octavas que comprenden del fa4 al fa7, existiendo también instrumentos de tres y media y hasta cuatro octavas.



GENDER: es uno de los metalófonos perteneciente a la orquesta de Gamelanes, y pariente lejano del vibráfono. Consiste de 10 placas de bronce suspendidas sobre resonadores individuales de bambú.

El vibráfono obtiene su nombre debido a que la respuesta del instrumento después de percudirlo, es una resonancia de sonido larga.

² Gamelán es un término genérico utilizado para definir a un conjunto musical de instrumentos de percusión constituido por tambores e instrumentos de metal. Es la orquesta de música tradicional de las regiones arriba mencionadas.

Los primeros intentos de incluir el vibráfono dentro de la orquesta los encontramos en 1934, en la ópera *Lulú* de Alban Berg, donde se ocuparon posiciones fijas de acordes a 4 baquetas; lo usa también Benjamin Britten en su *Sinfonía de Primavera*, su ópera *El sueño de una noche de Verano* y su *Réquiem de Guerra*; el inglés William Walton en su *Concierto para Violoncello* y su *Partita*; el compositor francés Pierre Boulez en su obra *Le marteau sans Maître* (El martillo sin maestro), donde el vibráfono hace su primera aparición virtuosa.

Los primeros compositores en incluir el vibráfono como instrumento solista fueron: el francés Darius Milhaud con su *Concierto para Marimba y Vibráfono* y el alemán Siegfried Fink con su *Concertino para Vibráfono*.

En nuestros días su uso se encuentra muy extendido dentro del ámbito de la música sinfónica, la música de cámara, el ensamble de percusiones, como instrumento solista con orquesta, en obras de música electroacústica o solos de vibráfono escritos por muchos compositores del siglo XX.

Dentro del ámbito jazzístico también se incluyó, a mediados del siglo XX, el vibráfono como un instrumento más dentro de los ensambles instrumentales, por tal razón es importante mencionar a los personajes que lo hicieron destacar.

Los primeros instrumentistas que lo utilizaron y explotaron musicalmente en los Estados Unidos, que fue el primer país donde se difundió su utilización, fueron Lionel Hampton, quien también era pianista y baterista y *Red Norvo*, xilofonista y vibrafonista. Hampton grabó el primer solo de vibráfono en la pieza, *Memories of you*, convirtiéndose en un virtuoso de los solos, mientras que Norvo es quién incluye las sonoridades del *ragtime* y el *swing* al ejecutar el instrumento.

Años después, surge la figura de Milt Jackson, líder del grupo *Modern Jazz Quartet*, en los años sesentas, quien sería el más destacado de los vibrafonistas hasta esa época, así como Gary Burton, con quien la técnica y las posibilidades sonoras e interpretativas del instrumento crecen grandemente, existe, inclusive, una técnica a cuatro baquetas que lleva su nombre. Otros vibrafonistas contemporáneos son: Bill Molenhoff, Mike Mainieri, David Friedman, Dave Samuels, el mexicano Víctor Mendoza, Arthur Lipner, entre otros.³



Tipos de vibráfonos: De izquierda a derecha y abajo. De tres octavas (fa4 a fa7), tres y media octavas (de do3 a fa7).
Acercamiento del teclado.

³ <http://galeon.com/jerafer/vibrafono.htm>
<http://www.wikipedia.org/wiki/vibraphone>

2.3 Descripción general de la obra

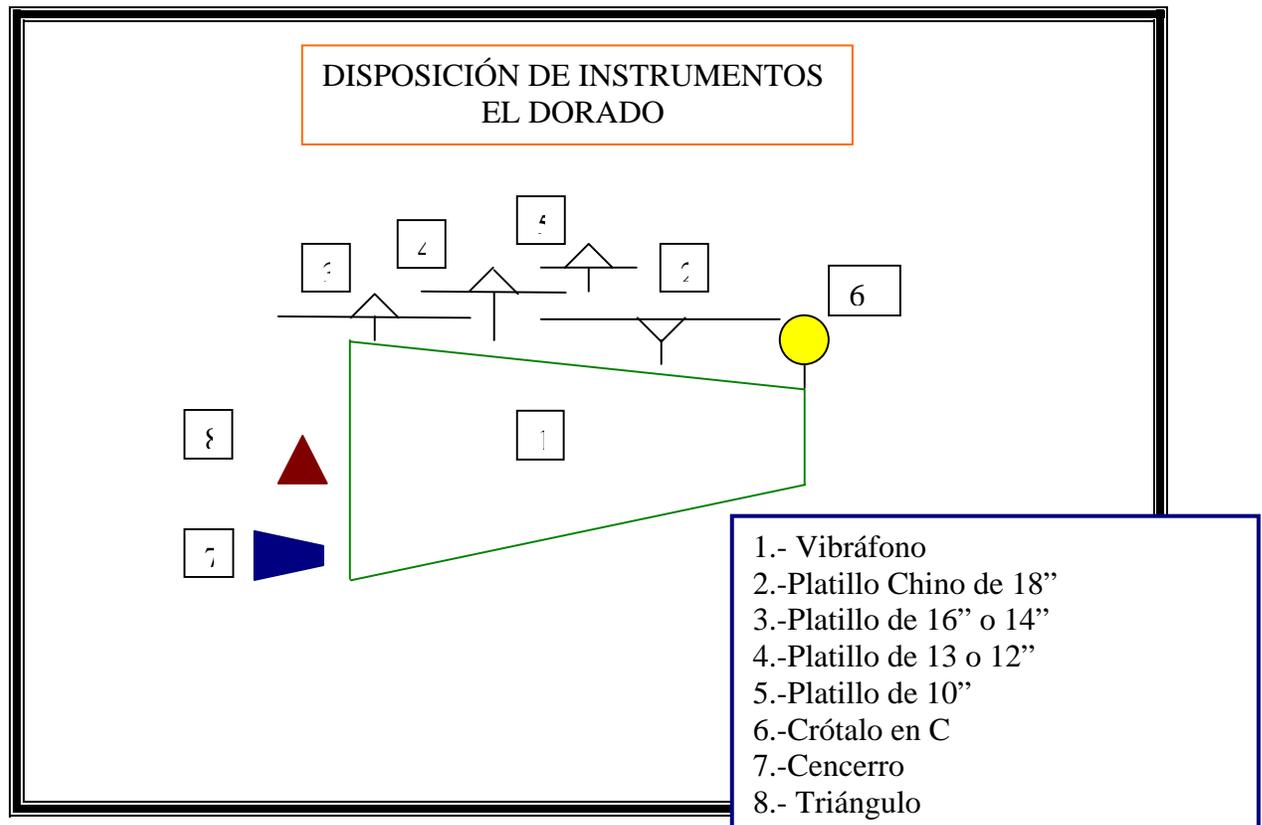
La obra que se analizará, *El Dorado*, forma parte de la obra *Cenas Amerindias*, la cual se divide en dos pequeñas piezas llamadas *Brasiliana* y *El Dorado*.

El primer movimiento, *Brasiliana*, está escrito para marimba e instrumentos de madera. El segundo movimiento, *El Dorado*, está compuesto para tocarse en vibráfono e instrumentos de metal: cuatro platillos de diferentes tamaños, un crótalo afinado en do (C), triángulo y cencerro; está basada en ritmos y melodías indígenas sudamericanos.

La obra se encuentra dividida en tres secciones contrastantes llamadas *Samba*, *Afro* y *Lamento*, que representan las aventuras y los sueños asociados con la búsqueda de la tierra mágica de *El Dorado*; fue compuesta, completamente, en Brasilia entre 1986-1987, está dedicada a uno de los profesores de Ney Rosauro, el maestro Siegfried Fink. El estreno de la pieza se dio en 1988 durante el *Primer Encontro Brasileiro de Percusionistas* en la Universidad UNESP de la ciudad de Sao Paulo, Brasil. La obra se encuentra publicada por la editorial *Pro-Percussao*, (Brasil-EUA).

La pieza se caracteriza por el uso de la escala de tonos enteros, acordes aumentados y melodías basadas en los intervalos de segunda y séptima, así como motivos rítmicos de figuras sincopadas en sus diferentes secciones.

En la hoja de explicaciones de la obra se encuentra un esquema de la disposición física de los instrumentos, parte fundamental para poder interpretar la obra de una manera cómoda.



Historia de la búsqueda de El Dorado

El Dorado es una ciudad mágica que fue buscada incansablemente por cientos de exploradores españoles que llegaron a las tierras sudamericanas y organizaron expediciones para encontrarla. En la época precolombina, circulaban miles de historias referidas a esta ciudad, construida completamente de oro, que se encontraba escondida en algún lugar remoto dentro del territorio sudamericano entre el Perú y Colombia. El Dorado se encontraba ubicado en unas sierras independientes de la cadena montañosa de los Andes llamadas *Sierras del Sur*, según lo plantea el escrito del padre Aguado (1575). Los conquistadores Felipe de Utre, Pedro de Silva y el cronista Aguado sabían que el lugar buscado era muy rico en oro y esmeraldas, el cual se encontraba localizado en una cordillera de sierras, cerca de grandes llanos.⁴ Diversos conquistadores organizaron expediciones bajando por diferentes ríos: Diego de Ordaz por el Orinoco; Felipe de Utre se internó por la ladera del río Guaviare a Venezuela; Francisco de Orellana buscó por el río Amazonas, aparentemente sin resultados.

El Dorado recibió también diferentes nombres tales como Manoa, el Imperio Omega, Meta, Enaguas, pero en realidad no se sabe con exactitud si existió una tierra tal y donde se encontraba.



⁴ www.eldoradocolombia.com

2.4 Análisis y forma musical

La introducción de la obra ocurre del compás 1 al 9. Durante el primer compás se escucha el sonido de los cuatro platillos que se quedan vibrando abriendo una atmósfera misteriosa que se queda resonando, a continuación en el vibráfono se tocan intervalos de segunda en diferentes octavas, dejando vibrar también. Finalmente, el compás culmina con los sonidos de los instrumentos faltantes: una nota en el triángulo, el cencerro y el crótalo afinado.

Toda esta madeja de sonidos se queda vibrando en el aire y, segundos después, cuando la resonancia ha cedido un poco, de los compases 2 al 9, entra el sonido del vibráfono con un *tema introductorio* formado por intervalos de segunda menor y mayor, primero tocados con *dead stroke* indicado en la partitura con el símbolo *x* (sonido apagado), es decir, dejando las baquetas pegadas a la tecla para evitar cualquier resonancia, posteriormente, del compás 6 al 9, el tema se repite una octava abajo con el sonido propio del instrumento, en *acelerando* y *crescendo* para conectar con la siguiente sección, que es la Samba. (figura 2.1).

The image shows a musical score for the introduction of a piece, measures 1 to 9. The score is in 3/4 time and features four staves: Vibes (R.H.), 4 Cymbals, Vibes (L.H.), and Cow Bell. The Vibes (L.H.) part starts with a 'dead stroke' (marked with an 'x') and is followed by a melodic line of intervals of a second. The Vibes (R.H.) part has a 'Poco Rubato' marking. The 4 Cymbals part has a 'mf' dynamic. The Cow Bell part has a 'pp' dynamic. The score includes markings for 'Triang.', 'Crotale', and 'Accel. e cresc. poco a poco'. The measures are numbered 1 through 9.

Figura 2.1 Compases 1 al 9. Introducción de la obra. Nótese como en el primer compás se indica claramente la disposición de los instrumentos en el pentagrama.

Samba.

Es la primera sección de la pieza o la parte **A**, que abarca de los compases 10 al 37; el *tempo* que está indicado para tocar es un *Allegro* (♩ = 96). La *Samba* se encuentra dividida en dos grandes frases: la primera va del compás 10 al 17, ésta se caracteriza por un tema de figuras rítmicas sincopadas de dieciseisavo en ambas manos, que explicamos a continuación:

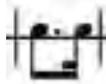
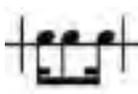
En la mano izquierda la figura rítmica que se utiliza es  con intervallos de tritono, mientras que en la mano derecha se usa una figura sincopada donde se usan bicordios de segunda menor y mayor.  La frase termina con una escala descendente de tonos enteros (figura 2.2) y del compás 18 al 25 se repite básicamente la misma frase.



Figura 2.2 Compases 10 al 17. Tema de la *Samba*, sección A, que se repite del compás 18 al 25. Únicamente se utiliza el vibráfono para tocar esta parte.

La segunda parte de la *Samba*, A2, comienza en el compás 26, apareciendo aquí un *nuevo motivo rítmico-melódico*, que es un acorde con las notas *do, mi, fa# y la#*, (figura 2.3), que se alterna compás por compás con figuras basadas en escala hexáfona (o de tonos enteros) que se presenta de forma ascendente o descendente y, para finalizar la sección, una escala cromática descendente, con la cual concluye la *Samba*. Hay que dirigirse a la partitura de los compases 26 al 37 para entender el *juego rítmico melódico*.



Figura 2.3. Motivo *rítmico-melódico* de la sección A2, se presenta en esta forma o en inversión de espejo (ver partitura).

Afro.

Es la sección B, de la obra que comprende de los compases 38 al 103, se caracteriza por un cambio de *tempo* súbito a *Molto Vivo* de (= 80).



En esta sección es donde propiamente se utiliza la multipercusión, en la mano izquierda con la baqueta interior se toca la nota *fa4* (la más grave del instrumento), mientras que la baqueta exterior toca el cencerro, que debe estar alineado con la tecla del vibráfono. Con dicha mano se presenta, durante toda la sección B, un *ostinato* rítmico (figura 2.4)

Dicho acompañamiento se mantiene durante toda la sección B, mientras que el *tema* es una combinación entre el vibráfono que lleva un tema por séptimas mayores simultáneamente y el sonido de los platillos, los cuales intervienen con *roll* en *crescendo* y los ritmos de octavo con punto en los diferentes platillos al final de cada frase del vibráfono. (figura 2.5).

Figura 2.5 Tema de la sección B, combinado entre los platillos y el vibráfono. El fraseo va de 4 en 4 compases.

La primera frase abarca de los compases 38 al 65, ésta se repite, por segunda vez, en una variante en la que los platillos tocados con el mango de las baquetas, de los compases 70 al 103; al final de la sección B, se va disolviendo con un *ritardando* para conectar con las siguiente sección.

Lamento

La tercera sección **C**, es el *Lamento*, marcado a un *tempo Andante* de (= 64). Aquí la atmósfera misteriosa vuelve a surgir, así como la combinación de todos los instrumentos indicados en la partitura; se incluye un *ostinato*, nuevamente, sobre el cual se desarrolla la melodía, al igual que en la sección anterior.

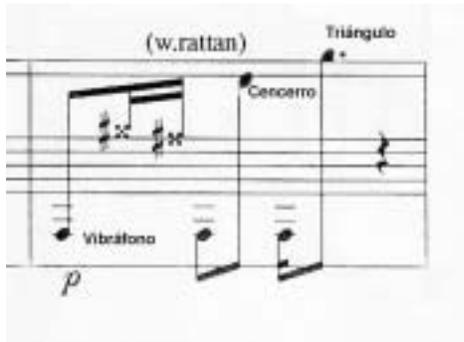


Figura 2.6. *Ostinato* de la sección *C. Lamento*. Sobre este *motivo rítmico melódico*, que es un *ostinato*, se desarrolla el tema.

Para ello se ocupa la nota más grave del vibráfono, un *fa4*, combinado con dos notas, *fa* y *sol sostenidos*, tocados en el extremo de la tecla con la parte del *ratán* (o el material del mango de la baqueta), y el sonido del cencerro, así como el del triángulo. En este ostinato la digitación llama a alternar manos.

La melodía se construye alternando un compás del *ostinato* con un compás del desarrollo del tema. La melodía que se presenta en el *Lamento* tiene como denominador común en los dos primeros tiempos una nota blanca que puede ser la nota *si*, *la*, o *sol* (a veces un silencio también) y los otros dos tiempos del compás, diferentes motivos melódicos, que se señalan en los diferentes cuadros, en grupos que tienen características similares.



Figura 2.7. Compases 106 y 114. Motivos melódicos Grupo 1.



Figura 2.8 Compases 107, 109 y 111. Motivos melódicos Grupo 2.



Figura 2.9 Compases 110, 112, 119. El Grupo 3 está basado en la escala hexáfona.

Al terminar la sección C, la pieza se vuelve a tocar desde el compás 2, reexponiendo la sección A hasta el compás 25, de donde salta a la *Coda*, que es básicamente la reexposición de la sección A del compás 26 al 37, con algunas variantes.

FORMA

Sección A	Sección B	Sección C	Sección A*	Coda
Introducción Samba	Afro	Lamento	Introducción y Samba	
Introducción c. 1-9 Samba c. 10-37	Compás 38-103	Compás 104-124	Introducción c. 2-25	Compás 126-143

2.5 Sugerencias personales de estudio, acomodo e interpretación.

- **Consideraciones musicales:** Antes de abordar ésta o cualquier pieza es necesario hacer un trabajo de escritorio. Al sentarse para analizar la pieza en sus siguientes aspectos generales es muy útil hacerse las siguientes preguntas: ¿Cuántas secciones tiene; cuántas de ellas se parecen, se repiten o son contrastantes?. Diferenciar los temas, secciones, motivos, frases, etc. Como sugerencia técnica podemos distinguir las secciones con un marcador, para darse una mejor idea de la forma de la obra (forma binaria, ternaria, rondó, tema con variaciones, etc).

A continuación, debemos prestar atención a las consideraciones técnicas; el acomodo de la *multipercusión* tiene que estar bien estudiado, me refiero a que en el caso específico de esta obra debemos estudiar el acomodo de instrumentos, (aún tomando en cuenta que ya contamos con una gran ayuda con el mapa de acomodo de la hoja de explicaciones).

- **Instrumentos y atriles:** Por pruebas de ensayo y error hay que ajustar las alturas de los atriles de platillo, crótalo, triángulo y cencerro, que son diferentes para cada persona. Una vez que las alturas son cómodas y permiten tocar la pieza sin tener *accidentes*, (tales como choques de baqueta, distancia y ángulo de instrumentos), es conveniente marcar con cinta de color, *diurex* o plumón indeleble la altura a la que se encuentran los atriles, así como numerar e indicar a qué instrumento pertenece cada atril, esto sirve para que en el momento de armar y desarmar el *set* o el acomodo de instrumentos, el proceso sea fácil, rápido y cómodo.

En este caso se utilizaron: cuatro atriles de platillo Yamaha; uno sencillo para el platillo chino; otro platillo con extensión para colocar dos platillos usando el mismo atril y el tercero para acomodar el platillo más pequeño; el crótalo está colocado en un atril de platillo también; el cencerro, pegado con cinta en el marco inferior izquierdo del vibráfono, poniendo un trapo abajo para evitar roces o sonidos indeseables; el triángulo está en un atril de platillo con un *cuerno* mandado a hacer especialmente para colocarlo colgado de los dos extremos.

Si se tiene la oportunidad, se pueden probar diferentes sonidos de platillos hasta elegir el juego que combine mejor en intervalos de sonido de grave a agudo, de igual manera con el sonido del cencerro y del triángulo.

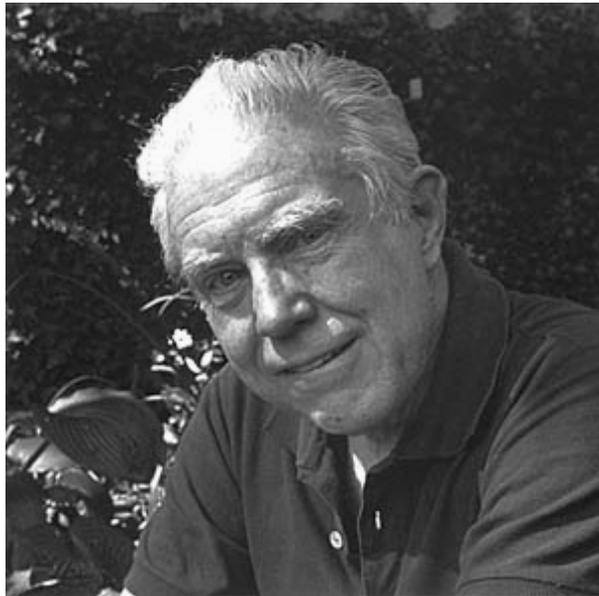
- **Baquetas:** Elegir un juego de 4 baquetas Medio-duras, que permitan tener el punto y la claridad necesarios para distinguir las melodías del vibráfono y la articulación al tocar los platillos y accesorios.

Una vez terminada la lista de sugerencias, se puede tratar de leer a primera vista la obra, muy lentamente, y si es necesario con manos separadas en las secciones que estén a dos voces. Una vez hecho este proceso tenemos una buena idea general de la obra. Después de ello es necesario comenzar a estudiar detalladamente por secciones, lentamente y con metrónomo y con el paso de los días aumentar la velocidad progresivamente. Es una buena sugerencia marcar las frases con lápiz en la partitura para tener una mejor idea de la conducción de la música y la intención del compositor. Ya que ésta es una pieza descriptiva, hay que utilizar la imaginación para encontrar el carácter y las atmósferas que el compositor nos escribió. Este es el trabajo más subjetivo y de toque personal.

CAPÍTULO 3

PIECES FOR TIMPANI

Elliott Carter



(1908-)

3.1 Biografía del compositor.

Elliott Carter es originario de Nueva York, EU, dónde nació un 11 de diciembre de 1908. Comenzó su interés por la música desde la adolescencia y más tarde, estudió matemáticas, inglés y música en la *Universidad de Harvard* y en *The Longy School of Music*. Fue su amigo, el compositor Charles Ives, quién lo indujo finalmente a convertirse en compositor. Sus primeros profesores fueron Walter Piston y Gustav Holst, con quienes comenzó a tomar clases de composición en la *Universidad de Harvard* de 1926 a 1932. Poco después partió a París por tres años para estudiar con Nadia Boulanger, compositora francesa alumna de Igor Stravinsky, de dónde Carter heredó la influencia *neoclásica*, contenida ésta en la última época creativa del compositor (Stravinsky) y la cual se encuentra reflejada en obras de Carter como su *Sinfonía 1* (1942), *Holiday Overture* (1944) y su *Sonata para piano* (1946), comenzando a solidificarse lo

que sería su estilo distintivo, utilizando la *estratificación rítmica*, es decir, la construcción de tejidos musicales superpuestos en movimiento constante y la utilización de la llamada *modulación métrica*, la cual exploró muy detalladamente en su *Sonata para cello* de 1948. Por el empleo innovador éstos dos conceptos musicales, Carter es considerado uno de los compositores más notables del siglo XX, aunque es importante mencionar que abandonó la forma *neoclásica* de componer algunos años después, para lograr lo que sería su estilo conceptual y estético de la música.

Cuando Carter terminó sus estudios en París y regresó a los Estados Unidos en el año de 1935, dirigió el *Ballet Caravan*, y dedicó su tiempo a enseñar y a componer. Así, de 1939 a 1941, se convirtió en profesor de física, matemáticas y lengua griega clásica, aparte de música, en la escuela *St. John's College* en Anápolis, Maryland. Durante la Segunda Guerra Mundial trabajó para la oficina de Información de Guerra y pasando esa época continuó dando clases en diferentes universidades como *The Peabody Conservatory*, *Columbia University*, *Queens College*, *Yale University*, *Cornell University* y *Julliard School*.

Carter ha sido acreedor a una enorme cantidad de premios y reconocimientos por su trabajo compositivo. Recibió en dos ocasiones el *Premio Pulitzer de Música* por sus *Cuartetos de Cuerda*, uno escrito en 1960 y el otro en 1973 (de un total de cinco cuartetos que existen en su catálogo); en 1967 obtuvo *The Golden Medal for Music*, otorgado por *The National Institute of Arts and Letters*; entre muchos otros reconocimientos otorgados por diversas universidades, todo lo cual dio a conocer a Carter como un músico innovador e importante dentro del escenario musical mundial de mediados del siglo XX hasta nuestros días.

Después de los años cincuenta, la música de Carter se caracteriza por ser atonal y rítmicamente compleja, debido a la utilización de los dos conceptos musicales mencionados anteriormente: (*estratificación rítmica* y *modulación métrica*).

Podemos mencionar, entre sus trabajos más destacados, una secuencia de tres conciertos: el *Double concierto para piano y harpsicord* (1961), *Concierto para piano* (1965) y el *Concierto para Orquesta* (1969), en todas las obras utilizando flexibilidad y contraste en el manejo de ideas musicales con la idea de un movimiento continuo, en donde el ritmo tiene una función estructural fundamental y forma parte en la definición de la parte de la obra. En su *Sinfonía para tres*

Orquestas (1976) fue donde llevó a los límites sus exploraciones musicales. Para 1975 compone su primera obra vocal, *A Mirror on which to dwell*, basada en un poema de Elizabeth Bishop, entre otras obras vocales con ensamble de cámara.

La obra que se analizará, *8 Piezas para timbales*, (seis originalmente) fueron escritas en el año de 1960 y revisadas en 1966, componiéndose ese mismo año dos piezas adicionales, publicadas en una serie de ocho en total y las cuales son un enorme reto técnico y musical para el timbalista y se han vuelto parte del repertorio estándar para todo intérprete de percusión.

Entre sus obras más recientes tenemos su *Concierto para Oboe* (1987), *Concierto para violín* (1990), su primera ópera *What's next*, (1997) y a partir del año 2000 tenemos el *ASKO Concerto*, *Cello Concerto* (2001), *Dialogues for Piano and Orchestra* (2003), *Reflexions for ensemble* (2004) y *Soundings for piano and Orchestra* (2005).

Con motivo del cumpleaños, casi centenario, del compositor se están organizando múltiples homenajes y conciertos, como en enero de 2006, en el que la *Orquesta de la BBC de Londres* hizo un homenaje al compositor titulado *Get Carter: The music of Elliott Carter*.

3.2 Los conceptos de *tiempo musical*, *estratificación rítmica* y *modulación métrica* dentro de la obra de Elliott Carter.

El tratar de definir el concepto de *tiempo musical* es uno de los principales puntos tratados por el pensamiento composicional y musicológico del siglo XX, y por supuesto es básico para entender el pensamiento de Elliot Carter.

Los seres humanos percibimos el flujo del tiempo como una realidad que en general no nos cuestionamos, simplemente es parte de nuestro vivir cotidiano. Los humanos medimos el tiempo dividiéndolo en períodos regulares para convertirlo en una medida objetiva y práctica para la vida diaria. Sin embargo, existen diferentes conceptos de *tiempo* sobre el que los expertos todavía no han llegado a ninguna conclusión. En primera instancia, el *tiempo* no es un objeto físico y su significado está determinado por el contexto en que nos encontramos, dependiendo de si estamos hablando desde una perspectiva lingüística, semiológica, cultural, filosófica, física o musical; por lo tanto es un concepto *polisémico*, (*poli*=muchos, *sémico*=significado).

El *tiempo musical*, entonces, da lugar a distintas definiciones y se convierte en un concepto aún más amplio puesto que está incluido también el término *musical*.

Todo el trabajo composicional de Elliot Carter está influenciado por sus concepciones filosóficas acerca del tiempo. En su trabajo *La música y la pantalla del tiempo*, Carter desarrolla sus ideas sobre el tiempo musical en referencia a otros autores como Henri Bergson⁵ (quien propone la *durée réelle*, que es un tipo de duración pura del tiempo que éste

⁵ Filósofo vitalista y espiritualista francés. La influencia de su filosofía proviene del empirismo inglés de Hume y del evolucionismo de H. Spencer. En 1928 recibió el Premio Nobel de Literatura. La idea fundamental de todo su pensamiento se basa en el concepto de *duración* ó *durée réelle*: , donde afirma que el hombre se percibe a sí mismo como *duración* y la realidad entera es *duración*. Su pensamiento propone que el conocimiento de la realidad lo obtenemos por medio de la **ciencia y de la filosofía**. La primera alcanza a conocer el aspecto material del mundo mientras que la segunda capta el espíritu o la realidad, que es la conciencia. Según Bergson, el origen de nuestras acciones, reacciones y sentimientos proviene de un **yo** profundo e interior, que él llama *el sujeto de la duración*, donde no diferenciamos entre cada sensación percibida, ya que éstas provienen de un mismo lugar y se encuentran todas juntas, por ello sostiene que en la conciencia humana no existe el espacio, sino que nosotros, por medio de la organización sistemática, ordenamos o espacializamos nuestra realidad. Para el autor, el hombre en realidad percibe una sucesión de vivencias que se armonizan entre sí, tal como lo harían las notas de una melodía. A esto es lo que él llama *duración*, que es el tiempo real de la conciencia, que percibimos por medio de la intuición y no por medio del tiempo medido de las ciencias físicas. (www.wikipedia.com/HenriBergson/biografia.)

cree fundamental en la conciencia humana) así como el concepto del *tiempo virtual* propuesto por la filósofa Susanne Langer⁶, ya que acorde con su pensamiento toda la música crea un tiempo virtual que es una semblanza del tiempo experimentado por los seres humanos.

David Schiff, en su libro titulado *The music of Elliott Carter*, escribe algunos de los conceptos que el compositor tiene acerca de su forma de componer:

“Todo el material musical debe considerarse en relación con su proyección en el tiempo, y por tiempo no me refiero al tiempo visualmente medido del reloj sino al medio a través del cual o la manera en que percibimos, entendemos y experimentamos sucesos, La música maneja este tipo de tiempo vivencial y su vocabulario debe estar organizado por una sintaxis musical que lo tome en cuenta, y así pueda jugar con el sentido del tiempo del escucha...”

Una de las características más notables en las composiciones de Carter es el manejo de frases muy largas construidas a partir de estructuras *polirrítmicas* que conforman la base de la obra. La manera en que su música se desarrolla está orientada para escucharse en un sentido del tiempo diferente al medido por los compases.

Las razones por las cuales Carter conforma sus composiciones de ésta manera, refleja sus preocupaciones acerca del concepto del *tiempo*, aunque también lo es por la influencia de escuchar otras músicas y su *concepto temporal*, tales como la música balinesa, la hindú y la africana. Su búsqueda es acerca de cómo reflejar el *tiempo* de una manera más cercana a la realidad y no medirlo con barras de compás, relojes, o medios “*artificiales*” más alejados de esta concepción *vivencial* del tiempo . El material temático que Carter desarrolla en sus obras no es recurrente, es decir, los temas o los motivos rítmico/melódicos son cambiantes a través de la música, puesto que el movimiento se da a través del ritmo, su movimiento y transformación.

⁶ Es una de las filósofas norteamericanas menos conocidas en la tradición de EU. Sus conceptos acerca de la filosofía, la poesía, música y el lenguaje están basados en su observación de la experiencia humana. Para Langer, filosofar es el proceso de racionalizar las experiencias vividas; que el objetivo de la filosofía es reflejar, con nuestras propias palabras, el significado del mundo, y qué las preguntas que plantea la filosofía deben ser contestadas en palabras antes que en acciones, cosas o creencias. Su concepto acerca del arte y de la música es que todos los tipos de arte son una forma de conocimiento de la verdad y envuelven ciertos sentimientos. La música, especialmente, contiene dentro de sí memorias o emociones de la vida emotiva de cada individuo. (www.wikipedia.com/Susane Langer/ biografia).

Para Carter, el ritmo es la base estructural más importante en su obra y por lo tanto muchas veces éste define la forma. En sus música el sentido del tiempo es diferente, existe una gran fluidez, “*el viaje continuo es más importante que su destino temporal*”⁷, en la idea de mantener una continuidad en donde el movimiento se da a través del flujo y la transformación del discurso musical, (lo que a veces puede dar la idea al oyente de que la música no define hacia donde va).

En esto se refleja parte de la tradición hindú de la música en donde las líneas melódicas siempre tienen el mismo punto de partida armónico y su variedad y movimiento se da por medio de los cambios rítmicos.

*“Estaba preocupado por la memoria temporal de patrones musicales, por repensar los medios rítmicos de lo que empezaba a parecer una rutina limitada en casi toda la música contemporánea y del pasado en Occidente. Me interesé en las talas de la India, en los Tempos del gamelán balinés (especialmente en la manera de acelerar del Gansar y Rangkep) y estudié las últimas grabaciones de la música africana, especialmente de la cultura Watusi...”*⁸

El resultado fue una nueva manera de evolución del ritmo y de crear continuidades rítmicas a veces llamadas **modulaciones rítmicas** que trabajó mientras componía la *Sonata para cello* (1948).

⁷ Schiff, David. *The music of Elliott Carter*. Eulenburg Rocks, London, 1985.

⁸ Ibid

La **Modulación Métrica** consiste en pasar de un tempo a otro por medio de un denominador musical común, de manera que las unidades de tiempo estén relacionadas (por ejemplo, en un tempo de (♩ = 105) el octavo con punto (♪) tocado a esta velocidad se convertirá en el nuevo pulso de negra, cambiando la velocidad de (♩ = 140).



FIGURA 3.1.1 Ejemplo de una modulación métrica de los compases 14 y 15 de la *Marcha*, perteneciente a las *Piezas para timbales*.

El compositor fue influenciado grandemente por la música de Charles Ives y las ideas de éste acerca de la **estratificación rítmica**. Ives creó un novedoso método de composición usándola. En un artículo de 1933 titulado *La música y su futuro*, Ives discute las ventajas de separar físicamente los estratos musicales simultáneos para que cada línea de la textura musical fuera más fácil de escuchar. Tuvo una gran influencia en compositores estadounidenses como Henry Cowell y Elliot Carter.

Carter exploró la **estratificación rítmica** en base a la tradición clásica de Europa y América. Su amistad con Ives y el interés de éste en las líneas musicales simultáneas influenció grandemente su estilo compositivo, así como también lo hicieron las músicas cuya separación en *texturas musicales* es su característica primordial, como el jazz, la música africana, la balinesa, la música renacentista de Europa y las obras del compositor norteamericano Conlon Nancarrow, (quién, por cierto, vivió gran parte de su vida en la Ciudad de México, y en cuyas obras existen precisas relaciones rítmicas en la textura musical). Elliott Carter hace que las líneas musicales sean desarrolladas de un modo independiente pero con una rítmica constante aunque maleable, por lo que suenan como carentes de rítmica a pesar del pulso unificador que el compositor les impone.

Este tipo de estratificación tiene su concepción filosófica:

“Me parece que el sentimiento de la experiencia es siempre la síntesis de nuestra percepción de media docena de sentimientos simultáneos y diferentes que interactúan juntos, con uno u otro viniendo al primer plano en determinado momento mientras los demás permanecen más o menos en el fondo para dar a ese sentimiento el significado intelectual y afectivo que tiene.”⁹

Henry Cowell es otro de los experimentalistas de la generación siguiente a la de Ives. Creó el concepto de *armonía rítmica* que trata de *polirritmias* basadas en las mismas proporciones de las relaciones de frecuencia entre los intervalos y acordes tradicionales. Todas estas relaciones están en base al mismo pulso, y fueron compositores posteriores quienes realizaron la exploración en base a componer sobre pulsos múltiples.

John Cage combinó su interés en el azar y lo impredecible con la idea de las entidades múltiples, por la concepción filosófica que él tenía acerca de esto:

“Yo disfruto una situación compleja en la que puedo poner mi atención en un lugar o en otro. Creo que cada persona debería escuchar a su manera y si hay demasiadas cosas que escuchar y si al interior de ese complejo la persona escucha lo que quiere, entonces habrá una cierta validez en aquello que es mucho mayor, por ejemplo, que escuchar una cosa y al final no saber que es lo que uno escuchó o si uno estaba escuchando correctamente.”¹⁰

⁹ Ibid
¹⁰ Ibid

3.3 Las piezas para timbales y la revisión de 1966. Indicaciones generales de ejecución.

Las piezas para timbales fueron compuestas y publicadas por Elliott Carter en diferentes épocas para finalmente completar una colección de ocho pequeños solos para timbal. En los años sesenta ya estaban compuestas seis de las ocho piezas que componen la colección, pero únicamente estaban publicadas dos piezas de la serie, el *Recitativo* y la *Improvisación*, las cuatro restantes se encontraban en manuscrito, pero el profesor y percusionista Paul Price, amigo de Carter y profesor en ese entonces de la *Manhattan School of Music* en Nueva York, pudo obtener para sus estudiantes una copia de todas ellas para estudiarlas. Las piezas fueron escritas originalmente como estudios rítmicos para el *Cuarteto de Cuerda No. 1*.

En el año de 1966 se presentaron dos conciertos con selecciones de las piezas para timbales de Elliott Carter, interpretadas por el director y percusionista solista Jan Williams, alumno de Paul Price, quién programó éstas piezas para recital dentro del ciclo *Evenings for new music*, llamados así por ser una serie de conciertos presentados por el *Center of the Creative and Performing Arts* de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo, y de la cual Williams constituía parte de la asociación creativa. El recital tuvo lugar en el *Albright-Knox Art Gallery* el 9 de Mayo de 1965 y la primera serie de piezas que se presentaron fueron el *Recitativo*, *Moto Perpetuo e Improvisación*.

El segundo recital se presentó hasta el 7 de Noviembre de 1965 con las piezas *Saëta*, *March* y *Canary* (que posteriormente cambia su nombre a *Canaries*). Dicho concierto fue repetido por Jan Williams en el *Carnegie Hall* de Nueva York el 21 de diciembre del mismo año. El compositor Elliot Carter asistió a este último recital y le manifestó a Williams su interés por hacer una revisión de las seis piezas existentes entonces, para su posterior publicación. Carter quería encontrar nuevos recursos para mejorar la efectividad de las piezas como solos para timbales y poder publicar posteriormente las seis piezas en sus versiones revisadas.

Williams y Carter trabajaron durante varias sesiones revisando, corrigiendo y mejorando las piezas. El proceso consistía en tocar las piezas de principio a fin por Williams y posteriormente el compositor comenzaba a trabajar conjuntamente con el intérprete, haciendo las preguntas y ajustes pertinentes. Los instrumentos utilizados durante la revisión fueron Timbales *Ludwig Professional* con medidas de 32, 29, 26 y 23 pulgadas, respectivamente, y todos con parches de plástico. Las seis piezas que componían la colección en aquel entonces eran: *Saeta, Moto Perpetuo, Recitativo, Improvisation, Canary* y *March*.

Se obtuvo la clara diferenciación de tres sonidos distintivos acorde al lugar de ataque en el timbal, no obstante el cambio de tipo de baqueta que era utilizado, y éstos son: el área de ataque *normal*, aprox. 10 cm. desde el aro, exactamente en el *centro* del parche, donde el sonido es muy seco y finalmente la *orilla*, el área exacta donde el parche se une con el aro.

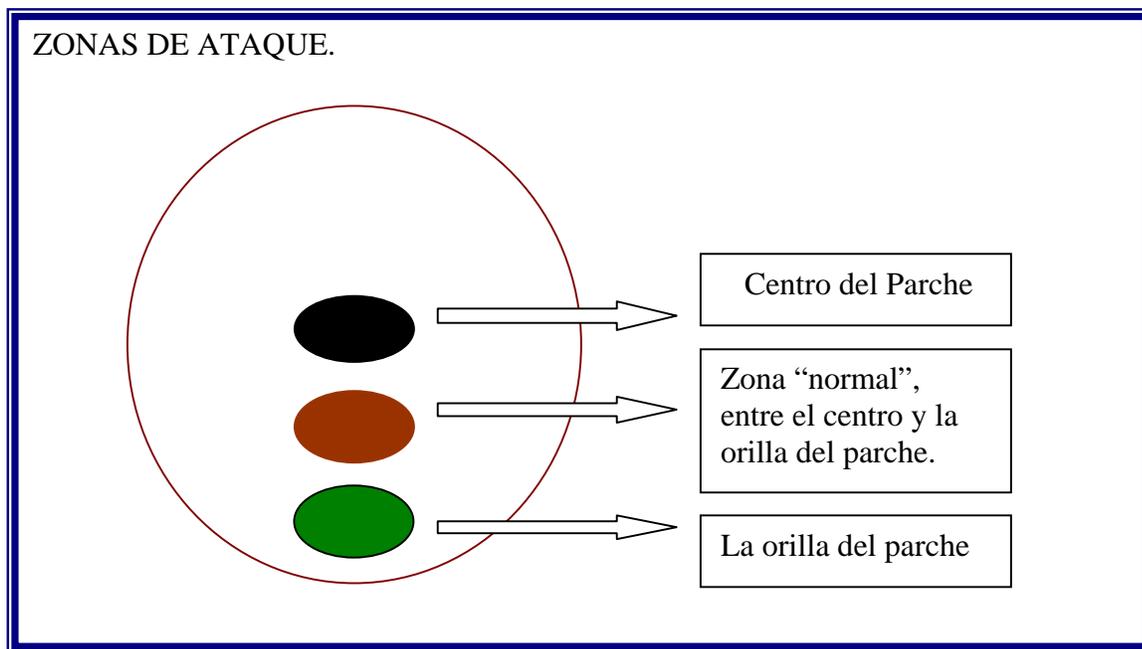


FIGURA 3.1.2. Esquema de las diferentes zonas de ataque en el timbal

Durante la revisión, Carter decidió que compondría dos piezas adicionales, que incluyeran cambios de afinación y armónicos (*Adagio*), para completar un total de ocho, y decidió que no más de cuatro piezas deberían ser ejecutadas en cada ocasión.

Es así como llegan a manos de Jan Williams algunos meses después, los manuscritos del *Adagio* y el *Canto*, (ésta última es tocada en su totalidad con baquetas de *snare drum* y hace un uso extensivo del *glissando* para obtener las notas de la melodía), y fueron estrenadas por Williams posteriormente.

Carter señala, acerca de la interpretación de sus piezas para timbales, que el principal problema con ellas es tener un buen fraseo, ya que sólo se tienen disponibles cuatro notas en la mayoría de ellas, por lo cual se requiere especial cuidado para lograr obtener calidad y musicalidad en cada una. Un detalle muy importante y en el que hay que poner mucha atención es la afinación de los timbales.

Las notas tienen que escucharse claramente, de hecho, cada pieza se distingue tanto por su carácter como por la afinación. “ *me he dado cuenta que a veces es difícil distinguir las notas de los timbales en los pasajes rápidos, pero he encontrado que mientras más se les haga distinguir, mucho más efectiva es su ejecución*”.¹¹

En las notas introductorias de la edición publicada por la editorial *Associated Music Publishers*, que se utilizó para el presente análisis, se aclara que no más de cuatro piezas deben ser tocadas en cada ocasión y que su orden de publicación no debe influir en su orden de ejecución, y se sugieren diferentes tipos de combinaciones para su orden de ejecución en concierto. (ver hoja de explicaciones de la partitura).

Las medidas de los timbales que se utilizan para tocar las piezas son estándar, aunque se pueden utilizar medidas especiales en caso de que la pieza así lo requiera.

Las consideraciones acerca de baquetas y zonas de ataque en los tambores dependen de cada pieza y se irán explicando conforme se analice cada una de ellas.

¹¹ WILSON, Patrick. “Interview with Elliot Carter: Eight Pieces for Timpani”, en *Percussive Notes* Vol. 23 no. 1, octubre 1984, p. 63 a 65.

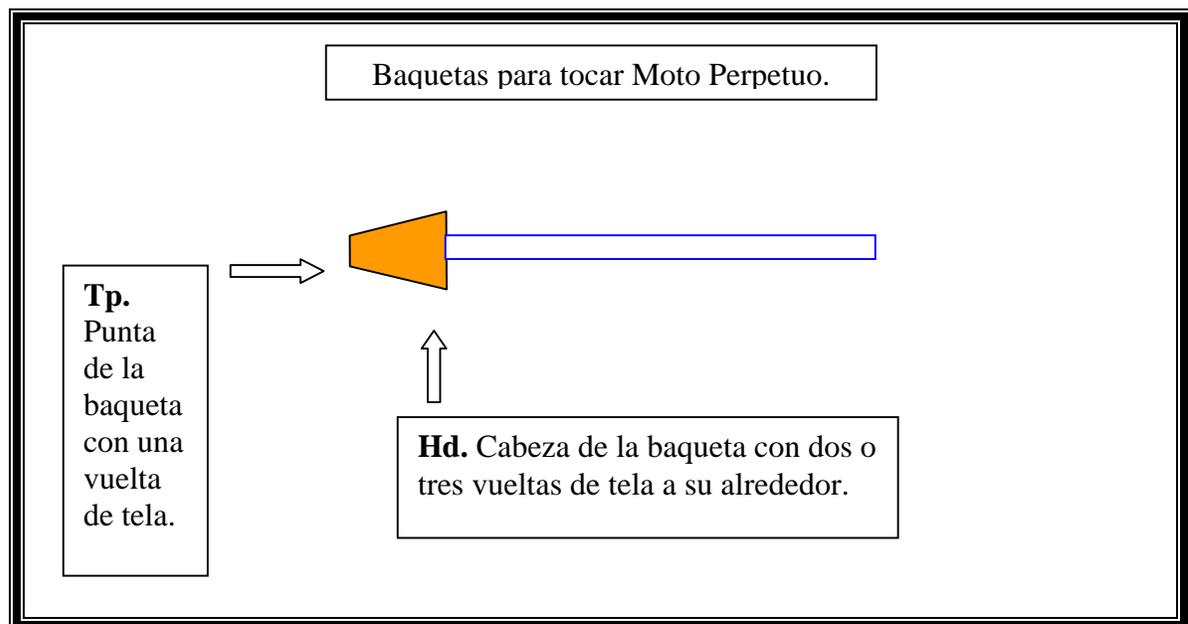
3.4.1 Análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación:

Moto Perpetuo

Esta es la segunda pieza por orden de aparición en la edición de las ocho que componen la colección.

El tiempo de la pieza es *Allegro*, ($\text{♩} = 120$) y muy rítmico debido a su construcción de dieciseisavos ininterrumpidos agrupados de dos hasta siete notas, lo cual le da el movimiento a la pieza, ya que melódicamente hablando solo existen cuatro sonidos, correspondientes a las notas de cada timbal, entonces la variedad se encuentra en el ritmo, los cambios de acentuación y agrupación de las notas, los cambios de zona de ataque de los timbales y en el sonido obtenido por las baquetas, cubiertas especialmente de tela para la ocasión.

Una buena articulación es un factor importante para hacer entender el fraseo de la pieza ya que la dinámica indicada es muy suave en general, con algunas variaciones que van desde la dinámica *pp* hasta *mf*. Para ésta pieza se indica un tipo especial de baquetas de ratán cubiertas de tela (*gamuza o molleskin*), que darán un mejor efecto y el sonido deseado por el compositor. He aquí un esquema de construcción de las baquetas. La madera debe ser muy delgada y ligera.



Se dan indicaciones para cubrir la baqueta en la punta con solamente una vuelta de tela y el resto con dos o tres vueltas de la gamuza. La indicación **Tp** indica que se tiene que tocar con la punta de la baqueta, la cual está cubierta con una cantidad menor de tela, y la indicación **Hd** indica que se tocará con la cabeza de la baqueta, la cual está cubierta con mayor cantidad de gamuza. La idea de las baquetas cubiertas de tela que se utilizan en la pieza fue del compositor, al buscar un sonido ligero.

Otras indicaciones que aparecen durante la pieza se refieren al lugar de ataque, indicado con la siguiente simbología:

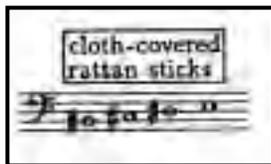
Zonas de ataque en la pieza Moto Perpetuo	
C	En el centro del parche
N	Zona de ataque a la mitad entre el centro y la orilla del parche
R	En la zona pegada al aro
DS	Golpe Apagado (dejando la baqueta pegada al parche para evitar toda resonancia)
NS	Golpe Normal (dejando resonar la nota)

Los diferentes grados de acentuación deben ser claramente escuchados, siempre se debe de oír un ligero acento en el principio de cada compás y una ligera acentuación al principio de cada agrupación de notas dentro del compás

El signo / indica un acento al principio del compás y el signo invalida las indicaciones anteriores.

Análisis Musical

La afinación de los timbales es en si sostenido, do sostenido, re sostenido y mi natural.



El tempo de la pieza es ($\text{♩} = 120$) y ($\text{♩} = \text{♩}$) durante toda la ejecución; no existe una indicación de compás y la armadura que aparece es la indicación de los sostenidos utilizados en tres de los tambores. La dinámica es muy suave en general, variando desde *pp* hasta *mf*. La idea primera de esta pieza es que las primeras siete notas que entran en anacrusa al inicio deben ser delicadamente fraseadas para que sea notoria la llegada al tiempo fuerte. Como lo indica el título de la pieza, existe un movimiento continuo de dieciseisavos divididos en grupos desde 2 hasta 7 notas.

Durante la primera parte de la pieza se toca con la cabeza de la baqueta, como está indicado en la partitura con las iniciales **Hd**, y la zona de ataque inicial es en el centro del parche y con un toque muy ligero y articulado, variando las zonas de ataque de acuerdo a las indicaciones de la partitura.

De los compases 1 al 9 se presenta la exposición o sección A, que se distingue por estar formada a partir de tres motivos:

- **Motivo 1:** Se encuentra en el primer compás y está formado por un grupo de seis dieciseisavos agrupadas (la primera vez que se presenta el motivo) en 4+3 dieciseisavos, y las ocasiones subsecuentes de 3+3, con las notas *si, do, re, mi, do, re*.
- **Motivo 2:** Lo componen tres grupos de 6, 5 y 4 dieciseisavos, respectivamente.
- **Motivo 3:** Se compone de un grupo de 5 notas dividido en 3+2 y un grupo de 5 dieciseisavos unidos. Estos tres motivos se presentan en el compás 1 y 2 y se repiten en el compás 3 y la mitad del compás 4. A partir del tercer tiempo del compás 4 se inician las variaciones a partir de estos tres motivos, lo cual continúa hasta el compás 9. (figura 3.1.1).

Sección A

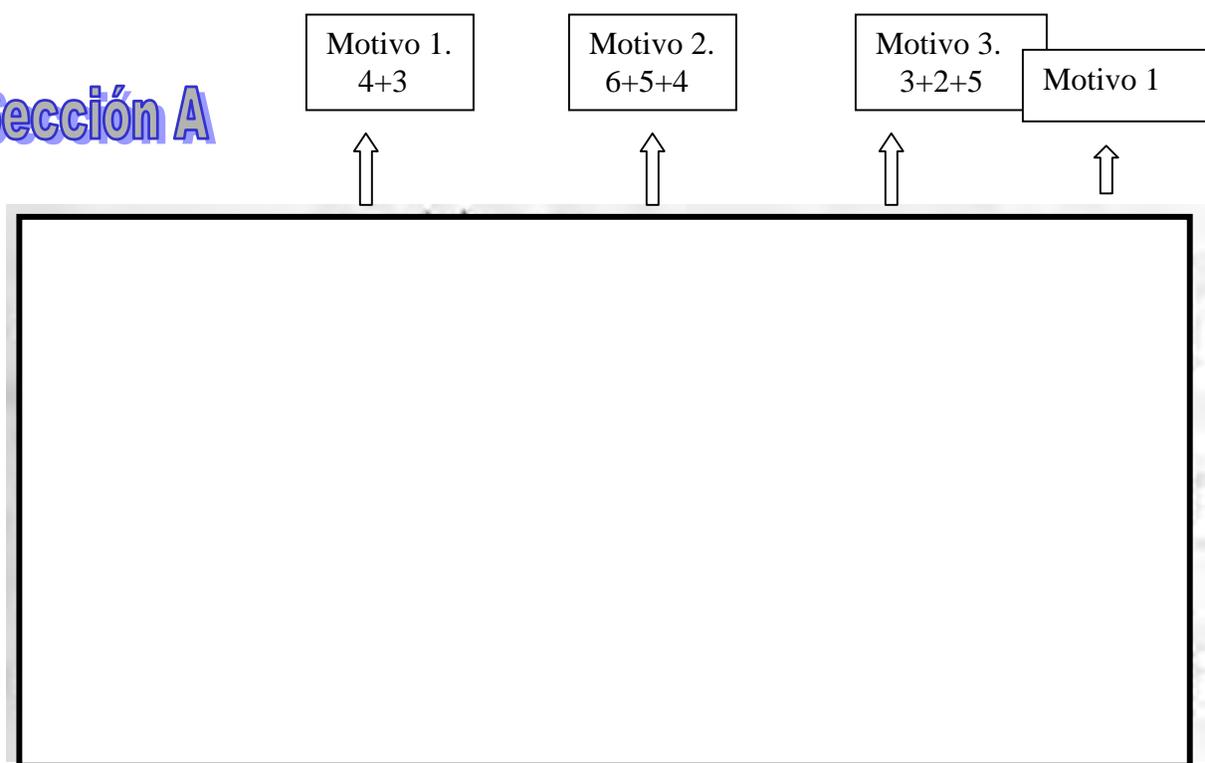


FIGURA 3.1.1. Compases 1 al 9. Introducción.

A partir del compás 10 comienza la sección B o el desarrollo, donde las figuras ya no siguen ningún patrón o motivo específico, de modo que el avance rítmico-melódico se da por medio de la variedad, en un movimiento constante e ininterrumpido. El desarrollo continúa hasta el compás 27. En el transcurso de la sección predominan las figuras de una sola nota o una nota diferente y las demás iguales y en agrupaciones más largas de 5 ó 6 notas y teniendo más variedad en la zona de ataque (que recordemos es en el centro, la orilla y la zona intermedia entre ambas) y desplazamientos del centro a la orilla.

A la mitad del compás 17 y hasta el compás 18 se encuentra la indicación de un nuevo tipo de sonido, el *dead stroke* o sonido apagado, indicado con **DS**, y a la mitad del compás 18 se encuentra la indicación de comenzar a tocar con la punta de la baqueta (**Tp**) indicación que dura hasta el compás 19. Se regresa a tocar con la cabeza (**Hd**) a la mitad del compás 20 y luego vuelve a regresar a tocar con la punta nuevamente hasta el compás 27.

Sección B

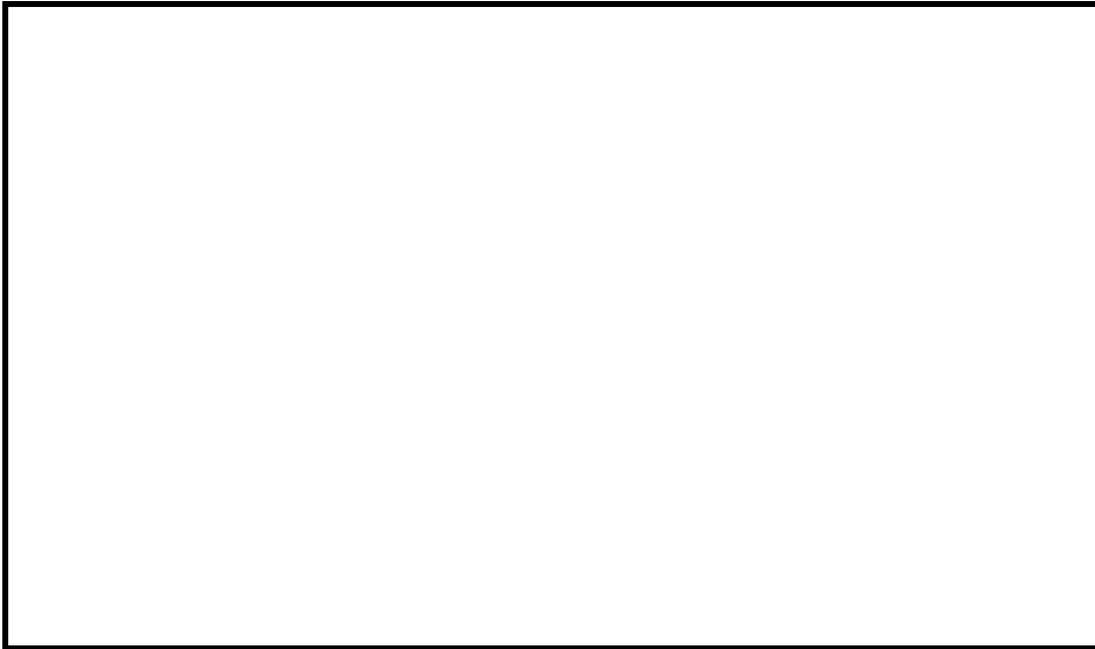


FIGURA 3.1.2 Compases 10 a 27. Parte del desarrollo, B , donde predominan figuras más largas y de una nota principalmente.

La reexposición inicia en el compás 28, utilizando los mismos motivos y en la misma estructura que en el principio del movimiento y a partir del compás 30 hasta el final continúa con variaciones hechas a partir de estos tres motivos, habiendo variedad en las zonas de ataque, en los desplazamientos y los acentos. De la reexposición hasta el final se toca con la cabeza de la baqueta (**Hd**).

La forma de la pieza es, entonces, **A B A'**, compuesta por la exposición que va de los compases 1 al 9 caracterizada por el uso de tres motivos principales y sus variaciones, el desarrollo, que es una sección contrastante en cuanto al desarrollo melódico ya que utiliza predominantemente figuras de una sola nota y cubre de los compases 10 al 27 y una reexposición que va del compás 28 al final, compás 42, donde vuelve a utilizar los mismos

motivos que en la sección A y posteriormente los varía, pero de una forma distinta a la primera sección ,es por ello que ésta última parte es llamada A`.

3.4.2 Análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación:

Improvisation

La *Improvisation*, junto con el *Recitativo*, fueron impresas antes que las otras piezas de la colección, en 1960. En la edición utilizada, la *Improvisation* es la número cinco por orden de aparición. Musicalmente hablando, no es complicada en términos de técnicas especiales ni rítmicamente. Es un ejemplo de movimiento fluido y constante de ideas musicales que se van presentando, se desarrollan y transforman continuamente, no obstante, existe una unidad entre todas ellas lo cual da sentido a la pieza. Estas unidad se da principalmente en algunas figuras *rítmico melódicas* que se parecen tales como secciones de dieciseisavos con acento, escalas rítmicas de 4, 5, 6 y 7 notas y el uso constante del *roll*.

Indicaciones de ejecución.

La afinación de los timbales en *fa natural, la bemol, mi natural, sol natural*, pero la armadura indica solamente la nota de *lab*.



La velocidad es de la pieza es de ($\text{♩} = 126$), lo que equivale a un *tempo Allegro*, comenzando en un compás es de 4/4 con constantes cambios de tiempo y compás de acuerdo a las modulaciones métricas, que van de ($\text{♩} = 126$) que cambia a ($\text{♩} = 168$), ($\text{♩} = 84$) que cambia a ($\text{♩} = 84$) y regresa a ($\text{♩} = 126$).

Zonas de ataque en la Improvisation	
C	En el centro del parche
N	Zona de ataque a la mitad entre el centro y la orilla del parche
R	En la zona pegada al aro
DS	Golpe Apagado (dejando la baqueta pegada al parche para evitar toda resonancia)
NS	Golpe Normal (dejando resonar la nota)

Los cambios de sección y de compás coinciden con las modulaciones métricas y cambian a 2/2, 10/8, 5/4, 7/16, 2/4 y 6/8. Del compás 1 al 15 se encuentra la primera sección de la pieza, A, determinada por un inicio con un *roll* en *forte*, y el desarrollo de la sección se da por medio de figuras de dieciseisavo y sus derivados, y, a partir del compás 13 una serie de dieciseisavos

con acento y en el compás 15 al 16 se da la transición de una sección a otra por medio de una *modulación métrica*, que consiste en que la figura de octavo con puntillo (o figura equivalente a tres dieciseisavos) que es tocada en el tempo inicial de la pieza de ($\text{♩} = 126$) y por medio del cambio de *denominador musical*, se convierte en el nuevo pulso de ($\text{♩} = 168$), dando paso a la sección B.



Figura 3.2.1 Compases 15 a 18, primera modulación métrica y cambio de sección.

La sección B es del compás 16 al 45 y se divide a su vez en dos grandes frases, la primera va del compás 16 al 30, caracterizado por el uso de figuras de quintillo de octavos, con la cual juega por medio de modulaciones métricas y cambios de tiempo, y de sietillos de dieciseisavo a partir del compás 27 y hasta el 30. La segunda parte de la sección B es del compás 31 al 45. En esta segunda parte se comienzan a utilizar figuras de blanca y roll, y una *escala rítmica*, el uso de octavos agrupados en cuatro notas, quitillos, seisillos y sietillos con acento, lo cual da paso a la segunda transición para pasar a la sección C. La transición va del compás 45 al 47, donde el denominador común son los dieciseisavos, comenzando con los sietillos de dieciseisavo en el compás de 2/2 del compás número 45, hay un cambio de compás a 7/16 con lo cual el pulso se mantiene estable y con los dieciseisavos a esa velocidad el pulso se convierte a ($\text{♩} = 84$.)

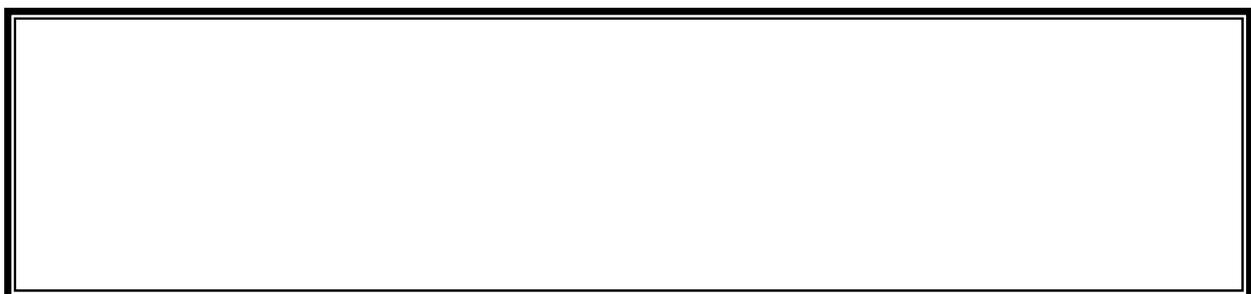


figura 3.2.2 Compás 45 al 47, transición de la sección B a la C.

La siguiente sección, C, comprende del compás 47 al 69. Como ya se explicó anteriormente, la sección inicia con un tempo de ($\text{♩} = 84$) y un compás de 2/4.

Se compone básicamente de figuras de dieciseisavo combinadas con secciones de *roll*, toda la sección es tocada en la parte *normal* del parche y se caracteriza por los cambios de dinámica *forte* y *sforzando-piano*, *crescendos* y *decrescendos* partiendo de *forte*. El compás 69, con el que finaliza la sección, cambia a un compás de 3/4, y es la preparación para cambiar de material temático. Con el último octavo del compás como *anacrusa* para entrar a la nueva sección en el compás 70, sección D, donde se piden *rolles* largos y regresa al tempo inicial de ($\text{♩} = 126$).



Figura 3.2.3 Transición de la sección C a D, compases 69 al 76, regreso del tempo de $(\text{♩} = 84)$ al tempo primo de $(\text{♩} = 126)$.

La sección D va del compás 70 al 98 y es la más semejante a la sección A en cuanto a estructura y el uso de las figuras rítmicas; nuevamente incluye muchos cambios de zona de ataque y mayor variedad en las dinámicas. Nuevamente, el último compás de ésta sección es una transición para la sección E. Cabe señalar que el tiempo en esta sección es igual al tempo inicial de 126. El compás 98, contiene por primera vez en la pieza una serie de tresillos que sirven enlace para el inicio de la sección final que incluye un cambio de compás a 6/8, mientras que el tiempo hasta el compás 100 se mantiene igual ($\text{♩} = 126$).

Al entrar de lleno en la sección final , E , el tiempo se convierte en ($\text{♩} = 189$) que es la parte más veloz de la pieza y funciona como *Coda*. Sigue utilizando octavos con acento, algunas figuras de cuarto en *stacatto* y con sonido apagado (*damp*), notas largas como blancas y redondas que se dejan sonar en una dinámica *piannissimo*, y finaliza con 4 compases contrastantes en *fortísimo* y *martellato* que contienen figuras de tresillo con las que cierra el movimiento.

The image shows a musical score for bassoon, measures 94 to 120. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It features various dynamics including *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *ff sub*. Performance instructions include "Damp with bass held on drum head", "poco rit.", and "ff martellato". The score includes trills, triplets, and notes with accents. Measure numbers 126 and 189 are indicated.

Figura 3.2.4. Compases 94 al 120, sección final de la pieza.

La forma de la pieza queda entonces como **A B C D E**, ya que el material no se repite y es un movimiento constante.

3.4.3 Análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación:

Canaries

Originalmente llamada *Canary*, es la séptima pieza por orden de aparición en la edición utilizada. Está escrita en un compás de 6/8 y con constantes cambios de compás a 3/4, 9/8, 4/4, y 12/8.

La afinación de los timbales es en mi y si naturales, do sostenido y fa natural.



La pieza comienza con un tempo de ($\text{♩} = 90$) y sus cambios de tiempo por modulación métrica son a ($\text{♩} = 180, 270$) y ($\text{♩} = 90, 72, 108$).

Durante toda la pieza utiliza una articulación primordialmente *stacatto* para remarcar la figura rítmica que es el esqueleto de la pieza en la sección A.



Indicación de Zonas de ataque en Canaries

C En el centro del parche

N Zona de ataque a la mitad entre el centro y la orilla del parche

R En la zona pegada al aro

La sección A ocurre del compás 1 al compás 45 y se divide en dos grandes frases, del compás 1 al 24 y del 25 al 46 .

El motivo rítmico generador es la figura siguiente, que dura cuatro compases y a partir de ésta se desarrolla la sección.



Figura 3.3.1 Compases 1 al 4. Presentación del tema de la pieza y motivo rítmico generador de la sección A.

La transición entre secciones abarca del compás 42 al 46. Al principio de ésta el tiempo cambia de ($\text{♩} = \text{♩} = 120$) . La sección B va del compás 47 al 58, está escrita en un compás de $2/4$ y $3/4$. El material es contrastante con el de la parte A.

Del compás 60 al 76 tenemos la sección C, que es una parte a dos voces donde la voz de arriba, tocada por la mano derecha, lleva primordialmente figuras a tiempo mientras la mano izquierda lleva el tema con un desarrollo rítmico con figuras de tresillo y dieciseisavo.

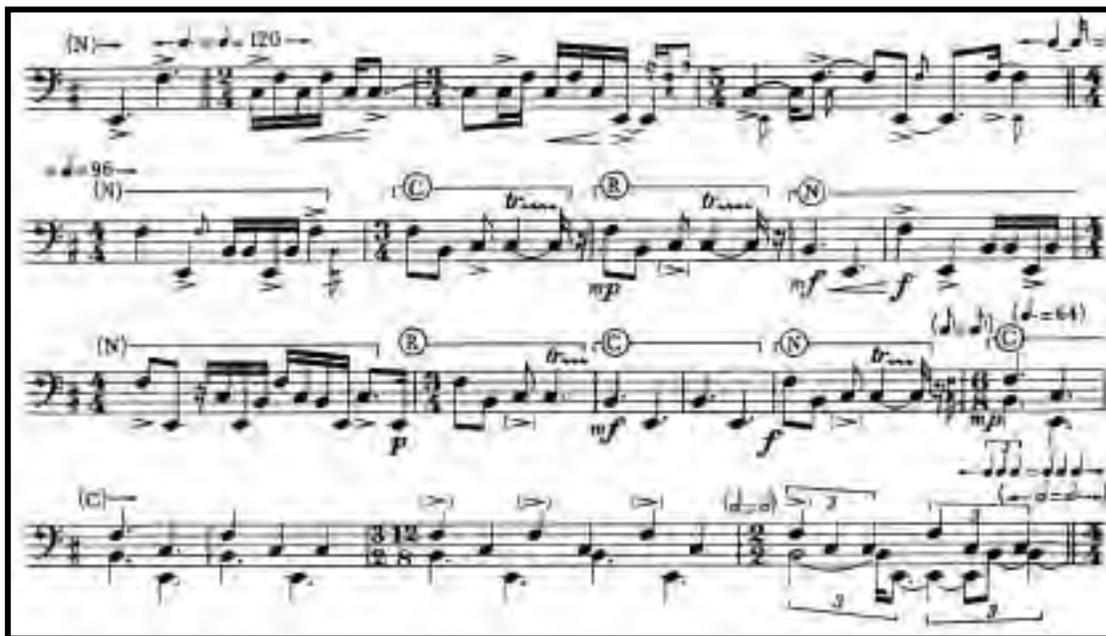


Figura 3.3.2 Compases 46 al 63. Parte de la sección B y C de la pieza, que ilustran la explicación dada en el párrafo anterior.

En la parte D regresa a un compás de $3/8$ y a una sola voz, basada en las figuras de octavos con acento y tresillos a partir del compás 77 y hasta el 87.

La sección E es el compás 88 al 107 y la sección F va del compás 108 al 145. Cambiando a un compás de $6/8$. La sección F es una síntesis de todo el movimiento.

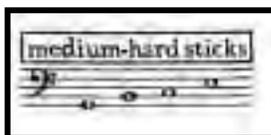
La forma de la pieza queda entonces, como en el movimiento anterior: **A B C D E F**, ya que el material no se repite y es un movimiento constante.

3.4.4 Análisis musical y sugerencias de estudio e interpretación:

Marcha.

Es la última pieza por orden de aparición en la edición utilizada para el análisis. Es una de las piezas del repertorio estándar para el timbal, que se pregunta en audiciones de orquesta y escuelas, es por ello que es recomendable para todo estudiante de percusión aprenderla, además de que es una de las obras más importantes escritas para el instrumento durante el siglo XX.

La afinación de los timbales es en G, B, C y E.



La pieza inicia a un tiempo de (=105) y es una parte escrita a dos voces. Encontramos en el primer compás una indicación que nos señala claramente con qué parte de la baqueta se va a tocar, y debemos ser cuidadosos con ésta, ya que las baquetas cambian de posición constantemente durante el transcurso de la obra.

Indicación de cambios de posición de las baquetas.
RH (HEAD). Mano derecha , tocar con la punta de la baqueta.
LH (BUTT). Mano izquierda, tocar con el mango de la baqueta.

Debido a las modulaciones métricas ,es necesario desde un principio observar cuidadosamente que las velocidades escritas sean respetadas. El principal reto de la pieza es que a pesar de éstas la velocidad de inicio y final de la obra deben ser las mismas:

(= 105).

Las secciones se encuentran divididas de acuerdo a las modulaciones métricas que existen, y queda la estructura de la pieza, entonces, de la siguiente manera:

Sección	Mod	Sección	Mod.	Sección	Mod.	Sección	Mod.	Sección
A	Métrica	B	Métrica	C	Métrica	D	Métrica	E
Compás 1- 14	Compás 14 a 15	Compás 15-28	Compás 28 al 29	Compás 29-40	Compás 40 , 41, 42	Compás 41-57	Compás 57 a 63	Compás 64-79
=105	=140	=140	= 56		= = 64 =192, =48		= = 60 =105	=105

Material temático relevante.

Figura 3.4.1 Compases 1 al 3. En el compás 1 se dan claramente las indicaciones de ejecución a dos manos, nótese la diferencia de articulación *stacatto* en la mano izquierda, que es acompañamiento del tema, mientras la mano derecha lleva el desarrollo temático de la sección A.

Figura 3.4.2 Compases 14 al 28. Del compás 14 al 15 tenemos la primera modulación métrica de la obra, y a partir del compás 15 es la sección B, en la cual hay constantes cambios de posición de las baquetas, con muy poco tiempo para hacerlos, por lo cual hay que desarrollar velocidad y destreza en los cambios.

Figura 3.4.3 Compases 38 al 44. Parte de apoyaturas dobles y triples de la sección C. Como se aprecia en comparación al material de las dos figuras anteriores, la variedad en los cambios de tiempo y de ritmo es lo que hace que la pieza tenga fluidez. Esto es característico del estilo composicional de Carter.

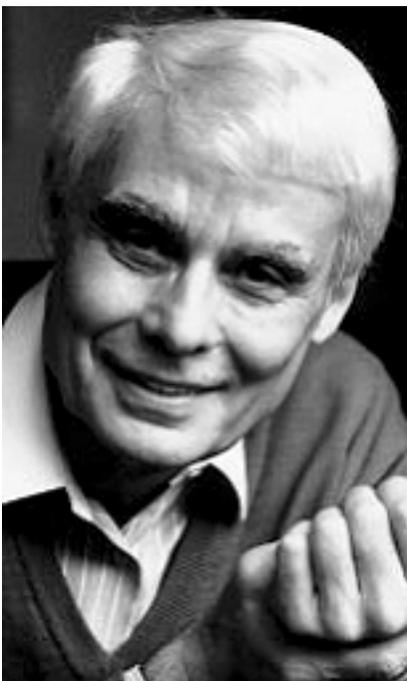
Figura 3.4.4. Compases 58 al 67. A partir del compás 58 la pieza regresa al Tempo Primo de $\text{♩} = 105$.

Los compases 58 al 63 son una transición entre la sección D y la sección E. Esta última, a partir del compás 64 y hasta el final de la obra, está basada en el material temático de la sección A (compases 1 a 14). A partir del compás 69 se pide que se apagen las resonancias de los distintos tambores por medio de una sordina, que para mayor comodidad se coloca en atriles a la altura de cada uno de los timbales, para que en el momento que se de la indicación (mute), la sordina, que estará sobre el atril, se jale con la baqueta, rápidamente, hacia el parche de cada timbal.

CAPÍTULO 4

LIBRE PARCOURS

Jacques Castède



(1926-)

4.1 Biografía del Compositor.

Compositor francés que nace un 10 de abril de 1926 en la ciudad de París, Francia. Pupilo de Oliver Messiaen y Tony Aubin en el *Conservatorio National Supérieur de Musique* de París, donde comenzó a estudiar música en el año de 1944, recibiendo las más altas distinciones en piano, música de cámara, armonía, composición y análisis musical. Fue ganador del *Gran Premio de Roma* en 1953, lo cual le permitió partir a la ciudad de Roma para continuar su formación a la *Villa Médicis*, de 1954 a 1958.

Prolífico compositor cuyo catálogo de obras comprende 2 Sinfonías, suites y danzas para orquesta, ballet, dos conciertos para piano, uno para guitarra, concierto para ensamble de alientos y percusión; ensamble de percusiones, música vocal, música de cámara escrita para

combinaciones de instrumentos poco usuales, estudios y variaciones para piano solo, a cuatro y a seis manos o en combinación con orquesta de cámara.

En 1960, es nombrado profesor de formación musical por el Conservatorio Superior de Música de París, para lo cual escribió el libro *Les Intervalles, 13 leçons de solfège pur l'étude systematique des intervalles melodiques*, en 1961.

A partir de 1971 se convierte, también, en profesor de análisis musical superior y de composición, puesto que ocupa hasta 1992. En 1988 es nombrado profesor de composición en la *Said Academy* de París y en la *Escuela Normal de Música*. Durante el mismo año participa en una misión de enseñanza en el Conservatorio Central de Pekín donde impartió cursos de composición así como conferencias acerca de la música francesa contemporánea.

Entre los premios que ha obtenido se encuentra el *Gran Premio Musical de la Ville de Paris*, el *Premio de la Nouvelle Académie du Disque* y en 1995 el *Gran Prix du disque de l'Académie Charles Cros*.

En su obra se distingue la libertad de la estructuras, el empleo muy consciente de escalas modales cromáticas y diatónicas superpuestas en *polimodalidad*.

La pulsación rítmica, muy rigurosa en los movimientos rápidos, se enriquece en la *poliritmia* y la superposición de medidas asimétricas. En algunas de sus obras las duraciones, acordes y estructuras son engendrados por medio de sucesiones numéricas.

4.2 Descripción general de la obra.

Libre Parcours

Para Saxofón Alto y Multipercusión

Fue escrita en París en 1981, dedicada a *Jean-Pierre Baraglioli* (saxofonista) y *Alain Beghin* (percusión). La traducción del título significa *Jornada Libre* en español. Consta de cuatro movimientos:

I.- Ouverture.

II.- Moto Perpetuo.

III.- Aria.

IV.- Contrapunti.

El compositor especifica que los movimientos pueden ser cambiados en su orden ejecución y en diferentes combinaciones de 2, 3 y 4 movimientos, si así se desea.

Está escrita para saxofón alto en *Eb* y multipercusión, que consta de los siguientes instrumentos:

- Marimba
- Vibráfono
- 4 tom-toms (grave- 2 medios- agudo)
- Tarola (se usa sin entorchado)
- Bombo (tocado con pedal)
- Un par de bongós
- 3 Platillos suspendidos de diferentes alturas (grave- medio- agudo).

Durante los diferentes movimientos se utiliza el *set* de percusión por partes, únicamente en el último, *Contrapunti*, utiliza todos los instrumentos. En el tercer movimiento, el *Aria*, (que no se toca en el recital), únicamente se utiliza el vibráfono.

4.3.1 Análisis y forma musical: I.- Overture

Este movimiento se encuentra dividido en dos partes , **A B**, y con un puente como transición entre ambas secciones.

La sección A es muy libre, no hay indicación de barra de compás y es una parte casi improvisada del saxofón, quién comienza la obra con una dinámica *piano*, en un diálogo donde lleva la batuta del tema, en la cual se presentan primeramente notas largas y espaciadas para poco a poco transformarse en figuras rápidas y bruscos cambios de dinámica de *piano* a *forte*. La marimba va acompañando únicamente dos notas: *mi* y *sol* en figura de octavos y ocasionalmente un *re*, que va respondiendo a cada motivo del saxofón. La partitura indica claramente que la parte de la marimba debe estar en tempo estricto de (= 100).

Los valores rítmicos de las notas son sólo una indicación y no deben ser estrictamente observados durante la primera parte y corresponden aproximadamente a la siguiente escala:

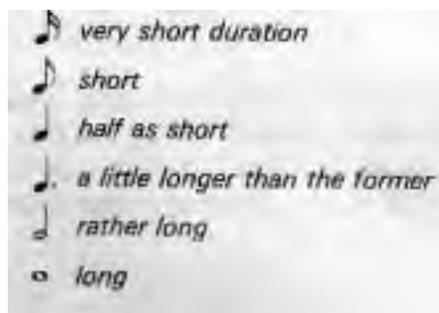


Figura 4.1.1 Indicaciones de las aproximaciones de los valores rítmicos de las notas, en el siguiente orden: Muy corta duración: Corto, La mitad de corto, Un poco más largo que el anterior, Más largo y Largo.

En los primeros sistemas de la sección **A**, se aprecia como el saxofón lleva la línea melódica principal y la marimba acompaña con dos notas a tiempo, esperando a que termine la resonancia de la nota de saxofón para tocar (Recuadro 1) o calculando la duración de la nota larga del saxofón para entrar, ya que el valor de las notas es aproximado. (Recuadro 2).

Figura 4.1.2 Inicio del primer movimiento, sin barra de compás, el saxofón va tocando con cierta libertad los valores de las notas mientras que la marimba tiene que respetar el *tempo* especificado.

La sección A culmina con un brillante efecto de trino en el saxofón acompañado de un remate en el platillo, para a continuación dar lugar a una pequeña cadencia de saxofón solo, que es el puente. A continuación hacen su aparición los tambores, (tom-toms), tocando pares de octavos como en la primera figura de la marimba, y que son el prelude a la segunda parte o sección B, que es un *ostinato rítmico-melódico* de los tambores con un nuevo tema en el saxofón, derivado de algunos motivos presentados en la primera parte.

Como sugerencia de montaje los tambores se afinaron en las mismas notas que usa el saxofón al principio del movimiento, y más exactamente, las primeras cuatro notas del segundo sistema del movimiento. Entonces, la afinación de los toms queda como sigue, de grave a agudo, E, G, D, E. (Recuadro 1) de la figura 4.3.

The image shows a musical score with four systems. The first system is a saxophone solo with markings 'roll.' and 'p tranquillo'. A red box labeled '1' highlights the first four notes of the second system. The second system is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 100, and a 7/8 time signature. A red box labeled 'Ostinato de Toms. (2)' highlights a rhythmic pattern in the drum part. The third system is marked 'p' and 'ben marcato'. The fourth system continues the saxophone and drum parts.

Figura 4.1.3. Aquí se presenta en el primer sistema parte del puente con el *solo* de saxofón, y al final de dicho sistema, la primera aparición de las notas de los toms *son* quienes tocan primero dos notas espaciadamente (recuadro 1), hasta que al entrar el número 5 de la partitura el *ostinato* comienza a un tiempo de (=100), que está escrito en un compás de 7/8. Dicho *ostinato* se encuentra señalado en el recuadro 2 y se mantiene así hasta el final del movimiento, mientras que el saxofón toca un tema basado en los motivos de la sección A.

Las baquetas para marimba de preferencia deben ser suaves, para dar peso y color a las notas graves del instrumento. Mientras que para los toms pueden ser unas baquetas medio-duras para hacer notar correctamente la articulación y el fraseo en el *ostinato*.

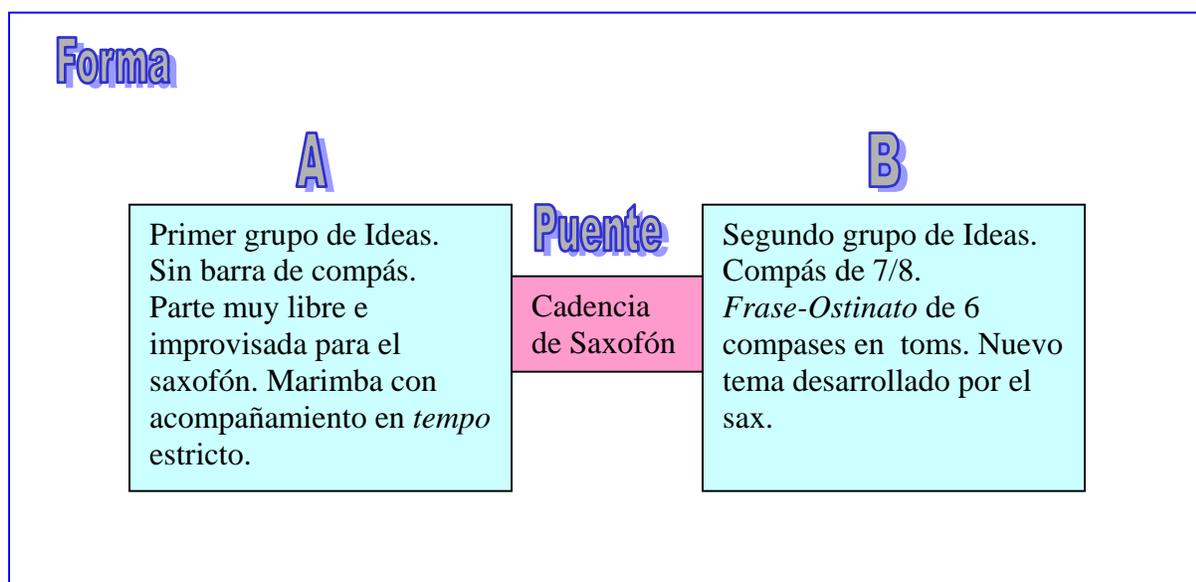


Figura 4.1.4 Esquema de la forma del primer movimiento.

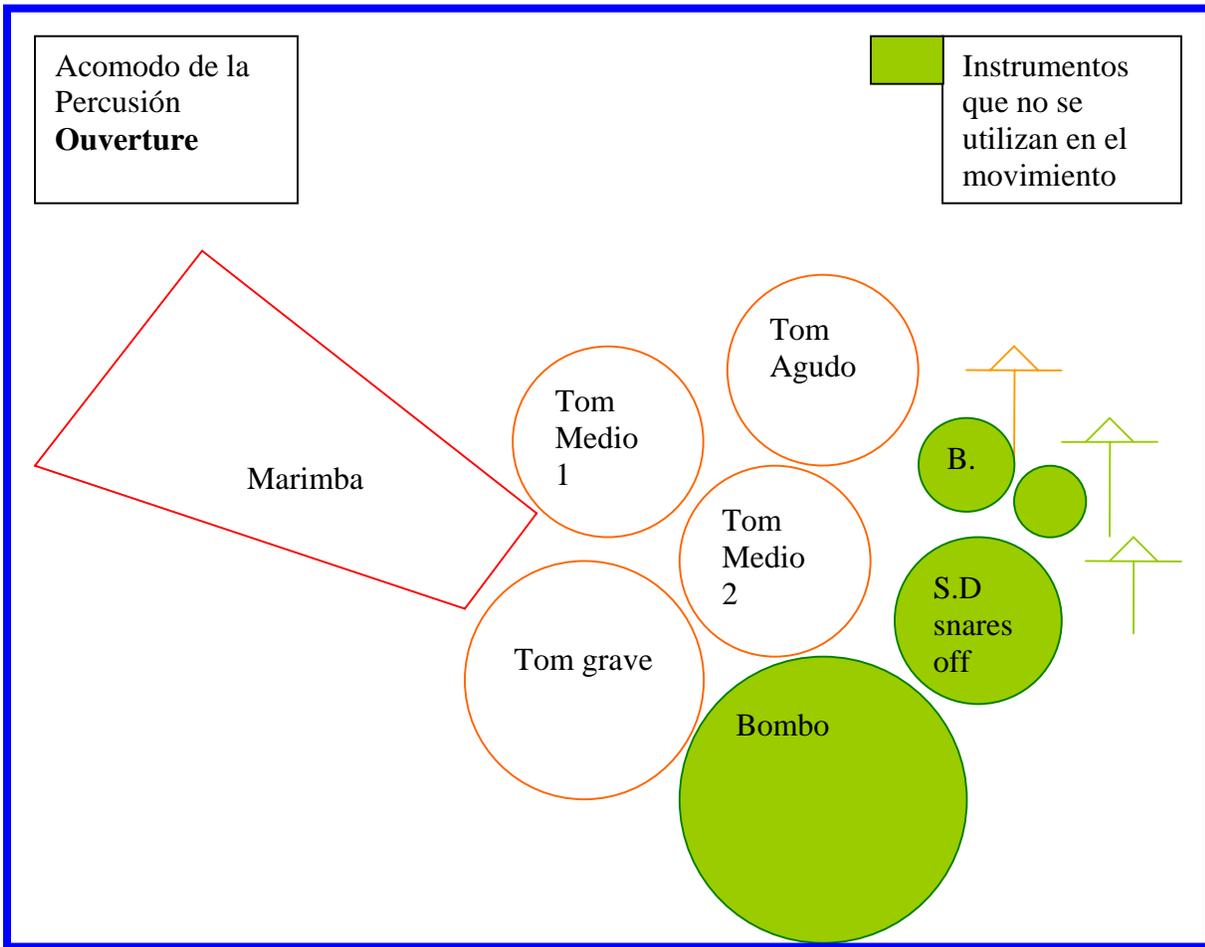


Figura 4.1.5 Esquema general de acomodo de la percusión. Mientras, el saxofón tiene libertad de acomodarse del lado derecho o izquierdo del *set*, de acuerdo a las circunstancias: acústica de la sala, afinación, balance, etc.

4.3.2 Análisis y forma musical: II.- Moto Perpetuo

Este movimiento es un *crescendo* continuo construido a partir de la agrupación *rítmico-melódica* de dieciseisavos en 7, 5 y 4 notas. Este patrón rítmico se observa durante toda la pieza, así como también unidades rítmicas divididas en grupos de 2 y 3 octavos en la parte de saxofón. No existe un compás específico en la pieza por lo que la base rítmica la dan los grupos de dieciseisavos y su subdivisión. El movimiento se divide en tres partes principales:

1.- En la primera sección, dividida en tres grandes frases, la marimba comienza con un *ostinato rítmico-melódico* construido sobre una escala de cinco notas y teniendo como base a la nota *sol*, sobre la cual el saxofón construye un tema cromático ascendente de dieciseisavos y grupos de 2 y 3 octavos alternados (figura 4.2.1, escala; **sol** sib, reb, mib, fa)

2.- A continuación la marimba presenta un nuevo motivo melódico basado en la nota de *mi* y con división de grupos de 4 y 7 dieciseisavos, mientras que el saxofón ahora construye una escala cromática descendente (figura 4.2.2, escala; **mi**, fa#, sol#, la, si, re).

3.- Finalmente la marimba propone un tercer motivo basado en la nota de *mib*. Para finalizar hay una pequeña cadencia de saxofón. Cabe destacar que los diferentes centros tonales están basados cada uno en una escala de tono y semitono diferente, y cada una de estas escalas posee una estructura particular (figura 4.2.3, escala; mib, fab, solb, sol, lab, la, sib, reb).

Figura 4.2.1 Primer grupo de ideas en la marimba, en grupos de 7, 5 y 4 dieciseisavos

The image shows a musical score for a piece titled "II. Moto perpetuo". The tempo is marked "Vivo ma non troppo" with a metronome marking of 60. The score is written for Saxophone (Sax. m.) and Marimba. The Marimba part features a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, organized into groups of 7, 5, and 4 notes. The Saxophone part plays a chromatic ascending line of sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as "pp" and "très régulier / very even".



Figura 4.2.2 Segundo grupo de ideas basado en una escala diferente en la marimba y entrada del sax con el tema basado en la escala cromática.



Figura 4.2.3 Tercer grupo de ideas en la marimba mientras que el sax sigue con su tema basado en la escala cromática, esta vez de forma descendente

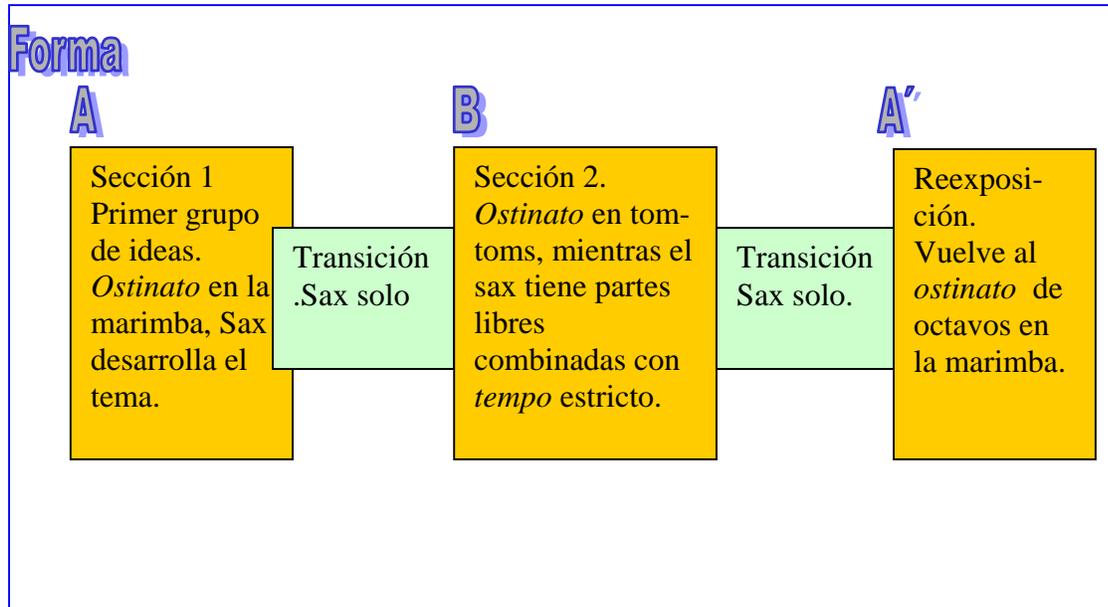
La segunda sección, B, comienza con la entrada de los tom-toms, (los cuales, en la hoja de explicaciones, tienen afinaciones sugeridas), con el *ostinato rítmico* de dieciseisavos en grupos de 7, 5 y 4 ya escuchados en la primera parte. Las afinaciones sugeridas se asemejan a los intervallos de las melodías tocadas por la marimba anteriormente. El *ostinato* debe mantenerse en tempo estricto.

Figura 4.2.4 Entrada de la multipercusión con la misma idea de agrupación de dieciseisavos en 7,5 y 4 notas.

Sobre el *ostinato* de la percusión el saxofón tiene una parte muy libre, casi improvisada en ciertos lugares, donde combina motivos contrastantes, rápidos y cortos con pasajes de notas sostenidas, (como en el primer movimiento), con partes de apoyaturas y pasajes muy rítmicos.

La parte pasa de *tempo libre*, donde la duración de las notas es aproximada, a partes de *tempo* estricto en donde la medida de los dieciseisavos debe ser igual entre percusión y el saxofón. Al ir construyendo esta sección B, el platillo apoya con remates que van de *piano* hasta *fortísimo* para ayudar a llegar al clímax de la sección, en donde el saxofón termina en un trino *fortísimo*, acompañado de un remate final en el plato, para a continuación quedarse con una cadencia en la que regresa al *Tempo I*. En la recapitulación o sección A, nuevamente aparece el *ostinato rítmico melódico* de la marimba, reexponiendo algunos materiales de la primera sección (ver figuras 4.2.2 y 4.2.3) y finalmente termina el movimiento en una *Coda*, donde la dinámica baja hasta prácticamente desaparecer en un *pianísimo* de ambos instrumentos.

Figura 4.2.5 Forma del movimiento *Moto Perpetuo*.



Existen una serie de signos que denotan duración en el *tempo*, pausas y repeticiones de frases y notas en la segunda sección del movimiento.

- ε *Free time*: para ser tocado como improvisación, la duración de las notas es aproximada y no tiene que ser estrictamente observada.
- = *Strict time*: La duración de las notas es precisa y debe coincidir exactamente con los dieciseisavos de la percusión.
- ∫
(ii) Repetición de un motivo.
- || Signo de separación, relativamente largo, acorde a la distancia separando los grupos de sonidos.
- || Signo de separación. Muy corto.

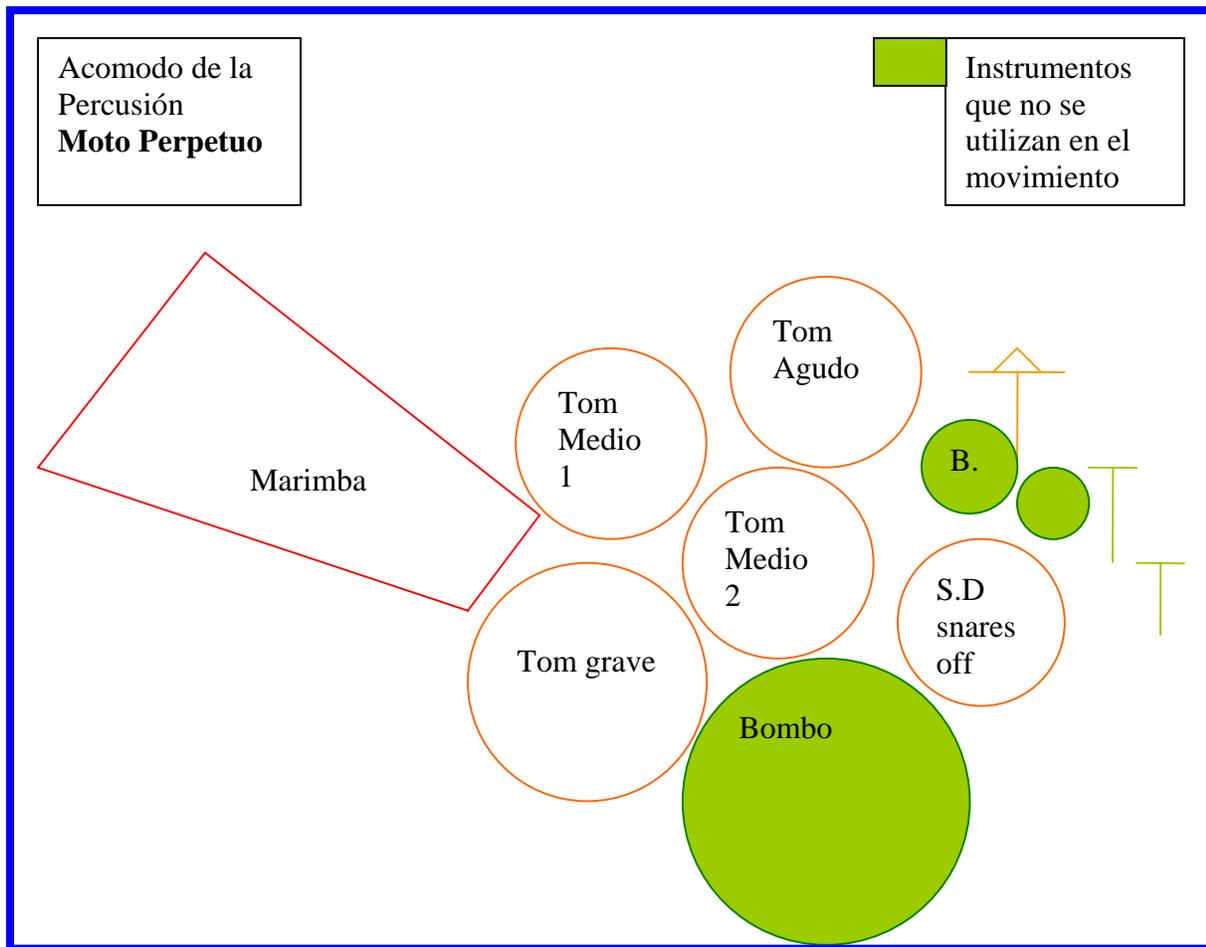


Figura 4.2.6 Esquema de la disposición física de los instrumentos durante el movimiento.

El *set* de la percusión consta de una marimba, 4 tom-toms, una tarola sin entorchado, y un platillo suspendido. Se da la sugerencia de las afinaciones de los toms, que de grave a agudo deberán ser de un tono entre el primer, segundo y tercer tom, de una tercera menor entre el tercer tom y la tarola e igualmente entre la tarola y el tom agudo.

4.3.3 Análisis y forma musical: III.- Contrapunti

Es un movimiento con gran energía, *Allegro ma non troppo*, que comienza a un tempo de (= 92). No existe un compás específico en el principio de la pieza, la guía rítmica nos la dan los grupos de 2 y 3 octavos y dieciseisavos ejecutados por la marimba al presentar el primer tema, con una duración de 9 compases.

Figura 4.3.1 Introducción del movimiento. Motivo A. A partir del número 1 entra el saxofón con notas largas y la marimba acompaña con un *roll* de bicordios de segunda menor. Sección A.

El saxofón entra con un *forte piano* en anacrusa de treintaidosavos a partir del número de ensayo 1, y luego una nota larga mientras la marimba se queda acompañando en matiz piano haciendo un *tremolo*. Cuando esta pequeña parte termina, el saxofón retoma la parte enérgica y el tema con el que inició el movimiento para desarrollarlo. Los motivos *rítmico-melódicos* se suceden uno después de otro en ambas partes, sax y marimba, completándose o contraponiéndose.

17

Motivo B
Quintillos de treintadosavo

Motivo A
sempre *f*

Cadenza de la Marimba

(1) Trait rapide, faisant alterner degrés naturels (m.d.) et altérés (m.g.)
 (1) Fast run, alternating the natural degrees in the right hand with the accidentals in the left

Detailed description: The image shows a page of musical notation for a marimba. It consists of six systems of staves. The first system is a grand staff with a treble and bass clef, containing a circled '3' and the text 'Motivo B Quintillos de treintadosavo'. The second system continues the notation with a circled '4' and 'sempre f'. The third system features a circled '4' and 'sempre f'. The fourth system has a circled '5'. The fifth system has a circled '5'. The sixth system is titled 'Cadenza de la Marimba'. The score includes various rhythmic values (e.g., 4/16, 3/8, 2/4, 9/16, 10/16, 7/16, 2/4, 3/4) and dynamic markings like *ff* and *sf*. There are also performance instructions in French and English at the bottom.

(página 91, figura 4.3.2) Desarrollo de la sección A' y la sección B, que es a partir del número 3 de ensayo.

Al final de esta parte hay una pequeña cadencia de marimba con figuras de treintadosavos descendentes, que termina, nuevamente, en *trémolo* que acompaña al saxofón. La parte enérgica vuelve y esta vez es un unísono que concluye en cadencia pequeña del sax, tal como en segundo movimiento, con figuras rápidas, cromáticas, descendentes.

The image shows a musical score for Section C, measures 7 through 9. It is written for piano and saxophone. Measure 7 is marked with a circled '7' and the tempo 'A tempo'. The piano part has the instruction 'un poco rit.' and the saxophone part has 'p leggiero e grazioso'. The score consists of three systems of staves. The first system shows the piano and saxophone parts for measure 7. The second system shows measures 8 and 9. The third system shows measure 9. The saxophone part in measure 9 features a unison with the piano. The score ends with the number 'A.L. 20768'.

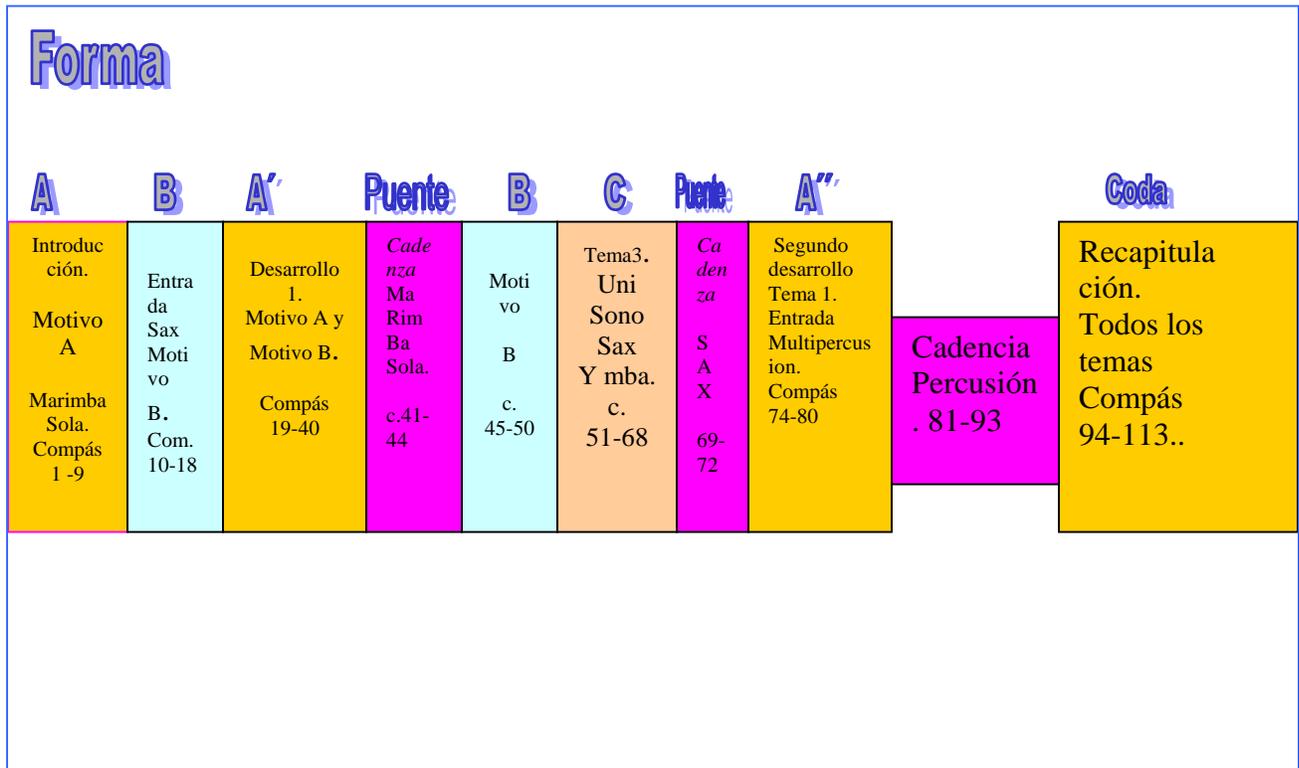
Figura 4.3.3 Sección C. Única parte unísono de todo el movimiento, a partir del núm. 7 y hasta el 9. La sección se convierte en una transición, que es parte libre e improvisada de saxofón, tal como en la sección B.

The image shows a musical score for the final section of a work. It consists of three systems of music. The top system is for the saxophone (Sax.) and includes a percussion part (Perc.) with a cymbal (Cymb.). The tempo is marked 'Tempo giusto'. The time signature is 2/4. The saxophone part begins with a circled '10' and ends with a circled '16'. The percussion part includes various rhythmic patterns and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The middle system continues the saxophone and percussion parts. The bottom system concludes the piece with a 'Flatt' marking. The score is numbered 'A.L. 28 088' at the bottom.

Figura 4.3.4 Última sección de la obra, donde se presenta el tema A acompañado del *set* completo de la multipercusión.

Vuelve a presentarse el tema pero esta vez acompañado de percusión, seguido por una cadencia de ésta, combinada con partes de notas largas tal como en el primer movimiento, de parte del saxofón. El tema A, se presenta nuevamente, esta vez para terminar el movimiento.

Figura 4.3.5 Esquema de la forma.



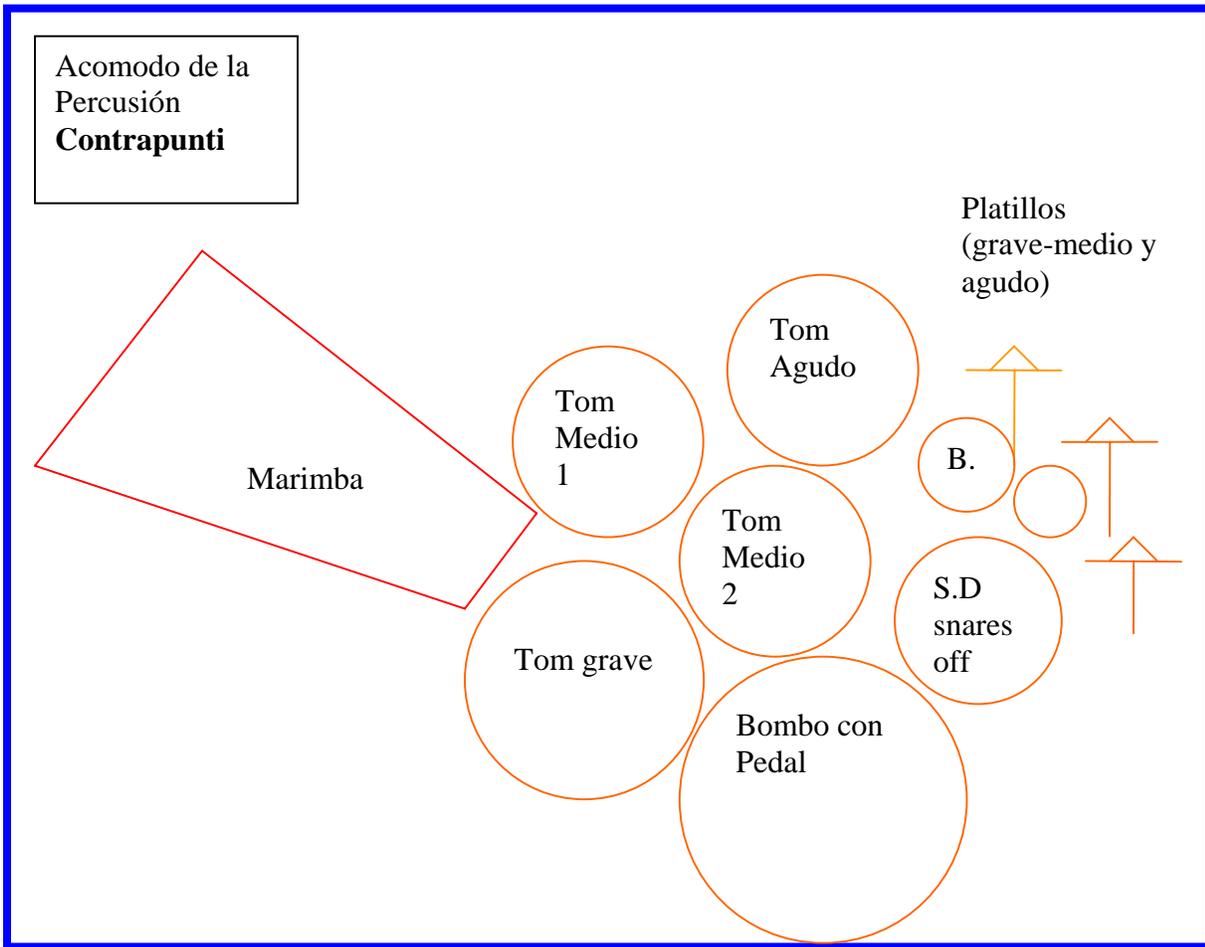


Figura 4.3.6 Acomodo. Se utilizan todos los instrumentos del *set*

CAPÍTULO 5

DIVERTIMENTO FOR MARIMBA AND ALTO SAXOPHONE

Akira Yuyama



(1932 -)

5.1 Biografía del compositor.

Akira Yuyama nació en la prefectura de Kanawa, Japón, en 1932. Se graduó en composición en 1955 en *Tokio University of Arts*, bajo la tutela del profesor Tomojiro Ikenouchi.

A lo largo de su carrera se ha hecho acreedor a numerosos premios y reconocimientos; obtuvo el Primer lugar del 22o. Concurso de Composición auspiciado por la *NHK TV* y *the Mainachi Press* con su *Sonatina para violín* en 1953 y el segundo premio del mismo concurso en 1954. Para 1973 ganó el tercer lugar del *Japan Nursery Song Prize* y en 1976 el sexto. Entre sus obras premiadas se encuentran su *Cuarteto de Cuerdas*, las *piezas para Piano Three Images*, y con la balada *Song Kotan*,

para coro y piano, al igual que con el *Divertimento para marimba y saxofón alto*, por los cuales le otorgaron el premio de Honor en el *Festival de Artes* de 1969.

Dentro de su catálogo de obras también se incluyen sonatas para piano, álbumes infantiles; mucha música coral para niños, entre ellas las piezas llamadas *Amefuri Kumanoko* y *Ohanashi Yubisan*, además de música vocal y para coro.

Junto con su trabajo como compositor, Yuyama forma parte del comité del *Japan Composer's Association* y es director de la *Tokio Choral Association*. En diciembre de 2003 cumplió 50 años como compositor y se organizó un concierto para celebrar su aniversario llamado *Concierto del sueño, el amor y la armonía*.

5.2 Descripción general de la obra.

Con el *Divertimento para Marimba y Saxofón Alto*, comisionada y grabada por Keiko Abe en el disco *The Art of Marimba* (Nipón Columbia Co. Ltd), Yuyama ganó el Premio de Honor en el Festival de Artes de 1969.

El *Divertimento* fue compuesto durante el verano de 1968, estrenado, posteriormente, en octubre del mismo año en la sala *Ilino Hall*, con Keiko Abe en la marimba y Motoe Miyajima en el sax y publicada por *The Japan Federation of Composers*.

El autor comenta acerca del origen de la composición de la obra en las notas introductorias de la partitura:

“Hace más de 10 años que escuché tocar a Keiko Abe por primera vez tuve una muy grata impresión e inmediatamente todos mis prejuicios acerca de la marimba desaparecieron. Cuando Keiko Abe me comisionó una obra para ella inmediatamente se me ocurrió la combinación de la marimba con el saxofón. Ya una vez trabajando en la composición me concentré mucho en la combinación de los instrumentos y cómo lograr la preservación del sonido característico de cada uno y conforme la obra iba tomando forma pasando de mi mente al papel mis manos estaban llenas de tinta. Tocar la marimba y el saxofón requiere poseer una técnica especial, creo que uno puede escuchar esta obra con la mente muy abierta”.

La obra está compuesta con forma de rondó (ABACADA...etc.), consta de una introducción lenta, indicada con un *tempo Andantino*, que empieza con un coral de marimba sola, tocado a cuatro baquetas, seguido por una introducción de saxofón solo, al terminar éste, el coral de la marimba se vuelve a presentar, de esta forma el tema es tocado por ambos instrumentos. A continuación éste, primer tema de la obra, se convierte en una transición para llegar a la siguiente parte, la sección A, un *Allegro moderato* con ritmos e inflexiones jazzísticas de melodía y armonía. Aquí el saxofón expone los temas mientras que la marimba, discretamente, va acompañándolo, y en algunos puntos de la sección los papeles se invierten, haciendo del *allegro* una sección donde ambos instrumentos lucen su virtuosismo.

La pieza vuelve al *Tempo Andantino*, donde hay una parte escrita para marimba a seis baquetas, donde, en esencia, se tocan acordes de *roll*, mientras el saxofón lleva el tema principal.

Como la pieza es en forma de rondó, regresa al *tempo Allegro* o sección A, con algunas variaciones, para después llegar a la parte de las cadencias, primero la de marimba que comienza nuevamente a un *tempo Adagietto*, como en el inicio de la pieza, con el tema del coral y a continuación desarrolla la *cadenza*, seguida de la del saxofón, la obra culmina con una enérgica *Coda*, basada, por supuesto, en los temas de la sección A.

5.3 Desarrollo de la música para marimba en el Japón.

Llegada del xilófono y su difusión:

El xilófono llega a Japón a mediados de la década de los veinte, llevado por músicos militares durante la Primera Guerra Mundial, ganando gran reconocimiento y popularidad en el país.

Dentro de la historia de la ejecución del instrumento destacaron principalmente dos músicos xilofonistas, quienes promovieron el repertorio de canciones folklóricas japonesas, transcripciones de música clásica y todo tipo de repertorio internacional durante el período de 1930 a 1960, Yoichi Hirakoa y Eiichi Asabuki.

Eiichi Asabuki formó la *Tokyo Xylophone Association* en 1950, rebautizada después como *Japan Xylophone Association*, la cual tuvo cerca de 5000 miembros, incluyendo entre ellos a Keiko Abe, quien fue alumna de Asabuki. También tuvo un programa de radio, transmitido en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que se mantuvo al aire durante siete años todos los días en horario de 7:15 a.m., con una duración de quince minutos, donde Asabuki interpretaba al xilófono, desde transcripciones de música clásica, música folklórica, hasta arias de ópera, siendo este de gran popularidad entre radioescuchas jóvenes. Finalmente, una nueva ley de educación permitió la inclusión del xilófono dentro de la educación musical de las escuelas públicas, lo que aumentó la cantidad de gente en edad escolar en contacto con él.

Yoichi Hirakoa, desarrolló su carrera principalmente en los EU. Obras representativas para xilófono tales como *Fantasy on Japanese Woodprints* de Alan Hovannes y la *Sonata para xilófono* de Thomas Pittfield fueron dedicadas a él. También tuvo su propio programa de radio en el Japón.

Llegada de la marimba a Japón:

La marimba llega al Japón en el año de 1950, cuando un misionero norteamericano, el Dr. Lawrence Lacour, con un grupo integrado por su esposa y dos músicos más, llamado *Lacour's Mission Group*, llevó de gira a Japón un grupo de marimbas (*marca Musser*). La gira, de 5 meses, lo llevó a diferentes ciudades dando conciertos con motivo de su misión evangelizadora.

El Dr. Lawrence Lacour, en su juventud, participó en la *Orquesta Sinfónica de Marimbas* de Clair Omar Musser con la que hizo una gira a Europa en 1935.

Mientras se llevaba a cabo la ocupación estadounidense en Japón, durante la Segunda Guerra Mundial, Mr. Lacour estuvo por primera vez en el país por un período de 6 meses. La segunda vez que visitó Japón fue para hacer la gira con su grupo de marimbas en 1950, la que repitió en el año de 1954, donde incluyó una *marimba bajo* dentro de su grupo.

Numerosas fotografías indican cómo dichos conciertos tuvieron amplia difusión y miles de personas tuvieron la oportunidad de escuchar el sonido de la marimba. Dentro del público asistente a estos conciertos se encontraban xilofonistas, quienes rápidamente integraron el instrumento a sus carreras, comenzándolo a tocar, pero bajo el mismo concepto "*xilofonístico*", es decir, el mismo repertorio de transcripciones, virtuosismo y concepto de sonido brillante que aplicaban al tocar el xilófono.

Sin embargo, la marimba como instrumento de concierto tuvo cierta dificultad en ser aceptada. Uno de los primeros intentos para difundirla fue la creación, en 1961, del *Tokyo Marimba Group*, que comenzó a tocar obras japonesas para marimba, y a estrenar en el Japón obras del repertorio internacional como el *Concertino para marimba* de Paul Creston, pero debido a la falta de patrocinadores el grupo se desintegró después de dos conciertos. Con el paso del tiempo llegaron grabaciones de percusionistas de EU y Europa dando a conocer el repertorio de otras partes del mundo y, finalmente, a mediados de los años sesenta el percusionista Jack Connor interpretó el *Concierto para Marimba y Vibráfono* de Darius Milhaud con *La Orquesta Filarmónica de Japón*.

El estilo de la marimba se desarrolló al principio en dos vertientes, la primera de ellas fue la continuación del ya citado estilo “xilofonístico”. Intérpretes como Michiko Takahashi y Mutsuko Taneya son los representantes de éste estilo en el Japón y el maestro Makoto Nakura en los EU. La segunda vertiente de interpretación tiene, como punta de lanza, a la mundialmente famosa Keiko Abe, quien concentró todos su esfuerzos y talento para experimentar con las cualidades sonoras de la marimba y de este modo desarrollar la técnica e interpretación para ésta, además de comisionar música a compositores japoneses y convertirse, ella misma, en compositora, para así crear un repertorio de música contemporánea elevando a la marimba al rango de instrumento de concierto.

5.4 Keiko Abe y su contribución a la música para marimba



El primer encuentro de Keiko Abe con la marimba fue a principios de los cincuentas, cuando escuchó al grupo del Dr. Lawrence Lacour. *“Un día iba rumbo a la ceremonia de la mañana cuando ví a las marimbas y escuché los himnos que estaban tocando”*, afirmó Abe en una entrevista de 1986 a la revista *Modern Percussionist*. *“Quedé tan impresionada por el sonido que olvidé donde era mi asiento.... Era un sonido diferente, tan profundo, especialmente los sonidos graves, que creó una fuerte impresión en mí”*. Inspirada por esta experiencia estudió piano, canto, xilófono, percusiones y composición en el *Tokyo Gabugii University*.

Abe es indiscutiblemente el ejecutante líder de marimba en el mundo, por su contribución a la técnica de cuatro y seis baquetas, sus composiciones; enorme talento, musicalidad y trabajo como pedagoga, ya que ha preparado a muchos nuevos marimbistas, además de ofrecer clínicas y conciertos en todas partes del mundo. Una de las contribuciones más significativas de Keiko Abe

es la cantidad de composiciones comisionadas y estrenadas por ella. Entre 1964 y 1986, 32 compositores escribieron 54 composiciones dedicadas a ella.

Entre 1968 y 1971 Keiko Abe organizó una serie de tres conciertos llamados “*En busca de Obras originales*”. El propósito de éstos conciertos era “*introducir los trabajos más recientes de ardientes compositores para la marimba*”.

Reflexionando acerca del primer concierto, Abe observó que “*el concierto tuvo un fuerte impacto en el ámbito musical, cambiando ideas y la apreciación acerca de la marimba, finalmente está siendo reconocida como un instrumento de música clásica*”.

El programa del primer concierto de 1968 incluía las siguientes obras:

1. *Dialogue for marimba and three instruments*, de Takehuni Hirayoshi,
2. *Divertimento for marimba and alto saxophone* de Akira Yuyama,
3. *Two movements for marimba* de Toshimitsu Tanaka,
4. *Time for Marimba* de Minoru Miki,
5. *Torse III* de Akira Miyoshi y
6. *Quintet for Marimba, contrabass and three flutes* de Teruyuki Noda.

La primera grabación de Keiko Abe estuvo disponible en EU en 1969, dando a conocer el desarrollo de la marimba en el Japón. El impacto de la grabación y la calidad de interpretación fue tal que muchos intérpretes y maestros de percusión se interesaron en conseguir partituras de música japonesa e incorporarla dentro de su repertorio. Para 1970 la música japonesa se había convertido en un componente más dentro de la carrera de percusiones en EU y Europa y los compositores japoneses comenzaron a ser reconocidos en el extranjero, creándose así el estilo marimbístico japonés.

5.5 Análisis y forma musical

Divertimento para marimba y saxofón alto

Al inicio, la obra comienza en un *tempo Andantino*, un coral de la marimba tocado con baquetas suaves, que dura del compás 1 al 11. El saxofón entra a partir del compás 11 hasta el 27 con un tema solo también, posteriormente la marimba repite el coral del compás 26 al 34, esta vez tocado con baquetas medio-duras, finalmente, los dos instrumentos tocan juntos el primer tema. Hay una sección de transición que comienza en el compás 35 y va en *acelerando* para conectar con la siguiente sección.

Alto sax. *Andantino* AKIRA YUYAMA

Marimba *Andantino* *poco - a - poco - accel.*
dolce
p (in a tremolo key) *cresc.* *mf*
with soft mallets

10 20

poco accel. *ad. lib.* *poco rit.*
p *f* *mf*

Figura 5.1
Introducción

La sección A, o *Allegro Moderato*, va del compás 46 al 109. Esta parte está construida a partir de un *motivo rítmico-melódico* de dieciseisavos con acentos tocados por intervalos de terceras. El motivo lo tocan tanto la marimba como el sax.

El *motivo A*, tiene una duración de seis compases; se divide en secciones, de dos en dos compases, de la siguiente manera: Un compás de 4/4 y otro de 7/8, el motivo va por terceras, al hacer el cambio de notas después de los dos compases el mismo motivo se repite pero una cuarta arriba. En la figura 5.2 se señalan con diferentes colores las divisiones explicadas anteriormente.

Figura 5.2

M
O
T
I
V
O
A

Acompañamiento de octavos en la marimba con sus respectivas variaciones, en los recuadros señalados.

Durante la sección A, la marimba reexpone en un tempo *Allegro*, nuevamente, el *motivo A*, de los compases 46 al 51 y en seguida se queda acompañando con un *colchón* de octavos hasta el compás 64, mientras que el saxofón expone el tema. En toda la sección básicamente se alterna el uso de éste motivo con variaciones.

A partir del compás 109 entramos en una nueva sección B, basada en el tema *Andantino* de la introducción. Aquí la marimba tiene una sección de 6 baquetas (compás 109-140). Del 109 al 116 la marimba tiene un pequeño *solo* de 6 baquetas compuesto por acordes de tres notas en cada mano, y la mano izquierda es quién lleva el tema. A partir del compás 117 y hasta el 142 el saxofón entra con una variación del tema introductorio mientras la marimba, aún a 6 baquetas, hace un discreto acompañamiento. (Figura 5.3).

The image displays a musical score for the piece 'Andantino'. It consists of four systems of music. The top system shows the saxophone part with a melodic line and the marimba accompaniment. The second system includes measures 120 and 121, with dynamics such as 'mp', 'f', and 'mf'. The third system includes the 'dolce' marking. The fourth system continues the accompaniment.

Figura 5.3 Parte intermedia de la obra, *Andantino*, donde el saxofón lleva la línea melódica y la marimba hace acompañamiento tocando con 6 baquetas.

Del compás 143 y hasta el 148 se presenta nuevamente el *motivo A*; a partir del compás 149 vuelve a repetirse el *Allegro, sección A*, con variaciones.

En el compás 183, *sección C*, cambia el tiempo a *Adagietto* y la marimba reexpone el coral del principio (figura 5.1), a partir del compás 192 comienza su *cadencia*, con *tempos* marcados *Piú Mosso*, *Vivo* y *Moderato*. La cadencia del saxofón comienza a partir del compás 208, en un tempo *Andante*, el cual dura hasta el compás 214.

A partir del compás 215 entra otra vez el *Allegro*, sección A, la parte final de la obra, y la *Coda*, sección D, cambia a tempo *Allegro Assai* a partir del compás 235 y hasta el 244, que es un energético final con una escala ascendente virtuosística de la marimba y un trino en el saxofón.

Forma: Rondó.

Introducción	A	B	A	C	C2	A	D
<i>Andantino</i>	<i>Allegro</i> <i>Moderato</i>	<i>Andantino</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagietto</i> <i>Cadenza</i> <i>marimba</i>	<i>Cadenza</i> <i>saxofón</i>	<i>Allegro</i>	<i>Coda</i> <i>Allegro</i> <i>Assai</i>
1 – 45	46 – 108	109 - 145	143 - 182	183 -207	208 – 214	215 – 234	235 – 244

VI.- CONCLUSIÓN

Al final del largo camino que significó la escritura de este libro, puedo afirmar que fue una experiencia muy enriquecedora personal e intelectualmente, ya que todo el esfuerzo que implica el organizar las ideas, plasmarlas en el papel de manera clara, las largas horas de investigación, descubrimiento y organización de datos al estar dándole forma al trabajo, fueron un aprendizaje muy significativo acerca de todos los aspectos que abarca el arte musical, además de la mera acción de ejecutar correctamente las notas.

La elección de las obras, fue el producto de una selección cuidadosa, imaginativa e interesante de las obras de compositores de distintas partes del mundo y del continente que abarcarán diferentes aspectos de la ejecución y la técnica, con dichas obras pretendo mostrar, sobre todo, diversos aspectos del carácter y la versatilidad de una interpretación.

Como resultado, queda aquí plasmado el fruto de una investigación exhaustiva y profunda de cinco obras para percusión, en sus aspectos históricos, estilísticos, de forma, estructura e interpretación.

En estas notas al programa, síntesis de los conocimientos adquiridos durante toda la carrera, me he dado cuenta que todo lo aprendido al respecto de percusión, dentro y fuera de las aulas me ha servido para contribuir a que otras personas puedan beneficiarse con el conocimiento que adquirí. Transmitir el conocimiento a otros me produce un gran beneplácito, además de que es muy importante para hacer de este país un lugar mejor, lo cual, para mí, es una de las mayores satisfacciones.

En los apéndices que a continuación añado, y los cuales dividí en tres partes, quise explayarme en la explicación de mi forma de pensar y abordar una obra musical. Cada uno de éstos apéndices está explicado en detalle y es una aportación y conclusión personal acerca de mis pensamientos de los aspectos que abarca la interpretación musical y otros aspectos técnicos a vigilar y que son de suma importancia para el crecimiento musical.

Tania Castro Govea.

VII.- APÉNDICES

1.-Sugerencias de estudio

¿Cómo abordar una nueva obra?

Trabajo de escritorio. Se trata de hacer un análisis de la pieza en sus aspectos más relevantes:

Forma y estructura: Separación de secciones grandes, sub-secciones y por frases.

Análisis rítmico melódico: Identificar la armonía, tonalidad o atonalidad y el material rítmico melódico. Distinguir el material parecido del material contrastante, si hay temas o motivos recurrentes.

Hacer esto con un lápiz o marcador en una copia de la partitura, que será nuestro mapa de estudio. Si es posible, estar en contacto con el compositor de la pieza para mejorar ideas musicales, aspectos técnicos e instrumentales, así como investigar acerca del contexto histórico y estilístico en el que fue compuesta la obra.

Lectura de la obra. Una vez hecho el trabajo de escritorio se tiene una muy buena idea de la forma y acomodo de la pieza, y se puede intentar leerla a primera vista, lentamente, de principio a fin, aunque haya errores. La segunda lectura hay que ir parando al estudiar, ya que hay que hacerlo por frases o secciones y finalmente, estudiar cada frase a detalle. Al trabajar con el metrónomo llevar un conteo, en una hoja, de la fecha y la velocidad a la que se estudia diariamente o por semana. Hay que poner énfasis en tener un ritmo perfecto y también cantar las frases, saber qué concepto musical estamos buscando en cada parte de la obra.

Requerimientos técnicos. Hacer Pruebas de posiciones y selección de instrumento y baquetas. (En el apéndice anexo se hace referencia a esto con mayor detalle).

Práctica Mental. Por cuestiones logísticas, técnicas y musicales es muy útil para el percusionista aprender de memoria la música, para tener una mejor interpretación. Para mejorar éste aspecto se puede cantar y solfear la pieza, imaginar la posición de las manos en el instrumento, cerrando los ojos y pensando en ello, conscientemente, no estando en contacto con el instrumento. Esto refuerza la memorización y aprendizaje de detalles de la pieza. Pensar en ello por secciones cortas en principio y luego unirlos mentalmente.

Es un buen ejercicio hacer apuntes de la estructura de la pieza en una hoja de papel (directamente de nuestra memoria) y luego checarlo con la partitura original. Tomar en cuenta que se deben de recordar: Notas, frases, dinámicas, articulación y movimientos del cuerpo, los mayores detalles posibles para interiorizar la pieza.

Metas a corto Plazo: Ponerse metas por día, o por semana ayuda a mejorar la música con paciencia y avanzar más rápido, aunque aparentemente no lo parezca. Apuntar los avances logrados durante cada sesión y los aspectos a mejorar.

Autocrítica: Grabarse y/o filmarse uno mismo o con ayuda de alguien más, si es posible alguien que también sea músico para tener una opinión externa del trabajo. Al grabarse, usar zapatos no ruidosos, no llevar el pulso en manos o pies, sino usar el pulso interno. Hacer apuntes de la fecha de la grabación y escribir en hoja aparte los aspectos a mejorar. Al escribir las notas y explicar las piezas, utilizar términos musicales.

Control de nervios y maduración de la obras. Si es posible, tocar el recital antes de la titulación. Al elegir el material del recital, escoger obras representativas del repertorio y que sean una meta técnica y musical para el ejecutante, además de ser música interesante e innovadora. Tocar obras que ya se conocen o ya se han trabajado y tocado combinadas con unas nuevas y ordenarlas de modo que cansen menos, es decir, una obra conocida, una obra menos madura consecutivamente en el orden del recital, para ayudar a no tener tanto nerviosismo y tensión. Grabar y/o filmar estos recitales y escribir los aspectos buenos y a mejorar.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA PARA EL CONTROL MENTAL.

GREENE, Don. *Performance Success, (performing your best under pressure)* a Workbook for Musicians., 1999. Link del Internet (DrDGGreene@aol.com) .

LOEHR, James E. *La excelencia en los deportes, (como alcanzarla a través del control mental)*, Ed. Planeta, 1982, Buenos Aires, 210 pp.

MUSICALIDAD Y FRASEO

Existen algunos principios generales para el mejor aprovechamiento de una obra y que mejoran de una forma significativa la calidad de ejecución e interpretación.

- El ritmo es la parte más importante a trabajar cuando se empieza a estudiar una obra, y no debe de haber errores de éste tipo al estudiar, de lo contrario la pieza se aprenderá con ellos. Es muy importante subdividir a la hora de estudiar y tocar, y el criterio que puedo recomendar es utilizar la subdivisión interna (mental), NO LLEVAR EL PULSO CON EL PIE, mientras se toca el ritmo determinado, sino subdividir usando para ello la figura más próxima que sigue en la escala de valores rítmicos. Obviamente esto no es una receta de cocina, así que tendrá sus variaciones de acuerdo al caso específico.
- Enfatizar las líneas y agrupaciones rítmicas, esto ayuda al oyente a reconocer mejor el pulso, el compás en el que se está tocando (binario, ternario, mixto o compuesto). Subdividir si es necesario para tener un ritmo perfecto
- Sacar a primer plano la línea musical principal al tocar. (Para esto se requiere haber analizado previamente la obra en trabajo de escritorio)
- Dar dirección a la línea musical o a la frase, saber de cuál nota venimos y a cuál tenemos que llegar, cuál es la nota más importante de la frase y cuál frase en la sección es la más relevante.
- Para dar en ciertas ocasiones mayor variedad y musicalidad a una frase dada, podemos usar las herramientas de técnica aprendidas , como ejemplos puedo citar: variar la velocidad del *roll* aumentando o disminuyendo la dirección de una línea, usar diferentes tipos de ataque, buscar zonas de ataque y el sonido más apropiado para cada pasaje, la proyección y el balance de los instrumentos , en fin, desarrollar un instinto y creatividad musical.
- Mantener un movimiento y fluidez visual y auditiva durante toda la ejecución de la obra para dar una idea completa de ésta , para esto se requiere de practicar la concentración, el estudio mental de la obra, la memoria auditiva, visual (en el caso de los instrumentos) y muscular.

- Hacer un fraseo y dinámica exagerado para que a la hora de tocar en el concierto , en una sala más grande que lo usual que nuestro cuarto de estudios, las dinámicas se oigan claramente. Pensar en colores, texturas, usar la imaginación.

INTERPRETACIÓN. La fusión entre compositor, obra e intérprete.

La interpretación musical es el sello personal de cada músico, es un sentir subjetivo acerca de cómo hacer *arte musical* con los conceptos musicales objetivos que se observan muy claramente indicados de la partitura. La escritura musical es una guía bastante concreta de lo que el compositor quiere en cuanto a *dinámica, tiempo, afinación, notas, articulaciones, etc.* y la interpretación es el momento donde la mente del autor y el ejecutante se *unen* para crear una única versión de la obra, con los conceptos de cada uno acerca del pensamiento subjetivo al tocar, como lo es *carácter de la obra, el estilo de ejecución, los fraseos, respiraciones,* en fin, esa *magia* que se crea cuando se funden el instrumentista, el instrumento y la obra en sí.

2.- Selección de baquetas

He aquí un pequeño muestrario de los principales tipos de baquetas utilizados para estudiar y preparar las piezas del recital de titulación. Será de utilidad para conocer y diferenciar físicamente cada tipo de baquetas, describir, brevemente, el tipo de sonido que se va a obtener y su utilización en los diferentes instrumentos.

Las partes principales de la baqueta son tres:

El mango: hay de diferentes materiales: madera, ratán, bambú, etc, hay gran variedad en el largo y ancho del mismo además del peso.

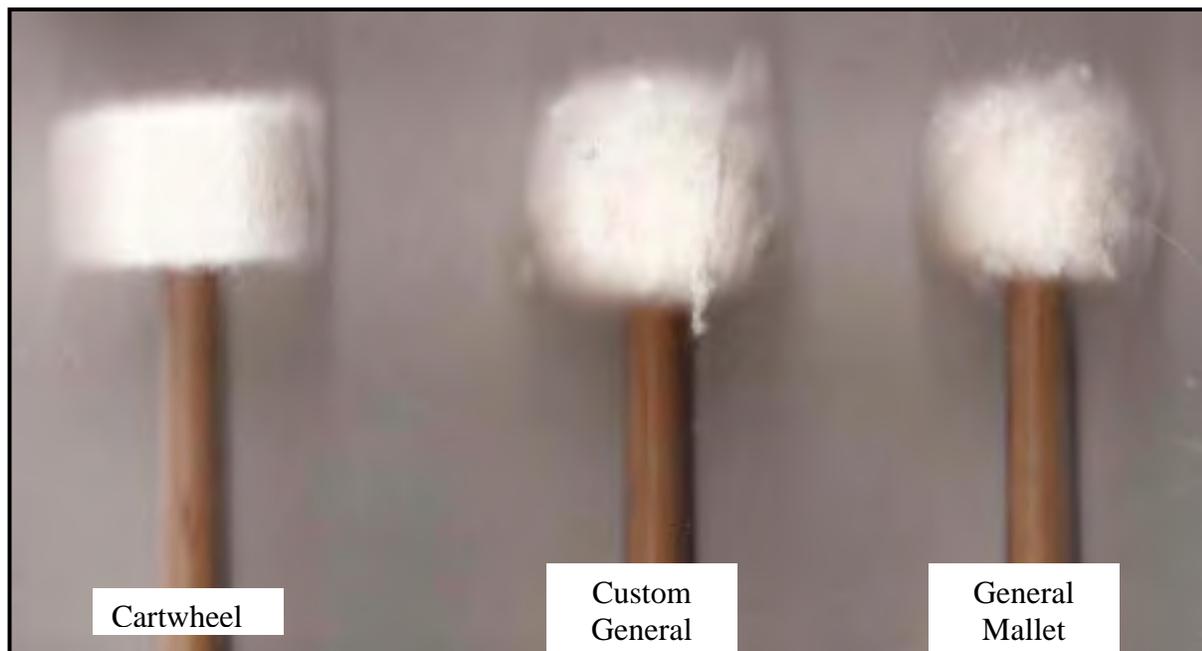
La cabeza: Es el corazón de la baqueta, hay de diferentes formas, circular, ovalada u oblonga, tamaños, materiales (plástico, metal, etc.) y diferentes pesos.

Cubierta o forro: Es el material del cual está forrada la baqueta, existen muchos materiales con los cuales se cubre: fieltro, gamuza, e hilo de lana o algodón, etc.

Todos estos factores influyen en el sonido que vamos a obtener de la baqueta.

Timbal: Existen seis tipos característicos principales de baquetas de timbal, con mangos de madera o de bambú, cubiertas de diferentes grados y grosores de fieltro y con diferentes grados de dureza.

Figura 1 Tipos de Baquetas de timbal de suave a duro. Son de marca *Vic Firth* y son vendidas en un juego de seis



pares, los cuales son considerados como el muestrario más general y completo de los tipos de baquetas. En la figura se ve de izquierda a derecha las baquetas más suaves:

Cartwheel: Para pasajes muy suaves y *legato*, *Custom General*: Para sonido más *legato* y con más peso que la baqueta general *General Mallet*; Baqueta general, para tocar todo tipo de piezas, como una baqueta estándar.

Esta es la serie de baquetas más duras de timbal, clasificadas por la marca *Vic Firth*, utilizadas

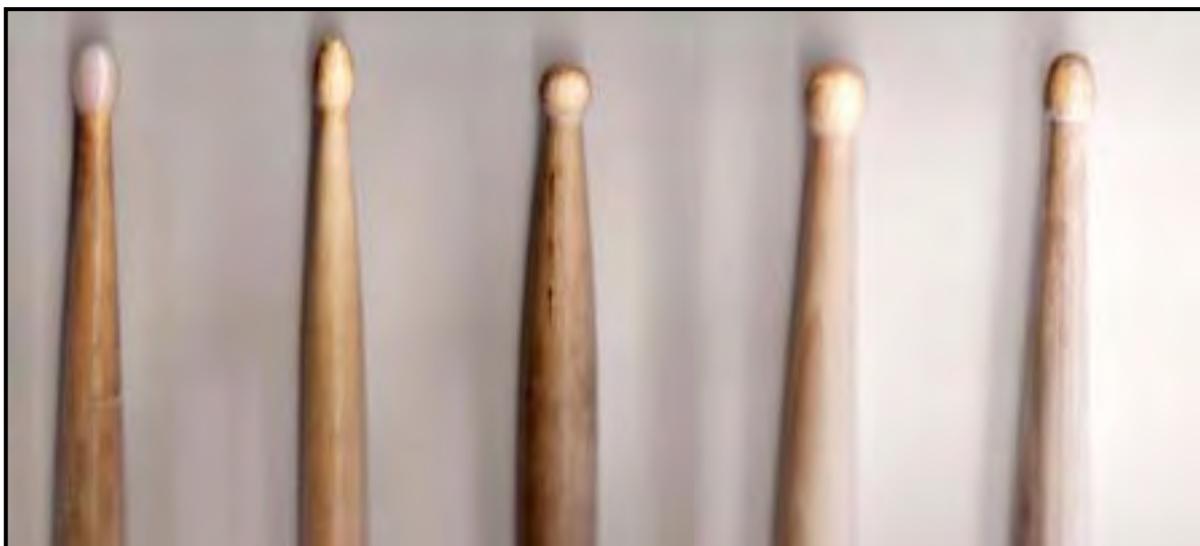


para pasajes muy articulados y efectos especiales.

Figura 2 *Wood*: Baqueta de Madera, para efectos especiales y sonido muy *duro, forte*. (entre otros).

Ultra Staccato: Para pasajes súper articulados, *Staccato*: Para sonidos cortos y articulados.

Tambor: En el caso de las baquetas de tambor y debido a la gran variedad existente {ésta sólo es una pequeña selección, de acuerdo a la punta de la baqueta y el tipo de sonido que de



ellas emana, divididos en los tipos que a continuación se describen :

Figura 3 (De Izquierda a derecha).

- Baqueta de Nylon, que es la más durable y produce un sonido más brillante que las de madera.
- Baqueta de punta triangular de madera, que produce un sonido articulado y ligero. Las primeras dos tienen un peso muy ligero.
- Punta de bolita pequeña y redonda que saca los armónicos brillantes,
- Punta de bola Grande y redonda, que produce un sonido grande muy bueno para grabar en el estudio.
- Baqueta de punta de forma de lágrima, medio gruesa, quien en los platillos produce en sonido más grueso y grave.

Nota: Los sonidos que produce cada tipo de baqueta no son absolutos. Para todas las baquetas de tambor hay que observar que los sonidos varían dependiendo en el tambor en que se toque, el entorchado que se usa, el tipo de parche, la afinación del tambor o la variación de tipo de instrumento.

BAQUETAS DE VIBRÁFONO



Figura 4: De Izquierda a derecha:

- Suaves; cubiertas de hilo sintético y forma triangular, marca *Malletech*,
- Menos suave: forma redonda, de hilo sintético, marca *Musser F8*,
- General: Forma redonda con costuras a ambas orillas, marca *Good Vibes 237*,
- Muy dura: Forma redonda con costuras en ambos extremos, marca *Vic Firth Ferry Gibbs M33*.

Las baquetas de vibráfono tienden a ser de cabeza redonda p ligeramente ovalada y en su gran mayoría los mangos son de *ratán* o de plástico. El largo de las baquetas de vibráfono es más corto que el largo de las de marimba. Esto se debe a que la técnica a cuatro baquetas con la que se toca el vibráfono es por lo general la técnica tradicional o la técnica Burton (las baquetas están cruzadas y al mismo nivel.), y es más raro que el instrumento se toque con técnica *Stevens*.

BAQUETAS DE MARIMBA.



Figura .5. Baquetas de Marimba: De izquierda a derecha

Muy suave: Punta ovalada de hilo de lana marca *Mallettech Concerto CN9*

Suave: Punta ovalada de hilo de lana marca *Adams Robert Van Sice M13*

General: Punta ovalada de hilo de lana marca *Vic Firth M104 Robert Van Sice*

Medio-Dura: Punta Ovalada de hilo de lana marca *Mallettech Stevens LS15H*

Dura: Punta Ovalada de hilo de lana marca *Iñaki Sebastián Mallets Concert Series*



Fig.6 Baquetas de Marimba hechas en México. De suave a dura de izquierda a derecha, Como se ve en la ilustración la punta es redonda y tienen costura horizontales en los extremos. En el extremo derecho se encuentra un baqueta utilizada para tocar marimba chiapaneca o mexicana, llamada *bolillo* en la región del sureste. Como se aprecia la hechura es diferente y el sonido cambia drásticamente, en general tienen más punto.

3.- Ejercicios de calentamiento

Debido a la importancia que debe tener para el músico su buen estado físico para tener un mejor aprovechamiento de sus horas de estudio y evitar lesiones o problemas musculares, He aquí algunas sugerencias de rutinas cortas antes de empezar la sesión de estudio. Pueden hacerse combinaciones o elegir algunos entre todos los aquí propuestos. Tiempo estimado de calentamiento de 5 a 10 minutos antes de iniciar el calentamiento o baqueteo con los ejercicios propios de cada instrumento.

Postura Corporal. Estos ejercicios pueden hacerse con los ojos cerrados o abiertos, respirando profundamente, llenando de aire el cuerpo de abajo hacia arriba por la nariz, primero inflando el estómago y luego hacia arriba (como ejemplo de esto es cómo si llenáramos una botella con agua, se llena de la parte de abajo hacia arriba).

La postura del cuerpo para los ejercicios es estando de pie con la espalda recta y los pies separados y rectos abiertos a la misma abertura que hay de un hombro a otro. Se deben hacer de velocidad lenta a moderada con el fin de no lastimar los músculos.

Cabeza y Cuello.

- Movimientos lentos de cabeza hacia arriba y abajo, serie de 10, sentir que se están estirando todos los músculos.
- Movimientos horizontales laterales de cabeza, serie de 10, empezando de derecha a izquierda o viceversa, sentir cómo se mueven los músculos del cuello, lentamente.
- Movimientos Lentos de rotación de cabeza haciendo un círculo, en el sentido de las manecillas del reloj, serie de 5 y luego cambiando de sentido, serie de 5 rotaciones.



Posición relajada, hombros y brazos al costado del cuerpo cayendo naturalmente para empezar a hacer las rotaciones de cabeza y cuello.

Hombros.

- A.** Los brazos deben estar relajados y rectos antes de comenzar el ejercicio.
- B.** Rotación en círculos hacia delante. Serie de 10 y serie de 10 con rotación hacia atrás, mientras los brazos están relajados y extendidos hacia los costados.
- C.** Movimientos hacia arriba y hacia abajo, serie de 10.
- D.** Hacer todo lentamente, (un movimiento por segundo).

A



B



C

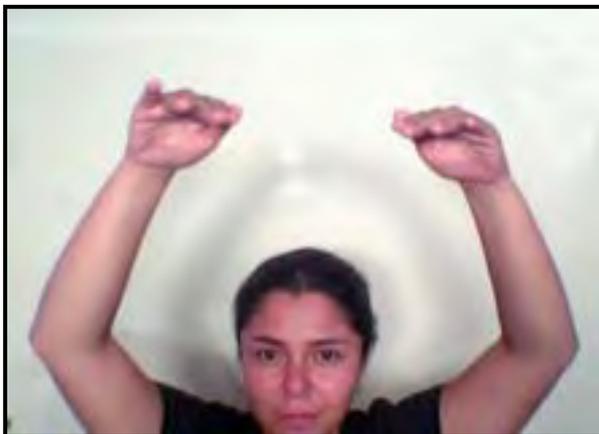


Brazos.

Con el cuerpo en posición de pie y la cabeza recta al frente:

- A.** Elevar los brazos al frente a la altura de los hombros y luego hacia arriba hasta la altura de la cabeza. Serie de 10. (1 x segundo). Posteriormente al estar en la posición mantener el estiramiento durante 5 segundos y relajar.
- B.** Elevar los brazos al frente a la altura de los hombros y llevarlos estirados hacia los costados (como poniendo el cuerpo en forma de T). Regresar con los brazos al frente. Hacer una serie de 10. Al estar en la posición extendida la última repetición mantener el estiramiento 5 segundos.
- C.** Con los brazos extendidos hacia la punta de la cabeza (como queriendo alcanzar el cielo) hacer círculos hacia delante y hacia atrás (10 de cada serie) a una velocidad moderada.
- D.** Relajar moviendo el cuerpo con sacudidas suaves de brazos y torso.

A



C



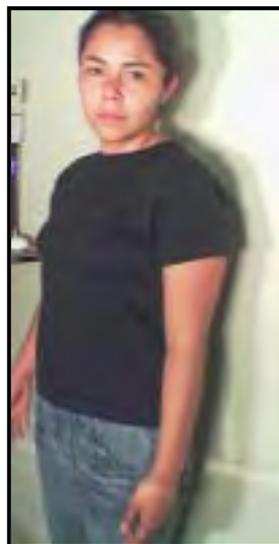
Estiramiento de pecho, hombros y espalda.

- A.** Con el cuerpo en posición de pie y la cabeza recta , elevar los brazos al frente a la altura de los hombros, con las palmas de las manos extendidas para colocarlas sobre una superficie dura (como una pared). A partir de ésta posición estirar brazos, hombros, espalda, mantener el estiramiento durante 10 segundos.
- B.** Inmediatamente relajar bajando los brazos a los costados del cuerpo y, todavía de pie, sacudir rápidamente antebrazos, brazos y manos.
- C.** Con el cuerpo en posición de pie y la cabeza recta al frente, elevar los brazos al frente con las palmas de las manos extendidas hacia el frente y hacia abajo y colocarlas sobre una superficie dura (como una pared). A partir de ésta posición estirar brazos, hombros, espalda, mantener el estiramiento durante 10 segundos.
- D.** Volver a relajar como en el punto **B**.

A



B



C



Manos, dedos y muñecas: Con los brazos y manos extendidos hacia el frente a la altura de los hombros:

- A.** Serie de 20 estiramientos de muñeca, mano y dedos hacia abajo y arriba, lentamente. Ayudar con la otra mano al estiramiento (1 ejercicio x segundo).
- B.** Con los brazos y manos extendidos al frente abrir y cerrar lentamente los dedos, estirándolos. Serie de 10, lentamente (1 por segundo).
- C.** Giros de muñeca haciendo un círculo completo (con los puños cerrados pero sin hacer presión) hacia dentro y hacia fuera, serie de 10 cada hacia adentro y 10 hacia fuera, (lentamente, 1 giro por segundo).

A



B



Breve sugerencia acerca de los tiempos de estudio. Es recomendable y saludable estudiar 50 minutos x 10 de descanso, y durante la semana abarcar diferentes rutinas con aspectos musicales a mejorar, como la técnica de cada instrumento, la lectura a primera vista, el repertorio orquestal , repertorio solista y dedicar un tiempo a improvisar y divertirse tocando. Para los tiempos de estudio no hay una receta de cocina, no hay nada mejor que encontrar la rutina personal.

VIII.- BIBLIOGRAFÍA.

PETRELLA, Nick, *The multiple percusión book,(concepts for a musical performance)*, estudios compuestos por Jonh Allemeier, Ed. Carl Fischer, EU, 2000, 80 pp

BAENA, Guillermina y Sergio Montero, *Tesis en 30 días*, Editores Mexicanos Unidos. 13ava. Reimpresión, 1996. 100pp.

GOVEA Flores, Arturo Iván, tesis *Terminal Digital de Alta Velocidad (DSL)*, IPN, UPIITA, México DF, 8 de Dic. de 2005.

MORENO Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1994. 226 pp.

SOTO Millán, Eduardo, *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto (Siglo XX)*, Tomos I y II, Editorial FCE y SACM, México, 1996.

TUDÓN, Raúl. Seminario de Estudios Avanzados en Percusión Contemporánea 1997-1998. *Seminario: Fisioterapia y prevención de lesiones*. Junio de 1997. Centro Nacional de las Artes, México.

BIBLIOGRAFÍA DE LAS PARTITURAS

CARTER, Elliot, *Eight Pieces for four Timpani*, Associated Music Publishers, Inc. Reimpresión de 1995. E.U.

CASTEREDE, Jacques. *Libre Parcours pour saxophone alto et percussion*, Ed. Alphonse Leduc, Francia, 1984.

ROSAURO, Ney. *Cenas Amerindias for Solo Percussion, II.- El Dorado, Opus 13*, Ed. Pro-Percussao, Brasil-USA, 1992.

YUYAMA, Akira. *Divertimento for Marimba and Alto Saxophone*, Ed. Ongaku no tomo Sha Corp. Tokio, Japan, 1976.

SCHINSTINE, William J. *Recital Suite for Solo Snare Drum* (2nd prize winner in the 1980 Percussive Arts Society Composition Contest) Ed. Kendor Music, Inc, USA, 1981.

BIBLIOGRAFÍA DE INTERNET.

<http://airpe.free.fr/Textes2/Pieces/Oeuvres/Ccc/caster.html>

<http://www.chez.com/uncm/biographies/casterede.html>

<http://galeon.com/jerafer/vibrafono.htm>

<http://www.wikipedia.org/wiki/vibraphone>

<http://www.neyrosauro.com/personal.htm>

<http://www.neyrosauro.com/composition.asp?wid=16>

<http://www.musicfromjapan.org/resources>

MÉTODOS

DELÉCLUSE, Jacques. *Méthode de Caisse-Claire*, Ed. Alphonse Leduc, France 1969
45 pp.

FRIESE-LEPAK. *Timpani Method, a complete method for timpani*, Ed. Henry Adler,
EU, 1954, 175 pp.

CLARK, Forrest, *Encyclopedia for Snare Drum*, Try Publishing Company, 1964, EU,
118 pp.

WILCOXON, Charles, *Method for Snare Drum*, Ludwig Music Pub. Co, Cleveland,
Ohio EU, 1941.

REVISTAS

LANG, Morris. “A talk with Keiko Abe (Part 1)” en Percussive Notes Vol.21 no. 4,
april 1983. p. 18 a 21.

WILSON, Patrick. “Inteview with Elliot Carter: Eight Pieces for Timpani”, en
Percussive Notes Vol. 23 no. 1, octubre 1984, p. 63 a 65.

LANG, Morris. “A talk with Keiko Abe (part 2)” en Percussive Notes vol.21 no. 5,
julio 1983 p. 20 a 22.

Editorial Percussive Notes. “In memoriam. Richard Hochrainer, William J.
Schinistine”, vol. 24 no. 5, julio 1986, pagina 8.

WEISS, Lauren Vogel. “Ney Rosauero , Composer and Percussionist” en Percussive
Notes, vol. 37 no. 5, octubre 1999, p. 59 a 60.

LAMBERT, James. “An Interview with Brazilian Percussionist and composer Ney
Rosauero” en Percussive Notes vol. 35 no. 1, febrero 1997, p. 41 a 43.

PAREDES, Hilda. “Fantasías Nocturnas de Elliot Carter; Un concepto diferente del
tiempo” en Pauta vol. XIII no. 42 Enero/Marzo 1994, p. 76 a 80.

PAREDES, Hilda. “Fantasías Nocturnas de Elliot Carter; Un concepto diferente del
tiempo” en Pauta, Vol. XI no. 42 Abril/Junio 1992, p. 85 a 99.

CARTER, Elliot. “El fundamento rítmico en la música de Norteamérica” en Pauta, vol. XVI, no. 57-58, Enero/Junio 1996, p. 101 a 109.

VAYO, David. “Estratos rítmicos en la música de los Estados Unidos” traducción Juan Arturo Brennan, en Pauta vol. XVI, Enero/Junio 1995, p. 118 a 133.

IX.-
PARTITURAS
DE
LAS
OBRAS

ANEXO 1: Currículum de la autora



Tania Castro Govea

15 de Marzo de 1978.

Tocatlán, Tlaxcala

Nacionalidad Mexicana

Sección 21 No. 8 Col. Río de Luz, Ecatepec, 55100

Estado de México

MEXICO

tanigove@yahoo.com, tanigove@hotmail.com

Tels: 55 26 46 26 68, 55 57 77 64 11 Cel. 044 55 29 67 64 61

ESTUDIOS GENERALES.

1984-1990	Escuela Primaria Estado de México. Promedio Gral. 10
1990-1993	Escuela Secundaria Dr. Manuel Barranco. Promedio Gral. 9.5
1993-1996	Colegio de Bachilleres No. 19 Plantel Ecatepec, Promedio 9.1

ESTUDIOS MUSICALES

A partir de Septiembre de 2006	Obtención de la BECA FULBRIGHT-GARCIA ROBLES para estudiar la MAESTRIA EN INTERPRETACION MUSICAL en la Escuela Temple University de Philadelphia, EU
2004-2005	Clases particulares de repertorio orquestal para percusión con el Maestro Armando Zerquera. Centro Cultural Ollin Yoliztli. Escuela Nacional de Música de la UNAM.
1998- 2001	Licenciatura en la carrera de Licenciado Instrumentista-Percusiones con la Profesora Gabriela Jiménez. Promedio general 9.51
1993- 1997	Ciclo Propedéutico en la carrera de Instrumentista-Percusiones
1998-1999	Clases particulares de percusión afroantillana con los maestros Javier Zúñiga y Armando Montiel
1983-1985	Centro de Iniciación Musical en la Escuela de Iniciación Artística no. 3 del INBA Instrumento; Piano.

BECAS.

Becario Telmex de Octubre de 1997 a 1998
Becario Fulbright García Robles 2006.

DIPLOMADOS

Mayo-Octubre 2003

Junio1997- Junio 1998

Taller-Seminario de Percusiones. Cuarteto Tambuco. CNA
Diplomado de Estudios Avanzados en Percusiones. Cuarteto de Percusiones Tambuco. Centro Nacional de las Artes.

CURSOS Y TALLERES

2002

Clase Magistral de Repertorio de Orquesta, Mtro. Raynor Carroll, Percusionista principal de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles.

2002

Tercer Seminario Internacional de Jazz, Universidad Veracruzana

1999

Tercera Semana Internacional de Percusiones ENM, UNAM

1999

Curso de Tarola y Batería, Mtro. Rodrigo Villanueva, NorthTexas University. Centro Cultural Ollin Yoliztli.

1997

Segunda Semana Internacional de Percusiones ENM, UNAM

1997

Clase Magistral de Repertorio de Percusión de Orquesta. Mtro. Chistopher Lamb, Percusionista principal de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. ENM, UNAM.

1997

Curso de Teatro Musical, Mtro. Joao Carlos Dalgalarondo, ENM, UNAM.

1996

Primera Semana Internacional de Percusiones ENM, UNAM

CONCIERTOS DURANTE EL CURSO DE INICIACIÓN MUSICAL.

1984.

Programa de Fin de Cursos , FESTIVAL DE VERANO 1984, con los ensambles de la Escuela De Iniciación Artística No. 3

1988

Recital de Piano en la sala Silvestre Revueltas de la Escuela Superior de Música del INBA.

FESTIVALES

2004

XIV Texas Music Festival, Houston, Texas. Miembro de la Orquesta Sinfónica.

2002

Festival Internacional de Música Universitaria, Belfort, Francia, con el grupo de sax y percusión Nicté.

2002

Primer Encuentro Universitario de Saxofón, ENM de la UNAM

2001

Noveno Encuentro de Clarinete y Saxofón de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, con el dueto de sax y percusión Nicté.

2000

IV Encuentro Latinoamericano de Arpas, estreno de obras para arpa y percusión, compositor mexicano Raúl Tudón.

1999 y 2000

VII y VIII Festival Internacional de Otoño, Tamaulipas con el grupo Arpas de América.

1996.

Participación dentro de la Segunda Feria Universitaria de Arte , en el Centro Cultural Universitario de la UNAM.

EXPERIENCIA DE ENSAMBLES Y MÚSICA DE CÁMARA.

- 2002 Kontempo, Orquesta de Cámara de alumnos avanzados de la ENM de la UNAM, dirección del Mtro. Arturo Valenzuela.
- 2001 Big Band Jazz de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, como vibrafonista. Dirección "Remi" Alvarez.
- 1998 Participación con el grupo de Rock Progresivo Mexicano Similares y Conexos. Universidad Tecnológica de Nezahualcoyotl.
- 1997 Cuarteto de Percusiones Nandiumé, alumnos de la ENM de la UNAM, Segunda Semana Internacional de Percusiones. Dirección Mtro. Israel Moreno.
- 1997 Ensemble de Percusiones Pssappa e invitados, alumnos de la ENM y del Centro Cultural Ollin Yoliztli, sala Blas Galindo del CNA, concierto-homenaje al compositor Rodolfo Halffter. Dir. Juan Carlos Lomónaco.
- Ensemble de Percusiones Pssappa, Auditorio Municipal de la Ciudad de Jojutla, Morelos .
- Dueto de percusiones Canusao, en la FES Cuautitlán Campo 1, concierto Didáctico. Participación del dueto Canusao en el programa de difusión cultura de la UNAM titulado LA MUSICA VIVE EN LA UNIVERSIDAD.
- 1996 Ensemble de Percusiones Tunkul, formado por alumnos de la ENM de la UNAM, en la Primera Feria Universitaria de Arte. Dir. David López.
- 1995 Ensemble de Percusiones de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Presentaciones en la Sala Xochipilli de la ENM de la UNAM, Sala Nezahualcoyotl, Anfiteatro Simón Bolívar. Dirección del Mtro. Arturo Valenzuela.
- 2003 Grupo Ictus, Música Contemporánea , Inauguración de la exposición "De Hito en Hito", retratos de creadores del CNA.
- 2002 Ensemble de Percusiones de la Orquesta Sinfónica *Sinaloa de las Artes*, Sala Lumiere, Culiacán, Sinaloa.

GIRAS

26 de Junio al 1 de Septiembre de 1998.

Gira cultural a España como músico de la COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA DEL INBA.

EXPERIENCIA PEDAGÓGICA.

5 de Mayo de 1999 al 27 de Mayo de 2002.

Profesora de Percusiones y solfeo para niños en la Escuela de Iniciación Musical, CULTURA, MÚSICA Y ARTE CONTEMPORANEO.

PRESENTACIONES COMO SOLISTA DE MUSICA PARA PERCUSIONES

- 2006 Concierto de Música Contemporánea y Mexicana para Marimba. Instituto de Educación Media Superior del DF, plantel “Belisario Domínguez”.
- 2002 Ciclo Horacio Franco y Amigos. Música barroca y contemporánea.. Junto con Gabriela Jiménez y Tania C. Govea. Museo del Chopo
- 2001 Concierto de marimba y piano dentro de la Primera feria del Servicio Social de la UNAM. Facultad de Arquitectura
- 1999 Concierto Didáctico de Marimba y Multipercusión. Teatro Centenario del Municipio de Nicolás Romero, Edo. de México.
- 1998 Concierto de repertorio para marimba. Tania C, Govea y Roselina Moreno, Conservatorio Nacional de Música.
- 1997 Concierto “Más allá de la escuela!, estreno de la pieza para marimba del compositor José Manuel Mondragón, “*tres piezas para marimba y una amiga*”. Dedicada a Tania Govea.Sala Carlos Chavez del Centro Cultural Universitario. CU, UNAM

Ensambls bajo la direccin Artística de Tania Castro Govea

NICTÉ

99-2006

Dueto de Saxofn, Marimba y percusin Nicté, formado por Tania Castro y Octavio Yñigo. Músca contemporánea, transcripciones, arreglos de música mexicana tradicional y composiciones y arreglos originales del grupo.

El dueto gana el Primer Premio del Concurso de Música de Cámara de la ENM en 2000, gana dos veces la beca para participar en el programa del gobierno del GDF *Artes por todas partes* dando 20 conciertos en foros, escuelas, casas de cultura y teatros de la ciudad de México, participa en el FIMU, festival de Música Universitaria en Belfort, Francia dando dos conciertos, participa en las clases maestras y encuentros Universitarios y Nacionales de Clarinete y Saxofn de la ENM y en la ciudad de Oaxaca. Actualmente se encuentran grabando su repertorio para en el futuro sacar un CD.

12 de Julio de 2000.

Ganadores del Concurso de Música de Cámara de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

6 de Abril de 2001

Concierto como parte del Noveno Encuentro de Clarinete y Saxofn, FESTIVAL INTERNACIONAL.

11 de Abril 2002.

Invitacin oficial al 16 FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE UNIVERSITAIRE en Belfort, Francia.

25 al 29 de Noviembre de 2002.

Participacin del dueto Nicté en el Primer encuentro Universitario de Saxofn.

11 de Diciembre de 2004.

Participacin del dueto Nicté dentro del Festival Cultural Internacional Coronel Nicolás Romero, Estado de México.

2002, 2003 y 2004

Ganadores del apoyo del GDF a proyectos musicales ARTES POR TODAS PARTES. Conciertos didácticos en diferentes foros de la Ciudad de México.

7 de Mayo de 2002.

Concierto en el Centro Comunitario Ejidal Emiliano Zapata, Cuauhtepac

18 de Julio de 2002.

Concierto en la casa de la Cultura Ricardo Flores Magón

24 de Julio de 2002.

Concierto en la casa de la cultura Raúl Anguiano.

15 de Enero de 2004.

Auditorio de la preparatoria del GDF GAM 1

16 de Enero de 2004.

Foro Cultura de la Magdalena Contreras. Concierto Didáctico.

OTT

2005

Dueto de percusiones OTT, formado por Tania Govea y Oscar Peralta en 2005, con el fin de tocar el repertorio contemporáneo para percusiones. Musica del siglo XX, estilos como el minimalismo, música japonesa, duetos de tambor militar y tímboles. Ofrecen conciertos didácticos en escuelas de educacin básica, Festival Internacional del Municipio de Nicolás Romero, Edo. de México, Teatro del Pueblo en México D.F y preparan un programa didáctico con narrador.

ATABALES/ACHÉ

1999-2001

Ensamble Femenil de percusiones *Atabales*, antes llamado grupo *Aché*. Formado por cinco mujeres con la idea de combinar los instrumentos de percusin mexicana, afrocaribeña y peruana con voz, tocando un repertorio de música tradicional de latinoamérica y México, con arreglos y composiciones originales del grupo. Ofrecían conciertos didácticos en escuelas de educacin básica con la historia de la marimba y la historia de los tambores, también participaron en el festival Nacional de las culturas populares del CNA en 2000, el museo Dolores Olmedo Patiño y en el zócalo de la Ciudad de México en la celebracin del Día Internacional de la Mujer en el 2000. Cuando el grupo cambia de nombre de *Aché* a *Atabales* Tania C. Govea asume la direccin artística del grupo.

- 4 de Septiembre de 1999. Grupo Aché en el Museo Dolores Olmedo Patiño.
- 4 de Octubre de 1999. Presentación del grupo Aché en convivencia de grupos de amigos para la precampaña del Lic. Marco Antonio Rascón Córdova.
- 11 de Marzo de 2000. Presentación del grupo Aché en el Zócalo capitalino, en el marco de la celebración del Día Internacional de la Mujer.
- 26 de Octubre de 2000. Presentación del grupo Atabales inaugurando la 1ª jornada de eventos culturales del Ciclo escolar 2000 2001 de la Universidad Salesiana.
- 28 de Octubre de 2001. Presentación del grupo Atabales en el Museo Dolores Olmedo Patiño.

CANUSAO

- 1997 Dueto de Percusiones Canusao, formado por Tania Castro y David Peña Cruz. Música Contemporánea, transcripciones y arreglos de Música mexicana para marimba.
Presentaciones dentro del programa para becarios de la UNAM *La música vive en la Universidad* dando recitales en Escuelas y Facultades de la UNAM, Casa de cultura de Cuautitlán Izcalli, Escuela de Música de Pachuca, Hidalgo. Bajo la asesoría musical de la Mtra. Gabriela Jiménez.

EXPERIENCIA EN ORQUESTA SINFÓNICA

Desde Septiembre de 2001 hasta Marzo de 2005 forma parte de la *Orquesta Sinfónica Carlos Chávez* como Percusionista.

En 2003 es invitada para ser integrante de la sección de percusiones de la *Orquesta Sinfónica de Minería* en su temporada de verano 1998 a la fecha. Participa como músico invitado en otras orquestas sinfónicas como la *Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México*, *Sinfónica Sinaloa de las Artes*, *Sinfónica de Guanajuato*.

EXPERIENCIA PROFESIONAL EN TEATRO.

- 2005-2006 Actualmente trabaja como percusionista de ensayos y Percusionista Principal en la obra de teatro musical escrita y producida totalmente en México, *Bésame Mucho, el Musical*, que se presenta en el Centro Cultural Telmex desde Julio de 2005 a la fecha.
- 2000-2002 Interpreta la música de la obra de teatro infantil *El muerto todito*, montaje a cargo del grupo La Balandra, alumnos egresados de Casa de teatro bajo la dirección de Alicia Martínez Alvarez. Participan en 3 temporadas de muertos en el foro La Gruta del Centro Cultural Helénico, Teatro el Granero del INBA y obtienen un temporada de teatro escolar 2001.2002 en el foro Lenin para dar función a escuelas primarias.
- 1999-2000 Tania C. Govea, junto con Eloísa de Medina y Violeta Ortega componen, interpretan la música de la tragedia griega *Medea de Eurípides*, producida por el Instituto de Cultura de la Ciudad de México por la cual obtuvo la nominación dentro de la terna como mejor música por la Academia Mexicana de teatro y música en el año 2000.

GRABACIONES

- 2005 Bésame Mucho El Musical , OCESA producciones.
- 2003 Canciones del Ombligo de la Luna Pablo Ortiz y Ensemble.
Concierto de presentación de la Orquesta Sinfónica de Mujeres del Nuevo Milenio.
- 2001 Popol Vuh Orquesta Sinfónica Carlos Chávez.
Música de la obra de teatro El muerto Todito.

IDIOMAS

Inglés Fluido. TOEFL score de 273 puntos sobre una escala de 300.
6 de Abril de 2005.

ATENTAMENTE:

Tania Castro Govea

ANEXO 2:

NOTAS

AL

PROGRAMA

DE

MANO

PROGRAMA

Tania Castro Govea

Timbales

Piezas para Timbales (selección)

- 1.- Moto Perpetuo
- 2.- Improvisation
- 4.- Marcha

Elliot Carter (EUA, 1908)

Vibráfono

El Dorado

Para vibráfono e instrumentos de metal

Ney Rosauro (Brasil, 1952)

Tambor

Recital Suite for Solo Snare Drum

**William J. Schinstine
(EUA, 1922)**

- I.-Anticipation.
- II.-Couplets.
- III.-Conclusion.

INTERMEDIO

Multipercusión.

Libre Parcours (Jornada Libre)

**Jacques Castérède
(Francia, 1926)**

Para Multipercusión y Saxofón Alto

- I.- Ouverture
- II.- Moto Perpetuo
- III.- Contrapunti

Marimba

Divertimento para Marimba y saxofón alto

Akira Yuyama (Japón, 1932)

Músico Invitado: Octavio Yñigo, saxofón Alto

Notas al Programa

Recital Suite for Solo Snare Drum, William J. Schinstine (1922-1986)

La obra es una suite para tambor, dividida en tres movimientos cortos.

El primer movimiento, llamado *Anticipation*, está escrito en un tempo moderato de (negra =112). Es un movimiento continuo, logrado por medio de figuras rítmicas sincopadas combinadas con el uso del *roll*, el cual siempre se presenta en *crescendos* de *pp* a *ff*, de manera que en la pieza se encuentra la mezcla de secciones de ritmo complejo; una sección de dieciseisavos con acentos y secciones de *buzz roll*; La forma general del movimiento es A B A'.

El segundo movimiento se llama *Couplets* y es una elaboración rítmica con forma binaria, A B, escrita en un compás de 11/8 con una velocidad de (octavo= 208). Durante la sección A, que es la primer parte del movimiento, la cual abarca de los compases 1 al 32, la subdivisión es de 3+3+3+2 octavos, organizados en un *ostinato* rítmico tocado con la mano derecha con una escobilla de metal, mientras que la mano izquierda desarrolla el tejido rítmico compuesto por figuras, que van de sencillas a elaboradas, en dinámica *crescendo*; tocadas con una baqueta de dura de timbal. El tambor no utiliza entorchado durante todo el movimiento. En cuanto a la sección B, segunda parte del movimiento, que abarca del compás 33 al 64; el agrupamiento del *ostinato* de los octavos cambia a 2+3+3+3, va de dinámica *ff* a *pp* y la elaboración rítmica va de compleja a simple.

El tercer y último movimiento es llamado *Conclusion*, está escrito en un tempo moderato de (negra =104); su construcción, estructura y desarrollo es similar al primer movimiento, ya que se trata de un movimiento continuo de figuras rítmicas irregulares de 5, 6 y 7 notas; acentos y apoyaturas combinadas con *roll* en la primera sección de la pieza. En la sección 2 introduce golpes dobles y *roll medido* de 2, 3, 4 y 5 rebotes; cambios de zona de ataque, que van del centro a la orilla del parche y terminan con la reexposición del material inicial del movimiento. Aquí se utiliza el tambor con entorchado y baquetas normales de tambor.

El autor de la obra es el compositor norteamericano, percusionista y pedagogo William J. Schinstine, quien, además, fue un participante activo de la asociación de percusionistas de EU (PAS, Percussive Arts Society). Trabajó como jefe del comité de educación y a su vez como editor de la columna *Music in the Schools* de la revista *Percussive Notes*, publicación oficial del PAS. Contribuyó escribiendo numerosos artículos de *Percussionist* y otras revistas educativas como *The Instrumentalis*. Se distinguió, también, por ser un prolífico compositor de obras para solo y ensamble de percusión. Algunas de sus obras recibieron premios de composición del PAS *Composition Contest*: en 1978, con su *Sonata No. 4 for Timpani and Percussion Ensemble* y, en 1980, con el solo para tambor titulado *Recital Suite for Solo Snare Drum*.

Aunque es un compositor poco conocido en México, la importancia de su obra radica en que fue uno de los precursores, durante la primera mitad del siglo XX, en la escritura de métodos para la enseñanza de la percusión, así como su contribución como profesor para la formación de una nueva generación de percusionistas y, en el caso de la obra que nos ocupa, que su escritura abarca todos los aspectos técnicos de la ejecución del tambor orquestal.

El Dorado, Ney Rosauro (1952-)

El Dorado forma parte de la obra *Cenas Amerindias*, la cual se divide en dos pequeñas piezas llamadas *Brasiliana* y *El Dorado*. El primer movimiento, *Brasiliana*, está escrito para marimba e instrumentos de madera. El segundo movimiento, *El Dorado*, está compuesto para tocarse en vibráfono e instrumentos de metal: cuatro platillos de diferentes tamaños, un crótalo afinado en do (C), triángulo y cencerro; está basada en ritmos y melodías indígenas sudamericanos.

La obra se encuentra dividida en tres secciones contrastantes llamadas *Samba*, *Afro* y *Lamento*, que representan las aventuras y los sueños asociados con la búsqueda de la tierra mágica de *El Dorado*; fue compuesta en Brasilia entre 1986-1987 y está dedicada a uno de los profesores de Ney Rosauro, el maestro Siegfried Fink. El estreno de la pieza se dio en 1988 durante el *Primer Encuentro Brasileiro de Percusionistas* en la Universidad UNESP de la ciudad de Sao Paulo, Brasil. La obra se encuentra publicada por la editorial *Pro-Percussao*, (Brasil-EUA).

La pieza se caracteriza por el uso de la escala de tonos enteros, acordes aumentados y melodías basadas en los intervalos de segunda y séptima, así como motivos rítmicos de figuras sincopadas en sus diferentes secciones.

El compositor de la obra, Ney Rosauro, es oriundo de Río de Janeiro, Brasil, donde nació en 1952. Comenzó sus estudios musicales en 1964 tocando la guitarra y el contrabajo, posteriormente, de 1972 a 1978, estudió composición y dirección de orquesta en la Universidad de Brasilia. Durante la misma época comenzó a tomar clases de percusiones con el maestro Luiz Anunciação de la Orquesta Sinfónica Brasileira, y sus intereses se volcaron plenamente hacia el campo de trabajo de compositor y percusionista. En 1980 viajó a la ciudad de Würzburg, Alemania, para estudiar una maestría en percusiones y pedagogía en el *Hochschule für Musik* con el profesor Siegfried Fink, completando sus estudios en 1987. En 1990 viaja a EU para hacer el doctorado en percusión en la Universidad de Miami con el profesor Fred Wickstrom. Rosauro creó sus primeras piezas concentrando su interés en escribir música para teclados de percusión (marimba y vibráfono, principalmente), con el fin de explorar, explotar y mejorar la técnica y las posibilidades sonoras de éstos instrumentos.

Con sus composiciones, Rosauro incrementó en gran cantidad el repertorio de teclados de percusión, especialmente música para tocarse con cuatro baquetas. Muchas de sus composiciones se han vuelto parte del repertorio estándar de música contemporánea brasileña e internacional para teclado. Su trabajo composicional ha marcado un hito en la historia de la música para percusión durante la segunda mitad del siglo XX, ya que su trabajo es conocido e interpretado internacionalmente, gracias al tipo de escritura didáctica que él emplea, así como los retos musicales y técnicos que presenta su escritura, la combinación de instrumentos y timbres que propone; la escritura de piezas para instrumentos tradicionales brasileños, como su solo para *berimbau*, a veces con motivos de música y tradiciones brasileñas. En resumen, el *sabor* de Ney Rosauro es muy personal e innovador, por ello su música se ha dado a conocer en todo el mundo. Es importante para todo estudiante trabajar la técnica y la interpretación contenidas en el trabajo de éste compositor.

PIEZAS PARA TIMBALES, Elliott Carter, (1908-)

Las piezas para timbales fueron compuestas y publicadas por Elliott Carter durante los años 1945 hasta mediados de los sesentas, para finalmente completar una colección de ocho pequeños solos para timbal. En éstos años ya estaban compuestas seis de las ocho piezas que componen la colección, pero únicamente estaban publicadas dos piezas de la serie, el *Recitativo* y la *Improvisación*, las cuatro restantes se encontraban en manuscrito, pero el profesor y percusionista Paul Price, amigo de Carter y profesor en ese entonces de la *Manhattan School of Music* en NY, pudo obtener para sus estudiantes una copia de todas ellas para estudiarlas.

Las piezas fueron escritas originalmente como estudios rítmicos para el *Cuarteto de Cuerda No. 1*.

En el año de 1966 se presentaron dos conciertos con selecciones de las piezas para timbales de Elliott Carter, interpretadas por el director y percusionista solista Jan Williams, alumno de Paul Price, quién programó éstas piezas para recital dentro del ciclo *Evenings for new music*, llamados así por ser una serie de conciertos presentados por el *Center of the Creative and Performing Arts* de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo, y de la cual Williams constituía parte de la asociación creativa. El recital tuvo lugar en el *Albright-Knox Art Gallery* el 9 de Mayo de 1965 y la primera serie de piezas que se presentaron fueron el *Recitativo, Moto Perpetuo e Improvisación*.

El segundo recital se presentó hasta el 7 de Noviembre de 1965 con las piezas *Saëta, March* y *Canary* (que posteriormente cambia su nombre a *Canaries*). Dicho concierto fue repetido por Jan Williams en el *Carnegie Hall* de Nueva York el 21 de diciembre del mismo año. El compositor Elliot Carter asistió a este último recital y le manifestó a Williams su interés por hacer una revisión de las seis piezas existentes entonces, para su posterior publicación. Carter quería encontrar nuevos recursos para mejorar la efectividad de las piezas como solos para timbales y poder publicar posteriormente las seis piezas en sus versiones revisadas.

Williams y Carter trabajaron durante varias sesiones revisando, corrigiendo y mejorando las piezas. El proceso consistía en tocar las piezas de principio a fin por Williams y posteriormente el compositor comenzaba a trabajar conjuntamente con el intérprete, haciendo las preguntas y ajustes pertinentes. Los instrumentos utilizados durante la revisión fueron Timbales *Ludwig Professional* con medidas de 32, 29, 26 y 23 pulgadas, respectivamente, y todos con parches de plástico. Las seis piezas que componían la colección en aquel entonces eran: *Saeta, Moto Perpetuo, Recitativo, Improvisation, Canary* y *March*.

Durante la revisión, Carter decidió que compondría dos piezas adicionales, que incluyeran cambios de afinación y armónicos (*Adagio*), para completar un total de ocho, y decidió que no más de cuatro piezas deberían ser ejecutadas en cada ocasión.

Es así como llegan a manos de Jan Williams algunos meses después, los manuscritos del *Adagio* y el *Canto*, (ésta última es tocada en su totalidad con baquetas de *snare drum* y hace un uso extensivo del *glissando* para obtener las notas de la melodía), y fueron estrenadas por Williams posteriormente.

Carter señala, acerca de la interpretación de sus piezas para timbales, que el principal problema con ellas es tener un buen fraseo, ya que sólo se tienen disponibles cuatro notas en la mayoría de ellas, por lo cual se requiere especial cuidado para lograr obtener calidad y musicalidad en cada una. Un detalle muy importante y en el que hay que poner mucha atención es la afinación de los timbales.

Las notas tienen que escucharse claramente, de hecho, cada pieza se distingue tanto por su carácter como por la afinación. “ *me he dado cuenta que a veces es difícil distinguir las notas de los timbales en los pasajes rápidos, pero he encontrado que mientras más se les haga distinguir, mucho más efectiva es su ejecución*”.

En las notas introductorias de la edición publicada por la editorial *Associated Music Publishers*, que se utilizó para el presente análisis, se aclara que no más de cuatro piezas deben ser tocadas en cada ocasión y que su orden de publicación no debe influir en su orden de ejecución, y se sugieren diferentes tipos de combinaciones para su orden de ejecución en concierto.

Elliott Carter es originario de Nueva York, EU, dónde nació un 11 de diciembre de 1908. Comenzó su interés por la música desde la adolescencia y más tarde, estudió matemáticas, inglés y música en la *Universidad de Harvard* y en *The Longy School of Music*. Fue su amigo, el compositor Charles Ives, quién lo indujo finalmente a convertirse en compositor. Sus primeros profesores fueron Walter Piston y Gustav Holst, con quienes comenzó a tomar clases de composición en la *Universidad de Harvard* de 1926 a 1932. Poco después partió a París por tres años para estudiar con Nadia Boulanger, compositora francesa alumna de Igor Stravinsky, de dónde Carter heredó la influencia *neoclásica*, contenida ésta en la última época creativa del compositor (Stravinsky) y la cual se encuentra reflejada en obras tempranas de Carter como su *Sinfonía I* (1942), *Holiday Overture* (1944) y su *Sonata para piano* (1946), comenzando así a solidificarse lo que sería su estilo distintivo, utilizando la *estratificación rítmica*, es decir, la construcción de tejidos musicales superpuestos en movimiento constante y la

utilización de la llamada *modulación métrica*, la cual exploró muy detalladamente en su *Sonata para cello* de 1948. Por el empleo innovador éstos dos conceptos musicales, Carter es considerado uno de los compositores más notables del siglo XX,

Todo el trabajo compositivo de Elliott Carter está influenciado por sus concepciones filosóficas acerca del tiempo. David Schiff, en su libro titulado *The music of Elliott Carter*, escribe algunos de los conceptos que el compositor tiene acerca de su forma de componer:

“Todo el material musical debe considerarse en relación con su proyección en el tiempo, y por tiempo no me refiero al tiempo visualmente medido del reloj sino al medio a través del cual o la manera en que percibimos, entendemos y experimentamos sucesos, La música maneja este tipo de tiempo vivencial y su vocabulario debe estar organizado por una sintaxis musical que lo tome en cuenta, y así pueda jugar con el sentido del tiempo del escucha...”

Una de las características más notables en las composiciones de Carter es el manejo de frases muy largas construidas a partir de estructuras *polirrítmicas* que conforman la base de la obra. La manera en que su música se desarrolla está orientada para escucharse en un sentido del tiempo diferente al medido por los compases.

Las razones por las cuales Carter conforma sus composiciones de ésta manera, refleja sus preocupaciones acerca del concepto del *tiempo*, aunque también lo es por la influencia de escuchar otras músicas y su *concepto temporal*, tales como la música balinesa, la hindú y la africana. Su búsqueda es acerca de cómo reflejar el *tiempo* de una manera más cercana a la realidad y no medirlo con barras de compás, relojes, o medios “*artificiales*” más alejados de esta concepción *vivencial* del tiempo. El material temático que Carter desarrolla en sus obras no es recurrente, es decir, los temas o los motivos rítmico/melódicos son cambiantes a través de la música, puesto que el movimiento se da a través del ritmo, su movimiento y transformación.

LIBRE PARCOURS, Jacques Castèrède (1926-)

Fue escrita en París en 1981, dedicada a *Jean-Pierre Baraglioli* (saxofonista) y *Alain Beghin* (percusión). La traducción del título significa *Jornada Libre* en español. Consta de cuatro movimientos: **I.- Overture, II.- Moto Perpetuo, III.- Aria. IV.- Contrapunti.** El compositor especifica que los movimientos pueden ser cambiados en su orden ejecución y en diferentes combinaciones de 2, 3 y 4 movimientos, si así se desea. Está escrita para saxofón alto en *Eb* y multipercusión, que consta de los siguientes instrumentos: Marimba, Vibráfono, 4 tom-toms (grave- 2 medios- agudo), Tarola (se usa sin entorchado), Bombo (tocado con pedal), Un par de bongós, 3 Platillos suspendidos de diferentes alturas (grave- medio- agudo).

Durante los diferentes movimientos se utiliza el *set* de percusión por partes, únicamente en el último, *Contrapunti*, utiliza todos los instrumentos. En el tercer movimiento, el *Aria*, (que no se toca en el recital), únicamente se utiliza el vibráfono.

El compositor, Jacques Castèrède, es originario de la ciudad de París, Francia, donde nació el 10 de abril de 1926. Fue alumno de Oliver Messiaen y Tony Aubin en el *Conservatorio National Supérieur de Musique* de París, donde comenzó a estudiar música en el año de 1944, recibiendo las más altas distinciones en piano, música de cámara, armonía, composición y análisis musical. Fue ganador del *Gran Premio de Roma* en 1953, lo cual le permitió partir a la ciudad de Roma para continuar su formación a la *Villa Médicis*, de 1954 a 1958.

Prolífico compositor cuyo catálogo de obras comprende 2 Sinfonías, suites y danzas para orquesta, ballet, dos conciertos para piano, uno para guitarra, concierto para ensamble de aientos y percusión; ensamble de percusiones, música vocal, música de cámara escrita para combinaciones de instrumentos poco usuales, estudios y variaciones para piano solo, a cuatro y a seis manos o en combinación con orquesta de cámara. En 1960, es nombrado profesor de formación musical por el Conservatorio Superior de Música de París, para lo cual escribió el libro *Les Intervalles, 13 leçons de solfège pur l'étude systématique des intervalles mélodiques*, en 1961. A partir de 1971 se convierte, también, en profesor de análisis musical superior y de composición, puesto que ocupa hasta 1992.

En 1988 es nombrado profesor de composición en la *Saïd Academy* de París y en la *Escuela Normal de Música*. Durante el mismo año participa en una misión de enseñanza en el Conservatorio Central de Pekín donde impartió cursos de composición así como conferencias acerca de la música francesa contemporánea. Entre los premios que ha obtenido se encuentra el *Gran Premio Musical de la Ville de Paris* en 1953, el *Premio de la Nouvelle Académie du Disque* y en 1995 el *Gran Prix du disque de l'Académie Charles Cros*. En su obra se distingue la libertad de la estructuras, el empleo muy consciente de escalas modales cromáticas y diatónicas superpuestas en *polimodalidad*.

La pulsación rítmica, muy rigurosa en los movimientos rápidos, se enriquece en la *poliritmia* y la superposición de medidas asimétricas. En algunas de sus obras las duraciones, acordes y estructuras son engendrados por medio de sucesiones numéricas.

El primer movimiento de la obra, *Overture*, se encuentra dividido en dos partes, **A B**, y con un puente como transición entre ambas secciones. La sección A es muy libre, no hay indicación de barra de compás y es una parte casi improvisada del saxofón, quién comienza la obra con una dinámica *piano*, en un diálogo donde lleva la batuta del tema, en la cual se presentan primeramente notas largas y espaciadas para poco a poco transformarse en figuras rápidas y bruscos cambios de dinámica de *piano* a *forte*. La marimba va acompañando únicamente dos notas: *mi* y *sol* en figura de octavos y ocasionalmente un *re*, que va respondiendo a cada motivo del saxofón. La partitura indica claramente que la parte de la marimba debe estar en tempo estricto de (negra= 100). La sección A culmina con un brillante efecto de trino en el saxofón acompañado de un remate en el platillo, para a continuación dar lugar a una pequeña cadencia de saxofón solo, que es el puente. A continuación hacen su aparición los tambores, (tom-toms), tocando pares de octavos como en la primera figura de la marimba, y que son el prelude a la segunda parte o sección B, que es un *ostinato rítmico-melódico* de los tambores con un nuevo tema en el saxofón, derivado de algunos motivos presentados en la primera parte.

El *Moto Perpetuo*, segundo movimiento, es un *crescendo* continuo construido a partir de la agrupación *rítmico-melódica* de dieciseisavos en 7, 5 y 4 notas. Este patrón rítmico se observa durante toda la pieza, así como también unidades rítmicas divididas en grupos de 2 y 3 octavos en la parte de saxofón. No existe un compás específico en la pieza por lo que la base rítmica la dan los grupos de dieciseisavos y su subdivisión.

La segunda sección, B, comienza con la entrada de los tom-toms, (los cuales, en la hoja de explicaciones, tienen afinaciones sugeridas), con el *ostinato rítmico* de dieciseisavos en grupos de 7, 5 y 4 ya escuchados en la primera parte. Las afinaciones sugeridas se asemejan a los intervalos de las melodías tocadas por la marimba anteriormente. El *ostinato* de los tambores debe mantenerse en tempo estricto. Sobre el *ostinato* de la percusión el saxofón tiene una parte muy libre, casi improvisada en ciertos lugares, donde combina motivos contrastantes, rápidos y cortos con pasajes de notas sostenidas, (como en el primer movimiento), con partes de apoyaturas y pasajes muy rítmicos. La parte pasa de *tempo libre*, donde la duración de las notas es aproximada, a partes de *tempo* estricto en donde la medida de los dieciseisavos debe ser igual entre percusión y recapitula en la sección A', los *ostinatos rítmico melódicos* de la marimba.

El *Contrapuntí*, es un movimiento con gran energía, *Allegro ma non troppo*, que comienza a un tempo de (negra = 92). No existe un compás específico en el principio de la pieza, la guía rítmica nos la dan los grupos de 2 y 3 octavos y dieciseisavos ejecutados por la marimba al presentar el primer tema, con una duración de 9 compases. El saxofón entra con un *forte piano* en anacrusa e inmediatamente una nota larga mientras la marimba se queda acompañando en matiz piano haciendo un *trémolo*. Cuando esta pequeña parte termina, el saxofón retoma la parte enérgica y el tema con el que inició el movimiento para desarrollarlo. Los motivos *rítmico-melódicos* se suceden uno después de otro en ambas partes, sax y marimba, completándose o contraponiéndose.

Al final de esta parte hay una pequeña cadencia de marimba con figuras de treintadosavos descendentes, que termina, nuevamente, en *trémolo* que acompaña al saxofón. La parte enérgica vuelve y esta vez es un unísono que concluye en cadencia pequeña del sax, tal como en segundo movimiento, con figuras rápidas, cromáticas y descendentes.

Vuelve a presentarse el tema A en la parte final del movimiento, pero esta vez acompañado de percusión, seguido por una cadencia de ésta y luego de la del sax, y finalmente recapitulan el tema dentro de una enérgica *Coda*.

DIVERTIMENTO FOR MARIMBA AND ALTO SAXOPHONE,

Akira Yuyama (1932-)

El Divertimento fue compuesto durante el verano de 1968, estrenado, posteriormente, en octubre del mismo año en la sala *Iino Hall*, con Keiko Abe en la marimba y Motoe Miyajima en el sax y publicada por *The Japan Federation of Composers*.

Con el *Divertimento para Marimba y Saxofón Alto*, comisionada y grabada por Keiko Abe en el disco *The Art of Marimba* (Nipón Columbia Co. Ltd), Yuyama ganó el Premio de Honor en el Festival de Artes de 1969.

El autor comenta acerca del origen de la composición de la obra en las notas introductorias de la partitura:

“Hace más de 10 años que escuché tocar a Keiko Abe por primera vez tuve una muy grata impresión e inmediatamente todos mis prejuicios acerca de la marimba desaparecieron. Cuando Keiko Abe me comisionó una obra para ella inmediatamente se me ocurrió la combinación de la marimba con el saxofón. Ya una vez trabajando en la composición me concentré mucho en la combinación de los instrumentos y cómo lograr la preservación del sonido característico de cada uno y conforme la obra iba tomando forma pasando de mi mente al papel mis manos estaban llenas de tinta. Tocar la marimba y el saxofón requiere poseer una técnica especial, creo que uno puede escuchar esta obra con la mente muy abierta”.

La obra está compuesta con forma de rondó, y consta de una introducción lenta, indicada con un *tempo Andantino*, que empieza con un coral de marimba sola, tocado a cuatro baquetas, seguido por una introducción de saxofón solo, al terminar éste, el coral de la marimba se vuelve a presentar, de esta forma el tema es tocado por ambos instrumentos. A continuación éste, primer tema de la obra, se convierte en una transición para llegar a la siguiente parte, la sección A, un *Allegro moderato* con ritmos e inflexiones jazzísticas de melodía y armonía. Aquí el saxofón expone los temas mientras que la marimba, discretamente, va acompañándolo, y en algunos puntos de la sección los papeles se invierten, haciendo del *allegro* una sección donde ambos instrumentos lucen su virtuosismo.

La pieza vuelve al *Tempo Andantino*, donde hay una parte escrita para marimba a seis *baquetas*, donde, en esencia, se tocan acordes de *roll*, mientras el saxofón lleva el tema principal.

Como la pieza es en forma de rondó, regresa al *tempo Allegro* o sección A, con algunas variaciones, para después llegar a la parte de las cadencias, primero la de marimba que comienza nuevamente a un *tempo Adagietto*, como en el inicio de la pieza, con el tema del coral y a continuación desarrolla la *cadenza*, seguida de la del saxofón, y una *Coda* en *tempo allegro assai*, basada, por supuesto, en los temas de la sección A.

El compositor, Akira Yuyama, nació en la prefectura de Kanawa, Japón, en 1932. Se graduó en composición en 1955 en *Tokio University of Arts*, bajo la tutela del profesor Tomojiro Ikenouchi.

A lo largo de su carrera se ha hecho acreedor a numerosos premios y reconocimientos; obtuvo el Primer lugar del 22o. Concurso de Composición auspiciado por la *NHK TV* y *the Mainachi Press* con su *Sonatina para violín* en 1953 y el segundo premio del mismo concurso en 1954. Para 1973 ganó el tercer lugar del *Japan Nursery Song Prize* y en 1976 el sexto. Entre sus obras premiadas se encuentran el *Cuarteto de Cuerdas*, las *piezas para Piano Three Images*, y con la balada *Song Kotan*, para coro y piano, al igual que con el *Divertimento para marimba y saxofón alto*, por los cuales le otorgaron el premio de Honor en el *Festival de Artes* de 1969.

Dentro de su catálogo de obras también se incluyen sonatas para piano, álbumes infantiles; mucha música coral para niños, entre ellas las piezas llamadas *Amehuri Kumanoko* y *Ohanashi Yubisan*, además de música vocal y para coro.

Junto con su trabajo como compositor, Yuyama forma parte del comité del *Japan Composer's Association* y es director de la *Tokio Choral Association*. En diciembre de 2003 cumplió 50 años como compositor y se organizó un concierto para celebrar su aniversario llamado *Concierto del sueño, el amor y la armonía*.

La composición fue comisionada por la famosa marimbista Keiko Abe, quien entre 1968 y 1971 organizó una serie de tres conciertos llamados *“En busca de Obras originales”*. El propósito de éstos conciertos era *“introducir los trabajos más recientes de ardientes compositores para la marimba”*. Reflexionando acerca del primer concierto, Abe observó que *“... tuvo un fuerte impacto en el ámbito musical, cambiando ideas y la apreciación acerca de la marimba, finalmente está siendo reconocida como un instrumento de música clásica”*.

El programa del primer concierto de 1968 incluía las siguientes obras: *Dialogue for marimba and three instruments*, de Takehuni Hirayoshi, *Divertimento for marimba and alto saxophone* de Akira Yuyama, *Two movements for marimba* de Toshimitsu Tanaka, *Time for Marimba* de Minoru Miki, *Torse III* de Akira Miyoshi y *Quintet for Marimba, contrabass and three flutes* de Teruyuki Noda.