



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA.

O P C I O N D E T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LIC. INSTRUMENTISTA — PERCUSIONES —

P R E S E N T A :

ORLANDO AGUILAR VELAZQUEZ

ASESOR: MAESTRO ALFREDO BRINGAS SANCHEZ

MEXICO, D. F.

ABRIL 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Música

Opción de Tesis:

NOTAS AL PROGRAMA

que presenta el alumno

ORLANDO AGUILAR VELÁZQUEZ

para obtener el título de:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA-PERCUSIONES

Asesor de Tesis:

Mtro. Alfredo Bringas Sánchez

México D.F., Abril de 2006

Todo individuo tiene derecho a recibir educación...

La educación que imparta el Estado tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano y fomentará en él, a la vez, el amor a la Patria y la conciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y la justicia;...

Toda la educación que el Estado imparta será gratuita...

TITULO PRIMERO, Capítulo I, *De las garantías individuales*, **Artículo 3º**,
CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

A mi madre.
Ejemplo de trabajo,
fuerza, amor y vida.

AGRADECIMIENTOS

Familiares

A mi mamá, Oralia, por creer en este sueño, y brindarme **todo** lo que has tenido para conseguirlo. ¡¡lo logramos mami!!

A mi hermano, Eric, mi *alter-ego*.

Especiales

A Erandi, mi compañera, por todo el apoyo y la comprensión que me has dado, por tu ternura y amor. ¿Que de que color eres mi vida?, ¡De todos!

A Itzam (el gordo) Cano, mi otro hermano, gracias por todo.

A la familia Cano, por su calidez y apoyo.

Sociales

A todos mis maestros en la Nacional: Julio Viguera, Gabriela Jimenez, Alfredo Bringas. A los *Tambucos* y Ricardo Gallardo. A todos ellos gracias por compartir sus conocimientos conmigo sin ninguna envidia.

A **todos** mis compañeros de *percus*, los que aún están en la escuela y los que ya no están en ella.

A la *Esquina*, donde empezó la música en mi vida, en especial al *Cejita+*, Cesar Maruri (caballito), *woody*, *Charlie*, y toda la banda con la que crecí en *San Che de las palmas*. ¡¡Fuimos, somos y seremos una gran banda de trash que...!!

Al CGH, por defender un derecho que es de todos.

PROGRAMA

Plein peau (A Toda Piel)
(Para tambor solo)

Christian Sítterre
(n.1956)

Marimba d'amore
(Para marimba sola)

Keiko Abe
(n.1937)

Des Pieds et Des Mains (De Pies y Manos)
(Para timbal solo)

Frédéric Macarez
(n.1952)

Rebonds (Rebotes)
(Para multipercusión sola)

Iannis Xenakis
(1922-2001)

Loops II (Espirales II)
(Para vibráfono solo)

Philippe Hurel
(n.1955)

Índice

Introducción 1

Christian Sitarre 2

- Breve Historia del Tambor Orquestal, Pasajes y Solos 3
 - Orígenes 3
 - Flautas, Tambores y Corporaciones 3
 - La Batería (Drumset) 4
 - Orquesta y Música Académica 5
- Análisis Musical de *Plein peau* (A toda Piel) para Tambor Solo 8
- Sugerencias Técnicas para la Ejecución 11
- Sugerencias de Interpretación 12

Keiko Abe 14

- La Improvisación y el desarrollo de la Marimba 14
- Breve Historia de la Marimba, los Primeros Solos 16
 - Orígenes 16
 - Marimba Solista 16
- Análisis Musical de *Marimba d'Amore* para Marimba Sola 18
- Sugerencias Técnicas para la Ejecución 21
- Sugerencias de Interpretación 22

Frédéric Macarez 24

- Breve Historia de los Timbales Sinfónicos, Pasajes y Primeros Solos 25
 - Orígenes 25
 - Los Pedales y la Transposición 26
 - Los Nuevos Timbales 27
 - Modernidad 28
 - Avances Tecnológicos 28
 - Timbal Solista 28
- Análisis Musical de *Des Pieds et Des Mains* (De Pies y Manos) para Timbal Solo 30
- Sugerencias Técnicas para la Ejecución 32
- Sugerencias de Interpretación 32

Iannis Xenakis 33

- La Resistencia 33
- Le Corbusier, Messiaen y la Música Estocástica 33
- Xenakis , El Ordenador, Japón, EU 34
- El EMMAMu, Luz y Sonido, Las Percusiones 35
- Xenakis por todo el Mundo, Premios, Nombramientos, Más Percusiones 36

Problemas Relativos a la Multipercusión	38
Instrumento de varios instrumentos	38
Dotación	38
Escritura	39
Baquetas	40
Breve Historia de los Primeros Solos de Multipercusión	41
Ensamblés Mixtos	41
El Hueco	41
Primeros Solos para Multipercusión	41
Puentes en el Arte	42
Análisis Musical de <i>Rebonds</i> (Rebotes) para Multipercusión Sola	43
Sección Áurea y Modulor	43
Proporción Áurea en la forma musical de <i>Rebonds</i>	44
Parte a	44
Parte b	45
Evidencia a gran escala de la Sección Áurea	46
Evidencia a pequeña escala de la Sección Áurea	46
Sección Áurea a Nivel Molecular	46
Sugerencias Técnicas para la Ejecución	48
Dotación	48
Baquetas	50
Dos o Cuatro Baquetas	51
Partes Imposibles	52
Últimos Consejos Técnicos	55
Sugerencias de Interpretación	56
Parte a	56
Parte b	56
Últimos Consejos de Interpretación	57

Philippe Hurel 58

Breve Historia del Vibráfono, Pasajes y Solos	60
Orígenes	60
Orquesta	60
El Jazz	61
Música de Cámara y Contemporánea	61
<i>Loops II</i> para vibráfono (2001-2002)	62
Análisis Musical de <i>Loops II</i> (Bucles II) para Vibráfono Solo	63
Sugerencias Técnicas para la Ejecución	66
Sugerencias de Interpretación	66

Conclusiones Generales 68

Bibliografía 69

Internet	70
----------	----

Discografía 71

Anexo1

Resumen de estas Notas que aparecerán en el programa de mano

Anexo2

Partituras

Introducción

En la biografía he tratado de mencionar los datos mas relevantes. Existe ya mucha información al respecto sobre algunos autores, caso concreto en estas notas es Xenakis, mientras que de los demás compositores hay poca información debido a que todos son jóvenes.

He procurado, para que no resulte fastidioso al lector, un análisis técnico y conciso, pues la labor del análisis riguroso, obligada para el ejecutante, ó compositor, no es necesaria para escuchar la música. En el caso específico de *Rebonds*, de Iannis Xenakis, ofrezco un análisis acerca del uso de la *Sección Áurea* y *Modulor* -conceptos que también serán explicados- en esta pieza.

Me he propuesto ofrecer un acercamiento directo a la percusión solista, para esto es necesario conocer un poco de historia, problemas relativos a los instrumentos, algunos de los personajes importantes en su desarrollo, compositores y ejecutantes, para comprender como y cuando estos instrumentos han llegado al papel de solistas.

En las sugerencias, divididas en *técnicas* y de *interpretación*, es donde expongo mi punto de vista absolutamente personal acerca de estos dos tópicos y las versiones de diversos ejecutantes de las mismas, por supuesto justificando siempre mis decisiones.

En general, he tratado de simplificar la información que ya existe en exceso en distintas tesis, notas, libros, etcétera, y he dado mas espacio para incluir los textos de difícil acceso.

Las notas al programa propiamente dichas, son mucho más cortas que el presente trabajo, a esta diferencia, es pertinente argumentar algunas observaciones.

1) El presente trabajo tiene la intención de adentrarnos sin escatimar recursos, a todo este entorno histórico, social y cultural en que se han desarrollado los compositores y ejecutantes, antes de la recreación de la música. De esta forma cada situación, cada fragmento, cada pedazo de las piezas a interpretar cobra sentido y la experiencia musical que se lleva a cabo entre el compositor, intérprete y escucha, es más placentera.

2) La información que se ha registrado servirá de material de consulta para futuros ejecutantes, compositores, musicólogos, etcétera, que deseen acercarse a este repertorio.

3) En el Anexo 1 se encuentra la versión corta que se entregará al público el día del recital.

Christian Sileri

Percusionista y compositor francés.

Nacido en Marseille en 1956.

Medalla de oro en 1976 del conservatorio de Marseille.

1er. lugar por unanimidad en el Conservatorio Nacional de Región de Créteil.

Desde 1977 es percusionista solista de *l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo*.

Sus obras para la percusión son:

Poursuite et répit (para cuatro percusionistas)

Maracas (Para marimba y percusión menor)

Clin d'oeil (cuatro piezas para tambor)

Plein peau (para tambor solo)

Ediciones Henry Lemoine, 41 rue Bayen 75 017 Paris

Breve Historia del Tambor Orquestal (snare drum, side drum)

Orígenes

La historia del tambor orquestal (también conocido como tarola ó redoblante) es larga y complicada, hay quien afirma, según, el origen primario se ubica en el África, otros argumentan, que en Asia, y las más aceptadas indican que por África fue a Grecia, luego Roma y después a Europa, en la edad media.¹

El que se admite, en occidente, como el predecesor del tambor orquestal, ó tarola, que comúnmente encontramos en las orquestas y en la música occidental académica actual, es el tambor llamado tabor, instrumento de doble parche, que solo poseía una suerte de entorchado y que se usaba en la edad media.²

Existen, tres vertientes principales dentro del desarrollo del tambor occidental, de las cuales se sirve la mayor parte de la música que se interpreta en la actualidad en este instrumento, por un lado, el desarrollo mas antiguo es el de las corporaciones de *Flautines y tambores (Pipes and Drums)*, después, vienen a la par, el desarrollo del lenguaje de la batería en el jazz, y el desarrollo del lenguaje orquestal y/o académico.

Flautas, Tambores y Corporaciones

Suiza obtuvo su independencia en el año de 1291, y fue reconocida por su bravía y excelente milicia, que contaba con esta música que ayudaba a marcar el paso, y a determinar ciertas acciones, ya hacia el año 1400, esta milicia recorría enormes extensiones de campo, y al paso del tiempo, fueron desarrollando esta música militar, de la cual el resto de Europa tuvo conciencia hasta la batalla de Marignano, (cerca de Milan, Italia) en 1515³.

Los Alemanes adoptaron esta música entre los años 1500 y 1600, los franceses emplearon mercenarios suizos entre los años 1600 y 1700, después, los ingleses implementaron esta música militar ya conocida como *Fife and Drums*, para reorganizar su milicia hacia el año 1714, exceptuando a los escoceses, quienes usaron *Gaitas y tambores (Bagpipes and Drums)*, después, los ingleses colonizan América, y traen consigo su modelo de *Pipes and Drums*⁴.

Este tipo de bandas tradicionales subsisten hoy día en algunos lugares del mundo, y encontramos algunos exponentes como *The Old Guard Fife Drum Corps (E.U.)*, *Kantish Guards (E.U.)*, *Pawtuxet Rangers (E.U.)*, *Traditional Pipe Band of Lausanne (Suiza)*, *Pipes and Drums of Basel (Suiza)*, *Midland Pipe Band (Suiza)*, *Pipes and Drums of Geneva (suiza)*.

1 Grove, George: Dictionary of music and musicians, 5ª ed. New York, St. Martin's press, 1954

2 Blades, James: Percussion Instruments and Their History. New York: Praeger, 1970

3 <http://www.drummajor.net>

4 *Ibidem*

A partir de este tipo de agrupaciones, se han desarrollado otros tipos de corporaciones o bandas itinerantes, conocidas como *Corporaciones (Drum Corps)* y *Bandas Itinerantes (Marching Bands)*, que hacen las veces de espectáculo. Hoy día existen convenciones anuales en diversas partes del mundo, concursos en diversas categorías y toda una vida activa en torno a estas disciplinas, algunas agrupaciones son: *Blue Devils (E.U.)*, *The Cavaliers (E.U.)*, *Colts (E.U.)*, *Targets (E.U.)*, *Black Knight Cadets (U.K.)*, *Poyton Commodores (U.K.)*.

Cabe mencionar que existen corporaciones por diversos lugares del mundo, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Alemania, Suiza, Suecia, Francia, y Japón son algunos países que cuentan con este tipo de bandas.

Una conformación estándar básica en una banda itinerante, esta dividida en 5 secciones: Tarolas, tambores tenores, bombos, platillos, y una área específica a los lados de las secciones donde se incluye cualquier cosa que forme parte del espectáculo, eventualmente y dependiendo del formato de la banda, se agregan tom-toms, rototoms, glockenspiel, etc⁵.

El aporte más significativo de este tipo de bandas, radica en la elaboración de un lenguaje hecho a base de los conocidos rudimentos en el tambor.

La Batería (Drumset)

Formada en principio de diferentes instrumentos de diversas partes del mundo, tom-toms y cajas de madera semi-temperadas chinas, bombos de tradición europea, platillos de origen turco, etc., en la fisonomía de las primeras baterías (Drumsets), podemos ver claramente la convivencia de muchas culturas, tal vez de ahí sea que la batería es un instrumento que se utiliza alrededor del mundo entero y casi en cualquier tipo de música.

El baterista que representa la transición entre el percusionista de las Bandas itinerantes y el "Baterista" como lo conocemos hoy, es Warren "Baby" Dodds, quien para el año de 1910 ya tocaba en bandas de New Orleans E.U., y fue quien comenzó a tocar, el solo, las tres partes que solían tocar regularmente sus respectivos tres percusionistas, el bombo, la tarola, y los platillos⁶.

Para los años de 1940 y 1950, el desarrollo de la batería, ya tiene sus exponentes dentro de las grandes bandas como Chick Webb, Gene Krupa y Buddy Rich, que si bien se dieron a conocer como excelentes bateristas, llegaron a ser directores de sus propias bandas, y los estilos que lograron dentro de la batería, estaban básicamente fundamentados en el ritmo sincopado del "swing", y en los rudimentos estudiados en la tarola, que transportaban de cuando en cuando a los demás tambores para dar ideas coherentes que se afirmaran como un solo .

5 http://en.wikipedia.org/wiki/Marching_band

6 Gara, Larry. *The Baby Dodds Story*, Louisiana State University Press; Revised edition (March 1992)

Para los años de 1960 y 1970, aparecen las figuras más relevantes en el desarrollo de la batería del jazz, llevando al extremo el uso de los rudimentos en los diferentes tambores, y creando un nuevo lenguaje complejo en el arte de acompañar a base de independencia en sus cuatro extremidades, aquí podemos mencionar a Jim Chapin, Elvin Jones, Joe Morello, Max Roach, y Jack Dejonette.

Es necesario señalar también, que ante la llegada del rock, aparecen nuevos estilos y formas representadas por figuras como Ringo Star, Keith Moon, Ginger Baker, y John Bonham, con toda una nueva estética.

A mediados de los años de 1970 y hasta finales de 1980 se desarrollan tantos estilos como música popular, encontramos dentro del jazz a Dave Weckl, Vinnie Colaiuta, Steve Smith, Dennis Chambers, Bill Stewart, Trilok Gurtu, sólo como algunos ejemplos. Dentro del rock encontramos a Bill Bruford, Phil Collins, Simon Phillips, Stewart Copeland, Lars Ulrich y Vinnie Paul.

A partir de aquí resultaría prácticamente imposible enumerar y catalogar cada uno de los bateristas más importantes, pues los géneros populares han ido apareciendo, mutando, fusionando y evolucionando, ejemplo de esto es el jazz latino (*Latin*), -donde uno de los mejores bateristas a nivel mundial es un mexicano de nombre Antonio Sanchez- y la *Música del mundo (World Music)*, que es en principio música folclórica de cualquier parte del mundo, en combinación con cualquier otra música occidental. Podemos partir desde el jazz más cultivado y todas sus fusiones, al rock más agresivo y crudo, pasando por la música folclórica y hasta étnica del mundo entero, y llegar hasta la orquesta sinfónica y la música de cámara, y al fin a un buen solo de tambor, y no cabe la menor duda, -la batería ha influenciado la forma de tocar los tambores-, otra prueba es echar una ojeada a algunos libros que sirven de métodos de técnica para el tambor, y ver que una buena parte de ellos han sido escritos ó influenciados por bateristas.

Orquesta y Música Académica

El primer documento que se admite como oficial según la enciclopedia británica, donde se incluye el uso orquestal de la tarola, es en una escena tormentosa en la ópera *Alcyone* (1706), del virtuoso de la viola da gamba y compositor francés Marin Marais (1656 – 1728), La tarola reaparece tiempo después, según, en la ópera de Gioacchino Rossini (1792-1868), *La Gazza Ladra* (1817), con una parte solista, pero realmente se vuelve un estándar en la orquesta, hasta el uso que le confiere Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908) y otros compositores rusos, a finales del siglo XIX⁷.

En estos años de 1800, encontramos ejemplos de pasajes complejos como la ya citada

⁷ <http://www.britannica.com/eb/article-9068364>. A este respecto cabe agregar, que existen más piezas que hacen uso del tambor fechadas en los años de 1700, como: *Music of the Royal Fireworks* (1749) de Georg Friedrich Handel (1685-1759); de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) . *Iphigenie auf Tauris* (1779), y de Franz Josef Haydn (1732-1809), *Military symphony* (1794).

opera de Gioacchino Rossini (1792-1868), *La Gazza Ladra* -este es el primer verdadero solo para el tambor- (1817). De Alexander Porfiryevich Borodin (1833-1887), las *Danzas Polovetsianas* de la opera *Príncipe Igor* (1869). De Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908) el *Capriccio Espagnol* (1887), *Sheherazade* (1888) y de Gustav Mahler (1860-1911) *Tercera sinfonía* (1893-6, revisada en 1906).

Hasta mediados de los años de 1900 tenemos como ejemplos a Maurice Ravel (1875-1937) con la *Rapsodie espagnole* (1907-08), y *Daphnis et Chloé* (1909-12). Igor Stravinsky (1882-1971) con *Petrushka* (1911, revisada en 1947) y Gustav Holst (1874-1934), con *The Planets op. 32* (1914-16).

A partir de los años de 1920 encontramos pasajes más complejos, no solamente para dar un carácter marcial a la música o sustentar en ritmo una carga orquestal, ó colorear algún pasaje en el mejor de los casos, sino extractos más conceptuales, buscando un nuevo lenguaje, que llevará hasta verdaderos solos, para mencionar solo algunos: Dimitri Shostakovich (1906-1975) *Primera Sinfonia* (1926). "Bolero" (1928) de Maurice Ravel (1875-1937). De Sergei Prokofiev (1891- 1953), *Lieutenant Kijé , Op 60* (1934), *Romeo y Julieta, Op 64* (1935-36) y *Pedro y el lobo, Op 67* (1936). De Béla Bartók (1881-1945), *Concierto para orquesta* (1943 y revisado en 1945), hasta llegar a 1958, donde encontramos un concierto para tambor y orquesta, titulado *Geigy Festival, Concerto for Basel Drum and Orchestra*, escrito por el compositor suizo, Rolf Liebermann.

Por otro lado, es necesario también mencionar una serie de piezas que comenzaron a darle a las percusiones en general, mucha mas importancia, hasta llegar al ensamble de percusión, con pasajes de un lenguaje sin precedente: En 1915 Darius Milhaud (1892-1974), escribe *Las Coéforas*. Igor Stravinsky (1882-1971), compone *Le Sacre du Printemps* (1913), y *Les noces* (1923). George Antheil (1900-1959) escribe *Ballet Mechanique* en 1927. Tiempo después aparecen las obras solo para ensamble de percusiones. Amadeo Roldán (1900-1939) en 1930 escribe sus *Rítmicas 5 y 6*. Edgar Varese (1883-1965) escribe *Ionisation* en 1931 y Carlos Chavez (1899-1978), en 1942, escribe *Toccata para instrumentos de percusión*.

Para los años de 1960, empezamos a encontrar nombres famosos de percusionistas y bateristas, que teniendo una técnica muy depurada y gran conocimiento de la interpretación, comienzan a escribir libros, métodos y solos para el tambor, creando a la fecha una vastísima colección de piezas en solos, con acompañamiento, duetos, ó ensambles: Buddy Rich, Laurence Stone, Charlie Wilcoxon, Forrest Clark, Francois Dupin, Jacques Delecluse, Benjamin Podemski, Anthony Cirone, Fred Albrigh, y Alan Abel, son solo algunos de los mas importantes pioneros del tambor, y algunos de los que organizaron, la "pedagogia" del tambor. A la fecha es sencillo encontrar piezas de concierto para el tambor solo, por ejemplo *Pezzo da concerto*, del percusionista Nebojsa Jovan Zivkovic, el *Piece for snare drum and orchestra* del compositor Askel Masson, *Touts les reprises sont ad libitum* del percusionista frances Jean Geoffroy, y el solo que nos concieme, *Plein Peau*, de Christian Siterre. De hecho ya existe una grabación de un disco completo de tambor solo, el del percusionista

Guy Gauthreaux II, timbalista de la banda naval de E.U., y en algunas escuelas europeas como Detmold en Alemania, existen materias y profesores especializados en *Rudimentos Americanos, Suizos y Franceses*, y en otras como el conservatorio de Ginebra en Suiza, existe la materia de *tambor y multipercusión solista*. También se menciona, aunque no corroborado por este autor, de la existencia de estudios de doctorado en ejecución del tambor, en algunos lugares de Rusia.

En la actualidad, el estudio del tambor es "la herramienta" del percusionista, pues proporciona todas las bases para ejecutar cualquier instrumento de percusión, que utilice baquetas. A pesar de la historia tan antigua, la técnica se ha desarrollado en los últimos dos siglos y evidentemente no está terminada, se va nutriendo día a día con la música que aparece; se han descubierto nuevas formas de rudimentos y técnicas que parecían imposibles hace tan solo diez años. Tal vez en un futuro cercano, llegaremos a escuchar regularmente recitales propiamente dichos, con solo piezas de tambor.

Análisis Musical de *Plein peau* (A toda Piel) para Tambor Solo

La pieza esta dividida en dos grandes partes, por un calderón.

La *Primera Parte*, está dividida a su vez en dos secciones y un puente.

En los primeros tres compases, nos presenta el tema-ritmo, que será sustento y pretexto para subsecuentes desarrollos, este ritmo es el de dieciseisavo con puntillo, y treintaidosavo, donde los golpes se alternan en diferentes fuentes sonoras, es decir, a partir del segundo compás, el orden queda: aro-piel,piel-aropiel,piel., y así sucesivamente.

Del compás numero 4, al compás numero 34, se llevarán a cabo tres pequeños desarrollos, divididos por una comilla y un pequeño puente en compás de cinco dieciseisavos, con un cambio de tempo, estos tres desarrollos, presentan las siguientes características:

El ritmo base, descrito en los primeros párrafos, más inserciones de cambios métricos, acentos, y cada puente conducirá al nuevo nivel dinámico, que siempre irá en dirección ascendente.

Del compás 34 al 46 encontramos un puente que divide toda la *Primera Parte*, este puente esta dividido a su vez en dos secciones, la primera, va del compás 34 al 41, en el ritmo base constante, con todos los golpes en piel, y con acentos en la primera y cuarta nota del compás, siempre en crescendo, hasta el compás 42, donde comienza la segunda sección del puente, con una modulación métrica a dos medios, y ahora la figura es de tresillos de octavo, con una subdivisión de dieciseisavos, en el segundo octavo del tresillo, ahora la conducción dinámica, es al matiz de pp, para finalizar el puente, una vez mas hacia el matiz ff, donde se comenzaran a distinguir dos voces, una, que se mantendrá en matiz pp, y la otra, que ira en octavos y en un crescendo hasta el matiz de ff, hasta el compás 47.

La segunda sección, de la *Primera Parte*, va del compás 47 al compás 66, empieza con este golpe en el matiz de ff, y aquí comienza un desarrollo, un juego entre dos elementos. Uno que es el redoble de cuarto en crescendo, con resolución a un octavo con acento en matiz de f, el cual se repite. El segundo es la combinación de golpes en distintas fuentes sonoras, que son el aro y la piel, se presentarán dos veces cada uno, para que al final se imponga esta combinación de aro y piel con un pequeño desarrollo, y nos lleve a un crescendo y acelerando en el compás 64, donde la figura se asemeja al primer elemento antes descrito. Todo concluye en el compás 65, con un golpe en matiz f acentuado, con apoyatura sencilla, pero efectuando un golpe en el aro y el parche al mismo tiempo (*rim shof*).

En el compás 65, comienza una figura formada por la combinación de golpes en aro y piel en mf, que conduce con un decrescendo, al compás 67, donde hay silencio de compás completo, y un calderón, que divide la pieza.

La *Segunda Parte*, está dividida en tres secciones y una coda.

La primera sección va del compás 68 al compás 91, comienza estableciendo un nuevo pulso metronómico, la figura de cuarto, a cien golpes por minuto, y muestra un tema que esta conformado por los compases 68 y 69, que incluye elementos del ritmo base, acentos, y esta vez el uso del redoble de presión (*buzz roll*)⁸, este tema, después se recuperará en la coda.

Le sigue un pequeño desarrollo que sirve a modo de introducción, que utiliza los recursos anteriores, mas crescendos y decrescendos, cambios de compás, tresillos de dieciseisavos y redobles con valor de octavo, este desarrollo, comienza en matiz p en el compás 71, llega al matiz de mf en el compás 73 y termina en matiz f en el compás 77.

En el compás 78, comienza el desarrollo, que incluye en sus elementos, el *ritmo base*, acentos y redoble de presión, donde estos dos últimos, formarán el discurso melódico-rítmico, y el *ritmo base*, funcionará como sustento. Este discurso, nos llevará a un matiz de mp, donde sólo se usará el *ritmo base*, y se excluye el redoble de presión, para usar solo acentos, hasta el compás 89, donde viene un crescendo al matiz f, conclusivo, y un pequeñísimo puente, de dos compases, que nos lleva a la siguiente sección.

En el compás 92, comienza la *Segunda Sección*, donde se efectúa un primer desarrollo que va del compás 92 al 99 y donde los elementos a resaltar son, uno la figura de redoble con valor de octavo con puntillo acentuado, que se repite dos veces en un compás de tres octavos, y la figura de ocho treintaidosavos, en un compás de un cuarto, donde una vez más, un juego de intervenciones como en la segunda sección de la *Primera Parte*, (compases 45 a 54), una vez octavos con trinos, una inserción a modo de discurso, una vez figura de treintaidosavos, hasta que esta misma figura, nos lleva a un matiz de pp.

Aquí comenzarán las conclusiones y el clímax de toda la pieza, del compás 100 al 104, encontramos nuevos elementos de discurso, una velocidad nueva, y mezclas de figuras de seisillos de dieciseisavos y treintaidosavos, intercalando distintas apoyaturas, todo esto en forma dinámica ascendente, para que en el compás 103, el juego sea solo entre acentos y velocidad en las notas, hasta un golpe en matiz de ff que constituye el clímax de la pieza, y concluye esta sección en el compás 104.

La última sección comienza en el compás 105, y termina en el compás 115, en este último desarrollo, encontramos en síntesis, algunos elementos de la sección anterior, y elementos de la última sección de la *Primera Parte* (compases 55 a 64), es decir, figuras de seisillos de dieciseisavos, con acentos, golpes en aro, apoyaturas, un redoble de presión, matices que usa el discurso para ir de f a mf un par de veces, através de silencios cortos entre los matices de f a mf, hasta que un crescendo al matiz f aparece en el compás 115.

8 El redoble de presión es una variante del redoble de multi-rebotes, pero las baquetas se presionan más contra el parche. *Ramada Manel. Añas de percusión*, Ed. Rivera Mota. Valencia, España.

La Coda esta representada por la figura formada por los compases 68 y 69, pero con las indicaciones de un tempo más rápido, con repetición de cinco veces, y un constante decrescendo, para llegar al silencio del compás 118, y retomar la figura que aparece por primera vez en el compás numero 10 en la primera parte,-un pequeño puente en compás de cinco dieciseisavos-, con un crescendo a ff, y finalizar con un redoble con valor de blanca y un calderón, en un compás de dos cuartos.

Sugerencias Técnicas para la Ejecución

Algunos elementos técnicos que se manejan durante toda la pieza, son:

- 1.-Redoble cerrado
- 2.- Redoble de presión (*Buzz Roll*)
- 3.-Apoyaturas sencillas
- 4.-Apoyaturas dobles
- 5.-Diferentes combinaciones de manos que deben interpretarse como apoyaturas cuádruples
- 6.-Notas acentuadas, notas naturales, y notas con *tenuto*
- 7.-Crescendos y diminuendos
- 8.-Matices desde pp hasta ff
- 9.-Combinaciones de golpes sencillos y dobles con sus combinaciones posibles.

Todos estos elementos son combinados y permutados constantemente durante la pieza según lo requiera el discurso musical, encontramos prácticamente cualquier combinación. Es necesario dominar con eficiencia estas bases rudimentales en la ejecución del tambor.

Otro elemento de gran importancia, por su recurrencia en la pieza, es el ritmo que se presenta en los primeros tres compases, es necesario cuidar en todo momento la duración del dieciseisavo con puntillo, pues la tendencia natural al abordar esta figura, es ejecutarla con sensación "atresillada", y el ritmo se vuelve pesado y aguado, cuando lo que se requiere es un ritmo vigoroso y juguetón.

Una buena solución es: En un compás de tres octavos, pensar en realizar apoyaturas sencillas en cada octavo, a la velocidad que sugiere el autor.

Otro excelente ejercicio es, una vez teniendo el ritmo preciso a una buena velocidad, improvisar usando los elementos antes enumerados agregándolos uno a uno, y conforme agreguemos más, nos daremos cuenta de lo difícil que es mantener el ritmo preciso, la meta es conseguir naturalidad y soltura para abordar la pieza en sí.

En el compás número 42 encontramos uno de los pasajes más complicados -donde aparece la modulación métrica-, aquí la figura rítmica a realizar es de tresillo de octavo con la segunda nota subdividida en dieciseisavos, resulta muy difícil por la velocidad sugerida.

Además se debe realizar el diminuendo hasta el matiz de pp, por esta razón debe estudiarse por separado este pasaje como si fuera un rudimento.

En el compás 64, encontramos una figura que se repite tres veces y una instrucción debajo del compás que nos indica: *accelerer et cresc.* Para obtener una ejecución limpia, también se debe estudiar esta figura por separado.

Del compás número 100, al 104, encontramos los pasajes que requieren de especial atención, se deben revisar cuidadosamente la digitación y los rudimentos empleados a fin de lograr la articulación que resulte mas clara.

Christian Siterre propone la siguiente digitación para el compás 103:

**/ IR-l-r-l-r-L-r-r-L-R-l-r-l-r-L-r-r-L / R'.*

Sugerencias de Interpretación

"Plein peau es una pieza que se debe ejecutar a la manera del jazz con mucho balance".

Fue el primer comentario que Christian Siterre hizo cuando respondió amablemente la correspondencia electrónica enviada por un servidor.

En general, en toda la primera gran sección, debe estar muy bien logrado el ritmo, infranqueable, debe ser fluido, ligero, constante, con gran sensibilidad. El autor resume:

"El principio de la pieza hasta el compás 41, debe ser ejecutada sin nervios".

Y continúa:

"Se deben respetar bien las dinámicas, principalmente del principio al compás 18, y entre los compases 9 y 10; 16 y 17, respetar una gran respiración antes de atacar el 5/16".

Encontrar el desarrollo melódico, ayuda a ejecutar mejor los acentos, matices, y rudimentos que exige la música.

Siterre también nos instruye:

"Se deben equilibrar bien los sonidos entre la baqueta en el aro y la baqueta en el parche, (la baqueta en el parche no debe dominar)".

En el compás 42, los acentos deben ser realmente fuertes. Aquí podemos manipular un poco el tiempo, dando un poco mas de espacio entre el primer octavo y los siguientes dos acentos de dieciseisavo, llegando después a la velocidad requerida, de esta forma se logra mayor claridad dando a entender que se desencadena otra idea.

El calderón que se encuentra en el compás 67 es conclusivo, nos permitirá relajar al público y a nosotros mismos, debemos tomar con toda calma el cambio de ideas a la siguiente parte de la pieza.

El compás 100, debe ser verdaderamente en matiz pp, -nada-, y llegar al compás 104, al segundo matiz de ff.

A partir del compás 115, la comilla debe ser sorpresiva, se trata de causar suspenso y tensión, después obedecer el tempo mas rápido y al disminuyendo, para en el compás 118 quedar en silencio, con mucha expectación, y resolver al redoble en matiz ff, que no debe ser más largo de lo que un calderón convencional nos indica.

Plein Peau, de Christian Siterre, es una pieza que resulta musical y divertida, que combina estilos desde rudimentos tradicionales, lenguaje contemporáneo académico e involucra las formas del jazz, buscar todo el tiempo estas características, nos llevara mas allá de las dificultades técnicas, para intentar la verdadera expresión musical, respecto a lo cual agrega el percusionista Jean Geoffroy a manera de prólogo en la partitura:

"Escribir para el tambor es siempre delicado tomando en cuenta el numero de estudios que existen. Lejos de componer un estudio más de técnica, Christian Siterre a escogido las vías del movimiento, balance, contraste y colores. Resultandole una pieza original que, "gira en torno" a variantes rítmicas, y permitirá al instrumentista apreciar sus cualidades sonoras, técnicas y sobre todo, musicales."

Keiko Abe

Nace en Tokyo en 1937. Cuando era pequeña estudió piano, después composición, y fue hasta los doce años que comenzó a estudiar la marimba.

El primer encuentro de Abe con la marimba tuvo lugar a principios de los años de 1950, cuando Lawrence L. Lacour, un misionario americano y profesor de la *Oral Roberts University*, llevó cuatro marimbas a Japón. Abe cuenta que asistía a las ceremonias que se realizaban por la mañana, y escuchaba los himnos que se tocaban, quedando muy impresionada con los sonidos que emitían estos instrumentos⁹, después se unió a este grupo.

Estudió medicina por un tiempo a petición de su padre (pues su familia era de médicos y empresarios), pero Abe regresa a la música, entra a la Universidad de Gakugei en Tokyo y obtiene un grado académico que le permitió dar clases de música, y tener presentaciones regularmente.

Comenzó por tocar canciones "Pop" y "Clásicos" comerciales, en un grupo llamado *Xebec Trio*, y en 1962 se unió a el *Tokyo Marimba Group*, con el cual y a petición de ella, ejecutaron y encomendaron piezas a compositores contemporáneos, para de esta forma, enriquecer el repertorio para la marimba.

Abe estuvo intensamente activa de 1962 a 1968, apareciendo regularmente en los medios de comunicación; En radio Kanto, se escuchaba por las mañanas "Buenos días marimba", y llegó a tener su propio programa de televisión en el canal NHK, en la división de canales escolares; Se incorporó a la sinfónica NHK como especialista en teclados, y trabajó mucho en estudios grabando 13 discos en cinco años, hasta que en 1968, se presentó por primera vez en un recital completamente sola.

Keiko Abe desarrolla una carrera como solista durante los años de 1970 mientras sigue encomendando música nueva.

La Improvisación y el desarrollo de la Marimba

Después de más de una década de trabajo orquestal y en estudio, Abe se interesa en la improvisación, y cuenta:

"En principio traté de imitar a artistas como Milt Jackson y Lionel Hampton, pero un día me di cuenta de que esas eran sus voces, y no la mía, entonces decidí buscar mi propio camino en la música."¹⁰

A finales de los años de 1970 y principios de 1980, Abe empieza a escribir música de su autoría, y emprende la búsqueda de un instrumento que satisficiera sus necesidades de expresión. Con ayuda de la empresa *Yamaha*, con la cual trabajó como asesora en el diseño de marimbas desde 1963, experimenta primero con una marimba de 4 octavas y después con una de 4 ½, esta última fue la que utilizó en su primera gira por Estados Unidos en 1977

⁹ <http://www.pas.org/About/HOF/KeikoAbe.cfm>. Fragmentos del discurso de Keiko Abe para aceptar su inclusión en el salón de la fama del PAS (Percussive Arts Society)

¹⁰ *Ibidem*

dando conciertos en diferentes universidades y en el festival de percusiones *Pasic77* (Percussion Artists Society Convention 1977). A partir de este año, Abe comenzó a viajar constantemente a los EU, para dar conciertos en universidades, el Carnegie Hall y el *PASIC*.

Al respecto de la improvisación, y técnicas de interpretación, Keiko Abe argumenta:

"Siempre me ha ocupado el como hacer mi interpretación tan rica y variada como sea posible.... tuve que encontrar una forma de asegurar el 100% de concentración durante mis ejecuciones, y encontrar un espacio creativo que trascendiera la cuestión meramente técnica, y no conseguí nada de esto sino hasta que comencé a improvisar sola y en ensamble..."¹¹

Así es como se va acercando a la conclusión de que necesitaba una marimba que tuviera un rango de 5 octavas, la cual obtuvo en 1984 y en la que compuso las primeras de sus grandes obras para marimba sola como *Variations on Japanese Children's Songs*.

"Es muy importante para mí continuar comisionando nuevos trabajos y tratar de componer música que explore las posibilidades expresivas y emocionales de la marimba para transmitir al escucha que va a mis conciertos.... espero que la música de la marimba siempre se enfoque en la comunicación real, mas que en el virtuosismo técnico, por su propio bien".¹²

Keiko Abe fue honrada en los premios del *PASIC'93*, siendo la primera mujer en ingresar al salón de la fama del *PAS* (Percussion Artists Society), en Banquet Columbus, Ohio.

Keiko Abe es una pieza clave en la historia de la marimba, pues le dio un lugar en la música académica, amplió el repertorio, no solo como solista, sino también en la música de cámara, ensamble, etcétera. Fomentó la evolución del instrumento en su fisionomía hasta la marimba estándar de cinco octavas para usarla como solista, que es muy común en la actualidad.

Sus composiciones dan muestra de las capacidades expresivas unicas de la marimba, aportando música nunca antes escuchada, timbres, ritmos, energía, son algunas características que se encuentran en sus interpretaciones y composiciones, sin duda, la marimba es antes y después de Keiko Abe.

Actualmente, la percusionista norteamericana Rebecca Kite trabaja en una biografía autorizada de Keiko Abe.

¹¹ *Ibidem*

¹² *Ibidem*

Breve Historia de la Marimba, los Primeros Solos

Orígenes

El origen de este instrumento, es incierto. Hay teorías que afirman que fue desde Asia que llegó a América, solamente basadas en el parecido de la marimba con algunos instrumentos asiáticos. Una más, pretende argumentar la existencia de la marimba en civilizaciones precolombinas, pero sin encontrar no más de alguna figurilla que aparenta tener una marimba que más bien pueda ser una especie de silla,¹³ y la más aceptada, es la que propone que la marimba proviene de África, de ahí pasó a Centroamérica, y luego al mundo occidental.

En Centroamérica, existe un arraigo de la marimba tal, que en Guatemala es considerado el instrumento nacional, y en México es el instrumento por excelencia en el estado de Chiapas.

La marimba Centroamericana llega a los EU alrededor de 1920, logrando buena fama y atrayendo seguidores norteamericanos, como Clair Omar Musser (n.1901), este último, alumno del gran marimbista guatemalteco José Betancourt.

El desarrollo de la marimba en la música occidental, ha sido muy rápido y el más reciente dentro de la familia de los teclados de percusión, pues en el xilófono aparece el primer extracto orquestal desde 1897 en la *Danse Macabre* de Camille- Saint-Saëns (1835 - 1921)¹⁴, y después, este instrumento se popularizó en EU donde se tocaban rag-times a principios del siglo XX. Por otro lado, el vibráfono era para 1940 muy conocido en el mundo del jazz, mientras que la marimba solista (*solo*), como veremos, se desarrolla hasta finales de 1970 y principios de 1980.

Marimba Solista

La primer pieza para marimba solista -y orquesta- fue el *Concertino para Marimba y Orquesta* escrito en 1940 por el compositor Paul Creston (1906-1983), muy influenciado por la música afroamericana como el jazz y la música norteamericana de esos años. En 1947 Darius Milhaud (1892-1947) escribe *Concerto pour Marimba, Vibraphone et Orchestra* y en 1956, Robert Kurka (1921-1957) presenta su *Concierto para Marimba y Orquesta*. En ese mismo año, James Basta escribe a su vez, otro *Concierto para Marimba y Orquesta*. Después en 1957, el percusionista guatemalteco Jorge Sarmientos gana un concurso de composición en Nueva York con su *Concertino para Marimba y Orquesta*.

Las primeras piezas para marimba sola (*solo*), las hizo Clair Omar Musser, quien era un

13 Moreno, Israely Javier Nandayapa, *Método Didáctico para Marimba*. Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. 2002

14 Beck H, John. *Enciclopedia of percussion* / edited by John H. Beck 1995

virtuoso del rag-time. Mientras fue maestro en la *Northwestern University* entre los años de 1946 y 1950 compuso muchos estudios y preludios para marimba sola que fueron hechos no como piezas de concierto, sino dedicados a algunos alumnos que presentaban problemas técnicos en especial. El primero fue el *Etude Op. 11 (La bemo)*. El segundo, se conoce con el nombre de *Etude Op. 6 (Nature Boy)*, y el tercero es el *Etude Op. 6 (B Mayor)*.

Alfred Fissinger (n.1925) en 1950 compuso una suite para marimba que tiene la particularidad de ser la primera pieza que utiliza las cuatro voces de forma independiente.

La marimba toma un verdadero lugar en la música occidental académica, cuando aparece Keiko Abe (n.1937), quien alrededor de los años de 1960 y 1970, inicia un verdadero movimiento al comisionar y estrenar música nueva para la marimba en toda clase de ensambles, y termina con una vasta producción de piezas para marimba sola de su propia autoría. Para los años de 1980 Abe se perfila como la primer percussionista que ofrece conciertos absolutamente sola, y es a partir de estos años cuando la marimba de concierto toma su forma estándar de cinco octavas, y gana muchos adeptos alrededor del mundo. (ver **Keiko Abe**)

Para 1990 y hasta la actualidad podemos encontrar un catálogo muy amplio de solistas y piezas obligadas en la marimba, tan solo algunos ejemplos famosos son: *Time* (1968) de Minoru Miki (n.1930), *Dos movimientos* de Toshimitsu Tanaka (n.1933), *Variations on Japanese children's songs* de Keiko Abe, *Two Mexican Dances* de Gordon Stout (n.1952), *Yellow after the rain* de Mitchell Peters, *Merlin* de Andrew Thomas (n.1950) *Velocities* de Joseph Schwantner, *Marimba Spiritual* de Minoru Miki, *Conversaciones en el bosque* de Keiko Abe, y el *Concierto para marimba y orquesta de cuerdas* de Ney Rosauro.

Dentro de los solistas que han difundido la marimba en todo el mundo, promoviendo conciertos y concursos, y que han colaborado en su desarrollo con técnicas nuevas, podemos mencionar a Claire Omar Musser, Vida Chenoweth, Francois Dupin, Rainer Kuisma y Keiko Abe; Después aparecen Gordon Stout, Leigh Howard Stevens, Robert Van Sice, Nancy Zeltsman, Nebojsa Jovan Zivckovic, Kai Steensgard, Ludwig Albert y Evelyn Glennie; Recientemente, Tatiana Koleva, Daniela Ganeva, Eric Sammut, Jean Geoffroy, y Bogdan Bacanu, entre muchos otros.

A la fecha existe innumerable cantidad de piezas en el repertorio para la marimba ya sea sola ó con ensamble de percusiones, orquesta y ensamble mixto; constantemente aparecen nuevas piezas, hoy en día es común la figura del solista en la marimba, al punto en que existen escuelas donde se ofrecen estudios de licenciatura ó maestría, -no como percussionista exclusivamente- sino como concertista en teclados de percusión, como sucede en Detmold Alemania, Boston conservatory, EU y el Centro Cultural Ollin Yoliztli en México.

Análisis Musical de *Marimba d'Amore* para *Marimba Sola*

Es importante reconocer algunos elementos que son el pretexto sobre el cual esta escrita la pieza.

1.- El sencillo tema que aparece en el compás número 12, en la tonalidad de *Do mayor*.

2.- El acorde de *Mi bemol mayor*, que aparece en el compás 3, del cual se van a desprender sucesos que parecerán movernos a mirar el tema principal (compás 12), desde otro ángulo. De esta forma, se mantiene una dualidad durante toda la pieza, por un lado, los temas¹⁵ muy sencillos con tintes románticos y por el otro, la percepción de la música de la compositora en el estilo personal que acostumbra. Cada vez que aparece el tema principal en sus distintos desarrollos, esta otra visión estará interviniendo con el discurso original para realizar a su vez otra frase.

Ahora podemos volver al principio y comprenderlo mejor. Hasta el compás número 9, Keiko Abe presenta el material que va a usar para construir toda la pieza. En los primeros dos compases, la nota *do*, con unas notas que funcionan como apoyaturas que sirven para darle color y textura. Después un silencio por el resto del compás. Esta nota es la primera que conforma el tema principal (ver compás 12).

En el tercer compás, aparecen dos acordes, uno con las notas *la bemol, do sostenido, re y sol*, seguido de un acorde con las notas *si, do, mi bemol y la bemol*, que solo nos muestra el ya mencionado acorde de *Mi bemol Mayor* (ver numero 2) , que después tomara un lugar preponderante.

Enseguida presenta la nota *re*, con las notas de apoyatura -esta es la segunda nota del tema principal-, y después unos acordes sin funciones tonales que culminan en otro acorde con las notas *do sostenido, sol sostenido, la y re*, que aparentan un *Re mayor*.

Presenta la última nota de la primera frase del tema principal, que es *mi*, con la mismas notas de apoyatura que ya se empiezan a definir en la tonalidad de *Do Mayor*. Ante esto, y como ya lo mencionamos, aparece por primera vez la contraparte que sigue el primer desarrollo fuera del tema: Es una sucesión de acordes que nos lleva a distintos lugares armónicos.

En el compás 10 vuelve a presentar el motivo de la nota *do*, pero esta vez le agrega un pedal con la nota *sol*, para sobre este pedal, presentar completamente el tema de forma sencilla y sin ninguna armonización.

15 A juicio de un servidor pudieran estar basados en *Liebesträume no.3* (*Sueño de Amor no. 3*) y *Liebeslied* (*Canción de amor*) de Franz Liszt (1811-1886).

En el compás 16, en lo que parecería la segunda parte del tema, comienza la armonización sucesiva, que terminará por desviarnos hasta que en el compás 20 llega a la tonalidad de *Mi bemol Mayor*, donde una sucesión de golpes alternados¹⁶ sirve de colchón armónico para el primer desarrollo que nos propone.

Para el compás 29, vuelve a un pedal en la nota *do* en el bajo, pero esta vez mantiene las notas de *mi bemol* y *la bemol*, mientras que aparece la segunda parte del tema original, el cual está en *Do Mayor*, para después una vez más, de forma abrupta y fuerte vuelve a irrumpir en este desarrollo; para llevar estos motivos por tonos vecinos, hasta llegar nuevamente al acorde de *Do Mayor*, esta vez, en el pedal omite el generador, creando inestabilidad tonal y dándole otro color al desarrollo melódico que es muy parecido al que encontramos en el compás 21 a 26, al final el material se adelgaza y se hace lento hasta llegar a una sola nota que es *do*.

En lo que bien puede definirse como la *Segunda Sección* de la pieza, Abe continúa ahora con un pequeño coral, que está basado en la segunda parte del tema que aparece del compás 29 al 31, llevando a cabo otro pequeño desarrollo, que termina en el compás 64.

Ahora aparece una sola voz en el bajo que canta, mientras el acompañamiento se establece en la mano derecha. Aquí el desarrollo evidentemente nos lleva a otro lugar y en el compás 71, aparece otra vez un juego entre acordes de *Mi bemol Mayor* y *Do Mayor*, para llegar a *Sol Mayor*, otro diminuto puente para llegar a un clímax que es realizado por esta dualidad de tonalidades, lo que nos lleva a un nuevo desarrollo en el compás 78, ahora sobre un motivo ya expuesto en el compás 32, este desarrollo se lleva a cabo a base de progresiones politónicas, donde primero establece un acorde muy denso y en fuerte, el de *La Mayor* y *Do Mayor*, para después regresar sorpresivamente y en piano a una dualidad, un pedal en *Re Mayor*, mientras aparece el tema principal (compases 12 a 15) en *Do Mayor*. Nuevamente la densidad en *La Mayor* y *Do Mayor* en *f*, y el siguiente fragmento del tema en *p*. Otra vez *La* y *Do Mayores* en *f*, y ahora en *p* la última parte del tema. En el compás 93, cambia la relación armónica de las manos, así, la mano que tocaba en *Do Mayor*, ahora toca *Re Mayor*, y viceversa, para en el compás 96 elaborar una serie de conclusiones del desarrollo anterior a modo de clímax donde se incluyen hasta gritos.

En la *Tercera Sección* de la pieza, comienza con un juego tonal nuevamente, con arpeggios que crean inestabilidad, y fraseos que también van cambiando el sentido rítmico de la pieza, después de un breve paseo, llega de nuevo al acorde de *Mi bemol Mayor*, y de nuevo al juego esta vez con *La bemol Mayor*, un desarrollo aparece con múltiples bordados superiores, inferiores y apoyaturas, a partir del compás 109 al 125.

Ahora Keiko Abe hace uso de otro recurso en el compás 125, muy usual en su música, se

16 Este es un recurso muy utilizado por Keiko Abe en muchas de sus piezas como *Variations on Japanese children's songs*, y *Wind in the Bamboo Groove*.

trata de un discurso elaborado por un lado, de una base firme, en este caso, diferentes tonos vecinos de *Do Mayor*, y por otro lado, otros acordes que vienen muy al caso -dado el dualismo tonal-, que deben ser interpretados en acelerando.

Otro pequeño clímax a base de bordados que crean tensión para concluir en una serie de acordes en *ff*.

En el compás 138, hay un cambio de compás a seis octavos, con una modulación métrica, otro desarrollo se lleva a cabo usando los recursos ya conocidos, pero incluye nuevos golpes como los *golpes apagados* (dead strokes), y acordes por segundas, hasta el compás 146.

En el compás 150, regresa a la idea del coral, que esta vez es muy corto, solo para retomar el tema principal, en el cuarto grado. Un puente a base de acordes en acelerando y rallentando, pero siempre en *crescendo*.

Al compás 156, comienza una nueva exposición del tema principal, con otro recurso muy recurrente en Keiko Abe, el desarrollo armónico sobre la mano derecha que resulta ser el verdadero tema, mientras la mano izquierda lleva a cabo "floreos" de escalas y arpeggios, que deben servir para complementar y colorear la tonalidad.

En el compás 163, emplea esta misma técnica, pero en combinación con el dualismo tonal: El resultado es un desarrollo de las distintas posibilidades de crear espectros tonales completos, con discursos melódicos que van de una octava a otra, haciendo uso de todas las armonías que se plantearon. Todo esto concluye de golpe en el compás 172, para retomar la segunda parte del tema principal, en forma de coral, y usarlo como puente para el siguiente desarrollo del tema principal.

En el compás 180, hay una modulación métrica, un cambio de compás y la nueva exposición del tema principal, esta última vez, será usando un recurso que nos recuerda inmediatamente la pieza *Prisma* de la misma autora: Consiste en realizar un pedal en una nota, ó varias, pero percutiendo en diferentes octavas de la misma, casi siempre es un ritmo de tresillos donde el primer golpe es en la octava más alta, después un relleno con dos notas en la octava media, después un golpe en la octava más baja, y otro relleno de notas en la octava media. Como se mencionó, se reexpone el tema principal, para luego armonizarlo con acordes de sextas, cuartas, segundas y terceras, y llevar al clímax esta última sección.

La *Coda* se lleva a cabo a partir del compás 190, con material nuevo, usando varios elementos reciclados, siempre en aumento de la tensión, hasta la cadencia del compás 205. Keiko Abe utiliza un acorde que es muy común en sus obras, hablamos de un acorde que no resuelve, puede verse como un acorde dórico, como segundo grado con séptima de *Do Mayor*, ó simplemente como un acorde de *Fa Mayor* con la séptima mayor en el bajo. Cabe aclarar que Keiko Abe ha mencionado en varias ocasiones que el uso de este acorde, es justificado por la exploración y explotación de los timbres que producen los armónicos de las teclas de la marimba, los cuales no son tan agresivos al oído como suelen ser los de un piano.

Sugerencias Técnicas para la Ejecución

Basándome en el *Method of Movement for Marimba* de Leigh Howard Stevens¹⁷, de forma general, los movimientos más difíciles que deben ser estudiados antes de abordar la pieza son:

1. Golpes *dobles verticales*, en muchas tonalidades
2. Golpes *laterales* sencillos, con muchas permutaciones
3. Golpes *mixtos*, de combinaciones de los dos anteriores, más *dobles laterales*

En el compás número 20, es necesario un muy buen balance entre las notas, principalmente entre el *do*, y el *mi bemol* del pedal que ejecuta la mano izquierda, este tipo de movimiento se repite muchísimas veces.

Una sección muy delicada se encuentra desde el compás 65 hasta el 73, donde son solo golpes mixtos y dobles laterales, y es necesario aislar esta parte para su estudio individual.

En el compás 96 al 102, las progresiones de acordes por cuartas y terceras, debieran ser muy exactos.

Compás 109 a 110, combinación de golpes laterales sencillos en la mano izquierda y dobles verticales en la mano derecha.

En el compás 113, dobles verticales, pero se debe poner especial atención en el rápido cambio de notas de la mano izquierda.

A partir del compás 126, y hasta el 132, los acelerandos de la mano derecha debieran ser totalmente independientes de la mano izquierda.

Compás 134 y 135, atención a la mano derecha, y cuidar que las manos lleguen al mismo tiempo en el acorde del compás 136.

El compás 143 es, a mi juicio, el más difícil de toda la pieza.

Nuevamente, en el compás 136 al 162, combinaciones de golpes laterales sencillos en la mano izquierda, y dobles laterales en la derecha.

Del compás 163 al 172, es una de las secciones más complejas de la obra, esta serie de golpes dobles verticales, deben ser revisados una y otra vez a fin de intentar ejecutarlos con

17 Stevens, Leigh Howard. *Method of Movement for Marimba, with 590 Exercises*. [New York : Marimba Productions], ©1979.

la mayor limpieza posible.

En el compás 198, cuidar el balance de los acordes, y en los compases 202 y 203, poner atención a las notas correctas.

Sugerencias de Interpretación

Una de las partes más difíciles, pero más musicales de la obra, es todo el principio, se debe intentar ser coherente en la presentación de los materiales que conformarán la pieza entera.

A partir del compás 18, donde comienza la dualidad tonal, se debe poner atención cuando resaltar cual tonalidad, así por ejemplo, en el compás 20, las notas importantes son el *do*, y el *mi bemol* del pedal de la mano izquierda, para establecer la armonía, mientras la mano derecha ejecuta la melodía.

En el compás 29, las notas importantes son, el *do* que se mantiene en pedal a contratiempo en la mano derecha, y las notas superiores que van ejecutando la melodía, mientras la izquierda solo colorear con la otra tonalidad.

En el compás 32, el peso lo llevan las notas de la mano derecha.

Después del crescendo del compás 94 se requiere de mucha energía, la cuestión es dar la dirección adecuada a la música, para llegar al compás 98, y gritar con potencia.

Hacia el compás 113, el peso debe estar en la mano que lleva la melodía, que es la derecha.

Una vez más, en el compás 134, la dirección musical es importante para crear la distensión necesaria, y que las expresiones, *u!*, indicadas en la partitura, resulten naturales.

La sección que va del compás 156 al 162, puede resultar engañosa, pero debido a que Keiko Abe utiliza mucho este recurso en obras anteriores, podemos fácilmente deducir que la melodía es la que se encuentra en la mano derecha, y el acompañamiento que va coloreando la tonalidad, esta en la mano izquierda.

A partir del compás 163, es necesario escuchar con atención el acompañamiento de los acordes de la mano izquierda, y el desarrollo que llevan los acordes de la mano derecha, lo cual se complica al llegar al compás 168, pues la mano izquierda deja el acompañamiento y emprende su propio desarrollo.

De forma general, *Marimba d'amore* nos remite al estilo romántico en el piano, de escritura clara, permite muchas libertades en su interpretación y administrar la energía en todo momento es necesario a fin de conservarla durante toda la pieza.

Encontramos muchos de los recursos que la compositora ha desarrollado durante los últimos 35 años en sus piezas, de alguna forma, es un compendio del lenguaje al que nos ha acostumbrado en obras como *Variations on japanese children's songs*, *Prisma* y *Wind in the bamboo groove* entre muchas otras.

Frédéric Macarez

Es sin duda uno de los percusionistas más activos de su generación. A través de sus diferentes actividades musicales y pedagógicas, manifiesta constantemente su inquietud por el desarrollo del arte de las percusiones, de la excelencia en la práctica instrumental, y del establecimiento de lazos fuertes entre los diferentes actores en todos los aspectos de la percusión.

Macarez estudió en el conservatorio de Amiens, de 1966 a 1980, después se formó en la clase de Jacques Delecluse en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, donde obtuvo el primer premio. Fue primer percusionista y segundo timbalista de *l'Orchestre de la Suisse Romande*, de 1981 a 1987. Daniel Barenboïm lo nombra después solista de la *l'Orchestre de Paris*, agrupación de la que es timbalista desde 1993.

Bajo la batuta de los más grandes directores de orquesta, (Daniel Barenboïm, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Christoph Eschenbach, Carlo-Maria Giulini, James Levine, Lorin Maazel, Igor Markevitch, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Esa-Pekka Salonen, Wolfgang Sawallisch, Georg Solti...), ha adquirido una sólida experiencia como timbalista y un gran conocimiento del repertorio y la interpretación.

Frédéric Macarez mantiene igualmente una carrera como solista y camerista, actividades que lo han llevado por toda Europa, Asia y América del Sur y Norte, donde se ha presentado ya sea con orquesta o con los mejores músicos.

Paralelamente a esta doble carrera musical, ejerce una intensa actividad pedagógica, como profesor del Conservatorio Superior de París -CNR- (Conservatorio Nacional de Región), forma un buen número de futuros músicos profesionales franceses y recibe otro tanto de estudiantes extranjeros.

Sus clases maestras y clínicas, que figuran entre las más demandadas, lo han hecho recorrer toda Europa, Estados Unidos, Japón, Corea, Canadá, Venezuela, México, Brasil, y ha sido invitado a las más prestigiadas instituciones (Juilliard School, Toho School, Oberlin Conservatory, New England Conservatory, Yale University, Musikhochschule Stuttgart...). Macarez es profesor en academias de verano como *Le Bain de musique de Flaine*, *l'Académie musicale internationale de Nice*, *les Académies internationales d'été du Grand Nancy*, *le Forum international des percussions* y la *Akademie Mozarteum in Salzburg*.

Por otra parte, Frédéric Macarez es fundador y director artístico de las *Journées de la Percussion* y es igualmente director de una colección dedicada a las percusiones de las ediciones *Gérard Billaudot*. Macarez es desde 1999 el presidente del *Percussive Arts Society France Chapter* y en noviembre del 2000, fue el primer timbalista europeo en presentarse en concierto en la convención internacional de la *Percussive Arts Society* en Dallas.

Breve Historiade los Timbales Sinfónicos, Pasajes y Primeros Solos

Orígenes

La historia de los timbales sinfónicos, (*kettle drums* [Ing.], *pauken* [Al.], *timbales* [Fr. y Es.], *timpani* [It]), es tan antigua como interesante, existen varios tambores que le preceden, y su origen se puede remontar hasta el cuarto milenio A.C., del cual se conocen escritos en el museo de Bruselas, donde se relatan ceremonias completas acerca del proceso para colocar la piel a un tambor que era usado para diversos rituales¹⁸.

Hay evidencias de otros tipos de tambores muy antiguos que preceden al timbal, en cuanto a la capacidad de cambiar de "afinación". Uno de ellos es un tambor del Oeste de África, con forma de reloj de arena, muy parecido a los actuales *Tambores parlantes*¹⁹ y varios tambores antiguos de la India, los cuales tenían una pasta sobre el parche, de forma que al golpear el tambor en diferentes lugares del parche, la afinación cambia.²⁰

Por otro lado, el uso de dos tambores, uno más grande que el otro, se ubica en el Medio Oeste, en tiempos Islámicos. Estos fueron adaptados mas tarde en Europa para fines marciales, con trompetas y flautas durante las Cruzadas (1100-1300 A.D.) y se montaban sobre caballos, mulas, y camellos. De estos tambores se desarrollaron los actuales timbales sinfónicos occidentales modernos²¹.

Geoffrey Chaucer (1343?-1400), en las *Canterbury Tales*, (1387) nombra a estos instrumentos con la palabra de origen turco-arabe *Nakeres* y William Shakespiere (1564-1616) utiliza la palabra *Kettle drums* en *Hamlet* (1601), para referirse a estos tambores, algún investigador, indica que Leonardo da vinci (1452-1519), tiene bocetos de timbales con sistemas para su afinación, y ¡maquinas con forma de engranes para efectuar redobles de forma fácil y regular!, todo esto alrededor de trescientos años antes de la invención del sistema de afinación²².

En 1457, El Rey de Hungría Ladislaus V, envió un contingente al Rey Charles VII de Francia, para pedir la mano de su hija, llevando estos tambores. Este fue uno de los fenómenos con los cuales poco a poco los timbales fueron dejando de lado sus funciones militares, hasta formar parte en operas y farsas, desafortunadamente no existe ningún escrito acerca de como eran usados los timbales²³.

18 Galpin Francis W., *The Music of The Summerians*. Cambridge University Press, 1970

19 Tambor subaxilar bimembranófono con forma de reloj de arena, que posee la característica de cambiar la entonación de la piel mediante la presión del brazo. Grove, George Dictionary of music and musicians, 5^a ed. New York, St. Martin's press, 1954

20 Papastefan, John. *Timpani scoring techniques in the twentieth-century* / by John J. Papastefan. 1978

21 *Ibidem*

22 *Ibidem*

23 Bessaraboff, Nicholas. *Ancient European Musical Instruments*. New York: October House. 1964

En 1607, aparece la ópera *Orfeo*, de Monteverdi (1567-1643), donde se encuentra una línea -la más baja en registro-, que es un *basso marcatto*, y se afirma que fue escrita para el timbal. Esta era una línea opcional, de la que su ejecución estuvo supeditada a diferentes circunstancias, por ejemplo, que alguno de los trompetistas pudiese tocarla, y a que el compositor deseara o no, que se tocara. Esta ejecución era a base de improvisación.

El primer solo de timbal dentro de la orquesta, es atribuido a Henry Purcell, (1658?-1695), en el cuarto acto de su ópera *Fairy Queen*, (1692), toda una innovación dado que el timbal hasta entonces, solo sonaba junto a las trompetas.

Para 1792, los tímboles y las trompetas eran instrumentos tan complejos, que los ejecutantes eran considerados virtuosos en la orquesta, de hecho, estos vestían de gala, igual que los caballeros, y eran considerados como aristócratas y se les permitía sentarse a la mesa junto con los más altos nobles de su tiempo. La ejecución de estos instrumentos era reservada y celosa de sus dueños. El arte de improvisar sobre estos, solo se enseñaba de forma oral a unos cuantos iniciados.²⁴

George Friedric Handel, (1685-1759), escribe *Fireworks music* en 1749. Acerca de como se ejecutaba la parte del timbal en ese entonces, se ha llegado a afirmar que hasta dieciséis tímboles debían utilizarse para esta obra.

Franz Joseph Haydn (1732-1809), fue mucho más cuidadoso en las dinámicas, el uso del redoble y también podemos encontrar cambios de afinación más rápidos de lo acostumbrado.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) escribió en sus sinfonías Nos.32 y 39, excelentes pasajes para el timbal, además de expandir el uso de dos a tres y hasta cuatro tímboles con un solo ejecutante. Utilizó también por primera vez el *timpani coppers*, (es decir, con sordina) en la ópera *La flauta Mágica*.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) fue quién realmente colocó al timbal en el lugar privilegiado de la orquesta en el que se encuentra hasta hoy, usó intervalos de afinación distintos a sus predecesores, no solo el de quinta, sino el de sexta menor, el de octava, y hasta el de quinta disminuida, este último se encuentra en la introducción del segundo acto de la ópera *Fidelio*. Beethoven transformó al timbal en la espina dorsal de la orquesta y le concedió facultades expresivas e histriónicas.

Los Pedales y la Transposición

No fue sino hasta el siglo diecinueve que aparecen los primeros intentos para inventar mecanismos que permitieran cambiar de afinación más rápido. Para 1812, Gerhard Cramer

24 Bukofzer, Manfred Music in the Baroque Era. New York, W.W. Norton, 1947.

de Munich, y J.C. Stumpf de Amsterdam, inventan los primeros mecanismos para tensar la piel moviendo solo una llave central, y es hasta 1830 con Henri Brod en Paris, donde aparecen los primeros timbales a pedal, los cuales en principio tuvieron siete, luego tres y al final solo uno. En 1872 se perfeccionan muchos sistemas de pedales en Dresden, y en 1911 continuaron su desarrollo en EU²⁵.

Por otro lado, los timbales hasta antes de Beethoven, fueron instrumentos transpositores, es decir, el autor siempre escribía en clave de Fa, la letra G, que correspondía al timbal grande, y C, para el timbal pequeño, sin importar en que tonalidad estuviera la obra a ejecutar²⁶.

Los Nuevos Timbales

Con la llegada de los pedales, los compositores fueron exigiendo cada vez más al timbalista, exhortándolo a cambios de afinación más rápidos y precisos, explorar nuevos timbres, más volumen y fuerza, etcétera.

Hector Berlioz (1803-1869), utilizó también nuevas afinaciones, y fue el primero en indicar que tipo de baqueta debía utilizar el ejecutante. Aunque no fue el primero en usar múltiples ejecutantes en los timbales,²⁷ si destaca este recurso y lo utiliza muy a menudo en sus composiciones, como ejemplos podemos citar la *Symphonie Fantastique Op.14* (1830) que utiliza hasta cuatro ejecutantes cada uno con un timbal. En *Requiem, Grande Messe des Morts Op.5* (1837) llega a utilizar hasta dieciséis timbales y diez ejecutantes. Berlioz fue un verdadero explorador del timbre de los timbales, experimentó con distintas baquetas, diferentes técnicas para apagar el sonido, golpear el timbal con las dos baquetas simultáneamente, y fue también el más consistente en la escritura de cambios de afinación entre un movimiento y otro de una obra.

Richard Wagner (1813-1883), utilizó también afinaciones inusuales, quintas y cuartas, aumentadas y disminuidas, timbales con sordinas, apoyaturas, y fue muy meticuloso con la escritura de redobles, al igual que Beethoven, distinguió entre el *trémolo* perfectamente medido, y el *redoble* sin medida interna, algunos ejemplos son: La primera escena del tercer acto de la ópera *El Crepúsculo de los Dioses* (1872), el preludio del primer acto de *Tristán e Isolda* (1872) y el preludio de *Lohengrin* (1850).

A partir de aquí, encontramos un buen número de compositores que conceden al timbal partes importantes, Robert Schumann (1810-1856), en la *Primera Sinfonía en B bemo* Johannes Brahms (1833-1897), en la *Cuarta Sinfonía, Un Requiem Alemán* y *Canción del destino*, Peter Ilyitch Tchaikovsky (1840-1893) en la *Cuarta Sinfonía, 1812 Obertura festiva* y *Romeo y Julieta*.

25 Papastefan, John J. *Ibidem*

26 *Ibidem*

27 El primero fue J.W. Hertel (1727-1789) en su *Sinfonía*, escrita alrededor de 1748 donde se requieren ocho timbales y hasta se incluye una cadencia.

Gustav Mahler (1860-1911), fue también una eminencia en la escritura para el timbal, pruebas de ello las encontramos en sus nueve sinfonías, usos múltiples de timbales, afinaciones nuevas, gran cantidad de solos, selección de baquetas, etc.

La lista se vuelve interminable, Edward Elgar (1854-1934), Richard Strauss (1864-1945), Jean Sibelius (1865-1957), Gustav Holst (1874-1934), Arnold Schoenberg (1874-1951), Charles Ives (1874-1954), Béla Bartók (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971) Serge Prokofiev (1891-1953) Darius Milhaud (1892-1974) Paul Hindemith (1895-1963) y Dmitri Shostakovich (1907-1975) son algunos autores que aportaron al timbal lenguaje y diversas técnicas de ejecución enriqueciendo sus posibilidades musicales.

Modernidad

Algunas obras fuera de la orquesta donde el timbal es importante son: *Sonata para dos pianos y percusión*, de Béla Bartók (1881-1945), *Ballet mécanique* (1924 y revisada en 1954), de George Antheil (1900-1959) y *Toccata para instrumentos de percusión* (1942), de Carlos Chávez (1899-1978).

Los timbales también fueron usados en las *marching bands* y *drum corps* durante 1970 y 1980, pero su constitución física -nada práctica- para moverse de un lado a otro, los ha ido sacando de circulación en dichas agrupaciones.

Otro uso fuera de la orquesta menos importante, se encuentra en la música popular y el jazz. En 1964 Ringo Star toca timbal en *Every Little Thing* en el álbum *Beatles for sale*. También en 1964, Ginger Baker usó un timbal con *The Cream*, al principio de la canción *White Room*. En 1969, John Bonham utiliza un timbal en el álbum *Led Zeppelin I*; el baterista Elvin Jones emplea un timbal en el disco *A love supreme* del saxofonista John Coltrane, y de hecho existe una pieza escrita para timbal y big band compuesta por Duke Ellington, que lleva por título *Tymperturbably Blue*.

Avances Tecnológicos

En la actualidad, es posible construir los parches de diversas aleaciones de plástico, así se evita que los factores climáticos afecten la afinación y durabilidad del mismo. Otra aportación tecnológica ha sido la llegada de los afinadores, hoy por hoy es posible ejecutar cualquier cambio de afinación en segundos, y aun más, cambios múltiples de afinación en dos timbales al mismo tiempo, con la seguridad de mantener la afinación adecuada, sin importar la cantidad de sonidos externos que nos impidan escuchar la entonación del timbal.

Timbal Solista

Al parecer existe un concierto para un par de timbales y cuarteto de cuerdas escrito por Pietro Pieranzovini (1814-1885). Julius Tausch (1827-1895) escribe otro concierto para timbales en forma de marcha y polonesa cerca de 1878, y uno más es el de Francis Poulenc

(1899-1963): *Concerto for organ, strings, and timpani* (1939)²⁸.

Los primeros conciertos para timbal solista y orquesta completa son: *Concerto for timpani and Orchestra* (1954) de Werner Tärchen, que fue timbalista de la filarmónica de Berlín. *Concerto para cinco Timbales y orquesta*, (1955), de Robert Parris y *Concerto para Timpani y Orquesta* (1962) de Harold Faberman, quien fuera timbalista de la sinfónica de Boston.

Las primeras piezas para solo de timbal fueron, *Sonata* (1953) de Daniel Jones, *The Turn of the Screw* (1954), de Benjamin Britten (1913-1976), *Sonata* (1961), de Philippe Ramey, *Concert piece for Timpani* de Reginald Brind Smithley y *Eight Pieces* (ed.1968), que incluían *recitative and Improvisation* escritas en 1950, de Elliot Carter.

A la fecha existe buena cantidad de piezas para el timbal, ya sea como parte de la orquesta, en música de cámara, ensamble de percusiones, ó como solo de timbal, algunos timbalistas que se han encargado de difundir, componer música y métodos para el timbal son, Alfred Friese, Alexander Lepak, Saul Goodman, Francois Dupin, Richard Hochrainer, John Beck, Fred D. Hinger, Cloyd Duff, William Kraft, más recientes aún son Johnathan Haas, considerado por algunos como *el paganini del timbal*, Rainier Segers, timbalista de la *Berliner Philharmoniker*, Nick Woud, timbalista de la *Koninklijk Concertgebouworkest* de Amsterdam; Ives Brustaux, timbalista de *l'Orchestre de la Suisse Romande* en Suiza y Frédéric Macarez, timbalista de *l'Orchestre de Paris*, en Francia.

28 **Blades, James.** *Percussion Instruments and Their History.* New York : Praeger , 1970

Análisis Musical de *Des Pieds et Des Mains* (De Pies y Manos) para Timbal Solo

La pieza está dividida en *Introducción*, dos grandes *Secciones*, un *Puente* y una *Coda*.

Vale la pena exponer los distintos timbres que utiliza el compositor a fin de identificarlos fácilmente.

gcp Golpe al centro del parche

gct Golpe al cuerpo del timbal

gop Golpe en la orilla del parche

gait Golpe en el aro interno del timbal

Presenta una introducción en la tonalidad de *do menor* nota por nota. De vez en cuando coloca un compás encerrado entre dos dobles barras (compases 13, 22, 29, 32 y 43), que funcionan como indicadores de una pequeña cadencia hacia otro acorde. Se inicia un jugueteo entre tonos vecinos, explorando las posibilidades de crear un espectro tonal con cuatro timbales cambiando de afinación consecutivamente.

En el compás 49 está la *Primera Sección*, hay una modulación que es a *Fa mayor* y aparece de la nada un ritmo de *clave*, sobre el timbal más grave, en un timbre distinto que es el golpe al centro del parche (*gcp*), y que tiene la capacidad también de cambiar de afinación. Sobre esta *clave*, se desarrollan motivos en forma de pequeños solos melódicos en los demás timbales (compases 49 a 60). Estos motivos serán retomados en distintos lugares de la pieza. Después viene un pequeño desarrollo donde explora diferentes ataques en el timbal como portatos, staccatos y acentos, a la vez que se lleva a cabo un juego rítmico entre notas con valores ternarios y binarios. Aparece un puente que se encuentra en el compás 72 donde comienza una modulación métrica que se completa hasta el compás 74, con un ritmo de negras tocando un intervalo de quinta que se repite mientras el timbalista cambia de afinación el resto de los timbales para la nueva modulación tonal a *do menor*.

Esta vez el ostinato será en este intervalo de quinta, percutiendo el parche al centro y nuevamente pequeños solos en los demás timbales, hasta que dentro del discurso, aparecen nuevos timbres, que ahora son golpes que se tocan sobre el cuerpo del timbal (*gct*), y que se van intercalando con los golpes normales, hasta el compás 91 donde por medio de una anacrusa, comienza una modulación nuevamente a *Fa mayor*, cambiando la afinación nota por nota cada compás, que también produce una sensación climática, hasta el compás 94 donde concluye.

En el compás 96 está la *Segunda Sección*. El material es nuevo, es un juego tranquilo entre *gct* y *gcp*.

En el compás 104, de forma sorpresiva, aparece exactamente el mismo desarrollo motivico que escuchamos en los compases 49 a 60. Donde el soporte era el ritmo de *clave*, ahora está una línea a manera de relleno, que suena como un eco y que nos da la impresión de perseguir a la melodía original, solo que en el timbre de *gcp*.

En el compás 117 aparece un nuevo timbre, que es el golpe que se ejecuta en la orilla del parche (*gop*) muy cerca del aro, mientras que se diluye todo el material, y toda la evolución dinámica va hacia *pp*.

En el compás 126 aparece otro timbre nuevo que es un golpe exactamente en el aro del timbal (*gaif*), mezclado con *gct*, en un compás de siete octavos donde en los cuatro primeros hay una subdivisión de quintillo de octavos. Hay una preparación para una modulación métrica en el compás 133, que culmina en el compás 136, donde a manera de puente, se queda solo el timbal que cambia gradualmente de timbre de *got* a *gcp* y de matiz de doble piano a forte.

En el compás 140, nuevamente el juego de voces entre un ostinato y una línea melódica. Esta vez la base son cuartos con *gct* y la línea melódica son desarrollados con materiales ya expuestos, en el compás 152 se prepara una última modulación métrica, que se completa en el compás 156, que lleva a una pequeña sección de climax con redobles que viajan en tonos vecinos llegando a la nota de *mi* natural, que funciona como sensible.

El Puente entre esta sección y la coda, empieza en el compás 165, y esta formado por los mismos motivos que vimos en los compases 49 a 60 con la *clave*, solo que con algunas variaciones rítmicas y esta vez no hay una base ó sustento de ningún tipo, sino que tranquilamente se presentan uno a uno los temas con un compás de silencio entre ellos.

La *Coda* se encuentra en el compás 172, donde comienza un solo usando todos los timbales, recapitulando ritmos y melodías, hasta que se hace audible la *clave* nuevamente, entonces todo se empieza a diluir poco a poco, cada vez menos densidad y decrescendo todo a matiz de *pp*, incluyendo un gradual cambio a *gcp*, un compás de silencio, cadencia y final.

Sugerencias Técnicas para la Ejecución

Frédéric Macarez es un timbalista muy experimentado y dedicado a la orquesta, su escritura es limpia, transparente y totalmente tonal en esta pieza, por ello: afinación y sonido, son los dos grandes problemas a vencer.

De forma general, algunos consejos son:

-El estudio del redoble. Desde el principio de la pieza y hasta el compás 47 los pasajes musicales son exclusivamente a base de redobles.

-La modulación métrica que aparece en el compás 73 debe ser ejecutada con exactitud.

-Atención en los compases 89 y 90, es necesario encontrar la digitación que nos proporcione fluidez sin mucho esfuerzo.

-Compás 104 -110, el paso de un timbal al otro debe ser fluido en búsqueda de los dos timbres distintos que se especifican.

-Compás 126-135 especial cuidado en la duración del quintillo y la sensación de las tres notas de octavo.

-En el compás 145 y 148 una vez más se debe cuidar la fluidez de estos pasajes.

Sugerencias de Interpretación

Al principio de la partitura encontramos la indicación *Librement*. Debemos buscar el fraseo que vaya dando dirección a cada cambio de afinación.

Entre los compases 48 y 49, ante el sorpresivo cambio de discurso, sugiero realizar una amplia respiración para crear un poco de expectación, antes de entrar al compás 49.

El compás 94 deber ser conclusivo, y en el compás 95 podemos dar un poco más de tiempo para realizar con calma un cambio de baquetas.

Es un dato curioso que la pieza esté escrita por un francés en Venezuela, no sabemos exactamente la perspectiva de este músico acerca de Latinoamérica y su música, pero es seguro que debió quedar sorprendido ante la música popular caribeña, y no tuvo ningún prejuicio en utilizar como base el ritmo de una *clave* cubana.

Lo que podemos hacer entonces es tratar de encontrar la percepción del autor, e interpretar la obra intentando agregar un poco de picardía, tratando de hacer parecer la pieza como una improvisación.

Iannis Xenakis

Iannis Xenakis nace en Braila, Rumania, en 1922 en una familia griega. A los cinco años de edad, pierde a su madre a causa de la viruela.

En 1932 su padre lo lleva a un colegio Greco-inglés a la isla de Spetai, donde Xenakis muestra su interés por la cultura griega antigua; poesía y tragedia eran sus principales lecturas. Ante la ruptura de la familia, la muerte de su madre y el distanciamiento de sus hermanos, es muy fácil suponer porque el joven Xenakis fue un muchacho inadaptado que prefirió pasar mucho tiempo en soledad entre una biblioteca y los deportes. Tiempo después, toma clases privadas de análisis armonía y contrapunto con Aristote Koundourov.

La Resistencia

El 28 de octubre de 1940, primer día en que Xenakis debía presentarse al Politécnico de Atenas, este tuvo que cerrar debido a que las tropas de Mussolini ocupaban Grecia. Un año después, Xenakis decide enlistarse en la resistencia, primero en un partido de derecha, luego en el partido comunista, y resulta encarcelado muchas veces, primero por italianos, luego por alemanes. En ese tiempo sus lecturas preferidas fueron las de Platón, Marx y Lenin. Para 1944 dirige su propio batallón de la *Armada Nacional Popular*. En 1945 durante la defensa de un inmueble, Iannis Xenakis junto con dos camaradas son alcanzados por un obús inglés, el golpe de un fragmento le da en plena cara, destrozándole todo el lado izquierdo de la misma. Haciéndolo pasar por muerto, su padre logra llevarlo al hospital donde recibe numerosas cirugías, pero pierde el ojo izquierdo.

Después de salir del hospital, retoma sus estudios en el Politécnico al mismo tiempo que su actividad política clandestina, y nuevamente es encarcelado varias veces.

En 1946 termina sus estudios pese a su actividad política, y un año después, se ve forzado a huir a un apartamento en Atenas, donde tiene que pasar seis meses encerrado. Después gracias a un pasaporte falso que le consigue su padre, y con el nombre de Konstantin Kastrounis, se embarca hacia Italia. Mientras el huye, en Grecia es condenado a muerte bajo el cargo de terrorismo político, mientras su padre y hermano son encarcelados.

Le Corbusier, Messiaen y la Música Estocástica

En diciembre de 1947, Xenakis entra como ingeniero al despacho de Le Corbusier, y para 1949 intenta retomar sus estudios musicales de forma seria sin mucho éxito, pues muchos músicos no lo quisieron recibir debido a su personalidad reticente y a que era un principiante en la música. Xenakis empieza a rebotar entre las clases de música de Arthur Honneger, Darius Milhaud, Nadia Boulanger, Annette Dieudonné, hasta llegar a Olivier Messiaen, con quien logra una buena conexión personal.

En 1954 Le Corbusier nombra a Xenakis como su colaborador principal en la construcción del convento de *La Tourette*; Donde despliega sus "paneles de vidrio ondulatorios" sobre la fachada Oeste, que después se hicieron famosos.

Comienza a trabajar en la composición de *Metástasis*, donde concibe gráficamente las texturas de glissandi, basados en curvas parabólicas, y cuyo mismo principio utilizará después en la construcción del Pabellón Philipps.

Gracias al apoyo de Messiaen, Xenakis envía partituras a diferentes personalidades como Schaeffer, Scherchen y Stroebel.

De 1955 a 1959 escribe diferentes textos como *La crise de la musique sérielle*, donde critica duramente el principio de la serie y la organización polifónica; *Théorie des probabilités et composition musicale*, donde Xenakis expone las leyes estocásticas utilizadas en la composición de *Pithoprakta* en la cual trabaja en ese entonces. *À la recherche d'une musique stochastique*, donde explica los principios de la composición estocástica, usados en *Achorripsis*, e incluye el análisis de un extracto. Todos estos artículos serán retomados para el libro *Musiques Formelles*.

Al tiempo en que entra al grupo de investigación musical de Pierre Schaeffer, empieza a trabajar en el pabellón Philipps, a partir del cual Xenakis tiene problemas con Le Corbusier, al parecer por envidias de este hacia Xenakis, hasta que en 1959, Le Corbusier termina por despedirlo.

Durante los años de 1960 escribe el último de sus textos que conformarán *Musiques Formelles*, este es: *Éléments de musique stochastique* el cual constituye el capítulo ii, de *Musique stochastique markovienne*, donde propone una representación granular del sonido y la integración de una memoria a los procesos estocásticos con la utilización de cadenas markovianas. Este libro es editado en 1963, con un texto anexo llamado *Musique symbolique*, donde se aportan principios usados en la composición de *Herma*.

Xenakis, El Ordenador, Japón, EU

Xenakis viaja a Tokyo al congreso internacional *Orient-Occident (East-West Music Encounter)*. Entre los compositores occidentales estaban: Luciano Berio, Elliot Carter, Henry Cowell, Reger Sessions, así como el musicólogo Stuckenschmidt. Conoce a Yuji Takahashi -quien será uno de sus intérpretes más devotos- y Toru Takemitsu lo presenta con Seiji Ozawa.

Xenakis es un pionero en la utilización de los ordenadores y computadoras en la música, teniendo acceso a un programa informático de composición musical, y con la ayuda de cálculos dados por el ordenador IBM 7090 compone la "familia" ST, conformada por las composiciones: *ST/48-1,240162*. *ST/10-1,080262*. *ST/4-1,080262*. *Morsima-Amorsima (ST/4-1,030 762)*, *Atrées (ST/10-3,060 962)*, con sus respectivas transcripciones a diferentes

dotaciones de instrumentos.

Después Aaron Copland lo invita a dar clases de composición en el Berkshire Music Center de Tanglewood (Massachusetts), donde empieza a trabajar sobre *Eonta* y a escribir acerca de la *cribas*.

Continúa escribiendo artículos acerca del desarrollo de sus nuevas ideas composicionales (acerca del tiempo y cribas) y expone por primera vez en *La voie de la recherche et de la question* y *La Ville cosmique* para el libro de Françoise Choay, que lleva por nombre *L'Urbanisme. Utopies et réalité* (Paris, Le Seuil, 1965), estos artículos serán retomados para *Musique Architecture*.

El EMMAMu, Luz y Sonido, Las Percusiones

Xenakis funda el EMMAMu, (Équipe de Mathématique et d'Automatique musicales). Las actividades del EMAMu se orientan en dos ejes: Por un lado, la actividad pedagógica con enseñanza teórica y seminarios. Por otro lado la actividad de la investigación.

Realiza varios espectáculos de luz y sonido, para el pabellón francés de la exposición universal de Montréal, llamado *Polytope de Montréal*. La exposición universal de Osaka, *Hibiki Hana Ma*, para el quinto festival de artes de Chiraz y *Persepolis* en las ruinas del palacio de Darius.

En 1968 Xenakis publica *Vers une philosophie de la musique* en una revista de estética, donde retoma sus ideas acerca del tiempo y explica la aplicación de *rotaciones de un cubo* en la composición de *Nomos Alpha*.

Se instauran las *Journées Xenakis* donde se ofrecen conciertos y debates en diferentes foros acerca de su música y teorías.

En 1969 compone su primera pieza para percusiones de nombre *Persephassa* para *les Percussions de Strasbourg* en el *Festival des Arts de Chiraz*.

El periodo de 1972 a 1975 esta lleno de sucesos importantes. Xenakis es nombrado miembro honorario de la British Computer Arts Society.

Para un festival de otoño, Michel Guy le encomienda una ópera, a lo cual el responde:

"No, eso no me interesa, pero puedo hacer un espectáculo automático, abstracto, con luces, láser, y flashes electrónicos".²⁹

Resultará en el *Polytope de Cluny*, el cual se mantendrá desde el 13 octubre de 1972 hasta Enero de 1974, obteniendo un total de 90, 000 entradas.

Habrà más espectáculos de luz y sonido como *Diatope*, (musicalizando con electroacústica la *Légende d'Eer*, con un dispositivo luminoso de 1,600 flashes, 4 proyectores láser y 400

29 Maurice Fleuret, Le Nouvel Observateur, 6 septembre 1971, p.114

espejos de prismas móviles) y *El Polytope de Mycènes* en las ruinas de la ciudad.

Tiempo despues el EMAMu se convierte en el CEMAMu, (Centre de Mathématique et Automatique musicales.)

Xenakis regresa a Grecia después de la caída del régimen.

Se instala la *Semaine Xenakis*, exposiciones, conferencias y conciertos donde el público griego escucha música de Xenakis nunca antes ejecutada en su país, (entre otras, *Metastasis*, *Pithoprakta*, *Achorripsis*, *Nuits*, *Polla ta Dhina*, *Herma*, *Evyrali*, *Synaphai*, *Charisma*, *Anaktonia* et *Empreintes*).

En 1976 continua su interés por las percusiones, compone *Psappha* para Sylvio Guakda en el marco del festival inglés de Bach, en Londres.

Xenakis presenta su tesis doctoral en Artes/Ciencias en la Universidad de París. El texto será editado por Casterman en 1979. Este mismo año, compone *Pléiades* para *les Percussions de Strasbourg* destinado un espectáculo de ballet.

Xenakis portodoel Mundo, Premios, Nombramientos, Más Percusiones

Para los años de 1980, Iannis Xenakis se convierte en uno de los compositores más ejecutados por todo el mundo; *Metastasis* es ejecutada por la *New York Philharmonic* y Zubin Mehta, *N'shima* por la *Brooklyn Philharmonia*, dirigida por Lukas Foss. El festival *Settembre Musica* de Turin es dedicado a Xenakis.

Participa en numerosos programas de radio y televisión, programa de Georges Charbonnier acerca del CEMAMu, otro programa de la televisión canadiense, entrevista en TF1 para el programa *Arcana* de Maurice Leroux; programa popular *Bios Bahnhof* de la *Westdeutscher Rundfunk*.

Recibe títulos, premios y membresías, *Officier de l'ordre des Arts et Lettres*, *Chevalier de la Légion d'honneur*, *Miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín*, *Doctor honoris causa* de la Universidad de Edimburgo y *Miembro extranjero de la Real Academia Sueca*.

Continua su exploración usando percusiones y en 1985 compone *Idmen A y B* para el coro *Antifona de Cluj* y *les Percussions de Strasbourg*, en el marco del festival *Europa Cantat*.

Xenakis participa en una masterclass organizada por Morton Feldman en el Festival *Nieuwe Muziek De Kloveniersdoelen* en Holanda.

En 1987-88 compone *Rebonds* para Sylvio Guakda, en el marco del festival de *Roma Europa* y en 1989 compone *Okho*, para tres djembes, esta pieza está dedicada a el Trio de percusiones *Le Cercle*, conformado por Willy Coquillat, Jean Pierre Drouet y Gaston Sylvestre y fue comisionada para la conmemoración del bicentenario de la revolución

francesa.

A partir de 1990 Xenakis fue *Distinguido Residente* en la Universidad de San Diego, fue nombrado profesor emérito de la universidad de la Sorbona de París, *Officier de la Légion d'honneur et commandeur de l'ordre des Arts et Lettres*, *Miembro honorario de la Academia de Sta. Cecilia* en Roma, *Caballero de la legión griega del Fénix*, recibió también la *Medalla al mérito nacional* y en Japón el premio *Kyoto*.

El cuarteto *Arditti*, el *New London Chamber Choir* dirigido por James Wood, la Orquesta Sinfónica de la BBC, Christian Lindberg y Esa-Pekka Salonen son solo algunos de los artistas con los que trabaja regularmente, mientras sigue componiendo e investigando. Xenakis desarrolla el programa informático *GENDY*, que permite introducir en el proceso de síntesis sonora, un algoritmo estocástico llamado *Síntesis Dinámico-Estocástica*. Su música es utilizada en conciertos con numerosas funciones ó en espectáculos de danza que realizan giras extensivas que recorren el mundo entero en los foros y con los actores más importantes del arte.

Sus últimas obras importantes para la percusión fueron:

Zythos, para trombón y seis percusionistas, escrita para Christian Lindberg y el ensamble *Kroumata* respectivamente y en 1997 compone la última obra de su amplísimo catálogo: *Omega*, para la famosa percusionista Evelyn Glennie y el ensamble *London Sinfonietta* dirigido por Markus Stenz.

Iannis Xenakis fallece la madrugada del 4 de febrero del 2001 a los 78 años de edad.

PROBLEMAS RELATIVOS A LA MULTIPERCUSIÓN

Instrumentos de varios instrumentos

La multipercusión desde el momento en que es un instrumento conformado por varios instrumentos, representa un problema muy grande, impensable para cualquier otro instrumentista, esto implica situaciones peculiares en donde para mantener la dotación de instrumentos armada todo el tiempo, se requiere de un espacio bastante grande (regularmente como mínimo un espacio de 3x3 m²) en la mayoría de los casos. Si no se cuenta con ese espacio, se deberá armar y desarmar la dotación, una y otra vez, esto implica que cada vez que se estudie la pieza, parecerá estudiarse cada vez en un instrumento distinto. Un violinista no puede imaginar tardarse media hora armando su instrumento, un flautista no concibe que después de armar su flauta tenga que descansar unos quince minutos antes de empezar su rutina de calentamiento, un trombonista se volvería loco si le quedara la vara cinco centímetros más larga o más corta, o curvada de un día para otro.

Lo mejor en este caso es conseguir el espacio para dejar todo armado el tiempo que sea necesario.

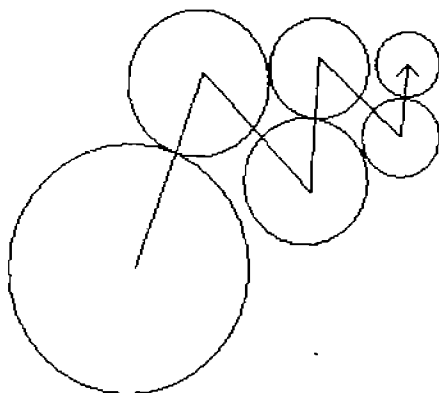
Dotación

Cada pieza de multipercusión requiere una dotación diferente de instrumentos, con lo cual, debemos pensar en poseer un arsenal de instrumentos para satisfacer las necesidades instrumentales que el compositor pueda imaginar, desde pensar en una dotación de solo dos tarolas, hasta una donde se utilice un didgeridoo, un patito de hule apachurrable, una revista, un par de zapatos, tres latas de cerveza y un ruiseñor (silbato de agua), hasta llegar a una dotación con un juego de seis timbales, dos bombos, tres boo-bams, cuatro tam tams, cinco tom-toms, seis djun-djuns, siete timp-toms.... etcétera, y por lo cual, cada pieza requerirá de su propia disposición de los instrumentos, inclusive, encontraremos piezas en donde, aunque la dotación de los instrumentos sea muy parecida, las necesidades de ejecución nos obliguen a realizar cambios sustanciales en la distribución de instrumentos, estas necesidades, nos serán dadas, muchas veces, en base a lo que el compositor decida, y/o en función de como este escrita la pieza en el papel.

Algunas soluciones que se han desarrollado y son usadas como principios básicos para abordar cualquier pieza, son:

1.-Zig-zag: Este sistema funciona colocando los tambores del más grande al mas pequeño, en zig-zag. (ver dibujo 1)

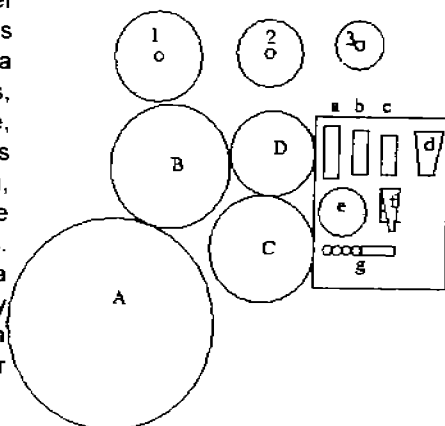
2.-Distribución por familias: Esto es, colocar todas las placas en un lugar común, todos los tambores en un lugar común, todos los instrumentos-accesorios³⁰ de percusión en un lugar común, etcétera (ver dibujo 2, donde A,B,C,D son pieles; 1,2,3, son platillos y a, b, c, d, e, f, g, son instrumentos-accesorios varios).



3.-Altura estándar integral: Esto es, colocar todos los instrumentos a la misma altura, como si fuera una mesa.

4.-Dependiendo del ejecutante o la pieza, se pueden colocar los instrumentos de izquierda a derecha, de grave a agudo, o viceversa.

Todos estos sistemas pueden y deben ser transformados, dependiendo de las características del lugar a estudiar, a interpretar, la dotación de instrumentos, cualidades físicas del ejecutante, instrucciones del compositor, etcétera, las posibilidades son infinitas, y cada pieza, representara un reto a la creatividad, y se encontraran las soluciones mas inverosímiles. El concepto es mantener la mente abierta a cualquier posibilidad que facilite la ejecución y que al final nos proporcione una disposición de instrumentos que permita la mejor interpretación posible.



Escritura

Dibujos 1 y 2 Sistemas por familias

Aunado a todo esto, resulta todo un problema el como escribir una dotación considerable de instrumentos en el pentagrama, y entonces muchos compositores han optado por diferentes soluciones, exhortando al percusionista, a aprender un código distinto en cada partitura, esto

³⁰ Se refiere a varios instrumentos de percusión, que son pequeños: triangulo, pandero, castañuelas etc. también conocidos como percusión menor.

sin contar que en la multipercusión, se han tratado de desarrollar nuevas formas de escritura que pretenden a su vez, nuevas formas de lenguaje: Ejemplos claros se encuentran en la mayor parte de las partituras que citaremos más adelante.

Baquetas

Existe otro problema único en la multipercusión, cuando suelen ser tan distintos los instrumentos en su organología y que se encuentran en la misma dotación, es muy probable dudar al respecto de que tipo de baquetas utilizar, puesto que en la mayoría de los casos del repertorio mas reciente, no hay tiempo para cambiar una y otra vez las baquetas.

Aquí la solución debe ir en función de juicios tal vez alejados de la interpretación común de cada instrumento, tal como lo haría un ejecutante en la orquesta sinfónica donde, para percutir un bombo buscara un baquetón grande, y dependiendo de la textura que necesite, buscara el baquetón adecuado a ciertas características. Pongo como ejemplo un supuesto donde en un fragmento orquestal existe una gran carga tímbrica de instrumentos, entonces al percusionista se le indica en la partitura ejecutar un redoble en el bombo, a modo de soporte de toda la carga orquestal. Usualmente el percusionista reacciona, buscando un par de baquetones con muy buen peso, y muy suaves en la punta, para de esta forma, realizar el redoble sin que se escuche cada ataque del baquetón, y buscando obtener solamente el cuerpo y timbre tan bajo que pueda ofrecer el bombo. En la multipercusión, usaremos diferentes criterios para elegir las baquetas que permitan obtener determinados sonidos pensando mas bien en el compositor (si no es que el mismo decida que baquetas quiere), tal vez en no dañar los instrumentos, o en el carácter de la pieza, y en fin. No solo en que el tambor se toca con baquetas de tambor, la marimba con baquetas de marimba, etcétera, muchas veces la elección de las baquetas resultara en oposición a las convenciones regulares, y no es nada extraño terminar tocando un tam-tam con una baqueta de xilófono, o una tarola con baquetas diseñadas para el bombo.

BREVE HISTORIA DE LOS SOLOS DE MULTIPERCUSIÓN

Ensamblajes Mixtos

En 1918 Igor Stravinsky (1882-1971), compone *Histoire du soldat*, para ensamble instrumental y narrador, donde se incluye un percusionista que ejecuta varios instrumentos. Esta pieza incluye los primeros solos de multipercusión.

Existen después algunas piezas donde se ejecutan varios instrumentos a la vez, pero no con el carácter solista como el que confiere Stravinsky al percusionista, ejemplo de esto es *La creation du monde* (1923), de Darius Milhaud (1892-1971). No es sino hasta 1929, cuando el mismo Milhaud escribe el primer concierto para multipercusión, llamado: *Concerto pour batterie et petit orchestre* (1929-30).

El Hueco

Curiosamente entre los años de 1930 a 1958, no existe absolutamente nada escrito para solo de multipercusión, tal vez por ser tiempos de guerra, tal vez por que se estaba "cocinando" toda una nueva estética.

En 1958 André Jolivet (1905-1974) escribe el *Concerto pour percussion*.

Los solos de multipercusión hasta este momento, se muestran conservadores a la función principal de la percusión en general, que era dar color y firmeza rítmica, y puede ser que la batería, que comenzaba a ser famosa gracias al jazz en los años de 1930 a 1960, influenciara en esta idea de juntar varios instrumentos en una misma dotación.

Primeros Solos para Multipercusión

En 1959 Karlheinz Stockhausen (n. 1928) compone la primera pieza para solo de percusión llamada *Nr. 9 Zyklus*. La segunda es, *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman (1926-1987), siguen sucesivamente *Intérieur I* (1965-66) de Helmut Lachenmann (n. 1935), *Maximusic* (1965) de James Tenney (n. 1934), y un año después, *Janissary Music* (1966) de Charles Wuorinen (n. 1938).

Durante estos años de 1960 a 1970, aparecen dentro de la percusión los primeros intentos de crear un nuevo lenguaje, timbres, nuevas formas de escritura, etc., pero aun notamos que las composiciones guardan cierto halo de orquesta en diversos sentidos, es decir, encontramos bloques sonoros por familias, y aunque hay factores aleatorios, son más bien ordenados por principios como el de la entropía. Muchas de estas piezas, a falta de un lenguaje (y en la búsqueda de este), tratan de incluir miles de instrumentos para contar con muchos colores, y posibilidades, tratando de englobar y unificar todos los elementos disponibles para crear nueva música, propiciando las dotaciones monumentales de

instrumentos.

En 1973 Vinko globokar(n.1934) escribe *Toucher*, y en 1976 Iannis Xenakis(1922-2001) escribe *Psappha*.

Estas últimas dos piezas, marcan el cambio hacia nuevas formas de expresión a través de la literatura de la música para multipercusión, pues la limitante inicial, que era el lenguaje, se transforma en el concepto, es decir, se incluyen palabras, las cuales son la característica del lenguaje hablado, por ejemplo en *Toucher*, el autor propone al ejecutante la búsqueda de instrumentos que se asemejen a los sonidos de vocales y consonantes emitidas por la voz, y los instrumentos se ejecutan sobre un texto escrito: *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht(1898-1954). En *Psappha*, Xenakis fue influenciado por los poemas de *Sappho*, quien fue poetisa griega del siglo VI A.C. y que revolucionó la literatura en aquel entonces por el principio abstracto de variación sobre las unidades métricas en su poesía. Estas dos piezas son evidencia de la existencia de nuevos discursos musicales y propuestas estéticas.

A partir de los años de 1980, se abre una nueva veta musical, y de entonces a la fecha encontramos muchas piezas para multipercusión, con todas las influencias, temáticas y dotaciones posibles, instrumentos occidentales y no occidentales de todas las etnias y folclores de la mayor parte del mundo, objetos que los compositores y/o ejecutantes han sublimado a instrumentos musicales como macetas y pedaceras de fierro; instrumentos inventados, técnicas nuevas de ejecución con las manos y los dedos, la voz, recursos multimedia, teatro, improvisación libre, el jazz, etcétera.

Algunas de las obras que ejemplifican lo anterior y de las más significativas son: *Temazcal* (1984) de Javier Alvarez(n.1956), *?Corporel* (1985) de Vinko globokar (n.1934), *To the earth* (1985) de Frederic Rzewsky (n.1938), *Rogosanti* (1986) de James Wood, *Rebonds* (1988) de Iannis Xenakis (1922-2001), *Anvil chorus* (1990) de David Lang (n.1957) y *Bone Alphabet* (1991) de Brian Ferneyhough(n.1943).

Puentes en el Arte

Al arte de la percusión bien se le puede definir como un instrumento de vanguardia. Pues a través de ellos se han realizado algunas de las búsquedas de un lenguaje musical nuevo, incluyendo nuevas formas y procesos de composición más la búsqueda de nuevos timbres. En la multipercusión encontramos un verdadero puente entre la música occidental académica, la música folclórica y popular; además de mantener relación estrecha con diferentes manifestaciones del arte como el teatro, la literatura, la danza, el *performance*, etcétera.

Análisis Musical de Rebonds (Rebotes) para Multipercusión Sola

Sección Áurea y Modulor

La Sección Áurea es la división desigual de una línea en segmentos tales, que la proporción de una parte pequeña *C* a una más larga *B*, es la misma proporción que existe de la más larga al total de la línea *A*. Esta división produce un número irracional conocido como *phi* ϕ , 1.618034...

Podemos decir entonces que *A* es a *B*, como *B* es a *C*.

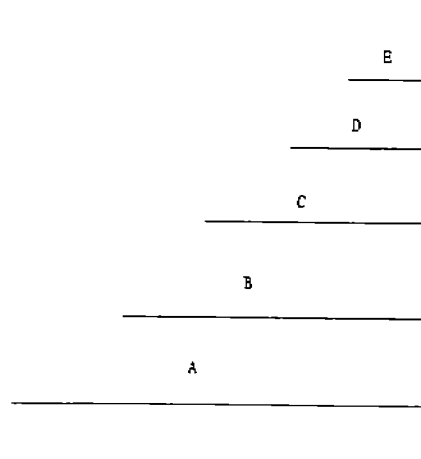
El segmento de línea *C* es la sección áurea de *B*, y el segmento *B*, es la sección áurea de *A*. De igual forma podemos dividir el segmento de línea *C* en dos partes desiguales que pueden producir *D* y *E*.

C, *D* y *E* guardarán entre ellos exactamente las mismas proporciones antes descritas. (fig.1)

La continuación sobre esta teoría al infinito se llama *Sistema Recursivo*. Una idea de este nos la pueden dar las *Matrushkas* rusas, o el efecto *paletón corona*, donde en la envoltura de un paletón, podemos apreciar a un niño que sostiene un segundo paletón en la mano, y el paletón del niño, tiene a su vez otro niño que sostiene un tercer paletón en la mano, y así sucesivamente.

Por otro lado, la diferencia entre la sección áurea y el *Modulor* de Le Corbusier, se encuentra en que según Balint Andras Varga³¹ y Matossian³², Le Corbusier basó las proporciones de su *Modulor* tomando como

Figura 1 Secciones áureas



constante la altura de un hombre escandinavo promedio con el brazo levantado, y a partir de esta constante, generó dos series de números, una serie a partir del número 480 y otra a partir del número 960, del primero -480/ 1.618034- resulta la serie de números 296,183,113,70,43,27,etc. y del segundo -960/ 1.618034- resultan: 593, 366, 226, 140, 86, etc. No es necesario ahondar más en las diferencias, pues con esta información es suficiente para explicar el material que nos interesa.

31 Varga, Bálint András. *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber, 1996

32 Matossian, Nouritza. *Xenakis*. London: Kahn and Averill, 1990

Proporción Áurea en la forma musical de *Rebonds*

Xenakis no tuvo problemas en ocupar el *Modulor* puesto que estaba familiarizado con la Sección Áurea utilizada en la cultura griega y usó estos conceptos como unificadores en la construcción formal de su música. En *Rebonds* podemos darnos cuenta muy rápido del uso de la proporción Áurea o *Modulor*, como lo llamó Le Corbusier.

Parte a

Presenta el principio de masificación gradual y los cúmulos de sonido llamados "nubes" ó "galaxias" características de la música estocástica.

Este movimiento contiene 60 compases en 4/4, dando como resultado 960 dieciseisavos en total. 960 -recordemos- es uno de los números que usó Le Corbusier para su *Modulor*, generando la serie de 593, 366, 226, 140, 86, etc., sólo con observar la serie de derecha a izquierda, podemos imaginar el principio de masificación gradual sobre el cual esta basada la parte a.

Finalmente en la parte a podemos encontrar que :

- a) El total de la parte a es de 960 dieciseisavos
- b) En el dieciseisavo 593 encontramos SA1 (Sección Áurea 1)
- c) Dieciseisavo 367 encontramos SA2
- d) D. 227 - SA3
- e) D. 140 - SA4
- f) D. 87 - SA5
- g) D. 53 - SA6

Es necesario aclarar que debemos contar los dieciseisavos partiendo del final de la parte a hacia el principio.

Ahora remarcaremos una serie de sucesos que convergen en las coordenadas mencionadas.

SA1, 593 (compás 23, último dieciseisavo del cuarto tiempo) este punto se encuentra exactamente diez compases después del primer acento doble de toda la parte a ejecutado en el tom grave, y diez compases antes de un acento que se ejecuta en el mismo tom, es en esta sección donde el discurso musical parece dar un giro.

SA2, 367 (c. 38 segundo dieciseisavo del primer tiempo) aquí encontramos dos dobles acentos en el mismo compás y en el mismo tom.

SA3, 226 (c. 46 segundo dieciseisavo del cuarto tiempo) cae en medio de una serie de 12

dobles acentos que comienzan en el compás 43.

SA4, 140, (c.52 segundo tiempo) cae exactamente en el primer silencio de los mas largos de dos negras, que crea una expectación después de todo el cúmulo de energía que se tenía.

SA5, 86 (c. 55 segundo dieciseisavo del segundo tiempo) este punto resulta en medio de las seis apoyaturas que se ejecutan en los tambores de los extremos en lento decrescendo.

SA6, 54 (c. 57 tercer dieciseisavo del tercer tiempo) cae exactamente en la sorpresiva apoyatura en forte a la mitad de un pasaje muy suave.

Parte b

En esta, la música esta en secciones claramente divididas a lo largo de líneas instrumentales de timbre, así, primero el discurso esta en las pieles con un ostinato en el bongó y una línea melódica que se repite de forma irregular, después el discurso pasa a las maderas, con material totalmente contrastante. Cada una de estas líneas o familias de instrumentos, tendrán intervenciones cada vez más cortas una y otra hasta que terminan por mezclarse las dos.

El tiempo de este movimiento esta dividido en 87 compases en 4/4, produciendo 1,392 dieciseisavos. Por otro lado, si dividimos las secciones y contamos los dieciseisavo de cada una, podremos apreciar muchos puntos importantes que se describen a continuación.

- a) El número de dieciseisavos que tiene por duración cada familia instrumental
- b) Secciones importantes
- c) Las proporciones entre estos elementos.(fig.2)

Los resultados son:

470 dieciseisavos en total para la primera sección que aparece como "Pielés 1".

51 dieciseisavos en total para la segunda sección que aparece como "maderas 1".

20 d. en "redoble en pieles".

480 d. en "Pielés 2"

100 d. en "Maderas 2"

20 d. en "Redoble Maderas"

242 d. en "Pielés/Maderas"

Rebonds b Estructura Formal

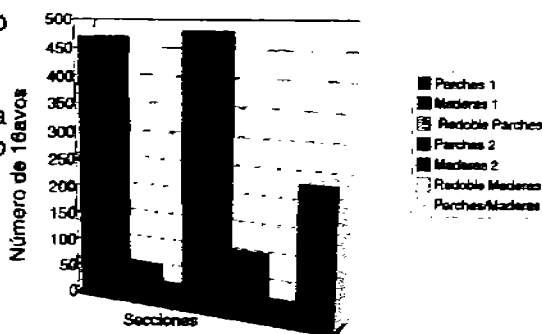


Figura 2 Estructura formal dividida en secciones

Toda esta información nos servirá para evidenciar el uso de la SA y *Modulor*, y damos una idea mucho más amplia de su aplicación a esta obra.

Evidencia a gran escala de la Sección Áurea

Calculando la Sección Áurea (1392/1.618034) se genera la serie de 860,532,329,203,126, etc. SA1 se ubica en el dieciseisavo 860, este determina el lugar del primer redoble de la pieza, el largo redoble del bongo que empieza en el compás 34 en el segundo dieciseisavo.

Evidencia a pequeña escala de la Sección Áurea

Existe otro redoble del bombo en el compás 46 en el cuarto tiempo, este redoble cae dentro de la segunda sección más grande de dieciseisavos ("pieles 2" en fig.2) en el dieciseisavo número 480 (recordemos que este es un número usado por Le Corbusier) de toda la pieza y es virtualmente idéntico en proporción que "pieles 1", (la diferencia debió ser ajustada por Xenakis en función de la música). Por otro lado también coincide de forma interna en proporciones con la serie de números que nos da el *Modulor* de Le Corbusier basado en el número 480, (recordemos que este número nos da la serie de 297,183,113, 70, etc.) Pues bien, el redoble del bombo cae exactamente en el dieciseisavo número 183 de "pieles 2".

Sección Áurea a Nivel Molecular

Cabe mencionar que el genio de Xenakis en el uso de la SA se puede encontrar en cualquier

lugar de la parte b, pues si analizáramos cada frase sustancial de "pieles", "maderas", y sus subsecuentes mezclas, y aun las transiciones de una a otra sección, podemos encontrar muchas coincidencias con los números que nos dan las proporciones Áureas y el *Modulo*.

Sugerencias Técnicas para la Ejecución

Quiero empezar con una traducción de las instrucciones que aparecen al principio de la partitura, porque es aquí donde se plantean gran parte de los problemas para ejecutar pieza.

Rebonds esta en dos partes, a y b, el orden de ejecución no es rígido: sea ab o ba, sin interrupción.

Las indicaciones metronómicas son aproximadas.

La parte a solo contiene pieles: 2 bongos, 3 tom-toms y 2 bombos.

La parte b contiene: 2 bongos, 1 tumba, 1 tom-tom, 1 bombo, así como un juego de 5 cajas de madera.

Los acordes de las pieles y las cajas de madera deben estar escalonados en una gama muy amplia.³³

Los problemas en cuestión son:

Dotación

- 1.- Acomodar una dotación que permita una buena interpretación de la parte a, puesto que esta contiene una serie de polirritmias, que en buena parte son resueltas con una disposición adecuada de la dotación.
- 2.-Acomodar una dotación que permita una buena interpretación de la parte b, puesto que esta contiene varios fragmentos de notas (que pueden verse como escalas o arpeggios) a ejecutar, muy veloces, y ciertas disposiciones permiten la ejecución mas veloz, sin demasiado esfuerzo.
- 3.-Acomodar una dotación que permita ejecutar las dos partes sin interrupción entre estas, porque muchas disposiciones resuelven la primera cuestión, complicando la segunda, y muchas disposiciones logran resolver la segunda, complicando la primera.
- 4.-La elección de los tambores y baquetas de forma general, debe ser en función de obtener un buen sonido que responderá a los gustos personales e influencias del ejecutante.

Algunas soluciones a estas cuestiones, han llevado a ciertas disposiciones donde muchos percusionistas han optado por colocar dobles instrumentos, por ejemplo, para ejecutar las polirritmias de toda la pagina numero cinco, en la parte a, colocan otro par de bongos junto a los bombos, u otro bombo junto a los bongos, también se han colocado otro juego de cajas de madera a una distancia considerable sobre el primer juego, y de esta forma realizar los redobles con las baquetas golpeando simultáneamente las cajas de arriba y abajo con la misma baqueta, y así resolver los compases del 68 al 70 de la parte b. muchos mas han dispuesto de una dotación para a y otra totalmente distinta para b, como hace el

³³ Es decir que la "afinación" entre un instrumento y otro, debe ser lo más distante posible

percusionista Pedro Carneiro³⁴, estas dotaciones le permiten tocar cada parte a grandes velocidades, el percusionista Steven Schick, reemplaza el tom-tom mas grave por una conga muy grave, para después usar la misma conga en la parte b³⁵, esto le permite mantener el sistema zig-zag y tocar a y b sin interrupción, Kuniko Kato reemplaza los dos bombos, por instrumentos con parches de piel, que recuerdan instrumentos tradicionales orientales, los cuales poseen menos resonancia, y hacen mucho mas limpia la ejecución de la parte a³⁶, el percusionista Robert McEwan de *ST X-ensemble*, utiliza un tom tan grande en la parte b, que el sonido verdaderamente hace que vibremos en cada golpe³⁷.

Me he permitido mencionar sólo algunas de las soluciones existentes, omitiendo los problemas que conllevan cada una de estas, pues analizando la pieza, escuchando versiones, y finalmente interpretándola de diferentes formas, hasta el momento no tengo conocimiento de alguna forma que resuelva por completo los problemas arriba enumerados. El beneficio que proporcione alguna solución para algún problema, provocará sin lugar a dudas otro problema distinto.

Por lo tanto, me he dado a la tarea de escoger con mucho cuidado, que es lo que prefiero sacrificar, y que, es lo que prefiero conservar íntegro en la pieza, y el porque de mis decisiones. Así, mi dotación queda dispuesta de la siguiente manera:

De grave a agudo, de izquierda a derecha, dispuestos en zig-zag, bombo uno, tom de piso (bombo dos), tom uno, tom dos, conga-tom (tom tres) que explicaremos después y bongos. A la derecha, el juego de cajas de madera.

La posición en zig-zag de las pieles me permite tocar ambas partes a una velocidad considerable, y he reemplazado tanto el tom tres, como la conga, por un instrumento, que fue inventado por el percusionista, baterista y compositor, Trilok Gurtu(n.1951); es un tambor bimembranófono, que por uno de sus extremos posee un sistema de tensores y parche propios de un tambor conga, mientras que por el otro extremo, posee tensores y parche propios de un tom de piso, el vaso esta dividido por la mitad en dos secciones, y el sistema de las patas es común a los toms de piso, el sonido que se obtiene al percutir el lado que es "un tom", es profundo y oscuro, pero es mucho más seco, y una particularidad es que tiene armónicos de conga. Por el otro lado,- el que correspondería a una conga-, el sonido es brillante, con una buena cantidad de armónicos tanto de tom, como de conga, y mayor duración del sonido. Colocando este tambor por el extremo de "conga", en lugar del tom tres, puedo mantener el zig-zag, para las dos partes, sin mover ningún instrumento, sin interrumpir la pieza entre las dos partes, aunque sacrifique un poco el sonido, que no es precisamente ni de tom, ni de conga. También he optado por reemplazar el bombo dos, por

34 **Pedro Carneiro** Iannis Xenakis, Zig-Zag Territoires cd/dvd, 2004

35 Conierto de Tambuco y Steven Schick presenciado el 25 de marzo del 2004, en el anfiteatro "Simón Bolívar" dentro del programa "Radar".

36 **Kuniko Kato**, To The Earth. © 1999 Alacarte Compagnie cd

37 **ST X-ensemble**, Xenakis: Ensemble Music 1, Robert McEwan percussion, cd Model, 1996

un tom de piso, esto es, basándome en la limitante de que mis brazos no son tan largos como pueden ser los de un percusionista europeo por ejemplo, y que obedeciendo a las instrucciones del principio, la diferencia del rango de un bombo a un tom de piso es muy amplia. Para finalizar, me he preocupado en que todos mis instrumentos, quedaran exactamente a la misma altura, que estandarice por debajo de mi cintura, de esta forma, puedo obtener mas potencia de mis brazos, puesto que la caída de la baqueta es más amplia, sin demasiado esfuerzo, así también, puedo ejecutar la pieza con mayor eficiencia y velocidad, lo que redundará en una mejor interpretación y fluidez musical, que son mi verdadera intención.

Baquetas

Las características que a mi juicio deben poseer las baquetas para ejecutar *Rebonds*, son:

1.-Suficiente peso, puesto que la pieza siempre esta en matices donde se requieren grandes cantidades de energía, lo mejor es tener unas baquetas con las cuales el sencillo movimiento de dejar caer el brazo, o la muñeca, o accionando los dedos, redunde en una buena cantidad de sonido sin grandes esfuerzos, usando solo el peso de las mismas baquetas.

2.-Suficientemente duras, para lograr así una buena articulación, inclusive durante los pasajes mas veloces y apoyaturas, pero también tomando en cuenta que no dañen los instrumentos como pueden ser el parche del bombo o las cajas de madera.

Respecto a la elección de baquetas, las soluciones son muy variadas, entran en juego para muchos más percusionistas, situaciones sobre como interpretar las secciones de redobles en las cajas de madera, que veremos más adelante, y han preferido usar unas baquetas de tambor comunes, que tienen un rebote aceptable y permiten hacer redobles cerrados en las cajas de madera y pieles, unos más han preferido usar las baquetas diseñadas para multipercusión que poseen una punta hecha en fieltro muy duro y con buen peso, estas baquetas no maltratan los instrumentos, y así sucesivamente, existen en la actualidad empresas que hacen baquetas destinadas a la ejecución de las piezas para percusión de Iannis Xenakis, como las que usa Pedro Carneiro³⁸, que tienen varas delgadas de madera de rattan, y puntas de plástico, el rattan tiene la cualidad de ser muy flexible, con lo cual, absorbe gran parte del impacto al percutir, y de esta forma se alivia mucha tensión, y a su vez la punta de plástico permite mucha articulación, Steven Schick usa unas baquetas de timbal, con la punta de madera, que tienen buen peso, buena articulación y un sonido muy natural y cálido³⁹.

A decisión personal elegí unas baquetas con mango de rattan y punta de plástico para la parte b y baquetas de timbal con punta de madera para la parte a.

38 Carneiro *ibidem*

39 Tambuco-Steven Schick *ibidem*

Dos o cuatro baquetas

En *Rebonds* encontramos otra cuestión concierne a las baquetas, es tal la dificultad de algunos pasajes, que a más de uno se nos ha ocurrido utilizar cuatro baquetas para la ejecución de la parte b, o para la parte a, en esta última, la utilización de cuatro baquetas ayuda mucho en cuanto a velocidad a la ejecución de las diferentes polirritmias tal como lo demuestra Carneiro⁴⁰, y en la parte b, Kuniko Kato nos hace posible escuchar las apoyaturas y muchas de las voces totalmente independientes una de la otra⁴¹.

En experiencia personal, después de ejecutar la parte b con cuatro baquetas, descubrí que si bien puedo ejecutar la mayoría de las apoyaturas, y separar cómodamente la mayoría de las voces donde se requiere, resulta extremadamente difícil administrar la energía para que sea suficiente hasta el final de la parte b, en el entendido de que es mucho más difícil obtener un buen sonido de una sola baqueta, mientras se debe lidiar con la otra, y sencillamente, manipular el peso de dos baquetas, obteniendo solo la mitad del sonido, es un desperdicio de energía, esto aunado a que este tipo de baquetas, que son muy delgadas para poder tomar dos en cada mano, resultan muy quebradizas por la cantidad de energía aplicada en cada golpe. Con respecto a la parte a, si por un lado se puede aumentar la velocidad, seguramente para el compás número treinta, se estará tocando en franco matiz de mf, así que en lugar de tomar la decisión de ejecutar toda la pieza en este matiz, he preferido bajar un poco la velocidad en aumento de la potencia con la que a mi parecer debe ejecutarse la pieza; seguramente se pudiera resolver todo esto con un desarrollo de la fuerza muscular que permitiera comenzar y concluir la parte a y b sin interrupción con cuatro baquetas, a una gran velocidad y ejecutando todas las apoyaturas, redobles independientes en cada mano, voces independientes, etcétera, con toda la intención, pulso y ritmo interno, usando unas baquetas delgadas que fueran flexibles pero excesivamente resistentes. Evidentemente a la fecha, desarrollar esa fuerza sería una cuestión de años enteros, y la tecnología al momento no ha lanzado al mercado esta especie de baquetas, y entonces, he preferido volver a la pieza y re-estudiarla para la ejecución a solo dos baquetas, con las cuales después de un estudio arduo, me siento más cómodo para intentar aparecer la música que se esconde detrás de todos estos problemas que son de cuestiones meramente técnicos más que de entendimiento musical.

Steven Schick, hace un comentario al respecto de porque no ha grabado algunas de las primeras piezas pilares en la multipercusión como *Nr. 9 Zyklus* de Karlheinz Stockhausen (n.1928); *The King of Denmark* de Morton Feldman(1926) y *Psappha* de Iannis Xenakis (1922-2001).

*Supongo que la razón debe ser algo así como cuando un cellista espera el tiempo adecuado para grabar las suites de Bach. Estas tres piezas... son tan imponentes y llenas de complejas

40 Carneiro *ibidem*

41 Kuniko Kato *ibidem*

posibilidades de interpretación, que siento que debo esperar el tiempo adecuado (para grabarlas)*42.

Tal vez al paso de los años, re-estudiando una y otra vez la pieza, como se sabe lo hace Steven Schick, se pueda realmente lograr la ideal ejecución de *Rebonds*.

Partes Imposibles

Iannis Xenakis es un compositor fiel a sus sensaciones y firme en sus convicciones, reflejo de esto, es que en sus composiciones, siempre aparecen pasajes que a la fecha, son imposibles de ejecutar por un humano común, y que a pesar de esto, el decide dejarlos en sus partituras, estos pasajes demuestran tener una justificación coherente con la música, y que hacen de hecho, en el caso específico de *Rebonds*, hoy por hoy una pieza clave en el repertorio de la multipercusión, y pieza obligada en muchas escuelas del mundo.

Los pasajes imposibles en la parte b, son en principio:

- 1.- Las apoyaturas dobles encontradas en el ostinato ejecutado en el bongo, durante gran parte de la pieza.
- 2.- El redoble de los compases 34 y 35
- 3.- Los redoble en las pieles en los compases 54, 55 y 56.
- 4.- Las apoyaturas dobles que se encuentran en el ostinato del bongo, y en las distintas pieles en los compases 63, 64 y 65.
- 5.- Los redobles sobre las cajas de madera en compases 65, 66 y 67.
- 6.- El ostinato con apoyaturas dobles del bongo, ahora ejecutadas sobre la caja de madera más pequeña, mientras una melodía se desarrolla sobre las otras cajas, ejecutadas con trinos, en los compases 68,69 y 70.
- 7.- Más redobles y apoyaturas dobles en los compases 77 a 84.
- 8.- Treintaidosavos simultáneos en ambas manos, una sobre pieles y otra sobre cajas de madera.
- 9.- Nuevamente redobles con melodías independientes en las dos familias de instrumentos en los compases 86 y 87.

42 Percusive Notes, vol. 42, no.5 , pag. 54 octubre 2004

Con todos estos problemas, si la pieza no fuera realmente musical, desde sus principios hubiera sido enterrada y olvidada por todo el mundo.

A continuación expongo diferentes soluciones dispuestas por varios percusionistas, para después explicar las que he preferido usar.

1.- Hay quien ha interpretado las apoyaturas en general usando la siguiente digitación: *d-i-id*, es decir, la primera nota de la apoyatura en el bongo, es ejecutada con la mano derecha, lo siguiente es ejecutar un golpe doble con la mano izquierda con el fin de percutir primero, la siguiente nota en el bongo, y segundo, percutir una de las notas en cualquier piel que indique Xenakis, para concluir con la mano derecha al mismo tiempo que la segunda nota del golpe doble, ejecutando la nota real en el bongo, así con dos baquetas se permite la ejecución fiel de lo que está escrito. Hay también quien ha intentado llevar la técnica al máximo, y realizar las apoyaturas y el golpe real con una sola mano. Existe otra técnica donde se utilizan cuatro baquetas, de modo que la baqueta externa de la mano derecha ejecuta las apoyaturas y la nota real es tocada con la baqueta interna de la mano derecha, dejando a la mano izquierda libre para cualquier ejecución.

En este caso he estudiado estas tres técnicas, si bien la primera permite la ejecución fiel en algunos lugares de la pieza, en otros es prácticamente imposible tocar cuando las pieles a percutir están muy lejos del bongo, lograr limpieza y fluidez, no es posible con esta técnica. En lo que concierne al desarrollo de la técnica para ejecutar las apoyaturas y golpe real con la misma mano, el desarrollo tal vez sea posible, pero hay que resaltar que llevara muchos años el desarrollar y perfeccionar esta técnica. En cuanto al uso de cuatro baquetas, ya hemos señalado algunos problemas que presenta esta técnica (ver **Dos o cuatro baquetas**)

He optado por sacrificar la última nota del bongo, para resaltar la nota real en las distintas pieles, admito a conciencia que sacrifico resonancia, pero prefiero una ejecución limpia, y buscando siempre la musicalidad, que una ejecución pretenciosa en invenciones pero pobre en interpretación.

2.- Steven Schick hace un redoble de golpes sencillos alternados, justificado por el concepto de dos voces, o familias que se van uniendo hasta el final (ver **Proporción Áurea en la forma musical de Rebonds, parte b**), así, Steven Schick nos dice que este primer redoble debe ser abierto o separado, como las familias, y eventualmente ir cerrando los redobles subsecuentes. La gran mayoría de los percusionistas ejecuta este pasaje, tal como lo indica Xenakis, con un redoble totalmente cerrado.

Por mi parte elegí ejecutar el redoble con golpes dobles usando los dedos para controlar las baquetas, pues es un redoble ligero y proporciona fácil resolución al siguiente compás que tiene apoyatura y un acento doble en el tom.

3.- Los redobles de dieciseisavos en las pieles, se pueden ejecutar con redoble de presión

usando solo una mano por dieciseisavo. Una técnica más es realizar un redoble abierto de tres golpes sencillos por dieciseisavos, con digitación *d-i-d* ó *i-d-i* según el caso.

La elección del redoble dependerá de la velocidad a la que se ejecute, si es muy lenta, lo recomendable sera usar uno más abierto, y conforme se aumente la velocidad, se deberá ir cerrando, con la intención de mantener la fuerza y densidad necesarias.

4.- Elegí la opción de ejecutar cada apoyatura con cada mano, tanto en el ostinato, como en las demás pieles, intentando todo el tiempo la mayor claridad en las apoyaturas hasta donde me es posible.

5.- Para manifestar coherencia con las pieles, use el mismo redoble con cada mano por dieciseisavo, tratando de lograr el mayor rebote posible.

6.- He aquí un pasaje de extrema dificultad, algunas soluciones que se conocen, son por ejemplo, la utilizada a cuatro baquetas (ver página 53 segundo párrafo después del número 9, última sentencia), y con la izquierda se ejecutan los redobles usando una técnica en la cual se colocan las baquetas de forma que una queda por debajo y la otra por encima de la caja de madera, entonces ejecutando un movimiento hacia adelante y hacia atrás, como cuando se toca una maraca, se obtiene un redoble continuo, que se usa para todo este pasaje, Steven Schick, realiza el ostinato y apoyaturas con la mano derecha, y con la izquierda simula un redoble usando golpes sencillos, Pedro carneiro usa una técnica en la cual ejecuta el ostinato y apoyaturas con la mano derecha, y con la mano izquierda rellena cada dieciseisavo con golpes dobles en la mano izquierda, correspondiendo a cada caja según la melodía, estos golpes dobles equivaldrían a tresillos de treintaidosavos, logrando con gran velocidad y fluidez la ejecución del pasaje. Algunos percusionistas han optado por suprimir una de las voces, otros por ejecutar solo las notas que les parecen importantes, brincando del ostinato a la melodía una y otra vez. Otra posibilidad es usando dobles cajas (ver pag. 48 segundo párrafo después del número 4 de *Dotación*), y es aquí donde también aparece otra de las habilidades a desarrollar por el multipercusionista, la invención de instrumentos. Ante la imposibilidad de ejecución de este pasaje, muchos percusionistas optan por diseñar instrumentos donde se pueda tocar este pasaje, como ejemplo, se han hecho una especie de cajas que tienen bocas mucho más anchas de lo regular, para ejecutar el redoble con una sola baqueta, introduciéndola en medio de la caja, y golpeando hacia arriba y hacia abajo de la misma. Un número considerable de cajas de madera especiales se han hecho, más grandes, para que tengan más rebote y más resonancia. Sin duda llegará el momento en que se inventen los instrumentos y se desarrollen técnicas impensables por el momento, para la ejecución ideal de *Rebonds*.

A título personal, después de experimentar con cajas chinas semi-temperadas, a dos baquetas, y placas de madera parecidas a teclas de marimba ejecutadas con cuatro baquetas, he elegido ejecutar este pasaje usando cajas de madera convencionales y ejecutar los pasajes con la misma técnica que usa Pedro Carneiro citada en el párrafo

anterior, por la velocidad que se logra, y la fluidez con la que se libra el pasaje.

7.- Elegí ejecutar como en el número cuatro los redobles en las cajas de madera,

8.- Solo me remití a estudiar el pasaje hasta la velocidad que me es posible.

9.- Para las cajas, uso la técnica descrita en el número 2, y para las pieles, utilizo una técnica muy empleada hoy día por los bateristas: La ejecución de un redoble con una sola mano, usando el aro como apoyo, esta es una técnica empleada regularmente en la tarola, y es un poco más fácil de lograr en tambores con registro bajo. Explico brevemente la técnica: Consiste en ejecutar un golpe doble en principio, el primer golpe, sonará por el solo hecho de dejar caer la baqueta, pero el segundo, no será accionado por los dedos, como regularmente se hace, sino que el brazo seguirá su trayecto hacia abajo, y exactamente en el momento de el contacto de la baqueta con el aro del tambor, se regresará el brazo hacia arriba, entonces, el aro funciona como palanca, para obtener el segundo golpe en el parche, ahora bien, si se realiza el mismo movimiento descrito, pero ahora con la presión de los dedos, no para el golpe doble, sino para un redoble de presión en cada golpe sencillo, se obtendrá después de cierta práctica, un redoble cerrado, dicha técnica funciona muy bien para el último compás, donde el redoble tiene valor de cuarto en el bombo.

Últimos Consejos Técnicos

Para la parte a, en general, es necesario llevar al máximo el estudio de los rudimentos más básicos, esto es, golpes sencillos alternados, golpes dobles, triples, cuádruples y aun quintuplicados por mano, usando la muñeca, y progresivamente los dedos. Con respecto a las polirritmias, es preferible estudiarlas aisladas aún antes de abordar la pieza por primera vez y después improvisar sobre los diferentes tambores, tratando de aumentar la velocidad, hasta donde sea posible, con esto se logrará fluidez, soltura, desarrollo y resistencia muscular.

Sugerencias de Interpretación

Parte a

Está todo el tiempo en matiz *f*, debemos contrastar evidentemente los golpes naturales, con acento, y con doble acento, y así escuchar los diferentes planos musicales que se nos proponen, debemos tener siempre en mente el ritmo y el tiempo, pensar en avanzar, comenzar de forma decidida e ir todo el tiempo en aumento de la adrenalina, eventualmente podremos encontrar lugares donde podamos darnos la libertad de realizar algún pequeño crescendo para rematar alguna frase, y a la vez tomar un respiro con la intención de administrar la energía que siempre va en ascenso.

La transformación continua del sonido, yendo de una atmósfera caótica hacia el orden impuesto por los patrones y viceversa, es el origen de la tensión esencial en la obra de Xenakis, esto conduce hacia la más desconcertante de sus paradojas: La creación de una música explosiva, violenta y de tremendas sonoridades, nacida de la rigidez estructural y la más fría racionalidad matemática.

Violencia, energía, fuerza, razón, víscera, potencia, pasión, son palabras que yo utilizaría para interpretar esta parte.

Parte b

Todo el principio hasta el compás número 30, está en *f*, buscaremos de igual manera que en *a*, diferenciar claramente los golpes naturales, con acento, y doble acento. Necesitamos un buen sentido del ritmo y mostramos sensibles e implacables con el tiempo, sensaciones parecidas a una danza se pueden obtener en toda esta sección de la pieza, podremos relajarnos un poco en los pasajes donde las voces parecen unirse y servir de puente al siguiente desarrollo.

La primera intervención de las cajas de madera en el compás 30, debe ser sorpresiva y violenta, siempre manteniendo el ritmo y tiempo elegidos, y se puede hacer un crescendo en el redoble del bongo del compás 34, hasta concluir al siguiente doble acento en el tom.

La siguiente interrupción ahora de las pieles en el compás 43, debe tener las mismas características, pues al parecer se inicia una lucha de fuerzas por conservar tal vez el orden establecido entre los discursos que han propuesto las dos familias de instrumentos. También un crescendo en el redoble del bombo del compás 46, resulta agradable y da dirección para rematar también en el tom, las siguientes apoyaturas que aparecen en *fff* en los compases 48 y 49, deben ser con toda la fuerza del brazo, y podemos permitirnos bajar un poco más el matiz de *mf* a *mp*, para evidenciar el contraste que nos instruye Xenakis.

En la sección de redobles en pieles en general, debemos tratar de mantener la densidad de

cada nota, y resaltar los acentos.

El primer respiro real, podemos tomarlo en el compás 65, aquí el discurso parece llevarnos a otro plano paralelo donde también conviven apoyaturas y melodías que son más tranquilas. En el compás número 70 debemos escuchar claramente que ahora el matiz es ff.

La sección del compás 72 al 74, es una verdadera convulsión de todo el discurso, y es donde se lleva a cabo la fusión de las dos familias y sus elementos.

Para el compás 84, volvemos a escuchar cada familia que parece encontrar su cauce, aunque ambas avanzan a la par, ante la imposibilidad de ejecutar el pasaje a la velocidad sugerida, podemos comenzar lento y avanzar progresivamente hasta la velocidad que nos sea posible, de forma totalmente resolutiva.

En el compás 86 y 87, deberemos usar toda la reserva de energía, para el último redoble, que también podemos atacar con un *fp* súbito y finalizar con un enorme *crescendo* al máximo.

Últimos Consejos de Interpretación

Al final, después de haber tratado aspectos técnicos, tanto con respecto a la dotación, como respecto a la ejecución, y haber expuesto mi punto de vista interpretativo de la pieza, vale la pena acotar que:

Rebonds no es un ejercicio creado como reto *ex-profeso* para la invención de nuevos instrumentos, aunque se deben explorar las posibilidades de nuevas sonoridades.

Rebonds no se trata de ver quien es más atleta y/o cirquero, que pueda tocar todo a y b sólo con la mano izquierda al doble de velocidad que sugiere Xenakis, aunque una buena técnica siempre es necesaria.

Rebonds es una obra musical basada en el sistema *Modular* y *Sección Áurea* (ver **Sección Áurea y Modular en Rebonds**) que es la médula de la construcción, pero no la sustancia. La sustancia es la música, que emerge por encima de todo este raciocinio matemático.

Todas las complicaciones técnicas que se han tratado, son resultado involuntario de lo que la música exige, entonces no debemos confundirnos, debemos sortear los problemas técnicos de alguna forma, para intentar llegar al verdadero final, que es la interpretación de la música.

Philippe Hurel (n. 1955)

Estudió violín, análisis, escritura y musicología tanto en el conservatorio como en la universidad de Toulouse. Después composición y análisis en el Conservatorio de París. Philippe participó en los trabajos de *Investigación Musical*, en el Ircam 1985/86-1988/89. Fue becario de la Villa Medicis en Roma de 1986 a 1988.

En 1995, recibió el premio de la fundación Siemens en Múnich por sus *Six Miniatures en Trompe-l'œil*.

Fue docente en el Ircam en el marco del curso de informática musical de 1997 a 2001.

Fue compositor en residencia en el *Arsenal de Metz* y la *Philharmonie de Lorraine* de 2000 a 2002.

Recibió el premio Sacem a compositores en 2002 y el premio Sacem a la mejor creación del año 2003 por su pieza *Aura*.

Desde 1991 es el director artístico del ensamble *Court-Circuit* que está bajo la dirección musical de Pierre-André Valade.

Sus obras son editadas por *Gérard Billaudot*, y *Henry Lemoine* y sus partituras son interpretadas por numerosos ensambles y orquestas bajo la dirección de batutas como Pierre Boulez, Esa Pekka Salonen, David Robertson, Jonathan Nott, Reinbert de Leeuw, Bernard Kontarsky, Stefan Asbury, Kent Nagano, Peter Eötvös, Markus Stenz, Ed Spanjaard... y por supuesto Pierre-André Valade con quien trabaja regularmente.

Durante la temporada 2004/2005 fue invitado al festival *Ultima* en Oslo, donde fueron recreadas tres de sus últimas piezas: *Trois études mécaniques* por Bit20 ensamble, *Phonus* por Benoît Fromanger y la Orquesta Filarmónica de Oslo, bajo la dirección de Christian Eggen y *Ritornello*, por Anne-Cécile Cuniot y Jean-Marie Cottet. Por otro lado, su última obra *Non-Dit*, ha sido ejecutada en junio 2005 por el *Jeune chœur de Paris* en la ciudad de la música (Strasbourg).

Esta temporada ha sido invitado a numerosos ensambles y festivales como Argento ensemble y Da Capo Chamber Players (New York), San Francisco Contemporary Music Players, Yellow Barn Music Festival, Ensemble Remix (Porto), Musica Viva (Lisbonne), SMCQ (Montréal), Ensemble Intercontemporain, Ensemble Orchestral Contemporain de Lyon, Tm+, Festival Why Note; 38^{ème} Rugissants...

Compone actualmente dos piezas, una para percusión y medios electrónicos que será ejecutada en el festival Agora/Ircam en junio del 2006, y la otra para Françoise Kubler y *Accroche Note* de la cual la ejecución tendrá lugar en el festival *Musica* en octubre próximo.

Sus siguientes piezas le han sido encomendadas por el *Ensemble Intercontemporain*, *Orquesta Filarmónica de Oslo*, *le Printemps des Arts à Monaco*, *New York New Music Ensemble*, *Quatuor Diotima*...

Discografia

Cd compositeurs d'aujourd'hui, - Universal -, Six miniatures en trompe-l'œil, Opcit, Leçon de choses, Pour l'image, - Eic -, direction Ed Spanjaard , Alain Damien, clarinette

Cd Flash-back. - Aeon - ...à mesure - Flash-Back - Tombeau in memoriam Gérard Grisey - Pour Luigi. - Bernhard Kontarsky (Orchestre de Paris), Pierre-André Valade (Ensemble Court-circuit) - Jean Geoffroy (percussion) - Jean-Marie Cottet (piano).

Cd Aeon, que apareció el 23 de Enero 2006 : Loops 1, loops II, loops III, Tombeau Ritornello con Juliette Hurel, Sophie Dardeau, Anne-Cécile Cuniot, Jean-Marie Cottet y Jean Geoffroy.

Cd Aeon que aparecera en 2006/07, Phonus pour fl et orchestre, Figures libres pour huit musiciens Quatre variations pour percussion et ensemble, Orchestre philharmonique d'Oslo - Court-circuit (Paris) - Argento Ensemble (NYC) Direction Christian Eggen, - Pierre-André Valade - Michel Galante.

Breve Historia del Vibráfono, Pasajes y Solos

Orígenes

La historia del vibráfono es más bien curiosa en comparación con los demás instrumentos que expongo en este trabajo.

El instrumento precedente directo fue el metalófono, que fue tal vez inspirado en gamelanes de Java y Bali, era una marimba de tres octavas con teclas hechas de metal; Dicho instrumento comenzaba a ser usado alrededor de 1915 en teatros de EU⁴³.

En 1916 Herman Winterhoff, quien había estado trabajando con estos instrumentos para la empresa *Leedy*, intentaba desarrollar un instrumento con *vibrato* que asemejara la voz humana, confeccionó un mecanismo que bajaba y subía los resonadores, y unos bastidores móviles que accionados por un pedal dejaban resonar libremente las láminas⁴⁴. En 1921 fue cuando consiguió el *vibrato* cerrando y abriendo las paletas mecánicas situadas al comienzo de los tubos, y fue hasta 1924 que se hizo popular por medio de grabaciones transmitidas por radio⁴⁵.

En 1922 la empresa *Deagan* hizo su propia versión del vibráfono, pero usó el nombre de *Vibraharp* para su instrumento. Esta empresa es la responsable de todas las características del vibráfono actual. En 1927 aparece el vibráfono con teclas de aluminio, con un rango de F3 a F6, sordina que se controla por un pedal, y motor que regula la velocidad del mecanismo de vibración⁴⁶.

Algunas empresas más, junto con *Leedy* y *Deagan*, comenzaron a fabricar estos instrumentos en muchas versiones, mas pequeños para su transporte, con teclas de bronce, y hasta oro, con tres, tres y media y hasta cuatro octavas, todos bajo el nombre de vibráfono ó vibraharp indistintamente, lo que al principio causó confusión sobre cual era cada instrumento, al final los músicos fueron los que terminaron por nombrar solamente *vibes* a todos⁴⁷.

Orquesta

Aunque es en el Jazz donde este instrumento ha alcanzado su esplendor, es necesario hacer una referencia a su utilización por la orquesta, pues existen algunas cosas interesantes.

En 1934 Alban Berg (1885-1935) fue el primero en utilizarlo en la opera *Lulu* (1929-35 incompleta), mas tarde fue Benjamin Britten (1913-1976) en su *Sinfonía de primavera* (1949), en la opera *El sueño de una noche de verano* (1960) y en su *Réquiem de Guerra*

43 **Blades, James** *Percussion Instruments and Their History*. Westport, CT: Bold Strummer, 1992. Revised edition.

44 <http://www.pas.org/Museum>

45 <http://www.vsl.co.at/en-us/70/3196/3204/3206/5739.vsl>

46 *Ibidem*

47 **Beck H., John**. *Enciclopedia of percussion* / edited by John H. Beck 1995

(estrenado en 1962). Walton lo usa en su concierto para violonchelo y su partita; Pierre boulez (n.1925) lo usa con virtuosismo en *Le marteau sans Maître* (1953-55).

Darius Milhaud (1892-1974), fue el primero en introducir el Vibráfono como solista en su *Concierto para Marimba Vibráfono y Orquesta* (1947) y Siegfried Fink (n.1928), escribió su *Concertino para Vibráfono* dedicado a Milt Jackson. Leonard Bernstein (1918-1990) incluye un solo importante en *West Side Story* (1961, música de la película).

El Jazz

Lionel Hampton (1908-2002) grabó el primer solo de vibráfono en 1930 en *Memories of you* junto a Louis Armstrong (1898 -1971), destacando tiempo después por su vitalidad y fuerza en sus solos. Otro vibrafonista-xilofonista importante en el desarrollo del vibráfono fue Red Norvo (1908-1999), cuya musicalidad era tan asombrosa que influyó definitivamente en la consagración del vibráfono como instrumento solista.

Tras ellos, aparece Milt Jackson (1923-1999) que lideraba el *Modern Jazz Quartet* por los años de 1950. Milt fue quien verdaderamente le dió fuerza al vibráfono en todos los aspectos: Sonido, fluidez, color, interpretación, rango, son algunas de las características de sus improvisaciones.

A mediados de los años de 1960, aparece el que posiblemente sea el más virtuoso de todos los vibrafonistas: Gary Burton (n.1943).

Fue él quien le dió un verdadero giro al vibráfono, desarrolló una impresionante técnica para limpiar el sonido controlando el pedal al máximo, y encontró la forma de apagar las notas que no quería que sonaran, ya fuera con los dedos ó con las mismas baquetas, estas técnicas son conocidas hoy como pedaleo (*pedaling*) y apagado (*dampening*) respectivamente. Además de desarrollar un lenguaje único, donde logra la evolución de diferentes voces durante sus improvisaciones, en las cuales podemos escuchar claramente el bajo, el acompañamiento a base de acordes con diferentes colores, y finalmente la melodía.

Gary Burton ha eclipsado a todos los vibrafonistas de la época y posiblemente a todos los actuales, pues además de realizar cambios drásticos en la ejecución del vibráfono, es uno de los "Jazzmen" que han contribuido con nuevos estilos y formas de composición, así como un "Bandleader" por donde han pasado muchos de los músicos más importantes del jazz en la actualidad: Chick Corea (n.1941), Keith Jarrett (n.1945) y Pat Metheny (n.1954) son solo algunos de ellos.

Sin embargo a raíz de los años de 1980, otros músicos han contribuido con difusión, grabaciones, métodos, etcétera, en el desarrollo del *vibes*: Mike Mainieri (n.1938), David Friedman (n.1945), Dave Samuels (n.1948), Bill Molenhoff (n.1954), Ed Saindon (n.1954), Nick Mancini y Arthur Lipner son algunos de ellos.

Música de Cámara y Contemporánea

Las obras más importantes dentro de la música de cámara son: *Rain Tree* (1981) de Toru Takemitsu (1930-1996), para vibráfono solista y dos marimbas, *Omar* (1985) de Franco

Donatoni (1927-2000) para vibráfono. *Solo de vibráfono* de *Les livres des Claviers* (1988) de Philippe Manoury (n.1952).

Es muy raro el hecho de que el vibráfono no ha alcanzado el *estatus* de instrumento solista en recitales tal como lo hace la marimba, tal vez porque los percusionistas académicos se autodenominan "especialistas en teclados" y ejecutan marimba y vibráfono, y los que se especializan en vibráfono, terminan por dedicarse a la improvisación y al jazz por completo.

Este hecho es curioso pues existen en la actualidad innumerables solos, concertos, música de cámara, transcripciones, etcétera, escritos para este instrumento, que nació para ser solista, no importa donde se utilice.

Emmanuel Sejourmé (n.1961), Jean Goeffroy y James Walker, son algunos de los pocos percusionistas que han dado a conocer el repertorio que se está escribiendo para el vibráfono, aunque no se dedican sólo a él.

Loops II para vibráfono (2001-2002)

A continuación ofrezco una traducción de algunos comentarios acerca de la obra, que tan amablemente el autor aceptó enviarme vía correo electrónico.

"En este nuevo *Loops*, escrito a petición del concurso internacional de vibráfono de Clermont-Ferrand, agregué un nivel suplementario al principio de la espiral. De hecho, la pieza está construida de manera que los procesos de transformación de las células regresan siempre al motivo enunciado desde el principio. La música parece estar en perpetua transformación, a causa del proceso de *morphing*⁴⁸, por lo tanto el escucha tendrá la impresión de girar en círculos, puesto que cada gran proceso le remitirá al punto de partida, nuevamente a las pequeñas espirales que se pueden escuchar a lo largo de toda la pieza.

Por otro lado, esta pieza fue destinada a un concurso de vibráfono de alto nivel, por lo que he puesto más problemas técnicos que en *Loops I* para flauta. Mi intención no es desviar la utilización tradicional del instrumento, sino más bien confrontar al intérprete a técnicas de ejecución variadas en un contexto siempre virtuoso. Por ejemplo, al final de la pieza, hay una larga sección de acordes que no se justifican solamente en el plano de la composición, esta sección, -como muchas más en la pieza-, tienen la función de *estudios*, y exhortan al ejecutante a la práctica de técnicas específicas.

Como quiera que sea, *Loops II*, es ante todo, una pieza muy lúdica, caracterizada por la energía rítmica, y la he escrito con inmenso placer y gran júbilo. Esta pieza constituye otra etapa en mi trabajo sobre las percusiones y el vibráfono en particular, trabajo iniciado en 1996 con *...à mesure* donde el vibráfono tiene un lugar preponderante, y continuado en 1999/2000 en *Tombeau in memoriam Gérard Grisey* y las *Quatre variations pour percussion et ensemble* en las cuales el vibráfono tiene un rol de solista de concierto".

Philippe Hurel

48 El autor se refiere al proceso de cambio morfológico

Análisis Musical de Loops II (Bucles II) para Vibráfono Solo

Es una pieza dividida en una *Introducción*, tres *Secciones* y una *Coda*.

Esta basada en *principios de cambio*, por transformación ó mutación, en una serie de motivos que se repiten una y otra vez conocidos comúnmente en la música electrónica como bucles repetitivos (*loops*).

A partir de la *Introducción* que aparece en el primer compás, se pueden identificar los pequeños fragmentos principales, que son simplemente sucesiones de notas que conforman motivos, sin funciones tonales verdaderas. De estos motivos se van a desprender todos los bucles repetitivos, que van a ser los generadores de todos los discursos y desarrollos, al mismo tiempo que las conclusiones.

Podemos aislar el primer motivo en el primer tiempo donde esta la figura de seisillo de dieciseisavos ejecutado en $\frac{1}{2}$ pedal, en matiz f.

El siguiente esta compuesto por las notas que le siguen en *staccato* en orden ascendente, en valores de treintaidosavos.

Un tercero es casi idéntico al primero, con la variación de que ahora el pedal es abierto completamente, y concluye con dos dieciseisavos con acento.

El último es formado solamente por tres dieciseisavos, el primero de ellos en matiz f, con acento, el segundo y tercero son en matiz p y *staccato*.

Después se encuentra el primero de varios calderones que siempre nos advertirán cambios de ideas.

Todos estos materiales, son indicadores de inicios y finales de cada periodo de los bucles.

En el compás numero 5, aparece el verdadero tema completo.

Del 8 al 16 se lleva a cabo la primera transformación gradual del tema, y plantea uno de los principios sobre el cual esta basada la obra, el tema se va desplazando a través de compases y valores irregulares, en el compás 13 el proceso es más evidente, y en el compás 15, viene otra transformación que nos lleva al primer bucle, que va del compás 18 al 27.

En el compás 28 observamos otro de los procesos con el cual esta construida la pieza, esta vez es el de inclusión, donde cada vez que retoma el motivo del bucle, lo va a transformar gradualmente, ahora a base de inclusión de notas, cambios de pedal y muchos cambios en las figuras rítmicas, incluyendo un constante crescendo, de esta forma, llega a un nuevo en

el compás 37.

Después de establecer el en el oído a base de repeticiones, comienza el proceso inverso, es decir, ahora de exclusión, a cada repetición de este va quitando notas, cerrando más el pedal, etc., hasta el compás 42, donde se encuentra el siguiente. Otro proceso se lleva a cabo, y este bucle se transforma de manera interna, en este caso, inclusión-exclusión de forma gradual y al mismo tiempo, solo una nota que decrece mientras al mismo tiempo, va apareciendo otra nueva.

En el compás 43, hay una radical transformación, solo nos deja con las notas que estuvo jugando en el último bucle, hacia el matiz pp, esta transformación va a servir solo de puente para llegar al siguiente desarrollo, que inicia en el compás 50, donde una vez más a base de todas las herramientas mencionadas, inclusión de notas, cambio de valores y compases en ritmo, hacia un matiz f.

En el compás 63, viene el siguiente bucle, el cual resuelve con el proceso de exclusión de forma sencilla, hasta quedar solo con dos notas, que van hacia el matiz ppp, donde la nota más alta va mutando cromáticamente hacia las notas de los motivos principales.

En el compás 78, retoma algunos elementos de los motivos principales, notas, figuras de tresillos de dieciseisavos (seisillos de dieciseisavos), etc., después un acelerando en el compás 84 y hacia el matiz f, hasta que en el compás 85 aparece el tema principal completo, y un calderón de seis segundos que nos anuncia el final de la *Primera Sección*.

Ahora comienza la *Segunda Sección* con una transformación de la última serie de dieciseisavos del compás 86, en matiz ff, y que termina en el compás 95, con notas sueltas que juegan, en constante decrescendo hasta llegar al compás 99, donde se lleva a cabo el siguiente, en matiz pp, y $\frac{1}{2}$ pedal.

Una vez más el proceso hacia arriba, (inclusión, ritmos, hacia matiz f) hasta el nuevo del compás 110, después inicia el proceso inverso en el compás 111, que culmina en 116 con un en pp.

Otra vez arriba, otra hacia abajo, una más hacia arriba, hasta que en el compás 142 podemos reconocer algunas notas del motivo inicial, que hace su aparición hasta el compás 145, donde expone más caracteres de los motivos iniciales, y al compás 148, el tema principal completo con su respectivo calderón que anuncia el final de sección.

El principio de la *Tercera Sección* vaticina el clímax de esta pieza, pues empieza, con el tema principal, a una tercera menor por debajo del original, esta vez mucho más lento, en octavos, entre cada proceso de inclusión, existen unos calderones que ayudan a dar todavía más espacio, de esta forma, ahora el proceso de inclusión y transformación resulta mucho más largo e intrincado, para después aplicar el proceso contrario y finalmente caer en el

bucle del compás 175.

En el compás 176, a manera de puente, la transformación es parcialmente radical, inmediatamente va mutando hacia uno de los motivos principales que comentamos en la introducción, en el compás 185. Aquí sucede algo curioso, en lugar de volver una vez más al tema principal, como nos tenía acostumbrados, Philippe Hurel incluye un proceso de mutación al motivo principal, hasta llegar al bucle correspondiente, en matiz f; En el compás 196, este disminuye en dinámica hasta el matiz pp, e inicia el proceso de cambio, solo que esta vez es todavía más largo y más complicado que el que encontramos en el compás 151 a 174; Esta compuesto por notas que van a los registros extremos del teclado una y otra vez con acentos y combinaciones rítmicas.

En el compás 219, regresa a un motivo que expuso en el compás 196, donde comenzó el último proceso.

Es un segundo proceso al mismo motivo, y esta vez, la inclusión es ahora con la intención de formar acordes, así aumenta en densidad, y agrega colores al nuevo bucle que llega en el compás 227.

Ahora la mutación que parte del matiz p, se lleva a cabo exclusivamente por acordes, pero el proceso esta vez no es a base de incluir-excluir, sino de una progresión, que presenta en el compás 229, en matiz p, esta se ira transformando de forma cromática en su estructura interna nota por nota hacia el registro bajo del teclado, a este proceso, se agrega un constante crescendo, hacia el matiz ff, y lo que parece un ralentando, que es controlado por medio de los valores rítmicos y los compases, al final de esta sección, tenemos el calderón más largo de la pieza, que dura diez segundos.

En el compás 256, en $\frac{1}{2}$ pedal y en matiz pp, comienza la Coda que recapitula todos los elementos con los que a construido toda la pieza, hasta llegar al representante de los bucles, en el compás 265 que resulta una variación al motivo principal, para en el compás 269 terminar con una muy ligera variación de los compases 2 y 3.

Sugerencias Técnicas para la Ejecución

Para empezar, un buen solfeo es necesario, resolver la cantidad de compases irregulares, quintillos, tresillos, octavos, dieciseisavos y treintadosavos con sus combinaciones entre todos, en compases irregulares, etc. Buena parte del trabajo será estar rectificando constantemente el solfeo exacto de cada figura.

Para cada pasaje se deben estudiar muchas digitaciones, buscar las que más convenientes para cada desarrollo, también están implícitos algunos acentos, así que estas digitaciones deben ayudar a resaltarlos sin usar mucha presión.

En esta pieza podemos encontrar acordes y progresiones, en posiciones incómodas, por lo que su estudio individual es necesario.

El sonido debe ser muy trabajado, pues la música nos lleva constantemente hacia arriba y abajo en dinámicas de forma muy veloz, se debe obtener la mayor cantidad de sonido con el menor esfuerzo.

Un buen estudio del pedal es necesario en esta pieza, para lograr el $\frac{1}{2}$ pedal que nos brinde mayor claridad y articulación. Muchas veces el autor indica cortar el sonido en distintos lugares donde puede confundirnos en la sensación del tiempo.

De manera general, las características antes mencionadas las encontramos en aproximadamente el 75% de los compases de la pieza. Por la forma en la que está construida, cada uno de los desarrollos, requiere del estudio específico de alguna de estas técnicas ó combinaciones de las mismas, como ya lo ha mencionado el autor (ver El Vibráfono).

Sugerencias de Interpretación

La introducción es muy sorpresiva hasta el primer calderón, causa un poco de angustia, la cual se resuelve por el tema que aparece completo enseguida.

Esta pieza es un ejemplo de la sencillez elevada al virtuosismo; El problema de interpretación es tan sencillo ó complejo como se quiera ver, *inclusión-exclusión*, *tensión-distensión*; Es necesario poner atención y dar la dirección e intención correcta a cada desarrollo, ya sea a lo más denso, veloz y fuerte, ó a lo más delgado, lento y quedo.

Se deben resaltar las notas que parecen generadoras, y también a las que parece llegar en cada proceso de inclusión, aún cuando el proceso va a la inversa, aparecen notas descendentes que necesitan énfasis.

Mantener mucha paciencia y tranquilidad en los calderones donde se nos indique el número

de segundos a esperar, administrar la energía es muy importante, del compás 196 al 221, y del 227 al 255, es donde usaremos el total de nuestras posibilidades en cuestión de sonido y dinámicas.

CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo de mis estudios en esta escuela -tanto de propedéutico como de licenciatura- he venido recopilando ideas que han tomado forma en esta opción de tesis *Notas al Programa*.

Este trabajo me ha llevado a aprender los fundamentos de la investigación, de los cuales he aprendido los procesos más eficaces para buscar la información pertinente, después ordenarla conforme a mis intereses, y al final hacer uso de ésta, para tratar de concentrarme sólo en la ejecución. He tratado de ir más allá de todo el esfuerzo para obtener la técnica y habilidades físicas necesarias para los movimientos del cuerpo en la ejecución, por lo tanto, toda la información que presento en estas notas ha sido dirigida hacia la concentración en la interpretación, donde la comprensión del entorno histórico, social y cultural en que se han desarrollado los compositores y ejecutantes es fundamental, para que, -como se mencionó en la introducción- cada situación, cada fragmento, cada pedazo de las piezas a interpretar cobre sentido. Así, el escucha, el intérprete y el compositor, podrán disfrutar más del resultado.

Cerrar este ciclo en base a las presentes *Notas* y el recital, implica la exposición honesta de los conocimientos aprendidos en esta institución. Estas *Notas* y recital son un parámetro a través del cual, -en principio a nivel personal-, uno puede medir y valorar el trabajo realizado. Para que estos parámetros, valores y medidas se puedan ver complementados, serán tomados en cuenta para su mejoría, aportaciones a las presentes *Notas al Programa*.

Al arte de la percusión bien se le puede definir como un instrumento de vanguardia. Pues a través de ellos se han realizado algunas de las búsquedas de un lenguaje musical nuevo, incluyendo nuevas formas y procesos de composición y nuevos timbres. Recientemente en la multipercusión, encontramos un verdadero puente entre la música occidental académica y la música folclórica, étnica y popular, todo tipo de influencias, temáticas y dotaciones posibles, instrumentos occidentales y no occidentales de todas las etnias y folclores de la mayor parte del mundo, objetos que los compositores ó ejecutantes han sublimado a instrumentos musicales como macetas y pedaceras de hierro; Instrumentos inventados, técnicas nuevas de ejecución con las manos y los dedos, la voz, teatro, multimedia, improvisación libre y el jazz, además de mantener relación estrecha con diferentes manifestaciones del arte como el teatro, la literatura, la danza, el cine, el *performance*, etcétera.

Por otro lado, este trabajo me ha permitido también reconocer a los personajes, las obras, los ejecutantes, etc., a través de la historia, lo cual me ha sido muy provechoso para ubicar *que lugar* ocupamos las nuevas generaciones de percusionistas en México y así, tratar de asumir los compromisos con la sociedad, que nos lleven hacia un desarrollo y evolución en la educación musical en general, en el arte de las percusiones en particular y dejar un terreno que contenga las características necesarias para la realización personal de las siguientes generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Beck, H. John. *Enciclopedia of percussion!*
edited by John H. Beck 1995

Bessaraboff, Nicholas. *Ancient European Musical Instruments.*
New York: October House. 1964

Blades, James. *Percussion Instruments and Their History.*
New York : Praeger , 1970

—————. *Percussion Instruments and Their History.*
Westport, CT: Bold Strummer, 1992. Revised edition.

Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era.*
New York , W.W. Norton, 1947

Cook, D. Gary. *Teaching Percussion.*
Schirmer Books, Nueva York, 1997

Galpin, Francis W., *The Music of The Summerians.*
Cambridge University Press, 1970

Gara, Larry. *The Baby Dodds Story.*
Louisiana State University Press; Revised edition (March 1992)

Grove, George, *Dictionary of music and musicians.*
5ª ed. New York, St. Martin's press ,1954

Matossian, Nouritza. *Xenakis.*
London: Kahn and Averill, 1990

Maurice, Fleuret. *Le Nouvel Observateur.*
6 septembre 1971, p.114

Moreno Israel y Javier Nandayapa, *Método Didáctico para Marimba.*
Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. 2002

Papastefan, John J. *Timpani scoring techniques in the twentieth-century.*
by John J. Papastefan. 1978

PercussiveNotes, vol.22 no. 2, Febr 1984

PercussiveNotes, vol. 26 no. 6, August 1991
PercussiveNotes, vol. 32 no. 5, June 1995
PercussiveNotes, vol.33 no. 1, Febr 1995
PercussiveNotes, vol.36 no. 2, April 1998
PercussiveNotes, vol. 42, no.5 , october 2004

Ramada,Manel. *Atlas de percusión*.
Ed. Rivera Moña. Valencia, España

Stevens, Leigh Howard. *Method of Movement: for Marimba, with 590 Exercises*.
[New York : Marimba Productions], ©1979.

Varga Bálint András. *Conversations with Iannis Xenakis*.
London: Faber and Faber, 1996

Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* (Harmonologia Series No.6). Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001

Internet

http://en.wikipedia.org/wiki/Marching_band

<http://www.britannica.com/eb/article-9068364>

<http://www.drummajor.net>

<http://www.gppercussion.com/html/Abeyamaha.html>

<http://www.homme.cs.utwente.nl>

<http://www.marimba.org>

<http://www.mathcs.du.edu>

<http://www.mmguide.musicmatch.com>

<http://www.music.rhythmspice.com>

http://www.pas.org/about/hof/Keiko_Abe.cfm

<http://www.pas.org/Museum>

<http://www.vsl.co.at/en-us/70/3196/3204/3206/5739.vsl>

Discografia

Carneiro, Pedro. *Iannis Xenakis, Zig-Zag Territoires* cd/dvd, 2004

Kato, Kuniko, *To The Earth.* © 1999 Alacarte Compagnie cd

STX-ensemble *Xenakis: Ensemble Music 1*, Robert McEwan- percussion, cd Model, 1996

PROGRAMA

Plein peau (A Toda Piel) (Para tambor solo)	Christian Siterre (n.1956)
Marimba d'amore (Para marimba sola)	Keiko Abe (n.1937)
Des Pieds et Des Mains (De Pies y Manos) (Para timbal solo)	Frédéric Macarez (n.1952)
Rebonds (Rebotes) (Para multipercusión sola)	Iannis Xenakis (1922-2001)
Loops II (Espirales II) (Para vibráfono solo)	Philippe Hurel (n.1955)

Christian Siterre

Percusionista y compositor francés, nació en Marseille en 1956.

Obtuvo la medalla de oro en 1976 del conservatorio de Marseille.

1er. lugar por unanimidad en el Conservatorio Nacional de Región de Créteil.

Desde 1977 es percusionista solista de *l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo*.

Sus obras para la percusión son:

Poursuite et répit (para cuatro percusionistas)

Maracas (Para marimba y percusión menor)

Clin d'oeil (cuatro piezas para tambor)

Plein peau (para tambor solo)

Ediciones Henry Lemoine, 41 rue Bayen 75 017 Paris

Plein peau (A Toda Piel)

"Es una pieza que se debe ejecutar a la manera del jazz, con mucho balance".

Fue el primer comentario que Christian Siterre hizo cuando respondió amablemente la correspondencia electrónica enviada por un servidor.

Es una pieza que resulta musical y divertida, que combina estilos desde rudimentos tradicionales, lenguaje contemporáneo académico e involucra las formas del jazz.

El percusionista francés Jean Geoffroy apunta a manera de prólogo en la partitura:

"Escribir para el tambor es siempre delicado tomando en cuenta el número de estudios que existen. Lejos de componer un estudio más de técnica, Christian Siterre a escogido las vías del movimiento, balance, contraste y colores. Resultándole una pieza original que, *gira en torno* a variantes rítmicas, y permitirá al instrumentista apreciar sus cualidades sonoras, técnicas y sobre todo, musicales."

En la actualidad, el estudio del tambor es "la herramienta" del percusionista, pues proporciona todas las bases para ejecutar cualquier instrumento de percusión, que utilice baquetas. A pesar de la historia tan antigua, la técnica se ha desarrollado en los últimos dos siglos y evidentemente no está terminada, se va nutriendo día a día con la música que aparece, se han descubierto nuevas formas de rudimentos, técnicas que parecían imposibles hace tan solo diez años. Tal vez en un futuro cercano, llegaremos a escuchar

regularmente recitales propiamente dichos, con solo piezas de tambor.

Plein Peau está dedicada a Francis Brana, percusionista de *l'Orchestre de Paris*, y ha tenido tal éxito, que se ha convertido en material de audiciones y concursos internacionales.

Keiko Abe

Nació en Tokyo en 1937, estudió piano, composición, y fue hasta los doce años que comenzó a estudiar la marimba.

Estudió medicina por un tiempo a petición de su padre (pues su familia era de médicos y empresarios), pero Abe regresa a la música, y estudia en la Universidad de Gakugei en Tokyo.

En 1962 se unió a el *Tokyo Marimba Group*, con el cual y a petición de ella, ejecutan y encomiendan piezas a compositores contemporáneos, para de esta forma, enriquecer el repertorio para la marimba.

Fue hasta 1968, que se presentó por primera vez en un recital completamente sola.

A finales de los años de 1970 y principios de 1980, Abe empieza a escribir música de su autoría, y emprende la búsqueda de un instrumento que satisficiera sus necesidades de expresión. El resultado de esta búsqueda va a transformar la marimba en el estándar de 5 octavas que es muy común en la actualidad, la cual obtuvo en 1984 y en la que compuso las primeras de sus grandes obras para marimba sola como *Variations on Japanese Children's Songs*.

A partir de 1977, Abe comenzó a viajar constantemente a los EU, para dar conciertos en universidades, el Carnegie Hall y el *PASIC*.

Keiko Abe fue honrada en los premios del *PASIC'93*, siendo la primera mujer en ingresar al salón de la fama del *PAS* (*Percussion Artists Society*), en Banquet Columbus, Ohio.

Keiko Abe es una pieza clave en la historia de la marimba, pues le dio un lugar dentro de la música académica. Amplió el repertorio, no solo como solista, sino también en la música de cámara y ensamble.

Sus composiciones dan muestra de las capacidades expresivas unicas de la marimba, aportando música nunca antes escuchada, timbres, ritmos, energía, son algunas características que se encuentran en sus interpretaciones y composiciones, sin duda, la marimba es antes y después de Keiko Abe.

Marimba d'amore

Esta pieza nos remite al estilo romántico en el piano, de escritura clara, permite muchas libertades en su interpretación.

A lo largo de toda la obra se mantiene una dualidad, por un lado, los temas que bien pudieran estar basados en "Liebesträume no.3" (Sueño de Amor no. 3) y "Liebeslied" (Canción de amor) de Franz Liszt (1811-1886) y por el otro, la percepción de la compositora. Estas dos visiones aparentan tener una convergencia en planos paralelos.

En *Marimba D'amore* -escrita en 2001-, encontramos muchos de los recursos que la compositora ha desarrollado durante los últimos 35 años en sus piezas. De alguna forma, es un "compendio" del lenguaje al que nos ha acostumbrado en obras como la ya mencionada *Variations on Japanese children's songs*, *Prisma* y *Wind in the bamboo grove* entre otras.

Iannis Xenakis

Compositor, arquitecto e ingeniero civil, nació el 29 de Mayo de 1922 en Braïla (Rumania). Participó en la resistencia de la segunda guerra mundial en Grecia, y al ser condenado a muerte, buscó refugio político en Francia en 1947.

Estudió en el Instituto Politécnico de Atenas antes de estudiar composición de forma seria en Gravesano con Hermann Scherchen y después en el *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* con Olivier Messiaen. De 1947 a 1960, fue colaborador de Le Corbusier como ingeniero y arquitecto.

Escribió libros como *Musiques Formelles* y *Musique Architecture*, donde habla del desarrollo de sus conceptos de masas musicales, música estocástica y música simbólica. Implementó el cálculo probabilístico y la teoría de conjuntos en la composición musical y fue uno de los primeros en usar un ordenador para el cálculo de la forma musical. De igual manera fue pionero en la música electroacústica. Autor de más de una centena de obras para todas las dotaciones. Es una de las figuras más radicales de vanguardia, inventando después de 1945, buena parte de las técnicas de composición y conquistando un enorme público.

Arquitecto del Pabellón Philips en la *Exposition Universelle de Bruxelles* en 1958 así como de el convento de *La Tourette* (1955), *Compuso Polytopes* – espectáculos de luz y sonido – para el pabellón francés de la exposición de Montréal (1967), el espectáculo *Persepolis*, montado en las ruinas de Irán (1971), *Polytope* de Cluny, París (1972), *Polytope* de Mycènes, también en las ruinas de Grecia (1978), *Diatope* en la inauguración del centro Georges-Pompidou, París (1978) entre otros.

Fue fundador y presidente (1965) del *Centre de Mathématique et Automatique Musicales* (CEMAMU) de París. Profesor de música asociado de la Universidad de Indiana, Bloomington (1967-1972). Fue investigador del *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), París (1970). Profesor del *City University London* (1975) y Profesor de *l'Université de Paris -Sorbonne* (1972-1989).

Iannis Xenakis falleció el 4 de Febrero de 2001 a la edad de 78 años, cubierto de premios y reconocimientos como *Officier de l'ordre des Arts et Lettres*, *Chevalier de la Légion*

d'honneur, Miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín, Doctor honoris causa de la Universidad de Edimburgo, Miembro extranjero de la Real Academia Sueca, Miembro honorario de la Academia de Sta. Cecilia en Roma. Caballero de la legión griega del Fénix, recibió también la Medalla al mérito nacional (Grecia) y el premio Kyoto en Japón .

Rebonds (Rebotes)

Compuesta en 1988 en el marco del festival de Roma Europa, en la Villa Medici, y dedicada al percusionista francés Sylvio Gualda, *Rebonds*, es un solo considerado en la actualidad todo un clásico de la multipercusión, y la pieza más antigua del programa de graduacion.

La pieza se divide en dos partes: **a** y **b**, que se pueden ejecutar en cualquier orden.

La parte **a** solo contiene pieles, mientras que para la parte **b** se incluye un juego de 5 cajas de madera (woodblocks).

La obra esta basada sobre los principios de Proporción Áurea y el *Modulor*, este último desarrollado por Le Corbusier.

La parte **a** presenta el principio de masificación gradual y los cúmulos de sonido llamados *nubes* ó *galaxias* características de la música estocástica.

En la parte **b** La música esta en secciones claramente divididas a lo largo de líneas instrumentales de timbre, así, primero el discurso esta en las pieles con un ostinato en el bongó y una línea melódica que se repite de forma irregular, después el discurso pasa a las maderas, con material totalmente contrastante. Cada una de estas líneas ó familias de instrumentos, tendrán intervenciones cada vez más cortas una y otra hasta que terminan por mezclarse las dos.

La transformación continua del sonido, yendo de una atmósfera caótica hacia el orden impuesto por los patrones y viceversa, es el origen de la tensión esencial en la obra de Xenakis. Esto conduce hacia la mas desconcertante de sus paradojas: la creación de una música explosiva, violenta y de tremendas sonoridades, nacida de la rigidez estructural y la mas fria racionalidad matemática.

Frédéric Macarez (n. 1952)

Macarez estudio en el conservatorio de Amiens, de 1966 a 1980. Después se formó en la clase de Jacques Delecluse en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Paris, donde obtuvo el primer premio; fue primer percusionista y segundo timbalista de *l'Orchestre de la Suisse Romande*, de 1981 a 1987. Daniel Barenboim lo nombra después solista de la

l'Orchestre de Paris, formación de la que es timbalista desde 1993.

Bajo la batuta de directores de orquesta como (Daniel Barenboim, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Christoph Eschenbach, Carlo-Maria Giulini, James Levine, Lorin Maazel, Igor Markevitch, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Esa-Pekka Salonen, Wolfgang Sawallisch, Georg Solti...), ha adquirido una sólida experiencia como timbalista y un gran conocimiento del repertorio y la interpretación.

Frédéric Macarez mantiene igualmente una carrera como solista y camerista, actividades que lo han llevado por Europa, Asia y América del Sur y Norte.

Paralelamente a esta doble carrera musical, ejerce una actividad pedagógica, como profesor del Conservatorio Superior de Paris -CNR- (Conservatorio Nacional de Región).

Sus clases maestras y clínicas, lo han hecho recorrer Europa, Estados Unidos, Japón, Corea, Canadá, Venezuela, México, Brasil, y ha sido invitado a instituciones como (Juilliard school, Toho school, Oberlin conservatory, New England conservatory, Yale university, Musikhochschule Stuttgart...).

Por otra parte, Frédéric Macarez es fundador y director artístico del festival *Journées de la Percussion* y es igualmente director de una colección dedicada a las percusiones de las ediciones *Gérard Billaudot*. Macarez es desde 1999 el presidente del *Percussive Arts Society France Chapter*. En noviembre del 2000, fue el primer timbalista europeo en presentarse en concierto en la convención internacional de la *Percussive Arts Society* en Dallas.

Des Pieds et Des Mains (De Pies y Manos)

Frédéric Macarez es un timbalista muy experimentado y dedicado a la orquesta. Su escritura es limpia, transparente y totalmente tonal en esta pieza.

Des Pieds et Des Mains fue terminada en 1998 en la ciudad de Caracas, Venezuela, durante un curso que impartió Frédéric Macarez. La pieza fue comisionada por la famosa percusionista británica Evelyn Glennie. En el año 2002 *Des pieds et des mains* ganó el segundo lugar en el concurso de composición para percusión organizado por el festival internacional de percusiones *PASIC* en EU.

Es evidente que durante la estancia de Macarez en Venezuela, debió quedar sorprendido con la música popular caribeña y no tuvo ningún prejuicio en utilizar el ritmo de *clave* totalmente fuera de contexto, como un elemento importante en esta pieza. Cabe destacar el uso de distintos timbres que se utilizan a lo largo de la misma, como son golpes en el centro del parche, en el cuerpo del timbal, en la orilla del parche, y en el aro interno del timbal.

Philippe Hurel (n.1955)

Estudió violín, análisis, escritura y musicología tanto en el conservatorio como en la Universidad de Toulouse. Después composición y análisis en el Conservatorio de París.

Participó en los trabajos de *Investigación Musical*, en el Ircam 1985/86-1988/89, del cual después fue docente en el marco del curso de informática musical de 1997 a 2001.

Entre los premios y becas que ha recibido se encuentran: Becario de la Villa Medici en Roma de 1986 a 1988. En 1995, premio de la fundación Siemens en Múnich por sus *Six Miniatures en Trompe-l'œil*; El premio Sacem a compositores en 2002 y el premio Sacem a la mejor creación del año 2003 por su pieza *Aura*.

Fue compositor en residencia en el *Arsenal de Metz* y la *Philharmonie de Lorraine* de 2000 a 2002.

Desde 1991 es el director artístico del ensamble *Court-Circuit* que esta bajo la dirección musical de Pierre-André Valade.

Sus obras son editadas por *Gérard Billaudot*, y *Henry Lemoine* y sus partituras son interpretadas por numerosos ensambles y orquestas bajo la dirección de batutas como Pierre Boulez, Esa-Pekka Salonen, David Robertson, Jonathan Nott, Reinbert de Leeuw, Bernard Kontarsky, Stefan Asbury, Kent Nagano, Peter Eötvös, Markus Stenz, Ed Spanjaard y por supuesto Pierre-André Valade con quien trabaja regularmente.

Durante la temporada 2004/2005 fue invitado al festival *Ultima* en Oslo, donde fueron interpretadas tres de sus últimas piezas: *Trois études mécaniques* por Bit20 Ensemble, *Phonus* por Benoît Fromanger y la Orquesta Filarmónica de Oslo, bajo la dirección de Christian Eggen y *Ritornello*, por Anne-Cécile Cuniot y Jean-Marie Cottet. Por otro lado, su última obra *Non-Dit*, ha sido ejecutada en junio 2005 por el *Jeune chœur de Paris* en la *ciudad de la música* (Strasbourg).

Esta temporada ha sido invitado a numerosos ensambles y festivales como Argento Ensemble y Da Capo Chamber Players (New York), San Francisco Contemporary Music Players, Yellow Barn Music Festival, Ensemble Remix (Porto), Musica Viva (Lisbonne), SMCQ (Montréal), Ensemble Intercontemporain, Ensemble Orchestral Contemporain de Lyon, Tm+, Festival Why Note; 38^{ème} Rugissants entre otros.

Actualmente compone dos piezas, una para percusión y medios electrónicos que será ejecutada en el festival Agora/Ircam en junio del 2006, y la otra para Françoise Kubler y *Accroche Note* de la cual la ejecución tendrá lugar en el festival *Musica* en octubre próximo.

Sus siguientes piezas le han sido encomendadas por el *Ensemble Intercontemporain*, *Orquesta Filarmónica de Oslo*, le *Printemps des Arts à Monaco*, *New York New Music Ensemble*, *Quatuor Diotima* entre otros.

Loops II (Espirales II)

Escrita en 2002 para el concurso de vibráfono de Clermont-Ferrand, Francia, *Loops II* esta basada en principios de cambio, por transformación ó mutación de una serie de motivos que se repiten una y otra vez, conocidos comúnmente en la música electrónica como *loops*.

Esta pieza es un ejemplo de la sencillez elevada al virtuosismo. El problema de interpretación es tan sencillo ó complejo como se quiera ver, *inclusión-exclusión / tensión-distensión*.

"La pieza esta construida de manera que los procesos de transformación de las células regresan siempre al motivo enunciado desde el principio. La música parece estar en perpetua transformación, a causa del proceso de "morphing", por lo tanto el escucha tendrá la impresión de girar en círculos, puesto que cada gran proceso le remitirá al punto de partida, nuevamente a las pequeñas espirales que se pueden escuchar a lo largo de toda la pieza.

Por otro lado, esta pieza fue destinada a un concurso de vibráfono de alto nivel, por lo que he puesto más problemas técnicos que en "Loops I" para flauta. Mi intención no es desviar la utilización tradicional del instrumento, sino mas bien confrontar al interprete a técnicas de ejecución variadas en un contexto siempre virtuoso. Por ejemplo, al final de la pieza, hay una larga sección de acordes que no se justifican solamente en el plano de la composición. Esta sección, -como muchas más en la pieza-, tienen la función de estudios, y exhortan al ejecutante a la práctica de técnicas específicas".

Philippe Hurel

Orlando Aguilar Velázquez (percusiones)

Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, con los maestros Julio Viguera, Gabriela Jimenez y Alfredo Bringas. Ha tomado cursos y clases maestras con Steven Schick, Dr. Dean Groenmaier, Dr. Ivan Manzanilla, Mtro. Ricardo Gallardo, Angel Frette y Valerie Naranjo entre otros. Cursó el Diplomado en percusión avanzada que imparte el Cuarteto de Percusiones *Tambuco* en el CNA.

Con la *Orquesta Percutoris* de la ENM, bajo la dirección del maestro Julio Viguera, se ha presentado como parte del ensamble y como solista, en temporadas, grabaciones y ciclos de percusión.

En el año 2002 formó parte de la *Youth Orchestra of the Americas*, (con la que realizó una gira por norteamérica y latinoamérica bajo la batuta de directores como Benjamin Zander, y Leonard Slatkin, y con la participación de solistas como el cellista Yo-yo ma). En el año 2003, participó en el festival *Instrumenta verano* en Puebla. En el 2004, obtuvo una beca de la fundación *Turquois*, para realizar una estancia de estudios en la *Academie de Musique Prince Rainier III*, bajo la tutela de Christian Hamouy (Les Percussions de Strasbourg) en el Principado de Monaco y en el 2005 participó en el *48 Internationale Sommer-Akademie* en el COLLEGIUM MUSICUM Schlosses Weissenstein en Alemania.

Légende

× = cercle

$\frac{B}{Z}$ ∪ = Buzz (écraser la baguette).

$\text{♩} \sim \sim \sim$ = roulement normal

‡ = arrêt très court

Olive sur cercle ou Baguette sur cercle:
2 manières de jouer sur le cercle.

Réglage souhaité de la caisse claire:
timbres et peau de frappe assez tendus.

(Durée: 2'15 environ)

39 *crescendo*

42 *ff* *decrescendo*

44 *pp* *main • ou ◯ sempre pp*
main • ou ◯ crescendo poco a poco

46 *ff*

49 *mf* *Bag. sur cercle*

51 *f*

54 *mf* *Bag. sur cercle*

56 *mf*

60 *f* *(3 fois la reprise)*
accélérer et cresc.

65 *f* *a tempo) d = 88* *Olive sur cercle (3 fois la reprise)*
mf

4

68 $\text{♩} = 100 \text{B}$
f *Z* *B Z* *3* *3* *tr*

71 *p* *mf*

74 *B Z* *B Z*

77 *f* *mf* *B Z* *B Z* *B Z* *B Z*

80 *B Z* *B Z* *B Z* *B Z*

83 *mp*

86

89 *f* *p subito* *cresc.*

91 *f*

95 *f*

99 *pp*

101 *crescendo*

103 *ff*

105 *f*

107 *mf* Bag. sur cercle

110 *f*

113 *mf* Bag. sur cercle

115 *crescendo* *f* *f* *decrescendo* tempo plus rapide (5 fois la reprise)

118 *ff*

Marimba d'amore

マリンバ・ダモーレ

for marimba solo

Keiko Abe
安倍圭子

slow
Misterioso ♩ = ca. 76~80

The first system of the score is written in 4/4 time. The right hand (treble clef) begins with a *ppp* dynamic, playing a series of chords. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a *ff* dynamic in the right hand and a *fp* dynamic in the left hand.

The second system continues in 4/4 time. The right hand features a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand maintains its eighth-note accompaniment. The system ends with a *mf* dynamic in the right hand.

The third system is marked *poco rit.* and is written in 4/4 time. The right hand plays a series of chords with a *p* dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The system concludes with a *p* dynamic in the right hand.

The fourth system is marked *a tempo* and is written in 12/8 time. The right hand plays a melodic line with a *ppp* dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a *pp* dynamic in the right hand.

The fifth system continues in 12/8 time. The right hand plays a melodic line with a *pp* dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The system concludes with a *pp* dynamic in the right hand.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes. Dynamics markings include *mf* and *f*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes. Dynamics markings include *mf*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes. Dynamics markings include *mf*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes. Dynamics markings include *mp*.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes. Dynamics markings include *pp* and *p*.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes. Dynamics markings include *f*.

First system of a musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present.

Second system of the musical score, continuing the melody and bass line from the first system.

Third system of the musical score, including a *gsta* marking above the treble staff and a *mf* dynamic marking below the bass staff.

Fourth system of the musical score, featuring a *gsta* marking above the treble staff.

Fifth system of the musical score, including *gsta* and *loco* markings above the treble staff, and a *poco a poco rit.* instruction above the right hand.

Sixth system of the musical score, concluding with a *pp* dynamic marking at the bottom right.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes performance instructions such as accents (*>*), slurs, and an acceleration marking (*accel*). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a fortissimo dynamic (*fff*) and includes the instruction "Risoltezza" and a tempo marking "♩ = ca. 108". The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and includes a slur. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes a slur. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and includes a slur. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes a slur. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth-note patterns in both hands. The dynamic marking *mp* is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the eighth-note patterns. The dynamic marking *ff* is present at the beginning. The system concludes with a *mp sf* marking.

mp sf
♩ = ca. 96-100
Con energia

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings *sf* and *ff* are used throughout the system.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings *sf* and *Hal* are used. The system concludes with a *sf* marking.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings *fff* and *ppp* are used. The system concludes with a *f* marking.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff. The music includes sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings *ff*, *f*, and *fff* are used. The system concludes with a *fff* marking.

Andantino

First system of music. Treble clef, 4/4 time signature. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs, and the bass line provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of music. Treble clef, 4/4 time signature. The melody features a series of arched eighth notes. The bass line continues with eighth notes. Dynamics include *mp* and *pp*.

Third system of music. Treble clef, 4/4 time signature. The melody is characterized by sixteenth-note patterns. A dynamic of *f* is indicated. A triplet of eighth notes is marked above the staff.

Fourth system of music. Treble clef, 4/4 time signature. The melody continues with sixteenth-note patterns. Dynamics include *ppp* and *mf*.

Fifth system of music. Treble clef, 4/4 time signature. The melody features sixteenth-note patterns. A dynamic of *f* is indicated.

Sixth system of music. Treble clef, 4/4 time signature. The melody continues with sixteenth-note patterns. Dynamics include *mp* and *mf*.

poco accel.

The first system of music consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values. The tempo marking *poco accel.* is positioned above the treble staff.

The second system continues the piece. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. A *p* (piano) marking appears at the end of the system. A small musical notation symbol is placed above the treble staff in the middle of the system.

The third system shows a transition in dynamics. It starts with a *p* (piano) marking in the bass staff. The piece then moves to *ppp* (pianissimo) in both staves. The notation includes a variety of note values and rests.

The fourth system begins with a *ppp* (pianissimo) marking in the bass staff. The music is characterized by dense sixteenth-note passages. A fingering number '7' is written above the treble staff towards the end of the system.

The fifth system starts with a *pp* (pianissimo) marking in the bass staff. The music continues with intricate rhythmic patterns. A *p* (piano) marking is placed above the treble staff in the latter part of the system.

The sixth system begins with a *mp* (mezzo-piano) marking in the bass staff. The music builds in intensity, reaching a *f* (forte) dynamic in both staves towards the end of the system.

First system of a musical score, featuring a treble and bass staff. The music is in a minor key and 3/4 time. It includes dynamic markings *ff* and *f*, and articulation marks labeled 'U!' with upward-pointing arrows. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score, continuing the piece. It features a treble and bass staff with dynamic markings *f* and *ff*. The system ends with a double bar line.

Third system of the musical score, featuring a treble and bass staff. It includes dynamic markings *p* and *f*. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of the musical score, featuring a treble and bass staff. It includes dynamic markings *mf* and *f*. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of the musical score, featuring a treble and bass staff. It includes dynamic markings *f* and *pp*. A *rit.* (ritardando) marking is present above the system. The system concludes with a double bar line.

Sixth system of the musical score, featuring a treble and bass staff. It includes dynamic markings *ppp* and *pp*. A tempo marking *Allegretto = ca. 69 Grazioso* is written above the system. The system concludes with a double bar line.

First system of a musical score for piano. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand plays a complex, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fff*, *pp*, *pp*, *p*, and *f*. A large bracket spans the right hand across the system.

$\text{♩} = \text{ca. } 112$ *Espressivo*

Second system of the musical score. The right hand plays a series of chords in a steady rhythm, while the left hand provides a bass line. The dynamic marking *f* is present at the beginning.

Third system of the musical score, continuing the chordal texture in the right hand and the bass line in the left hand.

Fourth system of the musical score, maintaining the established rhythmic and harmonic patterns.

Fifth system of the musical score. The right hand has a *leggiero* marking above it. The texture remains consistent with the previous systems.

Sixth system of the musical score, concluding the piece with the same chordal and bass line structure.

First system of a musical score, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes, all under a long slur. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of the musical score. The treble staff continues the melodic line with some accents. The bass staff has a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of the system.

Third system of the musical score. The treble staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the end of the system. The bass staff also has a dynamic marking of *ff* in the middle of the system.

Fourth system of the musical score. The treble staff has dynamic markings of *sf* (sforzando), *ppp* (pianississimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The bass staff has a dynamic marking of *sf* at the beginning.

Fifth system of the musical score. The treble staff has a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *♩ = ♩* (half note equals half note). The bass staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Sixth system of the musical score. The treble staff has a dynamic marking of *p* (piano). The bass staff continues with a steady accompaniment.

mp mf

This system contains two staves of music. The upper staff features a continuous eighth-note melody. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line. Dynamic markings *mp* and *mf* are placed below the lower staff.

Più mosso
Con energia

f *ff*

This system continues the piece with two staves. The tempo and energy increase, as indicated by the markings *Più mosso* and *Con energia*. The lower staff shows a more complex accompaniment with some chords marked with a Roman numeral *IV*. Dynamic markings *f* and *ff* are present.

This system consists of two staves of music. The lower staff features a prominent accompaniment with chords marked with a Roman numeral *IV*. The music maintains the energetic feel of the previous system.

ff

This system shows two staves of music. The lower staff has chords marked with a Roman numeral *A*. A dynamic marking of *ff* is placed above the upper staff.

ff *A* *A* *ff* *A* *A*

This system continues with two staves. The lower staff has chords marked with a Roman numeral *A*. Dynamic markings *ff* and *A* are used throughout the system.

gva *allargando* *UI* *sf* *sf*

This final system on the page consists of two staves. It begins with a *gva* (ritardando) marking and an *allargando* instruction. The music concludes with a fermata over a chord marked *UI* and a final dynamic marking of *sf*. The lower staff includes chords marked with a Roman numeral *A*.

DES PIEDS ET DES MAINS

pour 4 timbales

ÉDITIONS
MUSIQUE PARTIELLE
Lyon de 11 rue 1957
reproduction COMBENCO
17 rue Paul Ar 426

Degré : difficile (8-9)
Durée : 6 mn 40 s

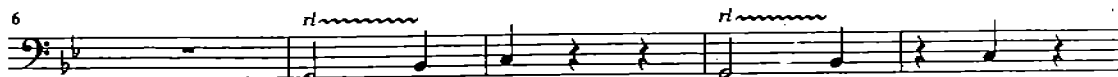
*Écrit pour 4 timbales
à jouer sur le fût
et sur la peau*

Frédéric MACAREZ

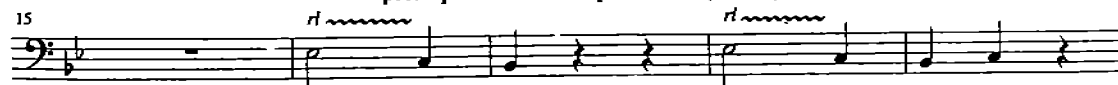
NOTICE D'EXÉCUTION

- Ⓒ Jouer au milieu de la peau.
Play in the middle of the head (Center).
- Ⓓ Jouer normalement.
Play normally (Normal).
- Ⓖ Jouer au bord de la peau (la hauteur de la note doit toujours être audible).
Play on the edge of the head (Rim) (the pitch should still be audible).
- ⓪ → ○ Aller progressivement d'un mode de jeu à l'autre.
Change playing from first way to next way.
- ⓧ Jouer sur le fût.
Play on the bowl.
- ⓧⓧ Jouer à l'extrême bord de la peau.
Play on the very edge of the head (Extra Rim).

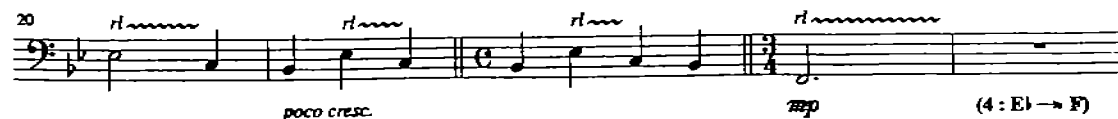
Librement (♩ = 72)
Freely



poco a poco accel. al Tempo ♩ = 144 (mes. 49)



(1 : G → F)



(4 : E♭ → F)

Tous droits réservés pour tous pays.
Toute reproduction est strictement interdite sans la permission écrite de l'éditeur.
Ceci est une œuvre de l'éditeur et ne peut pas être
réimprimée sans la permission de l'éditeur et ne peut pas être
rééditée sans la permission de l'éditeur.

25 *rit* *poco cresc.*

30 *mf* (3: C → D) *poco cresc.*

36 *f* (2: B♭ → A)

42 *poco cresc.* *ff*

Exactement au mouvement - comme une danse (♩ = 144)
 Exactly in tempo - like a dance

47 *f sub.* (C) (2)

51 (2: G → A) *dim.* *mf* (N) *f* (2: A → C) (C)

55 (N) (2: C → A) (2: A → C) (C)

59 (2: C → A) *p* < *f* (N) (2: A → C)

63

3 1

5/4 3

(1: G / 3: C / 4: E \flat) (♩ = ♪ = 116) (2: B \flat)

augmenter les Do diminuer les Fa
increase Cs decrease Fs

répéter si nécessaire
pour changer l'accord
repeat if necessary
for changing pitches

mf **N**

N → *mf*

(3: C → D)

mp **C**

N (3: D → C) **C**

N (3: C → D) **C**

N (3: D → C) **C**

N (4: E \flat → F) **C** *ff*

N (2: B \flat → A) (1: G → F) **C**

96 *mp* *poco cresc.*
mp *poco cresc.*
C

100 *dim.*
dim.
C

104 *mf*
mp
N →
C →

107 (N)
C (2: A → C)

110 (N)
C (2: C → A)
p *ff*

113 *Un poco rubato*
mp
C → N

116 *dim.*
R →

120 *p* *dim.*
R

124 *sempre poco rubato*
mp

128

XR 5

132

XR 5 stricto in tempo diminuer les fûts dimia. bowls augmenter les La increase As

136 (3 : D → C)

XR 5 cresc.

(N) mf

140 mf

(C) (N) 144

(N) 148

(C) mf 152 mp diminuer les Fa graves decrease low Fs

156 f cresc. (♩. = ♩ = 156) (♩ = ♩) ff (4 : F → E) (1 : F → G) (3 : C → D)

161 (4 : F → E)

165 (♩ = 120)

mf (2: A → C) (2: C → A)

169

(2: A → C)

172

p *f*

174

176

179

dim.

183

sempre dim.

187

(N)

192

(N)

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIER INTERDIT
sauf autorisation
(Loi de 11 Mars 1957)
Composition internationale
(C. de Prop. Int. 431)

REBONDS

pour percussion solo

TENSION

+ ACCENTS
RETRAVAILLER SUIVRE

PENSEZ A AVANTAGE
10/10/1987

I. XENAKIS
(1987 - 1989)

$\text{♩} = 40$

2 Bongos
3 Toms
2 Gr. C.

IANNIS XENAKIS

REBONDS

(1987 - 1989)

Pour percussion solo
For solo percussion

Dédié à Sylvio Gualda
Dedicated to Sylvio Gualda

Durée : 12' environ
Duration: c. 12 min.

Rebonds est en deux parties a et b, l'ordre de jeu n'est pas rigide : soit ab soit ba, sans interruption. Les indications métronomiques sont approximatives.

La partie a ne contient que des peaux : 2 bongos, 3 tom-toms et 2 grosses-caisses.

La partie b contient : 2 bongos, 1 tumba, 1 tom-tom, 1 grosse-caisse, ainsi qu'un jeu de 5 wood-blocks. L'accord des peaux et des wood-blocks est échelonné en un éventail très large.

Rebonds is in two parts, a and b. The order of play is not fixed: either ab or ba, without a break. The metronomic indications are approximative.

Part a only uses skins: 2 bongos, 3 tom-toms, 2 bass drums.

Part b uses: 2 bongos, 1 tumba, 1 tom-tom, 1 bass drum and a set of 5 wood blocks. The tuning of the skins and the wood blocks should extend over a very wide range.

Musical score for guitar, measures 15-22. The score is written on a single staff with a treble clef. It features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. Measure 15 starts with an accent (A) and a triplet. Measures 17-18 have accents (V) and triplets. Measure 19 has accents (V) and triplets. Measure 20 has accents (V) and triplets. Measure 21 has accents (V) and triplets. Measure 22 has accents (V) and triplets. There are also some circled notes in measures 18, 19, 20, and 21.

2-7-142

23

24

25

26

27

28

29

30

4

31

32

33

34

35

36

37

38

This page of musical notation is for guitar and consists of eight staves, numbered 39 through 46. The notation includes various rhythmic and technical markings:

- Staff 39:** Features a triplet of eighth notes, a vibrato (V) over a quarter note, and another triplet of eighth notes.
- Staff 40:** Includes a vibrato (V) over a quarter note, a triplet of eighth notes, and a slur over a group of notes.
- Staff 41:** Shows a vibrato (V) over a quarter note, a triplet of eighth notes, and a slur over a group of notes.
- Staff 42:** Contains a vibrato (V) over a quarter note, a triplet of eighth notes, and a slur over a group of notes.
- Staff 43:** Features a vibrato (V) over a quarter note, a triplet of eighth notes, and a slur over a group of notes.
- Staff 44:** Includes a vibrato (V) over a quarter note, a triplet of eighth notes, and a slur over a group of notes.
- Staff 45:** Shows a vibrato (V) over a quarter note, a triplet of eighth notes, and a slur over a group of notes.
- Staff 46:** Contains a vibrato (V) over a quarter note, a triplet of eighth notes, and a slur over a group of notes.

47 *f*

48

49

50

51 4 | 2 é 3 4 | 2 3 4 | 2 3 4 | 1 2 3 4 (1 2 3 4)

53 1 2 é 3 e 4 c' | 1 2

54 1 é 2 3 é | 1 2 | 4 | 1 2 3 4 *pp* *dim.* → *mf* *mp* *p* *pp*

57 *f* *pp* *f* *pp*

REBONDS

PENSEZ AUX ACCENTS

P&S PRESSER

b

$\text{♩} = 60$

5 W. Bl.
Archelannis

2 Booges
Tumba
Tom
Gr. C.

(Paux)

The musical score for 'REBONDS' is written for a percussion ensemble. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The instruments are: 5 W. Bl. Archelannis (top staff), 2 Booges, Tumba, Tom, and Gr. C. (second staff), and (Paux) (third staff). The score consists of six staves of music, numbered 1 through 11. The notation includes various rhythmic patterns, accents (v), and dynamic markings (f). The music is characterized by complex, syncopated rhythms and a focus on accents.

13

15

17

19

21

23

25

27

29

(W.B.L.)

31

33

L. J. F. 10210

(Paux)

35

37

39

41

43

This musical score is for guitar, spanning measures 45 to 60. It features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth-note runs. Measure 45 includes a sequence of rhythmic notations above the staff: $\cdot 0 \cdot 0 0 \cdot 0 0 \cdot \cdot 0 \cdot 0 \cdot 0 \cdot \cdot 0 0 \cdot \cdot 0 \cdot \cdot 0 0 \cdot \cdot 0 \cdot 0 \cdot 0 \cdot 0 \cdot 0 0$. The piece begins with a *rit.* (ritardando) and a *GROSSE C.* (large C-clef) marking. Measures 47-49 feature dynamic markings of *fff mf* (fortissimo mezzo-forte). Measure 56 includes a *rit.* marking and a *G.C.* (C-clef) instruction. The score is heavily annotated with performance directions, including numerous *v.v.* (vibrato) markings and various slurs and accents.

62

Musical staff 62: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Vertical lines connect notes between staves. Dynamic markings include *pp* and *ff*.

64

Musical staff 64: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic marking *pp* is present. A large arrow points to the right with the handwritten text "W.D.S." below it.

66 (W.D.L.)

Musical staff 66: Treble clef. Melodic line with eighth notes and slurs. Dynamic marking *P* is present.

68

Musical staff 68: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings *P* and *pp* are present.

70

Musical staff 70: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic marking *ff* is present. Small circles above the staff indicate specific notes.

72

Musical staff 72: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings *pp* and *ff* are present. An arrow points to the first *pp* marking.

75

Musical staff 75: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings *pp* and *ff* are present.

INDICIVE
ATTORIE L.C.A.

77

Musical notation for measures 77-78. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

WOOD D.
BLUE

79

Musical notation for measures 79-80. The upper staff features a melodic line with some grace notes and slurs. The lower staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

81

Musical notation for measures 81-82. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment. An arrow points from the upper staff to the lower staff in the second measure.

83

Musical notation for measures 83-84. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Measures 83 and 84 are numbered 1, 2, 3, and 4 above the staff.

85

Musical notation for measures 85-86. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Measures 85 and 86 are numbered 2, 3, and 4 above the staff.

88

Musical notation for measures 88-89. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Measures 88 and 89 are numbered 5 above the staff.

Philippe HUREL

LOOPS II

pour vibraphone

Commande du 2^{ème} Concours International
de Vibraphone de Clermont-Ferrand - Septembre 2002

La pièce ne doit pas être jouée avec des baguettes trop dures.
Les altérations ne sont valables que pour les notes qu'elles précèdent
sauf dans le cas de notes répétées.

Notice concernant les mesures avec *surprises*.

- mes.42 1) jouer 6 fois la mesure en diminuant progressivement les notes accentuées jusqu'à rien.
A partir de la 4^{ème} fois, faire apparaître progressivement les notes entre parenthèses de rien à *f* en les détachant de plus en plus.
- mes. 63 2) jouer 5 fois la mesure en accentuant progressivement le mi et en l'augmentant jusqu'à *f*
diminuer le sib, le do et le fa jusqu'à *pp*
- mes.132 3) jouer 4 fois la séquence en diminuant progressivement jusqu'à *pp*
- mes.175 4) accentuer progressivement les notes indiquées et diminuer les autres jusqu'à rien
- mes.194 5) jouer 4 fois la séquence en diminuant progressivement jusqu'à *pp*
- mes.227 6) jouer 2 fois la séquence en augmentant jusqu'à *f* puis 2 fois encore en diminuant jusqu'à *p*

à Eve Peyser et Jean Geoffroy

LOOPS II

pour vibraphone

Philippe HUREL

♩ = 60

f $\frac{1}{2}$ Ped. Ped. *p* court

f $\frac{1}{2}$ Ped. Ped. *ff* *p* $\frac{1}{2}$ Ped. long

$\frac{1}{2}$ Ped. *f* détacher

p *pp* $\frac{1}{2}$ Ped. rall. $\text{♩} = 50$ peu à peu

cresc. $\frac{1}{2}$ Ped.

cresc. $\frac{1}{2}$ Ped.

$\frac{1}{2}$ Ped. 3x

40 *f* $\overbrace{\hspace{10em}}^{6x}$ $\frac{1}{2}$ Ped. \rightarrow

45 *pp*

51 *cresc.*

54 *(cresc.)* *f*

57

60 $\overbrace{\hspace{10em}}^{5x}$ *f pp f pp*

65 *f ppp f ppp* *abandonnez les accents peu à peu* *accel* *ppp* *cresc.*

$\frac{1}{2}$ Ped. \rightarrow

77 *(cresc.)* *Ped.* $\frac{1}{2}$ Ped. \rightarrow

84 *(cresc.)* *f* $\overbrace{\hspace{10em}}^{6^{\circ}}$ *f*

88 *ff*
Ped. _____ Ped. _____ 1/2 Ped. _____ Ped. _____ Ped. _____ 1/2 Ped. _____

93 *dim.*

96 *(dim.)*

99 *pp*
(1/2 Ped.) *cresc.*

104 *(cresc.)*


108 *(cresc.)* *f* *dim.*

112 *(dim.)*

116 Ped. _____ 1/2 ped _____ *cresc.*

121 
 (cresc.).....

126 
 (cresc.).....

132 
 ff (1/2 Ped.) pp

136 
 cresc.....

140 
 (cresc.).....

144 
 (cresc.)..... f (1/2 Ped.) f f p

147 
 f (1/2 Ped.) ff

enchaînez avant l'extinction

151 *J=50*
delicissimo
 5[°] Lx. 3[°]
PP *PP* *PP*
 Ped. Ped. Ped.

156
 6 3 6 5 de 6 3 6
mf *PP*
 Ped. 1/2 Ped.

159
 3 5 3 5 6
 6 3 6 5 de 6 3 6
Lx
 3

163
 6 5 6 6 6 6
 5 1/2 Ped. 5 (1/2 Ped.) 6 (1/2 Ped.)
Lx

166
 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

169
 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
dim.

172 *détacher peu à peu*
 4x *J=60*
 4)
 (dim.) *p* (*p*)

177
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
cresc.
 1/2 Ped.

183
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
f
 Ped. *court*

187

192

196

pp cresc.
1/2 Ped. →

200

(*cresc.*)

205

209

213

217

221

(1/2 Ped.)

225

(dim.)

229

(p)

232

(cresc.)

235

(cresc.)

240

(cresc.)

244

(cresc.)

249

(cresc.)

relâchez
progressivement
la pédale

6
36

6 6 6 6 6 6

pp $\frac{1}{2}$ Ped. *pp*

39

6 6

f $\frac{1}{2}$ Ped.

52

6

$\frac{1}{2}$ Ped.

54

6

$\frac{1}{2}$ Ped. *ff* Ped. $\frac{1}{2}$ Ped. Ped. $\frac{1}{2}$ Ped.

2x

67

6

Ped. $\frac{1}{2}$ Ped. $\frac{1}{2}$ Ped. *p* *pp*