

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Opción de Tesis:

NOTAS AL PROGRAMA

Que presenta el alumno:

CUAUTLI VARGAS PASTRANA

Para obtener el título de:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA – PERCUSIONES

Asesor de Tesis: Leonardo Coral García

México D. F. Abril de 2007



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.

“De que podemos estar seguros sino de que somos producto de circunstancias misteriosas? En donde se encuentra la verdad del hombre? La verdad no es aquello que se puede demostrar con la lógica. Si los naranjos son fuertes y producen frutos en este pedacito de tierra y no otro, entonces este pedacito de tierra es la verdad para los naranjos. Si una religión o cultura o escala de valores específicos, si una actividad y no otra colma a un hombre, si libera al príncipe que trae adentro sin saberlo, entonces, esa escala de valores, esa cultura y esa actividad constituyen su verdad,”

A. de Saint- Exupery. (Viento, Arena y Estrellas.)

Agradecimientos y Dedicatorias

A mi padre: por su apoyo y su ejemplo de perseverancia y disciplina.

A mi madre: por su sensibilidad, enorme amor y cariño.

A mi hermano: por ser mi amigo de toda la vida.

A mis maestros Alfredo Bringas y Julio Viguera: por su enseñanza, buenos consejos y amistad.

A Tambuco, Iván Manzanilla, Lester Rodríguez: por compartir su conocimiento, amistad y ser ejemplos a seguir para mí.

A mis amigos: Nico, Paquito, Cipactli, Orlando, Luigi, Colocho, René, Andrés, Chepo, Rosaura, Juan, Tavín, Sergio, Bataco, Lalito, y la nueva generación de percus... por ser tan chidos y haber compartido tantas experiencias durante todo este tiempo.

A mis abuelos, que en paz descansen, y a mi tío Alfonso Pastrana, quien dejó una huella musical en mí.

A toda mi familia y buenos amigos que he tenido a lo largo de mi vida.

A todos ustedes: Gracias.

Indice

Introducción 1

Parte 1

- Elliott Carter 2
- Su música 2
- Recitativo e Improvisación 5
- Recitativo 5
 - Análisis
 - Sugerencias de interpretación
- Improvisación 6
 - Análisis
 - Sugerencias de interpretación

Parte 2

- Emmanuel Séjourné 9
- Concierto para Vibráfono y Orquesta de Cuerdas 10
- 1er movimiento 11
 - Análisis
 - Sugerencias de Interpretación
- 2do movimiento 12
 - Análisis
 - Sugerencias de Interpretación

Parte 3

- Nebojsa Jovan Zivkovic 15
- La música de los Balcanes 16
- Ilijas 18
 - Análisis
 - Sugerencias de interpretación

Parte 4

- John Psathas 21
- Matre's Dance 22
 - Análisis
 - Sugerencias de interpretación

Conclusiones 26

Conclusiones generales 27

Bibliografía

Anexo: Notas al programa de mano

PROGRAMA

Recitativo e Improvisación (1949)
Para 4 tímboles)

Elliott Carter (1908-)

Concierto para Vibráfono (1999)
y orquesta de cuerdas (red. piano).

Emmanuel Séjourné (1961-)

- Expresivo y lírico
- Energico y agresivo

Hijas (1996)
(Para marimba sola)

Nebojsa Zivkovik (1962-)

Matre's Dance (1991)
Dueto (piano y multipercusión)

John Psathas (1966-)

Percusiones: Cuautli Vargas Pastrana
Piano: Edith Ruiz Zepeda

Sinodales

Presidente: Julio Vigueras Álvarez
Secretario: Alfredo Bringas Sánchez
Vocal: Leonardo Coral García

Introducción

El objetivo de este trabajo es hacer un acercamiento conciso y profundo en la medida de lo posible sobre cada una de las obras y los compositores que interpretaré en mi examen profesional.

El conocer acerca del compositor y su obra, así como el contexto general de una pieza, es un factor que nos acerca definitivamente a la naturaleza de esta, hecho vital para el intérprete. De esta manera, este trabajo es una fuente de información para el estudiante de licenciatura que desee acercarse a las obras o compositores aquí tratados.

Los compositores de dos de las piezas elegidas para este recital, Nebojsa Zivkovic y Emmanuel Séjourné, además de ser compositores jóvenes, son percusionistas virtuosos que suelen ejecutar sus propias composiciones. En la obra de John Psathas, aunque no es percusionista, la percusión ocupa un papel fundamental. Es decir, tres de las cuatro piezas están escritas por gente que conoce bien el ramo de la percusión. Elliott Carter por su parte, es uno de los compositores consagrados del siglo XX en el ámbito de la música contemporánea, y sus piezas para timbales son considerados clásicos del repertorio contemporáneo para percusión.

Al realizar este trabajo busqué que la información recopilada y presentada sobre el compositor y la obra brindara elementos para el análisis musical. También emplee el criterio de evitar dar yo mismo instrucciones sobre la partitura. Para esto incluí en todos los casos la partitura completa con la hoja de instrucciones por parte del autor, (en caso de haberla), para que así el ejecutante inicie su labor con la información de primera mano. En caso de haber una indicación de mi parte la mencionaré como tal.

Este trabajo está agrupado en cuatro partes, una para cada obra. El análisis musical está hecho de forma narrativa, tomando como referencia números de compás y secciones de la obra. La paginación no incluye partituras.

Elliott Carter

Nace en la ciudad de Nueva York en 1908. Recibe lecciones de piano desde temprana edad. En la adolescencia empieza a interesarse seriamente por la música y toma entonces algunas lecciones con Charles Ives, su primer mentor, quien lo motivaría a seguir el oficio de compositor. A los 18 años ingresa a la Universidad de Harvard para estudiar letras inglesas y música, en donde recibe lecciones de Walter Piston y Gustav Holst. En 1932 viaja a París para estudiar durante 3 años con Nadia Boulanger, en donde aprende a conciencia el contrapunto. De regreso en los Estados Unidos imparte cursos en el St. John's College en Maryland. En 1946 compone su *Sonata para Piano* la cual se convierte en un parteaguas en su carrera de compositor.

A lo largo de su vida, Elliott Carter enseñó música y composición en distintas universidades de Estados Unidos como el Peabody Conservatory (1946-48), Columbia University (1948), Queens College de Nueva York (1955-56), Yale University (1960-62), Cornell University (1967) y Julliard School a partir de 1972.

Elliott Carter, uno de los compositores más importantes en el desarrollo de la música contemporánea del siglo XX y personaje brillante de la comunidad artística-intelectual estadounidense, ha sido merecedor de los honores más altos que un compositor puede recibir en su país, como la "Gold Medal for Music", otorgada por el "National Institute of Arts and Letters", y la "National Medal of Arts". Es miembro honorario de la "American Academy of Arts and Letters" y de la "American Academy of Arts and Science". Recibió el premio Pulitzer en un par de ocasiones por sus *Cuartetos de Cuerda*, así como comisiones de prestigiosas organizaciones y grados honorarios de múltiples universidades.

La música de Carter ha sido y sigue siendo tocada y grabada por las mejores y más prestigiadas orquestas y ensambles de Estados Unidos y del mundo. Su música forma parte fundamental del repertorio del siglo XX. Stravinsky llegó a referirse a su *Doble Concierto* como "la primera obra maestra americana".

Su Música

Entre las influencias musicales más importantes de Elliott Carter, podemos mencionar la música de los impresionistas, y a compositores como Varese, Stravinsky, Hindemith y Copland.

En los años treinta y principio de los cuarenta Carter escribió mucha música coral y también alguna orquestal, como el ballet *Pocohontas* en 1939 o su *Sinfonía No 1* de 1942. El estilo de su primera época pertenece a la estética neoclásica.

A mediados de los años cuarenta y a raíz de la composición de su *Sonata para Piano*, Carter comienza a crear su propio estilo, buscando siempre explotar las cualidades sonoras del instrumento para el cual compone. Así mismo, propone ideas innovadoras en sus métodos para componer e incorpora técnicas como la modulación métrica dentro de su lenguaje composicional. A continuación, refiero algunas obras de Carter, en donde el autor explica con sus propias palabras algunas de las ideas y métodos que utilizó, en la composición de cada una de ellas.

En 1946 Carter compone su *Sonata para Piano*. “Escribí una gran cantidad de música coral en los años treinta... estaba muy enfocado en tratar de dar a los cantantes el tipo de material al que ellos estaban acostumbrados, y que a su vez expresara los sentimientos que yo quería presentar usando la voz humana. Fue a partir de esa experiencia que comencé poco a poco a tomar la idea de hacer música instrumental, creada a partir del instrumento. La *Sonata para Piano* fue una obra en la que me esforcé mucho en como manejar el sonido del piano moderno contemporáneo... De la *Sonata para piano* en adelante trate de encontrar en cada caso no solo la voz del instrumento, sino también su expresión”^{*1}. En la *Sonata para Piano*, Carter renuncia en buena medida a la armonía de tónica-dominante, y aunque deja de ser una pieza clásica, sigue siendo una obra tradicional en donde explota por medio de la armonía y los armónicos de la pieza la sonoridad del piano.

En 1948 compone *Sonata para Violoncello y Piano*. Es la primera pieza en la que utiliza la modulación métrica, técnica para cambiar en pulso básico o *tempo* de una pieza, y consiste en adoptar la velocidad de un patrón rítmico determinado y convertirla en el nuevo *tempo*. En la obra existen dos tipos de caracteres distintos: el cello y el piano. Cada uno asume un papel diferente en terreno musical. “Cuando empecé a trabajar en esta pieza me fuí percatando de que el sonido del piano y del cello eran muy distintos... así que decidí estructurar toda la obra con esta idea: el piano siendo estricto y primordialmente percusivo y el cello lírico y romántico... Escribí el primer movimiento el cual epitoma este aspecto particular, que establece y separa el carácter de ambos instrumentos: el piano tocando tiempo metronómico y el cello una especie de tiempo psicológico”^{*2}.

Otra obra en donde Carter trabaja con el concepto de continua oposición entre dos instrumentos es el *Doble Concierto para piano y clave* (1959-61), en donde asigna en base a la naturaleza del piano y del clave una sección de instrumentos que buscan resaltar las cualidades intrínsecas de cada uno de estos instrumentos. “El *Doble Concierto* fue concebido con la idea de rodear al piano y al clave de instrumentos que amplificaran ciertos aspectos de cada uno, el piano con membranófonos y el clave con instrumentos de manera que permitieran sugerir varios tipos de ataque que el clave tiene”^{*3}, menciona el autor.

*1, 2, 3. Rosen Charles. *The musical languages of Elliott Carter*. Pag 33, 35.

El *Doble Concierto* tiene un cierto sistema de acordes que aíslan al piano del clave, pero cuando ambos instrumentos suenan juntos producen otro acorde, el cual da un sonido general a la pieza.

A partir de ese momento, Carter comenzó a explorar en sus obras toda clase de posibilidades armónicas y combinaciones de intervalos, aprendió también como aislar y combinar elementos, y como relacionarlos para dar unidad a una pieza.

En la música de Elliott Carter el lenguaje es reinventado en términos de cada nueva obra. Carter no cree en los principios de la música aleatoria. "...esa idea de tener cosas separadas y no coordinadas destruye todo el sentido de drama. Desde mi punto de vista, no es dramático tener dos cosas simultáneas que no estén conectadas de alguna forma... yo siento que en la música de alguna forma se tiene que sentir que todo está relacionado, no importa cuan remotamente."*4

Su *Cuarteto de Cuerdas No 1* es una obra en donde crea texturas polirítmicas por medio del empleo de modulaciones métricas y continuos cambios de tempo superpuestos los unos con los otros de principio a fin. Con el *Cuarteto de Cuerdas No 2* también innova en lo que se refiere a estructura de los movimientos, asignando a cada instrumento un movimiento en el que lleva la parte principal. En el *Cuarteto de Cuerdas No 3*, Carter forma dos dúos que tocan simultáneamente la misma pieza, uno para violín y viola y otro para violín y cello. Cada dúo tiene un número diferente de movimientos. "En realidad son dos piezas de principio a fin,... esto significa que mientras se escucha el movimiento lento de un dueto, se escucha el movimiento rápido del otro, pero también se escuchan combinaciones de tempo y textura, lo mas interesante es que nada del material se repite literalmente, y esta es la característica de muchas de mis piezas desde el *Cuarteto de Cuerdas No 1*".*5

En la *Sinfonía de tres orquestas*, Carter utiliza el mismo principio compositivo que en su *Cuarteto de Cuerdas No 3*, pero en vez de componer para dos duetos, compone para tres orquestas. En palabras del autor: "... quería escribir una pieza en la que hubiera un movimiento constante gradual del registro bajo de la orquesta al registro agudo a lo largo de la pieza. También quería tener varios planos sonoros juntos como lo hice en el *Cuarteto No 3*."*6

Algunas de sus obras mas recientes son: *Concierto para Violín* (1990), *Partita* (1993), *Concierto para Clarinete* (1996), *Concierto para Cello* (2001), *Dialogos para Piano y Orquesta*, (2003)), *Reflexiones para Ensamble* (2004).

*4, 5, 6. Rosen Charles. *The musical languages of Elliott Carter*. Pag 36, 39, 41.

Recitativo e improvisación (1949)

Estas piezas junto con otras cuatro, fueron compuestas en un inicio como estudios rítmicos para el *Cuarteto de Cuerdas No 1*. Publicadas en 1960 como *Recitativo e Improvisación*, revisadas en 1966 con la colaboración estrecha de Jan Williams e incluidas *Eight Pieces for Four Timpani*. Este par de piezas, compuestas tres años después de su *Sonata para Piano*, poseen ya el lenguaje maduro y propio de Carter, y en ellas explora de manera muy original la sonoridad del instrumento.

Recitativo

Análisis

Esta construido sobre cuatro notas: Sol#, La#, Do# y Re. El intervalo de cuarta disminuida o tercera mayor La# - Re juega un papel importante en la pieza, pues con él se construyen los motivos principales de la obra.

La pieza tiene forma: A1 A2 B C

A1: (comp. 1 – 10). Presenta el material temático de la pieza. Algunos de los motivos rítmico-melódicos y frases que se presentan forman parte únicamente de la secciones A1 y A2, como la frase del primer compás, o la figura de tresillos de los compases 7 y 8, cada una reexpuesta y variada en A2. Otra parte del material de esta sección, además de ser reexpuesto en A2, es retomado y desarrollado en C, tal como los motivos del compás 2, 6, 10 y la frase de los compases 4 y 5.

A2: (comp 11 -21). Tiene un compás más que A1 y presenta básicamente una reexposición variada de dicha sección.

B: (comp 22- 31). Es una sección contrastante y de mayor densidad que lleva una melodía con acentos con los cuatro timbales. Presenta cambios de compás y modulación métrica, que usados de manera conjunta, mantienen el pulso del treintaidosavo.

C: (comp 32 – 47). En esta sección se desarrollan los elementos tomados de la sección A (compases 2, 6, 10 y 4-5). Se forma un discurso en *p* con material tomado de los compases 4 y 5 de A1, el cual se alterna con crestas sonoras en *mf* y *f*, derivados de las frases y motivos rítmico-melódicos de los compases 2, 6 y 10 de la sección A1. En esta sección, Carter crea la sensación de que algo está por extinguirse y que se puede acabar en cualquier momento.

Sugerencias de Interpretación.

El discurso de la primera sección (A1, A2), contiene silencios relativamente largos y frases rítmicamente intrincadas. Para la ejecución adecuada de esta sección, es vital no dejar de sentir el pulso, por lo que los contrastes dinámicos deben ser muy claros y debe haber gran precisión rítmica en las frases, notas y apagados que indica el autor. Es recomendable pensar en tocar rítmicamente con un carácter ligero, para así evitar que lo intrincado del material provoque que el discurso sea pesado y con poca continuidad.

Debemos prestar atención especial a los apagados con mano, *dampening*, que indica el autor, porque tienen la misma importancia de una nota tocada. Es importante la buena ejecución de los *dampening*, para lograr, de la mejor manera, los efectos de gran riqueza sonora que Carter plantea en estas piezas.

En la sección B es muy importante que a pesar de los acentos desplazados en los nonillos y sietillos, no se deje de sentir el tiempo fuerte y la métrica del compás.

La última sección (C), reexpone los motivos y frases principales expuestos en A. Esta sección comienza en el compás 32 con un contraste dinámico que debemos hacer muy claro, un *p* que mantiene con ligeros *crescendi* hasta el fin. En esta sección, el intérprete debe crear la sensación de que lo que antes se presentó (sección A), ahora se encuentra más lejos a punto de extinguirse en cualquier momento.

Improvisación

Análisis

Esta pieza está construida sobre las notas Fa, Lab, Mi, Sol, es decir, dos intervalos de tercera menor, Fa-Lab y Mi-Sol a una distancia de séptima mayor, de Fa³ a Mi⁴.

Esta es una pieza que va cambiando y evolucionando de principio a fin. En los primeros cuatro compases podemos encontrar el tema, es decir los elementos con los que está construida la pieza:

- El roll
- Nota pedal (Lab)
- Arpeggio, (figura del primer tiempo del compás 3)
- Terceras, (cuarto tiempo del compás 3).

Estos elementos son sometidos a un proceso de continuo desarrollo

6

En esta pieza es muy importante la modulación métrica ya que marca puntos de inflexión entre las diferentes etapas de desarrollo que se presentan. Estos puntos de inflexión son 4:

1) Compás 16 . A partir del compás 16 introduce un elemento nuevo, el patrón rítmico de cinquillo, con el cual construye una frase larga que llega hasta el compás 30. Esta frase musical está construida con agrupaciones de cinco octavos y posteriormente de siete. Una vez mas aparece la nota Lab como nota recurrente al principio de esta idea musical, la cual se va elaborando melódicamente cada vez más. En el compás 31 pasamos a un pasaje de transición, que finaliza en el compás 37 con un material musical emparentado con el del inicio de la pieza, tal como el *roll* y el motivo rítmico-melódico en dieciseisavos del compás 37.

En el compás 38 inicia otra frase larga construida de forma parecida a la del compás 16a secuencia de agrupaciones de octavos que inicia con la anacruza del compás 38, básicamente tocada con las notas del intervalo de tercera menor: Mi -Sol. En esta frase, Carter crea tensión por medio del *crescendo* y el efecto de *accelerando* formado por los patrones de cinquillo, seisillo y posteriormente setillo hasta el compás 45. Podemos observar que las modulaciones métricas de los compases 21, 27 y 42 no marcan un punto de inflexión, sino mas que nada su función radica en cambiar el fraseo y mantener el pulso de la secuencia de notas de cada idea musical

2) Compás 47. A partir de este compás utiliza y desarrolla material emparentado con los primeros compases de la pieza, es decir, frases en dieciseisavos y *roll* , este último es incorporado como elemento importante en el discurso. Una característica del material de esta parte de la pieza es que el ataque en la membrana del timbal es todo el tiempo en el lugar normal (N).

3) Compás 72 . Continúa el desarrollo de la pieza con el mismo tipo de material utilizado anteriormente, solamente que juega bastante con el tipo de ataque sobre la membrana. En el compás 81 es reexpuesto el motivo presentado en el compás 3 y 4. En los compases 95 y 96, así como en los tresillos del compás 98 presenta un adelanto del material que usará en la última parte de la pieza.

4) Compás 101. A partir de este compás comienza una especie de coda, podemos identificar muy claramente el ciclo entre frases en octavos con acentos en *f* y *ff* , intercaladas con la nota pedal de Lab en *p* y *pp*. En el compás 113, inicia el final con un *crescendo* escalonado para terminar con un final en tresillos acentuados, *martellato ff*, que finaliza la pieza con dramatismo.

Sugerencias de Interpretación.

La música de Elliott Carter es una música muy controlada. Esto quiere decir que si se siguen fielmente las indicaciones dadas, combinado con buena una ejecución técnica, la música y los efectos sonoros buscados por el compositor surgen de una buena manera.

Es vital buscar un buen sonido y un claro contraste tímbrico entre los diferentes tipos de ataque que plantea el compositor.

En la *Improvisation*, al igual que en el *Recitativo*, es muy importante que a lo largo de la pieza no se deje de sentir el pulso. Es muy importante ser claro en los niveles dinámicos marcados en la partitura.

Emmanuel Séjourné

Emmanuel Séjourné nace el 16 de julio de 1961 en Limoges, Francia. Realiza estudios a temprana edad en el Conservatorio Nacional de Estrasburgo en piano, violín, historia de la música y análisis. Durante su estancia en el conservatorio se comienza a interesar en la percusión y conoce a Jean Batigne, director y fundador de Les Percussions de Strasbourg y es introducido por él al mundo de la música contemporánea y la música improvisada. Así Emmanuel Séjourné estudia percusión y posteriormente se especializa en teclados de percusión, particularmente vibráfono y marimba.

En su trayectoria como ejecutante fundó el ensamble NOCO MUSIC junto con el saxofonista Philippe Geiss cuyo álbum *Saxophone et Percussions* ganó el Gran Premio Audiovisual Europeo otorgado por la Academia del Disco Francés. A la fecha ha estrenado más de cien obras de compositores como Donati, Dillon, Manoury, Aperghis, Fedale, Pesson, Kerger entre otros, incluyendo conciertos de música de cámara y actuaciones solistas. Emmanuel Séjourné ha actuado con numerosas orquestas, incluyendo la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo con la cual grabó el *Concierto para Marimba y Orquesta* de Camille Kerger. En 1996 interpreta *Séance*, obra de James Wood, para soprano, vibra-midi y el New London Chamber Choir, en donde su inovativo uso del vibra-midi abre nuevas perspectivas instrumentales.

Como solista o con el ensamble Accroche-Note se ha presentado en los festivales de Zurich, Archipel Geneve, Ars Musica, Musica Strasbourg, Huddersfield, Ultima Oslo, Bienal de Zagreb, Bienal de Venecia, además ha actuado en conciertos para programas de Radio France, BBC, WDR, RTA y la Radio de Noruega. Ha grabado para varios sellos discográficos, incluyendo: Montaigne, Accord, Musifrance, Erato y MFP Berlín. En 2005 grabó un disco para el sello Biber Records que incluye *Electric Counterpoint for Mallets*, trabajo original del compositor minimalista Steve Reich.

Fascinado por las relaciones entre la música y otras artes escénicas, Séjourné comenzó en 1984 a escribir música para teatro. Ha escrito piezas para el Théâtre des Drapiers, el Wallgraben Theater de Alemania y para la Compañía MAL/TJP con la que ganó el premio a la mejor música en el Festival d'Avignon en 1985 para la representación de *La Leyenda de los Siglos*, basada en la obra de Víctor Hugo.

Emmanuel Séjourné es un compositor reconocido y aclamado en el ámbito de la percusión contemporánea y la música de concierto, sus obras han sido interpretadas por Robert Van Sice, Nancy Zeltsman, Marta Klimasara, Katarzyna Mycka, Jean Geoffroy, el Ámsterdam Percusión Group y el grupo Drumming de Portugal entre otros.

Emmanuel Séjourné ha estado activo como ejecutante y como compositor desde 1981 y entre sus trabajos mas recientes se encuentran:

Planet Claviers; espectáculo de una hora para cinco percusionistas, compuesta para las Percussions Claviers de Lyons y comisionada por el Festival Gramme. Este original trabajo tuvo tanto éxito que entre 1998 y 2001 se presentó en mas de 120 ocasiones.

Concierto para Vibráfono y Orquesta de Cuerdas; escrito en 1999, creado inicialmente para la Orquesta de Auvergne; posteriormente en 2002 escribe una versión del mismo concierto para vibráfono y cinco percusionistas.

Famim; compuesta en 2001 para el pianista de jazz Michael Bortslap en un afán por juntar la música contemporánea improvisada y la música popular.

Concierto para tres percusionistas y Armonía; Obra escrita en 2002 para una buena dotación de instrumentos de percusión y una orquesta de alientos metal y madera., compone también una versión para percusión solista y armonía.

Book of Gemmes; compuesta en 2003 para coro mixto y dos percusionistas.

En 2004 compone *Issa* para orquesta de percusión, coro de niños y soprano y *White and Black*, música visual para 16 encendedores, 2 tam tam grandes, platillos, 5 toms, 2 gran cassa, 2 guiros y luz negra, comisionada por el Ju Percusión Group de Taiwan.

En 2005 compone su *Concierto para Marimba y Orquesta de cuerdas* y también *Departure*, dueto para dos marimbas de cinco octavas. En julio de 2006 estrena *Ketsana* para orquesta sinfónica.

Además de ser un intérprete y compositor destacado, Emmanuel Séjourné ha hecho escuela en Francia y actualmente esta a cargo del departamento de percusiones del Conservatorio de Estrasburgo, en donde imparte la cátedra de teclados de percusión, el único curso de alto nivel en este campo en Francia.

***Concierto para Vibráfono y Orquesta de cuerdas* (1999)**

Compuesto para el Concurso Internacional de Vibráfono y estrenado por la Orquesta d'Auvergne. En 2002, el autor publicó una versión del mismo concierto para 5

percusionistas y vibráfono. El concierto consta de 2 movimientos: *Expressif et Lyrique* y *Energique et Agressif*

10

1er Mov. Expressif et lyrique

Análisis

Este primer movimiento es monotemático. La orquesta de cuerdas (piano)*, lleva la base rítmica y armónica, mientras el vibráfono lleva la melodía

La forma de este primer movimiento es:

Introducción A B C A Final

A: Tema

B: Desarrollo

C: Cadencia

Intro y Final: Hechas por la orquesta y el vibráfono tocado con arco

Introducción (compás 1-16): Comienza con notas largas tocadas por la orquesta y el vibráfono hasta el compás 5. A partir del compás 6 el piano toca un ostinato rítmico, el cual mantendrá a lo largo de este 1er movimiento.

Tema (compás 17-29): El vibráfono expone el tema de 12 compases en modo mixolidio sobre la nota Mi.

Desarrollo (compás 30-53): Sirve básicamente como un puente entre el tema del movimiento y la cadencia.

Cadencia (compás 54-87): De vuelta al modo mixolidio sobre Mi, inicia la cadencia, la cual es la sección mas extensa de este movimiento y contiene el desarrollo mas amplio. En esta sección sucede algo similar a lo acontecido en el desarrollo, puesto que modula a varias tonalidades hasta regresar al modo mixolidio, sobre el cual inicia la reexposición del tema.

Reexposición del Tema (compás 87-99): En esta sección, también de 12 compases, el tema no es reexpuesto literalmente en su totalidad, ya que a partir del sexto compás de esta reexposición, el tema es variado introduciendo notas tocadas en el vibráfono por medio del arco, preparándonos así para el final del movimiento.

Final (compás 100-106) El final inicia cuando la orquesta deja el ostinato rítmico (compás 100) y regresa a las notas largas tocadas entre la orquesta y el vibráfono con el arco.

* Aunque en este trabajo presentamos la versión del concierto con reducción a piano, nos referiremos siempre a la orquesta de cuerdas.

11

Sugerencias de interpretación

En la introducción y el final debemos estudiar la parte de las notas tocadas con arco por el vibráfono, siguiendo el pulso y los tiempos de forma estricta, para que a la hora de la interpretación podamos hacer la música sin problemas técnicos.

Es de vital importancia para tocar la melodía, conocer y si es posible tocar la parte del piano, saber la parte del acompañamiento con sus modulaciones e inflexiones armónicas.

El carácter de este movimiento es *lírico y expresivo*, como el mismo autor anota, así que después de haber resuelto técnicamente la pieza podremos permitirnos hacer una interpretación centrada en la espontaneidad y naturalidad.

2do Mov. Energique et agressif

Análisis

Esta construido sobre la escala octatónica: Solb, Sol, La, Sib, Do, Reb, Mib, Mi.
Es importante señalar que de las notas de esta escala se pueden formar los acordes de La menor con séptima menor (Am7) : La, Do, Mi, Sol, y el acorde de Mi bemol menor con séptima menor (Ebm7) : Mib, Solb, Sib, Reb. Parte del material de este segundo movimiento está construido alternando terceras armónicas de los acordes antes mencionados.

La estructura del movimiento es:

Sección A Interludio Sección B Cadenza Sección C

Sección A (compás 1 – 62): En esta sección se presenta la primera parte del material del temático del movimiento. Comienza con una larga introducción de la orquesta, en la que presenta un adelanto del material que reexpondrá y desarrollará a lo largo de este segundo movimiento. Por ejemplo, del compás 1 al 9 presenta los tresillos, (material característico de la sección A). Del compás 10 al 28 presenta material en dieciseisavos, (material característico de la sección B).

A partir del compás 29, la orquesta entra de lleno al material de esta sección con un pasaje de tresillos, el cual reexpondrá mas adelante junto con el vibráfono, y que será recurrente a lo largo del movimiento

En el compás 49 se incorpora el vibráfono, este hace una melodía con terceras armónicas y emplea el recurso antes mencionado en donde alterna notas del acorde de Lam7 con notas del acorde de Mim7.

12

Interludio (compás 63- 74) *Poco piu lento*. Es una sección contrastante con carácter etéreo, la melodía esta construida con la escala simétrica octatónica Solb, Sol, La, Sib, Do, Reb, Mib, Mi.

Sección B (compás 75- 155). Regresa a *Tempo primo*. La sección B presenta material nuevo y contrastante con el de la sección A, incorporando los dieciseisavos como un patrón rítmico importante. El vibráfono expone una melodía sobre la escala simétrica (c.95-105), la cual es el tema de esta sección. La orquesta reexpone este tema (c.108-116). En el compás 118 presenta material nuevo con ritmo de swing, mientras, el piano se mantiene haciendo alusión al tema de esta sección con la figura de tresillo de dieciseisavo del compás 127. Al final de esta sección (c.144), aparece el pasaje con tresillos de la sección A como parte climática del *Avec swing*.

Cadenza (compás 155-192) Esta es otra sección contrastante entre las secciones B y C. Esta sección, imprime un cambio de textura y de ritmo en el movimiento, posee el carácter de una cadenza, y consta de tres partes. La primera parte (c.155-175), es una melodía del vibráfono acompañado por la orquesta, en la cual introduce nuevos elementos, como efectos con el arco y la baqueta de plástico. La segunda parte de esta sección (c.176-185), crea un poco de tensión utilizando en el vibráfono figuras de 7 contra 4 y posteriormente escalas *adlibitum* sobre un trino disonante tocado por la orquesta. La tercera parte (c 186-192), es un coral tocado por el vibráfono en donde las voces de los extremos llevan el movimiento melódico.

Sección C (compás 193-272). Es la sección final. En ella desarrolla y combina el material presentado previamente en las secciones A y B. Inicia al igual que en la sección B, con un pasaje de vibráfono solo. A partir del compás 198 construye una textura con dieciseisavos y con el elemento, previamente mencionado, de las terceras armónicas que va creciendo por momentos, hasta llegar al pasaje con cinquillos del compás 212 que nos lleva nuevamente al pasaje de tresillos de la sección A (c.213), tocado por orquesta y vibráfono juntos. En esta sección también se presenta material nuevo, como el pasaje del compás 220 que sirve como eslabón para regresar a un pasaje en dieciseisavos expuesto en la introducción. En el compás 240 el vibráfono vuelve a crear una textura en dieciseisavos, sobre el cual la orquesta expone el tema de la sección B. A partir del compás 261 comienza una especie de coda en donde va preparando la cadencia final, la pieza termina con un acorde de La mayor.

Sugerencias de interpretación

En este movimiento es muy importante definir desde un inicio las digitaciones adecuadas, es decir, las digitaciones con las que nos será posible llevar ciertos pasajes a la velocidad requerida.

13

A continuación hago una lista de los pasajes en los que considero que es indispensable una digitación específica. La digitación será indicada en la partitura siguiendo la siguiente denominación:

1	2	3	4
MI		MD	

MI = mano izquierda.

Indica que las dos notas serán percutidas al unísono con las baquetas de la mano izquierda

MD = mano derecha

Indica que las dos notas serán percutidas al unísono con las baquetas de la mano derecha

- 1) Compás 49 – 60
- 2) Compás 76 – 80
- 3) Compás 95 – 109
- 4) Compás 198 -212
- 5) Compás 234 y 238
- 6) Compás 240 – 246
- 7) Compás 262 al fin.

Otro aspecto importante en este 2do movimiento es el uso del pedal, el cual el compositor deja a gusto del interprete, sin embargo en la partitura señalo el pedaleo sugerido para ciertos pasajes.

En pasajes como el solo de vibráfono del compás 76 al 79 uso medio pedal, solo abriendo el pedal en los acentos para así darles énfasis. Otra parte en donde uso medio pedal es la sección del *swing* que comienza en el compás 118, también abriendo el pedal en los acentos.

En la parte de dieciseisavos tocados por el vibráfono que comienza en el compás 198 también uso medio pedal, abriéndolo en los *crescendo*, y regresando inmediatamente al medio pedal.

Es muy importante tomarse el tiempo necesario para trabajar las secciones de tempo lento, ya que son secciones contrastantes que brindan un carácter misterioso y etéreo a la música, y llevan al oyente un espectro sonoro muy bello.

Nebojsa Jovan Zivkovic

Nació en 1962 en Serbia, región que en aquel tiempo pertenecía a la antigua Yugoslavia. Realizó sus estudios de maestría en composición, teoría musical y percusión en Mannheim y Stuttgart, Alemania. Nebojsa encarna la rara tradición, común en los concertistas del romanticismo europeo del siglo XIX, de ser compositor y virtuoso ejecutante a la vez.

Como ejecutante, suele tocar sus propios conciertos de marimba o multipercusión. Entre las orquestas que ha actuado como solista se encuentran la Sinfónica de la Radio de Hannover, la Filarmónica de Stuttgart, la Filarmónica de Belgrado, la Orquesta Nacional de Costa Rica y la Osterreichischer Kammer-symphoniker de Austria, solo por nombrar algunas. Así mismo ha tocado y sus obras han sido interpretadas en salas de concierto de gran tradición como el famoso Konzerthaus de Viena o el Munich Herculesaal, el Nacional Recital Hall de Taipei, el Kolarac Hall de Belgrado, o el Wigmore Hall de Londres así como también en diversos foros y salas de concierto a lo largo del mundo.

Como compositor, Zivkovic se ha convertido en uno de los compositores más destacados de su generación en Alemania y además suele recibir encargos de obras de reconocidos percusionistas, ensambles u organizaciones. Evelin Glenie le ha comisionado varias piezas entre ellas *Quasi una Sonata*, dúo para percusión y piano; *Concerto of the Mad Queen*, su primer concierto para percusión y orquesta; *Quinteto para cinco solistas*, comisionado por el Ensamble de Percusiones de Stuttgart; *Tales from the center of the Earth*, una de sus piezas más recientes, para percusión solista y ensamble de aientos, comisionada por el consorcio formado por doce escuelas estadounidenses, iniciado y dirigido por el director Glen Aldist.

La música contemporánea es muy importante en el repertorio de Zivkovic, aunque también existe en su obra una gran influencia de la música folklórica y popular de Europa del este, particularmente de su región: los Balcanes. En sus composiciones podemos encontrar frecuentemente elementos musicales de la música tradicional balcánica o encontrar también transcripciones o arreglos para marimba de melodías y canciones populares. En conjunto, Nebojsa es un artista que en diversas formas se encuentra muy arraigado a su cultura y a su tierra de origen.

En su trayectoria personal, Nebojsa cuenta con 6 discos grabados interpretando música propia y de otros compositores. En sus dos primeros discos, *Marimba & Percusión y Generally spoken its nothing but rythm* grabó los dos movimientos de Tanaka, *Time* de Minoru Miki, *Graffito* de Ptaszynska y otras composiciones propias como el solo de marimba *Tensio*, el solo de multipercusión que da título a su segundo disco y *Ctpax : Strah*, entre otras.

Su tercero y quinto disco *Uneven Souls* y *The castle of the mad king* respectivamente, contienen solo música propia y contienen piezas como *Ultimátum I y II*, virtuosos solos de marimba. *To the gods of rhythm*, solo para voz y djembé. *Uneven souls*, para marimba, percusión y tres tenores. También contienen piezas de su libro de selección de música popular Funny Marimba como *Northwind* y el *Vals Serbio*.

En su cuarto disco Zivkovic grabó el Concierto para Marimba y Vibráfono de Darius Milhaud.

En su sexto disco, recientemente terminado, grabó su segundo Concierto para Marimba con la Sinfónica de Munich.

Actualmente Zivkovic prepara una gira de conciertos con su cuarteto Jovan Perkussion Project, formado originalmente para grabar el disco *Uneven Souls* y consolidado a partir de 1998, el proyecto esta integrado actualmente por los percusionistas Fernando Meza, Oliver Schmidt y Benjamín Toth.

Además de su actividad como concertista Nebojsa suele impartir clases magistrales y seminarios en casi todos los países europeos, en Asia, Estados Unidos y América Latina.

La música de los Balcanes

Durante muchos siglos partes de Europa oriental fueron conquistadas y reconquistadas repetidas veces por diversos pueblos extranjeros: mongoles, turcos, romanos, germanos. Su cultura proviene de muchas raíces, entre ellas la helénica, la islámica, la oriental y la norasiática. Las influencias musicales provienen de fuentes tan dispares como pueden ser los cantos de la iglesia bizantina, los complejos ritmos de los mundos árabe e indio, por otra parte también existen vínculos entre la Europa oriental y occidental, como melodías, usos y funciones de la música en común.

La música balcánica esta influenciada y emparentada en la región con la música húngara, rumana y búlgara. A diferencia de la música de otras regiones de Europa del este, como la checa o la eslovaca en donde la métrica de las canciones es por lo general binaria o ternaria, en la música húngara existen muchas canciones con patrones métricos irregulares que se desarrollan uniformemente en compases de 5/4 o 7/4. Una de las características del ritmo húngaro y búlgaro es el uso de notas con puntillo y el uso de estructuras isorítmicas, es decir, que se repite un mismo patrón rítmico y melódico en cada frase. De esta forma pueden variar el número de compases y tiempos de una frase a otra, pero la secuencia de valores sigue siendo la misma de verso a verso, así, es mejor una disposición isorítmica aún cuando cada frase tenga compases de longitud diferente y melodías iguales o ligeramente

variadas para dar cabida al tipo de secuencia de versos de que se compone la poesía o idea musical.

16

Los países balcánicos en su conjunto poseen un alto grado de complejidad rítmica que se desarrolla de manera diferente en tres formas musicales en la región:

1) Melodías declamadas libremente extremando la técnica del parlando rubato; el género musical donde se puede ver esto claramente es en la canción épica yugoslava.

Las tradiciones musicales de poesía épica son importantes en diversas culturas folklóricas europeas, pero tienen especial importancia en las de Europa del este. En la Edad Media estuvo muy extendida por Europa occidental la poesía épica, ejemplo de ello son las *Canciones de Gesta* o la *Canción de Rolando*, aunque de este lado del continente se mezclaron las tradiciones folklórica y “cultas”. Actualmente la tradición épica de Europa oriental está mucho más viva y ligada a la auténtica cultura folklórica.

Entre los cantos épicos de la región balcánica se encuentran los de los serbios, pero también de los croatas y montenegrinos, cuyo estilo se encuentra asimismo también en Bulgaria y Albania. Sus canciones tratan principalmente de las luchas contra los turcos desde el siglo XIII al XVII, algunos poemas épicos se narran desde una perspectiva cristiana y otros desde una posición musulmana y narran historias básicamente de los príncipes y jefes guerreros. Los poemas épicos yugoslavos pueden ser de variada longitud, el cantor se acompaña con el gusle, violín sencillo de una sola cuerda de cerda, caja con una piel tensada y un arco rudimentario; el gusle normalmente toca una versión ornamentada de la melodía que lleva el cantor o hace de bordón y desarrolla ornamentos entre los versos y en gran medida se improvisa cuando se interpreta, a gusto del cantor.

2) Melodías con pocos valores diferentes de notas pero con métrica que cambia frecuentemente. Este tipo de forma musical balcánica se encuentra en el repertorio folklórico rumano. Los rumanos poseen una gran riqueza de villancicos navideños, Bartok recogió varios centenares de melodías breves e irregulares, no solo en cuanto a la estructura de los compases, sino también al número de compases y frases en cada canción, en formas que no corresponden a la sencilla organización de versos de las canciones de Europa occidental, en donde es abrumadoramente dominante la estrofa de cuatro versos que permite un desarrollo progresivo de las diferentes secciones de la música.

3) Melodías con una sola métrica dominante que, sin embargo, se basa en números no pares de tiempos: 5, 7, 9, 11, 13.

El tercer tipo es especialmente común en las tradiciones rumana y búlgara, tanto que los folcloristas balcánicos las han denominado melodías en “ritmo búlgaro”. Así podemos ver que de las cinco danzas más importantes de los búlgaros solo una está en compás binario.

Danzas de Bulgaria:

a) Pravo Horo: sencilla danza de ronda en compás de 2/4

17

b) Paiduska: en métrica quintuple en dos tiempos; 2+3

c) Povarnato Horo: danza de ronda en 9/16 en cuatro tiempos; 2+2+2+3

d) Racenica: se baila en parejas y esta en compás de 7/8 en tres tiempos; 2+2+3

e) Eleno mome: (Elena mia), de mas reciente aparición, también de 7/8 en cuatro tiempos; 2+2+1+2

Una vez establecido, el ritmo en estas danzas es bastante regular.

Ilijas (1996)

Esta pieza está incluida en el disco “The castle of the mad king”. Es una composición rapsódica y toma su nombre de un pequeño pueblo al norte de la ciudad de Sarajevo en Bosnia Herzegovina el cual fue escenario del éxodo de serbios cuando los croatas y musulmanes tomaron el control del pueblo de Ilijas en 1996 en el escenario de la guerra de los Balcanes. La pieza tiene claras asociaciones con melodías folklóricas de la pintoresca región balcánica así como escalas tonales que pueden ser encontradas en el lejano oriente.

En esta composición podemos encontrar las tres formas musicales de la región descritas en el capítulo anterior: el poema épico yugoslavo, las melodías tipo villancico rumano y las melodías en “ritmo búlgaro”.

Análisis

La pieza tiene forma simétrica: A B C B C B A

A: sección tipo poema épico yugoslavo.

B: contiene melodías y patrones en ritmo búlgaro.

C: contiene melodías tipo villancico rumano

Las secciones A de la pieza son la introducción y el final que es la evocación de un canto épico, *molto patético*, en modo dórico en la marimba, la mano derecha lleva la melodía en octavas mientras la mano izquierda va respondiendo y adornando como lo haría el gusle.

La primera presentación de la sección B (compás 1-36), esta también en modo dórico y con un patrón rítmico de 5/8 5/8 7/8, el cual será muy recurrente en las secciones B, ya sea en pasajes de transición entre las melodías presentadas en esta sección, o para pasar de una

18

sección a otra. En el compás 10 presenta la primera melodía en la clave de sol, llevada en octavas por la mano derecha en la marimba, mientras que la mano izquierda lleva el acompañamiento rítmico-armónico, escrito en la clave de fa. En el compás 19 inicia una progresión armónica pasando la melodía a la mano izquierda hasta el compás 28, en donde regresa a la fundamental y al patrón rítmico de 5/8 5/8 7/8 con un *acelerando* y *crescendo* para pasar a la sección C.

La sección C en su primera presentación (compás 37- 43), *Sempre molto vivo*, consta de una melodía tipo villancico rumano en sol menor, la cual se repite y termina en el compás 43. En esta melodía se puede ver claramente el tipo de estructura isorítmica característica de la música de los Balcanes, en donde aunque los compases cambian en cuanto a número de tiempos, comparten la misma frase rítmico melódica en sus primeros tiempos.

La segunda presentación de B (compás 44-119). Regresa a los patrones en “ritmo búlgaro”. Esta segunda presentación de B que geográficamente ocupa la parte central de la pieza, es la que contiene el mayor desarrollo. Del compás 44 al compás 58 nos introduce con el patrón rítmico de 5/8 5/8 7/8, ya antes citado, a la melodía de diez compases, también en octavas, que comienza en el compás 59 con un *crescendo*, esta melodía se repetirá tres veces y en cada repetición ira desarrollando el patrón de acompañamiento por cuartas hasta llegar al compás 89, en donde en *forte* inicia otra melodía en “ritmo búlgaro” bajando con la mano izquierda sobre sol hasta el compás 100. En el compás 101 comienza otra melodía, emparentada con la melodía del compás 10, hasta el 11/8 (compás 113) en donde inicia la transición para pasar a la segunda exposición de la sección C.

La segunda presentación de la sección C (compás 120-136). Comienza con una melodía que repite, la cual en su segunda repetición llega al compás 128. En el compás 129 reexpone la melodía presentada en la primera presentación de la sección C (compás 37) ligeramente variada hasta el calderón del compás 134. Los compases 135 y 136, pueden ser el final opcional que sugiere Zivkovic, o la transición a la tercera presentación de la sección B.

La última presentación de B (compás 137-164)), es la parte climática de la pieza, con un *fff* reexpone la melodía presentada del compás 89 al 108 con el acompañamiento variado. Del compás 161 al 164 hace una transición al final de la pieza: la sección A

La sección A final de la pieza al igual que la primera es un canto épico. En esta última sección explora varias modalidades de la escala de Sol, como el modo dórico, la escala menor natural y la menor armónica.

Sugerencias de interpretación

Para lograr una buena interpretación de esta pieza creo que es importante estar conciente de la estructura y de las diferentes secciones de la pieza, así uno le puede dar la intención y carácter debido a cada parte.

19

En la sección A aunque no existe medida de compás y es un tanto *ad libitum*, es recomendable estudiarla con metrónomo para conocer la duración aproximada de cada figura y de cada frase.

La pieza exige un buen nivel de independencia entre las dos manos. En la sección A, la mano derecha lleva la melodía en octavas y tremolo, mientras que la izquierda responde al mismo tiempo con una escala como ornamento.

En la sección B ocurre algo parecido ya que la mano derecha lleva las melodías, en octavas también, mientras que la mano izquierda lleva el acompañamiento. Así, lo recomendable es tocar y dominar lo que hace cada extremidad por separado y después juntarlo, de no ser posible, el intérprete tendrá que crear sus propios ejercicios para conseguirlo. De esta forma se podrá diferenciar cada voz, dar el fraseo, dinámicas y matices adecuados que requiere la pieza

En la sección C debemos tener especial cuidado al inicio, en el intervalo de 5j (Sib Fa) que toca la mano izquierda, pues al tocarlo inmediatamente después una octava mas arriba, se convierte en un movimiento difícil que requiere velocidad y precisión.

Es importante tener en cuenta que en la marimba, mediante diferentes tipos de ataque y fraseo, podemos obtener una paleta variada de sonoridades y matices, lo cual hará nuestra ejecución más rica y expresiva.

John Psathas

Nació en 1966 en Nueva Zelanda, hijo de inmigrantes griegos. Creció en Taumaranui y posteriormente se mudó con su familia al puerto de Napier en donde inició sus estudios medio superiores los cuales abandonó pronto para estudiar piano y composición en la Victoria University de Wellington. En este punto sus padres regresaron a Grecia y John tuvo que sostenerse económicamente por cuenta propia tocando con su trío de jazz en la escena musical de Wellington por varios años. Al concluir sus estudios en Wellington, Psathas se trasladó a Bélgica para estudiar composición y orquestación con la compositora Jacqueline Fontyn para después regresar a Nueva Zelanda, donde ahora reside y enseña composición en la Victoria University.

El nombre de John Psathas se empezó a ser conocido a nivel internacional en 1991 con *Matre's Dance*, dueto de máxima energía para piano y percusión, estrenado por el pianista David Guerin y el percusionista Bruce Mckinnon en el Adam Concert Room de la Victoria University en Wellington. En palabras del autor:

“Esta fue la primera pieza que me hizo pensar que tendría algún futuro en la composición... después de su estreno, *Matre's Dance* paso a las manos de Evelyn Glennie y posteriormente se difundió por el mundo mas de lo que yo hubiera podido imaginar”^{*7}

John Psathas ha tenido una cercana colaboración con la percusionista escocesa Evelyne Glennie, quien le ha comisionado varias obras y quien dentro de su repertorio suele ejecutar varias obras de Psathas como *Matre's Dance*, *Drum Dances*, *Spike*, *Happy Tachyons* y el *Doble Concerto* para percusión y piano *View From Olympus*.

A partir del año 2000 a John Psathas le han sido comisionados importantes trabajos que a la vez han sido ejecutados por destacados intérpretes. Compone ese año su *Saxophone Concerto* para ser interpretado por el saxofonista Michael Brecker en un concierto al aire libre en el Festival de Bolonia Italia, obra en la que combina los recursos de la música de concierto con la improvisación del jazz; en 2001 estrena su *Concierto para Percusión* (para cuatro solistas y orquesta) en el Festival Klangspuren en Schwaz Austria. En 2002 el Festival Internacional de las Artes de Nueva Zelanda le comisiona la obra *Psyzygysm*, concierto para teclados de percusión y ensamble de cámara que interpreto el virtuoso percusionista Pedro Carneiro (Portugal), además de ser estrenada su obra *View From Olimpos* por Evelyn Glennie, Philip Smith y la Halle Orchestra dirigida por Mark Elder en Manchester Inglaterra.

^{*7} <http://www.johnpsathas.com/>

En 2003 aparece su disco *Fragments*, con música de cámara y es premiado por el Arts Foundation of New Zeland Laureate Awards. En 2004 destaca el estreno de su obra *Zeibekiko*, comisionada por miembros del Netherlands Blazers Ensemble, quienes además lo invitan a crear un programa entero en conmemoración de los 2500 años de música griega para ser tocado en Holanda y en el Reino Unido, en el cual se combinan arreglos de antigua y moderna música tradicional griega con música de Psathas y del compositor griego Manos Achalinotopoulos.

El encargo más importante para Psathas en 2004 fue la realización de la música para las ceremonias de inauguración y clausura de los Juegos Olímpicos de Atenas, así como varias fanfarrias y otros temas que se utilizaron durante la Olimpiada. En 2005 la Orquesta Filarmónica de Los Angeles realizó una gira tocando su *Double Concerto*, además estrenó su *Concierto para Saxofón No 2* con el saxofonista Federico Mondeleci y la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda (NZSO).

Actualmente Psathas trabaja en una obertura para timbal y orquesta comisionada por la NZSO que estrenará en 2007 y en un trío para piano comisionado por el Piano Trío de Nueva Zelanda quienes lo estrenarán también el mismo año.

La música de John Psathas posee influencias de la música de concierto europea, música griega, jazz y rock, y ha logrado crear un sonido propio y original. Psathas describe su proceso para crear música:

“Cuando escribo música, no es una sensación de inventar la que yo experimento, es más que nada la sensación de encontrar algo que ya existe en la remota periferia de lo que yo conozco. Es como ver cosas – que realmente no están ahí- con el rabillo del ojo, pero que no saltan a la vista, por que si así lo hicieran simplemente dejarían de ser. Es como estar conciente de algo que existe en la periferia y tratar de descifrar su naturaleza sin mirar directamente a ello. Lo que aparece entonces, es justamente el material que usare para alguna parte de una obra musical”. *8

***Matre's Dance* (1991)**

El tema de esta pieza se refiere a una danza compleja e irrepetible ejecutada por un grupo de fanáticos del libro *Duna* del escritor de ciencia ficción Frank Herbert, los cuales caen exhaustos e incluso muertos antes de completar el ritual. El estreno de esta pieza tuvo lugar en Wellington, Nueva Zelanda, con David Guerin en el piano y Bruce Mckinnon en la percusión. Ha sido interpretada en múltiples ocasiones por la percusionista Evelynne Glennie y grabada en su CD *Drumming*.

El autor sugiere que el set de percusión puede estar conformado por 4 tom-toms y 2 timbales, o por un juego de 6 rototoms, sin embargo por razones prácticas y musicales

*8 <http://www.johnpsathas.com/>

decidí ejecutarla con 4 tom-toms de diferentes medidas y un par de bongós. La parte del piano es muy percusiva y rítmica, contiene una armonía relativamente sencilla que se va elaborando a partir de la nota Do y con ciertos motivos como el del compás 7, con las notas Fa# Sol#, Fa Sol, La, Do# Re#, Do Re. Juntos, el piano y la percusión van formando un tejido polirítmico a través de las diferentes secciones de la obra.

Análisis

La estructura de la pieza es la siguiente:

1ª mitad	2ª mitad
A A' B B' calderón CC' D B B' C C'	

Todas las secciones con excepción de D (que básicamente es un puente), se presentan 2 veces. En la primera presentación de cada sección se exponen los temas y el material de que está hecha la sección. La segunda presentación es o un pequeño desarrollo con el material previamente expuesto, como es el caso de A' y B', o es una sección climática como es el caso de C'.

Sección A (compás 1 – 59). En esta sección la percusión lleva un papel básicamente melódico y el piano lo apoya rítmicamente llevando frases sincopadas con la nota Do principalmente. Los temas rítmico-melódicos principales que se presentan en esta sección son cuatro.

- 1.- Del compás 4 al 6
- 2.- Del compás 8 al 10
- 3.- Del compás 11 al 13
- 4.- Del compás 14 al 16

Esta primera sección está hecha básicamente de la reexposición y variación de estos temas.

Sección A' (compás 60 - 80). Es básicamente un pequeño desarrollo que redondea la idea general que presenta A. El piano toca una línea rítmica con las notas Do y La, sobre la cual la percusión toca acentos y posteriormente desarrolla un discurso melódico con el apoyo rítmico y armónico del piano. .

Sección B (compás 81- 119). En esta sección el piano lleva una línea rítmica con la nota Re y la percusión inicia construyendo frases de un compás con patrones rítmicos de octavos y

dieciseisavos, el patrón rítmico de cuatro contra tres es un motivo característico de esta sección. La percusión y el piano gradualmente van elaborando un discurso que va creando tensión por medio de un *crescendo*, acentos y la armonía del piano.

Sección B' (compás 120 -149). En B' la percusión desarrolla el material en octavos y dieciseisavos de B y el piano apoya con acentos. Paulatinamente el piano eleva la densidad del discurso hasta llegar al compás 149, fin de la primera mitad.

Sección C (compás 150 al 199). Aquí comienza la segunda mitad de la obra. Esta sección hace un contraste importante en la pieza ya que es la primera parte en donde el discurso es llevado en *pp*. La percusión lleva una línea rítmica y el piano va apoyando con acentos la melodía, juntos van elaborando pequeñas frases que por momentos crecen. Ahora bien, la melodía de la percusión del compás 150 al compás 164 es una línea rítmica tomada de la que lleva el piano en el compás 60, al inicio de A'. En el compás 165 inicia una frase de diez compases que básicamente repite en el compás 175 con mas acompañamiento del piano. Es a partir del compás 185 que comienza a crecer con frases de dieciseisavos con acentos hasta el compás 199.

Sección C' (compás 200-207). Es la sección climática de C, en donde el piano y la percusión mantienen un unísono rítmico en *ff* hasta llegar a 208.

Sección D (compás 208-222). Este es un pasaje de unísonos entre los dos instrumentos, es climático y sirve de transición para regresar a la sección B.

Sección B (compás 223-257). En el compás 223 entra el piano y así regresamos a B, no hace una reexposición literal sino variada, pero el material de la sección es básicamente el mismo.

Sección B' (compás 258-275). Esta sección tiene prácticamente las mismas características que en su primera aparición.

Sección C (compás 276- 289). Esta sección, junto con C', funcionan como una especie de coda que repentinamente baja a la dinámica de *pp* (c.276), va creciendo y acumulando tensión hasta el final.

Sección C' (compás 290-314) Aquí volvemos a llegar a un clímax que continúa con la tensión que se viene creando desde C. El piano y la percusión llevan un tejido polirítmico y unísonos rítmicos en seisillos.

Sugerencias de Interpretación

Partiendo del principio que la obra es un dueto, se tiene que tener cuidado con el balance entre ambos instrumentos, la percusión no debe tapan al piano, por lo tanto un factor muy importante a la hora de la ejecución es el poderse escuchar el uno al otro.

En esta pieza una cuestión muy importante es la precisión rítmica, por lo tanto es indispensable su estudio con metrónomo. Una vez interiorizado el pulso correcto, es muy importante confiar en el y tratar de escuchar al piano, ya que hay partes polirítmicas en las que solo podrá uno salir bien si se escucha y se confía en el pulso común.

Es importante hacer un contraste claro en las dinámicas y tratar de ir interactuando en cuestiones dinámicas y de fraseo con el piano para no hacer monótono el discurso.

La afinación de los tambores es también importante y es al gusto del intérprete. Es recomendable buscar una afinación compatible con la de la armonía del piano para explotar las cualidades sonoras de ambos instrumentos.

Otro factor que ayudará mucho para abordar esta obra es conocer la estructura de la pieza. Para esto, he incluido la partichela de la percusión, en la cual indico por medio de distintos colores las diferentes secciones de la música.

Conclusiones

El trabajo de investigación y el análisis musical es parte fundamental en el proceso de preparación de una obra, no se puede llegar a conocer una pieza completamente solo tocando las notas escritas en la partitura. La investigación abre nuevos caminos y es una fuente de conocimiento e inspiración constante, es importante hacerla parte de nuestra vida profesional.

No obstante que el desarrollo de la percusión en la música de concierto es relativamente joven y que le queda un camino largo por recorrer, actualmente existe un repertorio muy amplio de música para percusión, es parte también del trabajo del percusionista conocerlo y hacerse de un repertorio.

De forma particular, cada una de las obras que fueron elegidas para este recital han significado retos en mi carrera, y me han hecho elevar mi nivel técnico e interpretativo considerablemente.

La preparación de este recital ha sido un punto de especial importancia en mi carrera como percusionista, pues me ha requerido llegar al fondo de las obras que he de interpretar, tanto teórica como técnicamente. De esta forma, ahora conozco mejor el trabajo que se tiene que realizar cuando se tienen que abordar obras musicales de forma seria, hecho que me enriquece enormemente como persona y como artista.

Conclusiones Generales

En este momento, después de años de aprendizaje y a punto de cerrar un ciclo en mi vida profesional, puedo resumir cual debe ser la labor de un estudiante de percusión en nuestra institución:

- a) Aprender solidamente las bases técnicas de ejecución de los diferentes instrumentos. Esto incluye además del desarrollo físico, la lectura a primera vista tanto en tambor como en teclados.
- b) Aprender las materias teóricas que se imparten como armonía, contrapunto, historia, etc... así como desarrollar experiencia tocando en ensamble y orquesta sinfónica.
- c) Conocer la historia del desarrollo de la percusión y a sus protagonistas.
- d) Desarrollar un repertorio solista, de cámara y de orquesta.

Obteniendo lo anteriormente mencionado, el estudiante estará listo para iniciar su vida profesional, o continuar estudiando a un nivel mas avanzado.

En México el nivel musical en el ámbito de la percusión contemporánea ha venido aumentando en los últimos años con agrupaciones como Tambuco y con nuevos percusionistas egresados tanto de la UNAM, como de otras escuelas del país, que han ido al extranjero y regresan con nuevos conocimientos para compartirlos con nosotros. Es nuestro compromiso continuar elevando el nivel y difundiendo por medio de la enseñanza el arte de la percusión en nuestro país.

Bibliografía

- Rosen, Charles *The Musical Languages of Elliott Carter*. Music Division. Library of Congress, 1984.
- Bernard, Jonathan. *The Evolution of Elliott Carter Rhythmic Practice*. PNM 26, no.2, 1988.
- Ling, Jan. *A History of European Folk Music*. University of Rochester Press, 1999.
- Ghezzo, Marta A. *Epic Songs of Sixteenth Century*. Akademikiado- Budapest, 1989
- Morgan, Robert P. *The Twentieth-Century Music*. W:W: Norton & Company Inc. Nueva York, 1991.
- Rodriguez Lester. *Opción de Tesis. Notas al Programa*. Escuela Nacional de Música. UNAM, 2002.
- Castro Tania. *Opción de Tesis. Notas al Programa*. Escuela Nacional de Música. UNAM, 2006.
- Aguilar Orlando. *Opción de Tesis. Notas al Programa*. Escuela Nacional de Música. UNAM, 2006.

Sitios en Internet

http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_carter.html.

<http://www.emanulsejourne.com>

<http://www.zivkovic.de>

<http://www.johnpsathas.com/>

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

<http://en.wikipedia.org/wiki/ilija%C5%A1>

http://www.schirmer.com/default.aspx?.TabId=2419&state_2872=2&composer1d_2872=23

