



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

**Anexo a la grabación de música
mexicana que como opción
de tesis presenta:**

Víctor Manuel Trejo Ruíz

**para obtener el título de:
Licenciado en Percusiones**

Asesor de Proyecto: Lic. Alfredo Bringas Sánchez

Asesor de Notas: Lic. Gustavo E. Salas



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, José Luis y María Elena

Contenido

Introducción	pág. 4
Obras	pág. 7
1.- Cabán	
2.- Sketching Mice	
3.- Minerales II	
4.- Le Jeune Equilibriste du Cirque	
5.- Fábricas	
6.- Voz en el atardecer	
Partituras	pág. 24
Conclusiones	pág. 66
Reconocimientos	pág. 67
Detalles técnicos de la Grabación	pág. 68

Introducción

La decisión de tomar como proyecto de Titulación la opción de *Intérprete en la grabación de música mexicana* tiene como fundamento la intención de difundir el trabajo de compañeros y maestros compositores que han plasmado parte de su creatividad en las percusiones como instrumento solista. Asimismo, considero que gran parte del trabajo como intérprete consiste en enfrentarse no solo a un público, sino también a los medios de grabación, mediante los cuales se busca guardar registro auditivo de la creación musical en nuestro país.

Considerando que la música mexicana para percusiones solista es aún muy escasa¹, mi decisión por el proyecto se afianzó bajo el argumento de mostrar el trabajo de las nuevas generaciones de compositores que han considerado el uso de las percusiones como instrumento solista, además de invitar a otros compañeros percusionistas a grabar más material a fin de impulsar verdaderamente ésta opción de titulación que me parece necesaria en una carrera donde el uso de los medios digitales para la difusión del trabajo de los alumnos debe tener un papel predominante ante el fenómeno de la globalización.

Éste fenómeno ha hecho imprescindible el uso de la tecnología en todas las ramas profesionales y crece estrepitosamente; los docentes y académicos en las escuelas de educación superior e instituciones de formación académica profesional dedicada a la música, dejan de lado en su mayoría la importancia curricular de los recursos tecnológicos. El uso de la tecnología de grabación adquiere por tanto una importancia mayor, dado que todos en algún momento para lograr una inserción adecuada al mundo laboral, tendremos que hacer uso de las nuevas tecnologías. Grabar ensayos, sesiones de estudio, recitales o un proyecto como el presente; ésta habilidad debería ser parte de una actividad cotidiana en el quehacer del estudiante y del intérprete profesional de la música.

A lo largo de la realización de éste proyecto se enfrentaron varios retos de los cuales se derivaron diversas experiencias que pueden resultar de utilidad a futuros intérpretes.

El primer problema en la realización de éste proyecto fue la selección del material a grabar, pues siempre existió la inquietud de hacer un trabajo con el cien por ciento de las obras inéditas², así que el primer proceso fue la búsqueda de obras que no hubieran sido grabadas para una primera lectura que permitiera comprobar si funcionaban de acuerdo a mi carácter como intérprete. Para tal labor, fue indispensable en todo momento el apoyo del Profesor Alfredo Bringas Sánchez sugiriendo obras.

¹ Gustavo E. Salas Hernández, "La Música Contemporánea Mexicana para Percusión: Revisión Histórica y Catalogación" 1999.

² Apartado de opciones de titulación de la Escuela Nacional de Música "Dentro del material a grabar, se sugiere incluir alguna obra inédita (que no haya sido grabada con anterioridad)".

La selección última fue realizada con base a la diversidad de estilos, es decir, las obras que pertenecen a una corriente minimalista, contemporánea, tonal, etcétera.

Una vez concluida la selección del programa a grabar, inició el proceso de montaje de las piezas; éste es muy distinto al solo estreno de una obra que puede madurarse a través de diferentes presentaciones. Por el contrario, la grabación implica un dominio distinto de las piezas, un carácter diferente, una visualización y concepción mucho más crítica y en menor tiempo muchas veces.

Para el proceso de montaje se requiere el desarrollo de la autocrítica que obedece a diversos aspectos que tienen que ver con la emisión de sonido o timbre, la agógica, la dinámica, el carácter o los aspectos técnicos como la digitación, la técnica de agarre de las baquetas, la selección de las mismas, los instrumentos a emplear, etcétera. La autocrítica es a final de cuentas la toma de decisiones de uno o varios de los aspectos anteriores. Ésta debe conducir a la versión más aproximada a la expectativa del intérprete y en algunos casos la del compositor cuando se contó con el apoyo de éste.

La autocrítica bajo éstos parámetros tiene riesgos notables cuando no se cuenta con la ayuda del compositor, pues el equilibrio entre la realidad y la partitura muchas veces se da a través de soluciones creativas. Éstas soluciones aunado a la toma de decisiones son las que permiten crear las distintas versiones entre cada intérprete o abren una nueva brecha en los aspectos interpretativos del instrumental de percusión cuando son versiones primigenias. De tal modo, la autocrítica a través de la experiencia debe permitir el equilibrio entre el discurso del compositor y el del intérprete, esto es, se puede reconocer el carácter, las ideas, los modos del intérprete sin dejar de reconocer en el discurso final al compositor.

Es importante recalcar que para el proceso de grabación de cualquier proyecto y obra musical se debe estar acostumbrado a los ambientes controlados y en última instancia a la presencia de los micrófonos, pues la falta de práctica ante tal actividad genera sensaciones distintas a las que se experimentan cuando se toca con público.

Otro problema que surgió durante el trabajo presente fue la falta de un espacio adecuado en diseño para grabar con todos los instrumentos requeridos. Por tal motivo fue necesario grabar en los salones del Edificio de Percusiones de la Escuela Nacional de Música en horarios que no interfirieran con la vida docente.

El último problema al que me enfrenté fue el de lograr que el sonido registrado fuera el que el compositor y yo como intérprete buscábamos, dado que durante el proceso de grabación los fenómenos acústicos pueden modificar el sonido, el timbre y el color de los instrumentos, por tal motivo, siempre fue necesario escuchar las tomas después de ser registradas sin ningún procesamiento digital como ecualizadores o reverberadores para evitar modificar la señal y así, poder hacer un juicio sobre los sonidos registrados. Es así que fue necesario mover de lugar el instrumento, cambiar de baquetas o mover la colocación de los micrófonos a fin de obtener el mejor sonido.

Por último quiero agregar que mi intención con el proyecto busca desde otro ángulo, incentivar principalmente a los compositores jóvenes a que experimenten la creación con instrumentos de percusión en su forma solista, pues las posibilidades que los mismos poseen son bastas para la creación de nuevo repertorio, necesario hoy día para la evolución de los intérpretes.

Obras

Cabán (2008)

para Djembé

Duración: 9:14 min.

Autor: Rafael Quezada Cruces, México D.F. (1985-)

En 2005 ingresó al nivel propedéutico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM a la carrera de Composición donde recibió la cátedra del Dr. Julio Estrada y la Dra. María Granillo. En 2008 ingresó a la Licenciatura en la misma institución académica donde estudió composición con los profesores Ulises Ramírez y Manuel Rocha.

A lo largo de su preparación académica ha tomado cursos con compositores como Hilda Paredes, Víctor Adán y Marcelo Toledo. Dentro de su catálogo de obras existe material escrito para solistas hasta ensambles de 24 instrumentistas. Ha incursionado como intérprete y compositor en el ámbito teatral así como en distintos ensambles de música experimental, folklórica, jazz, música latina, rock, entre otros géneros.

Descripción General de la obra: *Cabán* surgió a partir de la inquietud por realizar música con un objeto ajeno al ámbito musical. La elección de un garrafón como instrumento se debió a la variedad de timbres que podía ofrecer dicho objeto no sólo al percutirlo, sino también al rasgarlo, tallarlo o soplarlo. Para la realización de la composición inicié con una obligada búsqueda y experimentación de recursos tímbricos con dicho objeto. Una vez catalogados estos sonidos, fueron seleccionados algunos y organizados de una manera intuitiva, teniendo en mente el concepto de *Cabán*.

Cabán es un uno de los glifos sagrados mayas (el número 17), y su significado en castellano es “Tierra” o “Temblor”, en el pensamiento maya, *Cabán* representa la evolución, la sincronización del universo, fuerza y sonido de la tierra, energía, movimiento, etcétera.³

Es una pieza hecha originalmente para un Garrafón de agua de 19 litros, está escrita de tal forma que permite la experimentación acústica del instrumento para usar la mayoría de sonidos posibles, utilizándolo como un instrumento de percusión; la voz y otros efectos alternos como frotar con los dedos la superficie del instrumento para obtener un efecto de siseo, son algunos de los elementos que componen la pieza; así mismo, el uso de las uñas y baquetas de ramillete (bundle sticks) ayuda al intérprete a encontrar el sonido o efecto deseado.

³ Nota proporcionada por el compositor. Junio, 2011.

La versión grabada tiene una adaptación para Djembé bajo la justificación de potencializar el sonido y definir plenamente las diferencias tímbricas y dinámicas de la obra, dado que el Djembé es un instrumento relativamente parecido a la forma y sonidos que logra producir un garrafón de agua. Bajo el consentimiento pleno del autor, se ha realizado la adaptación tomando en cuenta todas sus sugerencias a fin de modificar lo menos posible la pieza.

Complejidades Técnicas: Al tratarse de una obra contemporánea donde el uso de la métrica tradicional no aplica, es preciso tener claramente definidos los temas principales y el objetivo de cada efecto en el momento en que aparecen, puesto que cada elemento es importante para dar continuidad y cohesión a la obra, de lo contrario, la pieza se convierte en un lenguaje raro y poco entendible, como si se tratara de música aleatoria. El uso de las manos, los dedos, las uñas, la voz e incluso la respiración deben trabajarse de manera aislada antes de comenzar a hilar partes completas de la obra, es decir, el tema principal que se ejecuta con manos deberá desarrollarse a partir de ejercicios como paradidles y rutinas de calentamiento. Así mismo las partes que llevan el uso de dedos generando ritmos independientes deberán tratarse con ejercicios parecidos a los que ejecutan los pianistas en el uso de escalas o los percusionistas, ejercicios para tocar Darbuka, esto con el fin de fortalecer e igualar el sonido de todos los dedos.

Hay frases que requieren el uso de las uñas para lograr un efecto de crujido sobre la superficie, por tal motivo recomiendo no recortarlas demasiado a fin de no lastimarse los dedos. Por otra parte, hay una sección donde se pide el uso de la voz, ésta debe ser enfatizada y debe sobresalir de las notas que va ejecutando el Garrafón o Djembé, por tal motivo, recomiendo realizar ejercicios de respiración con la finalidad de resistir lo más posible notas largas y susurros para ejecutar los efectos requeridos con la voz.

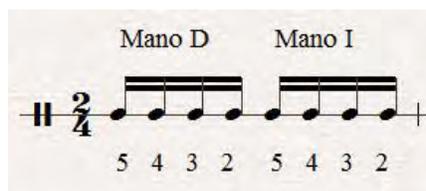
Es preciso diferenciar los distintos timbres y alturas del instrumento, ya que la partitura indica golpes a la orilla de la superficie y al centro, o una nota a manera de bajo. También se pide en varios momentos tensar la superficie, es decir, aplicar presión con una mano a fin de obtener una altura mas aguda, por ello se debe tener en cuenta hasta donde se puede tensar el parche o la superficie del garrafón y que fuerza se debe aplicar para conseguir el mayor intervalo posible.

Ejercicios aplicados: El siguiente ejercicio lo sugiero para resolver un pasaje que debe ejecutarse con los dedos, es preciso lograr una velocidad y sonido uniforme para conseguir un efecto de *crescendo*. Es importante trabajarlo con metrónomo y pensar las figuras como quintillo. La digitación marcada corresponde a la configuración utilizada para tocar piano es decir, dedo pulgar: 1, dedo índice: 2, etcétera.

Ejercicio 1



Ejercicio 2



El resultado de la grabación fue satisfactorio de acuerdo a las expectativas del compositor quien estuvo pendiente de todos los detalles interpretativos. Los problemas presentados en la partitura se resolvieron de una manera creativa y sobre todo musical, a fin de obtener la grabación de una obra contemporánea donde la experimentación de los sonidos y el uso de un lenguaje expresivo se llevó al extremo por parte del intérprete.

Sketching Mice (2007)

Para Vibráfono

Duración: 5:10 min.

Autor: Gustavo E. Salas Hernández

En 1980 inicia sus estudios musicales en el Centro de Iniciación Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, a la edad de 6 años.

Participó con la Orquesta Filarmónica de Querétaro bajo la dirección de Sergio Cárdenas en varios programas, en el Teatro de la República y el Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez en Querétaro, así como en el Teatro de las Artes, Auditorio Blas Galindo del CNA, y la Sala Nezahualcoyotl; así como en 3 giras a Oaxaca y una a Tamaulipas. Además participó en la grabación del disco "Alma Mexicana".

Realizó la musicalización de la obra teatral "El Triunfo de Neva" para Velamen Teatro, dentro del festival Cervantes en Todas Partes en Guanajuato, en el "XIV Festival Internacional de Títeres" en la ciudad de Tlaxcala, música para el ajedrez humano del "Primer y Segundo Festival de Ajedrez de la Ciudad de México", y la musicalización de la tragedia griega "Antígona" de Sófocles, ganadora del premio a la mejor música dentro del "Primer Concurso de Teatro Clásico", organizado por el Instituto de Cultura de la Ciudad de México.

En 1999 se tituló como Lic. Instrumentista en Percusiones con mención honorífica, en la E. N. M. de la UNAM, por su trabajo de tesis titulado "La Música Contemporánea Mexicana para Percusión: Revisión Histórica y Catalogación".

Actualmente es catedrático de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, a nivel Ciclo de Iniciación Musical, Ciclo Propedéutico, y Licenciatura.

Descripción general de la obra: El trastorno bipolar es una enfermedad mental como muchos otros trastornos, difícil de sobrellevar para los allegados a quien la padece. La obra es una representación sonora de este padecimiento.

Esta obra, explota la capacidad técnica y expresiva del ejecutante. Ambos aspectos, conducen al intérprete a una exploración que le permita lograr los diferentes matices propuestos en la obra. Dentro de esta búsqueda, el intérprete encontrará que dependiendo de la técnica de ejecución aplicada, obtendrá diferentes caracteres de un mismo pasaje, además de tener un acercamiento a la técnica de 6 baquetas. La obra está abierta a diferentes interpretaciones, propuestas técnicas y sonoras que puedan enriquecerla, así como una propuesta teatral que le permite al vibrafonista crear un personaje o una situación en torno a la obra que añada interés a la misma.⁴

⁴ Nota proporcionada por el Compositor, Marzo, 2011.

Sketching Mice es una pieza de momentos contrastantes, las repeticiones de los temas y las frases obedecen al hecho de marcar estados de ánimo y sus ligeras variantes, es importante dejar claramente marcados todos los gestos que el personaje (el intérprete) va transmitiendo con los sonidos. Hay que entender que la pieza es un doble cara y cada repetición debe contener un ligero cambio, incluso en ocasiones esos cambios pueden llegar a ser inesperados y abruptos, tal como ocurre en una conversación con una persona que padece trastorno bipolar. En la primera sección el tema principal es rítmico y requiere energía, invita al movimiento, durante su desarrollo esa energía se va convirtiendo en desahogo que desencadenará en una parte de reflexión. En la sección intermedia, la re-exposición del tema debe ser con un aire de sobresalto dado que es la obsesión de volver a la misma idea inicial, aunque en ésta ocasión el personaje termina por explotar sin dar pie a un discurso cordial. Ésta última sección retoma parte del inicio con su respectiva coda y cambio de carácter. El final es totalmente estrepitoso, incluso arrebatado.

Complejidades técnicas: La fluidez que se requiere para la ejecución de las escalas y algunos pasajes arpegiados, es de vital importancia; por tal motivo es necesario dar continuidad y dirección a las frases ligadas con una digitación correcta; de igual modo, el uso del pedal en los pasajes donde la armonía es distinta debe realizarse justo al final de cada acorde, a fin de no cortar la intención del carácter ligado.

La mayor complejidad técnica que presenta la obra se encuentra en la parte intermedia, donde una de las baquetas de la mano derecha pasa a la izquierda con la finalidad de tocar acordes de tres notas. Es complicado al inicio del estudio de la pieza conseguir que la tercera baqueta de la mano izquierda tenga la movilidad suficiente para realizar los cambios de posición de cada acorde; aun cuando los acordes no son del todo complicados, el simple hecho de hacer que esa baqueta nueva realice cambios de intervalos de segunda o tercera implica un tiempo y estrategia de estudio distinta, dado que hay que experimentar todas las posibilidades de colocación de ésta baqueta. La baqueta que queda en la mano derecha se voltea para tocar con la vara la melodía a fin de obtener un timbre distinto, así se consigue un sonido más brillante.

Ejercicios aplicados: La práctica de escalas diatónicas y cromáticas fueron parte de la rutina de calentamiento, éstas ayudan mucho a resolver la fluidez de algunos pasajes de la pieza, sobre todo los de la primera sección. Recomiendo realizar dichas escalas con valores rítmicos distintos con la finalidad de acentuar en diferentes lugares y no solo pensarlo en octavos o dieciseisavos como ocurre normalmente con el estudio de las escalas. Por ejemplo: tocar la escala de sol menor en un compás de 4/4 con una extensión de dos octavas, subiendo con octavos y bajando con tresillos de octavo, posteriormente volver a subir en dieciseisavos y bajar en quintillos de octavo; éste tipo de ejercicios ayudarán al intérprete a visualizar las escalas utilizadas durante la pieza en formas rítmicas distintas, por ello, cuando el pasaje de escalas o arpegios se presente, el dominio de tal será favorable con la velocidad e intensidad que requiere la obra para su ejecución.

Ejercicio 1:

The image shows a musical score for Exercise 1, consisting of two staves. The top staff is for piano (piano) and the bottom staff is for vibraphone (Vib.). The tempo is marked as ♩ = 70-140. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piano part features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including triplets (marked with '3') and a fermata. The vibraphone part features a rhythmic pattern of eighth notes, with a fifth fret (marked with '5') and a fermata. The score ends with a double bar line.

La versión grabada en éste proyecto tiene una propuesta interpretativa que en algunas secciones sale de la guía de la partitura (en dos momentos), por ejemplo: el uso de algunos adornos y acordes disonantes que ayudan a dar peso y tensión a la obra en los momentos climáticos, todo esto con el consentimiento del compositor, cabe destacar que el concepto de la obra fue indispensable para tomar dichas decisiones interpretativas.

Minerales II (2007)

Azufre

Grafito

Para 5 Timbales de Orquesta

Duración: 10:00 min.**Autor:** Alfredo Antúnez Pineda, México D.F. (1957 -)

Comenzó sus estudios de piano en la Academia de Piano Schaeferburg con la Maestra Guadalupe de Schaeferburg, directora de dicha academia. Continuó sus estudios en la Escuela Superior de Música del INBA, en la cual se tituló en la Licenciatura en Composición Musical bajo la dirección del maestro Francisco Núñez Montes. En la Escuela Superior de Música estudió Piano con los maestros Arceo Jácome y Natalia Chepova.

Ha realizado cursos curriculares de composición bajo la cátedra de Radko Tichasky, Federico Ibarra, Herbert Vázquez. Así mismo, ha tomado cursos de composición de música electrónica bajo la dirección de los maestros Francisco Núñez y Roberto Morales.

En sus obras ha utilizado varias técnicas de composición; atonal, tonal, modal, pentátona, exátona, serialista, electrónica y electroacústica.

Sus obras abarcan los géneros de la música tradicional y moderna. Y se extienden a los ámbitos del teatro y la danza, realizando su expresión musical en los distintos formatos pequeños y grandes, para las voces masculinas y femeninas tanto para instrumentos solistas, dúos, tríos, cuartetos, así como para orquesta y banda sinfónicas, de las cuales algunas se han presentado en foros importantes de la Ciudad de México.

En el año 2002, Fomento Musical editó su libro titulado; *Piano Solo, obras de carácter lírico*. También ha participado en importantes foros sobre educación musical, y ha realizado conferencias sobre música y arte. En la actualidad es profesor en la Escuela Superior de Música en las materias Armonía y Formas musicales.

Descripción General de las obras: La serie *Minerales* consta de nueve piezas para timbales agrupadas en tres ciclos de tres piezas cada uno. En estas obras, *Minerales I*, *Minerales II* y *Minerales III*, las dificultades rítmicas y/o sonoras que se incluyen, tienen el propósito de lograr fusionar los elementos armónico-rítmico con lo melódico y con estos instrumentos se pueda conformar un lenguaje formal cíclico o pragmático. Utilizan una notación convencional con la cual los percusionistas en distintos grados de escolaridad musical y/o los profesionales puedan leer sin requerimientos especiales.

En estas obras se utilizan cinco timbales con la intención de abarcar el registro más grave y el más agudo, y así poder contrastar no sólo la dinámica sino diferenciar los elementos agógicos más

sobresalientes en cada una de las obras, lo cual implica los posibles cambios de dureza en las baquetas y la aplicación de distintas técnicas de interpretación o de golpes. De esta manera se abarca un amplio rango de altura y distancia entre ambos brazos, esto plantea para el ejecutante una dificultad de agilidad y extensión muscular. Por lo tanto, las técnicas de los distintos golpes y redobles en estos instrumentos se interrelacionan para definir las melodías, para lo cual es necesario desarrollar la coordinación de movimiento independiente de las manos del intérprete.⁵

Complejidades Técnicas: Azufre y Grafito del ciclo *Minerales II* tienen como característica principal el uso de saltos constantes entre las diferentes notas de los cinco Timbales, asimismo hay frases musicales que rítmicamente requieren de precisión y destreza física para su ejecución, esto con el objeto de que cada nota se distinga con su valor métrico y jerarquía melódica, por tal motivo es necesario resolver las digitaciones después de haber probado todas las opciones posibles dado que la alternancia entre los cruzamientos de manos y las repeticiones deben ser congruentes con los motivos y frases que pide la obra, es decir, cuando se decide usar cruzamiento éste debe obedecer a un inicio de frase con la finalidad de darle un peso natural causado por el movimiento físico, cuando se utiliza la repetición debe ser un en pasaje ligado y en un timbal inmediato pues por razones naturales al movimiento y la ejecución, el uso de la repetición condiciona la fuerza y la articulación de las notas, por éste hecho el recurso de la repetición funciona mucho más cuando se hace en notas ligadas por grado conjunto dado que la cercanía de los parches permite realizar el fraseo de manera natural, por otro lado, los cruzamientos obligan al uso del fuerza, simplemente por el hecho de generar un desplazamiento físicamente en los timbales, sobre todo cuando se trata de notas de timbales que se encuentran lejos, es por eso que la decisión de utilizar un recurso o el otro es de vital importancia para decir adecuadamente el discurso musical de ambas piezas.

La afinación de *Azufre* es muy aguda en todos los Timbales, ésta característica obliga al intérprete a lograr un *roll* uniforme y buscar un sonido relajado en los pasajes con dicho elemento, pues el hecho de tener los parches muy tensos implica un control mayor sobre la superficie que si la afinación fuera más baja. Se debe tener cuidado al respecto sobre todo con el Timbal I (Mi índice 3) y el Timbal V (Re bemol índice 5) mismos que requieren un ataque más relajado debido a la tensión generada por la afinación y por el rebote que se obtiene al tocar.

La articulación de figuras como tresillos de dieciseisavo que anteceden a un *roll* deben tener una separación que permita apreciar claramente la figura, se debe evitar ante todo un resultado similar al de una apoyatura, asimismo el inicio del *roll* debe tener un ligero acento a manera de ataque justamente con la intención de marcar ambas figuras.

En *Grafito* la principal complejidad además de los cruzamientos y repeticiones es que en el tema principal se utiliza un *roll* seguido de notas con valor de octavo que se encuentran en otros sonidos distintos, el riesgo que se corre es que dicha ejecución parezca más la de una apoyatura triple que un *roll*, por ese motivo recomiendo estudiar el inicio de *roll* con ambas manos cayendo a

⁵ Nota proporcionada por el compositor. Abril, 2011.

alternando a diferentes notas, esto con el objetivo de lograr cerrar un poco más la distancia entre el sonido redoblado y la nota a la que se llega, de esta manera el fraseo es como lo pide el compositor, en cambio si se hace un breve corte por el cambio de timbal la frase se corta y se entiende de manera distinta, ocurriendo el efecto de apoyatura. Es preciso lograr un *roll* en cada Timbal que sea audible, sobre todo si tomamos en cuenta que cada uno de ellos tiene una tensión distinta y por ello se debe atacar de una manera diferente para conseguir el mismo sonido.

Ejercicios aplicados: Recomiendo calentar antes de estudiar cualquier parte de las obras, es necesario mover los dedos, las muñecas y los brazos de manera gradual hasta sentir las extremidades relajadas. El uso de saltos constantes y la destreza que se requiere para los pasajes complicados por la velocidad y rítmica obligan a un calentamiento similar al que se debe realizar previo a una actividad deportiva.

Calentamiento:

Abrir y cerrar las manos a diferentes velocidades, hay que empezar a un ritmo lento donde se pueda sentir el movimiento de cada uno de los dedos haciéndolo de forma amplia y relajada.

Posteriormente, hay que mover las muñecas en forma de círculos en dirección contraria, es decir, ambas muñecas para adentro y luego ambas para afuera. También hay que mover las muñecas con la palma abierta hacia arriba y hacia abajo pensando que se está rebotando un balón en el piso.

Finalmente es importante mover los brazos como si se fuera a dar brazadas de natación, éstas deben ser amplias a una velocidad gradual. Se puede alternar, primero un brazo hacia adelante y el otro lo acompaña a manera de relevo en la misma dirección, de igual manera se pueden buscar muchas posibilidades de movimientos siempre teniendo en mente activar y fortalecer los músculos y tendones para la actividad física que tendrán con el estudio y ejecución de las piezas. El movimiento del tronco y la flexión en las rodillas no deben dejarse de lado, pues son movimientos que se estarán utilizando con frecuencia, así que podemos girar el tronco suavemente dejando que los brazos queden muy sueltos; respecto a las rodillas, es necesario calentar con flexiones leves hasta terminar con sentadillas.

Debemos recordar que todos los ejercicios de calentamiento tienen un ritmo y es preciso tener un tiempo destinado para hacerlo, no recomiendo saltarse pasos o procedimientos puesto que el cuerpo se va acostumbrando a la relajación y tensión de manera escalonada, no sirve de nada realizar los ejercicios de forma precipitada y sin darle un valor real a dicho trabajo.

Ejercicios:

Es importante lograr un fraseo adecuado para cada sección de las obras, la continuidad y peso que se le dé a las frases implica la comprensión del discurso musical del intérprete. A continuación sugiero un ejercicio que sirve para calentar pero también ayudará a conseguir una articulación marcada para algunos pasajes.

Ejercicio 1

Timpani

The musical notation for Ejercicio 1 is written on a single staff in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of six measures. The first measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a '3' above it. The second measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) with a '3' above it. The third measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (D5, E5, F5) with a '3' above it. The fourth measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (F5, G5, A5) with a '3' above it. The fifth measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (A5, B5, C6) with a '3' above it. The sixth measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (B5, C6, D6) with a '3' above it. Below the staff, the rhythmic pattern is indicated as 'I D I D' for the first two measures, 'I D I D' for the next two, and 'simile' for the last two. There are also red markings above the notes in the first, fourth, and sixth measures.

I D I D I D I D simile

Ejercicio 2

Timpani

The musical notation for Ejercicio 2 is written on a single staff in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of six measures. The first measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) with a '3' below it. The second measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) with a '3' below it. The third measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (D5, E5, F5) with a '3' below it. The fourth measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (E5, F5, G5) with a '3' below it. The fifth measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (F5, G5, A5) with a '3' below it. The sixth measure has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (G5, A5, B5) with a '3' below it. Below the staff, the rhythmic pattern is indicated as 'D I D I' for the first two measures, 'D I D I' for the next two, and 'simile' for the last two. There are red markings above the notes in the first, third, and fifth measures.

D I D I D I D I simile

Azufre y Grafito son obras que requieren el dominio del concepto rítmico, melódico y estructural para dar cohesión a los sonidos determinados de los timbales, las versiones grabadas en éste proyecto buscan dar realce a la parte interpretativa bajo el argumento de comunicar plenamente el significado último de las obras, por tal motivo el uso de los calderones y otras indicaciones donde el intérprete debe tomar decisiones han sido interpretadas por el ejecutante de acuerdo a las necesidades de las obras.

***Le Jeune Equilibriste du Cirque* (2010)**

Solo para Marimba

Duración: 8:34

Autor: Gustavo E. Salas Hernández

Descripción general de la obra: El contacto con la experiencia circense, me condujo a la realización de esta obra, la cual se basa en un personaje de circo: el malabarista. Las semejanzas que existen entre estos artistas con el percusionista son notorias en dos aspectos: la coordinación y el ritmo.

En el aspecto técnico, la obra propone una técnica de expansión, que permite al intérprete combinar dos técnicas que tradicionalmente se utilizan por separado, la creada por Gary Burton, y la generada por Leight Howard Stevens, permitiendo al ejecutante la fuerza y seguridad de la primera, y la ligereza y velocidad de la segunda. Además propone la adaptación de la técnica de Stevens, que permite alcanzar la distancia de octava y quinta en una sola mano.

Interpretativamente, la obra permite la ejecución teatralizada de varios pasajes, proponiendo al percusionista explorar el aspecto teatral de la música al emular a través de gestos, actitudes y movimientos un personaje circense joven e inexperto en el arte malabárico como una forma de expansión expresiva que puede enriquecer su versión⁶.

Complejidades técnicas: *Le Jeune Equilibriste du Cirque* (El joven equilibrista de circo) obliga al intérprete a formar un personaje para dar coherencia al lenguaje corporal que trae consigo la obra, es necesario expresar los sonidos que se tocan con movimientos amplios y gestos que sugieran justamente los movimientos que realiza un equilibrista cuando se encuentra ejecutando un acto, dicho lenguaje es parte fundamental para ejecutar la obra.

Si se carece de expresión corporal y presencia escénica la pieza no funciona dado que está concebida para realizar gestos, movimientos y cambios de técnica que verdaderamente sean analógicos a los movimientos y expresiones de un malabarista. Por ello, la primera complicación que se presenta es la de realizar dichos elementos escénicos para complementar la interpretación de la obra, generalmente el percusionista está acostumbrado a decir todo el discurso con los sonidos de los instrumentos y no tanto con gestos, expresiones o movimientos ajenos a los necesarios para tocar.

El uso de la técnica extendida es obligado en la pieza, el comienzo se debe tocar con la técnica de marimba Gary Burton debido a la fuerza y carácter que pide el compositor, ésta técnica permite una mayor solvencia en dichos elementos. Para la sección intermedia, es necesario cambiar a la técnica Leight Howard Stevens dado que se piden intervalos abiertos tocados a manera de *roll* en la mano derecha, al tiempo que la izquierda lleva una melodía; la única forma de resolverlo es

⁶ Nota proporcionada por el compositor. Enero, 2011

extendiendo las baquetas de tal manera que las varas se junten y quede una extensión mayor. Es importante practicar el cambio de una técnica a otra muchas veces de forma aislada a los pasajes musicales, pues cuando se ejecuta la obra, éste debe realizarse mientras se está tocando, lo cual implica un riesgo mayor pues alguna de las baquetas puede zafarse de la mano. El cambio debe ser muy fino y rápido, para hacerlo de la técnica Gary Burton a Stevens se debe pasar la baqueta interna hacia afuera, de tal forma que la baqueta externa quede ahora dentro, asimismo los dedos deben realizar los movimientos necesarios para lograr el cambio de baquetas y de técnica.

La parte B de la sección intermedia obliga a realizar un juego de movimientos con las cuatro baquetas que visualmente son muy parecidos a los que hace un malabarista con unas pelotas u otro objeto de su quehacer cotidiano, la intención es tocar un pasaje relativamente sencillo en cuanto a lo musical se refiere, pero muy complicado en cuanto a los movimientos para dar la sensación al público de que existe un riesgo, tal como si se estuviera en la cuerda floja o algo similar, sin embargo el dominio de tal pasaje debe ser consistente con el fin de hacerlo parecer fácil aunque riesgoso.

Ejercicios aplicados: Para desarrollar la habilidad del cambio de baquetas y técnica, sugiero trabajar primero una mano con la finalidad de que el intérprete observe en repetidas ocasiones a una velocidad lenta la mejor manera de realizar el cambio de posición. Ésta actividad puede realizarse frente a un espejo, con la mano hacia arriba y también hacia abajo, el objetivo es tener claros los movimientos que se deben realizar desde cualquier ángulo, esto ayudará a comprender el movimiento y sentirlo, pues a la hora de tocar los pasajes donde se deben realizar dichos cambios no es posible mirar las manos, solo se lleva a cabo el movimiento y se debe tener la sensación de comodidad, ésta es una señal de que el cambio se ha realizado exitosamente.

Para el pasaje intermedio (malabar), recomiendo realizar movimientos amplios, con una teatralidad natural, como si el movimiento por sí solo produjera el sonido. La simetría y proporción de los movimientos determina el ritmo musical adecuado, la obra está verdaderamente concebida para ser acompañada por movimientos circenses, por tal motivo un buen ejercicio para estudiar dicho pasaje es tener en mente al malabarista en su acto, esto ayuda a generar una conexión sólida entre lo musical lo visual.

Fábricas (2008)**Duración:** 8:41**Autor:** Alberto Sánchez Maya

Es un compositor de formación clásica que cuenta con un diverso bagaje musical que le permite componer en diferentes géneros musicales. El piano clásico y la guitarra eléctrica fueron los instrumentos de los que recibió sus primeras clases formales. Sin embargo su mente inquieta y personalidad ecléctica lo han llevado a explorar y a tomar clases de flauta, clarinete, percusión, violín y contrabajo.

Los maestros Humberto Robles y Richard Siwy de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana lo llevaron de la mano en sus primeras lecciones de composición, también ha recibido instrucciones de los maestros Luis Pastor y Hugo Rosales de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Su estilo se podría definir como una mezcla de motivos recogidos de sus experiencias diarias en su contacto con el mundo que lo rodea y de su entusiasmo y admiración por las bandas sonoras contemporáneas. Actualmente se encuentra trabajando desarrollando música y diseño de sonido para videojuegos.

Descripción general de la obra: *Fábricas* (imaginemos unos juguetes) es una obra que pretende rendir tributo a la industrialidad mexicana y a la riqueza del tejido rítmico que se produce en los sonidos de lo cotidiano. Surge de la intención de representar por medio de la percusión los sonidos urbanos propios de una zona de fábricas, como el retrato de una realidad sonora que describe un paisaje cuyo entorno industrial danza al ritmo de las máquinas. Es el esfuerzo humano organizado que de alguna forma ha encontrado la armonía con el pasado que yace bajo sus cimientos.⁷

Fábricas es un diálogo entre objetos, momentos y situaciones reales, es una representación de lo que ocurre en lugares donde las máquinas parecieran tener vida y voz. Éste diálogo es tan coherente como lo es la forma en que funcionan dichas máquinas en sus tareas cotidianas, es como si los creadores de las máquinas hablaran a través de ellas.

La pieza está construida básicamente en tres secciones, en la primera se expone una breve introducción donde se presentan todos los sonidos que la pieza contiene, le sigue el tema que es hasta cierto punto muy reiterativo, posteriormente se realiza el desarrollo de la obra. En la segunda sección se tiene un espacio para efectuar una improvisación con elementos propios de la obra, ésta puede ser con recursos rítmicos, tímbricos o melódicos que hayan aparecido en la primera parte. Para la realización de la improvisación es importante conocer bien el lenguaje de la obra, los movimientos melódicos característicos y las células rítmicas que hasta el momento han aparecido, todo esto con el fin de hacer variaciones sobre lo ya expuesto pero sobre todo para que la improvisación verdaderamente contenga esa conexión con la obra, el oyente no debe darse cuenta de lo que está escrito y lo que no.

⁷ Nota proporcionada por el Compositor, Mayo, 2011.

En la tercera sección se hace la re-exposición al tema con un carácter más enérgico. La obra culmina con una coda que está en una métrica de 6/8 a un *tempo* más rápido del que se viene tocando, esto ayuda a salir de forma inesperada y generar el último contraste de la pieza.

Complejidades técnicas: Una de las principales complejidades que presenta *Fábricas* es la del acomodo de los instrumentos, pues como ya es bien sabido, en las obras para multipercusión hay muchas formas de lograr un buen acomodo y aunque el compositor sugiere un orden especial en la hoja de especificaciones de la obra, recomiendo probar otras alternativas a fin de obtener el mejor resultado sonoro de la obra; el argumento para hacer un acomodo u otro radica en un solo punto: que la obra funcione en todos los aspectos, principalmente en la fluidez y solvencia que le pueda ofrecer al ejecutante para realizar los movimientos de la manera más económica posible en cuanto a los desplazamientos físicos y naturalidad de los movimientos.

Otra de las complejidades es lograr un balance entre los diferentes timbres y frecuencias que nos ofrece la instrumentación de la pieza dado que tenemos una gama amplia de frecuencias, desde las más graves con el bombo o tom de piso, hasta las más agudas y estridentes como lo son las placas metálicas. El reto de encontrar las baquetas adecuadas y una forma de ataque que permita obtener dicho balance es una tarea que lleva tiempo y sucede mientras se madura la obra.

Ejercicios aplicados: Es conveniente realizar ejercicios de calentamiento que permitan lograr una velocidad que vaya en aumento, recomiendo hacer figuras rítmicas variadas en los diferentes instrumentos que además incluyan una dinámica para trabajar los reguladores y cambios súbitos de volumen, dado que en la obra se presentan éstas complejidades constantemente.

Ejercicio 1:

Sugiero repetir el ejercicio con las dinámicas marcadas y realizar las variantes que el ejecutante crea convenientes, el regulador puede moverse hacia el segundo compas e incluso hacerse mas corto o amplio, todos los recursos a emplear durante el estudio de la pieza quedan al criterio del intérprete.

The image shows a musical score for Exercise 1, consisting of two staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The music consists of a sequence of eighth notes, with a triplet of eighth notes in the first measure and a quintuplet of eighth notes in the second measure. The dynamic markings are *p*, *mp*, *mf*, and *f*, arranged vertically below the staff. The second staff also begins with a double bar line and a repeat sign, and contains the same rhythmic pattern as the first staff. The dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, and *f* are arranged vertically below the staff. A horizontal line is drawn below the second staff, extending across the width of the exercise.

Voz en el Atardecer (2011)

Para Marimba, Vibráfono, Platillos suspendidos, Good Blocks, Triángulo y Djembé.

Duración: 8:56 min.

Autor: Víctor Manuel Trejo Ruíz, México D.F. (1986-)

Comenzó su formación musical en el Centro de Educación Artística “Luis Spota Saavedra” CONACULTA, donde fue becario al programa de Excelencia Académica. Posteriormente concluyó sus estudios profesionales como instrumentista en Percusiones en la Escuela Nacional de Música UNAM bajo la Cátedra del Maestro Gustavo Salas y Alfredo Bringas Sánchez (éste último, miembro del cuarteto de Percusiones Tambuco). Formó parte de la Orquesta de Percusiones de la UNAM durante su estancia por dicha Institución.

En 2005 le fue otorgada una beca del Centro Cultural España en México para estudiar el curso de Sonido Digital Creativo, mismo del que se desprende la inquietud por realizar música nueva para percusiones y sonidos electrónicos. En 2007 creó por encargo la música para el Programa Radiofónico “Buenos días México” 100 am en colaboración con otros compañeros.

Ha tomado cursos de percusión con el Ensamble Tambuco, con el Marimbista Nebojsa Jovan Zivkovic, Pedro Carneiro, entre otros. Ha participado activamente en Festivales de difusión musical tomando parte como intérprete de música nueva. En 2011 Inauguró con el Trío de Jazz de Otros Lares Trío el 1er Encuentro de Percusión Contemporánea Zeferino Nandayapa.

Descripción General de la obra: *Voz en el atardecer* está inspirada en los sonidos de la naturaleza en un ambiente boscoso asimismo en la corriente musical minimalista. La intención es redundar en un mismo movimiento que va desarrollando poco a poco giros a partir de su estructura básica. La intervención de los instrumentos que la componen sugieren un dialogo entre los árboles, el viento y el silencio de la tarde. La analogía entre dichos elementos y los instrumentos es la siguiente:

Marimba: Los árboles y los sonidos producidos por sus ramas

Vibráfono: El viento

Accesorios: El silencio del ambiente natural

Djembé: El sonido del ambiente natural

La obra está construida en el lenguaje tonal, el inicio se da con un coral en La menor mismo que resume la idea global de la obra en cuanto a carácter y composición armónica. A lo largo de la obra los accesorios como los platillos o el triángulo y el vibráfono van acompañando al sonido de los árboles, es decir, a la marimba que siempre ejecuta la parte protagónica.

La obra está concebida de manera global en 3 secciones, la primera es la presentación del tema que tiene un carácter muy rítmico y enérgico, esto representa el movimiento que causa el viento a los cuerpos; la segunda es una *cadenza* donde la marimba canta un contraste, el recurso utilizado es el coral inicial y su desarrollo, en ésta sección se tiene una reminiscencia al inicio de la obra aunque su desarrollo culmina de distinta forma; al final de la segunda sección hay un puente con carácter marcial que une a la *cadenza* con la re-exposición final. La tercera sección retoma los elementos usados desde el comienzo de la obra tal como lo es la rítmica y el *tempo*. Es importante mencionar que en la parte última de la obra se agrega el sonido del Djembé para dar una sensación de mayor movimiento, fuerza y variación al tema de la primera sección; esta tercera parte representa toda la combinación de los sonidos naturales entendiendo que se está en un ambiente casi onírico, parte de la realidad y otra parte que nuestra imaginación recrea. Por último una coda marca el final que es exactamente igual al tema que aparece en los primeros compases.

Complejidades técnicas: Para el ejecutante de Marimba la principal complejidad que se presenta en la pieza es el uso del intervalo de octava, éste se utiliza de manera constante, de igual forma, existen cambios en la posición de los intervalos que obligan a dominar la apertura de las baquetas a fin de conseguir los cambios de intervalos en el menor tiempo posible. Además el carácter y fuerza que se requieren para su ejecución debe constante y entusiasta durante casi toda la obra, (salvo la *cadenza*), por tal motivo la fluidez de los pasajes rápidos requieren de un estudio donde el *tempo* vaya en aumento conforme se asimilan los movimientos físicos de las manos y muñecas y los fraseos correctos de los pasajes.

Es importante lograr un *roll* relajado, es decir, debe ser muy cantado, especialmente en las partes de los corales, por ello, recomiendo trabajar el redoble de forma alternada, es decir, un espacio para cada una de las cuatro baquetas a fin de conseguir un efecto de secuencia más que de reiteración rítmica.

Para el Vibráfono, Djembé y Accesorios la principal complejidad es la de ir acompañando adecuadamente a la parte principal, que es la Marimba. Las dinámicas y los balances tímbricos deben cuidarse para conseguir un resultado favorable a la pieza en cuanto al balance. Hacia la re-exposición, cuando entra el Djembé, es importante que se sienta la presencia con los golpes que marcan los registros bajos, solo hay que cuidar no sobrepasar en dinámica a la Marimba.

Ejercicios aplicados: Para el estudio de los pasajes con intervalo de octava que ejecuta la marimba sugiero el siguiente ejercicio para desarrollar la fuerza y velocidad. Es importante sentir en las manos la comodidad del agarre de las baquetas dado que en buena parte de la obra se utiliza ésta apertura de octava.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Marimba' and the bottom staff is labeled 'Mar.'. Both staves are in 4/4 time. The Marimba part consists of a single melodic line with eighth notes. The Maracas part consists of a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure.

Para la grabación de ésta obra fue necesario el uso del metrónomo dentro del programa de grabación, dado que el mismo intérprete grabó las tres partes musicales, es decir, percusión 1, percusión 2 y percusión 3. Primero se grabó la Marimba, sobre ésta pista se hizo el trabajo del Vibráfono y posteriormente se grabaron los Accesorios y Djembé. Al concluir la grabación se realizó la mezcla correspondiente a fin de obtener el resultado deseado por el compositor.

Partituras

- CABÁN -

1

$\text{♩} = 96$
7^{ta}
fp *f* *mp* *p* *mp*
6^{ta}
Rafael Quezada Cruces

2^{da}
ppp *Cresc*
Accel-----

mp *f*
Lo más rápida posible

ff

ant-----
 $\text{♩} = 82$
p *Cresc*

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains sixteenth-note patterns with slurs and dynamic markings. The lower staff contains corresponding bass notes. Dynamic markings include *mf*, *mp*, and *pp*. There are also articulation marks like asterisks and slurs. A *molto rit.* marking is present at the end of the system.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The upper staff features sixteenth-note patterns with slurs and dynamic markings. The lower staff contains bass notes. Dynamic markings include *mf*, *mp Sub.*, and *mf*. There are also articulation marks like asterisks and slurs. A *poco rit.* marking is present at the end of the system.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves. The upper staff features sixteenth-note patterns with slurs and dynamic markings. The lower staff contains bass notes. Dynamic markings include *sf* and *p*. There are also articulation marks like asterisks and slurs.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves. The upper staff features sixteenth-note patterns with slurs and dynamic markings. The lower staff contains bass notes. Dynamic markings include *mf* and *poca Cresc.*. There are also articulation marks like asterisks and slurs.

Handwritten musical notation for the fifth system. It consists of two staves. The upper staff features sixteenth-note patterns with slurs and dynamic markings. The lower staff contains bass notes. Dynamic markings include *mf*. There are also articulation marks like asterisks and slurs.

6 3 6' 6 3 3 6 6 6 6 6

6 5'' 4''

3'' 6 6

p *mf* *p*

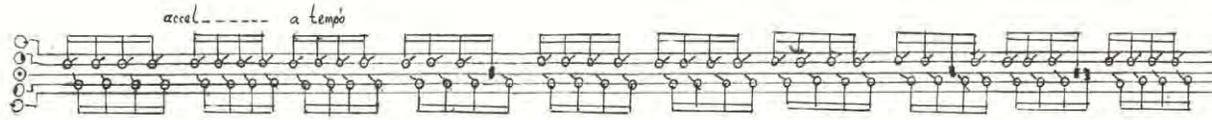
no accel

3 3 3

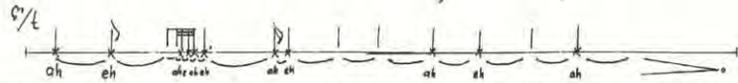
3 3 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Cresc *Accel* *Lo más rápido posible*

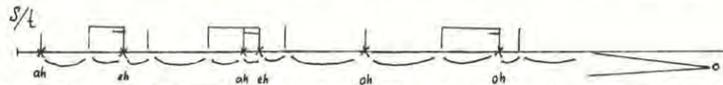
accel.----- a tempo



s/t



s/t



This page contains a handwritten musical score for a string quartet and vocal lines. The score is organized into five systems, each consisting of a string quartet (two violins and two violas) and two vocal parts. The first system features dynamic markings of *f* and *p* alternating across the measures. The second system includes performance directions for *rit.* (ritardando) and *accel.* (accelerando). The vocal lines are marked with *ah* and *shh* and include slurs and phrasing marks. The third system continues the vocal lines with similar markings. The fourth system features dynamic markings of *f* and *p* at the end of the system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings throughout.

molto rit-----accel-----a tempo

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a series of eighth notes with slurs, and the lower staff contains a corresponding rhythmic accompaniment. Above the staves, the tempo markings "molto rit", "accel", and "a tempo" are connected by dashed lines, indicating a change in tempo throughout the system.

The second system continues the musical notation from the first system, maintaining the same rhythmic complexity and slurred eighth notes across two staves.

con bundle stick

mf

PPP

5"

The third system introduces a new texture. The upper staff features a section of music marked "con bundle stick" with a jagged, tremolo-like line. Below this, there are dynamic markings "mf" and "PPP". A bracket labeled "5\"" spans a portion of the music. The lower staff continues with the established rhythmic accompaniment.

mf

The fourth system continues the musical notation with a dynamic marking of "mf" indicated by a horizontal line above the staff.

c/l

ah eh ah eh oh

The fifth system features a vocal line above the musical notation. The vocal line is marked "c/l" and contains the syllables "ah", "eh", "ah", "eh", and "oh" under slurs. The musical notation below continues with complex rhythmic patterns.

The musical score is written for guitar and includes a vocal line. It is divided into several systems with various performance markings:

- System 1:** Features a vocal line with lyrics "ho", "ha", "he", "ha he ha ha he ha he", and "ha ho". Above the staff are tempo markings: *S/l*, *c/l*, *S/l*, and *c/l*. A page number "8" is located at the top right.
- System 2:** Includes performance markings *rit* (ritardando) and *accl* (accelerando).
- System 3:** Starts with *a tempo* and ends with a dynamic marking *f* (forte).
- System 4:** Features a dynamic marking *ff* (fortissimo) and the instruction "Lo más rápida" (as fast as possible) above a sixteenth-note run.
- System 5:** Includes the instruction "con manos" (with hands) above a tremolo, *Ad libitum*, and the phrase "cada vez más agresivo" (becoming increasingly aggressive) above a series of chords.

sn/cn
con bundle stick

ha *he* *ha* *he* *ha* *Shh*

S/L

con manos

♩ = 85

poca accel...

mf *Cresc.*

piu accel

f

repeticiones ad libitum *(Grito)*

cada vez más rápido

ha!

ff

Sketching Mice

For Sob Vibrations

Gustavo E. Sabas

Moderato (♩ = c. 80)

Vibrations

The musical score consists of six staves of music, each containing a series of rhythmic patterns. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The score is characterized by frequent use of triplets and slurs. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The word 'Vibrations' is written below the first staff, and 'Lea' is written below several notes throughout the piece. Asterisks are placed under certain notes, possibly indicating specific performance techniques or accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2

Sketching Mice

31 *Tea* *Tea* *Tea*

36 *Tea* *Tea* *Tea*

41 *Tea* *Tea* *Tea*

46 *Tea* *Tea* *Tea*

51 *Tea* *Tea* *Tea* *ppp* *Tea* *p* *Tea* *f*

55 *Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea* *Tea*

AZUFRE

Alfredo Antúnez Pineda

9-04-07

Allegro ♩ = 98 - 102

☿ ☿ = Baquetas semiduras

Timpani

The musical score for Timpani is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic of *p* and includes a triplet of eighth notes marked *mf*. The second staff features dynamics of *mf*, *mf*, and *f*, with a triplet of eighth notes. The third staff includes dynamics of *mf*, *mp*, and *mf*, with triplets of eighth notes. The fourth staff shows dynamics of *f*, *mf*, *p*, *mf*, *mf*, and *p*, with triplets of eighth notes. The fifth staff starts with *pp* and *f*, followed by triplets of eighth notes. The sixth staff includes dynamics of *mf* and triplets of eighth notes. The seventh staff features triplets of eighth notes. The eighth staff includes dynamics of *f* and triplets of eighth notes. The ninth staff features triplets of eighth notes. The tenth staff features triplets of eighth notes.

Azufre

The musical score for 'Azufre' is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of eight staves of music. The first staff begins with a dynamic of *mf* and features triplet markings. The second staff starts with a dynamic of *f* and includes a triplet. The third and fourth staves continue with *f* dynamics and multiple triplet markings. The fifth staff maintains the *f* dynamic. The sixth staff introduces a *cresc.* (crescendo) marking and reaches a dynamic of *ff* (fortissimo), with some notes marked with an 'X'. The seventh staff continues with *ff* dynamics and includes notes marked with 'D' and 'I'. The eighth staff concludes the piece with *ff* dynamics, 'D' and 'I' markings, and triplet markings.

Azufre

3 3 3 3 3 3 3 3 rit.

A tempo

mf f f f f f f

mp mf f p f f f f

mf mf mf mf mf mf mf

Azufre

First musical staff in bass clef. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). This is followed by a quarter note G2, a quarter rest, and another triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The staff concludes with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). Dynamic markings include *f* under the first triplet and *f* under the final triplet.

Second musical staff in bass clef. It starts with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). This is followed by a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The staff continues with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). It concludes with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). Dynamic markings include *mf* under the first triplet and *f* under the final triplet.

Third musical staff in bass clef. It begins with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). This is followed by a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The staff continues with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). It concludes with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). Dynamic markings include *mf* under the first triplet and *p* under the final triplet. There are also performance markings: 'D' above the first triplet, 'X' above the second triplet, and 'D X' above the final triplet.

Fourth musical staff in bass clef. It begins with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). This is followed by a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The staff continues with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). It concludes with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). Dynamic markings include *p* under the first triplet and *f* under the final triplet. Performance markings include 'D' above the first triplet, 'X' above the second triplet, and 'D D X' above the final triplet.

Fifth musical staff in bass clef. It begins with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). This is followed by a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The staff continues with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). It concludes with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). Dynamic markings include *p* under the first triplet and *f* under the final triplet. Performance markings include 'X' above the first triplet, 'I' above the second triplet, and 'I I 3' above the final triplet.

Sixth musical staff in bass clef. It begins with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). This is followed by a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The staff continues with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). It concludes with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). Dynamic markings include *pp* under the first triplet, *mf* under the second triplet, and *f* under the final triplet.

Seventh musical staff in bass clef. It begins with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). This is followed by a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The staff continues with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). It concludes with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). Dynamic markings include *mf* under the first triplet, *f* under the second triplet, and *dim.* under the final triplet.

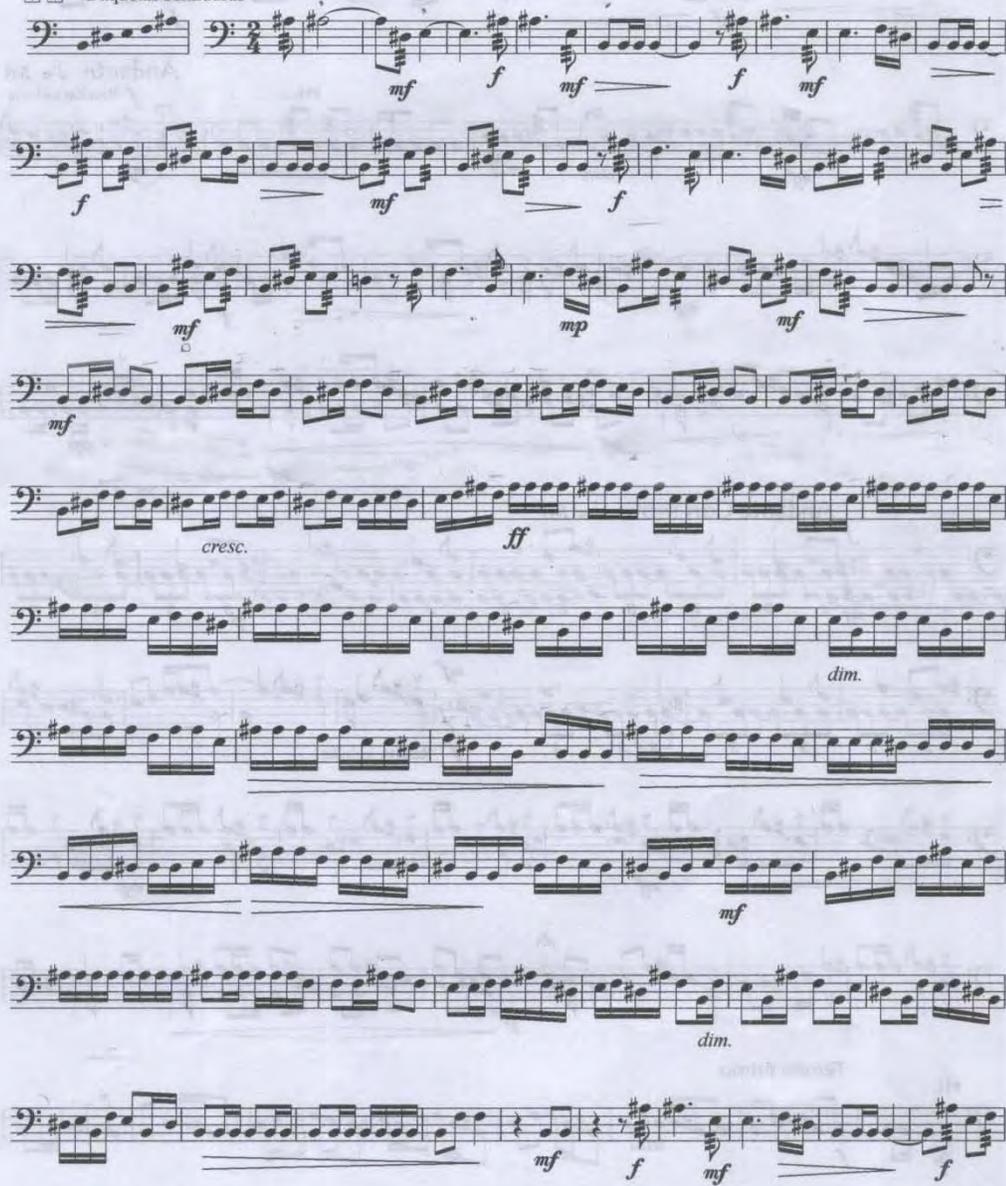
Eighth musical staff in bass clef. It begins with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). This is followed by a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The staff continues with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). It concludes with a quarter note G2, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). Dynamic markings include *mf* under the first triplet, *p* under the second triplet, and *pp* under the final triplet.

GRAFITO

Allegro $\text{♩} = 120 - 124$

Alfredo Antúnez Pineda

 = Baquetas semiduras



mf *f* *mf* *f* *mf*

f *mf* *f*

mf *mp* *mf*

mf

cresc. *ff*

dim.

mf

dim.

mf *f* *mf* *f*

Grafito

mf p f

Andante $\text{♩} = 56$
rit. *f* Resaltar melodía
mf dim. mf

mf f

mf mf pp

Andante Con moto $\text{♩} = 86$
f mf p
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

mf *f* Resaltar melodía

mf mp

p

rit. Tempo primo
f

Grafito

First section of the musical score for 'Grafito'. It consists of five staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a *cresc.* marking and ends with a *ff* dynamic. The second and third staves continue the rhythmic pattern. The fourth staff is marked *mf*. The fifth staff ends with a *dim.* marking.

Andante Con moto $\text{♩} = 86$

Second section of the musical score for 'Grafito', marked 'Andante Con moto' with a tempo of 86. It consists of seven staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a *pp* dynamic and includes the instruction 'Resaltar melodia'. The second staff has a *mf* dynamic and features triplets. The third staff has a *f* dynamic and triplets. The fourth staff has a *mf* dynamic and triplets, with the instruction 'Resaltar melodia'. The fifth staff has a *p* dynamic and triplets. The sixth staff has a *mf* dynamic and triplets. The seventh staff ends with a *rit.* marking and a *mf* dynamic.

Le Jeune Équilibriste du Cirque

Marimba Solo
A mis padres

Gustavo E. Salas

Marimba

Lento poco caprichoso (♩ = c. 48)
pp

9 *Sempre legato*

17 *Giocando*

20

Ab

2

Le Jeune Équilibriste du Cirque

Allegro Animato (♩ = c. 120)

Musical score for "Le Jeune Équilibriste du Cirque" (Allegro Animato, ♩ = c. 120). The score is written for a single melodic line (likely violin or flute) and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, with measure numbers 23, 29, 35, 39, and 44 indicated at the beginning of each system. The first system (measures 23-28) features a melodic line with slurs and accents, starting with a fortissimo (ff) dynamic and moving to mezzo-forte (mf). A handwritten "sub" with an arrow points to a measure. The second system (measures 29-34) continues the melodic line with slurs and accents, marked ff and f. The third system (measures 35-38) shows a melodic line with slurs and accents, marked ff, and a piano accompaniment with slurs and accents. A handwritten "8va" with a downward arrow is present above the melodic line, and "8va - 1" is written below it. The fourth system (measures 39-43) features a melodic line with slurs and accents, marked ff and mf, and a piano accompaniment with slurs and accents. The fifth system (measures 44-48) shows a melodic line with slurs and accents, marked p, and a piano accompaniment with slurs and accents.

Le Jeune Équilibriste du Cirque

51 **Andante** (♩ = 77)

Moderatto (♩ = 112)³

p *ritenuto*

59 **Ballabile**

ritenuto *mf*

69

f

4

Le Jeune Équilibriste du Cirque

78

rit.

87

Tempo Primo

a tempo

rall.

mf

rit.

89

95

rit.

rit.

100

Giocando

acell. .rall. .acell. .rall. .simil.

Conte
A. 604
10

Le Jeune Équilibriste du Cirque

103 *acell.*

Allegro Piu Animato (♩ = 148)

106 *ff* *f*

110 *ff* *f*

115 *mf*

119 *ff* *8vb-1*

Vivo (♩ = 160)

123 *ff* *mf*

6

Le Jeune Équilibriste du Cirque

127

accel.

133

Frenetico

fff

Ritardando

fff

Gustavo E. Salas H.
30 de Septiembre de 2010
México D.F.

gusensal@yahoo.com

Fábricas

30 *f*

36 *subito p* *Cresc.* *f*

43 *fff* *p* *Cresc.*

49 *Sempre f* (Rolling)

54 *fp*

59 *mf*

63 *p* *Cresc.*

Detailed description: This musical score, titled 'Fábricas', consists of seven staves of music. The first staff (measures 30-35) features a series of eighth-note triplets with a forte (*f*) dynamic. The second staff (measures 36-42) begins with a *subito p* (suddenly piano) dynamic, followed by a crescendo (*Cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The third staff (measures 43-48) starts with a fortissimo (*fff*) dynamic, then moves to piano (*p*) and includes a crescendo. The fourth staff (measures 49-53) is marked *Sempre f* (Always forte) and includes the instruction '(Rolling)'. The fifth staff (measures 54-58) features a fortissimo-piano (*fp*) dynamic. The sixth staff (measures 59-62) is marked mezzo-forte (*mf*). The seventh staff (measures 63-68) begins with piano (*p*) and includes a crescendo. The score is filled with complex rhythmic patterns, including various time signatures (2/4, 3/4, 5/4, 6/8, 7/8, 9/8, 12/8) and numerous triplets and quintuplets.

Fábricas

Musical score for 'Fábricas', measures 67 to 86. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The piece features a variety of time signatures: 6/8, 3/8, 2/4, 3/4, 5/4, 7/8, and 6/8. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ppp* (pianissimo). The score includes numerous triplets, quintuplets, and sixteenth-note passages. A crescendo is marked in measures 70-71, and another in measures 78-79. The piece concludes with a *ppp* dynamic in measure 86.

67 *mf* *Cresc.* *f*

74

78 *p* *Cresc.*

83 *mf*

86 *ppp*

Fábricas

108 *f*

113 *ff*

118 *subito p*

124 *Cresc.* *f* *fff* *ff*

132 *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

139 *f* *pp*

141 *f* *pp* *pp* *p*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Fábricas'. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 108-112) features a series of eighth-note patterns with triplets, starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff (measures 113-117) continues with similar patterns, including a quintuplet, and reaches a fortissimo (*ff*) dynamic. The third staff (measures 118-123) shows a dynamic shift to *subito p* (suddenly piano) with more complex rhythmic patterns. The fourth staff (measures 124-131) includes a crescendo (*Cresc.*) and dynamic markings of *f*, *fff*, and *ff*. The fifth staff (measures 132-138) features alternating dynamics of *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo) with slurs. The sixth staff (measures 139-140) has a dynamic of *f* followed by *pp*. The seventh staff (measures 141-145) starts with *f*, moves to *pp*, and ends with a *p* (piano) dynamic. The score includes various time signatures (2/4, 3/4, 6/8, 9/8, 12/8, 3/2, 6/4) and includes triplets and slurs throughout.

MARIMBA

Voz en el atardecer

Victor Manuel Trejo Ruíz

mp

7

mf

10

♩ = 200

17

f

20

24

28

v.5

2

MARIMBA

32

Musical notation for measures 32-35. Measure 32 has a whole rest in the treble clef and a rhythmic pattern in the bass clef. Measures 33-35 continue the bass clef pattern. Measure 36 begins with a new treble clef melody.

36

Musical notation for measures 36-39. Treble clef melody continues with eighth notes. Bass clef continues with a steady eighth-note accompaniment.

40

Musical notation for measures 40-44. Treble clef melody continues with eighth notes. Bass clef continues with a steady eighth-note accompaniment.

45

Musical notation for measures 45-48. Treble clef melody continues with eighth notes. Bass clef continues with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings *mp* and *f* are indicated below the staves.

49

Musical notation for measures 49-52. Treble clef melody continues with eighth notes. Bass clef continues with a steady eighth-note accompaniment.

53

Musical notation for measures 53-56. Treble clef melody continues with eighth notes. Bass clef continues with a steady eighth-note accompaniment.

MARIMBA

3

57

Musical notation for measures 57-60. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand has rests.

61

Musical notation for measures 61-64. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand has rests.

65

B

Musical notation for measures 65-69. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has rests. A box labeled "B" is above the first measure.

p

70

Musical notation for measures 70-74. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has rests. Dynamics "pp" and "mf" are indicated.

75

C

Musical notation for measures 75-80. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a bass line with quarter notes. A box labeled "C" is above the first measure.

f

81

Musical notation for measures 81-85. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a bass line with quarter notes.

4

MARIMBA

87



93



99



105



111



117



MARIMBA

5

123 D D1

f

128

132

136 D2

139

141

143

p *mf*

v.s.

6

MACIMBA

147

p ————— *f*

150

153 D1

157

161 *ff*

164 *f*

165

166 *f* *ff* *fff* *sfz*

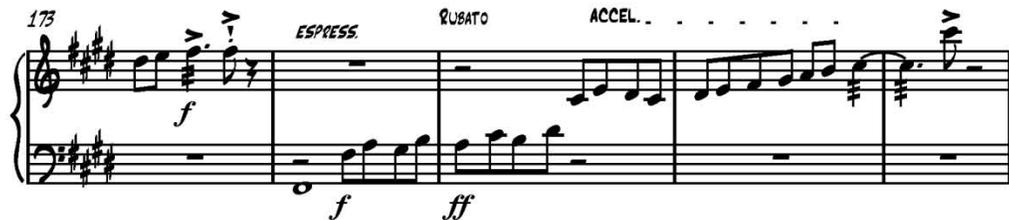
MARIMBA

7

168 LENTO=80   **E** ACCEL.



173 *ESPRESSO* RUBATO ACCEL.



178 POCO RIT. ACCEL.



182 RIT. MOLTO ACCEL. RIT. . .



186 ACCEL. RIT. RIT.



190 MOLTO RIT. ACCEL.



194 POCO RIT. ACCEL.



v.5

8

MARIMBA

197

MOLTO ACCEL. POCO RIT. RIT.

mp mp

201

$\text{♩} = 100$

mf mf f mp

206

p

210

mp f

214

f mp mp

219

p pp mf

MARIMBA

9

223 **F1**

f *mp* *mp*

227

231

f

235

ff *mp*

238

242

ff

10

MACIMBA

246



250



254



258



262



266



271



275



MARIMBA

279

6 A

288

292

296

300

304

308

313

12

MARIMBA

317

mp *fff* *sfz*

mp *fff* *sfz*

Conclusiones

La finalidad de grabar obras para percusión inéditas fue lograda con todos sus objetivos.

Durante el proceso de grabación y montaje tuve experiencias numerosas que me obligaron a tomar decisiones, muchas de ellas importantes puesto que los compositores no siempre estuvieron en el proceso de montaje o grabación, por ello mi criterio como intérprete fue puesto a prueba y en la mayoría de los casos en los cuales tuve que tomar decisiones de interpretación, detalles logísticos o de grabación siempre busqué tener un objetivo claro, un porqué y una propuesta sólida para ofrecer al compositor un argumento que fuera congruente con él como creador, con la obra y con mi personalidad como intérprete.

Considero que el material grabado tiene una calidad buena y tomando en cuenta que son las primeras versiones grabadas de las obras, resulta un acercamiento importante para futuros intérpretes interesados en las mismas. De igual modo, el objetivo de trabajar con compositores expertos e intermedios en la materia de percusiones se ha visto enriquecido, pues me ha dejado un gran aprendizaje que ha resultado para mí como intérprete fructífero, ha sido grato para mí trabajar y tener acercamiento con creadores que poseen diferentes ideas sobre cómo hacer la música y qué tipo de lenguaje quieren desarrollar.

La carrera de instrumentista en percusiones es sumamente amplia, se deben desarrollar diferentes habilidades para ejecutar instrumentos con teclados, membranas, accesorios y demás objetos, el uso de la tecnología debe ser uno de éstos, por ello me siento conforme con el trabajo hecho, dado que yo mismo realicé las grabaciones y todo el trabajo de mezcla y materización del proyecto presente. Aún cuando mi formación en el ámbito de la grabación y la tecnología es mediana, el resultado final del trabajo obedece al interés que tuve desde el inicio del proyecto por hacer un trabajo original en el cual pudiera plasmar todos mis conocimientos como intérprete y asiduo de las técnicas de grabación.

Reconocimientos

El presente proyecto ha sido realizado con el apoyo de muchas personas que merecen un reconocimiento especial por su labor, apoyo y paciencia.

Agradezco a mis padres, José Luis Trejo Vargas y María Elena Ruíz Frasco por darme la vida, por el inmenso amor que me han dado, por dejarme caminar, por el apoyo incondicional y su gran ejemplo de superación, por la educación que me han brindado, por los momentos dulces y difíciles que hemos compartido como familia; a mis hermanos Luis y Adriana con quienes viví una gran niñez y he compartido los momentos más felices de mi vida, nunca olvidaré su cariño y protección. A toda mi familia que ha estado presente durante mi carrera y mi proyecto.

A mis amigos y compañeros musicales Lina, Gus, David, Moy, especialmente a Martha por el gran amor y confianza, por el apoyo, crítica y comprensión, por todos los momentos difíciles que hemos vivido y superado, por la música, el proyecto y las ganas de crecer.

Extiendo un reconocimiento especial al Profesor Alfredo Bringas Sánchez con quién he compartido estos años de aprendizaje, por su paciencia, comprensión, apoyo, por ser un gran guía y sobre todo por tener confianza en el proyecto. Asimismo al Profesor Gustavo E. Salas Hernández por sus conocimientos brindados y su amistad, por todo el impulso que me ha otorgado para la culminación de mi carrera. A todos los Profesores del Claustro de Percusiones de la Escuela Nacional de Música, pues en todo momento me han apoyado y orientado.

A mis amigos y compañeros de percusiones con quienes he compartido estos años de lucha y buenos momentos, especialmente a Norma, José Guadalupe, Abraham, Francisco, Marco, Rafa, Aníbal, Hugo. Gracias por darme la oportunidad de aprender de ustedes.

Agradezco a todos mis Maestros de la Escuela Nacional de Música que me guiaron durante el camino en éstos 7 años, a las autoridades que han facilitado la realización del proyecto, especialmente a la Universidad Nacional Autónoma de México que me ha permitido formarme en su seno.

Detalles técnicos de la grabación

El presente proyecto se grabó en su mayoría en la planta baja y el salón 6 del edificio de percusiones de la Escuela Nacional de Música y el estudio de grabación Tarocan, mismo donde se mezcló y masterizó.

La técnica de grabación empleada fue la XY, reforzada con micrófonos situados más cerca de los instrumentos a fin de conseguir la fuente sonora del espacio y del instrumento, posteriormente se mezclaron todas las pistas.

Se grabó con un micrófono Shure de condensador de doble cápsula KSM 27, dos micrófonos ambientales Shure PG 81 y tres micrófonos unidireccionales Shure PG 56. La plataforma utilizada fue el programa CUBASE 5 y se masterizó en el mismo programa. Se utilizó una computadora Dell studio xps 1640 con procesador Core 2 duo.

Los instrumentos utilizados son los siguientes:

Marimba One de 5 octavas (modelo Ron Samuel, Arcata, California)

Vibráfono Yamaha (modelo YV 504)

Timbales Ludwig (modelo Monroe NC)

Set de tambores Sonor (modelo Safari)

Platillos Paiste y Sabian

Djembé (modelo Garabito)

Grabación, Mezcla y Masterización: Víctor Manuel Trejo Ruíz.