



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
FACULTAD DE MÚSICA**

OPCION DE TESIS: NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TITULO:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA - PERCUSIONES

QUE PRESENTA

SERGIO ANTONIO VELÁZQUEZ VILLAVICENCIO



ASESORES:

RECITAL: GABRIELA DOLORES JIMÉNEZ LARA

NOTAS AL PROGRAMA: VIOLETA CANTÚ JARAMILLO

VOCAL: FRANCISCO RASGADO JASSO

SUPLENTE: FRANCISCO SÁNCHEZ CORTÉS

SUPLENTE: JUAN GABRIEL HERNÁNDEZ CALDERÓN

MEXICO, D.F. JUNIO 2015



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.

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo de una forma muy especial a mis tres hermosos angelitos que tengo en la vida, Ángel + (nuestro angel guardián), Dante (ate bebé) y Hazel (fafa). A mi esposa Emma, por su valiosa ayuda en todos los sentidos, principalmente por todos los momentos tan difíciles y desesperantes que pasamos durante el desarrollo de estas notas. A mi cuñada Lupita.

A la maestra Violeta Cantú, por los jalones de orejas, regaños y a la vez por los ánimos para terminar el presente trabajo.

Mi absoluta admiración y respeto para mis padres: Angela Villavicencio Fuentes y Antonio Velázquez Ramírez. A todos mis sobrinos. Mis hermanos Xavier, Sandra, Marisol y Edgar, quienes fueron gran complemento e inspiración en este arduo trabajo.

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Ricardo Gallardo, Michael Varner y Michael Barker por todas las facilidades para concluir mi investigación.

Al maestro, clarinetista Ascencio Velázquez Espinosa, por darme esas primeras lecciones de música, como olvidarlas, una etapa muy difícil pero que valió la pena.

Por todos los compañeros músicos en el ámbito de las Bandas de Música Clásica de la comunidad de Santa Catarina del Monte Texcoco y de los diversos lugares con quien he disfrutado este bello arte.

Por su puesto, a la maestra Gabriela Jiménez, por ofrecerme su ayuda, conocimientos, experiencias y su buen humor. ¡¡Gracias por todo!!

A todos los compañeros percusionistas con quien compartí esos tradicionales concursos de Bandas Sinfónicas. Para quienes me ofrecieron su mano para salir adelante y también a los que no, pues también de ellos se aprenden muchas cosas significativas. A cada uno de ellos ¡Gracias!

Al muy distinguido, único y entrañable maestro Ismael Campos Tinoco, por compartir parte de sus conocimientos, humildad y profesionalismo en el ámbito de ensamble alientos y percusión.

A los distinguidos colegas, maestros de la sección de percusión de la OSEM, Sergio Quezada, Celestino Osorio, Jose Luis Barquera, Mariano Hernández y Jose Luis Lechuga.

No podían faltar los compañeros de la Nacional de Música. Muy en especial a Renecito, Rafa y Nico, gracias por toda esa gran ayuda; Filiberto Miramontes, Juan Carlos Alvarez, Francisco Rasgado, Bataco, Cipactli, Dani, Colocho, Orlando, Rosaura, Topacio, Gerardo Contreras, Nancy Arizpe, Norma Leticia Pérez, Hugo Fuentes, Cuahutli, Luis Gutiérrez, Gabriela Edith, Adriana Villaseñor, Marco Antonio Mora, Jorge Galindo, David Moreno, Enrique Morales, y a todos los compañeros con quienes he entablado amistad y me faltan por mencionar.

PROGRAMA:

PARTITA for solo Timpani Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez

I Praeludium (1899-1978)

II Sarabande 13"

III Allemande

IV Giga

SEX IN THE KITCHEN Nebojsa Jovan Živković

Dueto para Multipercusión (1962)

12"

Percusionista invitado: Edgar Nicolás Trinidad Acevedo

ULTIMATUM Nebojsa Jovan Živković

Marimba Solo (1962)

9"

CRUX/CROSS Steven Machamer

Vibráfono Solo (1956)

11"

FRENZY Michael Varner

Tambor Solo (1958)

6"

DURACIÓN APROXIMADA DEL CONCIERTO 49MIN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez	
BIOGRAFÍA	2
CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIO CULTURAL	2
INSTRUMENTOS PREHISPÁNICOS EMPLEADOS EN SUS OBRAS	6
<i>PARTITA FOR SOLO TIMPANI</i>	8
ANÁLISIS	
I <i>PRAELUDIUM</i>	10
II <i>SARABANDE</i>	12
III <i>ALLEMANDE</i>	15
IV <i>GIGA</i>	18
SUGERENCIAS DE TÉCNICAS DE ESTUDIO	20
BIBLIOGRAFÍA.....	23
Nebojsa Jovan Živković	
BIOGRAFÍA	24
CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIO CULTURAL	24
<i>SEX IN THE KITCHEN for percussion duo</i>	25
ANÁLISIS	26
SUGERENCIAS DE TÉCNICAS DE ESTUDIO	34
<i>ULTIMATUM for Marimba solo</i>	35
CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GUERRA EN BOSNIA	36
CANTO Y MÚSICA DE LOS BALKANES	37

ANÁLISIS	38
SUGERENCIAS DE TÉCNICAS DE ESTUDIO.....	42
BIBLIOGRAFÍA.....	44

Steven Machamer

BIOGRAFÍA	45
CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIO CULTURAL	45
<i>CRUX/CROSS vibráfono solo</i>	45
ANÁLISIS	46
SUGERENCIAS DE TÉCNICAS DE ESTUDIO	50
BIBLIOGRAFÍA.....	52

Michael Varner

BIOGRAFÍA	53
CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIO CULTURAL	53
<i>FRENZY tambor solo</i>	54
ANÁLISIS	56
SUGERENCIAS DE TÉCNICAS DE ESTUDIO	61
BIBLIOGRAFÍA.....	62

CONCLUSIÓN	63
------------------	----

ANEXO NOTAS AL PROGRAMA DE MANO

INTRODUCCIÓN

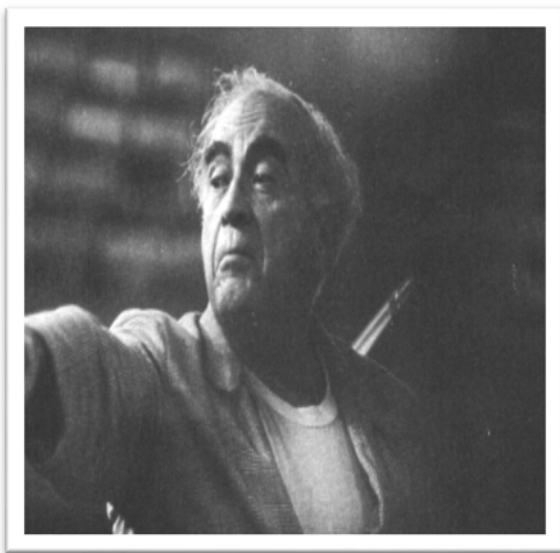
La música para percusión solista surge a mediados del siglo XX. Previo a ello el papel o desempeño del instrumento de percusión dentro de la orquesta sinfónica había estado delimitado por el discurso musical que comprendió desde el periodo Barroco hasta a mediados del siglo XX. A través de este discurso musical, surge un nuevo lenguaje por medio del desarrollo en el virtuosismo del percusionista y se crea un nuevo lenguaje, que es el concierto para instrumento solista de percusión. El presente trabajo incluye material de diversos compositores para percusión como Carlos Chávez (1899-1978), Nebojsa Jovan Živković (n.1962), Michael Varner (n.1954) y Steven Machamer (n.1956).

Carlos Chávez renovó el uso de la agrupación *tutti* a solista en los instrumentos de percusión, resaltándolo de los demás instrumentos como los instrumentos de aliento y cuerda. Compuso infinidad de conciertos para piano, instrumentos de aliento, orquesta sinfónica, orquesta de cámara y para instrumentos de percusión. En el presente trabajo me referiré a la *Partita* que esta escrita para seis timbales sinfónicos en el año 1973, en la que en los timbales constantemente se realizan cambios de afinación inmediata durante la ejecución en los cuatro movimientos.

Nebojsa Jovan Živković, compositor y percusionista de origen Serbio, afamado por sus múltiples composiciones para instrumentos de percusión en modo solista y otros con Orquesta. Sus obras han sido presentadas en todo el mundo por el nivel de dificultad y musicalidad que tienen. Por mencionar algunas, *Sex in the Kitchen* compuesta para dúo de Multipercusión en la que se emplean utensilios de cocina, dos látigos, copas de vino, entre otros. *Ultimatum* está escrita para Marimba y fue inspirada por los sucesos acontecidos en Bosnia en el año 1991.

Steven Machamer nacido en Nueva York, tiene una amplia trayectoria como timbalista y percusionista de orquesta sinfónica además de ser compositor. Entre sus obras expondré *Cruz/Cross* escrita para Vibráfono inspirada por la Divina Trinidad del Cristianismo y por la constelación de la Cruz del Sur.

Michael Varner también de origen Norteamericano, es compositor y profesor de percusión en la Universidad de Arlington en Texas. De sus obras expondré *Frenzy* que es para tambor solo en la que se emplean diferentes articulaciones con acentos y múltiples digitaciones al estilo de *marching band*. Todas estas obras son importantes en la formación académica de todo percusionista. En ellas abordaré sus contextos históricos, análisis rítmico, melódico y estructural de cada una.



Carlos Chávez

CARLOS CHÁVEZ 1899-1978

Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez nace en México D.F. el 13 de junio de 1899 y muere el 2 de agosto de 1978 en la Ciudad de México¹. A muy temprana edad se familiariza con la música indígena de México durante sus visitas a Tlaxcala porque estas manifestaciones musicales populares guardaban características indígenas.

Estudió piano con Asunción Parra, Manuel M. Ponce (1882-1948) y Pedro Luis Ogazón (1873-1929) quien fue discípulo de Joseph Hofmann (1876-1957)². Estudió armonía con Juan Fuentes, además de ser director de orquesta, compositor, periodista, profesor y fundador de la actual Orquesta Sinfónica Nacional en 1928. Chávez completa su educación musical por sí mismo, al analizar las obras de grandes compositores como Johann Sebastian Bach (1685-1750) hasta Arnold Schoenberg (1874-1951), así como la música indígena de México.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

Obsesionado por el trabajo, Carlos Chávez edificó instituciones y fomentó la enseñanza, con la que situó a México en el mundo moderno de la música³. En 1953 en Tanglewood, Massachusetts impartió la cátedra de Composición. Impartió seminarios, conciertos y conferencias en la Universidad de Búfalo durante 1958.

Su música estuvo influenciada por las culturas nativas de México. De sus sinfonías, la más popular es la *Sinfonía India*, en la que utiliza instrumentos de percusión Yaqui. Chávez consolida el movimiento musical nacionalista de México. La primera obra que puede considerarse dentro de este impulso nacionalista es su ballet *Fuego Nuevo* compuesto en 1921 por encargo de José Vasconcelos

¹ Wikipedia la enciclopedia libre, *Carlos Chávez*, en Wikipedia, 12 de Mayo del 2014, consultada el 23 de Octubre del 2014, http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Ch%C3%A1vez.

² Gloria Carmona, *Carlos Chávez 1899-1978 Iconografía*. (México D.F., CENIDIM), 11.

³ José Antonio Alcaráz, *Carlos Chávez Un constante Renacer*. (México D.F.: INBA, CENIDIM, 1996), 21.

(1882-1959) quien fungía como Secretario de Educación Pública en ese entonces; en esta obra emplea instrumentos de percusión indígena, pero ésta se estrena hasta 1928.

En 1922 durante su estancia en Europa y Nueva York, Chávez adquirió el gusto por la música abstracta. Las composiciones que escribió entre 1923 y 1934 reflejan esta influencia. En ese mismo año (1923) da conciertos de música contemporánea en México al que le llama *Música Nueva* en la que eleva el nivel educativo musical tanto del público como de los músicos⁴. A veces acentúa lo abstracto de su música con títulos referentes a la geometría y la física como en *Polígonos para piano* de 1923, *Exágonos para voz y piano* 1924, *36 para piano* de 1925, *Energía para nueve instrumentos* de 1925, *Soli* de 1933, *Espiral para piano y violín* de 1934. En los años treinta, Chávez escribe la *Sinfonía India* (1936) consolidando ésta como su obra maestra por tener temas indígenas y la cantidad de instrumentos de percusión. Por otro lado elabora cuidadosamente obras de pura y abstracta invención en composiciones como: *Espirales para violín y piano* (1935), los *10 Preludios para piano* (1937) y el *Concierto para piano* (1938-1940). En la *Obertura Republicana* (1935), Chávez agrupa tres piezas mexicanas: *La Marcha de Zacatecas* (1892), el vals *Club Verde* (1901) y la *Adelita* (uno de los famosos corridos de la Revolución Mexicana 1910-1920)⁵.

Chávez viaja a Europa en 1922, pero le resulta ser un viaje no productivo desde el punto de vista musical. Encontró un ambiente académico y rutinario, pues ya esas ideologías las había adquirido en México. Por lo tanto Europa no le podía dar lo que le ofrecía su patria, en Europa las cosas ya estaban hechas, su estancia ahí lo convenció de que debería hacer lo suyo. Cabe mencionar que tuvo la oportunidad de acercarse a distinguidos músicos para ofrecer sus obras y escuchar sus consideraciones. También tuvo la oportunidad de conocer a Paul Dukas (1865-1935) quien lo motivó para enfocarse en la música mexicana, tal como Manuel de Falla (1876-1946) con la música española y Béla Bartok (1881-1945) con Zoltán Kodály (1882-1967) a la música de Hungría.⁶

En 1923 realizó un viaje a Estados Unidos y lo estimula particularmente el conocimiento de los progresos de la difusión musical y por la calidad alcanzada de sus conjuntos orquestales. Chávez decidió radicar en Nueva York por mucho tiempo, vinculándose con muchos compositores y

⁴ Universidad Nacional Autónoma de México, *De Música y Músicos (Antología)*. (México D.F: Dirección General de Publicaciones,1983), 526.

⁵ Wikipedia, "Carlos Chávez".

⁶ Carlos Chávez, "Biografía", en John Craton text copyright©1998-2009, consultado el 6 de Julio del 2014. <http://craton.chavez.com/musique/chavez/bioesp.htm>.

artistas, dirigiendo orquestas importantes a tal grado de considerarlo como uno de ellos, perteneciente al movimiento musical norteamericano.

En 1928 junto con un sindicato de músicos fundó la Orquesta Sinfónica Mexicana (después llamada Sinfónica de México), con la que estrena más de un centenar de obras mexicanas. En 1933 fue jefe del Departamento de Bellas Artes en la Secretaría de Educación Pública. Nombra a Silvestre Revueltas (1899-1940) subdirector de la Orquesta del Conservatorio recién creada en 1947, además de pedirle ser catedrático de violín en el Conservatorio Nacional de Música y dirigir la Orquesta Infantil del mismo. Posteriormente la Orquesta Sinfónica Mexicana pasa a manos de José Pablo Moncayo y él decide cambiarle el nombre a Orquesta Sinfónica Nacional en 1949.

Carlos Chávez hizo amistad con el fotógrafo Paul Strand (1890-1976) a quien le encomendó hacer un documental de la vida rural del país. De ello logró hacer un film llamado *Pescados*; fue un proyecto en forma de documental sobre los pescadores de Alvarado Veracruz en 1934, proyecto que tenía Carlos Chávez con Paul Strand, posteriormente por cuestiones administrativas Chávez deja el proyecto el cual pasa a manos de Revueltas en la que enmarca con ella su composición *Redes* y obtiene fama internacional⁷. La película de *Pescados* se termina en 1935, pero Revueltas concluye su composición mucho antes. Con todo esto, la popularidad musical de Chávez empieza a ser rebasada por Revueltas, lo que origina conflictos entre ambos compositores, en el cual se crean grupos de seguidores como: los Revueltistas y Chavistas. Una controversia muy seria pues Chávez en realidad sentía mucho cariño hacia su contemporáneo. Trató de apartarlo de la bebida, ya que pensaba que Revueltas era un gran músico y compositor. Pero éste era manipulado por Estanislao Mejía (1882-1967) y otros denominados por Chávez como “los viejitos” por estar en su contra al cambiar todos los sistemas de enseñanza y ayudar al grupo de los cuatro (Moncayo, Galindo, Ayala y Contreras) para tocar sus obras. Por lo tanto se dedicaron a adular a Silvestre diciendo que él era un genio y que Chávez lo odiaba, invitándolo constantemente a beber; incluso, formaron su propia Orquesta llamada *Orquesta Sinfónica Nacional* (no la actual Orquesta Sinfónica Nacional), integrada por, en su mayoría, elementos de la Orquesta del Maestro Carlos Chávez. El propósito de esto fue hacerle competencia a Chávez, pero nunca tuvo éxito.

De 1946 a 1952 el electo presidente de la República Miguel Alemán Valdéz nombra director del INBA a Carlos Chávez con el fin de luchar por conservar la tradición artística nacional, así como

⁷Wikipedia, “Silvestre Revueltas”, en Wikipedia, 1 de Octubre del 2014, 20 de Noviembre del 2014.
http://es.wikipedia.org/wiki/Silvestre_Revueltas.

coordinar todas las actividades artísticas en cuanto se refiere a la creación, difusión y educación. Consumado como director de orquesta, compositor y pedagogo, Chávez tuvo como alumnos a José Pablo Moncayo (1912-1958), Héctor Quintanar (1936-2013), Mario Lavista (1943) y a, Eduardo Mata (1942-1995). Además de impulsar la carrera musical de músicos notables como Candelario Huízar (1883-1970) y Blas Galindo (1910-1993).

Vicente T. Mendoza⁸ en su estudio nos indica lo siguiente:

En 1921 las inquietudes nacionalistas de Chávez habían de tomar un nuevo giro, cuando el joven compositor volteó la mirada hacia la música de los indios autóctonos. Los músicos “nacionalistas” de entonces (Manuel M. Ponce a la cabeza); gente de ciudad, desconectada del campo no conocía ni podría haber comprendido esta música. En el siglo XIX se habían escrito en México óperas aztecas de nombre y argumento, pero de música italianizante. Chávez la conocía, y con una experiencia musical profunda, había de sumarse a su espíritu clásico y a sus inclinaciones mexicanistas, la fuerza interior de la música india: primitiva, sobria, breve, rítmica. Su claro ejemplo está en su obra *Fuego Nuevo* (1921)⁹.

Carlos Chávez consolida la integración de influencias de grandes maestros que van desde Johann Sebastian Bach (1685-1750) a quien atribuye una importancia fundamental con la polifonía, Beethoven (1770-1827), Schumann (1810-1856) y Debussy (1862-1918). Además mostró mucho interés y cariño por las versiones orquestales de obras de Vivaldi (1678-1741) y Buxtehude (1637-1707). Como director del INBA llevó a Rufino Tamayo (1899-1991) hacia el primer plano en el que promueve su tarea como muralista en un momento sumamente difícil para el pintor mexicano. Escribe la Sinfonía proletaria *Llamadas* (1934) en conjunción a los murales de Diego Rivera (1886-1957) en la Secretaría de Educación Pública.

Octavio Paz (1914-1998) escribe lo siguiente que fue una oración fúnebre leída por el poeta el 3 de agosto de 1978 en la Rotonda de los Hombres Ilustres:

La acción de Chávez fue admirable. En 1930 yo tenía 15 años y cada semana asistía a los conciertos del Teatro Hidalgo para oír a Chávez dirigir la Orquesta Sinfónica de México. Así oímos por primera vez a Bach, Beethoven, Ravel, Debussy, Stravinsky y a Schoenberg. Aquellos conciertos fueron una verdadera iniciación: Chávez nos armó caballeros andantes del arte¹⁰.

⁸ Vicente Teódulo Mendoza Gutierrez nace en Cholula Puebla, estudió en el Conservatorio Nacional de Música de México, se interesó por la cultura popular, el folklor nacional e internacional. Se dedicó principalmente a la investigación musical. Consideraba que la música, la danza y las canciones eran una muestra de clara identidad.

⁹ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez Vida y Obra* (México D.F.:Fondo de Cultura Económica de México,1960), 20.

¹⁰Carmona, *Carlos Chávez Iconografía*, 146.

Carlos Chávez da el impulso a los instrumentos de percusión prehispánica a la orquesta sinfónica, como un nuevo lenguaje dentro del repertorio sinfónico a nivel mundial.

INSTRUMENTOS PREHISPÁNICOS EMPLEADOS EN SUS OBRAS

Cabe señalar que Chávez fue precursor en el uso de instrumentos de percusión prehispánica en la orquesta sinfónica. Agregándolos en algunas de sus obras que desempeñaron un papel importante como por ejemplo: el Teponaztli, que es un tambor hecho de un tronco hueco pero que en ambos extremos, son cerrados el cual se coloca en posición horizontal sobre un trípode o tripié para evitar contacto con el suelo. En la parte lateral tiene una insición en forma de “H” formando dos lenguetas, en ella se toca con dos palillos de madera, en un extremo esta forrado de ulli azteca (nuestro hule) llamado olmaitl: produciendo así dos sonidos diferentes relacionados a una *tercera menor o mayor* (que era el intervalo usado más frecuentemente), o también *cuarta y quinta justa*. Por ser un instrumento de madera, el sonido resultante es similar a un xilófono o una marimba. El Huéhuetl es un tambor vertical hecho de madera que se coloca en posición vertical, éste es clasificado por tamaños, de ellos difieren sus nombres; en este caso el huéhuetl es de tamaño pequeño, el panhuéhuetl de tamaño mediano y el tlapanhuéhuetl que es de tamaño mucho mayor. El extremo superior de cada uno de estos instrumentos esta cubierto por una membrana de piel de venado o de océlotl (jaguar del idioma náhuatl) fuertemente estirada, sujeta por una cinta clavada o pegada; el extremo inferior quedaba abierto para permitir las vibraciones, y estaba cortado en zigzag. El tlapanhuéhuetl se empleó para la danza de gran importancia especialmente a la que se le llamó mitote, referido originalmente a una reunión de brujos, una danza de guerra o un baile ritual de los aztecas. También se utilizó para convocar a los guerreros y su sonido alcanzaba hasta ocho kilometros de distancia¹¹

¹¹Cage.me, *Artesanía yaqui*, en cage.me, consultado el 14 de Octubre del 2014 <http://cage.me/historia/59-artesania-yaqui>.



Figura 1. Colin Crtisford. *Huéhuatl.*



Figura 2. Colin Crisford. *Copia de la parte delantera y trasera del Tlapanhuéhuatl de Malinalco.*

Existieron varios tipos de raspadores, como el tzicahuaztli, hecho de madera que se coloca sobre la mitad de una calabaza seca y éste a su vez se frotaba con un trozo de madera dura. El más importante era el omichicahuaztli (ruido de hueso) contruido con un fémur humano, al cual se le marcaban estrías transversales que se frotaban con un pequeño caracol o un trozo de hueso, éste era utilizado en los funerales o en sacrificios de prisioneros. El ayacaztli que es el antecesor de la actual sonaja mexicana. Construidas de arcilla, cuero o con la caparazón de una tortuga. El tenabaris es un instrumento utilizado para la danza del venado construido con pezuñas de venado, guijarros o capullos secos de mariposas, los bailarines se los colocaban en los tobillos o en las muñecas.

La jícara de agua es prácticamente una calabaza seca partida en dos piezas, una de las mitades que es la que se utiliza se coloca de forma invertida en un recipiente de agua llenado a la mitad, y se golpea con un palillo de madera cubierto con hojas secas.

PARTITA FOR SOLO TIMPANI (1973)

La *Partita for Solo Timpani* está conformada por cuatro movimientos que son *Praeludium*, *Sarabande*, *Allemande* y *Giga*. Al inicio de cada movimiento están indicados seis diferentes registros para manejarse en cada timbal; el cual, se entiende que es para interpretarse con seis timbales. Esta obra fue escrita pero no revisada por ningún timbalista en particular, por lo que, se cree que no fue escuchada por Chávez.

Ricardo Gallardo quien es el director artístico del Ensemble de Percusiones *Tambuco*, nos comparte su investigación al respecto de la obra. Ricardo, nos sugiere que se interprete con siete timbales por la siguiente razón: al tocarla se facilita más por el manejo de los constantes cambios de afinación durante la interpretación de la obra.

Chávez dejó muy poca información con respecto a la ejecución, salvo las referencias de afinación que incluye al principio de cada movimiento y que sugieren el uso de seis timbales. Sin embargo, y debido a los cambios de afinación encontrados en el desarrollo posterior de cada movimiento, resulta conveniente contar con un séptimo timbal, el cual resuelve aspectos generales de ejecución pero genera un reto más a resolver: la disposición de siete timbales para ser tocados cómodamente por un solo ejecutante. Debido al tamaño y configuración del instrumento, es necesario aplicar ciertos criterios consistentes respecto a la disposición del instrumento, de lo contrario su estudio contará con dificultades adicionales

DISPOSICIÓN: Con la utilización de siete timbales, casi la totalidad de la *Partita* podrá ser resuelta al tomar como punto de partida un set standard de cinco timbales donde se realizarán los cambios de afinación principales. Al set se le agregan dos timbales “auxiliares”. Estos timbales son colocados en una segunda fila exterior. El timbal auxiliar grave se coloca entre los timbales de 23 y 20 pulgadas. Esta disposición permitirá un acceso más cómodo a todas las membranas, así como a los pedales de afinación. Como ajuste adicional el timbal de 32 pulgadas se desplaza hacia el centro del set. Tal y como se ilustra a continuación en la *imagen 1*.

Este desplazamiento obedece a la dificultad generada por la velocidad de distancias entre instrumentos. Para comprender la *Partita* y poder tomar las decisiones correctas respecto a su ejecución, el estudio de la escritura para timbales en trabajos previos de Chávez es de gran utilidad.

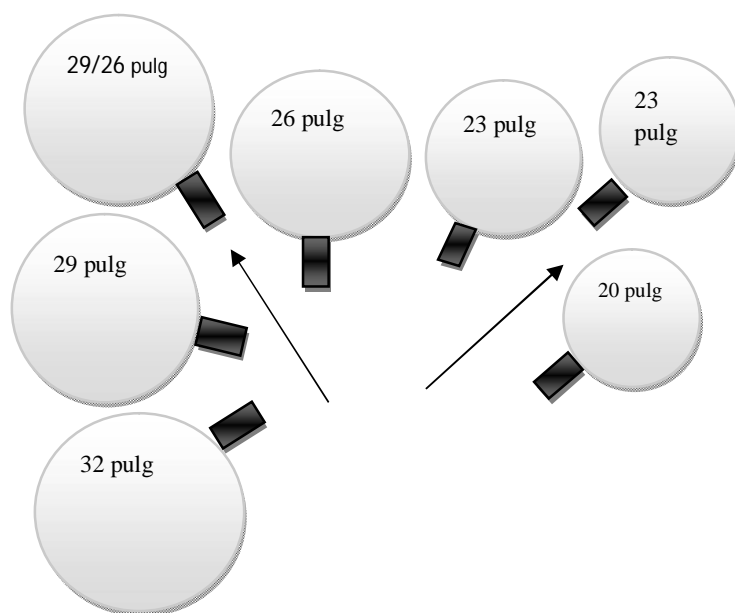


Imagen 1. Aquí los timbales auxiliares de 29 y 23 marcados con las flechas y colocados en los extremos, nos indican como colocarlos para poder facilitar nuestra ejecución con los siete timbales.

La *Partita* conjunta la fascinación de Chávez por los timbales y la música Barroca. Tal fascinación puede ser encontrada en la *Chacona* de Dietrich Buxtehude (1637-1707), que fuera orquestada por Chávez y donde otorga a los timbales una función totalmente melódica, en el que escribe para estos instrumentos las mismas líneas melódicas ejecutadas por la sección de cellos y contrabajos.

En la *Tocatta* (1942), Chávez desarrolla para el timbal un material musical que genera en el intérprete desplazamientos difícilmente encontrados en otras obras contemporáneas. Sin embargo, el tratamiento del material no incluye aún las características tímbricas y de afinación que separan a los timbales del resto de los membranófonos.

En *Tambuco* (1964), la ejecución virtuosística en los timbales evoluciona, aunque la utilización del recurso de afinación definida sigue, como en la *Tocatta*, que relega a un plano secundario. Tanto en la *Tocatta* como en *Tambuco* el interés de Chávez se sigue centrando en la exploración de posibilidades rítmicas de los timbales.

La *Partita* fue la penúltima obra escrita por Chávez. Esta obra impone retos de ejecución diversos y establece una proposición original al explorar la escritura rítmica y formal de diversas danzas barrocas pero ejecutadas en los timbales. Sin embargo, la partitura muestra evidencias de la falta de trabajo con un ejecutante previo a su edición. Si Chávez hubiese hecho un trabajo de revisión con un Timbalista, la *Partita* no hubiese tenido que esperar tanto tiempo para su estreno y gozaría un mayor número de interpretaciones¹².

¹² Ricardo Gallardo, *Prefacio Partita*, (Los Angeles California, Octubre del 2004), Entrevista vía Facebook. Septiembre del 2012.

En 1983 la obra fue estrenada en los Foros de Música Nueva por los percusionistas Julio Viguera y Alfredo Bringas. Esta obra se interpretó a dos voces, o sea, a dos pautas. El percusionista mexicano Ricardo Gallardo también presentó esta obra en el Festival Cervantino en el año 2000 al celebrarse en ese entonces, el centenario del natalicio de Carlos Chávez¹³.

En 1985 Michael Baker, quien en ese entonces fue Timbalista de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, comenta lo siguiente con respecto a la grabación de la obra.

Hace muchos años que realicé la grabación de esta obra en New York, fue dirigida por Eduardo Mata en 1983, el estreno mundial lo hice en el D.F. Una observación muy importante, me he dado cuenta de que en el último movimiento lo están tocando mal. Son seis timbales, las notas del registro agudo son *glissado*, así lo tenía Eduardo en su partitura original de Chávez, debemos recordar que Eduardo Mata fue alumno de Chávez en composición, así lo grabé y así hice el estreno mundial. La grabación la iba hacer el Timbalista de Dallas, Texas pero él no quiso. Eduardo acababa de dirigirnos y pues me habló. La grabación existe pero nadie sabe donde quedó. Nunca salió el CD por irregularidades que hubieron en los pagos. Debe estar en NYC, en una bodega o en un estudio de Salt Lake City, Uta en Estados Unidos¹⁴.

ANÁLISIS

1. *Praeludium*

Praeludium del latín que significa preludeo; *PRAE*= antes, *LUDIUM* tocar, antes de tocar; en la época Barroca sirvió como introducción a la fuga o a la sonata. También puede referirse a una obertura, particularmente a un oratorio, ópera o ballet. Es una pieza musical breve que está compuesta con un bajo ostinato¹⁵.

Esta obra, durante los cuatro movimientos no nos indica una armadura o una tonalidad en específico, así que me basaré por medio de las notas de paso y todas las notas constantes que nos lleven a una probable conclusión armónica.

El *praeludium* es de carácter elegante y magistral por su rítmica constante a base de 16avos y octavos con pocas figuras de 32avos en todo el movimiento. La composición general de la obra se debe a que Chávez fue muy apegado a la música de Johann Sebastian Bach. Está conformada por dos pentagramas, con un contrapunto rítmico-melódico y sin la indicación de tonalidad alguna. En

¹³ Juan Gabriel Hernández Calderón. Opción de Tesis *Notas al programa* para obtener el Título de Licenciado Instrumentista en Percusiones (Escuela Nacional de Música México D.F. 2003).

¹⁴ Michael Baker, (México D.F., Septiembre del 2014) entrevista hecha vía Facebook.

¹⁵ Marcelo Gálvez Jiménez, *Glosario de términos musicales referente a la música profesional*, 2003-2005, consultada el 28 de Septiembre del 2014. <http://www.patrimoniomusical.com/glorarioterminos.htm>.

el inicio vemos que la voz superior anuncia el tema en el que se desarrolla el motivo con 16avos, que será la constante rítmica y en pocos casos con dos notas de 32avos que se presentan sólo en los primeros cuatro compases de todo el movimiento. En el segundo compás inmediatamente se hace un trocado, en el que la voz inferior hace el desarrollo melódico y la voz superior tiene menos participación melódica con sólo octavos en los siguientes tres compases. Ver imagen 2.

The image shows a musical score for a piece titled "Partita". It consists of two staves. The top staff is labeled "voz superior tema principal" and "voz superior hace acompañamiento". The bottom staff is labeled "voz inferior lleva el tema principal" and "voz inferior. voz subordinada.". The score includes a tempo marking "♩ = c. 56". There are several annotations: a red underline under the first measure of the top staff labeled "grupeto"; a green highlight under the first measure of the bottom staff labeled "variantes rítmicas en 32avos"; and a red underline under the first measure of the bottom staff labeled "voz inferior re expone el tema. del inicio". The score is divided into measures 1, 2, 3, and 4. A key signature change "G=A" is indicated at the end of the score.

Imagen 2. Podemos ver claramente que no tenemos indicación de tonalidad en la obra y que los temas rítmicos aparecen en ambas voces a manera de pregunta y respuesta.

A partir del compás siete hace un interacción de ambas voces, la voz inferior por medio del acorde de *Fa Mayor*, ambas en figuras de 16avos, posteriormente en el octavo compás hay un diálogo de pregunta y respuesta por ambos temas, en la que las dos voces se ensamblan como una sola melodía, la voz superior lleva el tema principal por medio del acorde de *re menor*. Ver imagen 3.

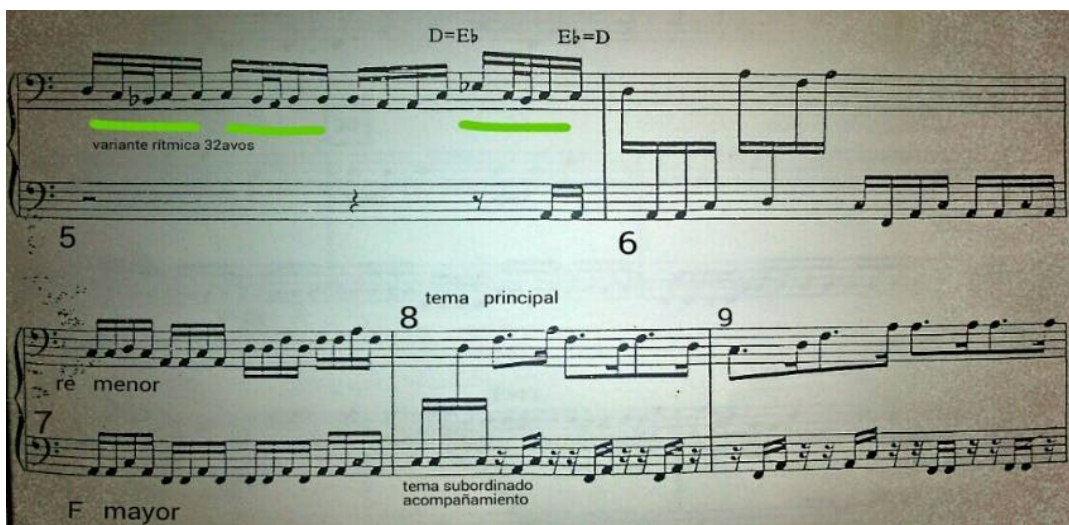


Imagen 3. Compás siete, en donde tenemos *re menor* y *Fa mayor* en ambos temas, superior e inferior.

En el compás diez tenemos *fa sostenido* (tónica) convirtiendo el acorde en VII dism del quinto grado de *Do Mayor*. El compás 12 se presenta el acorde de *Sol Mayor*. Compás 13 tenemos quinto siete de *Do Mayor*. para resolver a *Do Mayor*, después pasa al quinto siete del quinto de *Do Mayor* en compás 14. Compás 15 se presenta el primer matiz que es *ff*, posteriormente el siguiente compás *ffp* con el séptimo grado disminuido de *do mayor*. En la anacrusa del compás 20 tenemos el acorde de *Si bemol Mayor*, después en el compás 23 el *fa* se vuelve *sostenido* cambiando la armonía a un quinto siete de *sol*. Regresa a *re menor* en compás 26. Compás 28 en *Si bemol Mayor*, *si bemol* con séptima en compás 35; anacrusa del compás 38 tenemos una vez más *re menor* y por último los dos siguientes compases regresa a *Fa Mayor*.

2. Sarabande

Así se le denomina a una danza del periodo Barroco en compás ternario. Se caracteriza por ser generalmente un movimiento lento y magestuoso, también por llevar una nota con puntillo en el segundo tiempo. En el Siglo XVI la *Sarabanda* era una danza rápida y fuértemente erótica en España y México, pero en España se prohíbe en 1583. Sobrevive ésta en Italia como una danza rápida hasta el final de Barroco. Finalmente en el Siglo XVIII en Francia se transforma como un movimiento lento¹⁶.

¹⁶ Luis Carlos Gago. *Diccionario Harvard de La Música* (España: Alianza Editorial 1986).

En este movimiento y al igual que los demás, no tenemos una armadura en específico para deducir en que tono nos encontramos. Pero me baso por las alteraciones de paso indicadas en cada movimiento, en este momento encontramos *fa#*, que se presenta constantemente, por lo tanto es *Sol Mayor*. Es un movimiento lento y en compás ternario. Durante los primeros 13 compases la voz superior lleva el tema principal por lo que la voz inferior sólo es acompañamiento. Lo característico de este movimiento es que indica tocar un *trémolo* en un sólo timbal, en este caso *fa#* con *sol natural*, y se repite cuatro veces en todo el movimiento, en los compases 1, 7, 19 y 24 (ver imágenes 4, 5, 6 y 7). La indicación es muy clara, aunque lo toquemos en un sólo timbal, el resultado es poco satisfactorio, por lo tanto si lo hacemos con dos timbales, uno afinado de forma independiente en *fa* y el otro timbal en *fa#*, obtendremos un mejor resultado con un sonido mucho más claro y se percibe mejor el *trémolo*. Por otro lado tenemos indicación de un *glissando* en un timbal. Así que es más conveniente tocarlo en un mismo timbal porque son notas de paso y no pueden afectar a diferencia de tocar un *trémolo*.



Imagen 4. Indicación del trémolo con las notas *fa#* y *sol natural* en un Timbal. Posteriormente un *glissando* que parte de la nota *fa#*, pasa *sol* y resuelve a *la* con el timbal de registro mas agudo.

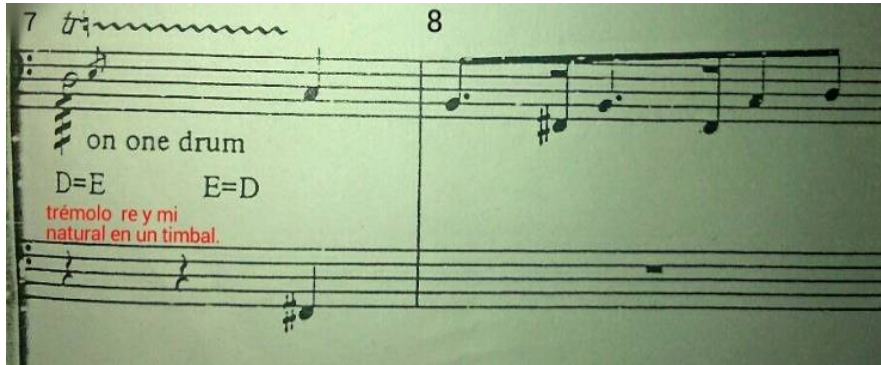


Imagen 5. Nuevamente aparece trémolo en compas siete con las notas *re* y *mi*.



Imagen 6. Trémolo en compás 19 y anacrusa del 20 tenemos glissando con las notas *do* y *re*.



Imagen 7. En el compás 24 tenemos el trémolo con glissando, *fa, sol bemol* para resolver a *la*. Generalmente se presentan estos por anacrusa.

Apartir del compás 14 al compás 18 tendremos una breve manifestación polirítmica entre ambas voces, es un corto pasaje que lo define como el desarrollo del movimiento, porque se presenta la constante rítmica en octavo con puntillo y 16avos en ambas voces sólo en estos breves compases. Ver imagen 8.

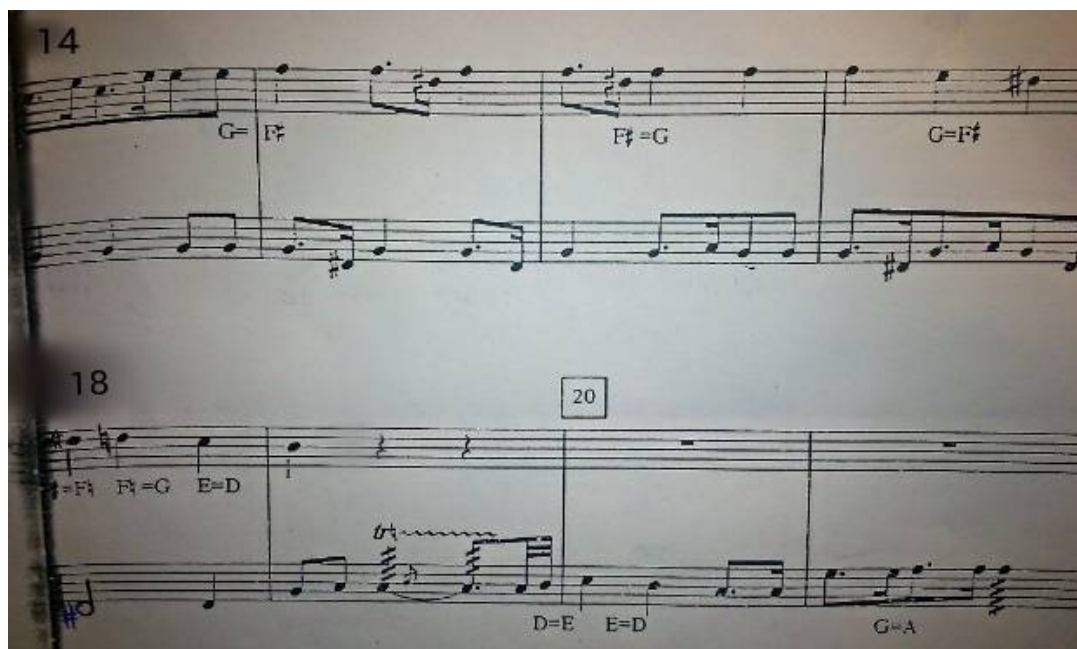


Imagen 8. Se muestran los compases del 14 al 18 en los que el tema superior e inferior desarrollan la constante rítmica de octavo con puntillo y 16avo. Compas 19 nuevamente se presenta la indicación del trémolo en un sólo timbal.

3. Allemande

Conocida como una danza renacentista y barroca que fue interpretada como una pieza instrumental independiente durante los siglos XVI al XVIII (1580-1750). Nació a comienzos del siglo XVI como una danza alemana, escrita en compás binario, comenzado en anacrusa y de carácter lento moderadamente¹⁷. La *Allemande* de Chávez es bitonal. La voz superior está en la tonalidad de *re menor* mientras que el tema inferior está en la tonalidad de su relativo Mayor, *Fa Mayor*. Ver *imagen 9*.

¹⁷ Gago, *Diccionario Harvard de la Música*.

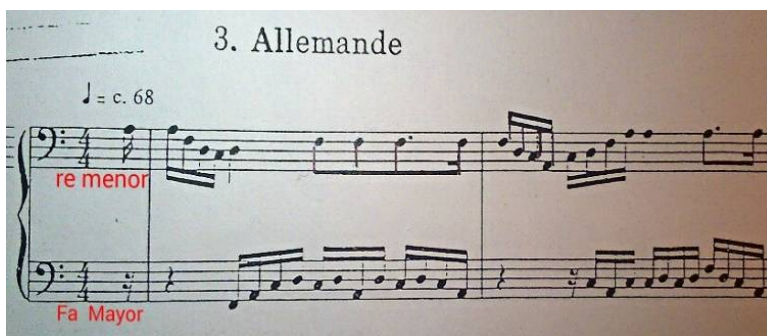


Imagen 9. Podemos apreciar que no hay armadura pero podemos deducir que está en dos tonalidades a la vez. En la voz superior esta en *re menor* y en la inferior en *Fa Mayor*.

En este movimiento se recapitula el motivo rítmico del primer movimiento tanto en la voz superior como en la inferior. Su constante rítmica esta basada en 16avos. Ambas voces exponen sus frases diferentes en figuras de *octavo* con dos 16avos o también en dos 16avos con dos *octavos*. Con todo esto me refiero en que al momento de ensamblar ambas células rítmicas obtenemos la figura completa de los cuatro 16avos por cada tiempo. Por ejemplo en los compases 4, 9, 12, 13, 16, 17 y 20. (ver imágenes 10, 11 y 12).

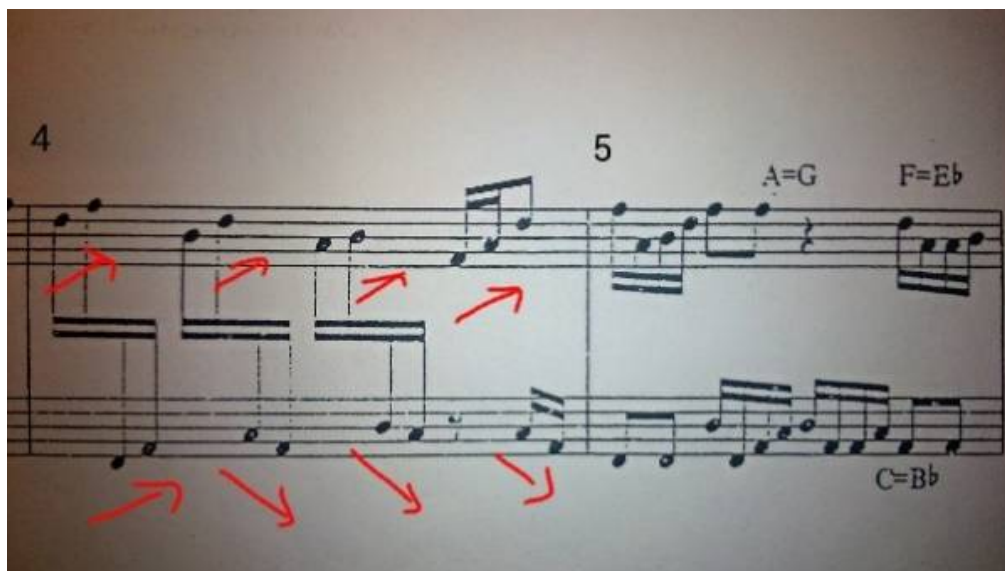


Imagen 10. Ambas voces interactúan para formar el grupo completo de 16avos.

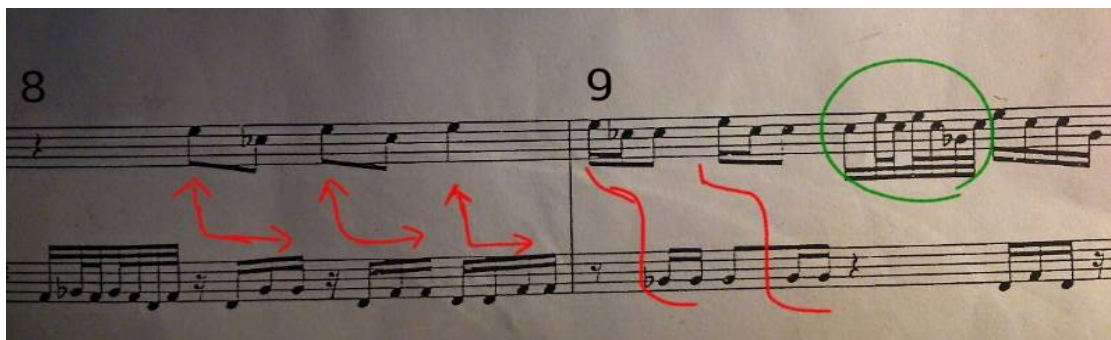


Imagen 11. En diversas formas tendremos este tipo de ensamble, por ejemplo en el compás ocho lo tendremos con octavos y 16avos.

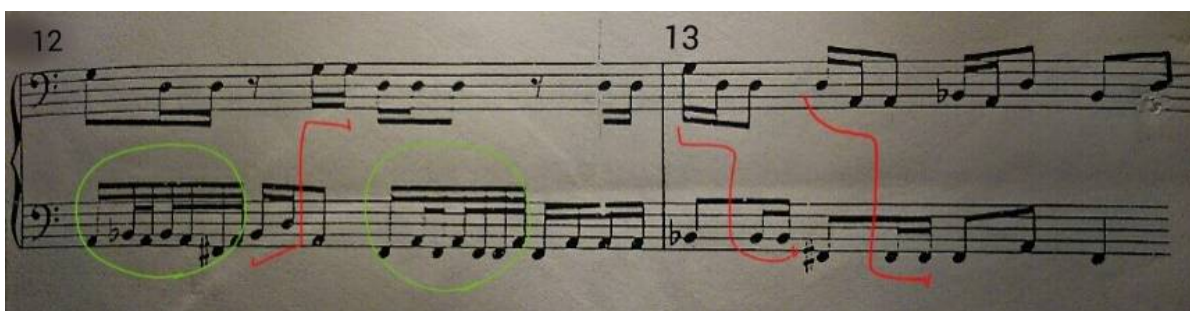


Imagen 12. Apreciamos en las dos partes como ensamblan las voces superior e inferior, además de que se repite el tema rítmico del primer movimiento en el compás 12.

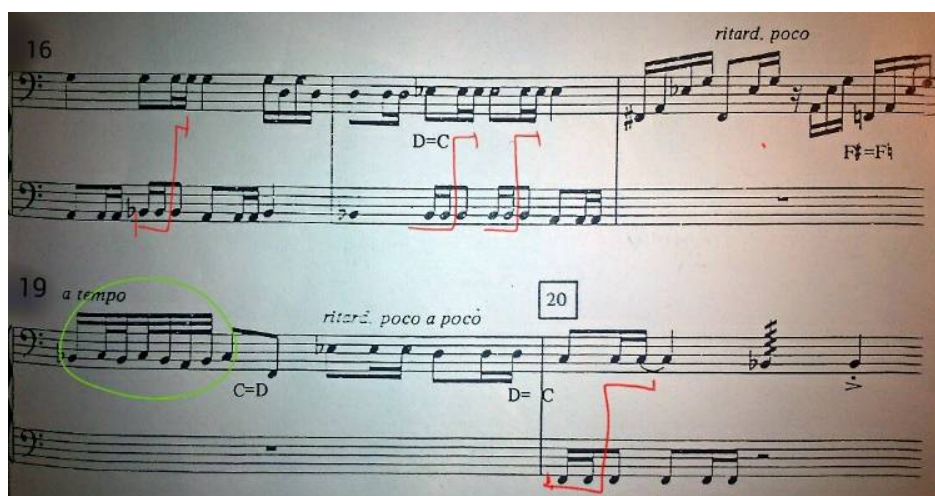


Imagen 13. En los compases 16, 17 y 20 el ensamble cambia pero aun así se percibe como si fuesen grupo de 16avos completos. En el compás 19 hay una reexposición del tema rítmico del *Praeludium*.

Los compases 6, 8, 9, 12, 15 y 19 tienen exactamente el tema rítmico anunciado en el primer movimiento. Mientras que en el compás 14 tenemos una ligera variante rítmica en *sol menor armónica*.

4. GIGA

La *Giga* es un movimiento de danza en la época barroca que es rápida y en compás binario. Su estructura varía de acuerdo al modelo italiano o francés. La *giga* italiana tiene estructura triádica, normalmente en compases de 12/8 en *tempo presto*. La *giga* francesa es menos constante e incluyen ritmos punteados en compases binarios, compuestos y simples¹⁸. Por último este movimiento que es el más extenso de todos está escrito en *Fa sostenido Mayor*, la constante rítmica en todo el movimiento es que en cada tiempo estarán presentes los tres octavos.

Primeramente en los primeros cinco compases el tema superior lleva el acompañamiento por dos octavos, mientras que el otro tema lleva el tema principal por medio de figuras de cuartos con puntillo. Además se encuentra la indicación del cambio de afinación en el compás tres, en el cual tenemos *sol sostenido* para cambiar inmediatamente a *la natural*, esta sección es de cuidado pues la indicación es clara y simple, debemos tocar *glissado* pues no tiene indicación para tocarse en otro timbal, ver la *imagen 14*. También nos vuelve a aparecer el mismo caso en los compases 39, 42, 44, 45, 46, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 58 y 61.



Imagen 14. Primeros cinco compases la voz principal es el tema inferior, mientras que la voz superior es el acompañamiento.

¹⁸ Gago, *Diccionario Harvard de la Música*.

En la anacrusa del quinto compás para llegar al sexto y séptimo tenemos un motivo especial con la aparición de octavos con puntillo, esto nos da el resultado de una polirítmia de tres notas contra otras dos, ver *imagen 15*.



Imagen 15. Compases cinco y seis hay una polirítmia de tres notas contra dos y en el compás ocho se complementa la constante rítmica entre los temas superior e inferior.

En el compás ocho tenemos un ligero motivo rítmico que consta de que, ambos temas, superior e inferior se complementan en una sola frase por medio de la constante rítmica (*octavos*), por los dos temas, esto es una característica muy particular con este movimiento pues constantemente se presentan estos patrones rítmicos. *Imagen 15*.

En el transcurso de los compases 24 y 25 hasta el compás 31 se rompe poco a poco el tema de tresillos para quedarse con un tema rítmico distinto que es el octavo y el cuarto.

El compás 34 comienza nuevamente el tema inicial del movimiento con un trocado rítmico, ahora el tema inferior lleva el acompañamiento y la voz superior el tema. Ver *imagen16*.



Imagn 16. Aparece un trocado¹⁹ entre los compases 34 y 35, en la que la voz superior hace el tema principal.

Finalmente en el compás 46 tenemos una nueva variante, en la que nos aparecen ya unificados los grupos de *octavos* en ambos pentagramas. Se vuelve cada vez más difícil pues el control para cada mano debe ser más preciso y claro, sin el mínimo error pues podemos caer en dar la nota incorrecta, como tocar fuera del área del parche o en el aro del timbal. Esto haría perder nuestra concentración. Así que debemos preferentemente tocar de memoria esos pasajes complicados, de tal manera que nos ayude a tener un mejor control, dominio y claridad del fraseo en el pasaje.

SUGERENCIAS DE TÉCNICAS DE ESTUDIO

Evidentemente no es una obra fácil a interpretar. Es importante considerar que si no se tiene una buena afinación, no lograremos nuestro objetivo. Los cambios de afinación que se manejan en un mismo timbal son de segundas menores generalmente, a excepción de los compases 12 y 14 del *Praeludium* que es un intervalo de segunda mayor.

Hay que trabajar compás por compás para ir entendiendo cual va ser el tema principal y cual el acompañamiento. Podemos crear ejercicios para adiestrar nuestro oído y lograr ser más certeros en nuestra afinación durante la ejecución de la obra. Por ejemplo: por medio del pedal que se encuentra en la base del instrumento tocar en los timbales de 32 y de 29 pulg intervalos armónicos y melódicos por cuartas o quintas justas (*do - sol, do - fa*) con figuras de octavos o cuartos, así el oído se familiariza rápidamente al escuchar dichos intervalos y poco a poco hacer más cerrados los intervalos pasando por las terceras mayores y menores, segundas mayores y menores finalmente. *Ver imagen 17.*

¹⁹ *Trocado* es cuando tenemos dos melodías que pueden ser invertidas, en la que se coloca la voz aguda o superior como voz inferior y viceversa.



Imagen 17. Para la colocación de los timbales va depender de las preferencias personales del timbalista, ya sea el sistema Alemán (Timbal grave de 32 pulgadas que se coloca en nuestro lado derecho) o el sistema tradicional, el timbal de 32 pulgadas en el izquierdo).

Inclusive podemos inventar ejercicios con este simple intervalo, por ejemplo: invertir el intervalo entre estos timbales, es decir, que en lugar de trabajar el pedal con el timbal grande, ahora el trabajo lo realizaremos con el timbal pequeño.

Para tocar esta obra he decidido (por gusto propio) acomodar el *set*²⁰ al estilo Alemán, o sea, que los timbales estarán colocados de derecha a izquierda empezando de grande a pequeño.

Una recomendación para manejar los cambios de afinación, es que se evite mover la afinación a varios timbales, porque nos quitará fracciones de segundo el grabarnos de que manera dejamos la afinación de cada timbal.

²⁰ *Set* se refiere a la manera en como se acomodar nuestra dotación instrumental.

Debemos manejar lo menos posible el cambio de afinación. De tal forma que mi set queda de esta manera:

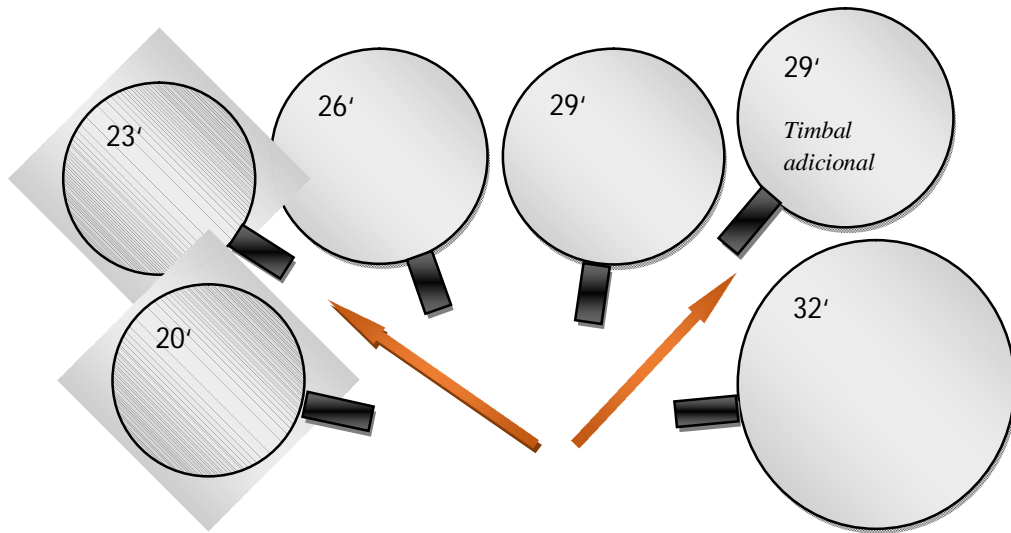


Imagen 18. En este esquema muestra como distribuir los timbales, en la que se señala con flechas a los timbales de 23 y 29 pulgadas, para separar ligeramente y con ello facilite el manejo de afinación, mas un timbla extra de 29 pulgadas.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaráz, Jose Antonio. *Carlos Chávez un constante renacer*. México: INBA, CENIDIM. 1996.

“Artesanía Yaqui”. *caje.me*. (consultado el 14 de Octubre del 2014) <http://caje.me/historia/59-artesania-yaqui>.

Baker Michael. *Entrevista realizada por Facebook*. México D.F. Viernes 12 de septiembre 2014

“Carlos Chávez Biografía”. John Craton. 1998-2009 (consultada el 6 de Julio del 2014) <http://craton.chez.com/musique/chavez/bioesp.htm>.

“Carlos Chávez”. Wikipedia. 12 de Mayo del 2014 (consultado el 23 de Octubre del 2014) http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Ch%C3%A1vez.

Carmona, Gloria. *Carlos Chávez 1899-1978 Iconografía*. México D.F.: CENIDIM. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Abril 1994.

Randel Michael ed. *Diccionario Harvard de Música*. Luis Carlos Gago versión española. España: Alianza Editorial, 1986.

Gallardo, Ricardo. *Partita*. México: Entrevista realizada por Facebook. 2005.

García Morillo, Roberto. *Carlos Chávez Vida y Obra*. Mexico, Fondo de cultura económica, 1978.

Hernández Calderón, Juan Gabriel. *Notas al programa para obtener el Título de Licenciado Instrumentista en Percusiones*. Escuela Nacional de Música Mexico D.F. 2003.

Patrimonio Musical. “Glosario de términos musicales referentes a la música profesional”. *Patrimonio musical*. 2003-2005 (consultado el 28 de Septiembre del 2014) <http://www.patrimoniomusical.com/glorarioterminos.htm>.

Universidad Nacional Autónoma de México. *De Música y Músicos (Antología)*. México, Dirección General de Publicaciones, 1983.

Vargas Pastrana, Cuahutli. *Notas al programa para obtener el Título de Licenciado Instrumentista en Percusiones*. Escuela Nacional de Música. 2007.



NEBOJŠA JOVAN ŽIVKOVIĆ

Nació en Serbia, antigua Yugoslavia en 1962. Ha sido influencia para intérpretes y compositores.

Realizó sus estudios de postgrado en percusión, además de composición y teoría musical en Mannheim y Stuttgart Alemania. Hoy en día es uno de los artistas más expresivos en el campo de la marimba y la percusión. Živković siempre ha preservado su "alma eslava" lo que hace de sus composiciones y conciertos una experiencia emocional única. Su influencia musical está basada en la región de los Balcanes, por su educación alemana y yugoslava.

Nebojsa Jovan Zivkovic

Ha tocado como solista con la Filarmónica de Stuttgart, Sinfónica de Munich, Filarmónica de Bochum, Sinfónica de Cámara de Austria, Sinfónica de la Radio de Hanover, Filarmónica de Bielefeld, Filarmónica de Belgrado, Filarmónica de Esloenia, Orquesta Sinfónica de la Radio de Eslovenia, Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica. También ha tocado en salas tan prestigeadas como la "Konzerthaus" en Vienna, el "National Recital Hall" en Taipei y el "Nybrokajen" en Estocolmo.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

Aparte de sus actividades como compositor y concertista, Živković imparte clases magistrales y seminarios en Europa, Asia, México y regularmente en los Estados Unidos.

Sus composiciones para marimba y percusión han llevado a la ejecución a un nuevo nivel. Sus conciertos han influenciado a generaciones de marimbistas. Muchas de las composiciones de Živković, por ejemplo *Ilijas* (1996), *Ultimatum* (1994) y *Trio per uno* (1995); se han vuelto el estándar en el repertorio mundial de la percusión contemporánea. Sus composiciones sinfónicas han sido ejecutadas por las siguientes orquestas: Orquesta de Concierto BBC de Londres, Washington D.C., Orquesta de Santa Cecilia de Roma, Orquesta Sinfónica de Hiroshima y la Northern Sinfonia en Newcastle, Reino Unido. A parte de sus desafiantes obras de concierto ha compuesto diversas

piezas para ejecutantes jóvenes. Me refiero a sus composiciones pedagógicas de la serie *Funny Mallets* que son diversos métodos para xilófono, marimba e inclusive vibráfono ya que tienen mucha demanda en el mundo entero. Anualmente se presentan al rededor de 300 ejecuciones de sus obras en más de 50 países. Ha compuesto más de 30 obras para percusión además de obras para violín, piano, corno y cello.

Por 20 años, Živković ha sido patrocinado exclusivo por marimbas Yamaha ya que éste es el instrumento adecuado para sus necesidades²¹.

SEX IN THE KITCHEN (2009)

For percussion duo

Obra escrita por encargo del Auditorio de Tenerife. Dedicada al ensamble de percusión *Tuópali Dúo*. Compuesta en poco tiempo, originalmente bajo el nombre de *Incubus*, esta pieza recibió finalmente el más directo, y de alguna forma simple el título de *Sex in the Kitchen* (Sexo en la Cocina).

Escogí el inglés por ser el equivalente contemporáneo del que fuera en algún momento el lenguaje universal (el latín), aún cuando el inglés es utilizado en contextos que van desde el uso cotidiano en la mesa familiar, hasta los más altos círculos académicos.

Obsesión, pasión, ira y exaltación son palabras que probablemente puedan describir de mejor manera el contenido de la misma. Esta pieza probablemente no requiere ningún otro comentario, ya que las palabras no pueden describir las emociones que la inspiraron²².

La partitura, para ser interpretada, requerirá de dos sets pequeños de percusión casi idénticos pero pequeños, a los que se le van a incluir tres objetos de cocina y un látigo, junto con otros instrumentos de percusión de los más comunes como son los tambores, platillos, güiro y bongós.

Tuópali Dúo. El Ensamble de percusión de Tenerife nos comparte lo siguiente:

Es una obra muy divertida de tocar ya que requiere un trabajo de ensamble muy fuerte, sobre todo en la parte final que va al unísono. Nosotros nos colocamos el set con los toms y los bongós superpuestos, acomodados de tal forma que sea más práctica la ejecución en fraseos y digitaciones y no en línea ya que sería más incómodo y difícil de ejecutar. Creemos que es más fácil así porque encontramos

²¹ Nebojsa Jovan Živkovic, "Biografía", en *Nebojsa Jovan Živkovic*, 2013, consultada 22 de Octubre de 2014, <http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm>.

²² Nebojsa Jovan Živkovic, *Sex in the Kitchen*, (Germany: Musica Europea, 2009).

buenas digitaciones y es mejor para la energía que requieren las obras de Zivkovic, a pesar de que otros grupos tienen otra colocación. Nosotros no ponemos los bordones (entorchado) a la caja en toda la obra, aunque creemos que debería indicarse en donde ponerlos. Esta composición se presta a hacer un poco de teatro, pero sólo poco ya que Zivkovic no es muy partidario de convertirla en obra de teatro musical.

Se tiene que hacer buen uso de los acentos que aparecen en la partitura porque esto ayudará en el fraseo. En la primera parte cada intérprete deberá tomar una personalidad diferente, para que el “acto sexual en la cocina” (que es de lo que se trata) tenga buen efecto²³.

ANÁLISIS

Tenemos dos secciones en la obra, éstas son *Percusión #1* y *Percusión #2*. La percusión #1 al comienzo interpreta un tema rítmico característico basado en figuras de 16avos, en la que utiliza los bongós, los toms y el bombo de pedal, cuando termina de exponer su tema queda con el *redoble* con el bongó pequeño y así acompañar la exposición del percusionista #2. La mayoría de estas intervenciones van a modo de pregunta y respuesta.

En la sección A' tenemos la opción en decidir si se desea improvisar o no, pues nos pide el compositor tener una mesa con objetos de metal de cocina en la que el percusionista #1 debe hacer un movimiento rápido con el brazo a manera de que todo lo que está en la mesa se caiga al piso y quede la mesa absolutamente despejada.

Dotación instrumental:

- | | |
|--|---|
| -Tres objetos de cocina de metal, de diferentes tamaños. | -Dos platillos suspendidos de 18 pulg y 8-10pulg. |
| -Un ópera gong pequeño. | -Un látigo. |
| -Un güiro (montado sobre una base). | -Un bombo de pedal de 20 pulg. |
| -Dos tom toms de 10 y 15-16pulg. | -Bongós |
| -Un tambor piccolo de 10-12pulg. | -Una copa de vino grande. |

²³ Ensamble de Percusiones *Túo pali Dúo*, (Santa Cruz de Tenerife, España) Entrevista por Facebook. Febrero 2011.

En la siguiente tabla se describen las secciones en la que cada uno de los percusionistas participan durante la obra.

Número de compás	Compás	Tempo	Estructura	Dotación Instrumental
Inicio	Libre	Cuarto = 128-132	Cadenza rítmica A	<i>Percusión #1:</i> Bongós, toms, platillo de 10 pulg, Bombo, tres objetos de cocina y tambor piccolo. <i>Percusión #2:</i> Látigo y platillo de 10 pulg, Bongós, toms, bombo, tres objetos de cocina y tambor piccolo.
1 al 6 (Que se encuentra al final de la primer página)	3/4	Cuarto = 126-132	<i>a</i>	<i>Percusión #1:</i> Platillo de 10 pulg, tambor piccolo, bongós, toms, bombo y tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Bombo, platillo de 10 pulg, toms, tres objetos de cocina.
7	4/4	Cuarto = 126-132	<i>a'</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Bombo, toms y bongós. <i>Percusión #2:</i> Bombo, toms y bongós.
8	Libre	Libre	Cadenza rítmica B	<i>Percusión #1:</i> Platillo de 10 pulg, tambor piccolo, bongos, toms y bombo. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo y platillo de 10 pulg.

9 y 10	4/4	Cuarto = 126-132	<i>b</i>	<i>Percusión #1:</i> Platillo de 10 pulg, tres objetos de cocina, tambor piccolo, bongós, toms y ópera gong. <i>Percusión #2:</i> Bombo, toms, bongos, tambor piccolo, platillo de 10 pulg y tres objetos de cocina.
11	Libre	Libre	Cadenza rítmica <i>C</i>	<i>Percusión #1:</i> Bombo, platillo de 10 pulg, látigo, ópera gong, tambor piccolo, toms, bongós y tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Bombo, toms, bongos, tambor piccolo, tres objetos de cocina y platillo de 10 pulg.
	Libre	Libre	Cadenza rítmica <i>C'</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo, bongos, toms y bombo. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo, bongós, toms y bombo.
12 al 16	4/4	Cuarto = 126-132	<i>C</i>	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo, toms, bongós, bombo, tres objetos de cocina y platillo de 10 pulg. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo, toms, bongós, bombo, tres objetos de cocina y platillo de 10 pulg.
17	Libre	Libre	Cadenza rítmica <i>D</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Tres objetos de cocina, platillo de 10 pulg y bombo. <i>Percusión #2:</i> Tres objetos de cocina, platillo de 10 pulg y bombo.

	Libre	Libre	Cadenza rítmica A'	<i>Percusión #1:</i> Ópera gong, platillo de 10 pulg, bongós, toms, tambor piccolo y bombo. <i>Percusión #2:</i> Bongós, toms, bombo, platillo de 10 pulg, tambor piccolo y tres objetos de cocina.
18	4/4+2/4	Cuarto = 126-132	<i>d</i>	<i>Percusión #1:</i> Bongós, toms, bombo, tambor piccolo, platillo de 10 pulg y tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo.
19	Libre	Libre	Cadenza rítmica E Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo, toms, bombo, bongós, tres objetos de cocina, platillo de 10 pulg y ópera gong. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo, toms, bombo, bongós, tres objetos de cocina, platillo de 10 pulg y ópera gong.
20	4/4	Cuarto = 126-132	<i>e</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Bongó. <i>Percusión #2:</i> Bongó.
21 y 22	6/4	Cuarto = 126-132	<i>d</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Bongós, toms, bombo, tambor piccolo, platillo de 10 pulg y tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Bongós, toms, bombo, tambor piccolo, platillo de 10 pulg, tres objetos de cocina y ópera gong.

23	Libre	Libre	Cadenza rítmica A'	Percusión #1: Platillo de 10 pulg, ópera gong, bongós, toms, tambor piccolo, bombo, tres objetos de cocina, látigo. Percusión #2: Platillo de 10 pulg, ópera gong, bongós, toms, tambor piccolo, bombo, tres objetos de cocina,
	Libre	Libre	Improvisación Opcional.	<i>Percusión #1:</i> Tirar al piso con un solo movimiento todos los objetos de metal colocados en una mesa. <i>Percusión #2: Tacet.</i>
	Libre	Libre	A'	<i>Percusión #1:</i> Toms, bongós, güiro, platillo de 10 pulg y ópera gong. <i>Percusión #2:</i> Toms, bongós, ópera gong, copa de vino y platillo de 10 pulg.
24	11/8	Cuarto = 126-132	<i>e</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Tres objetos de cocina.
25	11/8	Libre con <i>ritardando</i>	Cadenza rítmica <i>F</i>	<i>Percusión #1:</i> Tres objetos de cocina, platillo de 10 pulg y ópera gong. <i>Percusión #2:</i> Tres objetos de cocina, platillo de 10 pulg y ópera gong.
26	3/4	Cuarto =126- 132	<i>e'</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Tres objetos de cocina.

27	9/8	Cuarto =126-132	<i>e''</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Tres objetos de cocina.
28	Libre	Libre	Cadencia rítmica <i>G</i>	<i>Percusión #1:</i> Bongós, güiro, platillo de 10 pulg, ópera gong y tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Toms, bongós, copa de vino, platillo de 10 pulg, ópera gong y tres objetos de cocina.
29 y 30	3/4+9/8+3/4+11/8	Cuarto = 172-186	<i>f</i> Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Toms, bongós, tres objetos de cocina. <i>Percusión #2:</i> Toms, bongós, tres objetos de cocina.
31 y 32	3/4+9/8+3/4	Cuarto = 172-186	<i>f'</i>	<i>Percusión #1:</i> Toms, bongós, tres objetos de cocina y güiro. <i>Percusión #2:</i> Toms, bongós, tambor piccolo y tres objetos de cocina.
33 al 36	3/4+9/8+3/4	Cuarto = 172-186	<i>f''</i>	<i>Percusión #1:</i> Ópera gong, platillo de 10 pulg, tres objetos de cocina, toms, bongos, tambor piccolo y güiro. <i>Percusión #2:</i> Ópera gong, platillo de 10 pulg, tres objetos de cocina, toms, bongós y tambor piccolo.

37 al 44	3/4+9/8+ 3/4	Cuarto = 172-186	f''	<i>Percusión #1:</i> Ópera gong, platillo de 10 pulg, tres objetos de cocina, bongós, toms y tambor piccolo. <i>Percusión #2:</i> Bongós, toms, tambor piccolo, tres objetos de cocina, ópera gong y platillo de 10 pulg.
45 al 54	3/4+9/8+ 3/4	Cuarto = 172-186	f'''	<i>Percusión #1:</i> Toms, bongós, tambor piccolo, platillo de 18 pulg y ópera gong. <i>Percusión #2:</i> Ópera gong, toms, bongós, tambor piccolo y platillo de 18 pulg.
55 al 77	3/4+9/8+ 3/4	Cuarto = 172-186	f''''	<i>Percusión #1:</i> Bongós, toms, bombo, tambor piccolo, ópera gong, platillos de 10 y 18 pulg y tres objetos cocina. <i>Percusión #2:</i> Bombo, toms, tambor piccolo, bongós, platillos de 10 y 18 pulg, ópera gong y tres objetos de cocina.
78 al 82	3/4	Cuarto = 172-186	g	<i>Percusión #1:</i> Bombo, toms, bongós, tambor piccolo y platillo de 10 pulg. <i>Percusión #2:</i> Bombo, toms, bongós, tambor piccolo y platillo de 10 pulg.
83	9/8	Cuarto = 172-186	g' Al unísono.	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo, toms, bongós y bombo. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo, toms, bongós y bombo.

84 al 91	3/4	Cuarto = 172-186	g''	<i>Percusión #1:</i> Bombo, toms, platillos de 10 y 18 pulg, bongós y tambor piccolo. <i>Percusión #2:</i> Bombo, toms, platillos de 10 y 18 pulg, tambor piccolo y bongós.
92	7/8	Cuarto = 172-186	g'	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo y bombo. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo y bombo.
93 al 100	12/16	Octavo = 16avo (cuarto=172-186)	g'	<i>Percusión #1:</i> Platillo de 18 pulg, bongós, toms y ópera gong. <i>Percusión #2:</i> Platillo de 10 y 18 pulg, bongós, toms y ópera gong.
101 al 107	12/16	Cuarto = 112-120 16avo = 16avo.	h	<i>Percusión #1:</i> Bongós, toms, bombo y tambor piccolo. <i>Percusión #2:</i> Bongós, toms, bombo y tambor piccolo.
108 y 109	6/8	Cuarto = 168-180	g'	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo, bongós, toms, bombo y ópera gong. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo y bongós.
110	4/4	Cuarto = 168-180	g''	<i>Percusión #1:</i> Bombo, toms, ópera gong, bongós, platillos de 10 y 18 pulg. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo y bongós.
111 y 112	3/4	Cuarto = 168-180	g	<i>Percusión #1:</i> Bongós, toms, bombo y tambor piccolo. <i>Percusión #2:</i> Bongós, toms, bombo y tambor piccolo.

113	4/4	Cuarto = 168-180	<i>i</i>	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo, bongós, toms y bombo. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo, bongós, toms, bombo, ópera gong y platillo de 18 pulg.
114 al 117	6/4	Cuarto = 168-180	<i>i</i>	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo y bongós. <i>Percusión #2:</i> Platillos de 10 y 18 pulg, bombo, toms, bongós, ópera gong y tambor piccolo.
118 al 122	6/4	Cuarto = 168-180	<i>i</i> al unísono	<i>Percusión #1:</i> Tambor piccolo, platillos de 10 y 18 pulg, bombo, bongós y toms. <i>Percusión #2:</i> Tambor piccolo, platillos de 10 y 18 pulg, bombo bongós y toms.
123 al final	6/8	Cuarto = 168-180, poco a poco ritenuto.	<i>i</i>	<i>Percusión #1:</i> Ópera gong, platillo de 18 pulg, toms, bongós, bombo y guiro. <i>Percusión #2:</i> Bombo, toms, bongós, ópera gong, platillo de 18 pulg y copa de vino.

Esquema en donde se describe con detalle la forma, los compases, números de compás, la métrica y la dotación instrumental que se utilizan en cada sección de la obra.

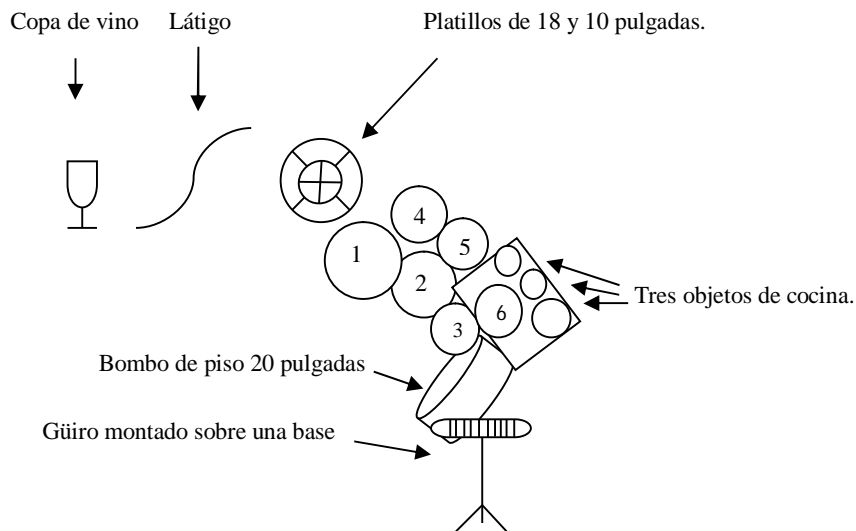
SUGERENCIAS TÉCNICAS DE ESTUDIO

El trabajo en ensamble es lo más complicado para trabajar ya sea cuando se tocan los solos, o en dueto. Lo primordial es trabajar de manera individual cada una de los temas expuestos; tenemos la opción de manejarlas de acuerdo a nuestra habilidad y destreza, por lo que gran parte de la obra debe ser memorizada y así poder madurar musicalmente el extracto. Uno de los aspectos a considerar es la distribución del instrumental, como la partitura no sugiere la colocación del set de

multipercusión, debemos diseñar el nuestro, de tal manera que podamos tener al alcance cada uno de los instrumentos para no tener complicaciones, al igual que las digitaciones. Otro punto es que los dos *sets* de percusión deben estar de frente uno con el otro para que la comunicación visual entre los instrumentistas sea bastante clara, esto ayudará a tener un mejor ensamble.

He diseñado mi *set* que es la *percusión #1*, de tal forma que cada instrumento esté lo más cercano uno con el otro. Esto facilitará la interpretación al hacer ensamble.

1.-Tom-Tom 16' 2.- Tom -Tom 10 3.-Tambor piccolo 4.-Bongó Grave 5.-Bongó chico 6.-Ópera Gong



ULTIMATUM (1994/1995)

Es un ultimatum con resentimiento²⁴, un lamento que irrumpe en 14/16avos de tiempo hacia el final. Se trata de una pieza en tres partes, energética, magistral y técnicamente muy difícil. La primera parte es impresionante debido al virtuosísimo cadencial inicial que asemeja la caída de una bomba, para después mantenerse en un canto misterioso que poco a poco crece en intensidad o volumen conforme va subiendo el registro armónico de la marimba; seguida por un enérgico y agresivo tema que plasma cantos melódicos de los Balcanes (o península de los Balcanes la cual es una de las tres grandes penínsulas del sureste de Europa).

²⁴ Estaba muy molesto por las muertes ocasionadas por el ultimatum que dio la OTAN a los Serbios en Bosnia en 1992.

Un constante virtuosismo en la ejecución de acordes con los permanentes cambios de tiempo y compás. Finalmente encontraremos la *Danza del Látigo*²⁵ que viene en un 14/16avos utilizando la vara de la baqueta percutiéndola sobre la tecla a especie de *rim shot*. Los últimos acordes son muy agotadores debido a la fuerza musical que requiere y el cansancio muscular de los brazos que con llevan a una repentina caída melódica (la bomba). La premier de esta obra fue en Frankfurt, Alemania el 10 de Marzo de 1995 y grabada en CD en el álbum *Uneven Souls*.

CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GUERRA EN BOSNIA

Desgraciadamente fue uno de los problemas más catastróficos a finales del siglo XX sucedido en la ex-República de Yugoslavia, Bosnia-Herzegovina donde ocurrieron conflictos entre serbios, croatas y musulmanes. Este debate fue originado por razones políticas, étnicas y religiosas. Un año después de la declaración de la independencia de Bosnia-Herzegovina en 1991 y de su reconocimiento internacional, comenzó el enfrentamiento en dicho país.

A comienzos de 1992 las mayorías étnicas de ese territorio eran conformadas principalmente por los musulmanes. Serbios y croatas deciden repartirse el país pero los musulmanes se niegan rotundamente a ese acuerdo. Posteriormente los serbios atacan Srajevo (capital de Bosnia). Serbia y Montenegro, crean la República Federal de Yugoslavia. Los croatas y musulmanes de Bosnia se unen para detener el expansionismo serbio. La ONU da la orden de embargo contra Serbia y Montenegro, que da origen al despliegue de los *cascos azules* en torno a Sarajevo. Los *cascos azules* eran las *Fuerzas de la Paz* de la ONU encargados de crear y mantener la paz en áreas de conflictos. Actuando por mandato directo del Consejo de Seguridad de la ONU²⁶. En 1993 se revelan antecedentes de la *limpieza étnica* por parte de los serbios en Bosnia, quienes se reusaron a las propuestas internacionales para solucionar el conflicto. La *limpieza étnica* fué una masacre en Srebrénica (localizada en Bosnia y Herzegovina) que incluía a musulmanes bosnios, en particular a los varones. Esta masacre incluía a niños, adolescentes, mujeres y ancianos, con el objetivo de conseguir dicha limpieza de la ciudad. El número de víctimas fué de aproximadamente 8373 personas²⁷.

²⁵ Nebojsa Jovan Zivkovic, "Notas al programa", en *Nebojsa Jovan Zivkovic*, 2013, consultada el 3 de Septiembre del 2014, <http://www.zivkovic.de/p-notes.htm>.

²⁶ "Fuerzas de Paz de las Naciones Unidas", en *Wikipedia*, 20 de Octubre del 2014, consultado el 24 de Octubre del 2014. http://es.wikipedia.org/wiki/Fuerzas_de_paz_de_las_Naciones_Unidas.

²⁷ "El conflicto de los Balcanes 1991-1995", en *FMG Foro Militar General*, 6 de Enero del 2003, consultado el 18 de Septiembre del 2014, <http://www.militar.org.ua/foro/el-conflicto-de-los-balcanes-1991-1995-t16164.html>.

CANTO Y MÚSICA DE LOS BALCANES

La música balcánica es un estilo de múltiples influencias musicales, poseen un grado alto de complejidad rítmica, ésta se desarrolla en los entornos de los Balcanes, que es una península ocupada por los estados de Albania, Bulgaria, Croacia, Grecia, Macedonia, Montenegro, Rumania, Serbia y Estambul. Ocupa geográficamente un lugar central en el continente Europeo, situado entre las diferentes europas, la católica, la protestante, la ortodoxa y la islámica a orillas del mar mediterráneo²⁸. Ver la ubicación en la *imagen 18*.



Imagen 18. Península donde se encuentran los estados con influencia de los cantos de los Balcanes.

La música balcánica ha sido dada a conocer principalmente por los serbios, por mencionar a algunos Emir Kusturica (1954), Goran Bregovic (1950) y por su puesto Nebojsa Jovan Zivkovic. Durante muchos siglos algunas regiones de Europa oriental fueron conquistadas varias veces por diferentes grupos extranjeros como mongoles, turcos, romanos y germanos. Su cultura proviene de varias raíces como la helénica, islámica, oriental y la norasiática. Su influencia musical proviene de cantos de la iglesia bizantina, los complejos ritmos del mundo árabe e indio. Además de ser una influencia de la cultura húngara, rumana y búlgara. En la música checa o la eslovaca encontraremos la métrica de sus canciones que es de estructura binaria o ternaria y que también tiene relación pues su estilo es muy similar.

Existe música húngara que está conformada por patrones rítmicos de 5/4 o 7/4. Una de las características del ritmo húngaro y búlgaro es el uso del puntillo y la repetición de temas rítmico-melódicos. Entre los cantos épicos de la región balcánica se encuentran la de los serbios, pero también de los croatas y montenegrinos, cuyo estilo se encuentra también en Bulgaria y Albania.

²⁸ Cuahutli Vargas Pastrana, *Notas al programa para obtener el Título de Licenciado Instrumentista en Percusiones*, (México D.F. 2003).

Sus canciones tratan de las luchas contra los turcos que van desde el siglo XIII al XVII, en las cuales narran historias básicamente de los príncipes y jefes guerreros. Los poemas épicos yugoslavos son de variada longitud, el cantor se acompaña con el *gusle*, que es un violín sencillo compuesto por una sola cuerda de cerda y la caja con una piel tensada tocada con un arco. Encontraremos melodías con pocos valores diferentes de notas pero con métrica que cambia frecuentemente ya que esta forma musical se encuentra en el repertorio folklórico rumano. Los rumanos poseen una riqueza de villancicos navideños. Las melodías están estructuradas con una métrica dominante basándose en nones de tiempos 5, 7, 9, 11 y 13²⁹.

ANÁLISIS

Es una obra completamente fuera de lo que es la armonía tradicional. Comienza con una *cadenza* larga conformada por acordes de *sol con novena* y generalmente con el acorde de *Mi bemol Mayor* gran parte de la primera página, la cual es interpretada *Ad libitum* y consta de acordes con novena, onцена o trecena, además, se caracteriza por no tener barras de compás en el inicio de la obra. En la tercera página aparece el *molto enérgico e agresivo* con la indicación de compás de 11/16avos. A partir de aquí comienza el desarrollo de la obra y la enumeración de los compases a los cuales me referiré más adelante.

El acorde que se encuentra al inicio de la obra corresponde a *la menor* con novena y con la indicación de que debe durar 5 segundos a partir de un *esforzato (sfz)* además de un súbito *fortepiano (fp)* para continuar con un *crecendo* y llegar así al fortísimo (*fff*). Éste es el efecto de la bomba de la cual Nebojsa se refiere al plasmar su enojo en la obra.

Tenemos la indicación del propio compositor Nebojsa J. Z. que hubo un error de imprenta, el cual se encuentra en la intervención final de la última página, en lugar de tener clave de *fa*, es clave de *sol*. Ver imagen 19.

²⁹Cuautli Vargas Pastrana. *Notas al programa para obtener el Título Licenciado Instrumentista en Percusiones*. (Escuela Nacional de Música UNAM 2003).



Imagen 19. El círculo marcado con rojo indica la clave de *sol* en lugar de *fa*; error de imprenta.

Durante toda la obra sólo hay dos *tempos* distintos, que son los que muestro en la siguiente tabla:

Compás	Tempo
Inicio con cadencia.	Ad líbitum
1 al 79 y del compás 88 al final	Cuarto = 120
80 al 87	Octavo = 80

La obra está conformada por tres partes, por un solo, intervención que se encuentra al inicio, después vendrá el desarrollo y por último el final que reexpone nuevamente el *tempo primo* con una intervención, la cual es muy característica en la obra. Ver imágenes 20, 21, 22, 23 y 24.

Ultimatum FOR SOLO MARIMBA Nebojša Jovan Živković
(1994/95)

ca 5"

sfz *fp* *fff*

molto ENERGETICO!

Cadencia

la menor con novena. Mi bemol Mayor con séptima

sfz sfz sfz sfz $\text{♩} = 80$

fp sempre tremolo, misterioso

1) *fp* 2)

Imagen 20. Intervención al comienzo de la obra

Cadencia

10:34

sub. *mf* 5.2 poco a poco cresc. 5.2 8.3 5.2 5.2

- 4 -

Imagen 21. Intervención en la cuarta página.



Imagen 22 Los círculos en rojo indican que el tallo de la baqueta debe percudir en la barra de la Marimba.



Imagen 23. Intervención en la página 5.



Imagen 24. Intervención final.

SUGERENCIAS TÉCNICAS DE ESTUDIO

Es una obra muy agotadora por la tensión muscular que en ella a veces se requiere, así que hay que considerar algunos aspectos para poder abordarla. En primera, durante la cadencia melódica inicial, se requiere de impulso corporal y con ello tener precisión en cada una de las barras de la marimba para no dar notas falsas, así que, es necesario trabajar cada una de las secciones con metrónomo para facilitar y adaptarnos al desplazamiento corporal en el instrumento y en los intervalos de los acordes. Sin embargo, hay partes en las que no se requiere tanto, y es aquí precisamente donde podemos relajar los músculos de los brazos y muñecas, para recuperar ese agotamiento muscular, en la que relajaremos brazos, muñecas, inclusive la respiración, que también es un factor importante, ya que si no controlamos la respiración habrá mucho más tensión al tocar y perderíamos la concentración.

El propósito para conocer y saber cuáles son los pasajes con mayor complicación, tanto en el aspecto musical como en digitaciones, se nos presentan más adelante, por ejemplo los compases 4, 5 y 6, habrá que tocarlos a la mitad de velocidad, es decir a la mitad del valor de su tiempo. Una primera parte a la mitad de tiempo e inmediatamente tocarla al tiempo real. Es un ejercicio que ayudará muchísimo para poder tener una mejor claridad y habilidad tanto para tocar las notas muy precisas en las barras, como en el desplazamiento del instrumento.

Al final, el compás 88 nos pide un efecto, que consta en tocar la baqueta con la tecla a manera de *rim shot* pero hay que tener mucho cuidado de no golpear demasiado la baqueta con la barra porque podría romperse.

Normalmente Zivkovic emplea baquetas duras y ligeras en la obra para tener mejor definición en todos los acentos que se presentan, así que, las baquetas que más se acercan a estas características son las *Iñaki Sebastian MSC 4 medium, Hard Sound*.

BIBLIOGRAFÍA

FMG Foro Militar General. “El conflicto de los Balcanes 1991-1995”. 6 de Enero del 2003 (consultado el 18 de Septiembre del 2014) <http://www.militar.org.ua/foro/el-conflicto-de-los-balcanes-1991-1995-t16164.html>.

“Fuerzas de Paz de las Naciones Unidas”. *Wikipedia*. 20 de Octubre del 2014 (consultado el 24 de Octubre del 2014) http://es.wikipedia.org/wiki/Fuerzas_de_paz_de_las_Naciones_Unidas Septiembre 19/2014.

Nebojsa Jovan Zivkovic. “Jovan Zivkovic Nebojsa”, 2013 (consultado el 22 de Octubre del 2014) <http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm>.

“Jovan Zivkovic Nebojsa”. *Notas al programa*. 2013 (consultado el 3 de Septiembre del 2014) <http://www.zivkovic.de/p-notes.htm>.

“Túopali Dúo Percussion”, *entrevista por facebook*, 23 de marzo 2011.

Vargas Pastrana Cuautli, *Opción de Tesis Notas al programa para obtener el Título de Licenciado instrumentista en Percusiones*. Escuela Nacional de Música UNAM. México D.F. 2007.



Steven Machamer

STEVEN MACHAMER (1956)

Machamer nació en la ciudad de Nueva York en 1956, estudió en Juilliard School of Music de Manhattan, Nueva York con Saúl Goodman, en donde obtiene su Licenciatura y Maestría en Música. También tomó clases de composición por el maestro Vincent Persichetti. Tiene una gran trayectoria como percusionista y timbalista de orquesta en Estados Unidos de América. Hoy en día es integrante de la Orquesta de la Ópera y Ballet de Australia y de la Orquesta Sinfónica de Sydney. También es profesor de percusiones en el Conservatorio de Sidney y del Conservatorio de New South Wales también en Sydney Australia³⁰.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

Como compositor se siente influenciado musicalmente por diversos compositores, por mencionar algunos, tenemos a Steve Reich (1936) y Chick Corea (1941). Tras 21 años de labor profesional en la ciudad de Nueva York, Machamer hoy en día reside en Sydney Australia. Es autor de obras para tambor orquestal y vibráfono. Sus editoras incluyen a Honey Rock, C. Allen y Permus publications. En 1990 estrenó su disco titulado *Vibrante barroco*, un CD que incluye música de cámara para vibráfono, violín y piano, recibiendo una buena crítica por la revista *Percussive Notes*, diario líder académico de comercio en percusión. La publicación en junio de 2001 de su *Suite de Bach para laúd en mi menor BWV 996*, que es una transcripción para vibráfono, recibe aclamaciones por las revistas especializadas en música de percusión³¹.

CRUX/CROSS Vibráfono solo

Machamer se refiere a *Crux* como a la constelación del hemisferio sur situada entre el Centauro y la Mosca, con *Cross* para hacer referencia a la Divina Trinidad del Cristianismo. Estos dos elementos

³⁰ Luis Gutiérrez, *Notas al programa para obtener el Título de Licenciado Instrumentista en Percusiones*, (México, 2009).

³¹“La Universidad de Sidney”, *Mr Steven Machamer*, en Conservatorio de Música de Sidney, 20 de Octubre de 2014, consultado el 24 de Octubre del 2014, <http://music.sydney.edu.au/people/mr-steven-machamer>.

son representados por el arpeggio en *La Mayor* que hace referencia a la Trinidad contra los cuatro puntos de una cruz que son las notas de *fa#* o *sol*, *re*, *la* y *mi*. Paulatinamente se introducen nuevas notas hasta que estas ideas son mezcladas al aumentar el *tempo*. Utiliza una variedad de estilos minimalistas y románticas. Muy a menudo se acerca al estilo jazzístico con melodías con progresiones sucesivas de acordes. A partir de este punto, la música actúa entre los conflictos inspirados en las leyes de la ciencia natural y las creencias espirituales. Machamer afirma que lograr el balance musical en ambas partes será la cruz del desafío para el compositor como para el ejecutante³².

En una entrevista realizada por el maestro Juan Gabriel Hernández al maestro Machamer en febrero del 2003, nos indica lo siguiente con respecto a la obra:

La pieza requiere de mucho trabajo para su ejecución, se debe trabajar en la música, relacionarse con ella, conocer todas sus secciones, conocer cada uno de los estados de ánimo y finalmente tocar con el profundo entendimiento. Espero que sea agradable y lo suficientemente desafiante en un sentido positivo para tocarse en más de una ocasión³³.

ANÁLISIS

La obra está construida sobre el acorde de *La Mayor* por medio de arpeggios en forma descendente durante los primeros 23 compases. Aparentemente fácil de identificar armónicamente pero encontramos una segunda armonía de bajo de este arpeggio, el arpeggio de *Re Mayor con novena*, con el que empieza por la tercera del acorde en forma ascendente. Con esto expongo que de igual forma tenemos en el compás tres, el acorde de *fa sostenido menor con séptima menor* en el primer tiempo. En los compases cinco y seis está el acorde de *Sol* con *trecena*, con la tercera del acorde omitida. Ver *imagen 19*. Así, los acordes que van pasando son *Sol Mayor con trecena*, *Re Mayor* y *Re Mayor con novena*.

Apartir del compás 24 hasta el compás 39 se va rompiendo poco a poco el motivo melódico en *La Mayor* por medio de un *accelerando*, *crescendo* y los quintillos en octavos en la tonalidad de *fa sostenido menor* con *séptima* para llegar a la escala descendente de *Re Mayor* y con cambios de *tempo*.

³² Luis Gutierrez. Notas al programa para obtener el Título de Licenciado Instrumentista en Percusiones. (México D.F. 2009). 63.

³³ Juan Gabriel Hernández Calderón. *Notas al programa para obtener el Título de Licenciado Instrumentista en Percusiones*. (México D.F. 2003). 35.

R-74

Crux /Cross

Steven Machamer

66 Distant
(no particular pulse)

1 motor un slow

2 3

Arpeggio de La Mayor

Re Mayor con novena en voz inferior

4 5 6

Acorde de Sol con trecena

7 8 9

Re Mayor con novena

Acorde de Sol con trecena

Imagen 19. Arpeggio de *La Mayor* en el tema principal, voz superior y en el bajo se encuentra un acorde secundario que es *Sol Mayor con trecena*.

Cada tema tiene su propio tempo, con ello y muy característico es que van aunados los cambios de velocidad en el tiempo. Los únicos temas que se repiten son los compases 50 al 73 y del 95 al 111 los cuales están en la tonalidad de *Sol bemol Mayor con séptima*. También de los compases 74 al 83 y 112 al 124 caracterizados por los compases compuestos, 7/8 y 5/8.

TEMPO	COMPASES	ESTRUCTURA
Cuarto = 66	1 al 30	<i>a</i>
Cuarto = 92	31 al 35	<i>b</i>
Cuarto = 46	36 al 39	<i>b</i>
Cuarto = 72	40 al 49	<i>c</i>
Cuarto = 100	50 al 73 y del compás 95 al 111.	<i>d / d'</i>
Cuarto = 120	74 al 83 y del compás 112 al 124.	<i>e / e'</i>
Cuarto = 69	84 al 94	<i>f</i>
Cuarto = 54	125 al 132 y del compás 261 al final.	<i>g / g'</i>
Cuarto = 74	133 al 175	<i>h</i>
Octavo = 144	176 al 225	<i>i</i>

Octavo = 52	226 al 234	<i>Coda</i>
Cuarto = 52	235 al 241	<i>a'</i>
Cuarto = 96	242 al 249	<i>a'' puente</i>
Cuarto = 84	250 al 260	<i>a</i>

Entre los compases 84 al 94 hay un breve *bajo ostinato* en *Sol bemol Mayor* con *séptima* para llegar al compás 95 que nuevamente repite el tema del compás 49, ver *imagen 20*.

Imagen 20. Bajo ostinato en *Sol bemol Mayor* con *7a* y la recapitulación del tema del compás 49 en el compás 95.

En el compás 125 está la indicación de compás en 12/16 pero los 16avos están colocados en grupos de cuatro, tres y cinco durante los primeros ocho compases. En el compás 173 hay un pedal en el bajo durante los siguientes 17 compases.

En el compás 164 retoma el tiempo y el tema del compás 125 en *Fa sostenido Mayor* constituido por los grupos de cuatro, tres y cinco 16avos.

Continúa un pedal sobre la nota *Sol* en los compases 168 al 171 contra una armonía en la voz superior que está en la tonalidad de *fa sostenido menor con séptima*.

Un pedal en la tonalidad de *Sol menor* que acompaña a la tercera del acorde y el *do* que está como nota de apoyo a la tercera; se presenta en el compás 181 durante los siguientes 19 compases. Vuelve a repetirse el mismo pedal en *sol menor* en el compás 207 con una variante melódica en la voz superior pero sin notas de apoyo, solamente con las notas del acorde menor en 16avos durante cuatro compases.

Se presenta una pequeña coda en el compás 226, en las que pasa los acordes de *Do Mayor con oncena*, *mi bemol menor con novena*, acorde disminuido de *si menor*, *disminuido de sol sostenido menor* y el acorde disminuido de *la menor*, para llegar a una pequeño motivo melódico de dos compases que se presentaron originalmente en el compás 49 pero ahora en el compás 237 en la tonalidad de *Sol bemol menor con séptima*. Ver imagen 21.

Imagen 21. Una breve Coda que pasa sobre los acordes de oncena, novena y acordes disminuidos y llegar en lo que está marcado con azul, nuevamente el tema del compás 49.

Después en el compás 250 hay una reexposición del tema principal pero ahora en octavos que pasa por los acordes de *Sol bemol Mayor con séptima*, *Re Mayor con séptima*, *La Mayor*, *Re Mayor*, sucesivamente durante los compases 250 al 257, inclusive *Fa sostenido Mayor con su homónimo menor con séptima* en el compás 258. Finalmente, la obra termina en *Sol bemol Mayor con novena* sin antes pasar por acordes de *séptima* y *novena*. Ver imagen 22.

Imagen 22. Se recapitula el tema una vez más en octavos en 3/4 en *Sol bemol Mayor con novena*.

SUGERENCIAS DE TÉCNICAS DE ESTUDIO

Se presentan algunas dificultades para la interpretación de esta obra, hay que tener la precaución para tocar el *ostinato* en *La Mayor* con la mano derecha que se presenta al inicio de la obra, la digitación con la baqueta número tres debe ser muy precisa (ver imagen 23). Debe tocarse con una baqueta ligeramente suave y no muy dura para que la digitación sea lo más controlada, limpia y clara. Otro punto es que se debe tener un buen dominio del *Dampening* ya que en algunas ocasiones se requiere apagar las notas (*dead stroke*) con el fieltro de la baqueta mientras el pedal del vibráfono esta accionado.

No hay digitaciones indicadas para interpretar esta pieza, así que tenemos que diseñar las propias de tal forma que podamos sentirnos lo suficientemente cómodos al tocar; desde el inicio del estudio de

la obra tenemos que coordinar el manejo del motor del Vibráfono, ya que durante el transcurso de la interpretación, la velocidad de éste se debe manejar manualmente siendo un factor importante para no distraer nuestra idea musical.

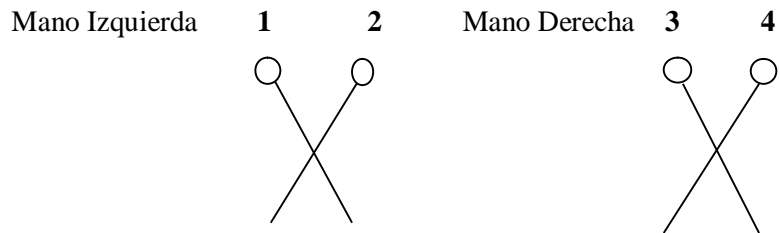


Imagen 23. Enumeración de las baquetas para poder identificar a cual baqueta o baquetas les corresponde tocar en la barra, ya sean notas sueltas o por medio de acordes.

BIBLIOGRAFÍA

Conservatorio de Música de Sidney. “Steven Machamer” *The University of Sidney*, 02 de Diciembre del 2014 (consultado el 24 de Octubre del 2014) <http://music.sydney.edu.au/people/mr-steven-machamer>.

Gutierrez Luis, *Notas al programa para obtener el Titulo de Licenciado Instrumentista en Percusiones*. Mexico D.F. Escuela Nacional de Música UNAM, 2009.

Hernández Calderón, Juan Gabriel. *Notas al programa para obtener el Titulo de Licenciado Instrumentista en Percusiones*. México D.F. Escuela Nacional de Música UNAM, 2003.



Michael Varner

MICHAEL VARNER (1954)

Michael L. Varner nació el 18 de junio de 1954 en Ohio. Obtuvo su Licenciatura en la Universidad Estatal de Bowling Green, Ohio, su Maestría en Música en la Universidad de Michigan y su Doctorado en Percusión en la Universidad del Norte de Texas, con su tesis a cerca de *Los Conciertos de Marimba de David Maslanka*, (David Maslanka nació en 1943 en New Bedford Massachusetts)³⁴.

Ha presentado clínicas y presentaciones a lo largo de todos los Estados Unidos, Japón, Europa, Connecticut, Kansas, Indiana y Frankfurt Alemania. Actualmente es un artista para baterías Yamaha, platillos Sabian, baquetas Vic Firth y de la marca de parches Evans y Remo.

CONTEXTO SOCIO CULTURAL

Michael Varner, es profesor de percusión desde 1996 en la Universidad de Arlington Texas (UTA), es coordinador de actividades de percusión como ensambles de marimba, ensambles de percusión y *Marching Band*. Además ha presentado una serie de recitales con obras consagradas y recién compuestas para percusión. Ha tocado música de cámara y se ha presentado con la Orquesta Sinfónica de Fort Worth Texas. Ofreció clases de etnomusicología, jazz y banda durante cinco años en la Universidad de Michigan.

En el año 2000 fue anfitrión en la Convención Internacional de la Sociedad de Artes de la Percusión (PASIC). En sus conciertos anuales de la Universidad de Arlington ha recibido a Maestros de talla internacional como: Evelyn Glennie, Peter Erskine, Danny Gottlieb, Gordon Stout, Ney Rosauero, David Samuels, Leigh Howard Stevens y Michael Burritt. La empresa de música Yamaha le encargó a Michael Varner escribir un artículo en el perfeccionamiento del *roll* en la marimba para su *Serie de Educación y percusión*³⁵.

³⁴ “Dr. Michael Varner”, en *Skin Thats Speaks: the talking drums of Nigeria*, sin fecha de publicación, consultado el 24 de Octubre de 2014, <http://www.uta.edu/faculty/mulberry/abiosketch.html>.

³⁵ Para más información consultar, <http://www.uta.edu/faculty/mulberry/Mallet-roll-Varner.pdf>.

En el año 2001 fue invitado a realizar una conferencia-recital titulada *Mezcla de Culturas y Estilos: un enfoque único a la literatura de percusión de la Música de Texas*. En el ámbito de seminarios, cursos y de *Marching Band* para percusión sigue en constante actividad. Bajo la dirección del compositor de la Drumline (Banda de Música) de la Universidad de Arlington, ésta ha sido reconocida a nivel nacional y ha realizado numerosas exposiciones en los años 1982, 1988, 1993 y 2000.

El Dr. Varner continúa con su interés en el campo de la composición. Acepta frecuentemente, comisiones de escuelas preparatorias y universidades. Publica sus propias composiciones a través de *Southern Music, Estudio Cuatro y Publicaciones Permus*.

El primero de Octubre de 2014 salió al mercado su nuevo CD llamado *reVElations*³⁶, que contiene siete piezas para percusión y ensamble, piezas para solos de tambor, dos pianos y dos percusionistas. También obras para Marimba y ensamble de percusión. Después saldrán también al mercado obras para ensamble de alientos y Orquesta.

FRENZY

TAMBOR SOLO (1988)

Frenzy (Frenesí). Es una obra que se interpreta en un tambor con técnicas tradicionales de ejecución con patrones rítmicos latinoamericanos, que combinan en modo de solista aspectos técnicos de *marching band*. El intérprete debe demostrar un gran dominio de variaciones dinámicas y rudimentales (paradiddles). En el desarrollo de la pieza el percusionista debe tocar a *cáscara*, o sea en el costado del tambor, un ritmo latino al mismo tiempo que va añadiendo notas de coloración, frases y temas rítmicos sobre el parche³⁷.

Puede haber ediciones erróneas, todo es, al parecer, que hubo algunas complicaciones en la edición por parte de *Southern Music*, a pesar de que Varner presentó la obra con mucha anticipación, algunos errores se hicieron presentes en la impresión de la música, debido a que este trabajo se llevó a cabo en una empresa en Corea. Al parecer por no saber mucho de música o inglés. Los errores fueron realmente divertidos para el propio Varner pero pueden ser complicados para tocar. Las

³⁶ Publicación hecha por Michael Varner el 1 de octubre de 2014 a las 10:34am en su muro de Facebook.

³⁷ Información enviada por Michael Varner vía Facebook. 2 de junio del 2014.

indicaciones las presento con las siguientes imágenes, considerando que la mano derecha va estar escrita con la letra *R* y mano izquierda con *L*:

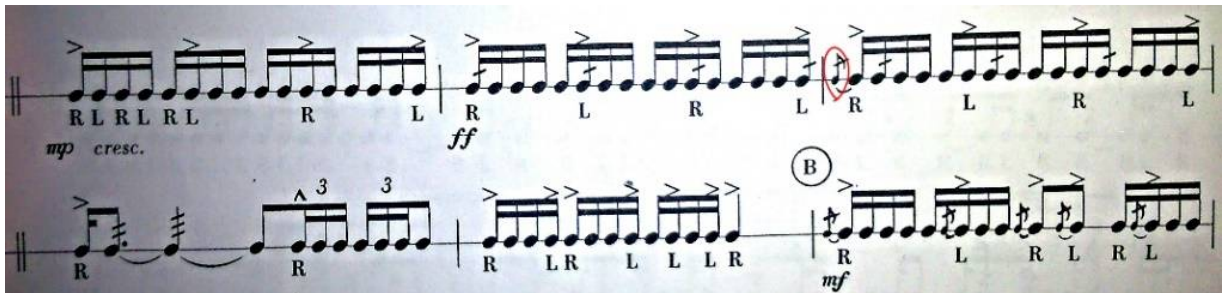


Imagen 24. Quitar el flam que aparece tres compases antes letra B. O sea, que no hay apoyatura, sólo es la nota real.

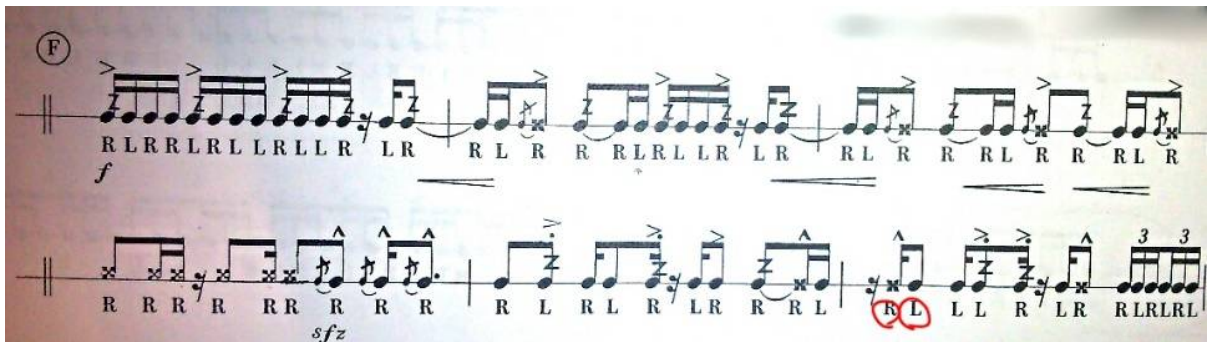


Imagen 25. Seis compases después de la letra F, los dos primeros 16avos deben ser R.

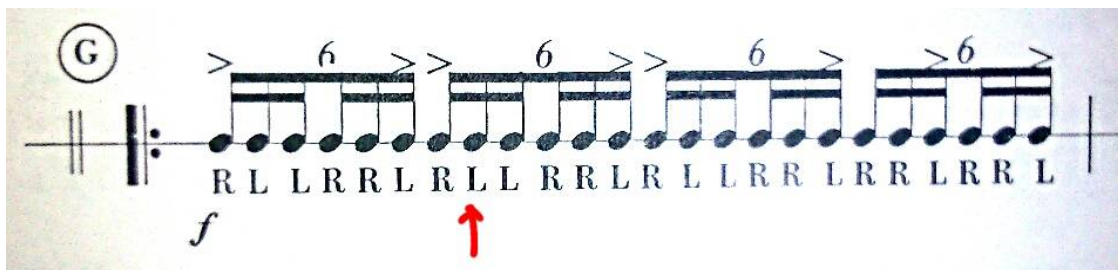


Imagen 26. Letra G, debe tener acento en la octava nota.

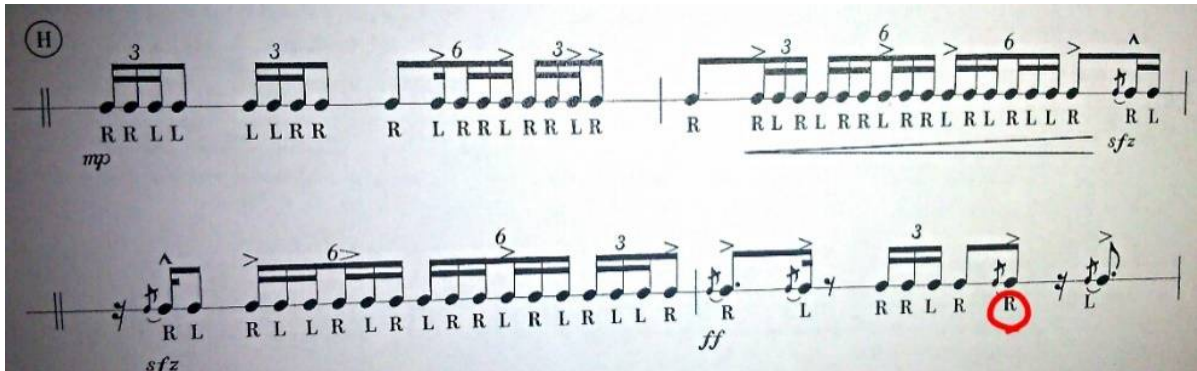


Imagen 27. Letra H, cuarto compás en el tercer octavo deber ser L y no con R.

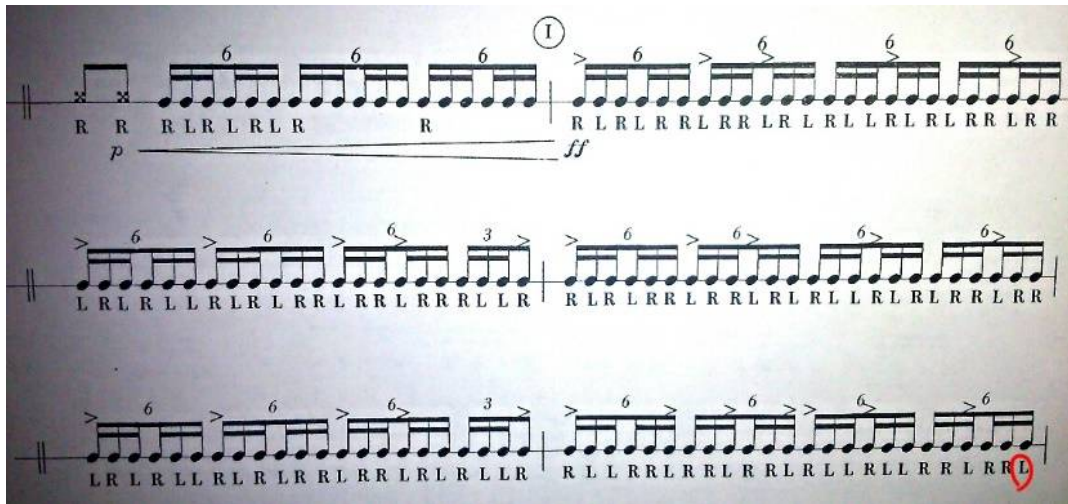


Imagen 28. Letra I, en el quinto compás debe llevar acento en el último 16avo y acento en la corchea que está en el octavo compás.

ANÁLISIS

Es una obra que no tiene cambios de compás o de tiempo, por lo que, durante el transcurso de la misma se mantiene a un mismo pulso (*Allegro*). Es lo que la hace difícil, porque al haber cambios de tempo podemos tener espacios para poder relajar los músculos en la región de los brazos y manos principalmente, además de reducir la tensión para facilitar y mejorar nuestros fraseos.

Michael Varner proporcionó una grabación de la pieza (que actualmente se encuentra en la Fonoteca de la Facultad de Música) para darnos una idea de cómo interpretarla.

Constantemente se presentan figuras de 16avos que es la constante rítmica, además de las notas reales y apoyaturas (*flams*), sólo hay una apoyatura doble y se muestra en el compás 40. Tenemos entre otras cosas, indicaciones para tocar una baqueta sobre la otra al aire. En general, la llave de la pieza que viene en la primera página, nos especifica cuál es el efecto que debemos tocar al abordar la obra.

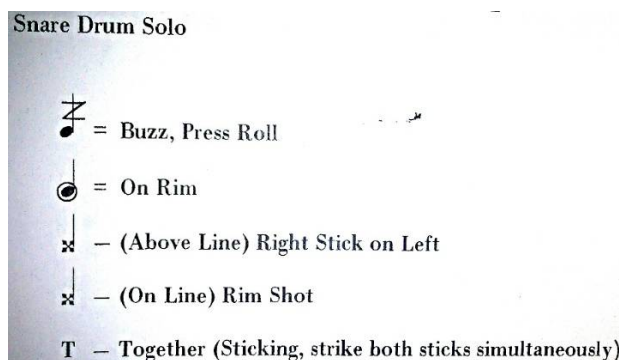


Imagen 29. Indicaciones sobre los efectos a llevar a cabo en el tambor.

Al dividir cada una de las secciones, la siguiente tabla describe la siguiente estructura:

INTRODUCCIÓN	Compás 1 al 19
TEMA	Compás 20 al 28
VARIANTE	Una breve variación del compás 29 al 39
DESARROLLO	Compás 40 al 58
CODA	Compás 55 al 63
FINAL	Del compás 64 al 71 con figuras de 32avos y dos compases antes terminar tenemos por última vez 8avos y 64avos.

Dentro de todo este panorama se repiten algunas células rítmicas con un ligero cambio en articulación, me refiero, por ejemplo, los compases 15, 16 y 17 son idénticos en la colocación de los acentos pero en las figuras de 64avos o golpes dobles van colocados en diferentes 32avos. Ver imagen 30.

Debemos recordar que Michael Varner nos ha dado la corrección de la partitura, precisamente del compás 17, en donde aparece un *flam* en el primer tiempo y ésta no debe de tocarse.

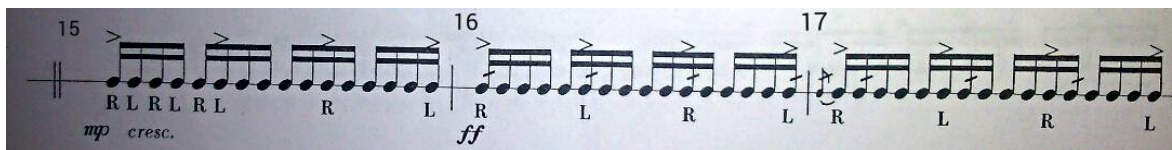


Imagen 30. Figuras de 16avos con algunas variantes en cada compás.

La parte medular de la pieza es en particular el compás 32, *imagen 31*. Para mí es el clímax de la obra por tener el grado de dificultad rítmica, en articulación y dinámica. Sin duda alguna se debe tener el control absoluto en el tempo y en las digitaciones indicadas.

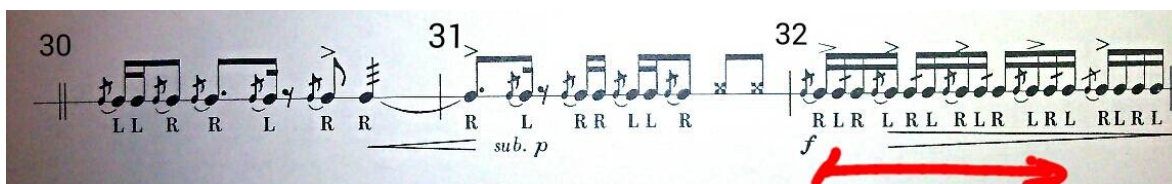


Imagen 31. El compas 32 muestra la gran dificultad por tocar las apoyaturas y las digitaciones.

En los compases 35, 36 y 37 hay un patrón rítmico en 16avos con acentos que se repiten durante esta frase, a diferencia de que se agregan 32avos entre estos 16avos que van colocados en diferentes 16avos. Ver *imagen 32*.

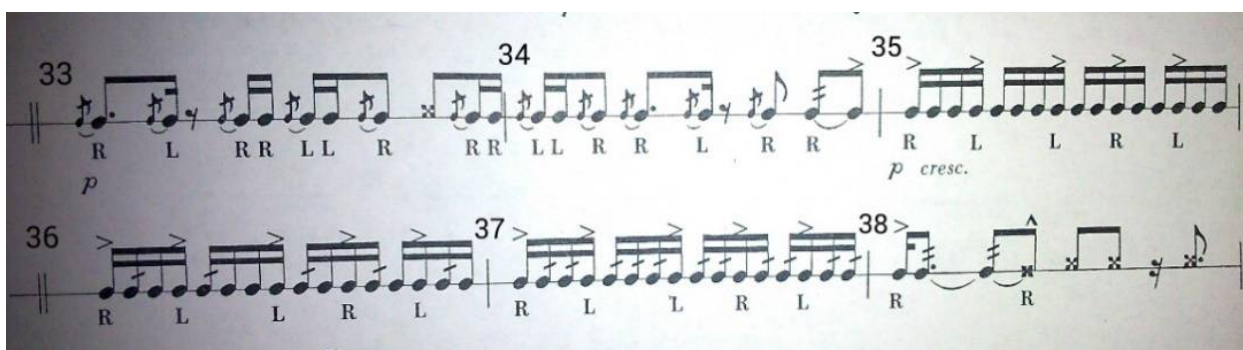


Imagen 32. Se presentan una vez más las variantes rítmicas en 16avos.

En el compás 40 o letra E, tenemos indicado tocar al costado del tambor y es la única apoyatura doble en toda la obra. Del compás 41 al 46 hace un *ostinato* rítmico interpretado al costado del tambor con la mano derecha y con poca participación en la mano izquierda. Ver imagen 33.

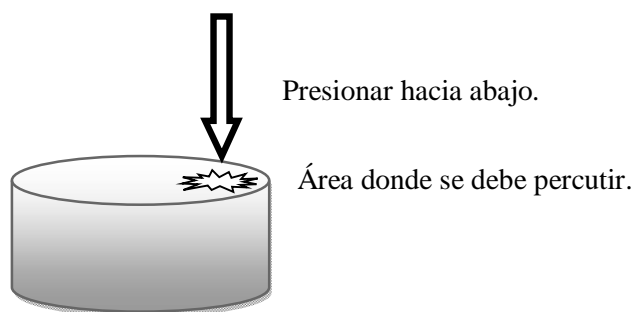
39 *sfz* Snares off *mf* ostinato (etc.)

42

45 *sfz* *cresc.*

Imagen 33. Hay un ostinato dentro de los siguientes siete compases.

Previo a finalizar con la pieza, tenemos del compás 47 al 53 un nuevo efecto denominado *Buzz Roll* que consiste en presionar verticalmente la baqueta al parche de modo de que sea un redoble muy corto, generalmente tocado con la mano derecha y únicamente se toca dos veces con la mano izquierda en los compases 48 y 53.



Por último tenemos dos secciones de patrones rítmicos en 32avos en tresillos en el compás 65 al 72. La primera parte está conformada por la distribución de los acentos en cada tiempo.

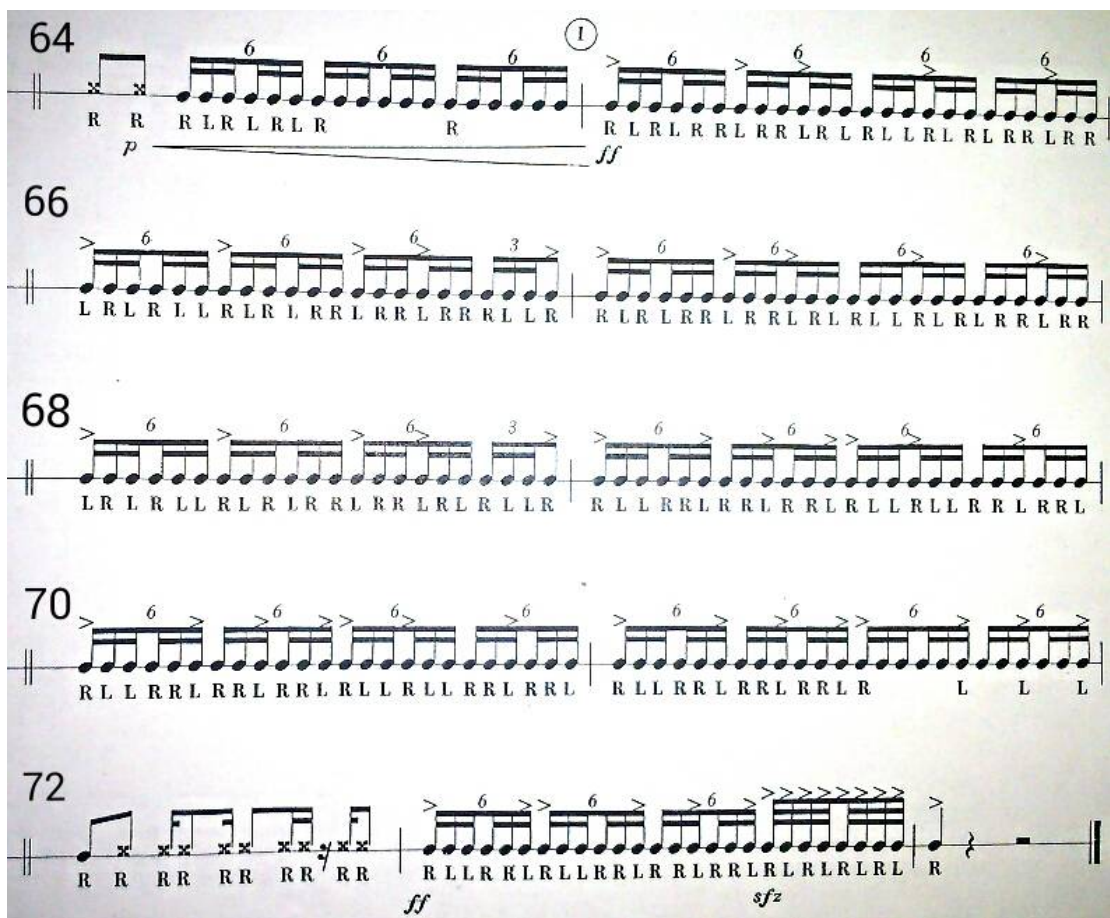


Imagen 34. Figuras de tresillos en los que con los acentos se plasma un segundo tema rítmico.

La segunda parte está conformada igualmente por 16avos pero los acentos van a cambiar de posición en cada tiempo y tener la parte conclusiva con los dos grupos de 32avos en el penúltimo compás.



Imagen 35. Penúltimo compás, ocho figuras de 32avos con acento en el cuarto tiempo.

SUGERENCIAS DE TÉCNICAS DE ESTUDIO

Los rudimentos del tambor son esenciales en la formación de todo percusionista. Prueba de ello es que en esta obra se manejan alguno de ellos y éstos no son nada fáciles de ejecutar debido al tempo que está indicado en la partitura. Para ello se debe trabajar lo más lento y cómodo posible para poder dominar poco a poco las digitaciones y dinámicas.

Una manera fácil de poder entender cómo trabajarlo es pensarlo a la mitad de tiempo indicado, es decir, que si tenemos un cuarto, entonces lo debemos pensar como una mitad, si tenemos un octavo entonces sería para nosotros un cuarto, etc. Con respecto al tempo, si lo tenemos a una velocidad de cuarto igual a 120, entonces deberíamos trabajarlo a la mitad de velocidad más lenta.

Para poder tener un mejor control y dominio de los rudimentos recomiendo algunos de los siguientes métodos para tambor que están basados para éstos casos:

George Lawrence Stone. *Stick Control for the Snare Drummer*, published by George B. Stone & Son, Inc.

Charley Wilcoxon. *DRUM METHOD*, rudimental and swing styles incorporating modern drums set techniques. Ludwig Music.

Mitchell Peters. *ADVANCED SNARE DRUM STUDIES*. Published by Mitchell Peters, Blenda Place. Los Angeles, California.

Anthony J. Cirone. *Portraits in rhythm*. 50 studies for snare drum. Belwin, INC. 1966. Miami, Florida.

BIBLIOGRAFÍA

Cirone, Anthony J. *Portraits in Rhythm 50 studies for snare drum*. Miami Florida: Belwin, 1966.

Lawrence Stone, George. *Stick Control for the Snare Drum*. Randolph U.S.A: George B. Stone & Son Inc, 1963.

Peters, Mitchell. *Advanced Snare Drum Studies*. Los Angeles California: Benda Place, 1971.

Varner, Michael. Sin fecha de posteo (consultado el 10 de Agosto del 2014)
<http://www.uta.edu/faculty/mulberry/acover.html>.

Varner, *Percussionist/Biography* (consultado el 12 de Agosto del 2014)
<http://www.uta.edu/faculty/mulberry/abiosketch.html>.

Varner, información proporcionada a través de una entrevista por *email* y por la red social *Facebook*.

Wilcoxon, Charley. *Drum Method rudimental and swing styles incorporating modern drum Set techniques*. Cleveland Ohio: Ludwig Music, 1999.

CONCLUSIÓN

En el transcurso de estas notas al programa me he dado cuenta de que la música para percusión ya sea para solista, en música de cámara, como miembro de una Orquesta Sinfónica o inclusive en Bandas Sinfónicas es de suma importancia investigar y conocer más a cerca del origen de dichas obras, del compositor y el motivo por el cual fue escrito para tener una idea más clara de lo que se va interpretar. Cabe mencionar que a esto se le debe dar mayor difusión. Los compositores hoy en día quieren demostrar que los instrumentos de percusión por su lado, pueden demostrar un sin número de capacidades virtuosísticas por parte del intérprete.

Sin embargo, la investigación sobre las ediciones en las obras me fue de mucha ayuda, pues la visión en sí no estaba clara y carecía de información. Con esto espero que para aquellos que consulten este material les sirva para aclarar los aspectos que en él se relacionan como en este caso la pieza de tambor de Michael Varner, tuvo errores de edición, de la cual sin saber se interpretaba de manera errónea últimamente.

Tuve la fortuna de contactar y obtener respuestas por medio del correo electrónico a alguno de los compositores e intérpretes para aclarar mis dudas al respecto, sobre determinados puntos de complejidad en algunas de sus obras.

La música de Zivkovic que para muchos le hemos considerado uno de los mayores exponentes en la música de percusión y sus obras han sido escuchadas en casi todo el mundo. Carlos Chávez es muy conocido principalmente por la docencia hacia compositores y directores de Orquesta, también en sus propias composiciones musicales, pero en cuanto a repertorio en instrumentos de percusión poco se le ha hecho difusión, principalmente la *Partita* que está escrita para seis timbales de la cual se sabe muy poco, pero con la valiosa aportación del maestro Ricardo Gallardo y del Maestro Michael Baker pude darme cuenta de algunos detalles técnicos, pero sobre todo, el adquirir un criterio propio del como solucionar a determinados fragmentos de la *Partita*.

Definitivamente considero, que con el esmero de los percusionistas de las siguientes generaciones se logre dar mayor difusión y tener más aportaciones musicales e históricas al respecto del repertorio poco conocido.

ANEXO

NOTAS AL PROGRAMA DE MANO

CRUX/CROSS, Vibráfono solo. (1994)

Steven Machamer

Nació en Nueva York, Estados Unidos, en 1956. Su formación musical la realiza en Julliard School de Manhattan con el Maestro Saul Goodman, en materia de composición Steven Machamer es influenciado por Steve Reich y Chick Corea, del cual ha escrito obras para tambor y vibráfono. Hoy en día es profesor de Percusiones en el Conservatorio de Sydney; integrante en la Orquesta de la Ópera y Ballet de Australia; y la Orquesta Sinfónica de Sydney.

Crux/Cross tiene dos significados, el primero, *Crux* donde hace referencia a la constelación del Sur y *Cross* a la Divina Trinidad del Cristianismo. La obra está construida sobre el acorde de La Mayor el cual hace referencia a la Trinidad. Emplea temas románticos y minimalistas con algunas sucesiones de acordes de manera progresiva.

FRENZY, Tambor solo. (1988)

Michael Varner

Nació el 18 de junio de 1954 en Ohio, Estados Unidos. Obtuvo su Maestría en la Universidad de Michigan y su Doctorado en la Universidad del Norte de Texas. Ha presentado conciertos de música de cámara y clínicas en Estados Unidos, Europa y Asia. Ha impartido clases de etnomusicología y jazz en la Universidad de Michigan. Michael Varner ha sido profesor de percusión desde 1996 en la Universidad de Arlington Texas (UTA), con la especialidad en ensambles de marimba, percusión y Marching Band. El primero de Octubre del 2014 salió al mercado su nueva grabación llamada *reVELations*, que contiene siete piezas para percusión y ensamble, piezas para solos de tambor, dos pianos y dos percusionistas. Posteriormente saldrá una nueva grabación con ensamble de alientos y Orquesta.

Frenzy es una obra compuesta con rudimentos muy complejos y patrones rítmicos latinoamericanos combinados con aspectos técnicos muy al estilo de las *Marching Band*. Durante la ejecución el percusionista añade temas rítmicos que van asociados con efectos sobre el aro y parche del tambor.

PARTITA FOR SOLO TIMPANI (1973)

Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez

Nació en México D.F. el 13 de junio de 1899 y murió el 2 de Agosto de 1978 en la Ciudad de México. Carlos Chávez quien fuese el menor de siete hermanos, inicia su vida musical a temprana edad. Por las visitas que hacía a Tlaxcala, se familiariza con la música indígena y los temas musicales característicos de la región. Estudió piano con Asunción Parra, Manuel M. Ponce y Pedro Luis Ogazón y armonía con Juan Fuentes. Durante su formación musical, analizó obras de distintos periodos históricos que van desde Johann Sebastian Bach hasta Arnold Schoenberg, al igual que la música indígena de México. Fue director de Orquesta, compositor, periodista, profesor y fundador de la actual Orquesta Sinfónica Nacional en 1928. Durante su docencia tuvo como alumnos a José Pablo Moncayo, Mario Lavista, Eduardo Mata, Héctor Quintanar, además de impulsar la carrera musical de Candelario Huízar y Blass Galindo.

La *Partita for solo timpani*, una de las últimas obras de Carlos Chávez, conformada por cuatro movimientos como son: *Praeludium*, *Sarabande*, *Allemande* y *Giga* fue compuesta pero nunca fue revisada previamente por un timbalista en particular, además de que no fue escuchada por el propio compositor. Lo poco que se sabe de esta obra es que una de las primeras grabaciones hechas por Michael Baker y dirigida por Eduardo Mata, se encuentra perdida en algún almacén o estudio de grabación en Salt Lake City Utah, Estados Unidos. Lo que sí podemos determinar es que Carlos Chávez fue muy apasionado por las percusiones, en especial por los timbales, prueba de ello es la *Toccata* para seis percusionistas en la que el timbal desarrolla un tema completamente melódico y complejo, la *Chacona* de Dietrich Buxtehude orquestada por Carlos Chávez, vemos el desempeño del timbal que es complicado y melódico pero que va de la mano con la sección de cellos y contrabajos.

ULTIMATUM, for marimba solo (1994/1995).

Nebojsa Jovan Zivkovic.

Nació en Serbia, antigua Yugoslavia en 1962. Realizó sus estudios musicales de postgrado en percusión, además de composición y teoría musical en Mannheim y Stuttgart Alemania. Es uno de los más expresivos en el campo de la percusión y marimba. Sus composiciones son esencialmente para percusión y están influenciadas por la música de la región de los Balcanes. También ha compuesto para instrumentos de aliento y cuerda. Como solista se ha presentado en gran parte del continente europeo. Imparte clases magistrales y seminarios en Europa, Asia, México y constantemente en Estados Unidos.

Ultimatum, inspirada en las numerosas muertes ocasionadas por los conflictos entre musulmanes, croatas y serbios a finales del siglo XX, por razones políticas, étnicas y religiosas. A un año de que se declarara la independencia de Bosnia-Herzegovina en 1991, inició el enfrentamiento de dicho país. Es una obra técnicamente complicada por la variedad de acordes en compases compuestos, principalmente por 14/16, 3/8, 10/8, 13/16, 6/8, 5/8, 5/16, mezclado con diferentes cambios de tiempo. La composición consta de un inicio que es extraordinariamente virtuoso, enérgico, simulando la caída de un bomba. Seguido de un tema enérgico y agresivo que anuncia los temas de los pueblos eslavos de la región Balcánica.

SEX IN THE KITCHEN, for percussion duo. (2009)

Es una obra escrita también por Nebojsa Jovan Zivkovic por encargo del auditorio de Tenerife, dedicada al ensamble de percusión *Túopali Dúo*. Requiere de dos sets de percusión casi idénticos pero pequeños, conformada por bongós, güiro, tambores, ópera gongs, snare drum piccolo, un bombo de piso, platillos de 10 y 18 pulgadas, 3 objetos de cocina para cada percusionista, una copa mediana de vino y un látigo. La obra requiere de un trabajo constante debido a las partes que están al unísono, así como de los acentos y digitaciones que se necesitan durante la interpretación de la misma. Consta de tres secciones, con una introducción rítmicamente virtuosa por ambos percusionistas, un desarrollo en el que se hace una breve improvisación al dejar caer objetos de cocina pequeños y por último una *coda* en la que se desarrollan células rítmicas, que se repiten y van en aumento en compases y velocidad sucesivamente.

Sergio Antonio Velázquez Villavicencio, Junio del 2015.