



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TESIS:
NOTAS AL PROGRAMA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN PERCUSIONES**

PRESENTA :

LUIS FERNANDO CUEVAS HERNANDEZ



ASESOR DE TESIS:

DR. ALFREDO BRINGAS SÁNCHEZ

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia; a mis padres, que siempre me apoyaron en este largo camino y en especial a mi tío David.

A Sury, por estar conmigo durante todo este tiempo.

A todos mis maestros, especialmente a Bruno, Pedro, Juan, Alfredo y Sergio, y a todos aquellos que me han enseñado y aportado algo valioso, muchas gracias.

A todos los percus y maestros de la nacional (hoy facultad) que son y fueron parte de todo este trayecto.

A todas las personas que he conocido, que he admirado y que me han compartido algo de sus vidas y experiencias; a todos los que han formado parte de mi vida y me han permitido crecer como ser humano y como persona; gracias por todos esos instantes.

INDICE

1. Introduccion	1
2. Programa	2
3. Andy Akiho	3
3.1 <i>Stop Speaking</i>	4
3.2 Analisis Estructural De La Obra	5
3.3 Sugerencias De Estudio	7
4. Phillipe Hurel	11
4.1 <i>Loops II</i>	12
4.2 Analisis Estructural De La Obra	13
4.3 Sugerencias De Estudio	15
5. Michio Kitazume	18
5.1 <i>Side By Side</i>	19
5.2 Analisis Estructural De La Obra	20
5.3 Sugerencias De Estudio	22
6. Jacob Druckman	26
6.1 <i>Reflections On The Nature Of Water</i>	27
6.2 Analisis Estructural De La Obra	28
6.3 Sugerencias De Estudio	32
7. Alfredo Antúnez	36
7.1. <i>Minerales: Libro Para Cinco Timbales;</i> Un Percusionista	37
7.2. Analisis Estructural De La Obra	38
7.3. Sugerencias De Estudio	43
8. Conclusiones generales	49
9. Bibliografia	50
10. Anexos:	
10.1 Síntesis para el programa de mano	51
10.2 Partituras	55

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se abordan cinco piezas para instrumentos de percusión solista sobre las cuales se pretende ilustrar al lector y enmarcarlo en la vida y obra del compositor correspondiente, en las características de su obra y concluir con una recomendación general para el estudio de cada una de estas obras seleccionadas.

Las obras elegidas son: *Stop Speaking*: para tambor y playback digital de Andy Akiho; *Reflections on the Nature of Water* para marimba solo de Jacob Druckman; *Loops II*: para vibráfono solo de Phillipe Hurel; *Side by Side* para multipercusión solo de Michio Kitazume y *Minerales: Libro para cinco timbales – Minerales II* de Alfredo Antúnez Pineda.

El trabajo individual de cada obra se ha dividido en 4 partes principales como a continuación se explica: una breve biografía del compositor, una reseña general de la obra seleccionada, un análisis breve de la estructura de la obra y posteriormente, una serie de sugerencias para el estudio y ejecución de cada una de las piezas, realizadas por el autor de este trabajo.

El principal objetivo de este trabajo es proponer la mayor posibilidad de herramientas, sugerencias y recomendaciones que sean útiles para el ejecutante, que puedan servir de apoyo a cualquier percusionista que desee abordar e incluir en su repertorio alguna de la o las piezas mencionadas anteriormente. Es por ello que he realizado un análisis breve enfocado a la estructura de la obra, identificando sus partes, secciones e ideas principales y secundarias.

2. PROGRAMA

<i>Stop Speaking (2011)</i> Para Solo Snare Drum y Playback Digital	Andy Akiho (n.1979)
<i>Loops II (2001)</i> Para Solo Vibráfono	Phillipe Hurell (n.1955)
<i>Side by Side (2004)</i> Para Solo Multipercusión	Michio Kitazume (n.1948)
<i>Reflections on the Nature of Water (1984)</i> Para Solo Marimba <i>I. Crystalline</i> <i>II. Fleet</i> <i>III. Tranquil</i> <i>IV. Gently Swelling</i> <i>VI. Relentless</i>	Jacob Druckman (1928-1996)
<i>Minerales II: Libro para cinco timbales, un percussionista (2011)</i> <i>Grafito</i> <i>Azufre</i> <i>Granate</i>	Alfredo Antúnez P. (n.1957)

3. ANDY AKIHO

Nacido en 1979 en Columbia, Carolina del Sur, Andy Akiho es un compositor y percusionista que reside en Nueva York. Se graduó de la Universidad de Carolina del Sur como *Bachelor in Music – Performance*. Posee una maestría por parte de la Escuela de Música de Manhattan y de la Escuela de Música de Yale. Actualmente estudia un doctorado en la Universidad de Princeton. Ha asistido a festivales como *Aspen Music Festival*, *Heidelberg Music Festival*, *HKUST Intimacy of Creativity Festival*, *Bang on a Can Festival*, *Silicon Valley Music Festival*, *Yellow Barn Music Festival*, *Chamber Music Northwest Festival*, y el *Avaloch Farm Music Institute* en el cual es compositor residente. Su disco debut *No One to Know One* incluye varias de sus obras, llenas de ritmos y timbres exóticos a través de su instrumento principal, el steel pan.

El periódico *The New York Times* lo ha descrito como un compositor fuera de lo común, alerta, vivaz, dramático y vital. Ha recibido comisiones para componer por parte de la *New York Philharmonic*, *National Symphony Orchestra*, *Shanghai Symphony Orchestra*, el *Carnegie Hall’s Ensemble ACJW*. Ha recibido premios como el Premio Luciano Berio en 2014 y 2015, el *Lili Boulanger Memorial Fund*, entre otros¹.

¹ <http://www.andyakiho.com> 06/11/2015

3.1. *STOP SPEAKING*

Esta obra fue comisionada para la *Modern Snare Drum Competition 2011*, organizado por Tom Sherwood, percusionista de la *Atlanta Symphony Orchestra*; esta competencia se realiza cada año, con cerca de 50 participantes divididos en dos categorías de acuerdo a su edad; menores de 18 años y de 18 a 25 años.

Stop Speaking fue escrita para tambor y *playback* digital (pista de audio) y para su ejecución se requiere el uso de tres tipos de baqueta principalmente.

- Un par de baquetas para tambor
- Una (1) escobilla
- Una (1) *spiral stick*; una baqueta torneada de manera similar al rayado de un güiro

El ejecutante también debe tocar en el parche del tambor con las manos, dedos o uñas; así como hacer roll con los dedos, del mismo modo que se haría con un pandero.

Es una obra que emplea varios de los recursos tímbricos posibles en la ejecución del tambor, por lo tanto es necesario apearse a las indicaciones dadas por el compositor.

3.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

La obra se puede dividir en cinco secciones principales donde cada una de ellas utiliza recursos tímbricos diferentes. A cada una de estas secciones se le ha asignado una letra para diferenciarles.

Primera sección, letra A. Del número 1 al número 6; es la parte introductoria de la pieza, en ella se presentan muchos de los motivos que se utilizarán a lo largo de casi toda la obra (señalados con rojo). Podemos destacar un motivo en el número 5, que se repite constantemente en cada una de las partes (señalado con verde). Esta primer parte se toca con baquetas únicamente y termina en el *acelerando* del número 6, donde el ejecutante debe dejar las baquetas a un lado.

Segunda sección, letra B. Del número 6 al final del número 11; podemos dividir esta sección en dos partes; B₁ y B₂. En la primer parte (B₁) el ejecutante debe tocar con la manos, haciendo uso de chasquidos sobre el parche, golpes con los dedos y *finger roll* (señalados con azul). Al final del número 7 se presenta el motivo de *disminución* ya mencionado (verde); para pasar a una segunda parte (B₂). Aquí es necesario el uso de una escobilla y una *spiral stick*. Se conforma por un pequeño motivo de pregunta y respuesta, el cual se va desarrollando poco a poco hasta el número 11, donde aparece de nuevo el motivo de *disminución* (verde), tras lo cual se debe cambiar de baquetas.

Tercera sección, letra C. Del *cue* antes del número 12 al número 21. Esta sección también se puede dividir en dos partes.

- **Primer parte, C₁**, hasta el número 17. El ejecutante debe tomar las baquetas regulares de nuevo; comienza con un motivo de *acelerando* similar al número 6, y continúa con una variación de los números 2, 4 y 5. Utiliza golpes en el parche, aro y *rimshots*, así como acentos en grupos de 3 y 4 dieciseisavos (señalados con violeta). Al final del número 14 se presenta una nueva idea, ahora con *apoggiaturas*, y nuevamente agrupando pequeñas células en dieciseisavos. (señalados con naranja). Esta primer parte termina con el motivo de *disminución*, ahora en el aro del tambor (verde).

-**Segunda parte, C₂**, a partir del número 17 hasta el número 21. Esta parte debe ir totalmente sincronizada con la pista. Se forma por grupos de 4, 5 y 7 notas, con un acento

inicial, el cual debe coincidir con la palabra *The*, de acuerdo al acompañamiento. La sección termina en un *fff* climático, donde se debe dejar una baqueta a un lado y hacer el cambio de hoja, de acuerdo a la partitura.

Cuarta sección, letra D. Del número 22 al final del número 28, esta sección comienza con una nota *sf*, precedida por una *apoggiatura*, como en el número 7. Se debe tomar una baqueta y hacer una figura de *roll* que termina en un golpe sobre el parche y el aro. Esta célula se repite 10 veces hasta que aparece el motivo de disminución (verde). En el número 24 se presenta una pequeña idea que servirá posteriormente para la coda de la obra. (señalada con amarillo). Al número 26 surge el motivo de disminución nuevamente pero esta vez en una dinámica *p*, casi como un eco. También se presenta el *accelerando* del número 12, junto con variaciones del número 13 hasta un *molto rit* para concluir esta sección. Ahora surge una pequeña transición basada en la célula del número 1 y 12 (señalados con gris).

Quinta sección, letra E. Del final del número 28 al fin. La sección final inicia con un motivo de notas con acento para pasar una célula que se repetirá a lo largo de casi toda esta sección, incluyendo la CODA (señalado con amarillo). Esta idea se presenta hasta el número 32, donde aparece por última vez, a manera de eco, el motivo de disminución igual que en el número 5 (verde). La obra termina con una coda en el número 34, donde repite el motivo mencionado (amarillo) en 18 ocasiones para finalizar con un golpe en el número 36 y hacer un barrido con la escobilla hasta el *cue* final y quitar las cuerdas del tambor en sincronía con la pista.

3.3 SUGERENCIAS DE ESTUDIO

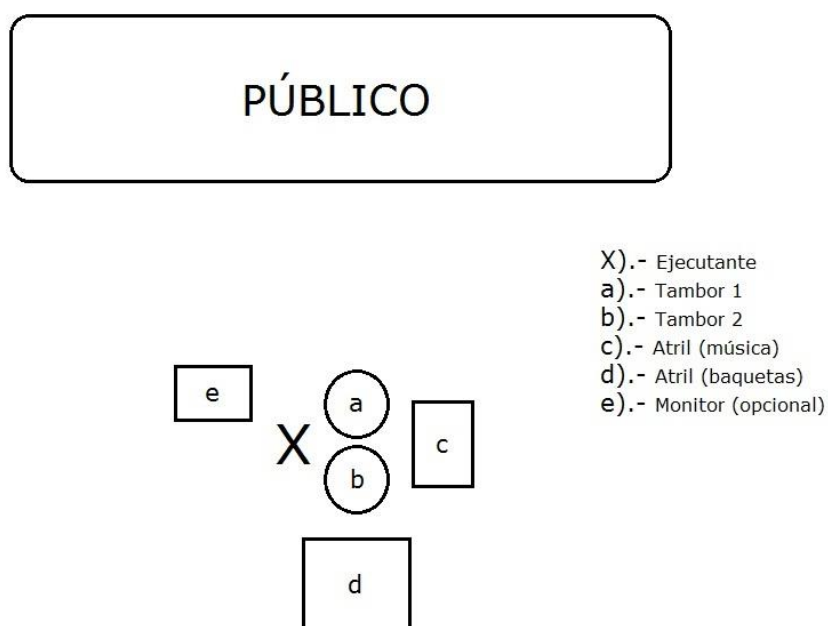
El compositor ha facilitado una serie de pistas de audio para el estudio paulatino de la pieza; cada una de estas pistas comprende un pequeño número de compases a lo largo de la obra y permiten que el intérprete pueda estudiar la obra en pequeñas secciones o la obra en su totalidad. La recomendación que yo hago es estudiar cada uno de los pequeños motivos e ideas por separado, respetando la digitación propuesta por el autor.

La principal particularidad de esta obra es la sincronía que debe existir entre el percusionista y la pista. El playback digital es incesante desde el principio hasta el fin, y sólo existen algunos *cue's* (guía o frase perteneciente a algún otro instrumento y que sirve para ayudar al ejecutante a entrar en el punto correcto²), que sirven de apoyo para el intérprete. De ser posible y/o necesario se puede hacer uso (opcionalmente) de un monitor individual, que sirva de ayuda en los pasajes con dinámicas *f* hasta *fff*, donde el volumen de la pista podría no ser suficiente; el uso de este monitor auxiliar debe considerarse de acuerdo a las condiciones acústicas.

El autor también ha sugerido la aplicación de una ligera capa de cera sobre el parche para poder ejecutar el *finger roll* (tipo de *roll* o redoble ejecutado mediante la fricción de un dedo sobre una membrana o parche, también llamado *thumb roll*) a partir del número de ensayo 6 y 22. Sin embargo esta capa de cera puede interferir con los barridos de la escobilla en el número por lo tanto, sugiero hacer uso de dos tambores, de esta manera al tener dos parches, es posible aplicar una ligera capa de cera sobre uno de ellos, con el objetivo de facilitar la ejecución del *finger roll* y así realizar los barridos con la escobilla en el otro tambor.

² Sadie, Stanley. (Ed.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segunda edición. Vol. 6. Londres. MacMillan.

También se recomienda la ejecución de la obra teniendo una vista de perfil del percusionista, con el objetivo de mostrar al público los cambios de baquetas y timbre. A continuación se presenta un esquema de la disposición sugerida.

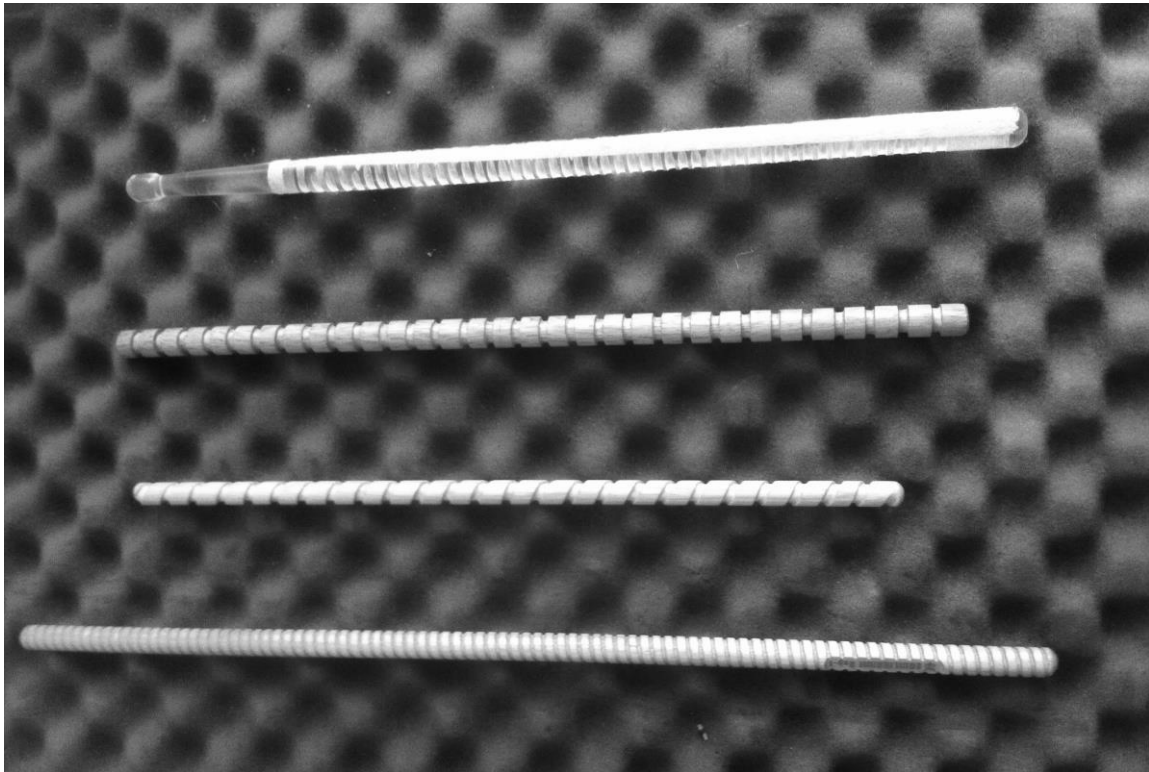


El tipo de baquetas a utilizar determinará en gran medida el resultado tímbrico que se obtendrá. Es por ello que propongo el uso de escobillas de metal sobre un parche rugoso (*coated*) para obtener una mayor sonoridad en los barridos. Así como baquetas pesadas que puedan dar una buena resonancia a los golpes en el aro y *rimshots*.

La baqueta *spiral stick* también debe ser elegida con cuidado. En la actualidad existe un modelo de este tipo de baqueta hecho por la marca *Equilibrium*, llamado *rasping stick*.³ Si no es posible utilizar esta baqueta, sugiero la elaboración de una baqueta similar.

A continuación se muestran algunos modelos fabricados mediante encargo:

³ <http://www.eqpercussion.com/rasping-sticks> 06/11/2015



De abajo hacia arriba: Modelo original *Rasping Stick* de la marca *Equilibrium* con un torneado continuo en espiral; Modelo realizado en una baqueta de maple con un torneado continuo en espiral; Modelo realizado en una baqueta de pino con un torneado circular; Modelo realizado en una baqueta de acrílico con un rayado en zurcos, similar a un güiro⁴.

Para obtener la mejor sonoridad en base a estos modelos se ha optado por el uso del tercer modelo, realizado en baqueta de pino.

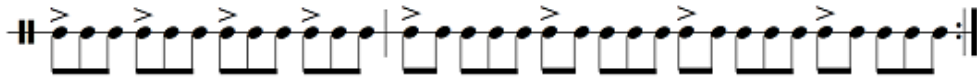
Para facilitar el pasaje del número 18, recomiendo la práctica de acentos en grupos de 3, 5 y 7 notas, como en el ejemplo siguiente. Se debe estudiar en ambas digitaciones de golpes sencillos alternados; *D – I*, así como *I – D*, con el propósito de poder utilizar estas dos posibilidades.



⁴ Estos últimos tres modelos fueron realizados por encargo a la Mtra. Alma Gracia Estrada

- 3 y 5 octavos

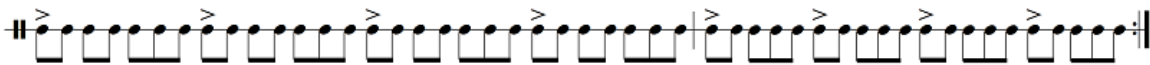
Posteriormente se puede suprimir el acento del segundo grupo de octavos del segundo compás (2+3) quedando de esta manera:



Este ejercicio también se puede practicar con grupos más grandes de octavos, como 7 ó 9 y realizar combinaciones de estos grupos, siempre en las digitaciones de golpes alternados (*Derecha – Izquierda e Izquierda – Derecha*).



- 3 y 7 octavos



- 5 y 7 octavos

Se recomienda la práctica de estos ejercicios con acentos, combinando grupos nones de octavos, es decir 3,5,7 con grupos pares como 2,4,6, etc., manteniendo siempre la indicación de



octavo igual a octavo

4. PHILLIPE HUREL

Nacido en 1955, es un compositor francés de música orquestal y de cámara. Estudió musicología en la Universidad de Toulouse de 1974 a 1979 y composición con Betsy Jolas e Ivo Malec en el Conservatorio de París de 1980 a 1983. También estudió música en medios electrónicos con Tristan Murail. Algunos reconocimientos que ha recibido incluyen *Pensionnaire à la Villa Médicis* en Roma (1986-88), el *Förderpreis der Siemens-Stiftung* en Munich 1995, por su obra *Six miniatures en trompe l'œil*, el *Prix des Compositeurs* del SACEM (2002), y el Premio a la Mejor Creación del año por el SACEM 2003.

También ha sido investigador en el IRCAM de 1985-86 y 1988-89. Fue profesor de composición en el IRCAM de 1997-2001. Fue compositor en residencia en la Arsenal de Metz y la Philharmonie de Lorraine de 2000 a 2002. Con Pierre André Valade fundó el ensamble *Court-circuit* en 1990 y desde entonces ha sido el director artístico. Desde 2013 es profesor de composición en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon⁵.

Su música ha sido interpretada por numerosos en orquestas y conjuntos y conductores como Pierre Boulez, David Robertson, Ludovic Morlot, Tito Ceccherini, Jonathan Nott, Esa Pekka Salonen, Kent Nagano, Pierre-André Valade, François Xavier Roth, Christian Eggen, Lorena Vaillancourt, Reinbert, Bernard Kontarsky. En abril de 2014, su ópera *Les pigeons d'argile* compuesta sobre un libreto de Tanguy Viel fue estrenada en el Capitole de Toulouse. Desde 1997, su música es publicada por *Lemoine* ⁶.

⁵ <http://www.philippe-hurel.fr/en/bio.html> (la traducción es mía) 07/03/2016

⁶ Loc Cit.

4.1 *LOOPS II*

Esta obra fue comisionada para el Clermont-Ferrand International Vibraphone Competition; según el propio compositor:

*“En este *Loops*, he agregado un nuevo nivel de bucles. La pieza está construida de manera que el proceso en la transformación de las células te lleva de regreso al motivo anunciado en el comienzo. Aunque la música parece estar en una transformación perpetua debido al proceso de morfosis, el escucha, sin embargo, sentirá que está yendo en círculos, ya que cada uno de estos procesos de cambio regresan al punto inicial, igual que los pequeños bucles que se pueden escuchar a lo largo de la pieza.”⁷*

Como su nombre lo dice, *Loops*, está basada en espirales o bucles que se van transformando de uno a otro hasta volver a la idea original presentada al inicio de la obra, a través de un proceso que ha sido denominado de *inclusión – exclusión* y viceversa, por Orlando Aguilar Velázquez en su trabajo de tesis de licenciatura *Notas al programa*, México, UNAM, 2006. Este proceso, al que Aguilar Velázquez también le da el nombre de *tensión y distensión*⁸ está basado en la inserción y agregación de notas y valores rítmicos más pequeños a la melodía; haciendo que la idea o el motivo en cuestión, se vuelva más complejo y desarrollado (*inclusión* o *tensión*). Por otro lado el proceso de *exclusión* va sustrayendo notas, aumentando los valores rítmicos de la melodía manera contraria al proceso anterior, es decir, simplificando la idea que se presenta (*exclusión* o *distensión*). En este trabajo se ha elegido utilizar los términos de *inclusión – exclusión*. Es una pieza de mucha dificultad técnica y musical que exige al intérprete una buena comprensión de los diferentes e irregulares compases, así como de los pedales a lo largo de todo el discurso melódico y armónico.

⁷ <http://www.philippe-hurel.fr/en/notices/loops2.html> (la traducción es mía) 07/03/2016

⁸ Aguilar Velázquez, Orlando. (2006). *Notas al Programa*. México. UNAM.

4.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

El siguiente análisis de la obra *Loops II*, se apoya en el trabajo realizado por Orlando Aguilar Velázquez en su tesis de licenciatura *Notas al Programa*.

Esta obra se puede dividir en una pequeña introducción seguida de 3 grandes secciones y una coda; similar a la introducción. La introducción se presenta en los primeros 4 compases, donde se expone una pequeña idea del tema principal que permite reconocer cuando ha terminado una sección y comenzado otra. El motivo principal de toda la obra se expone en el compás 5. A continuación comienza a variar la idea, reduciendo las notas, cambiando el fraseo mediante acentos y compases irregulares. En el compás 13 y hasta el 17 inicia un proceso de transformación que nos lleva al primer *loop* o bucle en el compás 18 al 27. En el compás 28 hay una nueva idea, en un tempo lento y con figuras de dieciseisavos en un compás de 2/4; el siguiente proceso de transformación es ahora de *inclusión*, esta vez agregando notas y valores al compás y este desarrollo lleva a un nuevo bucle pequeño en el compás 37.

En el compás 38, el proceso de transformación va en dirección contraria, es decir, suprimiendo notas de los motivos y haciendo más grandes los valores rítmicos de las notas. Este cambio dura 3 compases, habiendo otro nuevo bucle en el compás 42; en un compás de 3 octavos con notas acentuadas al inicio de cada octavo. Al compás siguiente, estas notas con acento se van reduciendo y poco a poco comienza un *diminuendo a pp*, hasta el compás 46. Ahora nuevamente hay un proceso de aumentación hasta el compás 55; siendo un pequeño clímax de esta idea y desarrollándose ahora de manera inversa hasta el bucle del compás 63 en 5/32. Después del bucle vuelve a reducirse la idea anterior hasta quedar solamente en 2 notas. En el compás 78 se presentan algunas de las notas originales del motivo principal, que poco a poco comienzan a ser más notorias hasta exponerse de nuevo en el compás 85 y finalizando en el compás 88 en un calderón de 6 segundos, donde termina la primer sección de la pieza.

La segunda sección inicia utilizando las últimas notas del motivo principal, es decir los compases 86 y 87. Esta vez el proceso de transformación es de un carácter melódico; es decir, un cambio en la melodía, hasta llegar al compás 99 donde hay un bucle mucho más largo, de más compases

en comparación con los anteriores. A continuación se presentan dos pequeñas transformaciones, primero, del compás 103 al 110 con un bucle de dos repeticiones y la segunda, del compás 111 al 116 en otro bucle de 4 repeticiones. A partir del compás 115 el proceso es nuevamente inverso (de menos a más) pero esta vez mucho más desarrollado. Primero agrega más notas a la melodía, así como valores al compás y después vuelve a cambiar el fraseo a través de acentos o compases irregulares. Un nuevo bucle se presenta en el compás 132 y mediante un proceso de aumentación del compás 133 hasta el 142 vuelve a presentarse el motivo principal primero con algunas notas poco reconocibles, hasta que es más evidente el compás 146. La segunda sección termina en el compás 150 con otro calderón largo similar a de la primera sección.

La tercera sección es más contrastante que las anteriores; tiene un *tempo* más lento así como valores de mayor duración rítmica; se basa en las primeras 5 notas del motivo principal pero transportado una tercera menor descendente. El proceso de transformación de esta tercera sección es de inclusión y mucho más largo en comparación con los anteriores; del compás 153 al 175, donde aparece el primer bucle de esta sección. En este compás hay acentos en cada tiempo fuerte; muy parecido al desarrollo del compás 43. De manera similar estas notas acentuadas sirven como nuevo material al siguiente compás y mediante otro proceso de aumentación se vuelve a exponer el motivo principal en el compás 185, pero solo utilizando las notas del compás 1. En el compás 186 hay una corta pausa de un compás y al siguiente se presenta una nueva transformación basada en las últimas 6 notas anteriores. Este proceso nos lleva a un bucle en el compás 194. A partir del siguiente compás se expone un proceso de transformación muy largo basado en este *loop*, en donde se desarrolla y cambia el material expuesto, pero vuelve a presentarse la idea original del compás 194 en el 219 y 220. Ahora comienza un segundo proceso de transformación del mismo bucle que empieza a implementar notas simultáneas y posteriormente acordes. En el compás 227 y 228 hay un bucle basado en estos acordes, y al siguiente compás el bucle comienza a transformarse mediante la reducción y el uso de notas de mayor valor rítmico; hasta un acorde de 10 segundos en el compás 254.

La CODA se presenta en el compás 256 y funciona como una recapitulación de todo el material presentado en toda la obra, hasta llegar al compás 265, donde se presenta una variación del motivo principal y finaliza en el compás 269, utilizando las mismas ideas de la introducción.

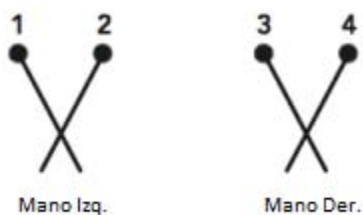
4.3 SUGERENCIAS DE ESTUDIO

Una de las principales dificultades de esta obra es la métrica irregular de los compases; así como de las figuras irregulares presentadas (tresillo, quintillos, seisillo, etc.); es necesario un buen solfeo ya que permitirá resolver una gran parte de la obra en cuestión. También es indispensable poner mucha atención a los pedales propuestos por el compositor y denotar cuando las notas están construyendo un nuevo discurso o viceversa; al estar basada en un principio de *inclusión – exclusión*, es muy importante hacer que este proceso de transformación sea lo suficientemente claro y notorio, con el objetivo de que el discurso musical no se vea interrumpido.

Mi sugerencia es iniciar con el estudio y la comprensión rítmica de cada compás por separado antes de incluir la disposición melódica de las notas; posteriormente se puede buscar la digitación adecuada y que sea más cómoda.

Los pasajes de mayor velocidad requieren ser estudiados en un *tempo* lento y considerando todas las digitaciones posibles; con el objetivo de poder distinguir aquellas que funcionen mejor para el ejecutante.

Utilizando una nomenclatura para dar a cada baqueta un número del 1 al 4, la disposición se puede presentar de la siguiente manera:



De este modo, a continuación se presenta la digitación sugerida para el compás 110, con el objetivo de permitir que la repetición de este bucle sea lo más fluida y continua posible:

37

6

3x

6

6

4 3 1 2 3 2 4 1 3 2 3 2 3 2 3 2 4 2

4 2 4 2 4 2

Es importante señalar que el ejecutante debe tener bien claro cuál será el nuevo bucle o discurso musical al que se está transformando. En el compás 37 hay un acento en la primera nota de cada seisillo, el cual posteriormente será la base del nuevo bucle al compás 40 y seguirá presente hasta poco después del compás 64 y 65.

6x

3

2

3

1)

1

3

3

1

1

2

3

f

1

2

3

pp

1

2

3

1

2

3

5

3

65

2

3

Compás 40

Compás 42

Compás 47

Compás 55

Compás 65

Con el mismo criterio de fluidez en el discurso musical, se sugiere la siguiente digitación para el compás 37:

The image shows a musical score for guitar. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The score consists of two measures, each repeated twice, as indicated by a double-headed arrow labeled "2x" above the staff. The first measure contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second measure contains: F#4, G4, A4, B4, A4, G4. Below the staff, the fingerings for each measure are listed: "4 2 4 1" for the first measure and "3 2 3 2 3" for the second. The notes in the second measure are marked with a "6", indicating the sixth fret. Below the fingerings, the sequence "1 3 1 3 2 2" is written, which likely represents a specific fingering or technique for the second measure.

Esta idea de continuidad debe prevalecer a lo largo de toda la pieza; el discurso musical es complejo y existen pocas pausas, las cuales se apoyan en los calderones correspondientes; por lo tanto el material debe ser constante e ininterrumpido. Es por ello que se debe buscar en cada compás, una digitación que le permita al ejecutante tener la menor dificultad posible ante las exigencias técnicas y musicales de la obra.

5. MICHIO KITAZUME

Nacido en Japón en 1948. A los 18 años entró a la Universidad Nacional de Artes y Música de Tokio dónde estudió composición con Tomojiro Ikenouchi, Akio Yashiro y Teizo Matsumara y piano con Shozo Tsubota y dirección con Hideo Saito y Masamitsu Takahashi.

En 1977 se unió al *Ensemble Vent d'Orien*" como compositor, director y productor, este ensamble resultó ganador en el primer premio del *Nakajima Kenzo Contemporary Music Prize* en '83. Estudió en París en 1979, durante un año gracias al programa de intercambio de la *Agency for Cultural Affairs*.

Sus trabajos más recientes incluyen "*Ei-Sho*" de 1994 Otaka y del *Grand-Prix of IRC- "Color of the Layers I"* de 1995, "*Ceremony of the Sky and Trees*" (1997), "*From the Beginning of the Sea*" (1999), "*Scenes of the Earth*" (2001), "*Concierto para clarinete*" (2002), "*Concerto for Orchestra*" (2003); obras ganadoras del Premio Otaka y del *Grand-Prix of IRC* en varias ocasiones. Muchas de estas obras se han interpretado por la NHK Symphony Orchestra. En 2004, ganó el 22° *Nakajima Kenzo Music Prize* por sus distinguidos logros en la composición musical. Es también director de la Japan Society for Contemporary Music, profesor huésped del Tokyo College of Music y profesor emérito de la Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music.⁹

⁹ http://michiokitazume.com/eng_profile.htm 16/11/2011 (la traducción es mía)

5.1 *SIDE BY SIDE*

Esta obra fue compuesta originalmente para un percusionista solista y orquesta en 1987, aunque también existe una versión para solo-percusión, sobre la cual se desarrollará el presente trabajo.

Es una obra de instrumentación libre, en la cual puede utilizar cualquier instrumento de percusión que pertenezca a la familia de los membranófonos. Está escrita a partir de pequeños patrones o células rítmicas que se repiten un número determinado o indeterminado de veces; y de acuerdo al compositor, este número de repeticiones puede respetarse o tomarse como sugerencia y repetir a elección del intérprete.

El patrón base de la obra es el octavo con puntillo, sobre el cual empezarán a desarrollarse poco a poco los motivos hasta llegar a una parte climática, dónde surgirán de nuevo los motivos ya expuestos y el patrón inicial aparecerá para finalizar la obra, pero en una subdivisión más pequeña (octavo). Aunque no hay un compás o una métrica estricta a lo largo de toda la obra, el pulso debe ser el mismo a través de las diferentes células rítmicas de toda la pieza.

La obra está llena de pequeñas melodías en cada una de estas células, que poco a poco van construyendo el discurso musical, haciendo uso de dinámicas contrastantes y de polirritmias que exigen una buena elección en el *set* de multipercusión así como un pulso interno estable y una independencia sólida de las extremidades.

5.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

Podemos dividir la obra en cinco partes principales asignando una letra a cada una de ellas, siendo las dos primeras muy semejantes a las dos últimas (Parte A – Parte E y Parte B – Parte D).

Primer Parte (A): Es la introducción de la obra, el patrón de octavo con punto marca el inicio de la obra (rojo); esta figura se repite 46 veces hasta una pequeña variación de dos notas (verde). El patrón se repetirá ahora 22, 16 y 12 veces hasta que se presenta ahora un motivo de cuatro notas basado en el anterior (verde). Esta construcción de base y variación se presentará hasta el tercer sistema en donde un nuevo motivo largo se desarrolla, repitiéndose dos veces, con y sin acentos (azul).

Al cuarto sistema hay un motivo más pequeño que seguirá del patrón base en *crescendo* hacia *f*. Aquí termina la introducción de la obra; comienza ahora un motivo nuevo, en *sub p*, que poco a poco irá creciendo a través de los nuevos motivos presentados, que ahora ya no tienen un número de repetición (amarillo). Al finalizar la hoja 3, se llegará a una dinámica *ff*, que finalizará este tema.

Segunda Parte (B): Nuevamente comienza una idea a partir de una dinámica *p*, en la voz más aguda; y los siguientes motivos serán más contrapuntísticos, algunas notas tendrán una notación *tenuto*, generando una melodía que debe sobresalir del acompañamiento (morado). Al llegar al segundo sistema se presenta la primer birritmia de la obra, 3 contra 2, pero en grupos de 5 notas con acento (rosa); le sigue un motivo suave como eco que se repetirá dos veces. Posteriormente habrá una nueva birritmia, esta vez 3 contra 4, en grupos de 4 y 5 respectivamente (rosa). El motivo de eco se presenta de nuevo pero esta vez en *f*, seguido de tres notas largas con acento (cuartos) por primera vez y el motivo de eco más desarrollado. Este motivo también se puede dividir en dos voces, una melodía en la voz inferior y aun acompañamiento (morado). Después del motivo de eco, aparece el patrón base, en la voz más aguda de la instrumentación. Estos motivos de melodía y acompañamiento se desarrollarán poco a poco hasta llegar al último sistema, donde las notas largas aparecen de nuevo, seguidas de tres patrones de birritmia, dos de los ya expuestos y uno nuevo (rosa).

Tercer parte (C): Esta parte inicia con 5 golpes en el bombo de pedal, mientras los cuales se indica un cambio de baquetas duras a suaves. A continuación se presenta una polirritmia de 3 voces que consta de un patrón base de 8 octavos en diferentes membranas (mano derecha), una segunda voz en octavos con punto (mano izquierda) y una tercera voz en el bombo de pedal que aparecerá en la segunda repetición del motivo, haciendo un *crescendo* muy largo. Esta sección es una de las más complejas de la obra, ya que los primeros dos patrones se deben repetir 3 veces para coincidir de nuevo. Y al incorporarse la tercera voz, la birritmia anterior debe repetirse 5 veces para coincidir con la nueva voz; es decir 15 patrones diferentes (gris).

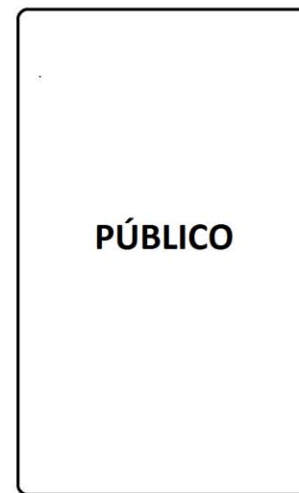
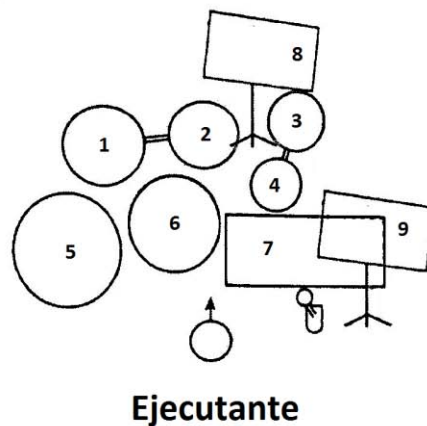
Cuarta Parte (D): inicia con un motivo nuevo (naranja), en *súbito mp*, este motivo aparecerá varias veces a lo largo de esta cuarta parte. Tras repetir este motivo las veces indicadas, se presenta una nueva frase en *súb f*, similar al grupo de 3 notas antes expuesto (café); pasando de nuevo al motivo anterior (naranja). Nuevamente aparece una idea en *súb f*, y se presenta el motivo inicial, pero esta vez comenzará a añadir una nueva voz, que poco a poco será la idea principal, el octavo, pero esta vez sin punto, haciendo que el intervalo se haga más pequeño comparado con el inicial (rojo). Ahora habrá un pequeño puente (turquesa) que llevará a una idea *ff*, tras la cual se presentarán los primeros motivos de la segunda sección (morado). Esta sección termina con el puente ya expuesto en turquesa.

Quinta sección (E): En esta sección habrá muchas ideas similares a las ya expuestas. Comienza con un pequeño grupo de notas que poco a poco se desarrollan hasta llegar al motivo principal de octavo, el cual se repetirá un determinado número de veces de manera muy parecida al puente anterior (morado). Después de presentarse esta idea, habrá un grupo de notas con acento que llevarán a una pequeña pausa o respiración. Ahora comienza la CODA de la obra con un motivo en *sub pp* y con *crescendo* que lleva hacia el octavo pero en una voz menos aguda, semejante al pequeño puente anterior. Se presenta el primer motivo de la cuarta sección seguido por otro grupo de notas en *ff*. La obra está finalizando con el motivo de octavo (rojo) y un grupo de dos notas en dieciseisavos, los cuales asemejan al inicio de la obra (verde). Esta idea se repetirá varias veces, algunas ocasiones determinado por el autor y en otras por el intérprete, cambiando la segunda nota de este grupo en cada una de las voces (azul) y con un *dim* muy largo, hasta llegar a un *pp morendo*, el percusionista puede dejar a un lado la baqueta de la mano izquierda y así terminar con un último golpe indicado con la mano.

5.3 SUGERENCIAS DE ESTUDIO

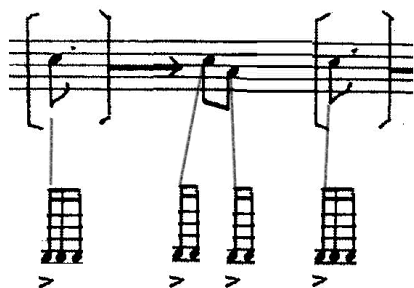
El autor permite el uso de cualquier membranófono; mi primera recomendación para la ejecución de esta obra es la elección oportuna de instrumentos. Mi sugerencia es que exista una distinción tímbrica amplia entre las voces. Yo he escogido la siguiente disposición instrumental, respetando el diagrama de la ubicación propuesto por el compositor:

1. Conga grave
2. Conga aguda
3. Bongo grave
4. Bongo agudo
5. Bombo de concierto
6. Tom tom o tom de piso
7. Bombo con pedal
8. Atril de música
9. Atril para baquetas

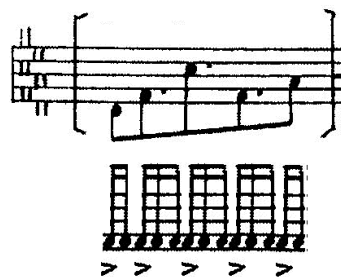


Es importante que el pulso del ejecutante sea lo suficientemente sólido y consistente, así como la comprensión rítmica de cada célula; debido a que no existe un compás estricto en toda la obra, es necesario entender y concientizar la duración de cada uno de los valores de las notas antes de ubicarlos melódica e instrumentalmente.

Mi recomendación es que cada célula rítmica sea desglosada en dieciseisavos y que de ser necesario se practique el tocar la nota real con una mano y rellenar la duración de la figura con la otra mano como a continuación se muestra:



Primer sistema de la primera hoja (**Letra A**)



Primer célula de la Cuarta parte (**Letra D**)

Se puede decir que la primera célula de la **Letra D**, está en un compás de 13/16, con una disposición de 2+3+3+3+2.

Este ejercicio puede aplicarse a cualquier motivo o idea dentro de la obra, con el objetivo de comprender rítmicamente la duración de las notas y durante el paso de una célula a otra.

El *ostinato* que se presenta en la tercer parte la obra (Letra C) puede escribirse de la siguiente manera:

Mano Derecha



Al incorporar la segunda voz, en la mano izquierda, el *ostinato* está compuesto por 3 compases, que se repiten 5 veces.

Mano Derecha

Mano Izquierda



Al agregar la tercera voz, con el pie derecho en el bombo de pedal, esta nota coincidirá armónicamente con la segunda voz, cada cinco octavos con puntillo, quedando una permutación de 15 combinaciones diferentes:

The image displays 15 numbered musical staves, arranged in a 5x3 grid. Each staff represents a different permutation of three voices. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The top staff of each permutation contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staves show the harmonic accompaniment for the three voices, with various dynamics and articulations indicated by slurs, accents, and hairpins.

Se recomienda la memorización de esta parte con el fin de enfocar la atención en cada una de las voces y las dinámicas escritas.

Para el estudio y práctica de las birritmias de la obra, se sugiere realizar un diagrama como el que a continuación se presenta, con el objetivo de comprender estructural y rítmicamente cada uno de estos grupos de notas, y posteriormente ejecutarlas con las voces correspondientes.



Birritmia de 2 contra 3



Birritmia de 3 contra 4



Birritmia de 5 diesiseisavos contra 3
diesiseisavos

Estos ejercicios al igual que los presentados para el estudio de la **Letra C**, deben practicarse primero de manera rítmica, es decir, comprendiendo la disposición de cada una de las notas a lo largo del compás; y posteriormente de manera melódica; ubicando cada nota en el membranófono correspondiente, así como las dinámicas que existan en la célula o motivo en cuestión.

6. JACOB DRUCKMAN

Jacob Druckman (26 junio 1928 a 24 mayo 1996) fue uno de los compositores estadounidenses más prominentes del siglo XX. Nacido en Filadelfia el 26 de junio de 1928, comenzó a estudiar violín y piano a temprana edad, posteriormente ingresó a la Escuela de Música Juilliard, donde estudió con Vincent Persichetti, Mennin Pedro, y Bernard Wagenaar. En 1949 y 1950 estudió con Aaron Copland en Tanglewood y más tarde continuó sus estudios en la Escuela Normal de Música de París de 1954 a 1955. Druckman produjo una lista sustancial de trabajos de carácter orquestal, de cámara y vocal, así como música electrónica. En 1972 ganó el Premio *Pulitzer* por su primera gran obra orquestal de *Windows*. Otros premios que recibió incluyen una *Fulbright Grant* en 1954, un premio *Thornbe Foundation* en 1972, dos *Guggenheim Grants* en 1957 y 1968, entre otros. Fue compositor en residencia de la Orquesta Filarmónica de Nueva York desde 1982 hasta 1985¹⁰, así como de la *American Academy* en Roma y Director Artístico de festival de música *Horizons*.

Druckman fue catedrático en la Escuela Juilliard, Bard College y en Tanglewood. También fue Director del Estudio de Música Electrónica y Profesor de Composición en el Colegio de Brooklyn.

El crítico Mark Swed lo describió así:

“En el fondo del trabajo de Druckman yace un audaz, fehaciente y llamativamente físico gesto dramático. Aun así la obra de Druckman siempre ha exhibido una característica más; el de una estructura cuidadosa, construida con meticulosa atención a los detalles. El proceso de integrar estos dos aspectos ha sido un factor constante a lo largo de su desarrollo como compositor”.¹¹

¹⁰ <http://www.nytimes.com/1996/05/27/arts/jacob-druckman-67-dies-a-composer-and-teacher.html> (la traducción es mía) 06/11/2015

¹¹ http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2758&ttype=BIOGRAPHY&ttitle=Biography (la traducción es mía) 06/11/2015

6.1 REFLECTIONS ON THE NATURE OF WATER

Fue compuesta en 1984 y de acuerdo al compositor, está basada en el la música para piano, *Preludes* de Claude Debussy, propiamente de la pieza *Reflets dans l'eau*, del primer libro *Images* (1905). En palabras del propio autor:

“La obra es una pequeña compensación a una gran deuda. Hay estrictamente dos compositores, Debussy y Stravinsky, cuya música me influyeron profundamente durante mis años de formación que no tuve opción más que volverme compositor.”¹²

Reflections on the Nature of Water está dedicada a Daniel Druckman, hijo del compositor, quien es percusionista principal adjunto de la Filarmónica de Nueva York desde 1991 y profesor de percusiones y música de cámara de la Escuela de Música Juilliard. Daniel Druckman define la obra de la siguiente manera:

“La obra se conforma de 6 études que exploran las posibilidades sónicas, tímbricas y expresivas de la marimba de una manera única. Y aunque existen muchas similitudes entre ‘Reflections’ y los ‘Preludes’ de Debussy, creo que la relación más irrevocable es que ambas piezas trascienden la forma y desarrollan estas exquisitas ‘miniaturas’ con una profunda emoción y belleza que contrastan con su brevedad.”¹³

Esta obra además de ser un estándar dentro del repertorio solista de marimba, es un conjunto de piezas breves que buscan explotar las posibilidades tímbricas y sonoras del instrumento, tomando como referencia la naturaleza del agua; y con un sentido pianístico al basarse en la obra de Claude Debussy para este instrumento.

¹² Druckman, Daniel. 2012. *Marimba Master Class on ‘Reflections on the Nature of Water’ by Jacob Druckman*. Meredith, E.E.U.U., p.4

¹³ *Loc Cit.*

6.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

Esta obra está compuesta por 6 piezas o movimientos, de los cuales se han escogido 5: 1. *Crystalline*, 2. *Fleet*, 3. *Tranquil*, 4. *Gently Swelling* y 6. *Relentless*.

- **Crystalline:** Esta pieza tiene una estructura ternaria y cada una de esas partes se conforma de dos temas; A y B. Estos temas se presentan de forma similar, pero con un desarrollo diferente cada vez. El tema A de la primer parte se integra de pequeños grupos de 6 a 8 notas; una nota real que constituye una melodía, seguida de notas fantasmas; estos grupos le dan nombre al movimiento ya que cada uno de ellos representa pequeñas gotas de agua cayendo sobre una superficie de manera “cristalina”. Cada grupo de notas tiene un matiz específico y en ocasiones un *diminuendo*. El primer tema B inicia con la anacrusa del último grupo de notas del tema A, seguido de un tremolo a manera de pedal, y nuevamente alguna notas simultáneas que van formando una melodía que se va desarrollando y subiendo de dinámica. Al final de la primera hoja en el compás 15, el pedal crece hasta llegar a una octava justa en las notas La3 y La4 y una melodía que va desapareciendo en la voz superior.

Este golpe de octava se volverá a presentar en la segunda parte de la pieza, en el tema A', a manera de eco, y con la estructura de pequeños grupos de manera casi íntegra. Posteriormente aparecerá de nuevo el tema B, pero esta vez más desarrollado, hasta llegar a una dinámica *ff*, donde podemos encontrar el clímax del movimiento en dos grupos de notas melódicas con *diminuendo* y *ritenuto*.

La tercer parte es una pequeña recapitulación del tema A, con algunos de los grupos del comienzo, pero esta vez habrá nuevos grupos, rítmicamente diferentes. Podemos destacar el grupo de quintillo del compás 30, ya que en esta figura está basado casi en su totalidad el segundo movimiento de la obra, así como la digitación del mismo.

- **Fleet:** Comienza con una introducción de 5 compases sobre el cual estará la base del resto del movimiento; un grupo de 4 treintaidosavos conformado por dos pares de 4tas y 5tas (la mayoría de las veces); de manera muy similar a como aparecieron en el movimiento anterior, este grupo

de notas estará presenta a lo largo de casi todo la pieza y en una dinámica suave que va del *mp* al *pp*. Después de la introducción y esta base rítmica irá cambiando armónicamente e irán apareciendo algunas notas esporádicas en una dinámica contrastante (*fz* ó *sfz*). Este material llegará a un pequeño clímax en el compás 19 en una nota sola, donde se interrumpirá la base rítmica, en un pequeño puente hacia una segunda parte de este material rítmico. En el compás 27 esta base rítmica crecerá hasta un *mf*, pero finalizando en la primer nota del siguiente compás (29); en un *sffz* y con una ligadura. Aquí comienza una nueva parte del movimiento en la cual, la base se ha interrumpido de nuevo y poco a poco comienza a desvanecerse a lo largo de 5 compases para llegar a un *poco meno*, a manera de CODA. En esta nueva sección, la base rítmico armónica ya no cambia, y las notas esporádicas y con ligaduras ahora tienen una dinámica menor (*p*). Funcionando como un eco que anuncia la próxima conclusión del movimiento. La base cambiará de armonía en los últimos 3 compases e irá disminuyendo hasta terminar en una dinámica *pppp*; finalizando con 4 golpes de 5tas justas y con ligaduras muy largas.

- ***Tranquil:*** Al iniciar este movimiento hay una segunda mayor armónica, similar al último compás del primer movimiento, la cual estará presente a lo largo de todo el movimiento como una campana¹⁴ y que irá desapareciendo con un *diminuendo* similar a un eco. Entre este motivo de notas, comenzará un segundo tema en el compás 5, con un grupo de treintaidosavos con *diminuendo*, este motivo volverá a aparecer en el compás 8 y a partir del compás 10 será la melodía principal a lo largo de 8 compases hasta el último sistema de la hoja 8 donde las notas simultáneas del inicio, vuelven a presentarse pero esta vez en un intervalo de séptima menor durante dos compases. En el compás 21 aparece un pequeño coral de 4 voces y en el compás 23 la segunda mayor armónica se presenta de nuevo. En el compás 25 se presenta el motivo de treintaidosavos seguido de otro coral de 4 compases. En el compás 30 se presenta la *coda*, con el motivo de segunda mayor armónica por última vez, en el siguiente compás aparece de nuevo el grupo de treintaidosavos que conducen a una cuarta justa en *pp*, con *diminuendo* y trémolo; el movimiento concluye con las mismas notas de la segunda mayor armónica del primer compás; de manera similar al último compás del primer movimiento.

¹⁴ Op. Cit. P. 11

- **Gently Swelling:** Traducido al español como “*Gentilmente oleando*”. Este movimiento se caracteriza por tener un *ostinato* en la voz grave (mano izquierda), en un compás de 10/8 y formado siempre por grupos de 3 y 4 dieciseisavos; y sus combinaciones; 3+3+4 ó 3+4+3 y 4+3+3. Y una melodía en la voz superior (mano derecha) compuesta por dos notas, en ocasiones de manera armónica o melódica. La pieza tiene una forma binaria, siendo la segunda una recapitulación de la primera y una CODA.

Cada una de estas partes se puede dividir en 3 secciones de acuerdo a la melodía del *ostinato*. La primera sección (A) tiene como primera nota Re, la segunda sección (B) en Do sostenido y la tercera (C) en Mi bemol. **La sección A** de la primera parte consta de 8 compases de 15/16, más uno de 7/16 que modula hacia **la sección B**; también de 8 compases y seguido nuevamente de un compás de modulación. Estas dos secciones A y B, poseen una melodía que siempre crece y decrece dinámicamente y se va moviendo de manera diatónica (señalado con rojo). **La tercer sección C**, se presenta en un carácter *misterioso*, con un *crescendo poco a poco y piu e piu agitato*. Cada compás de esta sección tendrá una dinámica mayor hasta el compás 27, donde por primera vez se presenta una figura de cinco quintas justas, similares a las del final de segundo movimiento. Estas notas deben resonar a lo largo de todo el compás. Al siguiente compás se presenta otro grupo de notas y la sección finaliza con una melodía basada en la base rítmica del segundo movimiento y que inicial en anacrusa al compás 30 y va disminuyendo hacia el compás 31 donde inicia de nuevo la sección A. Esta sección puede considerarse como A' ya que hay muy pequeñas variaciones en la melodía con respecto a la sección anterior. Sólo consta de 6 compases y modula hacia una sección B' en el séptimo compás. La sección B' se comporta igual que la sección A', 6 compases más uno de modulación hacia C'. La sección C' también posee un *crescendo* largo y al llegar al compás 51, la figura que corresponde al compás 27, esta vez se presenta con tresillo (señalado con verde). A partir de aquí inicia una CODA, en la que se combinan este grupo de quintas con la figura rítmica del segundo movimiento. A lo largo de 14 compases estas dos figuras irán disminuyendo y reduciendo su duración, manteniéndose siempre en dinámicas suaves. Este movimiento concluye como casi todos los anteriores, con una 4ta justa con una ligadura que debe resonar a lo largo de todo el compás final

- **Relentless:** Este movimiento, traducido al español como *Implacable*, es el último de los 6 que conforman esta obra, se puede dividir en 2 partes y una coda. La primer parte consta de una

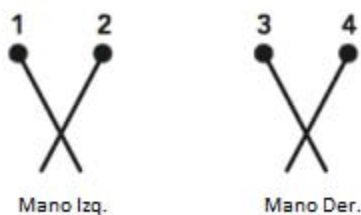
pequeña introducción sobre la cual se basará gran parte del movimiento; una melodía en la voz inferior y un acompañamiento en tresillo en la voz superior. Este motivo seguirá a lo largo de 7 compases hasta llegar a una nota Si bemol en *sffz*, seguida de un tresillo de octavos que resuelve en una nota Sol bemol en la misma dinámica; de manera similar a las notas acentuadas en el segundo movimiento. La melodía seguirá desarrollándose como en la introducción hasta el compás 16 donde se presenta una nota larga nuevamente. Al compás 20 habrá una melodía birrítmica descendente, basada en el tresillo de octavos. Al llegar al compás 22 – 24 la melodía llegará a un *ppp* que después contrastará con dos cuartas justas simultáneas en el compás 25 en *ff* y con acento, donde comenzará el tema inicial de nuevo. Este tema se desarrollará a lo largo de 9 compases hasta llegar al compás 35, con otra nota larga, donde comenzará una nueva parte de la obra. En esta segunda parte, hay una primera idea que combina la melodía inicial, con los tresillos de octavos junto con algunas notas largas; en un motivo que poco a poco se va desarrollando hasta llegar al clímax del movimiento en los compases 50 y 51. A continuación se presenta un pequeño puente basado en el motivo inicial del movimiento; con un *ritardando* y *diminuendo poco a poco*. En el compás 57 se presenta la coda, que usa las mismas notas de la introducción y que va disminuyendo hasta el compás 64. En los últimos 3 compases la melodía comenzará a subir de registro hasta culminar en un acorde de cuarta y quinta justas en el último compás.

6.3 SUGERENCIAS DE ESTUDIO

La primera recomendación para el estudio y ejecución de esta obra, es la correcta y adecuada elección de baquetas para cada uno de los movimientos. En el primer movimiento es necesario hacer una distinción clara de cada una de las notas reales y de las apoggiaturas. Por ello es recomendable utilizar baquetas que permitan una buena definición pero que también permitan realizar los trémolos a partir del compás 7 de manera suave, como un pedal en un segundo plano.

En este movimiento se debe tener mucha precisión rítmica en la duración de los silencios y de cada uno de los compases; por ello se sugiere el estudio con metrónomo en un tempo lento, que permita la comprensión de la distribución de cada uno de los compases.

La digitación utilizada a lo largo de casi todo el segundo movimiento se puede resumir como: 4, 3, 1, 2; considerando la disposición de las baquetas de la siguiente manera.



Es recomendable practicar esta digitación en prácticamente todos los intervalos posibles, desde segundas hasta octavas o novenas. A continuación se muestran algunos ejercicios que son parte del libro *Method of Movement of Marimba* de Leigh Howard Stevens.



The image displays four systems of musical notation for marimba. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled '343' and shows a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system is labeled '351' and continues the melodic and rhythmic patterns. The third system is labeled '379' and shows a more complex melodic line in the treble staff. The fourth system is labeled '407' and shows a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

15

El motivo más importante del tercer movimiento es el de las recurrentes segundas simultáneas que aparecen desde el primer compás; este par de notas deben de sonar siempre como campanas, de acuerdo a Daniel Druckman, en su libro *Master Class on 'Reflections on the Nature of Water'*. Es importante que siempre tengan una cadencia natural y que estén en un plano totalmente diferente al de la otra voz¹⁶.

Las notas en treintaidosavos deben ser rápidas y claras, como en el primer movimiento; nuevamente se recomienda buscar un tipo de baqueta que permita dar un sonio amplio a la voz principal, y la suficiente claridad al acompañamiento. El uso de metrónomo es muy importante para poder comprender la distribución temporal de las voces a lo largo del compás. Los acordes

¹⁵ Stevens, Leigh Howard. *Method of Movement of Marimba*. Charles Dumont & Sons. E.E.U.U, p. 68, 69, 71, 74

¹⁶ Druckman, Daniel. 2012. *Marimba Master Class on 'Reflections on the Nature of Water' by Jacob Druckman*. Meredith. E.E.U.U., p.11

de los compases 21 – 24 deben ser muy suaves, como un coral, y cada una de las voces debe conectarse a la siguiente de manera ligera y fluida.

En el cuarto movimiento es necesario distinguir las notas del *ostinato* de la melodía superior. Se sugiere la estudio de las voces de manera aislada, cada mano por separado y posteriormente de manera simultánea; primero rítmicamente y después incorporando las notas. Es muy importante respetar las dinámicas de cada una de ellas.

El sexto y último movimiento, también está conformado por dos voces simultáneas; una melodía y un acompañamiento. Nuevamente se sugiere elegir un tipo de baqueta que favorezca una proyección clara y limpia del sonido en la melodía y que a la vez pueda denotar en un segundo plano al acompañamiento, permitiendo que exista una distinción en ambas voces, pero sin recurrir a timbres propiamente diferentes.

La mayor parte de este movimiento se basa en el siguiente ejercicio tomado del libro *Method of Movement of Marimba* de L. Howard Stevens; por lo tanto se recomienda la práctica de este patrón en todos los intervalos posibles. Aquí se muestra un ejemplo de la digitación sugerida para el primer compás y un extracto de los compases 14 y 15:



Ejercicio tomado del método de Howard Stevens.

Primer octavo del compás 1.



Compases 14 y 15 del movimiento.

¹⁷ Stevens, Leigh Howard. 1980. *Method of Movement of Marimba*. Charles Dumont & Sons. E.E.U.U, P. 79

¹⁸ Druckman, Jacob. 1984. *Reflections on the Nature of Water*. Boosey & Hawkes. . E.E.U.U, p.16

Durante el estudio de todos los movimientos de esta obra, es ampliamente recomendable y útil el uso de un metrónomo, esto debido a las pequeñas figuras rítmicas, así como los compases irregulares presentes en casi toda la obra. También se sugiere tener a disponibilidad la mayor cantidad de baquetas posibles, con el objetivo de buscar un color y un timbre que sea acorde a la temática de la pieza (la naturaleza del agua). De la misma manera, se sugiere apoyarse en las ideas del libro de Daniel Druckman; *Master Class on 'Reflections on the Nature of Water' by Jacob Druckman*.¹⁹

¹⁹ Druckman, Daniel. 2012. *Marimba Master Class on 'Reflections on the Nature of Water' by Jacob Druckman*. E.E.U.U. Meredith,

7. ALFREDO ANTÚNEZ PINEDA

Nació en México D.F. en 1957. Comenzó sus estudios musicales en la Academia de Música Schaenferburg con Guadalupe de Schaenferburg. Posteriormente ingresó a la Escuela Superior de Música del INBA, donde fue alumno de Natalia Chepova y Arceo Jácome en la cátedra de piano y con el maestro Héctor Quintanar y Francisco Núñez Montes en la de composición. Titulándose como Licenciado en Composición Musical.

También ha tomado cursos de composición con algunos maestros como Radko Tichasky, Federico Ibarra y Hebert Vázquez y de música electrónica con Francisco Núñez y Roberto Morales.

Durante su educación y su carrera como compositor, ha tenido distintos modelos que han influenciado su obra, como Mozart, Beethoven o Chopin. Sin embargo su mayor influencia ha sido Bela Bartok, debido a sus características rítmicas, melódicas y percusivas.²⁰

En el año 2002, Fomento Musical publicó su libro “*Piano solo, obras de carácter lírico*”. Al mismo tiempo ha participado en importantes foros sobre educación musical, y ha realizado conferencias sobre música y arte. Y en 2014 fue nombrado Director de la Escuela Superior de Música, dónde también ha sido profesor de Armonía, Solfeo y Formas Musicales, desde 2002²¹.

²⁰ Parra, Abraham. 2014. *Notas al programa*. México. UNAM.. p.31

²¹ Antúnez, Alfredo. 2010. *Minerales: libro para cinco timbales, un percusionista*.. UNAM. México, , p.7

7.1 MINERALES: LIBRO PARA CINCO TIMBALES; UN PERCUSIONISTA

El compositor define esta obra de la siguiente manera:

“Minerales I, II y III son un homenaje al reino inorgánico. Son obras en un lenguaje propio de la técnica de tocar los timbales, pero con una fuerte expresión y poder evocativo del fundamento energético y místico de los minerales considerados. La expresión de estas obras, desea cantar todo lo poético que puedan sugerir las primitivas melodías abrazadas con diseños rítmicos contrastantes, los cuales conducen tanto al ejecutante como al oyente a un momento misterioso y originario (quizá...). En estas obras se abordan las dificultades rítmicas en un propósito de hacer del timbal un instrumento que canta en un ámbito del color lumínico y evocativamente dancístico”²².

El conjunto de piezas para cinco timbales llamado *Minerales*, es una serie de 3 libros conformados por 3 piezas cada uno, donde cada una de ellas tiene como propósito explorar y explotar al máximo las capacidades tímbricas de los timbales así como las dificultades técnicas y exigencias para tratarlos como un instrumento solista con un carácter melódico y armónico. Están escritas para 5 timbales con el propósito de abarcar los registros más amplios en el rango melódico y buscan explotar al máximo los recursos técnicos, musicales e interpretativos, haciendo uso de diferentes baquetas, tipos de golpe, birritmias, entre otros. Al estar basados en la organicidad de las piedras preciosas que le dan nombre, este conjunto de piezas están llenas de energía y permiten que el discurso musical pueda evocar una danza primitiva o arcaica, pero dentro de un lenguaje compositivo mexicanista.²³

²² *Op. Cit.*

²³ *Nota proporcionada por el compositor (2013)*

7.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

Azufre.

Afinación de los timbales:



Esta primera obra se puede dividir en 4 partes principales, y cada una de esas partes se conforma de dos temas; uno a manera de *recitativo*; tranquilo y solemne, y el segundo tema con más complejidad rítmica. Cada una de los temas se presenta como una variación de los motivos o frases ya expuestos, pero contrastando tanto en dinámica como en melodía.

Primera sección: Comienza con una introducción de 5 compases con notas largas en los timbales agudos, como un canto el cual se utilizará de nuevo para el final de la coda y de la obra. En el sexto compás se presenta el tema principal (**Tema A**) que estará presente a lo largo de toda la obra y que funciona como un *recitativo*. Se caracteriza por ser anacrúsico y con notas largas en los timbales graves. En el compás 42, aparece el primer tema rítmicamente más desarrollado, llamado **Tema B**; comienza en una dinámica *f*, e incorpora tresillos de octavos que posteriormente se convertirán en seisillos de dieciseisavos. Éste se puede dividir en 3 frases principales que concluyen en una nota larga sobre el timbal más agudo, para luego exponer nuevamente el *recitativo* de los primeros compases de la obra.

Segunda Parte: Inicia en el compás 65, es la primer variación del tema A, podría considerarse A' pero de manera menos desarrollada, es relativamente corto y presenta algunas ideas nuevas, para dar paso al segundo tema B en el compás 82, este es el punto climático de la pieza debido a

las dinámicas más altas y la mayor complejidad técnica en los ritmos de seisillos. Esta sección concluye en un calderón similar al del anterior **Tema B**.

Tercera Parte: Después del calderón se presenta una nueva variación del **tema A**; las dinámicas contrastan más entre sí y concluye en un *diminuendo* largo en el timbal más grave, similar al primer tema **A**; funciona como un puente hacia un nuevo tema que comenzará en el compás 133. Esta nueva idea (**Tema C**) se conforma por dieciseisavos con una dinámica *f*, y es un nuevo discurso a lo largo de los cinco timbales terminando en un *diminuendo* sobre los timbales más graves.

Cuarta Parte: Se reexpone el Tema **A** casi en su totalidad, variando rítmicamente sólo al final del tema, seguido del último tema de la pieza, el cual se asemeja en gran medida al anterior tema **C**, pero esta vez en una dinámica *p*. Esta última parte concluye con una CODA que utiliza los recursos del tema ya expuesto y de la introducción pero esta vez en las notas más graves (Mi y Si bemol)²⁴.

Grafito.

Afinación de los timbales:



Es una pieza de carácter melódico principalmente, pero que también desarrolla aspectos de birritmia y voces simultáneas en los timbales.

²⁴ Vázquez Esquivel, David. 2011. *Notas al programa*, UNAM, México, p. 8-9

Podemos dividir la estructura de la obra en tres partes principales:

Primera parte; Se conforma de un tema presentado como una introducción, el cual se caracteriza por ser totalmente anacrúsico, los octavos en la segunda mitad del tiempo casi siempre están tremolados en treintaidosavos. Comienza con dinámica en *f* y *mf*, para posteriormente disminuir y dar paso al siguiente tema (**Tema B**), en el compás 30. Es el tema más ágil y fuerte de la obra, inicia en *mf*, con un motivo recurrente en los timbales graves para después desarrollarse en los timbales más agudos en una dinámica *ff*, donde comienza una línea melódica incesante de dieciseisavos que no paran sino hasta el compás 62. La melodía vuelve a ser ligera y concluye con un *diminuendo*, para reexponer una parte el tema **A** y desarrollando una nueva idea en una dinámica *p* por primera vez en toda la obra. Posteriormente hay una dinámica súbita en *f*, que poco a poco vuelve a disminuir para presentar ahora una idea y carácter diferente.

Segunda Parte: Aquí tenemos la primer birritmia de la obra (**Tema C**), en la que el compositor ha hecho la indicación *Resaltar melodía*, la cual se encuentra en la mano derecha en *forte*, en los timbales agudos; la otra mano hará un acompañamiento en *mf*, que poco a poco se igualarán en volumen haciendo *crescendos* y *diminuendos*, terminando en los timbales graves con una dinámica *pp*, por primera vez en toda la obra. Posteriormente hay un desarrollo diferente a la birritmia anterior, en la cual la melodía se encuentra en la mano derecha y la mano izquierda hace un acompañamiento en tresillos de octavo, el tempo es más rápido, haciendo que poco a poco se regrese al tema **B**.

Tercera Parte: Se repite el Tema **B** de manera casi íntegra. Sólo cambian los últimos 3 compases al presentar una nueva idea de *notas dobles*, en una dinámica *pp*, los cuales funcionan como un pequeño puente hacia la parte final de la obra. El último tema, nuevamente birrítmico sirve como la coda de la pieza y se puede dividir en dos secciones. La primera sección de este tema es similar a lo ya expuesto en el tema **C**, pero ahora presenta una nueva idea en el compás 205: notas dobles en *crescendo* que posteriormente se usarán en el final de la obra. Estos tres compases llevan a la segunda parte de este tema, donde las voces se invierten. Ahora la melodía está en la voz inferior (mano izquierda). La segunda parte del tema puede denominarse la CODA de la obra. Las notas dobles aparecen de nuevo en el compás 212 a 214, así como en los últimos

nueve compases, primero en una dinámica *p*, y después en un *diminuendo* a partir de un *mf* y concluyendo en un *ritardando*.

Granate.

Afinación de los timbales:



En esta pieza se combinan las posibilidades melódicas y armónicas de los timbales. Su principal particularidad es el uso de birritmias a lo largo de casi toda la pieza y de utilizar una figura irregular de quintillo.

Se divide en 3 partes principales, siendo las dos primeras muy similares entre sí y la tercera con nuevo material y una coda.

Primera parte: El primer **Tema A** presenta una introducción melódica de 19 compases. Después se exponen pequeñas frases que constan de cuatro compases cada una, intercalando una frase de carácter armónico con una de carácter melódico. En el compás 41 reexpone el material melódico y armónico, así como los quintillos de la introducción, concluyendo en un *diminuendo* que va de los timbales más agudos a los más graves. El **Tema B** (compás 67 – 101), es un tema más tranquilo en un compás de 5/8, formado por cuatro frases de ocho compases cada una.

Consiste de una melodía y un acompañamiento, que va cambiando de registro en cada uno de los timbales y de manos (la melodía en una mano y acompañamiento en la otra). Concluye con un *ritardando* en dos compases y notas largas y resonantes.

Segunda Parte: Utiliza ideas del tema **A** así como motivos nuevos y por primera vez una dinámica *ff*, a partir de la cual comienza un *diminuendo* en el compás 128, donde se puede apreciar el material ya expuesto anteriormente. El Tema **B** se reexpone de manera idéntica.

Tercera Parte: Este tema comienza en una dinámica *p*; de manera contrastante a los temas anteriores, presenta nuevas ideas y motivos melódicos y armónicos, hay nuevas birritmias a partir del compás 184 y concluye con un CODA, que es una reexposición del tema A', pero de manera conclusiva; comienza en una dinámica *f*, a partir de la cual poco a poco va disminuyendo, yendo a los timbales graves y concluyendo en un *ritardando* sobre un quintillo, característico de la pieza.

7.3 SUGERENCIAS DE ESTUDIO

Azufre

Esta pieza tiene un carácter melódico, por ello el compositor indica el uso de baquetas semiduras que puedan hacer cantar a los timbales en la primera sección a manera de *recitativo* y que a la vez permitan claridad en los tresillos, seisillos y dieciseisavos de las demás secciones. Se recomienda respetar y diferenciar las dinámicas presentadas para evitar que la obra se vuelva monótona, y la melodía pueda fluir continuamente.

A continuación se presenta una lista de digitaciones propuestas, con el fin de facilitar los pasajes seleccionados.

D - Mano Derecha
I - Mano Izquierda
Ⓧ - Cruce hacia la mano indicada



Compás 47



Compás 101 -105

En casi toda la obra existen cruces de baquetas (*crossed sticking*) que pueden practicarse con los siguientes ejercicios:

-R: (*Right*) Mano/brazo derecho

-L: (*Left*) Mano/brazo izquierda

The first staff shows a rhythmic exercise in bass clef. Above the staff are four groups of hand indicators: R L^X R L, R L^X R L, R L^X R L, and R L^X R L. The notes are quarter notes, with the first note of each group being accented. The second staff shows a similar exercise with four groups of hand indicators: L R^X L R, L R^X L R, L R^X L R, and L R^X L R. The notes are quarter notes, with the first note of each group being accented.

La afinación indicada es sólo una sugerencia, sin embargo se puede sustituir por cualquier otra que se desee.

Estos ejercicios de dos compases pueden repetirse un determinado número de veces a una velocidad cómoda para el percusionista, es por ello que no hay una indicación metronómica; lo ideal es que siempre exista una fluidez, un buen sonido y que no se presente tensión en el cuerpo, como en el la sujeción de las baquetas (*grip*).

The first staff is in treble clef and 6/8 time. Above the staff are four groups of hand indicators: R L R, R L R, R L R R L R, and R L R R L R. The notes are eighth notes. The second staff is in bass clef and 6/8 time. Above the staff are four groups of hand indicators: L R L, L R L, L R L, and L R L. The notes are eighth notes.

Grafito

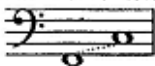
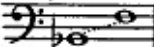
La afinación propuesta por el compositor puede no ser viable en algunos timbales. En el libro *Modern Method for Tympani*, de Saul Goodman, encontramos que las notas más altas en los timbales son La, Do, Fa, La²⁵.

A drum of 30" or 32" will give good quality from low D to the A above.



²⁵ Goodman, Saul. 1948. *Modern Method For Tympani*. Mills Music. Inc. E.E.U.U. p. 12

The most popular size drums in use are of 25" and 28" in diameter.

The large 28" drum has a range from low F to C.  and the smaller 25" drum has a range from Bb to F. 

Y recomienda lo siguiente:

It should be remembered that the right size drums should be used whenever possible in order to give a good quality of sound for each desired note.

*"Hay que recordar que el tamaño adecuado de timbal(es) debe utilizarse siempre que sea posible con el fin de dar una buena calidad de sonido a cada nota"*²⁶

Por otra parte, en el libro *The Complete Timpani Method*, de Alfred Friese y Alexander Lepak se menciona el mismo rango para los timbales de 28/29" y 25/26", pero también describe un "rango extendido" de una séptima menor, teniendo así como la nota más alta Si bemol, Re, Sol, Si bemol²⁷.

RANGE OF TIMPANI

<u>NORMAL RANGE</u>		<u>EXTENDED RANGE</u>	
28" Timpani	25" Timpani	28" Timpani	25" Timpani
			

Por lo tanto, de ser necesario, yo sugiero la transportación de la obra a una segunda menor o mayor descendente, de ser necesario; quedando la afinación de la siguiente manera:

½ tono descendente

Bb – D – Eb – E – A

1 tono descendente

A – C# – D – D# – G#

²⁶ Loc. Cit. (Traducción del autor)

²⁷ Friese Alfred and Alexander Lepak. 1954. *The Complete Timpani Method*. Warner Bros Publications. E.E.U.U. p.

Mi elección ha sido transportar la afinación de la pieza a un semitono descendente.

Para resolver los octavos ligados al inicio de la obra se pueden tener dos criterios; ligar los octavos a la nota siguiente, o no ligarlos, como si fueran notas *staccato*. Estas resoluciones se basan en el tema *The Roll*, en el libro de Saul Goodman, *Modern Method for Tympani*, p. 27²⁸.

3. The tied eighth roll, written  *El roll de octavo ligado, escrito*

sounds  *Suena*

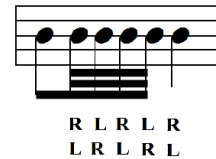
4. The short eighth roll or twirl  *El roll de octavo corto o twirl*

R L R

Tomando el primer criterio se sugiere ejecutar los octavos de la siguiente manera:



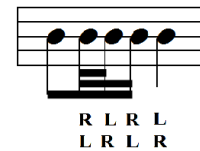
Ejecutar cuatro notas en cada octavo



Para el segundo criterio:



Ejecutar tres notas en cada octavo



Para la ejecución de estos pasajes, mi elección ha sido utilizar el primer criterio de cuatro notas por octavo; el tempo indicado por el compositor, permite que estos grupos de tres o cuatro notas

²⁸ Goodman, Saul. 1948. *Modern Method For Tympani*. Mills Music. Inc. E.E.U.U.

funcionen como un roll; así como lo ha sugerido en la pieza *Magnetita*, del mismo libro, como podemos ver a continuación:

*) En la obra *Magnetita*, hacia el compás 35 (pág.4) en adelante se propone la siguiente manera de resolver y digitar los roles de esa sección.

The image shows a musical score for Timpani. It consists of two staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Above the notes are letters 'D' and 'I' indicating drum strokes. There are three triplet markings with the number '3' below them. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a simpler rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking 'ff' is written below the first few notes of the bottom staff.

29

Granate

La mayor parte de la obra se basa en el uso de notas dobles ó simultáneas (llamadas en ocasiones, *double stops*). Por lo tanto, sugiero la práctica de los siguientes ejercicios con el propósito de familiarizar el movimiento de los brazos a lo largo de los cinco timbales.

The image shows a musical exercise for Granate. It consists of two staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a rhythmic pattern of eighth notes. Above the notes is a horizontal line with the letter 'R' above it, indicating a roll. The bottom staff is a single line with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a rhythmic pattern of eighth notes. Below the notes are the letters 'L' and '2', indicating fingerings.

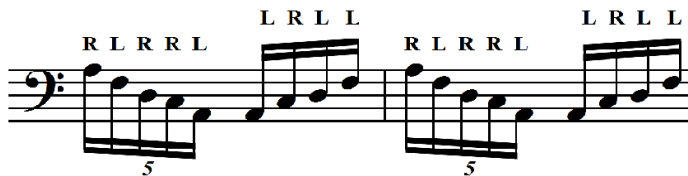
Los pasajes de los compases 74, 82 y 90 requieren de bastante destreza y agilidad en ambas extremidades, es por ello que se sugiere la práctica de ejercicios que permitan al percusionista realizar movimientos ligeros y veloces en cada uno de los timbales.

The image shows a musical exercise for Granate. It consists of a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a rhythmic pattern of eighth notes. Above the notes is a horizontal line with the letter 'R' above it, indicating a roll.

²⁹ Antúnez, Alfredo. 2010. *Minerales: libro para cinco timbales, un percusionista*. UNAM. México, p.7



Para la figura de quintillo presente a lo largo de casi toda la obra, se propone utilizar la siguiente digitación, así como los ejercicios con los cuales el ejecutante podrá familiarizarse mejor:



En cada una de las piezas, se sugiere prestar mucha atención al golpe de la baqueta en cada timbal, con el objetivo procurar la mejor definición de sonido y que el discurso melódico tenga continuidad.

8. CONCLUSIONES GENERALES

Al haber realizado los análisis correspondientes a cada una de estas piezas, resulta más fácil resolver las dificultades técnicas y musicales que presentan las obras seleccionadas. Espero que el material y las sugerencias que he propuesto, sirvan de gran utilidad para cualquier percusionista que desee abordar este repertorio.

Las soluciones a las que llegué me han funcionado durante el estudio y la preparación de estas piezas; no obstante, las ideas que he propuesto pueden modificarse y adecuarse a las necesidades, cualidades y capacidades de cada persona.

Cada una de las recomendaciones hechas en este trabajo son resultado de mi experiencia como instrumentista a lo largo de mi carrera; por ello también quisiera dejar estas ideas como un punto de partida a partir del cual se puedan incorporar nuevas y/o mejores soluciones a las dificultades que pudieran presentarse durante el estudio y ejecución de este material.

Creo que para cualquier percusionista es más fácil poder abordar su repertorio si tiene a su disposición una serie de herramientas y bases que le permitan resolver los obstáculos que le se presenten, por ello deseo que este trabajo sirva para las futuras generaciones así como para exhortarles a hacer lo mismo, dejar sentado un conocimiento y compartirlo con toda la comunidad percusionista y musical.

9. BIBLIOGRAFÍA

<http://www.andyakiho.com>

http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2758&ttype=BIOGRAPHY&ttitle=Biography

<http://www.eqpercussion.com/rasping-sticks>

http://michiokitazume.com/eng_profile.htm

<http://www.nytimes.com/1996/05/27/arts/jacob-druckman-67-dies-a-composer-and-teacher.html>

<http://www.philippe-hurel.fr>

Aguilar Velázquez, Orlando. (2006). Notas al Programa. México. UNAM.

Antúnez, Alfredo. 2010. Minerales: libro para cinco timbales, un percusionista. UNAM. México

Druckman, Daniel. 2012. Marimba Master Class on ‘Reflections on the Nature of Water’ by Jacob Druckman. Meredith, E.E.U.U.

Druckman, Jacob. 1984. Reflections on the Nature of Water. Boosey & Hawkes. E.E.U.U.

Friese Alfred and Alexander Lepak. 1954. The Complete Timpani Method. Warner Bros Publications. E.E.U.U.

Goodman, Saul. 1948. Modern Method For Tympani. Mills Music. Inc. E.E.U.U.

Parra, Abraham. 2014. Notas al programa. México. UNAM

Sadie, Stanley. (Ed.) (2001). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Segunda edición. Vol. 6. Londres. MacMillan.

Stevens, Leigh Howard. Method of Movement of Marimba. Charles Dumont & Sons. E.E.U.U

Vázquez Esquivel, David. 2011. Notas al programa, UNAM, México

10. ANEXOS

10.1 SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO.

<i>Stop Speaking</i> (2011) For Solo Snare Drum and Digital Playback	Andy Akiho (n.1979)
<i>Loops II</i> (2001) Para Solo Vibráfono	Phillipe Hurell (n.1955)
<i>Side by Side</i> (2004) Para Solo Multipercusión	Michio Kitazume (n.1948)
<i>Reflections on the Nature of Water</i> (1984) For Solo Marimba	Jacob Druckman (1928-1996)
<i>I. Crystalline</i>	
<i>II. Fleet</i>	
<i>III. Tranquil</i>	
<i>IV. Gently Swelling</i>	
<i>VI. Relentless</i>	
<i>Minerales II: Libro para cinco timbales, un percusionista</i> (2011)	Alfredo Antúnez P. (1957)
<i>Grafito</i>	
<i>Azufre</i>	
<i>Granate</i>	

-Stop Speaking (2011)

Esta obra fue comisionada para la *Modern Snare Drum Competition 2011*, organizado por Tom Sherwood, percusionista de la *Atlanta Symphony Orchestra*; esta competencia se realiza cada año, con cerca de 50 participantes divididos en dos categorías de acuerdo a su edad; menores de 18 años y de 18 a 25 años.

Stop Speaking fue escrita para tambor y *playback* digital (pista de audio) y para su ejecución se requiere el uso de tres tipos de baqueta principalmente.

- Un par de baquetas para tambor
- Una (1) escobilla
- Una (1) *spiral stick*; una baqueta torneada de manera similar al rayado de un güiro

El ejecutante también debe tocar en el parche del tambor con las manos, dedos o uñas; así como hacer roll con los dedos, del mismo modo que se haría con un pandero. Es una obra que emplea varios de los recursos tímbricos posibles en la ejecución del tambor, por lo tanto es necesario apegarse a las indicaciones dadas por el compositor.

-Loops II (2001)

Esta obra fue comisionada para el Clermont-Ferrand International Vibraphone Competition; como su nombre lo dice, *Loops*, está basada en grupos de notas que se repiten a manera de bucles y que se van transformando de uno a otro hasta volver a la idea original presentada al inicio de la obra, a través de un proceso que ha sido denominado de *inclusión – exclusión* y viceversa. Este proceso está basado en la inserción y agregación de notas y valores rítmicos más pequeños a la melodía; haciendo que la idea o el motivo en cuestión, se vuelva más complejo y desarrollado (*inclusión* o *tensión*). Por otro lado el proceso de *exclusión* va sustrayendo notas, aumentando los valores rítmicos de la melodía manera contraria al proceso anterior, es decir, simplificando la idea que se presenta (*exclusión* o *distensión*).

-Side by Side (2004)

Esta obra fue compuesta originalmente para un percusionista solista y orquesta en 1987, aunque también existe una versión para solo-percusión.

Es una obra de instrumentación libre, en la cual puede utilizar cualquier instrumento de percusión que pertenezca a la familia de los membranófonos. Está escrita a partir de pequeños patrones o células rítmicas que se repiten un número determinado o indeterminado de veces. De acuerdo al compositor, este número de repeticiones puede respetarse o tomarse como sugerencia y repetirse a elección del intérprete.

- Reflections on the Nature of Water (1984)

Esta obra, además de ser un estándar dentro del repertorio solista de marimba, es un conjunto de piezas breves que buscan explotar las posibilidades tímbricas y sonoras del instrumento, tomando como referencia la naturaleza del agua; y con un sentido pianístico al basarse en la obra de Claude Debussy.

Está dedicada a Daniel Druckman, hijo del compositor y quien define la obra de la siguiente manera:

“La obra se conforma de 6 études que exploran las posibilidades sónicas, tímbricas y expresivas de la marimba de una manera única. Y aunque existen muchas similitudes entre ‘Reflections’ y los ‘Preludes’ de Debussy, creo que la relación más irrevocable es que ambas piezas trascienden la forma y desarrollan estas exquisitas ‘miniaturas’ con una profunda emoción y belleza que contrastan con su brevedad.”³⁰

³⁰ Druckman, Daniel. *Marimba Master Class on ‘Reflections on the Nature of Water’ by Jacob Druckman*. Meredith, E.E.U.U. 2012, p.4 (Traducción del autor)

-Minerales: Libro Para Cinco Timbales; Un Percusionista (2011)

El conjunto de piezas para timbales llamado *Minerales*, es una serie de 3 libros conformados por 3 piezas cada uno, donde cada una de ellas tiene como propósito explorar y explotar al máximo las capacidades tímbricas de los timbales así como las dificultades técnicas y exigencias para tratarlos como un instrumento solista con un carácter melódico y armónico. Están escritas para 5 timbales con el propósito de abarcar los registros más amplios en el rango melódico y buscan explotar al máximo los recursos técnicos, musicales e interpretativos, haciendo uso de diferentes baquetas, tipos de golpe, birritmias, entre otros. Al estar basados en la organicidad de las piedras preciosas que le dan nombre, este conjunto de piezas están llenas de energía y permiten que el discurso musical pueda evocar una danza primitiva o arcaica, pero dentro de un lenguaje compositivo mexicanista.

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

93 *dim.*

96 *(dim.)*

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

104 *(cresc.)*

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

112 *(dim.)*

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

121

(cresc.).....

126

(cresc.).....

132

136

140

144

147

enchânez avant l'extinction

♩ = 50
 151 *dolcissimo*
 5th L.v. 3rd
pp Ped. *pp* Ped. *pp* Ped.

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

159
 3 5 6
cresc.

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

166
 5 6 6 6 6 6 6 6

169
 6 6 6 6 6 6 6 6
dim.

172 *détacher peu à peu* 4x ♩ = 60
 (dim.) 6 6 5 5 p (p)

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

183
 (cresc.) 3 3 3 3 3 3 3 3 *f* *court*
 1/2 Ped. Ped.

187

(f)

192

f dim.

196

pp cresc.
1/2 Ped. →

200

(cresc.)

205

209

213

ff

217

6 *pp*
1/2 Ped.

9 *f*
1/2 Ped.

12

54 *ff*
Ped. 1/2 Ped. Ped. 1/2 Ped.

57 *p*
Ped. 1/2 Ped. 1/2 Ped. *p* *pp*

21ST CENTURY

PERCUSSION MUSIC REPERTOIRES

ANG GONG



percussion music repertoires

MICHIO KITAZUME

"Side by Side" for Percussion solo

STEVE WEISS MUSIC

北爪 道夫

〈サイド・バイ・サイド〉

Percussion Specialist 061

目次表のページ

zmn-on music

Performer's Notes:

- → indicates a repeat of the bracketed note patterns.
- ×3, ×7-9 indicates the number of desired repetitions, but this is only a guideline in the purset sense of the word. It is much more important that the performer creates his or her own sense of rhythm, therefore varying the number of repetitions. Because of this freedom, the total performance time will also vary according to the performer.
- Instrument substitutions are allowed as long as they are of the membranophone family. However, for functional reasons, the use of a bass drum is required.

演奏に際して

- → は、[] 内の音型の反復を示し、×3、×7-9等はその反復回数を示すが、これは全く単純な意味での「目安」である。
むしろ、奏者が心身共にリズムに入り込む事の方が重要であり、そのため実際の反復回数と、記入されている反復回数に大幅な差が生じてても全く問題はない。
したがって、全体のフォルム、演奏時間も常に流動的である。
- 楽器の変更は膜質打楽器の範囲で自由である。(ただし、Bass Drumは機能面から、これに限定されるだろう。)

The world premiere : December 1, 1989

at the Toshi Center Hall, Tokyo

Hideyuki Kurokawa (percussion)

Duration : approximately 10 minutes

CD : FOCD3489

初演 : 1989年12月1日

都市センターホール

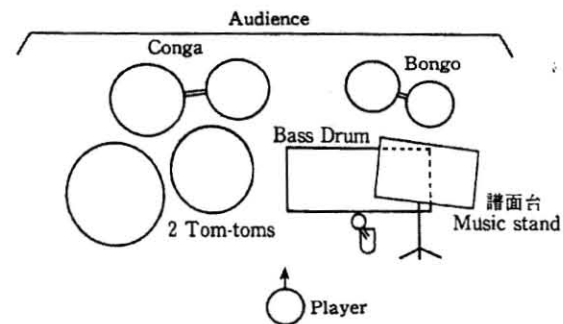
黒川英之 (打楽器)

演奏所要時間 : 約10分

CD : FOCD3489

楽器配置例

Instrument Setting





SIDE BY SIDE for Percussion Solo



Michio KITAZUME

$\text{♩} = 184$

Bongos
Congas
2 Tom Toms
Bass Drum
with a foot pedal

mp (hard mallets or wooden sticks)

poco a poco cresc.

dim. pp cresc. ff

accent for the 2nd time only

sub. P

Handwritten annotations: *x46*, *x22*, *x16*, *x12*, *x10*, *x7*, *x10*, *x16*, *x12*, *x10*, *x10*, *x2*, *x10~20*, *x2*, *dim. pp*, *cresc.*, *ff*

Handwritten musical score consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols and dynamic markings:

- System 1:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes a first ending bracket labeled "x7-9" and dynamic markings "sub. P" and "sempre P". Several passages are enclosed in purple boxes.
- System 2:** Includes a double bar line, a first ending bracket labeled "x2", and dynamic markings "f", "p", and "f". A purple box highlights a section of the first ending.
- System 3:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes a first ending bracket labeled "x2" and dynamic markings "sempre f" and "sub. P!". A purple box highlights a section of the first ending.
- System 4:** Includes a double bar line, a first ending bracket labeled "x10", and dynamic markings "D.S." and "P". A purple box highlights a section of the first ending. The instruction "cresc. poco a poco" is written below the staff.
- System 5:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamic markings "f" and "p". A purple box highlights a section of the first ending.

(medium soft mallet)
 R.H. -----
 x5
 sub. pp
 x3
 L.H. p (soft mallet)
 1. 2.
 * B.Dr. ; for the 2nd time only

3. 4. 5. 6. 7.
 poco a poco cresc.

8. 9. 10. 11. 12.
 poco a poco cresc.

13. 14. 15. x2
 poco a poco cresc. - - - - - ff sempre

L.H. ----- x3-6
 sub. mp
 sub.
 x4
 x3
 x2
 L.H. -----
 sub. mp

x2 (R.H.) sempre f
 sub. f
 (L.H.) p cresc. ----- ff
 sub. mf
 R.H. p (hard mallet or wooden stick)
 L.H. ----- x6
 x5

(R.H.) cresc. ----- ff
 x4
 x25
 (L.H.) molto cresc. ----- ff
 L.H. p (hard m.) (or wooden stick)
 f x6 x3 x7 x1-2

sub. p
 cresc.
 x6 x3 x7
 sub. mp

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first measure is boxed in orange and contains a triplet of eighth notes with the annotation "x7-9". The second measure contains a triplet of eighth notes with "x3". The third measure contains a triplet of eighth notes with "x2". The fourth measure contains a triplet of eighth notes with "x10" and is boxed in red. The fifth measure contains a triplet of eighth notes with "x15" and is boxed in green. The sixth measure contains a triplet of eighth notes with "x20" and is boxed in green. The dynamic markings are "mp", "cresc.", "poco a poco", "molto", and "ff". The instruction "sempre ff" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first measure is boxed in red and contains a triplet of eighth notes with "x3". The second measure contains a triplet of eighth notes with "x3". The third measure contains a triplet of eighth notes with "x3" and is boxed in orange, with "L.H." written above it. The fourth measure contains a triplet of eighth notes with "x5". The fifth measure contains a triplet of eighth notes with "x5". The dynamic markings are "sub. pp" and "ff".

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first measure is boxed in red and contains a triplet of eighth notes with "x6". The second measure contains a triplet of eighth notes with "x3". The third measure contains a triplet of eighth notes with "x7". The fourth measure contains a triplet of eighth notes with "x10". The fifth measure contains a triplet of eighth notes with "x15". The sixth measure contains a triplet of eighth notes with "x20" and is boxed in red. The dynamic markings are "sub. pp" and "sempre ff".

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first measure is boxed in green and contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes with "(R.H.)" above it. The third measure contains a triplet of eighth notes with "ff" below it. The fourth measure contains a triplet of eighth notes with "ff" below it. The fifth measure contains a triplet of eighth notes with "f" below it. The dynamic markings are "dim.", "poco a poco", and "(mp)".

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first measure is boxed in green and contains a triplet of eighth notes with "mf" below it. The second measure contains a triplet of eighth notes with "p" above it. The third measure contains a triplet of eighth notes with "pp" above it. The fourth measure contains a triplet of eighth notes with "mp" below it. The fifth measure contains a triplet of eighth notes with "p" below it and is boxed in red. The dynamic markings are "morendo" and "L. (with hand)".

JACOB DRUCKMAN

REFLECTIONS ON THE
NATURE OF WATER



KING GONG

for solo marimba

STEVE WEISS MUSIC

Percussion Specialists since 1961

BOOSEY & HAWKES

HAL • LEONARD®

Reflections on the Nature of Water

for solo marimba

Jacob Druckman
(1986)

♩ = 54 Crystalline **1**

ppp *pp* *mp* *p*

ppp *pp* *mp* *ppp* *p* *ppp* *pp*

ppp *p* *p* *mp* *(pp)* *5* *8* *4* *(pp)* **58**

poco > *mp* *ppp* *p* *mp*

poco > *mf* *p* *mp* *mf* *ppp* **3** **4** **4**

*Grace notes as fast as possible but separate and distinct.

© Copyright 1991 by Boosey & Hawkes, Inc.
Copyright for all countries. All rights reserved.

PEB-6

Printed in U.S.A.

System 1: Treble clef, 4/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with a five-fingered chord (marked '5') and a dynamic marking of *mp*. The left hand has a simple bass line. A *ppp* dynamic marking is present in the second measure.

System 2: Treble clef, 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with a *pp* dynamic marking. The left hand has a bass line with *mf* dynamics. A measure rest is shown in the first measure. The system ends with a measure rest and a dynamic marking of *P*. A large number '9' is written on the right side of the system.

System 3: Treble clef, 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with a *mp* dynamic marking. The left hand has a bass line with a *P* dynamic marking. A measure rest is shown in the first measure. The system ends with a measure rest and a dynamic marking of *mp*. A large number '9' is written on the left side of the system.

System 4: Treble clef, 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with a *P* dynamic marking. The left hand has a bass line with a *P* dynamic marking. A measure rest is shown in the first measure. The system ends with a measure rest and a dynamic marking of *mp*. A large number '7' is written on the right side of the system. The text *poco stringendo* is written above the system.

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time. The first measure is marked *f* and *mp*. The second measure is marked *mp*. The third measure is marked *ff*. The fourth measure is marked *mf* and includes the instruction *(ritenuto.)*. The system concludes with a double bar line and the number 4.

Musical score system 2, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time. The first measure is marked *ppp*. The second measure is marked *5* and *4*. The third measure is marked *pp*. The system concludes with a double bar line and the number 4.

Musical score system 3, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time. The first measure is marked *mp*. The second measure is marked *P*. The third measure is marked *ppp*. The fourth measure is marked *mf*. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 4, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time. The first measure is marked *mp*. The second measure is marked *pp*. The third measure is marked *5* and *4*. The fourth measure is marked *mp*. The system concludes with a double bar line and the number 4.

Musical score system 5, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time. The first measure is marked *pp*. The second measure is marked *P*. The third measure is marked *pp*. The fourth measure is marked *5*. The system concludes with a double bar line.

♩ = 138-144 Fleet

(misurato)
mf *PPP* 7/8 4/4 mf *PPP* mf 7/8

sempre misurato
f *IP* mf 7/8 4/4 f mp mf

f mf *PP*

3/4 *mp*

mp *PP* *PPP* *PP*

PP poco (PP) *(PP)*
(m.d.)

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of *(pp)* is placed below the bass staff. A hairpin crescendo is shown above the staff, leading to a dynamic marking of *poco sfz* at the end of the system.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar rhythmic complexity. A dynamic marking of *mp* is placed below the bass staff. A hairpin crescendo is shown above the staff, leading to a dynamic marking of *pp* and then *sfz* at the end of the system.

Third system of musical notation. It continues the piece. Dynamic markings of *mp* and *sfz* are present. The system concludes with a time signature change to 2/4 and a dynamic marking of *mp*.

Fourth system of musical notation. It features a time signature change to 5/8. A dynamic marking of *poco* is placed below the bass staff. The system concludes with a time signature change to 4/4.

Fifth system of musical notation. It continues the piece. A dynamic marking of *mp* is placed below the bass staff. A hairpin crescendo is shown above the staff, leading to a dynamic marking of *poco sfz* and then *P* at the end of the system.

Sixth system of musical notation. It continues the piece. A dynamic marking of *f* is placed below the bass staff. A hairpin crescendo is shown above the staff, leading to a dynamic marking of *poco sfz* and then *P* at the end of the system.

PEB-6

5

poco sfz

First system of musical notation, featuring a piano (P) dynamic and a mezzo-piano (mp) dynamic with a crescendo hairpin.

Second system of musical notation, including a mezzo-forte (mf) dynamic, a 3/4 time signature, and a mezzo-piano (mp) dynamic with a decrescendo hairpin.

Third system of musical notation, showing a mezzo-forte (mf) dynamic, a piano (pp) dynamic, and a 7/8 time signature.

Fourth system of musical notation, featuring a piano (pp) dynamic, a mezzo-forte (mf) dynamic, and a 4/4 time signature.

Fifth system of musical notation, starting with "poco meno" and a tempo marking of quarter note = 132, including piano (p) and piano-piano (pp) dynamics.

Sixth system of musical notation, featuring a piano-piano-piano (ppp) dynamic.

Seventh system of musical notation, showing piano-piano-piano (ppp) and piano-piano-piano-piano (pppp) dynamics.

$\text{♩} = 52$ Tranquil

Musical notation for the first system, measures 1-3. The piece is in 4/4 time. The right hand starts with a forte (*f*) dynamic, followed by mezzo-piano (*mp*) dynamics. The left hand features piano-piano (*pp*) dynamics and includes a triplet of eighth notes. Measure numbers 7 and 8 are indicated at the end of the system.

Musical notation for the second system, measures 4-6. The right hand features mezzo-forte (*mf*) dynamics and includes a piano-piano (*pp*) dynamic. The left hand includes a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure numbers 7 and 8 are indicated at the end of the system.

Musical notation for the third system, measures 7-9. The right hand features piano-piano (*pp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The left hand includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure numbers 7 and 8 are indicated at the end of the system.

Musical notation for the fourth system, measures 10-12. The right hand starts with a forte (*f*) dynamic, followed by mezzo-piano (*mp*) dynamics. The left hand includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure numbers 3 and 4 are indicated at the end of the system.

Musical score system 1, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a triplet of eighth notes marked *mp*, followed by a section marked *pp* and *(sempre pp)*. The lower staff begins with a bass clef and contains a triplet of eighth notes marked *mp*, followed by a section marked *pp* and *(sempre pp)*. The system concludes with a double bar line and the numbers 3, 4, 7, and 8.

Musical score system 2, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a section marked *mp*, followed by a section marked *pp* and *mp*. The lower staff begins with a bass clef and contains a section marked *mp*, followed by a section marked *pp* and *mp*. The system concludes with a double bar line and the numbers 7 and 8.

Musical score system 3, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a section marked *mp*. The lower staff begins with a bass clef and contains a section marked *mp*. The system concludes with a double bar line and the numbers 3+3/3 and 4.

Musical score system 4, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a section marked *pp*, followed by a section marked *mp*. The lower staff begins with a bass clef and contains a section marked *mp*, followed by a section marked *pp*. The system concludes with a double bar line and the numbers 7 and 8.

Musical score system 5, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a section marked *pp*, followed by a section marked *ppp*. The lower staff begins with a bass clef and contains a section marked *pp*, followed by a section marked *ppp*. The system concludes with a double bar line.

$\text{♩} = 31.5$
 $\text{♩} = 63$ Gently swelling *mp*

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 31.5$ and a dynamic marking of *P*. The second system includes a *sim.* marking in the left hand and a *mp* marking in the right hand. The third system features a *PP* marking and a *mf* marking. The fourth system has *mf* and *mp* markings. The fifth system includes a *mp* marking and the instruction "doke".

Technical markings include $3+4+3$ and 16 in the first system, and 7 , 10 , and 16 in the third system. Red boxes highlight specific passages in the right-hand part of the score.

Musical score system 1, measures 7-10. The upper staff contains a red box around measures 8 and 9. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *pp*. The lower staff has dynamic markings *mf*, *pp*, and *ppp*. Measure numbers 7, 10, 16, and 16 are indicated.

mysterioso (cresc. poco a poco) *piu e piu agitato*

Musical score system 2, measures 10-16. The upper staff contains a green box around measures 11 and 12. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, and *(p)*. Measure numbers 10, 16, and 16 are indicated.

Musical score system 3, measures 17-19. Dynamic markings include *(mp)*, *(mf)*, and *(f)*.

Musical score system 4, measures 20-22. The upper staff contains a green box around measure 22. Dynamic markings include *(ff)* and *fff*.

Musical score system 5, measures 23-25. Dynamic markings include *(fff)*.

mp

mf

f

mf

mf

mp

P

7/16

10/16

16

mf

P

mp

mf

mf

PPP

PP (cresc. poco a poco) ...

7/16

10/16

16

PP

(cresc.)

p

mp

mf

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals. A green box highlights a triplet of eighth notes in the right hand. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the piano score. It begins with a triplet of eighth notes in the right hand. The left hand continues with eighth notes. Dynamic markings include *ff*, *mf*, *mp*, and *ppp*.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is present. Dynamic markings include *pppp* and *ff*.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment is present. Dynamic markings include *ppp*.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment is present. Dynamic marking includes *ppp*.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand accompaniment is present. Dynamic markings include *mp* and *ppp*.

♩ = 132-138 Relentless

6

The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tempo of 132-138. The piano part (left hand) features a steady eighth-note accompaniment, while the violin part (right hand) plays a melodic line with triplets and accents. Dynamics include *mp*, *poco sfz*, and *sim.*. The second system continues the melodic development. The third system shows a change in the piano accompaniment with a *poco* marking and a crescendo to *mf* and *sfz*. The fourth system features a change in the piano part to a more rhythmic pattern and a *mf* dynamic. The fifth system shows a *p* dynamic in the piano part and a *pp* dynamic in the violin part. The sixth system has a *p* dynamic in the piano part and a *mp* dynamic in the violin part. The seventh system concludes with a *mf* dynamic in the piano part and a *sfz* dynamic in the violin part. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

PEB-6

16

5/8 *sfz* *pp* 4/8 *sfz*

First system of musical notation, piano and bass staves. Time signatures 5/8 and 4/8. Dynamics include *sfz* and *pp*.

pp *ppp*

Second system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *pp* and *ppp*.

5/8 *ff* *mf* 4/8 *p*

Third system of musical notation, piano and bass staves. Time signatures 5/8 and 4/8. Dynamics include *ff*, *mf*, and *p*.

ff *p*

Fourth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *ff* and *p*.

ff

Fifth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *ff*.

p *mp* 3/4 *p* 5/8

Sixth system of musical notation, piano and bass staves. Time signatures 3/4 and 5/8. Dynamics include *p* and *mp*.

5/8 *ffz* *f* 4/8 *mf*

mp *ffz*

3/8 *p* 4/8 *mf* 5/8

5/8 *f* *mp* 4/8 *ffz*

4/8 *f* 7/8 *ffz*

7/8 *f* 5/8 *ff* *fff*

First system of musical notation. The right hand plays a melodic line with accents and slurs. The left hand plays a bass line with triplets. Dynamics include *fff* and *P*.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a bass line with a *poco* marking and a *pp* dynamic. A *4/8* time signature is indicated at the end.

Third system of musical notation. The right hand plays a melodic line with a *pp* dynamic. The left hand has a bass line. The system is marked *poco ritenuto e perdendosi*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *A tempo* marking. The left hand has a bass line. Dynamics include *PPP*, *f*, and *ff*. Time signatures *3/4* and *4/8* are present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *P* dynamic. The left hand has a bass line with a *pp* dynamic.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *sim.* marking. The left hand has a bass line. Dynamics include *pp* and *f*. Time signatures *3/4* and *4/8* are present.

Seventh system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *ff* dynamic. The left hand has a bass line.

ALFREDO ANTÚNEZ PINEDA

MINERALES

II

**Para cinco timbales
(Un percusionista)**

1.- Azufre

2.- Grafito

3.- Granate

Especificaciones

Digitaciones

D = Mano derecha

I = Mano izquierda

Signos

⤿ = Calderón normal (el doble del valor de la nota o pausa que lo lleva).

⤿ = Calderón breve con valor libre (poco mayor al valor de la nota o pausa que lo lleva)

⤿ = Calderón muy largo con valor libre (mayor de seis tiempos del valor de la nota o pausa que lo lleva).

Baquetas

☺ = Baqueta Suave

☺ = Baqueta semisuave

☺ = Baqueta semidura

☺ = Baqueta Dura

Signos Técnicos para tocar

Significa tocar la nota con ambas manos



X = significa cruzar las manos con baquetas



AZUFRE

Alfredo Antúnez Pineda

9-04-07

Allegro ♩ = 98 - 102

☺ ☺ = Baquetas semiduras

Timpani

p *mf* *f* *mf* *pp* *f* *mf*

Azufre

The musical score for 'Azufre' is written in bass clef and consists of eight staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece features a variety of dynamics and articulations:

- Staff 1:** Starts with a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. There are slurs and accents throughout.
- Staff 2:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*.
- Staff 3:** Contains several triplet markings over eighth and quarter notes. Dynamics include *f*.
- Staff 4:** Continues with triplet markings and slurs. Dynamics include *f*.
- Staff 5:** Features triplet markings and slurs. Dynamics include *f*.
- Staff 6:** Includes triplet markings and slurs. Dynamics include *cresc.* and *ff*. There are also 'D' and 'X' markings above the notes.
- Staff 7:** Features triplet markings and slurs. Dynamics include *f*. There are 'D' and 'X' markings above the notes.
- Staff 8:** Includes triplet markings and slurs. Dynamics include *f*. There are 'D' and 'X' markings above the notes.

F. 2 / A. 2

Azufre

The musical score for 'Azufre' is written in bass clef and consists of eight staves. The first staff begins with a forte (**f**) dynamic and features a series of triplet eighth notes. A handwritten letter 'A' is placed above the staff. The second staff is marked 'A tempo' and includes dynamics of mezzo-forte (**mf**) and forte (**f**). The third staff continues with dynamics of mezzo-forte (**mf**), forte (**f**), piano (**p**), and forte (**f**). The fourth staff features mezzo-forte (**mf**) and forte (**f**) dynamics. The fifth staff includes dynamics of mezzo-forte (**mf**) and forte (**f**). The sixth staff is marked 'dim.' and features dynamics of forte (**f**) and mezzo-forte (**mf**). The seventh and eighth staves continue with mezzo-forte (**mf**) and forte (**f**) dynamics. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. There are also handwritten 'X' marks above certain notes and a 'rit.' marking with a dotted line at the end of the first staff.

Azufre



GRAFITO

Alfredo Antúnez Pineda

□ □ = Baquetas semiduras

Allegro ♩ = 120 - 124

The musical score for 'GRAFITO' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a circled '1' above the first measure. The score includes various dynamic markings: *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *mf*, *mp*, *mf*, *mf*, *cresc.*, *ff*, *dim.*, *mf*, *dim.*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final *f* dynamic marking.

Grafito

77

mf p f

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

mf f

mf pp

Andante Con moto $\text{♩} = 86$ mf p

mf f Resaltar melodía

mf mp

p

rit. f Tempo primo

Grafito

cresc. *ff*

mf

dim.

Andante Con moto $\text{♩} = 86$

Resaltar melodía

pp *mf* *mp*

f *mf* *f* *p* *mf*

f Resaltar melodía

p *mf* *rit.*

GRANATE

Alfredo Antúnez Pineda

□ □ = Baquetas semiduras

Allegro $\text{♩} = 98 - 102$

The musical score consists of ten staves of music in bass clef, 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 98-102 beats per minute. The score includes various dynamics: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). There are also articulation marks such as slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled note in the third staff is marked with a circled '3'. The score ends with a circled '5' at the end of the tenth staff.

Staff 1: *mf* *p* *f*

Staff 2: *mf* *f*

Staff 3: *f*

Staff 4: *mp* *f*

Staff 5: *mp* *f*

Staff 6: *mf*

Staff 7: *f*

Staff 8: *f*

Staff 9: *p*

Granate

Moderato ♩ = 168-172

57

69

mf

70

f

80

mp

90

f

100

rit. - - - - -

Tempo primo

mf

mf

110

f

120

f

130

ff

Granate

23

Handwritten notes: *ff*

mf

Moderato
♩ = 168-172

mf

f

mp

f

mf

rit.

Tempo primo

15/12

p

mp

Granate

mf

mp

p

mf

f

mf

p

pp

pp

rit.