



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA. OBRAS DE:  
ELLIOTT CARTER, MAKI ISHII, PAMELA MAYORGA,  
FREDERIC RZEWSKI Y RAUL TUDÓN

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA – PERCUSIONES

PRESENTA:  
BERNARDO MUÑOZ GARRIDO

Asesor del examen público  
Alfredo Bringas Sánchez

Asesor del trabajo escrito  
María Concepción Morán Martínez

Ciudad de México

2020



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.

SINODALES

DR. ALFREDO BRINGAS SÁNCHEZ

PRESIDENTE

MTRA. MARÍA CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ

SECRETARIO

PROF. FRANCISCO RASGADO JASSO

VOCAL

PROF. GERARDO CONTRERAS ROBLES

SUPLENTE

PROF. LUIS MANUEL SÁNCHEZ RIVAS

SUPLENTE

## AGRADECIMIENTOS

Dedico este trabajo a mis padres Jaime Muñoz y Blanca Garrido, quienes me han apoyado en este camino de dedicarme a la música, muchas veces sin entender qué estoy haciendo o de qué hablo, pero confiando en que será lo correcto, y que en el futuro habrá sido la mejor opción. Asimismo a mis abuelos, quienes con su empeño nos han dado como familia la oportunidad de fijarnos metas y trabajar para cumplirlas

Agradezco infinitamente a los profesores Alfredo Bringas y Concepción Morán, quienes han tenido la confianza y paciencia para instruirme, desafiarme, guiarme y acompañarme durante estos años. También agradezco a otros de mis profesores, de quienes he aprendido tantas cosas invaluable sobre esos ámbitos musicales y académicos: Erika Ramírez, Raúl Suárez, Juan Gabriel Hernández, Gustavo Salas, Julio Espinosa, Ricardo Lozada, Luis Manuel Sánchez, Susana González, Ernesto Juárez, Iván Manzanilla y Diego Espinosa.

Agradezco y reconozco especialmente a Pamela Mayorga y Raúl Tudón, quienes me permitieron abordar y presentar sus ilustres obras, confiando en que haré un gran trabajo al interpretarlas y difundirlas.

Lo dedico también a mis amigos con quienes he compartido escenarios y anécdotas, las cuales le han dado significado y sentido a esta voluntad de dedicarnos a la música y las artes: Aníbal Franco, Jorge Soto, Oscar Coutiño, Victoria Tapia, Ricardo Sánchez, Edgar Rainier Palacios, Guillermo Ruiz, Aarón Gallardo y Luis Fernando Cuevas.

Agradezco también a mis amigos y familiares fuera de la FaM, quienes muchas veces no saben qué hago de la música, pero igualmente me apoyan y acompañan desde hace tanto: Luis Ramos, Mónica Muñoz, Roberto Vázquez, Alan Pérez, Mariana Vázquez, Alejandro Díaz, Alejandro Padilla, Diego Matamoros, Eréndira Martínez, Nallely Martínez, Ricardo Muñoz, Alejandro Paz, Mariana Hernández y Emiliano Castro

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>I</b>
--------------------------	----------

## **Capítulo 1. “13 Drums” (1985)**

1.1	Acerca del compositor. Maki Ishii (1936-2003).....	1
1.2	Acerca de la obra.....	3
1.3	Análisis de la obra.....	5
1.4	Sugerencias de interpretación	
1.4.1	Instrumental y accesorios.....	14
1.4.2	Partitura.....	17
1.4.3	Aspectos técnicos de ejecución.....	17
1.5	Conclusiones.....	25

## **Capítulo 2. “Tres piezas para Vibráfono” (2015)**

2.1	Acerca de la compositora. Pamela Mayorga (n. 1985).....	27
2.2	Acerca de la obra.....	29
2.3	Análisis de la obra.....	30
2.4	Sugerencias de interpretación	
2.4.1	Instrumental y accesorios.....	52
2.4.2	Partitura.....	54
2.4.3	Aspectos técnicos de ejecución.....	55
2.5	Conclusiones.....	59

### **Capítulo 3. “Eight pieces for four Timpani” (1949/1966)**

3.1	Acerca del compositor. Elliott Carter (1908-2012).....	62
3.2	Acerca de la obra.....	65
3.3	Análisis de la obra.....	67
3.4	Sugerencias de interpretación	
3.4.1	Instrumental y accesorios.....	84
3.4.2	Partitura.....	84
3.4.3	Aspectos técnicos de ejecución.....	86
3.5	Conclusiones.....	99

### **Capítulo 4. “Buscador de Estrellas” (1991)**

4.1	Acerca del compositor. Raúl Tudón (n. 1961).....	100
4.2	Acerca de la obra.....	103
4.3	Análisis de la obra.....	103
4.4	Sugerencias de interpretación	
4.4.1	Instrumental y accesorios.....	110
4.4.2	Partitura.....	110
4.4.3	Aspectos técnicos de ejecución.....	110
4.5	Conclusiones de la obra.....	115

### **Capítulo 5. “To the Earth” (1985)**

5.1	Acerca del compositor. Frederic Rzewski (n. 1938).....	117
5.2	Acerca de la obra.....	119
5.3	Análisis de la obra.....	122
5.4	Sugerencias de interpretación	

5.4.1 Instrumental y accesorios.....	129
5.4.2 Partitura.....	130
5.4.3 Aspectos técnicos de ejecución.....	131
5.4.3.1 Aspectos técnicos de la voz.....	134
5.5 Conclusiones de la obra.....	136
<b>Capítulo 6. Conclusiones generales.....</b>	<b>138</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>140</b>
<b>Anexos</b>	
<b>1. Catálogos de obras.....</b>	<b>144</b>
<b>2. Síntesis para el programa de mano.....</b>	<b>169</b>
<b>3. Partituras.....</b>	<b>175</b>

## INTRODUCCIÓN

El repertorio de la música académica para percusiones se ha ido desarrollado a partir del ensamble, desde 1930 con *Ritmicas 5 y 6* de Roldán y *Ionization* de Varese (Bringas, 2012). En el ámbito de la música para solista, los primeros antecedentes de los que se tienen registro son los ragtimes de George Hamilton Green, que parten del jazz estadounidense, y los estudios para marimba de Claire Omar Musser, basados en la música chiapaneca y guatemalteca. Pocos años después, Darius Milhaud y Paul Creston escribieron los primeros conciertos solistas para percusiones y orquesta (Moreno, 2002). Durante el transcurso del siglo XX, y lo que llevamos del presente, los compositores han sabido incorporar el cúmulo de estilos, culturas, épocas y posibilidades técnicas a los que tienen conocimiento y acceso.

Desde esas primeras obras se ha ido consolidando un repertorio para estas tres facetas mencionadas, el cual ofrece al percusionista una variedad de posibilidades sonoras para explorar, así como retos a afrontar y resolver. Entre estos aspectos, el que considero más relevante es la posición del percusionista en el escenario. No hablo de que usualmente se esté colocado en la parte posterior de un grupo o ensamble, y que ahora se encuentra situado como intérprete único; me refiero en cambio, al hecho de presentar a su audiencia sonoridades y lenguajes a los que no estarían habituados, buscando capturar su atención e interés, despertando una respuesta emotiva, y generando un conocimiento artístico.



Para lograr esta comunicación con el público, el intérprete debe conocer en totalidad la música que brindará en los siguientes aspectos: el fundamento y temática de la obra; el lenguaje de la partitura; los requerimientos técnicos en el instrumento; y, el resultado sonoro consecuente. Así puede darle distinción a cada obra, ya sea en la autoría, según el contexto biográfico de su compositor y el desarrollo de su lenguaje musical, como en la estructura compositiva e instrumental específica.

En las presentes notas, mis comentarios y recomendaciones sobre el estudio de las obras las fueron basados en tales criterios y según las siguientes consideraciones prácticas: primeramente la resolución de los aspectos técnicos para la ejecución; posteriormente en la comprensión global de la obra y su discurso; y para terminar, la interpretación en escena frente a una audiencia. Cabe señalar que mi trabajo no es excluyente ni exhaustivo en totalidad, dado que en el transcurso del estudio y montaje de las obras, exploré otras posibilidades de interpretación que para mí no resultaban funcionales, pero que para otro percusionista pueden ser más adecuadas según su técnica instrumental, lenguaje corporal y personalidad.

Las obras seleccionadas poseen características significativas, cuyo aprendizaje y ejecución le dan al intérprete, y posteriormente al oyente, una muestra de los lenguajes de la música académica para percusiones de los siglos XX y XXI.

*"13 Drums"* (1985) está basada principalmente en la música tradicional japonesa de los tambores taiko; sin embargo, dado el sincretismo desarrollado por Maki Ishii (1936-2003), se integran también elementos como el uso de bombo con pedal y el

toque con las manos, más comunes en la música occidental. La complejidad de esta obra recae en el manejo de un set numeroso en instrumentos, pero limitado en su tímbrica, al estar formado casi en su totalidad con tambores de un solo parche. De esta manera, la riqueza de sonidos a obtener recae en la variedad de técnicas, tanto en las señaladas en la partitura como en las desarrolladas adicionalmente por el intérprete.

Las piezas "*Saeta*", "*Moto Perpetuo*" e "*Improvisation*", incluidas en "*Eight pieces for four timpani*" (1946/1966) de Elliott Carter (1908-2012), representan el principal referente de música para timbales solistas. Fundamentadas en la modulación rítmica, las obras también son pioneras en la exploración de nuevas técnicas para su época, como la distinción de áreas de toque y los diferentes tipos de ataque.

Como música nueva, las "*Tres piezas para vibráfono*" (2015) de Pamela Mayorga (n. 1985) son de las pocas piezas mexicanas para vibráfono solo, junto con "*Meditaciones acerca de lo que la muerte piensa sobre nosotros*" de Raúl Tudón, "*El Trompo*", de Gabriela Ortiz, "*Sketching Mice*" de Gustavo Salas, y "*Estudio*" de Antonio López Ríos. Escritas por encargo propio a la compositora, las piezas integran elementos antes usados en su suite "*Lunas*" para cuarteto de teclados, en esta ocasión, bajo un lenguaje basado en principios de la música minimalista estadounidense, como el manejo de diferentes voces melódicas contrapuestas.

Siendo de las primeras composiciones de Raúl Tudón (n. 1961), "*Buscador de estrellas*" (1991) surge de la improvisación melódica y la exploración técnica en la marimba. De su colección de piezas "*Voces del viento, voces de la tierra*", la obra contrasta un lenguaje armónico tradicional con una improvisación bajo cierto

material sugerido de carácter más cromático y pentafónico. A ello se suma la exigencia técnica para el *tempo* y las dinámicas que le dan intensidad a la obra.

Por último, "*To the Earth*" (1985) de Frederic Rzewski (n. 1938) forma parte de la experimentación tímbrica iniciada en E. U. por Henry Cowell, John Cage y Lou Harrison, consistente en el uso de objetos cotidianos en lugar de instrumentos convencionales. Adicionalmente, así como también hiciera Cage, la pieza se estructura a partir del recurso del recitado, en este caso, simultánea a la ejecución instrumental, pero diferenciada en varios puntos de la rítmica en las macetas.

# **CAPÍTULO 1**

## **13 DRUMS (1985)**

Solo de multipercusión

Maki Ishii (1936 - 2003)

### **1.1 ACERCA DEL COMPOSITOR**

Maki Ishii nació el 28 de mayo de 1936 en Tokio, hijo de Baku Ishii, bailarín y coreógrafo pionero de la danza moderna en Japón. Estudió composición y dirección entre 1952 y 1958, para posteriormente continuar sus estudios en Berlín en *la Hochschule für Musik Berlin*, con Josef Rufer y Boris Blacher. En 1969 fue invitado por la *German Academic Exchange Service* (DAAD por sus siglas en alemán) para como parte del programa "*Berliner Künstlerprogramm*".

Su estilo compositivo se vio influenciado por el serialismo y el *avant-garde* europeo de los años cincuenta y sesenta. Posteriormente a finales de los sesentas, comenzó a retomar la música tradicional japonesa, y desde entonces buscó la integración de ambas culturas, empleando métodos y elementos europeos junto con los timbres y sonidos tradicionales de Japón. Por ejemplo, en obras como *Kyō-Sō*, para instrumentos de percusión y orquesta sinfónica (1968-69), incorporó elementos de música tradicional japonesa dentro de una estructura compositiva europea. A partir de los setenta, en obras como *Sō-Gu I* para shakuhachi y piano (1970), *Sō-Gu II* para gagaku y orquesta (1972), y *Mono-Prism* para tambores japoneses y orquesta (1976), su estilo quedó definido a partir del empleo integrado de instrumentos occidentales y orientales. En la década de los noventa amplió su búsqueda hacia la música china, resultando en obras para erhu, un instrumento chino de cuerdas, y el empleo de poesía antigua china de autores como Luo Guan Zhong y Cao Cao.

Sus obras han sido presentadas en muchos escenarios alrededor del mundo, por ejemplo, en el concierto *Composer's Portrait of Maki Ishii* efectuado en París en 1978 como parte del *Festival d'Automne*; en el *Berliner Festwochen* de 1981; en Génova en el *Été Japonais* de 1983; en Tokio en el *Music Today 1987* en el *Suntory Music Foundation Orchestral Concert* 1989; con la *Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra* en 1990; y como parte de la *Hague at the Residentie Orchestra* en 1992. Su ballet *Kaguyahime*, coreografiado por Jiri Kylian de *Nederlands Dans Theater*, fue presentado más de ochenta veces entre 1988 y 1995 en Japón y ciudades europeas como La Haya, Amsterdam, Rotterdam, Essen y París. Su ópera *Tojirareta Fune (The Sealed Boat)* se estrenó en Utrecht y Berlín en octubre de 1999, y posteriormente en noviembre del 2000 en el *Nissay Theatre* en Tokio.

Dirigió la *Berlin Radio Symphony Orchestra*, la *Orchestre de la Suisse Romande*, la *New Japan Philharmonic Orchestra*, la *Radio Symphony Orchestra Beijing* y la *Hong Kong Symphony Orchestra*. Fue también director artístico del *Festival de Música Contemporánea Chino-Japonesa* en Beijing en 1997.

Recibió diversos reconocimientos, como el premio *Otaka* de la *NHK Symphony Orchestra* en 1977, el premio *Nakajima Music Grand Prix* en 1986, el *German Critics Prize* en 1987, el *Verband der deutschen Kritiker, Category 'Music'* en 1988, y el *5th Kyoto Music Award: Grand Prix* en 1990. En 1999 fue condecorado con la Medalla de Honor Púrpura por el emperador de Japón.

Maki Ishii murió el 8 de abril de 2003 en Tokio a causa cáncer de tiroides.

## 1.2 ACERCA DE LA OBRA

La obra delimita su tímbrica exclusivamente a tambores, por lo que la base musical está en las estructuras rítmicas de las secciones y la forma global.

Dice Ishii sobre la obra:

*«Percussion music is a field of enormous variety. There is a general awareness today that drumming is a musical activity involving the use of many techniques on many diverse instruments to create tonal colors of exquisite subtlety and sounds of symphonic breadth. In Thirteen Drums I have flown in the face of this awareness by using only thirteen membranophones. I make no use here of gongs, cymbals or any other instruments with long sound envelopes, nor of percussion instruments conventionally used for providing tonal coloration.*

*My aim in composing this work was to draw attention again to the dynamic fascination of drums of the membranophone category. I decided on this combination of instruments so as to permit a clear perception of the interaction and development of two musical elements, first, a simple rhythmic series consisting of twelve beats of semiquavers and, second, an indeterminate rhythm which intrudes on the thirteenth beat.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> La música para percusión es un campo de gran variedad. Se sabe que al tocar tambores existen muchas técnicas para diversos instrumentos, para crear colores de gran sutileza y sonidos de amplitud sinfónica. En *13 Drums* desarrollé una fluidez de este conocimiento al usar solamente trece membranófonos. Me abstuve de utilizar gongs, platillos o cualquier otro tipo de instrumentos con larga resonancia, ni percusiones usadas convencionalmente para generar coloración tonal.

Mi objetivo compositivo en esta obra es poner atención en la fascinante dinámica de los tambores. Decidí que con esta combinación de instrumentos se puede lograr una percepción clara de la interacción y el desarrollo de dos elementos musicales: primero, una serie rítmica consistente en doce notas de semicorcheas; y segundo, un ritmo indeterminado que interviene abruptamente como treceavo sonido.

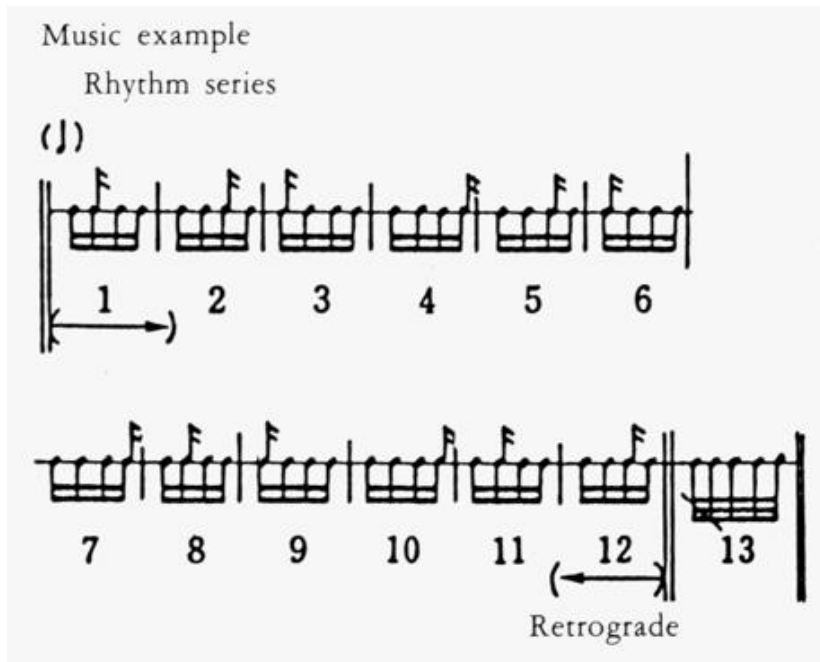


Figura 1.1 Anotación de Ishii sobre la célula rítmica en la que se basa la obra

*«This confronts two main challenges, namely the return to the essence of what it means to strike drums and the search for new possibilities for the interaction of determinate and indeterminate rhythms.»<sup>2</sup>*

La obra está dedicada al percusionista japonés Atsushi Sugahara, quien la estrenó en septiembre de 1985 en un concierto en el *Sogetsu Hall* de Tokio. Posteriormente en 1996 la grabó en el disco *“Thirteen Drums - Music For Percussion Solo”*

---

<sup>2</sup> Estos principios me afrontan dos retos, tanto el retorno a la esencia de lo que implica tocar un tambor, así como la búsqueda de nuevas posibilidades de interacción entre ritmos determinados e indeterminados.

### 1.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

La partitura no cuenta con una estructura de compases, por lo que el análisis lo haré según los números de páginas. No se emplea un pentagrama convencional, sino un tridecagrama o dodecagrama extendido, donde se asigna a cada tambor una línea según sus alturas, separando notablemente la última línea, correspondiente al bombo con pedal. Tampoco se establece una métrica, aunque retomando la explicación del propio Ishii sobre la obra, las frases de 12/8 son la base estructural, por lo que se considerarían como células métricas, las cuales van intercalándose con figuras de apoyaturas largas.

De manera general, hay una estructura de arco en tres partes: rápido-lento-rápido:

Parte	Páginas	Tempo	Contenido
A	1-5	<i>Very fast</i> (p. 4, accel-rit)	Frases de 12/8 que se interrumpen por apoyaturas largas. Progresivamente se va ampliando el rango de alturas e incluyendo <i>acciaccaturas</i> . Hacia el final de la página 4 anticipa el uso de redobles.
B	5-10	♩ =60, ♩=80, ♩=100, ♩ =66,	Intercalación de nuevas secciones lentas (tempo lento y notas largas) junto con frases cortas retomadas de la parte A y derivadas de ellas.
C	10-13	♩=40, Very fast	Frases de 6/8 y 12/8 en redobles y con acentos, también intercaladas por <i>acciaccaturas</i> .

La parte A se compone de tres secciones derivadas cada una de su anterior. La sección A1 comprende las páginas 1, 2 y el primer sistema de la página 3. Inicia con frases de 12/8 subdivididas en semicorcheas, que se ven intercaladas por apoyaturas largas de cinco notas que se repetirán tras cada patrón. Los primeros



patrones inician en *ff* con *diminuendo* en un sólo un tambor, que posteriormente pasan a ser *ostinatos* de acompañamiento en *mf* para una nueva voz melódica en los otros tambores, en *sff* y con notas acentuadas. Esta voz melódica va integrando más notas, hasta el primer sistema de la página 3 donde se unen dos de las frases de 12/8 sin que se intercale la apoyatura larga.

16

R-2228

to Atsushi Sugawara  
**THIRTEEN DRUMS**  
 for percussion solo

Maki ISHii  
 Op.66(1985)

[Very fast]

(high) ①  
 ②  
 ③  
 ④  
 ⑤  
 ⑥  
 ⑦  
 ⑧  
 ⑨  
 ⑩  
 ⑪  
 ⑫  
 (low)

Bongos, Congas and other skin instruments with calf skin, (or open-toms: Sime - Dabka, Or - DS)

[Bass Drum with Pedal]

Figura 2.2 Primer sistema de la página 1

Figura 1.3 Sistema 2 de la página 2

74

45

16-6660 poco cresc.

Figura 3.4 Sistema 1 de la página 3

La sección A2 va del segundo sistema de la página 3 a la mitad del tercer sistema de la página 4. Igualmente se estructura a partir de frases intercaladas de 12/8, compuestas por un ostinato de semicorcheas en uno de los tambores, mientras se resalta la voz melódica. Sin embargo, a diferencia de la parte A1, la apoyatura larga se ha modificado, y la voz melódica es más elaborada, empleando notas simultáneas al acompañamiento, así como progresivamente va incluyendo *acciaccaturas* sencillas y dobles, lo que implica que la mano que hace el acompañamiento toque también los otros tambores, ya sea haciendo las *acciaccaturas* o la voz melódica, según la digitación más adecuada.

The image shows a musical score for Sistema 1 of page 4. It consists of 13 staves, numbered 1 to 13 on the left. The score is written in a complex rhythmic style, likely 12/8, with a focus on melodic lines and rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including *fff* (fortissimo) and *ppp* (pianissimo). A tempo marking *poco a poco accel. e cresc.* is present. The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with some handwritten annotations like "R-222B".

Figura 4.5 Sistema 1 de la página 4

La sección A3 inicia con varias de las figuras de apoyaturas largas, para seguir con una simplificación de la voz melódica sin el ostinato de semicorcheas, solamente las notas con *acciaccaturas*, más algunas notas largas de redobles con *crescendo*. Esta sección termina hacia el final del primer sistema de la página 5 en la doble barra y el cambio de *tempo* a  $\text{♩} = \text{ca. } 60$ .

The image shows a musical score for Sistema 1 of page 5. It consists of 13 staves, numbered 1 to 13 on the left. The score is written in a simplified melodic style, featuring long notes and *acciaccaturas*. There are several dynamic markings, including *mf* (mezzo-forte) and *fff* (fortissimo). A tempo marking  $[\text{♩} = \text{ca. } 60]$  is present. The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with some handwritten annotations like "c-c-c-c".

Figura 5.6 Sistema 1 de la página 5

La parte B abarca las páginas 5 a 10, con otra estructura de arco “rápido- lento- rápido”, en tres secciones pequeñas. La sección B1 va del final del primer sistema de la página 5, con una nota larga en redoble y figuras de apoyaturas largas, hasta al inicio del segundo sistema de la página 6. El segundo sistema de la página 5 se compone de notas largas redobladas y ligadas entre cinco tambores, las cuales deben tocarse con las manos, aunque casi de manera inmediata hay otro cambio a “mallet”, posteriormente de nuevo a las manos, y al siguiente sistema regresar a “mallet”. En el tercer sistema, se retoman las notas con *acciaccaturas* y redobladas de la sección A3, pero paulatinamente se hacen variaciones con apoyaturas más largas y notas *sfff* en el bombo. Termina con una nota redoblada larga en el tambor cinco, señalada con una duración de cerca de diez segundos, y que poco a poco baja su velocidad de toque hasta transformarse en semicorcheas a un *tempo* de  $\text{♩} = 80$ .

Figura 6.7 Sistemas 1 y 2 de la página 6

La sección B2 es una variación de A2. En las páginas 6 a 8, las frases de semicorcheas y notas acentuadas repiten la base de 12/8, así como con una duración doble de 24/8. Sin embargo, su distinción es que las notas de la voz melódica se tocan sin dejar resonar los tambores, señaladas con una “x”

sobrepuesta en las neumas. A la par de esto, después de cada una de estas frases de notas sin resonancia se retoman las frases de 12/8 de las páginas 3 e inicio de la 4, más algunas notas largas redobladas que se intercalan al final de cada frase.

Figura 7.8 Sistemas 1 y 2 de la página 7

Cabe señalar que en las anotaciones del compositor al final de la partitura, explica que estas *acciaccaturas* causan una irrupción del ritmo continuo de semicorcheas, pero debe anteponerse la velocidad y precisión de tocarlas, a la uniformidad y continuidad rítmica de las frases:

a) Hier wird durch die Einfügung von Vorschlägen wie z. B. und  
 Here the presence of rhythmic grace notes, e.g. and  
 ここでは、裝飾音符〔例〕 または、 等によって

im schnellen Tempo (einschließlich accelerando) der gleichförmige Rhythmus zwangsläufig gestört.  
 Rhythmische Präzision ist weniger wichtig als die Ausführung der Figuren in sehr schnellem, oder schnellstmöglichem Tempo.  
 etc. with the use of quick tempo (including accelerando), will necessarily cause the disruption of the stipulated rhythm. Rhythmic accuracy is less important than performing the patterns in a speed that is very fast or as fast as possible.

の拍節的リズムが、速い速度 (accel. を含む) によって、必然的に崩れてくる。  
 ここで重要なことは、拍節的リズムより <very fast>, <as fast as possible> の感で演奏することである。

Figura 8.9 Notación del compositor al final de la partitura

En la página 8, las frases melódicas continúan, pero el *ostinato* de semicorcheas va cambiando también de notas, mientras que las notas redobladas intercaladas disminuyen sus duraciones y se emplean más tambores.

Figura 9.10 Sistemas 1 y 2 de la página 8

La sección B3 se basa en la frase del segundo sistema de la página 4, y va del final del tercer sistema de la página 8 a la mitad del segundo sistema de la página 10. Se compone de una primera sección que repite la última frase de A2 en la página 4, pero que posteriormente se va fragmentando, al interrumpirse con silencios de negra, y terminando al final del segundo sistema de la página 9 con el cambio de *tempo* ♩=66

Figura 10.11 Sistemas 1 y 2 de la página 9

La siguiente frase va del final del segundo sistema de la página 9 al primer sistema de la página 10. Consta de notas cortas con *acciaccatura* separadas por algunos silencios de semicorcheas, guardando así similitudes con la sección A3, aunque en esta ocasión están escritos con plicas largas y cruzadas.

Figura 11.12 Sistemas 1 de la página 10

La parte C va del segundo sistema de la página 10 al final de la obra. Puede dividirse también en tres secciones, pero siendo éstas más similares entre sí en comparación a las de las partes A y B. La sección C1 tiene una pequeña introducción en el segundo sistema de la página 10, con algunas notas largas redobladas en *crescendo* desde *pp*, más otras notas dobles cortas como remates

en *sff*. Posterior a ello se presentan las figuras características de esta parte C, consistente en notas con un redoble largo en un tambor, más una voz acentuada simultánea en otro tambor o el mismo, identificando a esta figura como C♯. Después aparecen otras notas redobladas, aunque usando figuras de tresillos, rítmica que no había aparecido durante la obra, y termina la introducción con un redoble largo en el tambor doce simultáneo a una nota en el bombo, ambas en *sfff* y acentuadas.

Figura 12.13 Sistema 2 de la página 10, como introducción a C1

Para la sección C1, estas figura C♯ se van repitiendo tres veces, haciendo las notas acentuadas en el mismo tambor. Se retoma entonces el elemento principal de la obra, intercalando entre éstas figuras algunas figuras de apoyaturas largas con hasta ocho notas. Esta sección termina al inicio del segundo sistema de la página 11.

Figura 13.14 Sistema 1 de la página 11

La sección C2 sigue basándose en la figura C1, ahora sin repeticiones y ampliando su rango melódico, aunque en un par de ocasiones vuelven a hacerse sobre el mismo tambor, lo que representa un anticipo de la sección C3. Esta sección termina a la mitad del segundo sistema de la página 12, donde se señala una serie de notas en *sfff*, a manera de apoyatura larga, primeramente definidas y después a libre elección del intérprete, que debe durar cerca de siete segundos. Le sigue otra figura de apoyatura larga con diversos tambores en *crescendo*.

The image shows two systems of musical notation for a percussion ensemble, numbered 1 through 13 on the left. The first system (top) features a complex rhythmic pattern with various notes and rests, marked with dynamics like *mp* and *p*, and an *accel.* marking. The second system (bottom) continues the pattern, including a section marked *ca. 7"* with a *(beliebig)* instruction, and a final section marked *(Very fast)* with *sfff* and *sempre, molto accento* markings. The notation includes many slurs and accents, indicating a highly technical and expressive piece.

Figura 14.15 Sistemas 1 y 2 de la página 12

Finalmente, la sección C3 funciona como una coda, siendo un *ostinato* de la figura C1 exclusivamente sobre el tambor cinco, más varias notas de negra en el bombo. Al final de la página 13 aparece otra notación del autor, donde se encuentra un calderón largo, explicando que su duración también queda a consideración del intérprete, al dejar a su elección la cantidad de repeticiones de la figura C1.



- b) Ab hier ist es dem Spieler überlassen, ob, und ggf. wie oft er die rhythmische Figur wiederholt.  
 From here, the question of whether repetitions are to be employed, and if so how many times, is left to the discretion of the performer.  
 この先、反復(回数)を行うかどうかは、奏者の任意。

Figura 15.16 Sistema final en la página 13, con la notación del autor sobre la duración del calderón

## 1.4 SUGERENCIAS DE INTERPRETACIÓN

### 1.4.1 INSTRUMENTAL Y ACCESORIOS

Las primeras consideraciones al abordar la obra son la disponibilidad y el acomodo de los instrumentos. La partitura indica que se usen 12 tambores de parche de piel, de preferencia de piel de vaca o tambores japoneses tradicionales (Shime-Daiko y Oke-Do), más un bombo de piso con pedal. De allí una primera dificultad es contar con 12 tambores de distintas alturas, y que puedan acomodarse adecuadamente en un espacio; no incluyo en este comentario al bombo, ya que éste se colocaría en el piso a un lado o detrás del set para tocarlo con el pedal. De no contar con tambores japoneses tradicionales, considero que lo adecuado es tocar las notas más agudas en bongós, pero dada la manera en que están construidos, no es viable disponerlos por alturas ascendentes, sino intercalados:

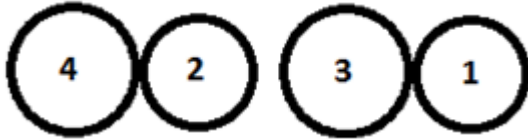


Figura 16.17 Acomodo de los bongós para las notas más agudas

Continuando con los demás tambores, recomiendo usar congas para que su timbre sea muy semejante a los bongós. Al abordar piezas con dos o más tambores u otros instrumentos con distintas alturas, lo convencional es tenerlos acomodados del más grave al más agudo hacia la derecha y adicionalmente hacia arriba, p. ej., el acomodo tradicional o americano de los timbales orquestales, los sets de percusión latina que combinan congas y bongós, o la mayoría de instrumentos de teclado (piano, órgano, marimba, vibráfono, etc.). Dependiendo de la forma de las bases de las congas, es conveniente acomodarlas hacia la derecha y hacia arriba, cuidando que su extensión sea conveniente para tocar todos los tambores, considerando cruces de manos.

Dado lo anterior mi propuesta de acomodo para la obra es la siguiente:

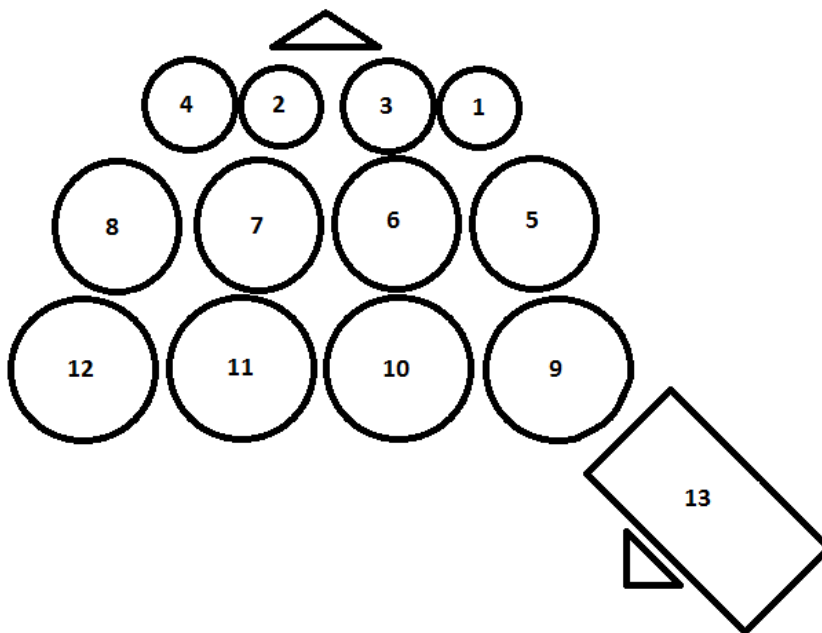


Figura 17.18 Acomodo de los trece tambores según sus alturas

La partitura inicialmente no indica qué tipo de baquetas usar. Es hasta el segundo sistema de la página 5 que se indica un cambio a tocar con las manos y después cambio a “*mallet*”, pero para el resto de la obra ya no hay otra indicación. Revisando grabaciones de audio y video, usualmente se usan baquetas de madera, ya sean baquetas lisas o de tambor, con punta de gota o barril, Considero que las primeras son más adecuadas, dado que la obra se basa en la música de tradicional de taiko, y las baquetas que usan, las *bachi*, son también lisas. Posteriormente para los cambios en la sección B1 en la indicación de “*mallet*”, he visto que algunos usan baquetas con cabeza de estambre, fieltro o algodón para dar un mayor contraste tímbrico en relación a las secciones A y C que son más dinámicas. Personalmente he usado un par de baquetas modelo *Cymbal Mallet* de la marca Zildjian, ya que tienen una cabeza de estambre suave que funciona bien para la parte lenta de redobles de la página 5, y su mango, al ser medianamente grueso y liso, es bueno para los sonidos cortos en la mayor parte de la obra, así como dando suficiente rebote para los redobles de la parte C desde la página 10:



Figura 18.19 Baquetas Zildjian Cymbal Mallet

## 1.4.2 PARTITURA

Como había mencionado anteriormente, la notación en la partitura es un tridecagrama o dodecagrama extendido (13 líneas), correspondientes a los doce tambores de parche natural, más una línea inferior separada que corresponde al bombo con pedal.

Una primera dificultad al leer la partitura mientras se toca, es la confusión de qué línea corresponde a qué tambor, dada la cantidad existente de ambos, por lo que un recurso que empleo es colorear detrás de cada bloque de cuatro líneas con un color distinto, ya que igualmente los tambores los he acomodado en tres líneas de cuatro tambores, y esta distinción visual ayuda a ubicar rápidamente en la partitura a qué serie de tambores pertenece. Adicionalmente, resalto las figuras de apoyaturas largas con otro color.

Una segunda dificultad radica en que las partituras están editadas de manera horizontal, característica que se suma al hecho de que son varias páginas y que musicalmente hay pocas pausas que permitan el cambio de hojas. Por ello, un primer paso que tomé es usar dos atriles de lectura y así tener el mayor espacio disponible para tener a la vista más cantidad de páginas, haciendo sólo uno o dos cambios de hojas. Adicionalmente, pegué las páginas de dos en dos para tener seis hojas grandes verticales y facilitar su manipulación mientras se toca. Cabe señalar que omito la página 13, ya que sólo es una extensión de la secuencia final.

## 1.4.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE EJECUCIÓN

Un primer aspecto a considerar es la velocidad, pues si bien en el inicio no se indica un *tempo* específico, sólo como “*very fast*”, es importante considerar la digitación de las notas de los *ostinatos* de las parte A y B: si se van a tocar de manera alternada, permitiendo mayor velocidad, pero requiriendo mayor precisión y memorización de los movimientos en las notas de las voces melódicas; o si se tocan con una sola mano, mientras la otra toca la voz melódica, lo que requiere

desarrollar una técnica para mayor velocidad, sobre todo en la mano no dominante, pero facilita la distinción en volumen y carácter entre las voces.

Al revisar las grabaciones disponibles en internet, la mayoría inician la obra con golpes alternados para los *ostinatos* del inicio, pero cambian a una sola mano para las siguientes frases con voz melódica. Sin embargo, he optado en cambio por hacer desde el inicio todas estas notas con una sola mano, para continuar con ese tipo de digitación en toda la parte A y en la sección B2 por dos razones: tener un sonido uniforme en los *ostinatos*, y hacer mejor la distinción a las voces, aspectos que se facilitan al asignar una mano para cada voz. Para tal, he considerado un rango de toque para cada mano:

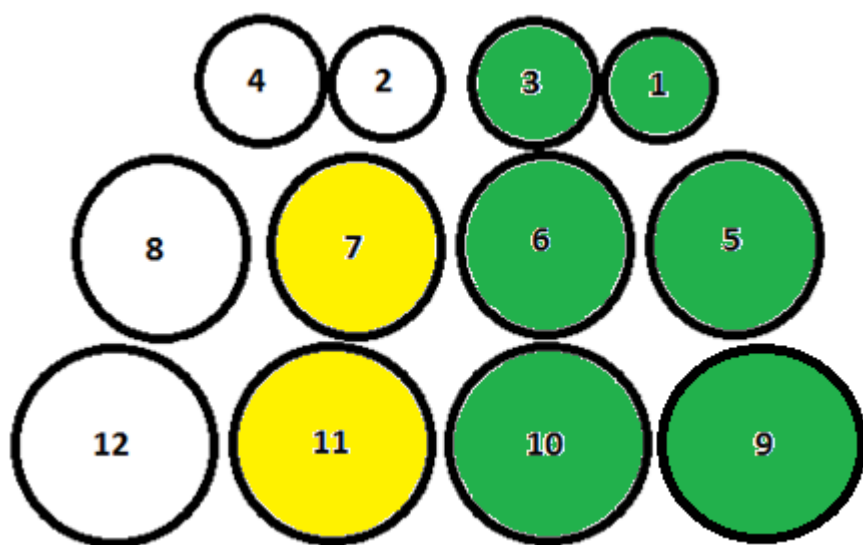


Figura 19.20 Rango de movimientos para la mano derecha



Los siguientes ejercicios que propongo buscan desarrollar los toques simultáneos que contiene la obra, iniciando con patrones largos sobre un mismo tambor, y posteriormente moviendo las notas acentuadas a los demás tambores, así como acortar la duración de los patrones:



Figura 22.23 Ejercicios para dominar la división de voces y ampliación del rango melódico, base de las frases de la parte A

Un segundo punto a tratar son los redobles en toda la parte C, en los que aparecen notas acentuadas en el mismo o en un distinto tambor. Revisando grabaciones de audio y video, se usan tanto el redoble por rebote como el de golpes sencillos, y considero que la decisión de cuál emplear depende en primera instancia del parche de los tambores, con qué técnica tienen una mejor calidad de sonido: Los parches de piel natural o imitación, por lo general producen menor resonancia que los plásticos y tienen una mayor tensión que favorece el rebote de la baqueta. Asimismo he revisado qué técnica se adecúa mejor para intercalar las notas acentuadas dentro de los redobles, considerando también el *tempo* alcanzado en tales secciones. Personalmente encuentro más adecuado el redoble por rebotes, para que al mover una baqueta a otro tambor, la que permanece en el tambor del redoble siga percutiéndolo, y también se produzca una diferencia de técnicas de toque, la cual resulta en una diferencia tímbrica que distingue mejor las voces. Los siguientes ejercicios que propongo sirven para practicar la figura base, que consiste en una nota larga redoblada, mientras se tocan otras notas acentuadas, en el mismo tambor y posteriormente en varios de ellos:

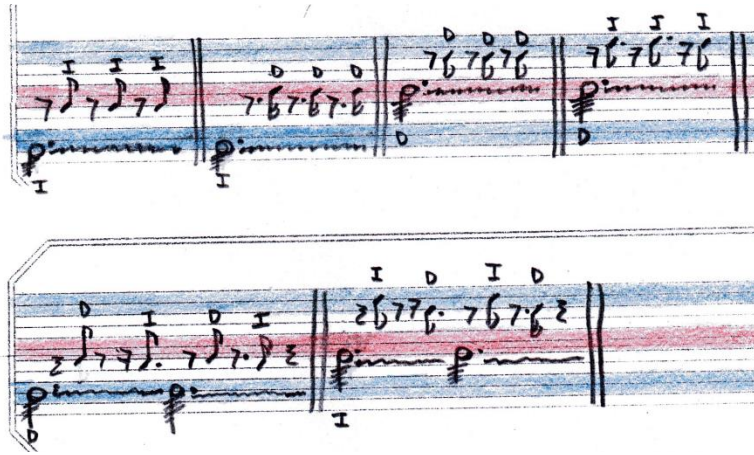


Figura 23.24 Ejercicios para practicar la figura base de la parte C

Otro aspecto importante son las apoyaturas y *acciaccaturas*. En las partes A y C, son fundamentales las apoyaturas largas que se intercalan con las secuencias de 12/8. Hay cuatro figuras de apoyaturas que aparecen recurrentemente, y que es mejor memorizarlas, tanto en notas como en movimientos, para que al momento de aparecer entre las secuencias no se pierda fluidez. Sin embargo, a pesar de que se repiten, para las apoyaturas de la parte A he encontrado variantes de digitación que se adecúa para las notas de las secuencias siguientes de 12/8.

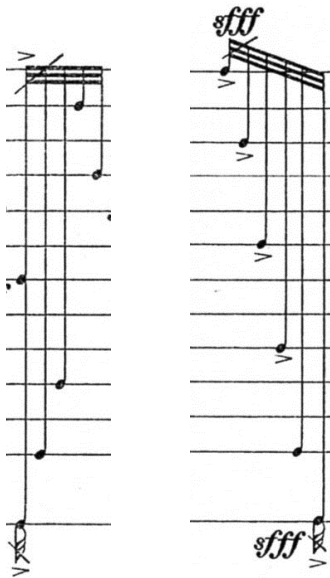


Figura 24.25 Apoyaturas largas recurrentes en sección A1



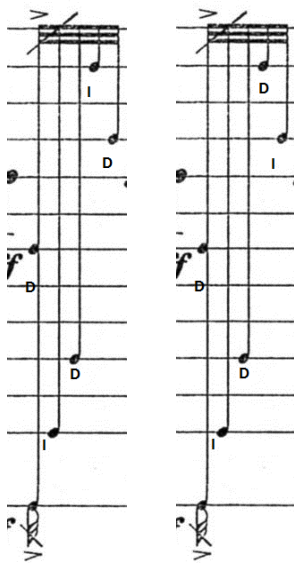


Figura 25.26 Variantes de digitación para las apoyaturas de la sección A1

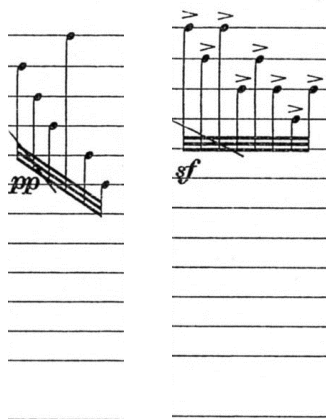


Figura 26.27 Apoyaturas recurrentes de la sección C1

Respecto a las *acciaccaturas*, éstas aparecen en las células melódicas más complejas de la parte A y su reexposición en la parte B. Dependiendo del movimiento melódico, hay variaciones en su digitación, tocándose algunas alternadas, otras con golpes dobles en tales figuras, y otras de golpes dobles entre *acciaccaturas* y notas reales. También realicé varios ejercicios para desarrollar la destreza de brazos y manos en el set, algunos de los cuales se estructuraban como los siguientes ejemplos:

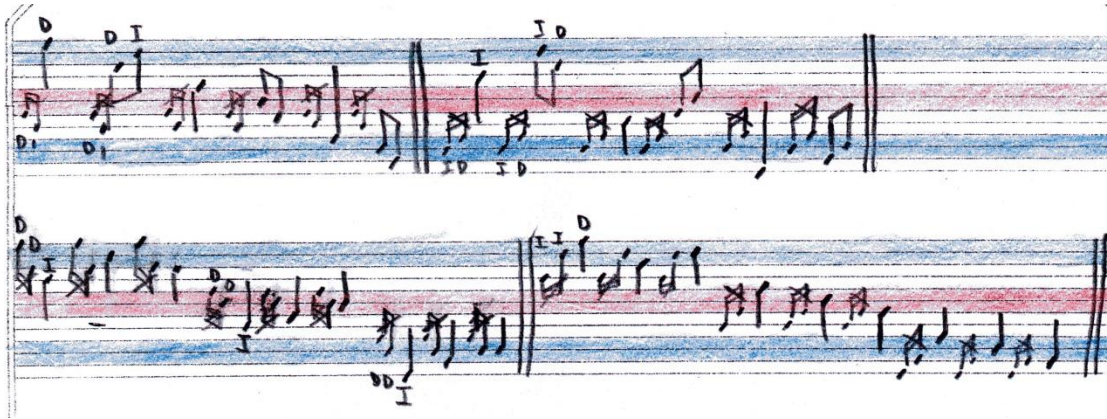


Figura 27.28 Ejemplos de ejercicios para practicar las *acciaccaturas* entre varios tambores

Un cuarto aspecto a señalar es el uso del bombo con pedal. En las primeras cuatro páginas se usa solamente en las figuras de apoyaturas entre cada frase, y dado el mecanismo del pedal, más el equilibrio necesario del cuerpo, lo usual es dejarlo presionado y entonces el baquetón permanece sobre el parche apagando su resonancia.

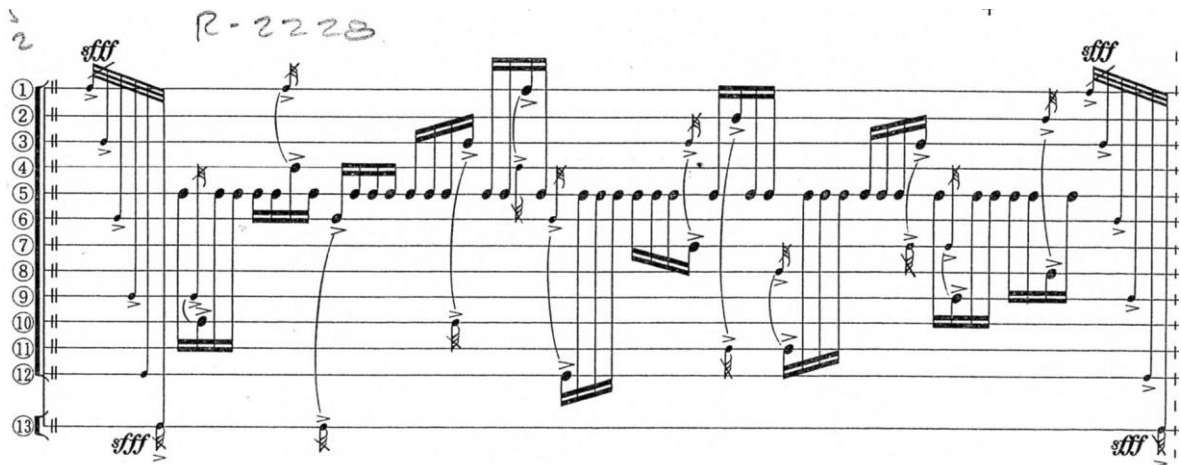


Figura 28.29 Frase en el sistema 1 de la página 4

Al final de la sección A2 se usa tanto en notas de apoyaturas y *acciaccaturas* como en notas reales, por lo que en el segundo caso su notación es con una neuma normal, lo que implica levantar el pie del pedal para permitir su resonancia,

hecho que dificulta un poco el conservar el equilibrio en los pies. Este aspecto puede remediarse al pisar el pedal con un movimiento hacia atrás, como si se quisiera hacer notas dobles rápidas, pero solamente accionando el mecanismo una vez y quitar el pie inmediatamente.

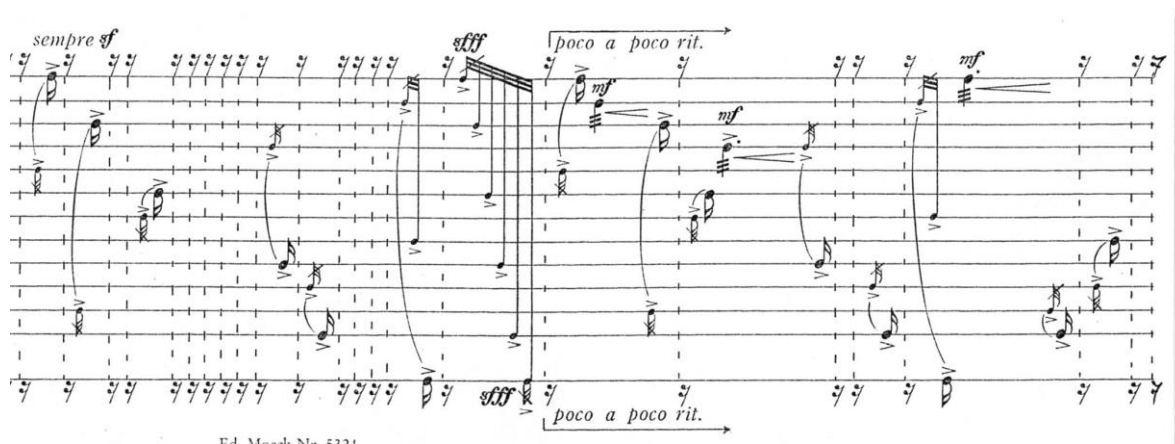


Figura 29.30 Tercer sistema de la página 4

Posteriormente en la sección B1 se toca en notas cortas en *sfff*, y aunque está escrito en neumas normales, es más conveniente dejar el pedal presionado dada la rapidez de los patrones y para remarcar el *sfff*.

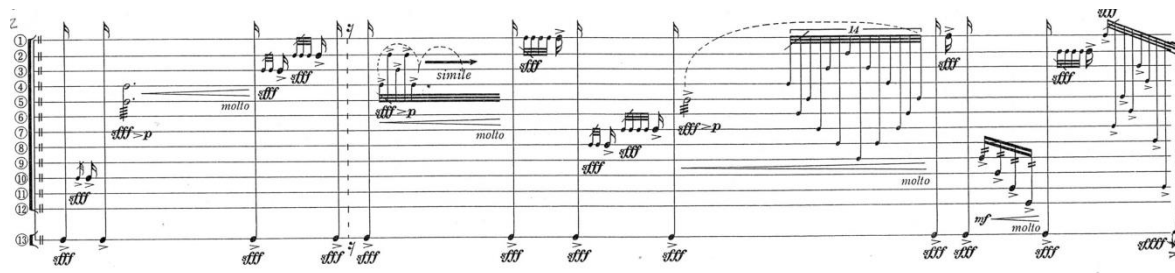


Figura 30.31 Sistema 1 de la página 6

En la sección B2 se indica de manera general el apagado de las notas que van formando la línea melódica, en comparación a las notas de acompañamiento, y al haber notas en el bombo, se mantendría pisado el pedal para detener la resonancia del bombo; inclusive en la página 8 hay un par de notas al final del

primer sistema y al principio del tercero que, a pesar de estar escritas con neuma normal, dado su contexto de velocidad, dinámica y continuidad, es conveniente tocarlas dejando el pedal presionado.

The image shows a musical score for 13 drums, consisting of 13 staves numbered 1 to 13. The score is written in a neumatic style. Key performance instructions include:
 

- Staff 1: *sf* (sforzando)
- Staff 2: *sf* (sforzando)
- Staff 3: *sf* (sforzando)
- Staff 4: *sf* (sforzando)
- Staff 5: *sf* (sforzando)
- Staff 6: *sf* (sforzando)
- Staff 7: *sf* (sforzando)
- Staff 8: *sf* (sforzando)
- Staff 9: *sf* (sforzando)
- Staff 10: *sf* (sforzando)
- Staff 11: *sf* (sforzando)
- Staff 12: *sf* (sforzando)
- Staff 13: *fff* (fortissimo)

 Additional instructions include:
 

- [ Very fast ]
- acc.* (accelerando)
- [ > = molto accento ]
- [ *f* ]

Figura 31.32 Inicio del sistema 3 de la página 8

## 1.5 CONCLUSIONES

La obra *13 Drums*, como su nombre lo indica, requiere una considerable cantidad de tambores de distintos tamaños y alturas, pero mi elección de ella se basó en la conjunción de dos aspectos: curiosidad de abordar una pieza con un solo tipo de instrumentos; y, una situación en la que sí contaba con los instrumentos y espacio adecuado. Al abordar piezas de multipercusión, un primer aspecto que considero es la instrumentación, tanto en cantidad como en variedad de instrumentos, baquetas y accesorios. Si bien hay piezas y compositores reconocidos (Xenakis, Feldman, Zivkovic, Norgard), cuyas obras son parte del repertorio básico en el ámbito académico, el abordarlas se complica desde el momento de disponer de un espacio, cantidad y calidad de instrumentos adecuados para el estudio de las piezas. Afortunadamente éste no fue el caso, y al conocer la obra me doy cuenta que su riqueza no está en la variedad de instrumentos y de timbres, sino considerar a los tambores en un ámbito más melódico.

Siendo así, la pieza puede abordarse desde una perspectiva más melódica, quizá de un estilo similar a la música minimalista estadounidense, como obras de Steve Reich o Philip Glass, donde progresivamente se construye y permuta un determinado motivo melódico, inclusive teniendo también un acompañamiento de *ostinatos*. Este punto de vista tendría su excepción en fragmentos de la parte B o la introducción en la parte C, pero podrían considerarse como momentos más líricos, muy probablemente compuestos a partir de improvisaciones.

## **CAPÍTULO 2**

### **3 PIEZAS PARA VIBRÁFONO (2015)**

Pamela Raquel Mayorga Téllez (n. 1985)

#### **2.1 ACERCA DE LA COMPOSITORA**

Pamela Mayorga es compositora y directora de orquesta, originaria de la Ciudad de México. Realizó sus estudios de composición en la Escuela Nacional de Música, ahora Facultad de Música, de la UNAM bajo la cátedra de los maestros Luis Pastor, Lucía Álvarez, Salvador Rodríguez y María Granillo.

En una entrevista realizada vía internet en junio de 2019, ella comenta que:

*“Desde muy pequeña siempre me llamó la atención el canto, y a temprana edad ya tenía un amplio repertorio de canciones memorizadas. Después comencé mis clases de piano y fue ahí en donde descubrí que podía hacer de la música mi compañera de vida. Para mí no había diferencia, música es música y yo quería hacer todo lo relacionado con ella: cantar, tocar, componer, dirigir, enseñar, etc. Por tal motivo, elegí estudiar la carrera de composición en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, ya que solo así pude conocer de cerca muchos instrumentos, analizar muchas obras, dirigir pequeños ensambles, interpretar a los clásicos y contemporáneos, tanto cantando como tocando el piano, y finalmente impartir clases de música con principios pedagógicos sólidos que aprendí en la misma carrera.”*

Posteriormente obtuvo el grado de Maestría en Dirección Orquestal en la Universidad de Minnesota, Estados Unidos. Como complemento a su formación profesional, Mayorga participó en cursos de composición con Megumi Masaki y

Alejandra Odgers. En el 2013 fue compositora residente del programa *Vocalescence ¡Cantaré!* en Minneapolis, Minnesota y en el 2017, su más reciente obra “*Turbulencias Sonoras*”, para cuarteto de cuerda, fue estrenada en la 21a *Deutsche Physikerinnentagung*<sup>3</sup> llevada a cabo en la *Technische Universität Ilmenau*, en Alemania.

En la misma entrevista, Mayorga habla sobre el desarrollo de su lenguaje compositivo e, influencias:

*“Sinceramente ha sido muy lento pero enriquecedor para mí. El desarrollo en general de mi lenguaje artístico no sólo se ve reflejado en la composición, sino también en la pintura, el baile, la fotografía y el diseño. Es decir que, en una etapa en donde mi lenguaje sea muy experimental, tanto mis obras musicales como pictóricas serán experimentales (...) El contrapunto y el minimalismo son estilos que me gustan mucho y están presentes siempre en mis obras. Compositores como Johann Sebastian Bach y Arvo Pärt son mis principales influencias. (...) Cada obra que escribo la veo más como el desarrollo de mi lenguaje artístico y personal durante los años, que como parte de una serie de obras para coleccionar. No me gusta catalogar mis obras, ya que cuando escribo algo es porque en ese momento tengo algo que decir. Uno no puede catalogar sus ideas o encajonarlas en una serie, estas simplemente deben ser expresadas y escuchadas cuando se quiera y necesite.”*

En una pregunta específica sobre el uso de medios electrónicos en sus obras comenta:

*“Claro, y es algo que me gustaría volver a hacer, ya que la grabación y edición de audio también son importantes para mí. Sin embargo, la etapa creativa en la que por el momento estoy, busca desarrollar obras puramente acústicas.”*

---

<sup>3</sup> Vigésima primera Conferencia Alemana de Mujeres en la Física

Durante sus estudios de maestría, Mayorga se desempeñó como promotora cultural, dirigiendo obras de compositores mexicanos como “*Alas (a Malala)*” del compositor Arturo Márquez y realizando el estreno en Estados Unidos de la obra para orquesta de cuerdas “*Punctus Contra Punctu*”, del compositor mexicano Alexis Aranda con la orquesta sinfónica de la Universidad de Minnesota. Desde 2005, también se ha dedicado a la docencia musical, y de 2013 al 2014 fue asesora musical para la creación de un sitio web para niños, perteneciente a los proyectos musicales del Patronato de OFUNAM. En el 2016 participó en la conferencia “*VocalEssence ¡Cantaré! Teacher Resources for Mexican Music and Culture*” en la Minnesota Music Educators Association Midwinter Clinic, así como en conciertos de música tradicional mexicana llevados a cabo en museos y galerías dentro de las Ciudades Gemelas en Minnesota, Estados Unidos.

De manera independiente, Mayorga es socia fundadora de la empresa de grabación de audio *Cardio Records México* con la cual realizó la producción de su primer disco compacto titulado “*Artesanías Mexicanas*” (2014) con música de su autoría.

## **2.2 ACERCA DE LA OBRA**

Escritas por comisión personal a la compositora, las piezas se conceptualizan a partir de un par de principios asociados a la música minimalista: la repetición de patrones melódicos, la presencia de un pulso continuo, la superposición de los mismos entre varias voces independientes, y la resultante textura contrapuntística compleja. La sonoridad resultante tiene así reminiscencia a piezas de Steve Reich (*Drumming, Six Marimbas, Sextet, Nagoya Marimbas, Mallet Quartet*), así como a ejecuciones con exclusivo o abundante uso de percusiones de *In C* de Terry Riley y *Les Moutons de Panurge* de Frederic Rzewski.



En propias palabras de la compositora:

*“Mi idea principal fue crear una obra en donde el minimalismo y el contrapunto se mezclaran, buscando con ello explotar también el vibráfono como instrumento solista. Pienso que las técnicas instrumentales que empleo no son novedosas, sin embargo la técnica compositiva en parte lo es, ya que para su realización desarrollé un sistema creativo propio que solo funciona específicamente para estas piezas.”*

Así, las piezas se estructuran de manera contrapuntística, tomando como base las obras de teclado de Johann Sebastian Bach, y presentando por momentos hasta cuatro líneas independientes. Sin embargo, esta variedad de voces se realizan en un mismo instrumento por un solo ejecutante, principalmente en la tercera pieza que es una fuga, hecho que dificulta el movimiento de las baquetas y la distinción de voces melódicas.

La segunda pieza abunda también en el uso de los arcos, un recurso cada vez más usado como técnica extendida, por ejemplo, en *Sextet* de Reich, *Concerto for vibraphone* de Emmanuel Sejourne y *Mourning Dove Sonnet* de Christopher Deane. Este recurso ya lo había usado Mayorga en las piezas *Lunas* para los vibráfonos en el tercer movimiento.

## **2.3 ANÁLISIS DE LA OBRA**

La obra se compone de tres piezas nombradas I, II y III.

# I

La primer pieza es un *moto perpetuo*, dividido en tres partes a partir de sus tonalidades: la parte A en Sol mayor, del inicio al compás 48; la parte B en Sol bemol mayor, a partir del compás 49 hasta el 82; y la parte C, del compás 83 al final, siendo una recapitulación de la primera parte y coda, igualmente en Sol mayor. Toda la pieza se toca con baquetas muy duras (*staccato*). El pedal se utiliza de manera continua, cada corchea o tres semicorcheas, evitando así resonancias largas de las teclas, excepto en algunas secciones de la parte B.

	Secciones y compases	Contenido
Parte A (Sol mayor)	A1: 1-14	Exposición del tema en tres voces.
	A2: 15-48	Compuesta por tres frases. Presenta inversiones y retrógrados de las melodías de A1. Prepara la modulación a Sol b
Parte B (Sol b mayor)	B1: 49-69	Reexposición de material de A2 en la nueva tonalidad y con variaciones métrico-melódicas.
	B2: 70-82	Tiene una estructura similar a A2, seccionada en tres semifrases, con inversión de las voces melódicas. Prepara la modulación a Sol.
Parte C (Sol mayor)	C1: 83-88	Reexposición de material de A1.
	C2: 89-Final	Coda a partir de la simplificación del tema principal.

La parte A se divide en dos secciones, la primera del inicio al compás 14 y la segunda del compás 15 al 48. Se estructura en tres voces: una melodía en el registro superior que se toca con la baqueta externa de la mano derecha; una voz intermedia de acompañamiento formada por notas dobles; y una tercera voz baja que reproduce la voz melódica superior, pero en el registro grave y con una proporción rítmico-métrica más amplia.

Vivo ♩ = 150-155 



Figura 2.1 Compases 1-6 de la Pieza I

La segunda sección (A2) abarca del compás 15 al 48, y se divide en tres frases. La primera frase, de los compases 15 al 19, es una continuación de la sección A1, donde se simplifica la voz intermedia a notas sencillas que se tocan con la baqueta interior de la mano derecha, mientras que se presenta el segundo tema con la mano izquierda y su inversión melódica con la mano derecha.



(pedal completo)

Figura 2.2 Compases 16-19 en la sección A1

La segunda frase, de los compases 20 al 26, es una transición donde las líneas melódicas y de acompañamiento, primeramente son una reminiscencia de los compases anteriores, pero posteriormente se independizan. Entre los compases 23 y 26 se presentan las líneas melódicas principales entre la voz más aguda y la más grave, escritas simultáneamente en inversión, mientras que la voz de acompañamiento se va intercalando de registro y de mano cada compás.

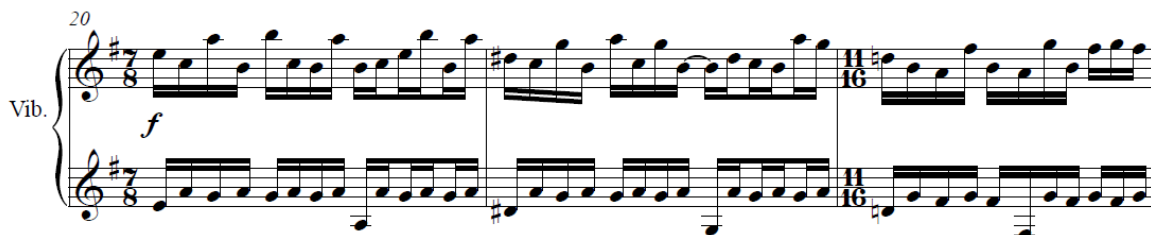


Figura 2.3 Compases 20-22



Figura 2.4 Compases 23-27

La tercera frase, del compás 27 al 41 se puede subdividir en semifrases que se repiten. Primeramente, de 27 a 30 hay una inversión de voces de la primera frase de esta sección A2, con la línea melódica de notas largas en la voz superior, mientras que en las voces inferiores aparece la otra línea melódica una octava abajo, intercalada con el acompañamiento. En la segunda semifrase, de los compases 31 a 34, la voz melódica aguda presenta las cuatro primeras notas de este tema melódico, mientras que la voz melódica grave es su retrógrada, y con la voz intermedia de acompañamiento en una sola nota repetida. Posteriormente, los compases 36 y 37 son repeticiones de 27 y 28, mientras que 38 y 39 son

repeticiones de 32 y 33, pero se agregan notas dobles octavadas, recurso que permanecerá para la línea melódica superior en los siguientes compases.

The musical score for Vibraphone (Vib.) consists of three systems of staves. The first system (measures 28-31) shows a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The second system (measures 32-35) includes dynamic markings *f* and *mf*. The third system (measures 37-41) features a *f* dynamic marking and a 'Ped' (pedal) marking with '(medio pedal)' written below it. The score is in G major and 4/4 time, with frequent sixteenth notes and rests.

Figura 2.5 Compases 28-41 en la sección A2

La tercera frase, a partir del compás 42, consiste en variaciones rítmico-melódicas de los cuatro compases previos, mientras que armónicamente se prepara la modulación a Sol bemol.



Figura 2.6 Compases 42-47 al final de la sección A2

La parte B consta de tres secciones: la primera del compás 49 al 61, la siguiente del compás 62 al 69, y la tercera del 70 al 82.

En la sección B1 se retoma el material de A2, pero presentado en la nueva tonalidad y con una variación rítmica. Del compás 49 al 52 se presentan las líneas melódicas inferior y superior sin las voces intermedias de acompañamiento, y en el caso de la voz grave, baja a la mitad de velocidad. Aquí, el uso de pedal completo está pensado para que la línea melódica grave tenga una mayor presencia.



Figura 2.7 Compases 48 a 51 al principio de la sección B1

Posteriormente de 53 a 59 se repiten los compases 15 a 22, pero en la nueva tonalidad, omitiendo la repetición de un compás de 11/16, y con los compases 60 y 61 presentando material nuevo aunque derivado de 13 y 14.

Figura 2.8 Compases 52 a 61 de las secciones B1

La sección B2, de los compases 62 a 69, reexpone en la nueva tonalidad material de los compases 1-8 de A1, más un compás nuevo de 11/16 con material derivado del tema principal, agregado al inicio de esta sección.

Figura 2.9 Compases 62 a 67 de la sección B2

La sección B3 inicia en el compás 70, y se compone de tres semifrases con material nuevo. La primera, de los compases 70 a 73, se estructura a partir de cuatro líneas, con una voz melódica superior, una de acompañamiento, y dos voces melódicas inferiores en corcheas, una en inversión y la otra en retrógrado de acuerdo a la voz superior.

Figura 2.10 Compases 68 a 72, inicio de B3

La segunda semifrase, de los compases 74 a 77, presenta también dos voces melódicas, una siendo la inversión, más un nota pedal en la voz más grave, primero en Sol natural 4 y después La natural 4. En estos compases aparecen alteraciones que van preparando la modulación a Sol mayor en la parte C

Figura 2.11 Compases 73 a 77 de la sección B3



La tercera semifrase, de los compases 78 a 82, es material nuevo derivado del original, estructurado en un distinto acomodo de las voces, teniendo en los compases 78 y 79 la primera y tercera voces como líneas melódicas octavadas, mientras que la segunda y cuarta voces son acompañamiento. Posteriormente en los compases 80 a 82 desaparece una de las voces de acompañamiento, mientras que se presentan dos líneas melódicas simultáneas pero de métricas distintas, de manera similar a los compases 17 y 18. Armónicamente, las últimas dos semifrases hacen la modulación para regresar a Sol mayor en la parte C.

Figura 2.12 Compases 78 a 83, final de la parte B

La parte C inicia con una reexposición de los compases 1-6 de la parte A.

Figura 2.13 Compases 81 a 86, inicio de la parte C

Por último, la coda inicia en el compás 89, estructurada a partir del tema principal, el cual se irá simplificando en los compases siguientes. Tal simplificación consiste en sustituir notas de las voces melódicas inferior y superior por notas del acompañamiento, hasta terminar en un intervalo de décima con calderón.

90

Vib.

*p*

93

Vib.

*pp*

Ped  $\overline{\quad\quad\quad}$  ^  
(pedal completo)

Figura 2.13 Compases 90 a 95 al final de la pieza

## II

La segunda pieza está compuesta por cinco partes:

	Compases	Contenido
Parte A	1-12	Uso de baqueta y arcos de contrabajo. Uso del motor. Molto rubato ( $\text{♩}$ )= 70
Parte B	13-42	Melodías por arpeggios y acompañamiento en notas dobles. Andante ( $\text{♩}$ )= 45
Parte C	43-48	Voz superior en notas dobles. Voz inferior en arpeggios con baqueta y arco. Lento ( $\text{♩}$ )= 35

Parte D	49-55	Voz superior en arpeggios. Voz inferior en notas dobles largas. Ambas voces con arcos. Motor. Largo (♩)= 25
Parte E	56-92	Reexposición de parte A con introducción y coda. Lento ma non tanto (♩)= 40 →Tempo primo (♩)=45

La parte A es una introducción escrita a 4/4. Se divide en dos voces, una inferior con nota pedal de Sol3 tocada con una baqueta suave de vibráfono, y una voz superior en notas dobles descendentes con arcos de contrabajo, mayormente en quintas paralelas. Sin embargo, a pesar de tal división en dos voces, no se toca una con cada mano: La voz superior requiere emplear dos arcos, por lo que en la mano derecha se deben tener la baqueta y el arco. La nota pedal se toca con la baqueta de la mano derecha, con un toque de bastante peso y en el centro de la tecla para que la note dure suficiente tiempo y con buen volumen. El motor se emplea, adecuadamente a una velocidad media, en un nivel de 3. En la armadura no se indican alteraciones, pero podría considerarse que está en Sol eólico, más un Reb en los compases 8 y 9.

Molto rubato ♩ =70

con motor arco

Vibraphone

*p*

Ped.  
(pedal completo)

Figura 2.14 Compases 1 a 9 al inicio de la pieza

La parte B se divide en tres frases. La primera frase, del compás 13 al 27, presenta tres voces, una en la mano izquierda y dos en la derecha. Esta división

de voces en la mano derecha es similar a la empleada en la primera pieza: una voz superior melódica más aguda que va formando arpeggios y que va avanzando principalmente por terceras; una voz intermedia de acompañamiento, con notas generalmente repetidas en contratiempos de semicorcheas; y una voz grave que se compone de notas dobles en intervalos de terceras, cuartas y quintas. Mayormente está escrita en 6/8, pero ocasionalmente, entre cada motivo, cambia un compás a 4/8. Del compás 13 al 15 se presenta el motivo principal de la pieza, el cual se conforma de dos partes que tienen una proporción rítmica de 5 + 7, donde las primeras cinco semicorcheas forman un arpeggio de Fa mayor con dos notas acompañantes en Re, y las siguientes siete semicorcheas forman también un arpeggio sobre Fa mayor pero con acompañamiento de tres notas en Fa y una en Re. Posteriormente en el compás 15 la proporción rítmica cambia a 5 + 3 conservando la idea de nota pedal. Se indica el empleo de medio pedal para que las notas cortas de las voces media y superior no tengan tanta resonancia y eviten chocar armónicamente. En su tonalidad cambia a Sol dórico, con algunas ocasiones apareciendo Reb, Mib y Fa#

10

Vib.

Andante  $\text{♩} = 45$   $\square \square + \square \square$   
sin motor

*mf* *p*

(medio pedal)

Figura 2.14 Compases 10 a 15, con el inicio de la parte B

A partir del compás 28 inicia una segunda frase, pues hay un cambio de tonalidad, a Sol Frigio. La división de tres voces se va alternando en los compases 28 y 29, pues los primeros tres octavos aún presentan el motivo melódico en las voces de la mano derecha, pero los siguientes tres octavos se intercambian a la mano izquierda. El compás 30 es correspondiente a los compases de 4/8 en la frase anterior. Los compases 31 y 32 son variaciones de 28 y 29, pues aunque en las

voces superiores son casi iguales, las voces inferiores presentan mayor movimiento y variedad, por ejemplo, la presencia de motivos de tresillo de semicorchea. El compás 33 es una transición para subir el registro de las voces en la tercera frase, mediante saltos de terceras y quintas ascendentes, además de indicar un cambio dinámico con *diminuendo* hacia a *pianissimo*.

The image shows a musical score for Vibraphone (Vib.) in 6/8 time. It is divided into two systems. The first system covers measures 28 to 31. Measure 28 starts with a dynamic marking of *mf*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and arpeggios. The second system covers measures 32 to 35. Measure 32 starts with a dynamic marking of *pp*. The score continues with similar rhythmic patterns and includes a triplet in measure 32. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Figura 2.15 Compases 28 a 32, con material de B2 y B3

La tercera frase, de los compases 34 a 42, retoma el acompañamiento en la voz inferior con notas dobles en intervalos de octavas, sextas y quintas paralelas; la voz intermedia como acompañamiento mediante notas repetidas; y la voz superior como melodía principal haciendo arpeggios. Los compases 38 y 39 tiene esta misma distribución de voces, pero la voz inferior se simplifica a notas sencillas y en compás de 4/8, teniendo similitud con los compases 13 y 14. Del compás 39 al 42 comienza la transición armónica a Sol eólico para la parte C. El compás 40 es un derivado de las ideas rítmicas que comienzan a partir del compás 28, y con motivos melódicos construidos sobre los acordes de dominante La y Re, teniendo así un cambio armónico muy rápido. Por último, los compases 41 y 42 completan la transición a la parte C, con las voces de la mano derecha simplificándose hasta notas con intervalos de tercera, y presentando una sola nota larga en Sol con la mano izquierda, lo que permite el cambio de baquetas y tomar el arco.

Figura 2.16 Compases 36 a 42, con el final de la parte B

La parte C se estructura también en tres voces: una superior con notas dobles que se toca con baquetas, una voz intermedia con arco y una inferior con baqueta suave, como en la parte A. Con la mano derecha se tocan primeramente las notas graves de Sol<sup>3</sup> o Fa<sup>3</sup>, y posteriormente la voz superior, formada de notas dobles en distintos intervalos, las cuales van produciendo tensión y distensión al tener *accelerando* y *ritardando*, así como *crescendo* y *diminuendo* dentro de cada compás. La mano izquierda toca con el arco las notas de la voz intermedia. Armónicamente permanece la armadura, pero desde el final de la parte B se hizo cambio a Sol eólico, con lo que las notas alteradas disonantes y la superposición de acordes conjuntos, provocan tensión, la cual se suma con los cambios de dinámica y agógica que prevalecerán hasta el comienzo de la parte D. Por ejemplo, el compás 43 está realizado con un acorde de Fa mayor sobre otro de Sol menor, pero en el siguiente compás, el acorde superior cambia a Fa<sup>7</sup> y el inferior a Sol disminuido. El calderón de las últimas notas del compás 48 permite dejar las dos baquetas de la mano derecha y tomar el otro arco.

Figure 2.17 shows musical notation for measures 43 and 44. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 35 (♩ = 35). The score includes 'accel.' and 'rit.' markings above the staff. The piano part is marked 'arco' and 'simile'. A '(medio pedal)' bracket is shown below the piano part.

Figura 2.17 Compases 43 y 44, al inicio de la parte C

La parte D se toca con arcos y señala el uso del motor en los resonadores, a una velocidad de baja a media, entre niveles 2 y 3. Se divide en dos voces: La voz inferior con notas dobles graves que resuenan todo el compás. La voz superior consiste en arpeggios cuyas notas se prolongan hasta la primera mitad del siguiente compás formando acordes. Algunos de estos acordes no pertenecen a la tonalidad propia de la sección, pero tienen una función cadencial hacia un acorde de cinco notas naturales. En el compás 55 aparece un calderón en el final de la frase, lo que permite dejar los arcos y tomar las cuatro baquetas para la parte siguiente.

Figure 2.18 shows musical notation for measures 47 to 51. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 25 (♩ = 25) 'con motor'. The score includes 'accel.' and 'rit.' markings above the staff. The piano part is marked 'arco'. A '(pedal completo)' bracket is shown below the piano part.

Figura 2.18 Compases 47 a 51, con el inicio de la parte D

La parte E es una variación de B. Tiene una introducción en los compases 56 a 65, con motivos derivados del material original, estructurados por arpeggios en

distintas inversiones, los cuales van descendiendo de grado, al tiempo que en el compás 64 se prepara la modulación a la tonalidad original, Sol eólico. La variación inicia en el compás 65 con el regreso a *tempo primo*, permaneciendo la voz intermedia a base de notas repetidas, así como la voz inferior con intervalos de tercera, cuarta y quinta, pero presentando variaciones en la voz superior; la excepción está en los compases 17 y 27 que aquí no tienen sus correspondientes.

Figura 2.19 Compases 65 a 68 de parte E, variación de B

En el compás 78 aparece el cambio de tonalidad a Sol frigio, y los compases 78-83 son casi iguales a 28-33, pero con algunas variaciones melódicas.

Figura 2.20 Compases 77 a 80, con el inicio de la segunda frase de E

En el compás 84 no se continua con el material correspondiente al compás 34, sino que inicia la coda, la cual tiene correspondencia con los compases 59 al 64, ya que las voces se estructuran de la misma manera, con arpegios e inversiones que descienden de grado en cada compás.





Figura 2.21 Compases 84 a 86, con el inicio de la coda

En el final, los compases 88 y 89 tienen una estructura similar para las voces superiores, pero el acompañamiento se simplifica a acordes de Fa menor y Fa# dim, además de un cambio en la rítmica. Los compases 90-92 se forman con notas largas sobre Sol en la mano izquierda, y arpeggios de Sol menor 7 en la mano derecha, los cuales van bajando de registro, *tempo* y dinámica.

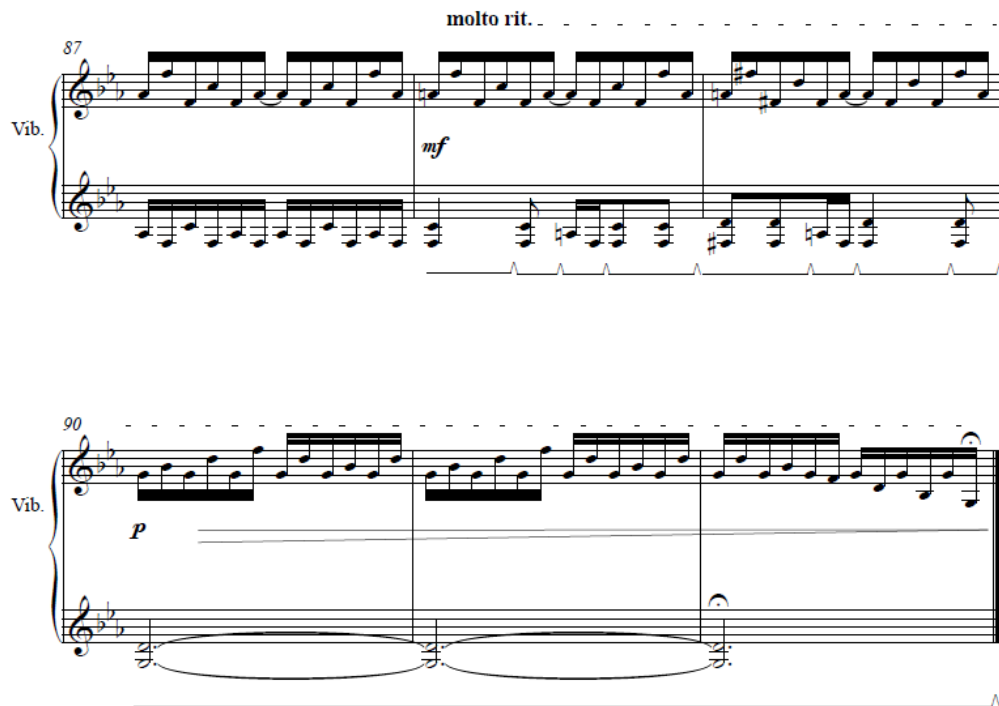


Figura 2.22 Compases 87 a 92, con el final de la pieza

### III

La tercera pieza es una fuga a cuatro voces. Generalmente se toca cada voz con una baqueta, pero hay ciertas excepciones cuando el rango melódico se amplía, y por ende el intervalo entre las baquetas aumenta; o cuando hay cruzamiento de voces, por lo que la digitación se debe modificar. Se encuentra en Sol mixolidio, con inflexiones a Mi bemol mayor, Do mayor y Sol lidio.

	Compases	Contenido
Parte A	1-7	Presentación del sujeto, respuesta y contrasujetos. Inflexión a Mib en el compás 5.
	8-13	Variaciones del sujeto y contrasujetos. Inflexión a Do mayor en el compás 13.
Parte B	14-19	Variaciones de la parte A. Inflexión a Sol mixolidio en el compás 17.
Parte C	20-26	Inversiones y variaciones de material de las partes A y B. Inflexión a Mi bemol en el compás 24.
	27-33	Reexposición de A2 y coda

La parte A, del inicio al compás 13, presenta el sujeto de la fuga, sus respuestas y los contrasujetos, más algunas transiciones, dividiéndose en 2 frases.

La primera frase consta de los primeros cuatro compases, con el sujeto y las respuestas en cada una de las voces, las cuales se van presentando como inversiones de su anterior. Los contrasujetos consisten en corcheas, un ritmo sincopado de corcheas y corcheas con puntillo, y negras con puntillo descendientes. Los siguientes tres compases son una transición formada por patrones melódicos de tres corcheas y seis semicorcheas, y la frase termina

simplificada a dos voces contrapuestas en patrones secuenciales de corchea y dos semicorcheas. Armónicamente, desde el compás 5 se tocan Sib, Mib y Lab, lo que implica una inflexión a Mib

Allegro  $\text{♩} = 90$   $\text{♩} + \text{♩}$

Vibraphone *mf*

Vib.

Ped.  
(medio pedal)

Figura 2.23 Compases 1 a 4, inicio de la pieza con los temas en fuga

La sección A2, del compás 8 al 13, es la reexposición del sujeto, pero ahora en Mib, y con la variante de presentar las respuestas de cada voz cerca de la mitad de los compases, una distribución más comprimida, por lo que la segunda mitad del compás 10 y el compás 11 sólo contienen los contrasujetos.

Vib. *mf*

Vib.

Ped.  
(medio pedal)

Figura 2.24 Compases 8 a 11, con los temas en Mib

En el compás 12 inicia la transición a la parte B a partir de las primeras figuras del sujeto, y a pesar de iniciar en un acorde de Sib mayor, no hay más alteraciones, haciendo ahora una inflexión a Do mayor. El compás 13 se forma también de las primeras figuras del sujeto (una corchea, cuatro semicorcheas y otra corchea) presentado en contrapunto en las tres octavas del registro del vibráfono.

Figura 2.25 Compases 12 y 13, transición a la parte B

La parte B, del compás 14 al 19, consiste en variaciones del material original en Do mayor, particularmente desde el compás 14, donde la voz inferior lleva el diseño del tema original en inversión, pero con una proporción rítmica doble.

Figura 2.26 Compases 14 a 17, inicio de la parte B

Los compases 17 a 19 son secuencias derivadas de las figuras de semicorcheas del sujeto, mientras que en el compás 19 la voz superior tiene la figura principal, pero en proporción rítmica cuadruplicada. Armónicamente hay alteraciones de Fa# y Do#, implicando una inflexión a Sol lidio que funciona como transición para retomar el material del sujeto en Sol mixolidio en el compás 20.

Figura 2.27 Compases 19 y 20, transición a C

La parte C, del compás 20 al final, inicia retomando la figura inicial del sujeto, pero sin sus respuestas en contrapunto, y con cambios descendientes de volumen y octava en cada presentación. En el compás 21 el tema es presentado también en inversión, a tres voces octavadas y en *ff*. A partir del siguiente compás se presenta material del compás 3, pero con las voces dispuestas en diferente orden y destacando la inclusión en la voz intermedia de un *ostinato* similar al de los compases 15 y 16; también en el compás 23 aparece el inicio del sujeto en tiempo cuadruplicado en una de las voces intermedias. En los compases 24 a 26 hay una reexposición de los compases 5 a 7, con una inversión de las voces y presentando de nuevo la inflexión a Mib mayor.

21  
Vib. *ff* *f*  
Ped.  
23  
Vib.  
Ped.  
(medio pedal)

Figura 2.28 Compases 21 a 24 con las variaciones e inversiones del material original

La siguiente frase, del compás 27 al 30, es una repetición de los compases 8 a 11, más el compás 31 como una extensión de las líneas melódicas, al mismo tiempo que van simplificándose para llegar a dos voces en el puente en 32, que es una variación del compás 12.

4  
27  
Vib. *mf*  
29  
Vib.  
Ped.  
(medio pedal)

Figura 2.29 Compases 27 a 30, repetición de los compases 8 a 11

Por último, en el compás 33 inicia la coda, compuesta a partir de motivos derivados del sujeto, recurso ya había estado en los compases 13 y 20, y así concluir la obra regresando a Sol mixolidio.

The image shows a musical score for vibraphone. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 33 and shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system starts at measure 34 and continues with similar patterns. The piece concludes with a final chord marked *ff*. Pedal markings are present at the bottom of the score, including "(pedal completo)".

Figura 2.30 Coda con los compases 33 al final

## 3.4 SUGERENCIAS DE INTERPRETACIÓN

### 3.4.1 INSTRUMENTAL Y ACCESORIOS

Se utiliza un vibráfono de 3 octavas. El motor para los resonadores se usa sólo durante la pieza II, en las partes A y D, y aunque no se indica una velocidad, he encontrado que en velocidades medias, los niveles 2 y 3, se obtiene el sonido adecuado en el contexto de la pieza.

Para cada pieza se indica el tipo de baquetas a utilizar. En la pieza I se señalan 3 baquetas muy duras y una dura, la número 1 exterior en la mano izquierda, para el registro más grave y que lleva una de las voces melódicas.

En la pieza II mayormente baquetas duras en las partes B, C y E. En las partes A y C se indica utilizar a una baqueta más suave para las notas largas, por lo que actualmente uso medias duras.

También en la segunda pieza, las partes A, C y D se tocan con arcos de contrabajo. Actualmente utilizo arcos de estilo alemán, ya que son los más accesibles en cuanto a disponibilidad y precio. En la parte A se debe tener en la mano derecha tanto el arco como una baqueta de vibráfono, por lo que el agarre que mejor me ha funcionado es el siguiente:



Figura 2.31 Agarre simultáneo de arco y baqueta

La baqueta es sujeta con los dedos meñique y anular como en la técnica Stevens para cuatro baquetas; a la par, el arco lo tomo con el dedo medio por dentro de la nuez, el índice por arriba de la nuez, y el pulgar también por fuera, apoyado en el ojo paris.



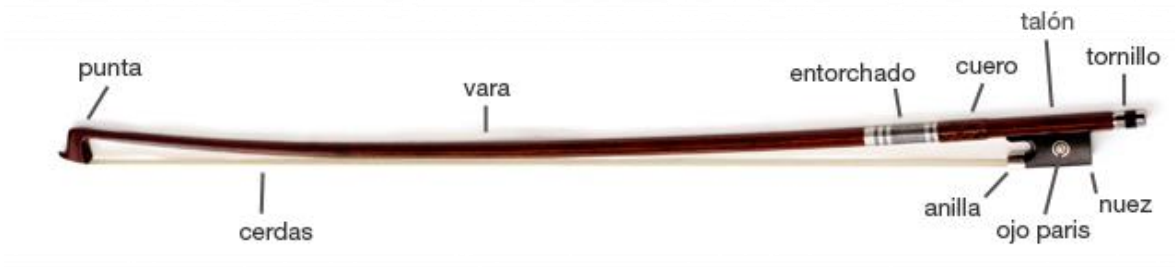


Figura 2.31 Partes de un arco de contrabajo

Para cambiar la cara del encordado, y poder alternar entre las teclas naturales y las alteraciones al otro lado del teclado, es importante apoyar el dedo índice y el pulgar en la nuez, de modo que se pueda sacar retirar el dedo medio, voltear el arco, y volver a meterlo del otro lado de la nuez, mientras que el dedo índice queda arriba del talón, y el pulgar apoyado sobre el ojo paris. Lo anterior sin perder el agarre firme de la baqueta con los dedos anular y meñique.

En la parte C, el arco lo uso en la mano izquierda con un agarre normal, y la nota grave la toco con una de las baquetas de la mano derecha.

La parte D, se toca con ambos arcos, poniendo atención en el cambio de cara del encordado para tocar las alteraciones, el cual resulta más sencillo que el anteriormente hecho en la parte A al no tener también en la mano una baqueta.

Para la pieza III utilizo un juego completo de baquetas muy duras *staccato*, ya que tiene un carácter similar a la pieza I, por lo que este grado de dureza permite distinguir las voces melódicas y el ataque de las notas.

### 3.4.2 PARTITURA

La obra tiene una notación en partitura convencional, escrita a dos sistemas con clave de sol en ambas. Esto dificulta un poco la lectura cuando hay cruzamiento

de voces, p. ej., en la pieza III, donde mayormente se tocan las voces del primer sistema con la mano derecha y las del segundo con la izquierda, pero en ocasiones ocurre un cruzamiento de baquetas en posiciones que las hace chocar, por lo que se deben cambiar las intercambiar de baquetas las voces.

Sin embargo, una ventaja que se presenta es la facilitación de la lectura cuando hay notas simultáneas o muy cercanas entre sí para distintas voces, de modo que no quedan escritas tan próximas entre sí en un solo pentagrama.

### **3.4.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE EJECUCIÓN**

Para las piezas I y III es importante reducir al mínimo posible la resonancia de las notas, ya que contienen muchos grados conjuntos, progresiones armónicas y cromatismos que, de dejarse resonar, producirían disonancias ajenas al desarrollo armónico de las piezas. Por ello, es de mayor atención el uso del pedal. Si bien la compositora escribe muchas secciones sin uso del pedal, personalmente me ha funcionado mejor utilizar el pedal de manera continua, en cada corchea o tres semicorcheas, pues las frases melódicas son largas y de muchas notas, con lo que las notas sin pedal no tienen un sonido adecuado para darle continuidad a la música, especialmente la voz melódica grave que termina perdiéndose. Además, el empleo de baquetas muy duras (*staccato*), hace que suene claramente el ataque en cada tecla, por lo que las notas pueden resonar durante tres o cuatro dieciseisavos, sin producirse acordes con disonancias ajenas a la pieza.

La pieza II tiene dos partes similares al caso anterior (B y E), aunque en este caso la mayoría de las notas pertenecen a arpeggios y acordes consonantes, por lo que su resonancia no causa problemas, así que el pedal puede mantenerse por más tiempo, dando así un carácter más etéreo y contrastante con las otras dos piezas.

La pieza III, al ser una fuga con varias secciones muy contrapuntísticas, conlleva muchas posiciones de manos que sólo se usan una vez y por muy corto tiempo,

así como un continuo movimiento independiente de las voces, por lo que propongo ciertos ejercicios donde, a partir de una posición de acorde con las cuatro baquetas, se mueven de manera independiente una o dos de ellas, en una o en ambas manos.

Inicialmente esta secuencia presenta movimiento en pares de notas, alternando entre las baquetas interiores y exteriores, y en una escala de Do Mayor/la menor, solamente utilizando movimiento lateral de las baquetas:



Figura 2.33 Ejercicios de movimiento por pares

Posteriormente incluyo movimientos diferenciados en las cuatro baquetas y probando distintos órdenes de digitación:



Figura 2.34 Ejercicios de movimiento independiente

El siguiente paso es utilizar distintos acordes y notas alteradas, con el fin de ampliar los movimientos de las baquetas en un rango frontal:

The image displays four musical staves, each representing a different exercise. The first and third staves are labeled 'Vibraphone' and the second and fourth are labeled 'Vib.'. Each staff contains a sequence of chords and melodic lines in a 3/4 time signature. The exercises involve independent movement of the mallets, with a focus on altered notes (sharps and flats) and a variety of chord structures. A '6' is written above the first measure of the second and fourth staves, indicating a sixteenth-note rhythm.

Figura 2.35 Ejercicios de movimiento independiente, con ampliación a las notas alteradas

Este tipo de ejercicios también ayuda para los cambios de posiciones en las otras dos piezas, especialmente los de notas alteradas, ya que hay muchos cromatismos durante la pieza I.

El uso del arco es un elemento cada vez más presente en obras para vibráfono. Si bien es necesario practicar desde aspectos más básicos de su manejo, en las presentes notas sugiero ejercicios enfocados a resolver pasajes de la pieza II.<sup>4</sup>

Un primer tipo de ejercicios que me ayudaron fueron sobre el cambio de la posición del arco entre notas naturales y alteradas:

---

<sup>4</sup> Para una descripción detallada del uso básico de los arcos en el vibráfono, recomiendo revisar la tesis de Gabriela Pérez Díaz, en su capítulo referente al *Concerto for Vibraphone* de Emmanuel Sejourne.

Two musical staves in 4/4 time. The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Below the notes are the letters 'I D I D I D I D I D'. The second staff starts with a measure rest marked '6' and contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Below the notes are the letters 'I D I D I D I D I D'.

Two musical staves in 4/4 time. The first staff contains chords: G4, A4; G4, B4; G4, C5; G4, B4, A4; G4, A4, B4; G4, F4, E4; G4, F4, E4, D4. The second staff starts with a measure rest marked '6' and contains chords: G4, A4; G4, B4; G4, C5; G4, B4, A4; G4, A4, B4; G4, F4, E4; G4, F4, E4, D4.

Figura 2.36 y 2.37 Ejercicios para el uso de los arcos, usando notas naturales y alteradas.

También propongo ejercicios para dominar arcadas contrarias simultáneas, siendo que una mano lo hace desde el talón y la otra desde la punta:

Two musical staves in 4/4 time. The first staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Above each note is a 'V' symbol. Below the notes are the letters 'I D I D I D I D I D'. The second staff starts with a measure rest marked '6' and contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Above each note is a 'V' symbol. Below the notes are the letters 'D I D I D I D I D I'.

Two musical staves in 4/4 time. The first staff contains chords: G4, A4; G4, B4; G4, C5; G4, B4, A4; G4, A4, B4; G4, F4, E4; G4, F4, E4, D4. Above each chord is a 'V' symbol. The second staff starts with a measure rest marked '6' and contains chords: G4, A4; G4, B4; G4, C5; G4, B4, A4; G4, A4, B4; G4, F4, E4; G4, F4, E4, D4. Above each chord is a 'V' symbol.

Figura 2.38 y 2.39 Ejercicios para el movimiento contrario de los arcos

Los ejercicios más complicados que abordé fueron aquellos con el uso simultáneo del arco y baqueta en la misma mano, recurso presente en las parte A y C de la pieza II



Figura 2.40 y 2.41 Ejercicios de uso simultáneo de arcos y baquetas en una misma mano

## 2.5 CONCLUSIONES

Al momento de buscar una pieza de vibráfono, en lugar de abordar piezas ya existentes, me puse en contacto con algunos compositores con los que trabajé durante mi tiempo en la facultad para comisionarles una pieza de vibráfono solista. De ellos, quien más interés y disposición tuvo fue Pamela Mayorga, con quien había trabajado anteriormente en sus piezas *Lunas* para su examen de titulación y

tiempo después una grabación. En las primeras sesiones de trabajo le presenté algunas piezas de vibráfono que en ese tiempo estuve tocando y estudiando (*Blues for Gilbert, Rain Tree*), pero también revisamos otras piezas que considerábamos de un nivel técnico adecuado para una pieza de titulación. Posteriormente ella comentó que se buscaría un lenguaje de estilo minimalista, por lo que recomendé música de Terry Riley, Philip Glass, Frederic Rzewski y principalmente Steve Reich. Sin embargo, un tiempo después ella comenzó sus estudios de maestría en el extranjero, por lo que nuestra comunicación fue por medio de redes sociales para seguir trabajando las piezas.

Para la primera pieza mis recomendaciones eran sobre el tipo de baquetas y uso del pedal. Para la pieza II las revisiones fueron sobre el uso del arco y las opciones de combinar su uso junto con las baquetas. La tercera pieza la trabajó ella sola, y cuando me la envió me pareció correcta, acaso hice rectificaciones sobre el uso del pedal, parecidas a la que también modifiqué para la pieza I.

Hablando de las dificultades específicas en las piezas, el principal aspecto era que, al ser una obra nueva, no existía un referente previo sobre su análisis y estudio. Todo lo que fuera probando en técnica o en interpretación, los cambios que le propuse en las anotaciones, los fraseos y digitaciones más cómodas, los fui determinando a partir de varias pruebas y errores mientras las estudiaba; tampoco existen versiones grabadas de audio o video con las que pudiera tomar sugerencias o referencias de cómo estudiarlas. En el futuro, seguramente otros percusionistas que estudien la pieza harán sus propias correcciones, su propia técnica para sujetar el arco y la baqueta simultáneamente, e inclusive su propia decisión de memorizar las piezas o leerlas mientras las tocan.

Este tipo de trabajo colaborativo me parece sumamente valioso, tanto en el establecimiento de vínculos profesionales, como en la comunicación y contribución de conocimientos nuevos entre compositores e instrumentistas. Un debate recurrente en los percusionistas es si se aborda repertorio compuesto por otros

percusionistas u obras escritas por compositores. Considero que con ambas alternativas podemos encontrar obras muy buenas con las que nos identifiquemos; sin embargo, en la posición propia de ser instrumentista, mis conocimientos son más sobre posibilidades sonoras de los instrumentos y de técnicas de ejecución, que sobre desarrollo estructural y creatividad frente a la partitura o el instrumento. Por ello, encuentro más fructífero colaborar con compositores, a manera de asesoramiento y resolución de problemas, pero ya sobre una obra determinada que se refina y se pone a prueba en el instrumento.



## **CAPÍTULO 3**

### ***SAËTA, MOTO PERPETUO E IMPROVISATION***

### ***EIGHT PIECES FOR FOUR TIMPANI (1949/1966)***

**Elliott Carter (1908-2012)**

#### **3.1 ACERCA DEL COMPOSITOR**

Elliott Cook Carter nació en 1908 en Nueva York. Estudió literatura inglesa en *Harvard*, y posteriormente comenzó sus estudios de composición, motivado por Charles Ives, siendo alumno de Walter Piston, Gustav Holst y Edward Burlingame Hill, obteniendo el grado de Master of Arts. En 1932 viajó a París a perfeccionar sus estudios en la *École Normale de Musique* con Nadia Boulanger durante tres años. La influencia de Boulanger se nota en sus primeras composiciones de estilo neoclásico, mayormente música incidental para teatro, siendo "*Philoctetes*" su primera composición interpretada públicamente.

Al regresar a Nueva York en 1936 trabajó como crítico musical en la revista *Modern Music*, ganando reputación de crítico riguroso y profundo, además de componer algunas obras como el ballet "*Pocahontas*" y la pieza coral "*To Music*". En 1939 contrajo matrimonio con la artista Helen Frost-Jones, y para 1940 es nombrado profesor en *St. John's College* en Maryland, incluyendo en su cátedra las relaciones de la música con las matemáticas y la física. También fue profesor en las universidades de *Yale* y *Columbia*, pero su actividad docente comenzó a interferir con su labor compositiva, por lo que dejó sus cargos de profesor para mudarse a Santa Fe, Nuevo Mexico. En 1942 terminó su *Sinfonía No. 1*, obra en la que comienza a integrar procesos y desarrollos más complejos en su estructura, especialmente en la rítmica, aunque melódicamente aún tiene un estilo pastoral (Morgan, 1999).

Su estilo compositivo inicialmente era neoclásico y neorromántico, pues pensaba que los experimentos del *avant garde* no eran apropiados para el clima de la época de la Gran Depresión (1929-1933), por lo que buscaba escribir obras que apreciara el público en general. Se vio influenciado por el trabajo de Copland, Hindemith, Piston y Stravinsky, basándose en la diatónica modal y posteriormente la politonalidad. En su manejo del contrapunto, trabajó con el desplazamiento de los acentos y la expansión irregular de las frases. En sus obras también empleó ritmos asimétricos presentes en las obras de Stravinsky y Bartók, así como ritmos entrecruzados propios de los madrigales renacentistas.

Al profundizar en los conceptos avanzados de rítmica, Carter desarrolló la modulación métrica, un proceso para controlar bajo la correspondencia de subdivisiones varios *tempi* correlacionados, de modo que se producen relaciones proporcionales métricas muy complejas pero con una escritura sencilla, produciendo también un sentido rítmico ininterrumpido. Utilizó esta técnica por primera vez en 1948 para algunas partes de la *Sonata para Violoncello*, pero fue en el *Cuarteto para Cuerdas No. 1* donde la empleó de manera extensiva.

Este recurso consiste en alterar la métrica en una determinada parte de la obra a partir de su pulso subyacente, tomando alguna de las subdivisiones posibles y utilizándola como pivote para un pulso nuevo con valores métricos distintos en una siguiente sección, ya sea más rápido o más lento. El *tempo* musical se encuentra entonces en múltiples niveles, con contrastes simultáneos de carácter pero individualizados. En obras anteriores al trabajo de Carter, este tipo de cambios implicaba modificaciones de velocidad basados en proporciones métricas sencillas, por ejemplo, una nota de negra en ciertos pasajes equivaldría a una nota de blanca en un pasaje posterior. Pero Carter detalló estos cambios al grado de definirlos en *tempi* metronómicos. Como se verá más adelante en el análisis de las piezas, una de ellas presenta un pasaje con *tempo* de  $\text{♩} = 126$  en un compás de  $\frac{3}{4}$ , en el que se tocan cuatro figuras iguales de corchea con punto, y al siguiente compás se da la modulación métrica mediante una correspondencia de corchea

con punto = negra, para entonces tocar cuatro notas de negra, ahora en un nuevo *tempo* de ♩= 168. Así, varios elementos como el *tempo*, el ritmo, la estructura melódica e incluso toda la forma musical se establecen en un flujo ininterrumpido, sin cambios de sección.

A partir de 1955, Carter experimentó en mayor medida el movimiento, los cambios y las progresiones en sus composiciones, así como el empleo del método serial para los intervalos y a las intensidades. Sin embargo, no abandonó el concepto de unificación a través de flujos continuos de material, definiendo así su concepto de “*forma*” como una “*acción musical unificada y amplia*”.

En el *Cuarteto de cuerdas No. 3* de 1971, Carter divide espacialmente el cuarteto en dos dúos. Uno de ellos tiene cuatro movimientos distintos, mientras que el otro tiene seis, además de ser discontinuos todos ellos. Para el primer dúo los cuatro movimientos se dividen en tres segmentos separados; y para el otro dúo los primeros cinco movimientos se fraccionan en dos partes, mientras que el sexto movimiento en tres segmentos, resultando así una secuencia de doce y trece secciones entrelazadas para cada dúo. En el resultado sonoro, los distintos movimientos de cada dúo se ajustan y van produciendo una evolución continua con todas las secciones

Continuando en la década de los setenta, comenzó a trabajar en algunas obras vocales como *A Mirror on Which to Dwell* (1975), *Syringa* (1978) e *In Sleep, in Thunder* (1982), donde reduce la densidad de combinaciones texturales en los instrumentos, en favor de los roles vocales. Esta simplificación la retoma en obras como el *Cuarteto para Cuerdas No. 4* (1986) y el *Concierto para Oboe* (1988)

## 3.2 ACERCA DE LA OBRA

Las *Ocho piezas para cuatro timbales* fueron compuestas entre los años 1949 y 1966, ya que Carter hizo revisiones de las piezas junto con los percusionistas Jan Williams y Morris Lang. Su propósito era desarrollar nociones e ideas sobre la modulación métrica y la estratificación de voces. Además, las piezas incluyen técnicas innovadoras para la época, como las distintas áreas de toque en los parches, diferentes apagados de las notas, *glissando* con el pedal y vibración simpática, por lo que cada una de ellas tiene detalles característicos con el fin de distinguirlas entre sí.

No fueron compuestas para tocarse como un ciclo completo, sino para integrarse en un programa con otras obras del compositor o como una suite, que a indicación de Carter, no debe incluir más de cuatro piezas y buscando la mayor variedad posible de acuerdo a los siguientes lineamientos: disponibilidad de timbales con pedal de afinación, piezas de inicio y/o final, y piezas de intercalación. También señala que al tocarlas se cuide de no cambiar la afinación de más de uno de los timbales, y que como alternativa pueden transponerse las notas de las piezas.

Respecto a las baquetas, son pocas las especificaciones dadas. Para *Moto Perpetuo* se requieren baquetas de vara de rattan, con la cabeza recubierta de tela o gamuza, de manera que la punta tenga una capa delgada y en el costado se usen más capas para darles mayor grosor.

Para *March* se piden baquetas medio-duras. Para *Canto* pide baquetas de madera para tambor. Para la última nota de *Recitative* se pide un baquetón suave de bombo. Para las piezas restantes la elección de baquetas se deja al criterio del intérprete.

Sobre las áreas de toque, se utilizan tres zonas a lo largo de las piezas, buscando variedad tímbrica:

- Toque normal (**N**), en una distancia entre el centro y la orilla del parche, aproximadamente a 9 cm desde el aro, lo que produce un sonido sostenido y completo.
- Toque al centro del parche (**C**), que genera un sonido apagado, sin resonancia, sólo el ataque con el golpe de la baqueta, y con el armónico de la nota en una octava más baja.
- Toque a la orilla del parche (**R**), que da un sonido de la nota real y sus armónicos agudos, incluyendo la nota en octava superior, con resonancia de mediana duración y volumen más bajo.

Asimismo, en varias de las piezas abundan secciones donde se pasa de una zona de toque a otra mientras se está tocando, lo cual se señala con flechas segmentadas entre las indicaciones de las zonas:

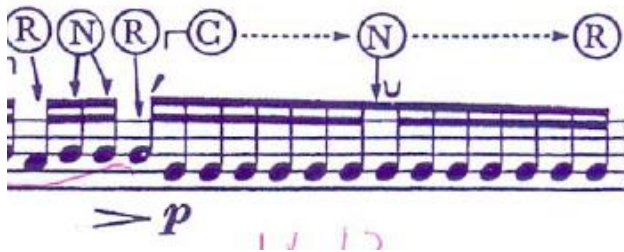


Figura 3.1 Transiciones entre las áreas del parche mientras se toca

El tipo de toque que más se usa es el ataque normal, levantando la baqueta tras el ataque, indicado como **NS** (*normal stroke*). Sin embargo, para algunas piezas se piden golpes apagados o “*dead strokes*” (**DS**), que se hacen dejando presionada la baqueta sobre el parche inmediatamente después de tocar la nota con el fin de detener su resonancia. En *Saeta e Improvisation* se indica un apagado posterior al ataque de la nota hecho con la mano, señalado con una corchea escrita sobre esa nota a apagar, pero de menor tamaño y con una equis (x) en lugar de neuma, para detener la vibración y duración del sonido pero sin que se afecte el ataque como se hace en los **DS**. En *Moto Perpetuo* se utiliza otro tipo de apagado, señalado con un punto bajo cada nota, y consiste en tocar como **DS** una primera nota de un

grupo de entre 2 y 5 notas, pero manteniendo la baqueta sobre el parche, para entonces tocar las siguientes notas con la otra baqueta:

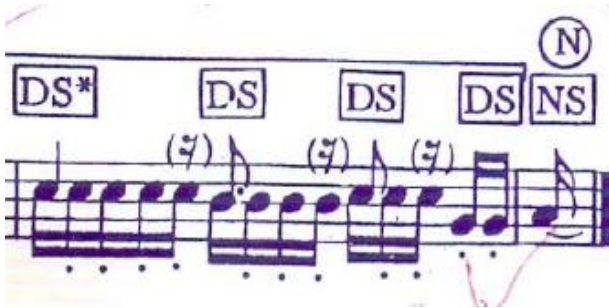


Figura 3.2 Toque apagados (dead strokes) al final de *Moto Perpetuo*

Otra indicación usada en *Moto Perpetuo* para variar el timbre, se refiere a la parte de la cabeza de la baqueta que percute el parche, señalando como **Hd** (head) el golpe normal con la parte lateral de la cabeza, y como **Tp** (tip) un golpe con el extremo superior de la cabeza, que en este caso da un sonido más *staccato* al tener menor recubrimiento de tela.

### 3.3 ANÁLISIS DE LAS OBRAS

#### **SAETA:**

Dedicada a Al Howard, la pieza se basa en canciones andaluzas de España, que se interpretan en procesiones religiosas, con su origen en las ceremonias para pedir la lluvia. Su nombre viene de la tradición de lanzar una flecha o saeta hacia las nubes del cielo durante tales ceremonias. Se compone de tres partes siendo la tercera parte una reexposición y coda de la primera.

Partes	Compases	Contenidos
A	1 - 25	Estratificación de las voces: Notas principales La2 y Re3, acompañamiento en Mi2 y Mi3
B	26 - 82	Tres fases en modulaciones métricas. Uso del reverso de las baquetas
A´	83 - final	Reexposición de A y Coda

La parte A, del principio al compás 25, se caracteriza por la estratificación de las voces. Inicia con una introducción de Re3 en *accelerando* y *crescendo*, pasando de blancas hasta redoble en *sf*, para posteriormente hacer *diminuendo* hasta *pp*. Morris Lang (Lang, 2010) lo interpreta como un símil de figura de flamenco en una guitarra. En el compás 3 se presenta un poco del material principal de esta parte, formado por dos voces: una voz principal haciendo breves motivos en las notas principales (La2 y Re3), tocadas de manera normal a la mitad del parche, y las otras notas que rellenan tales motivos (Mi2 y Mi3), tocadas en el centro de los parches con sonido apagado. De acuerdo a Lang, la voz con notas apagadas en Mi2 y Mi3 representa la marcha al ir en una procesión, mientras que las notas normales en La y Re corresponderían al sonido de las campanas de una iglesia. Al terminar esta frase, en el compás 7 se repite el recurso de la nota en *accelerando* y *crescendo* hasta *sf*, ahora en la La2 y sin establecer redoble al final, sino que pasa a Re3 en *diminuendo* y *ritardando* artificial.

# I. Saëta

Elliott Carter

Figura 3.3 Compases 1-9 de la parte A, siendo una introducción del tema principal

La siguiente frase, en el compás 9, presenta también la estratificación entre notas principales (La<sub>2</sub> y Re<sub>3</sub>, área normal de toque) y de acompañamiento (Mi<sub>2</sub> y Mi<sub>3</sub>, al centro del parche), repitiendo el material de la frase previa y lo extiende, presentando recurrentemente anacrusas a las notas principales. Esta frase termina en el compás 23, pero desde el compás 21 se indica enfatizar y diferenciar los volúmenes de las voces, de manera que las notas principales preparen la primera modulación métrica.

Figura 3.4 Compases 10-24 de la parte A, con el tema principal dividido en dos voces



La parte B, del compás 26 al 75, comprende tres frases, cada una a partir de una modulación métrica, característica principal de esta parte de la pieza.

La primera frase inicia en compás 26, con las notas La2 y Re3 de la parte A, donde a partir de un valor de cinco dieciseisavos en la métrica original, octavo = 150, cuarto = 75, se convierten en un valor nuevo de negra = 60. Esta primera frase se caracteriza por incluir figuras de tresillo y los apagados de notas con las manos, diferenciando las resonancias de los silencios.



Figura 3.5 Compases 25-29 al inicio de la parte B, con la primera modulación métrica

La siguiente frase inicia en el compás 35, a partir de una modulación de negra = 60 a negra con puntillo = 60. Se caracteriza por tener redobles y notas de corchea anacrúsica, así como continuar los apagados con las manos. En el compás 46 presenta una rítmica de quintillo, que posteriormente en el compás 51 es la figura rítmica en la que se basa la siguiente modulación métrica.



Figura 3.6 Compases 30-38 de la parte B

En el compás 52 inicia la tercera frase, modulando de blanca = 45 a negra ligada a negra con puntillo = 45. Esta frase se basa también en la estratificación de voces, característica de la parte A, y puede subdividirse en dos semifrases, siendo la primera en la cual se tocan ambas voces en la zona normal del parche, haciendo la distinción de la voz principal mediante acentos y mayores dinámicas.

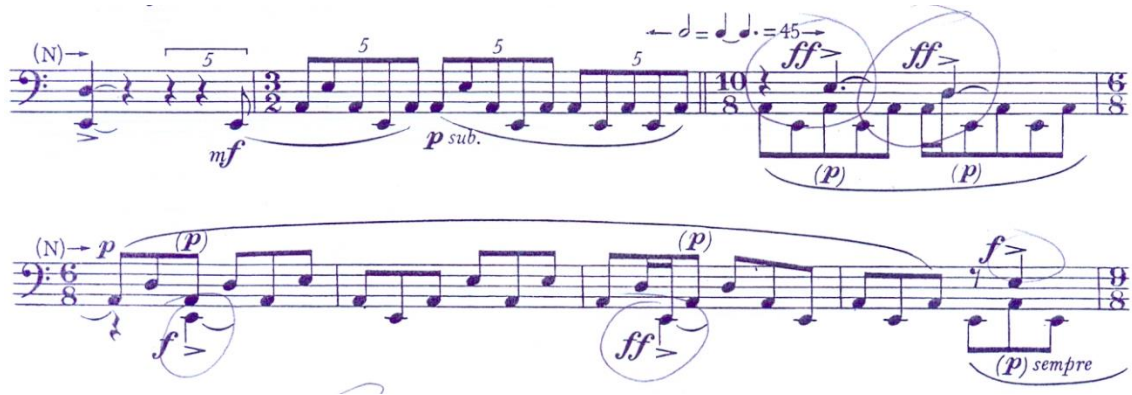


Figura 3.7 Compases 50-58 de la parte B, con otra frase a dos voces, pero sin diferencias de áreas de toque

Para la segunda semifrase se debe tocar con el reverso de las baquetas y en dinámica *pp*, de modo que el sonido resultante es muy corto, con poca resonancia, señalado con un punto debajo o sobre de cada nota. La estratificación de voces se hace mediante pequeños acentos señalados como *tenuto*. Desde el compás 70, los motivos formados por las notas La2 y Re3, como reminiscencia de la parte A, poco a poco se transforman en un *ostinato* que prepara la siguiente modulación métrica. Posteriormente, en los compases 81 y 82, las notas largas y repetidas permiten el cambio de las baquetas para volver a tocar con las cabezas.

Musical score for Figure 3.8, measures 63-76. The score is in bass clef with various time signatures: 9/8, 7/8, 6/8, 9/8, 12/16, 12/16, 6/8, 10/8, and 8/8. It includes dynamic markings like *pp*, *mp*, *f*, and *pp sempre*. Performance instructions include "emphasize A slightly" and "© p". A tempo change is indicated: "← ♩. = ♩. = 150 (♩. = 50) →". Section markers "BUTTS" and "HEADS" are present.

Figura 3.8 Compases 63-76 de la parte B, en la frase tocada con los mangos de las baquetas. También hace una modulación para regresar al tema principal

La tercera parte es una reexposición abreviada de A más una coda, por lo que se consideraría A'. Inicia en el compás 83, aunque previamente ya se realizó la modulación métrica, de corchea con puntillo = 150 a corchea = 150, que corresponde al *tempo* original.

Musical score for Figure 3.9, measures 77-83. The score is in bass clef with time signatures: 10/8, 6/8, 7/8, 6/8, 6/8, 7/8, 6/8, 5/8, and 6/8. It includes dynamic markings like *p* and *mp*. Section markers "(N)" and "(C)" are present.

Figura 3.9 Compases 77-83 de la parte A', como reexposición de los compases 10-18

La coda inicia en el compás 91 tras una última modulación métrica, yendo de negra ligada a semicorchea = 60 a negra = 60. Tras algunos motivos anacrúsicos y con apagado, en el compás 93 vuelve a presentarse el recurso de la nota en *accelerando* y *crescendo*, ahora en Mi3, y que llega hasta una nota larga en Mi2, para finalizar la obra con algunos motivos de menor volumen apagados (**DS**) y un redoble en Re4.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 84-88 in 6/8 and 5/8 time, with dynamics *mf* and *mp*. The second system shows measures 89-92 in 4/4 time, with dynamics *mf*, *f*, and *ff*, and a tempo marking of quarter note = 60. The third system shows measures 93-96, including a *tr.* (trill) and *smorz.* (smorzando) section, with dynamics *mf*, *ff*, *pp*, and *p*. Performance markings include *ad lib. (accel.)*, *rit.*, *DS*, and *NS*.

Figura 3.10 Compases 84-96, con el final de A' y la coda.

### **MOTO PERPETUO:**

Como su nombre lo indica, la pieza carece de silencios o notas de larga duración, y se compone únicamente de motivos melódicos de semicorcheas, de modo que los desarrollos se dan según la articulación de los grupos de notas, las diferencias dinámicas, los tipos de toque y las variaciones de timbres según la zona del parche que se use. Se pueden identificar tres partes de acuerdo a la presencia de ciertos motivos tímbrico-melódicos recurrentes.

PARTES	COMPASES	CONTENIDO
A	1-9	Presentación de los motivos principales
B	10-27	Material nuevo y derivado, a partir de ostinatos y con mayor variedad tímbrica
AB'	27-42	Reexposición de A. Variaciones de motivos de A y de B. Coda

La parte A, del compás 1 al 10, presenta dos motivos importantes de la pieza, que posteriormente en AB' se repetirán, por lo que deberían tocarse de la misma manera, a menos que la digitación se cambie para pasar sin dificultades a un nuevo motivo.

Figura 3.11 Compases 1-9 con los primeros temas de la pieza

La parte B inicia en el compás 10, presentando nuevos motivos abundantes en notas repetidas, casi ostinatos, así como mayor variedad dinámica y tímbrica: cambios de zona de toque mientras se está tocando, golpes apagados (DS), así

como un par de secciones (18-19; 20-227), donde se pide el cambio de forma de toque con la baqueta, alternando el costado (*Hd*) y la punta de la cabeza (*Tp*) de la baqueta; estas secciones presentan también inversiones melódica en los compases 18-19 y posteriormente en 20-21.

The image shows four staves of musical notation in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation is annotated with various symbols and handwritten notes:

- Staff 1:** Labeled [Hd]. Contains notes with stems marked (N) and (C). Above the staff, there are boxes labeled [DS] and [NS]. Handwritten pink annotations include "15", "20", and "27". Dynamic markings include *mp*, *p*, *pp*, and *mp*.
- Staff 2:** Labeled [Hd]. Contains notes with stems marked (R) and (C). Above the staff, there are boxes labeled [Tp] and [N]. Handwritten pink annotations include "11" and "12". Dynamic markings include *mf* and *p*.
- Staff 3:** Labeled [Hd]. Contains notes with stems marked (C) and (R). Above the staff, there are boxes labeled [Tp] and [N]. Handwritten pink annotations include "11" and "12". Dynamic markings include *mp* and *mf*.
- Staff 4:** Labeled [Tp]. Contains notes with stems marked (N) and (C). Dynamic markings include *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *cresc.*

Figura 3.12 Compases 17-24 de la parte B, señalando los cambios de tipo de toque con la baqueta

La parte AB' inicia a la mitad del compás 27, donde se presentan nuevamente los motivos de la primera sección, y se regresa al toque normal con el costado de la cabeza de la baqueta. La reexposición de A ocupa los compases 27-30, y posteriormente presenta variaciones de motivos B, con notas repetidas en C#. En el compás 33 está la reexposición variada del segundo tema de A.

Figura 3.13 Compases 30-35, con variaciones de motivos de B y reexposición del segundo tema de A

La coda inicia en el compás 39, y se basa en motivos de dos semicorcheas ascendentes. Para el penúltimo compás se emplea otro tipo de apagado (DS) en las tres primeras figuras, tocando la primera nota de cada grupo con una mano y dejando la baqueta presionada sobre el parche, de modo que las siguientes notas con la otra mano no tienen resonancia. Por último, y para la nota final sobre C# se regresa al toque normal y se deja brevemente resonancia del timbal.

Figura 3.14 Compases 36-42 con el final de la pieza

En total la pieza presenta 6 timbres distintos: toque a la orilla del parche, toque normal a la mitad del parche, toque al centro del parche, golpes apagados, toque con la cabeza de la baqueta y golpes apagados que requieren usar una de las baquetas para apagar el parche.

## **IMPROVISATION:**

La característica de esta pieza es la casi nula repetición de material de algún tipo (motivos, patrones, secuencias, etc.). Aunque no tiene indicación de baquetas a usar, se recomienda usar baquetas medias duras, ya que si bien hay bastantes partes con redobles y algunas notas largas, también hay muchas figuras de notas rápidas y varias otras que se deben apagar, por lo que es necesario que el ataque y las rítmicas sean claros, especialmente al tener un timbal con una nota muy baja (F3), y otro en una nota muy aguda (G4); así también para que los acentos y los cambios de áreas de toque resultan más claros.

Presenta también varias modulaciones métricas y *tempos*, por lo que pueden utilizarse para seccionarla, teniendo así ocho secciones

PARTES	COMPASES	CONTENIDOS
A	1-15	<i>Allegro</i> , cuarto = 126. Presentación del motivo recurrente. Frases compuestas de negras y combinaciones de semicorcheas. Prepara la modulación en el compás 15.
B	16-20	Negra = 168, que cambia a compasillo de blanca = 84. Agrupación de motivos en 2/2. La modulación se prepara mediante quintillo desde el compás 19.
C	21-26	Es una transición de negra ligada a negra con puntillo = 84, cambiando los quintillo a corcheas, para usarlas como subdivisiones más rápidas en la siguiente modulación en el compás 27
D	27-41	Se toman como base los septillos de blanca (blanca = 60), presentando notas largas y redobladas, junto con los septillos, semicorcheas y corcheas, las cuales preparan la siguiente modulación



E	42-45	Transición breve con blanca = 48, presentando subdivisiones más cortas que preparan la siguiente modulación
F	46-71	Frases que alternan notas redobladas y combinaciones de semicorcheas, con varios cambios dinámicos. Negra = 84
G	72-98	Compases ternarios y regreso a <i>tempo primo</i> (negra = 126). Se combinan notas redobladas y motivos cortos que se apagan
H	99-Final	<i>Tempo</i> más rápido de la pieza (negra = 189). Combinación de elementos de todas las partes previas. Al final se da el punto climático con el toque en <i>martellato</i> , <i>ff</i> y notas acentuadas.

La parte A va del inicio al compás 15. La pieza comienza en un compás de 4/4, con una velocidad de *Allegro*, negra = 126. Comienza con una nota larga redoblada en Ab3, pero lo siguiente es contrastante, pues la mayoría de notas son grupos de semicorcheas y notas apagadas, ya sea porque se tocan en el centro del parche, porque son *Dead Shots (DS)* o porque deben apagarse para hacer silencios. Está en esta sección, en el compás 3 aparece un motivo recurrente: un grupo de semicorcheas alternadas en las notas graves, F3 y Ab3, que se repite o aparece como simplificación en los compases 6, 8 y 12, y en secciones más adelante en 81, 89 y 98.

## V. Improvisation

Elliott Carter

Figura 3.15 Compases 1-6, con el inicio de la pieza y el motivo de semicorcheas de F3 y A3

Para preparar la modulación métrica hacia la sección B, en el compás 15 se pasa a un compás de 3/4, agrupando y ligando las semicorcheas cada tres, resultando así cuatro notas iguales en el compás, los cuales se toman como pulsos de las negras para el compás 16.

Figura 3.16 Compases 15-19, transición de la parte A y B con la primera modulación métrica

La sección B es un puente que va del compás 16 al 20. Si bien regresa a 4/4, es con una velocidad mayor, negra = 168, aunque dos compases después el compás cambia a 2/2, siendo blanca = 84. De manera similar a la modulación previa, la subdivisión de los compases, en este caso en quintillos de blanca, se toman como pulsos de la nueva subdivisión en corcheas, igualmente en cinco. En los quintillos se indica por primera vez en la pieza tocar en la orilla del parche (R).

Figura 3.17 Compases 19-21, transición de la parte B a la C

La sección C va del compás 21 al 26, pero también funciona como una transición, donde las corcheas agrupadas en cinco con una métrica de 10/8, en el compás 25 se cambian a 7/8 para preparar la siguiente modulación.



Figura 3.18 Compases 25-27, transición de C a D

La sección D va del compás 27 al 41. Toma los grupos de siete corcheas de la parte anterior para formar septillos en un compás de 2/2, donde cada grupo, siendo así cada blanca = 60. Se retoman los redobles, las notas largas y un volumen de *ff*. En el compás 39 inician un par de patrones de corcheas que se agruparán en cinco notas para preparar la siguiente modulación.



Figura 3.19 Compases 31-39 de la parte D

La sección E va del compás 42 al 45 y también es una transición. Retoma los grupos de cinco corcheas para formar quintillos, siendo blanca = 48, pero al paso de los compases las subdivisiones van aumentando a seiscillos y a septillos, los cuales preparan la siguiente modulación. Cada uno de estos grupos tiene acentuada y diferenciada la zona de toque en la primera nota.

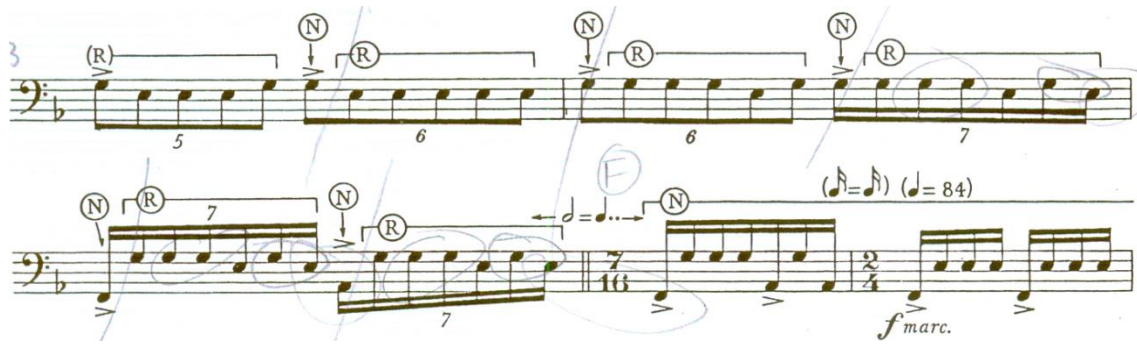


Figura 3.20 Compases 43-47 de la parte E, con *accelerandos* artificiales

La sección F va del compás 46 al 71. Los septillos se convierten en dieciseisavos, primeramente para un compás de 7/16, pero al siguiente compás cambia a 2/4, con negra = 84. Esta parte se compone principalmente de patrones de semicorcheas y notas largas redobladas que presentan cambios dinámicos constantes.



Figura 3.21 Compases 48-68 de la parte F

La sección G va del compás 72 al 98. Es la más sutil de las modulaciones, pues ocurre entre notas largas redobladas y es un tipo de rítmica ternaria simultánea a binaria, pues el compás de 2/4 se cambia a 3/4, tomando las corcheas como tresillos de negra, y se regresa al *tempo primo* de negra = 126.



Figura 3.22 Compases 69-76 con la transición a la parte G

Esta sección se basa en negras con puntillo acentuadas, las cuales se tocan en el centro y parte media del parche, así como en notas redobladas que se apagan en su final. Adicionalmente, como se había mencionado, en la anacrusa al compás 81, en 89 y en 98, aparece de nuevo el motivo de la primera parte, las semicorcheas alternadas en las F3 y Ab3.

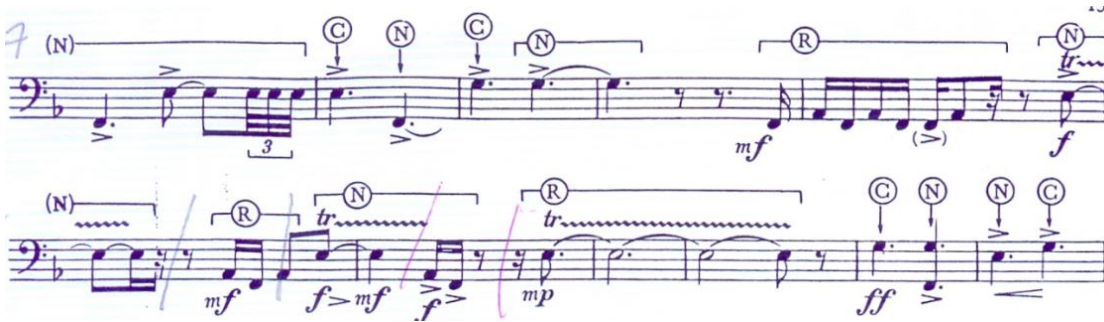


Figura 3.23 Compases 77-87 de la parte G, con la presencia del motivo de semicorcheas

La sección H va del compás 99 al final. La última modulación establece el *tempo* más rápido de la pieza, negra = 189, y es la única que ocurre durante silencios, de modo que los tresillos de negra del compás 98 se transforman en grupos de tres corcheas para la métrica de 6/8 en el compás 100, los cuales cambian a una agrupación binaria en el compás 101 que está en 4/4. En los compases 102 y 103 aparece una nueva indicación de apagado de la nota, similar al final de *Moto Perpetuo*, pues mientras una mano se apoya en el parche para impedir/disminuir la vibración, la otra toca las notas.

Figura 3.24 Compases 94-106, con la última modulación métrica como paso a la sección H

A partir del compás 117 se presentan los ritmos más rápidos de la obra como tresillos de negra, además de que el tipo de ataque, *martellato*, la dinámica *ff* con acentos y *crescendo*, *poco ritardando* y notas descendente al final, representan el clímax de la obra.

Figura 3.25 Compases 113-120, final de la obra con el clímax de los *martellato*

### 3.4 SUGERENCIAS DE INTERPRETACIÓN

Para estudiar estas piezas me he basado en el libro “*Percussion Master Class on Works by Carter, Milhaud and Stravinsky*” con textos de Morris Lang abordando las ocho piezas.

### 3.4.1 INSTRUMENTAL Y ACCESORIOS

Se utiliza un juego de cuatro timbales (29", 26", 23" y 21") preferentemente con mecanismo de pedal, ya que la afinación de éstos no se repite entre piezas, por lo que es necesario hacer cambios de notas.

Respecto a las baquetas, para las piezas "Saëta" e "Improvisation" uso un par medias duras, ya que en ambas piezas hay tanto secciones de rítmicas rápidas, notas acentuadas y silencios intercalados, como notas largas y redobles de duraciones largas, por lo que una dureza media de la cabeza funciona adecuadamente sin tener que hacer cambios de baquetas durante la pieza misma. Como punto a considerar también, para "Saëta" se indica el cambio de posición para tocar con el mango de madera, y aunque la mayoría de los tipos de baquetas lo tienen, cabe recalcar no usar baquetas fibra de carbón que no dan un buen sonido para dicha sección de la pieza.

Para "Moto Perpetuo", la partitura misma indica la elaboración de baquetas especiales, con vara de rattan y cabeza de fieltro con dos distintos gruesos para el costado y la cabeza:

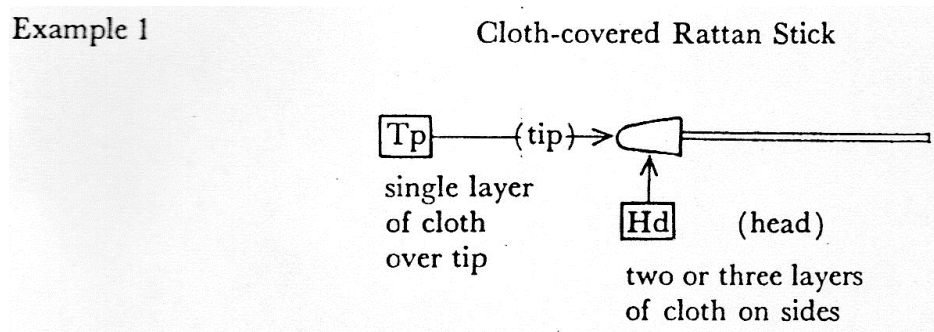


Figura 3.26 Esquema para la elaboración de las baquetas usadas en *Moto Perpetuo*

### 3.4.2 PARTITURA

Tiene una escritura convencional usando pentagrama, clave de Fa y notación rítmica tradicional. Los aspectos a considerar en la lectura son las indicaciones respecto al tipo de ataque y la tímbrica. Sobre el primer punto, las notaciones también son las convencionales: acento (>), *tenuto* (-), *staccato* (.), acentos,

cesuras (,) y ligaduras de fraseo. Sin embargo, también abundan notaciones propias de la obra, algunas sobre el tipo de ataque, pero en su mayoría referentes a la zona de toque y las modulaciones métricas, aspectos fundamentales de las piezas. Éstas se explican en la hoja informativa incluida en la partitura:

4. *Stick strokes:* Unless otherwise specified, the usual type of stroke is to be used. This “normal stroke” is indicated by the sign **NS** when used to cancel the “dead stroke” **DS** — as in II, IV, and at the end of I. A “dead stroke” is one in which the head of the stick is held down on the drum after striking to dampen all resonance at once. The appearance of the small sign  $\text{f}$ , found in all of the pieces except VI, indicates *hand damping*. In VI, the sign  $\text{r}$  means *on the rim* (not on the drum head), and the sign  $\text{rs}$  means *rim shot*.

5. *Striking positions on the drum head:* To produce a wide variety of different sound qualities, various striking positions are suggested. They are notated as follows:

- N** ————— Normal striking position on head
- C** ————— Striking at center of head
- R** ————— Striking on head very near the rim

(see Example 2)

**N** - - - - -  $\rightarrow$  **C** Change gradually from normal position to center of head

Each of these positions should produce a distinctly different sound. Where nothing is suggested, the choice of striking positions is left to the discretion of the player.

6. *Special effects:*

II: In the use of the cloth-covered rattan sticks, two types of striking are indicated (see Example 1):

- Tp** Striking with the tip
- Hd** Striking with the head

Example 2

Striking Positions on Drum Head

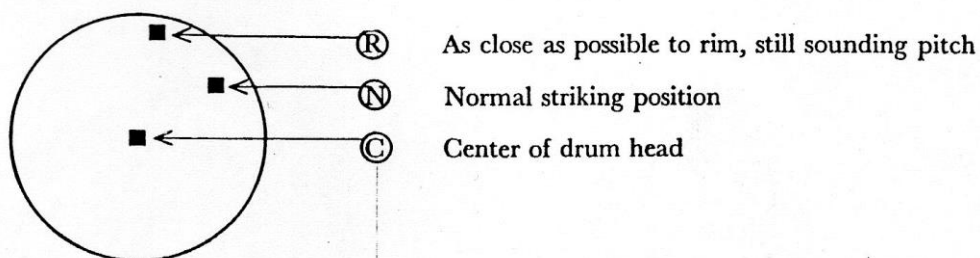


Figura 3.27 Contenido de las hojas de indicaciones de la partitura, referente a las zonas y tipos de toque



Estas notaciones se localizan arriba de los pentagramas, y he encontrado útil distinguirlas con color para facilitar la lectura durante la ejecución.

### 3.4.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE EJECUCIÓN

Para la mayoría de las piezas, el principio estructural es la modulación métrica. En libro, Morris Lang distingue dos tipos de modulaciones, ejemplificadas en *Saëta*:

- Tipo 1: Donde el pulso de las notas permanece igual, pero cambia la métrica entre compases, lo que produciría frases más largas y cambios en su acentuación natural:

**Example A - page 4, line 3:**

The eighth note stays the same; but, by placing *four* eighths to a beat, the pulse becomes slower.



**Example B - page 4, lines 6 & 7:**

The eighth note stays the same; but, by placing only *three* eighths to a beat, the pulse becomes faster.



Figura 3.28 Ejemplos de un tipo de modulación métrica señalados por Lang

Sin embargo, no la considero una modulación en sentido estricto, ya que el pulso no se modifica, y la distinción auditiva de los cambios de compás y tamaños de frases no es distinguible auditivamente.

- Tipo 2: Se modifica el *tempo* a partir de la correspondencia proporcional de la subdivisión de dichos compases y el pulso subyacente entre distintas métricas:

**Example A - page 3, lines 6 & 7:**

The pulse is dotted-quarter note = 50. It contains *three* eighth notes or *six* sixteenth notes. By reducing the beat to only *five* sixteenth notes, the pulse becomes faster (quarter note = 60).

Line 6  $\text{♩} = 50$

Line 7  $\text{♩} = 60$

The two measures on line 6 sound the same.

**Example B - page 5, lines 3 & 4:**

The top of page 5 starts as dotted-quarter note = 75 or eighth note = 225. By increasing the beat to *three* sixteenth notes instead of *two*, the pulse becomes slower: dotted-eighth note = 150 or dotted-quarter note = 50. This is a return to the original tempo.

Line 3 (meas. 3 and 4)  $\text{♩} = 75$   $\text{♩} = 150$

Line 4 (meas. 1 and 2)  $\text{♩} = 150$   $\text{♩} = 50$

Figura .29 Ejemplos de modulación métrica señalados por Lang

Para realizar estos cambios de pulso tengo las siguientes recomendaciones:

- Poner mucha atención a las correspondencias e igualdades auditivas en modulaciones, ya que deben tener la misma duración para así evitar un abrupto cambio de *tempo*
- En la mayoría de los compases se conserva la acentuación natural de inicio de compás, siendo que Carter escribe varias métricas y combinaciones de éstas, por lo que se vuelve importante dominar el pulso de las subdivisiones, usualmente corcheas, para transitar por las frases sin alterar el pulso. En este aspecto, el método de Garwoohd Whaley<sup>5</sup> en sus primeras lecciones aborda tales cambios de compás, el manejo de acentos naturales y posteriormente acentos desplazados en distintas métricas:

<sup>5</sup> Whaley, Garwood (1974) *Rhythmic patterns of contemporary music*. J. Rothman. USA

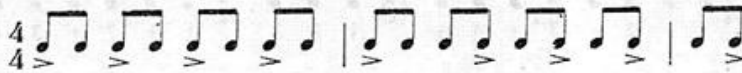
The primary reason for changing the meter is the placing of accents. The natural accents in example 1 are understood to be:

Example 3:



In the 4/4 bar, the eighth notes are in groups of two, with an accent falling on each quarter note beat. There is also a group of three eighth notes with an accent on the first note. It is convenient to isolate the group of three eighths in a single 3/8 bar with the accent on the downbeat. Example 1 could also have been notated using off beat accents:

Example 4:



A 3/8 bar has only one accent - on the first eighth note. Likewise, a 5/8 bar, when all notes are beamed, has only one accent - on the first eighth note.

Example 5:



A 5/8 bar can also be divided unequally into groups of 2 and 3 eighths, or groups of 3 and 2 eighths. When this happens, the first eighth of each group is accented.

Example 6:



Figura 3.30 Explicación en el método de Whaley sobre las agrupaciones irregulares

6

♩ = 104 - 132

This musical exercise consists of five staves. The first staff is in 2/4 time. The second staff contains measures in 3/4, 6/8, and 9/8 time. The third staff contains measures in 3/4 and 6/8 time. The fourth staff contains measures in 6/8, 9/8, 12/8, 2/4, and 1/4 time. The fifth staff contains measures in 6/8, 9/8, 6/8, and 3/4 time. The music features rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with accents.

Figuras 3.31 Fragmentos de una lección del método de Whaley donde se abordan los cambios de compás

7

♩ = 88 - 100

This musical exercise consists of two staves. The first staff is in 6/8 time. The second staff contains measures in 3/4, 2/4, 1/4, and 3/8 time. The music features rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with accents.

8

♩ = 112 - 132

This musical exercise consists of four staves. The first staff is in 4/4 time. The second staff contains measures in 2/4 and 3/4 time. The third staff contains measures in 2/4, 3/4, 1/4, and 3/4 time. The fourth staff contains measures in 3/4, 1/4, and 3/4 time. The music features rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with accents.

Figura 3.32 y 3.33 Fragmentos de una lección del método de Whaley donde se abordan también los cambios de compás y agrupaciones irregulares

Asimismo, este método contiene lecciones donde se trata la variedad de agrupaciones y subdivisiones para métricas irregulares, aspecto pertinente al fraseo en *Moto Perpetuo*. Posteriormente también trata un poco el tema de la modulación métrica, sin embargo no abunda en ello ni contiene muchos ejercicios enfocados en ello:

Metric modulation is a technique used to alter the basic pulse. Note values do not always remain constant when changing meter. At the point of change in pulse (modulation) two note values will be indicated above the staff. The first note value indicates the preceding pulse, and the second note value indicates the new pulse.

Example 1:



In example 1, the eighth note pulse of the 3/8 bar is equal to an eighth note of the triplet in the preceding bar. The pulse has been increased.

Example 2:

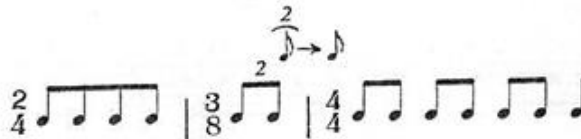


Figura 3.34 Explicación en el método de Whaley sobre la modulación métrica

Figura 3.36 Fragmento de una lección del método de Whaley donde se abordan modulaciones métricas sencillas

Como mencioné anteriormente, uno de los puntos importantes de las piezas es la distinción de las áreas de toque:

- Toque normal a la mitad de distancia entre centro y orilla de parche (**N**), que da el sonido normal de la nota fundamental
- Toque en el centro del parche (**C**), aunque funciona mejor a un par de centímetros de centro exacto, para producir una nota afinada más un sonido armónico de la octava baja a la nota. Debe hacerse con cuidado y en una fuerza relativamente menor a la de las otras áreas del parche para dinámicas fuertes, ya que se corre el riesgo de romper el parche con un golpe muy fuerte.
- Toque a la orilla del parche (**R**), que produce el armónico de la octava superior a la nota fundamental. De las tres áreas es la que más dificultad tiene, ya que tiene un espacio ideal más pequeño para evitar golpear el aro metálico, por lo que es aconsejable incrementar el estudio de este elemento para dominar su ejecución. A la par, propongo una consideración de esta área de toque con una distribución más lineal entre los cuatro timbales, facilitando su ejecución al hacer movimientos más pequeños y cercanos entre sí:

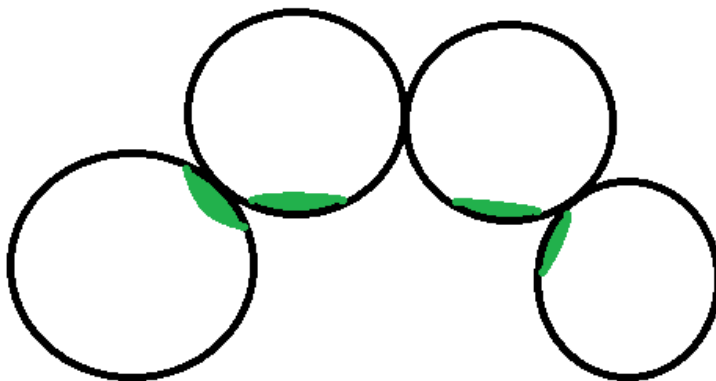


Figura 3.37 Propuesta de áreas de toque que facilitan el toque a la orilla (R)

Los siguientes ejemplos son algunas propuestas que hago para dominar estos cambios de áreas de toque, siendo los últimos fragmentos aquellos donde se hace el cambio de áreas mientras se está tocando, e inclusive se cambia de timbal.



Figura 3.38 Ejercicios con cambios de áreas de toque

Siguiendo el texto de Lang, para cada pieza y según se presenta el material, expondré las consideraciones de ejecución así como ejercicios para dominar aspectos específicos:

## SAËTA

- En las frases 1 y 2, es importante cuidar que las notas simultáneas no suenen como apoyaturas, hecho que se dificulta al tener dinámicas distintas, lo que conllevaría alturas distintas de la baqueta, y por lo tanto, momentos distintos en los que percuten el parche. Por ello, es adecuado adelantar un poco el movimiento con la baqueta que tocará la nota *mf*, *f* o acentuadas, para que percuta al mismo tiempo que la que toca en *p* o *pp*.

- En la segunda frase, aparecen notas en La4 que funcionan como anacrusas, por lo que se recomienda dar un sutil acento en la primera nota *tenuto* del siguiente compás, e ir haciendo también un discreto disminuyendo hacia la siguiente anacrusa, con el objetivo de darle dirección a la frase.

- Para la segunda parte de la frase, donde la voz melódica adquiere más movimiento, es importante definir y estudiar una determinada digitación, pues ambas mano tienen momentos en que cambian de timbal (E y A; D y E) rápidamente, con distintas dinámicas y áreas de toque, por lo que Lang recomienda los siguientes ejercicios:

7. The following exercise will develop right-hand movement and dynamic control:



Figura 3.39 Ejercicios propuestos por Lang referentes a la estratificación de voces, dirigidos a la mano derecha

Sin embargo, igualmente recomiendo ese tipo de estudio para la mano izquierda:

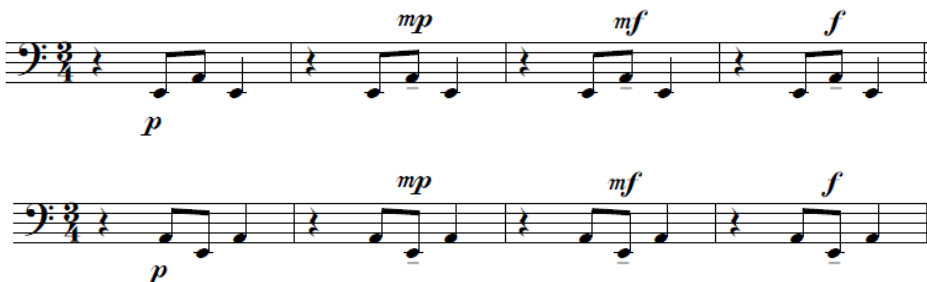


Figura 3.40 Ejercicios propuestos similares a los de Lang, dirigidos a la mano izquierda



- Tras la primera modulación métrica, aparece una sección denominada por Carter como “*priest chanting*”<sup>6</sup>, donde hay un pulso más rápido, negra=60, pero el movimiento melódico es menor y no está estratificado en voces. En esta sección hay dos aspectos a considerar:

- La distinción entre las figuras de tres quintillos y los tresillos, siendo que en los primeros la última nota aparece de manera casi abrupta, mientras que los tresillos son iguales entre sí.
- Aparecen los apagados de las notas con las manos, que no son inmediatos, sino que se hacen después de algunas notas, por lo que el movimiento de la mano para apagar se realiza al mismo tiempo que la otra mano está tocando, integrándose en un solo movimiento.

- Las figuras de quintillo, además de preparar la modulación siguiente, también anticipan el regreso del motivo de marcha para la estratificación de voces, aunque ahora variando las notas, por lo que nuevamente se debe cuidar la distinción entre voces, las notas simultáneas y definir una digitación en zonas complicadas.

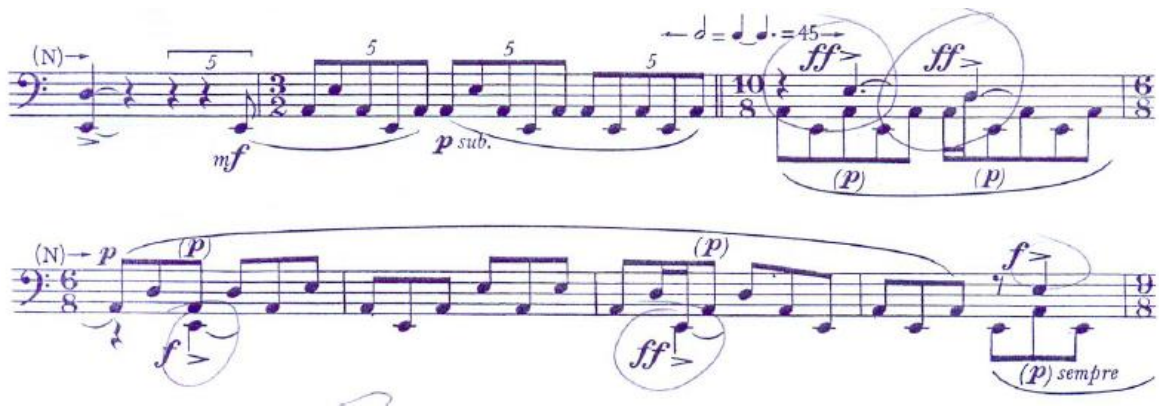


Figura 3.41 Figuras de quintillos que posteriormente forman la voz de acompañamiento

<sup>6</sup> Canto del sacerdote

- Para los cambios de posición de las baquetas, la manera en que lo hago rápidamente es despegar los dedos meñique, anular y medio, y empujar con el pulgar la baqueta mientras se apoya en el índice, de modo que gira, queda un instante entre los dedos medio e índice, pero éste último inmediatamente se coloca por debajo junto con los otros dedos.

- En el compás 62 hay un silencio de negra durante el cual se realiza el cambio de ambas baquetas para tocar la parte siguiente. Más adelante, en el compás 74, a pesar de que hay una nota larga ligada al siguiente compás, es conveniente realizar primero el cambio de una baqueta, con la cual se tocará después las corcheas en Re, mientras se hace el cambio de la otra baqueta.

- Para las penúltimas notas en **DS**, una manera práctica de tocarlas es subiendo ligeramente los codos de modo que las baquetas quedan en diagonal hacia abajo, y así se les imprima más fuerza para controlar la breve resonancia en *pp* y el apagado para los silencios.

## **MOTO PERPETUO**

Como lo dice su título, la pieza carece de silencios o notas largas, y para lograr tocar todas las notas es requerimiento usar golpes dobles, por lo que en primera instancia recomiendo estudiar rudimentos de tambor referentes a estos golpes, como *paradiddles*. Cabe señalar que al ocupar continuamente golpes dobles, éstos se dan a la par de cambios de notas y/o de área de toque, por lo que el estudio de dichos rudimentos se extendería a emplear tres o cuatro tambores y hacer cambios entre ellos usando los golpes dobles, principalmente entre tambores contiguos, pero también, en saltos de dos tambores

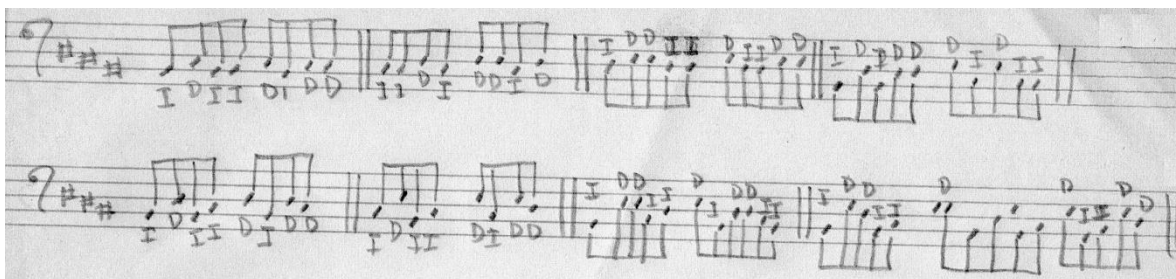


Figura 3.42 Ejercicios basados en paradiddles, tanto en un mismo timbal como en su adjunto

Cabe señalar que en al tocar la pieza hay ocasiones donde uso cruzamiento de baquetas, pero tal recurso se dificulta al considerar también los cambios de áreas de ataque, por lo que mayormente toco con golpes dobles

- A pesar de que la pieza presenta división de compases, éstos no obedecen a alguna métrica definida, sino que su distribución se basa en la extensión de las frases melódicas y en su acentuación, por lo que resultan patrones y combinaciones de entre 2 y 7 notas, las cuales Lang recomienda estudiar obedeciendo a la acentuación principal al inicio de cada grupo:



Figura 3.43 Diferentes agrupaciones de las notas según la longitud de los motivos

- Las frases del último sistema son de las de mayor dificultad, al hacer combinaciones de acentuación, cambios de notas y cambios de áreas de toque, por lo que recomiendo estudiarlas en función de priorizar las áreas de toque sobre la digitación, pues las notas repetidas en Re al centro conviene realizarlas igual en cada ocasión, como si fuera un ostinato, y a partir de ellas definir la digitación:

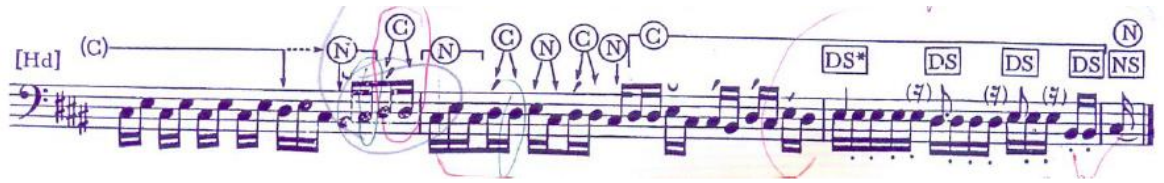


Figura 3.44 Sistema final de la pieza, con varios cambios de área de toque, acentuación y digitación

- Por último, las notas finales en **DS**, me parece adecuado alternar de manos para las notas iniciales de cada grupo, dado que las notas apagadas se tocarían como notas repetidas en cada mano, por lo que la diferencia de cantidad de movimientos es notoria y es mejor equilibrar la situación, cuidando que el sonido de las notas no cambie su calidad al cambiar de mano y de timbal.

## IMPROVISATION

- Esta pieza presenta un pequeño motivo en ciertas variaciones, y el resto es material derivado de ellas. El motivo aparece en el compás 12, por lo que considero como una introducción el material previo.

- En las notas apagadas del tercer sistema, Lang sugiere realizarlas percutiendo con una misma mano, mientras la otra mano hace los apagados, especificación que Carter no señala. Para las notas del compás 23 ya se usaría una digitación alternada, con especial cuidado en articular las notas graves en Fa.

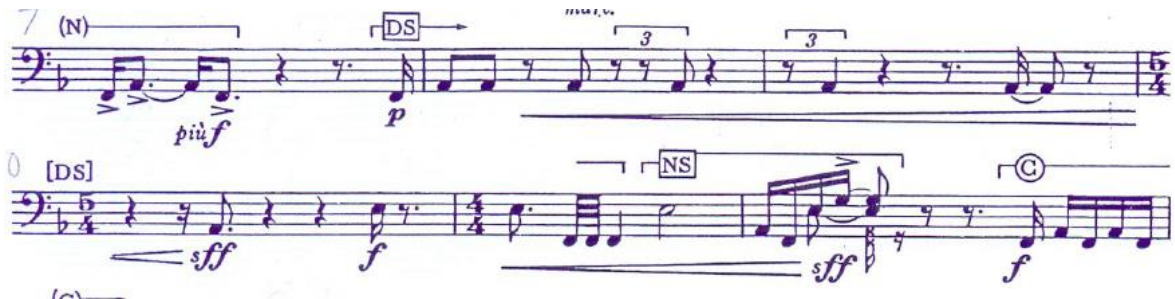


Figura 3.45 Sistemas tres y cuatro de la pieza, donde están las notas apagadas (DS)

- Referente a las modulaciones métricas, en esta pieza pueden hacerse de varias maneras. La primera en el sexto sistema se basa en tocar un cuatrillo (o 4vs3) en el compás 15 para que al siguiente compás resulten en una misma rítmica a pesar de tener notación distinta.
- Posteriormente para el compás 17, aunque no hay modulación métrica estricta, la que Lang llama de Tipo 1, para el compás 18 se cambia una métrica de 2/2, y para cada unidad se aplica la subdivisión pertinente, lo que facilitará la siguiente modulación métrica en el compás 21
- Para los compases 42 a 45, aunque Lang escribe que no es una modulación métrica, funciona como *accelerando* artificial, al ir avanzando con rítmicas de quintillos, seisillos y septillos, siendo éstos últimos los que preparan la siguiente modulación métrica, la cual sí significa un *accelerando*, al cambiar a un pulso de negra=84, y que donde más adelante hay un semiclímax en los compases 51 y 52.
- En los compases 65 a 68 hay otro punto climático secundario, empezando con un ritmo de fusas, el cual debe articularse muy bien al tocarse en el timbal más grave, sin que se confundan con una apoyatura doble. Posteriormente hay secuencias de semicorcheas, las cuales también deben articularse bien, definiendo una digitación con un par de golpes dobles, a la par que sube el registro y el volumen.



Figura 3.46 Compases 63-68 con un punto importante de rítmica y dinámica

- Posteriormente en el compás 91, Lang escribe que no hay una modulación métrica, sino que ésta ocurre en el compás 101. Sin embargo yo considero que efectivamente la modulación se da desde el compás 91, pues se ve facilitada por

las correspondencia entre los ritmos de tresillo y de grupos de tres corcheas, para posteriormente reafirmarse/establecerse en el compás 101

### 3.5 CONCLUSIONES

Las *Ocho piezas para cuatro timbales* de Elliot Carter persisten como el principal referente de repertorio solista para timbales. El análisis de estas obras nos permite conocer una riqueza de técnicas estructurales e instrumentales que Carter utilizó de manera pionera, y a partir de las cuales muchos compositores han explorando las posibilidades técnicas del instrumento.

Al momento de elegir las piezas de timbales para el examen, sin dudarlo recurrí a las piezas. Para seleccionar cuáles de las piezas tocaría, primeramente tomé *Saëta*, ya que la sonoridad de diversos elementos de la pieza (*accelerandos* hacia redobles, división tímbrica de voces, uso del mango de las baquetas) eran de mi interés. Las otras dos piezas las elegí porque en recitales y exámenes pasados de otras personas no vi que fueran interpretadas, por lo que mi curiosidad era conocer sus elementos subyacentes.

La principal dificultad que encontré fue el dominar los cambios de áreas de toque en el parche, particularmente la distinción entre el toque el área normal y en la orilla, sin que en este último se golpeé el aro o el filo del cuerpo del timbal; por lo consiguiente, también encuentro difícil tocar los cambios constantes en *Improvisation*, y recomiendo estudiarlos cuidadosa y pacientemente para que los movimientos se aprendan como secuencias, casi de manera automática.

## **CAPÍTULO 4**

### ***BUSCADOR DE ESTRELLAS (1991)***

Para marimba sola

Raúl Tudón Toledo (1961)

#### **4.1 ACERCA DEL COMPOSITOR**

Raúl Tudón Toledo nació en la Ciudad de México en julio de 1961. Comenzó sus estudios musicales de percusiones en 1983 en la Escuela Nacional de Música de la UNAM con Julio Viguera, así como de composición de manera autodidacta. Ha sido integrante de la *Orquesta de Percusiones de la UNAM (1985-1991)*, *Los Ejecutores*, *Camerata Panamericana* y en varias orquestas sinfónicas del país, además desde 1990 como marimbista solista en recintos y salas culturales en México y el extranjero.

Como compositor cuenta con un catálogo de cerca de ciento veinte obras, en su mayoría escritas para percusión en solos, duetos, tríos, cuartetos, así como en combinación con otros instrumentos, grupos de cámara y orquestales. Su estilo se distingue por un uso novedoso de las percusiones, especialmente de la marimba, basándose en la improvisación y en las exploraciones técnica y tímbrica, así como la integración de medios electrónicos, desde sintetizadores, cinta electromagnética, controladores MIDI y procesadores de sonidos. A partir de esto realizó la grabación de 3 discos compactos: *Voces del Viento*, *Voces de la tierra Vol. 1*, *Vol. 2*, y *Naturaleza acústica*, *Naturaleza eléctrica*, en donde reúne sus más significativas obras de esta etapa. Posteriormente en 1993 recibió la beca Jóvenes Creadores del FONCA.

En el *Diccionario de Compositores* (Soto Millán, 1996), Eduardo Soto Millán retoma palabras del mismo Tudón: “...la experiencia de componer se empezó a dar a raíz de estar tocando música contemporánea y de empezar a improvisar...nunca estudié composición académicamente, pero la experiencia de estar tocando, de conocer partituras y sobre todo de improvisar, me llevó a empezar a ordenar sonidos y también a abrir la puerta de la creatividad.”

En su tesis doctoral, Alfredo Bringas, compañero de Tudón en el ensamble *Tambuco*, escribe sobre su estilo compositivo:

“Un hecho que cambió su manera de percibir la música y que lo condujo a convertirse en un músico tan creativo fue la audición durante sus años de estudiante de la obra “*Treno a las víctimas de Hiroshima*” (1959) de Krzysztof Penderecki. Tudón también reconoce entre sus compositores preferidos a Silvestre Revueltas, Gyorgy Ligeti y Olivier Messiaen, cuya música ha influido en su manera de componer, además de las influencias recibidas de la música sinfónica, contemporánea, el jazz y el rock.

A principios de los años noventa, Tudón empezó a componer una serie de obras, alrededor de veinte, para marimba solista, tituladas *Voces del Viento*, que él mismo interpretaba en múltiples recitales, programa de radio y grabaciones. Tudón componía: “...desarrollando técnicas desde las normales de cuatro baquetas hasta nuevos efectos que empecé a encontrar en el instrumento...posteriormente tuve que desarrollar técnicas para no lastimar al instrumento ni al instrumentista.” (Bringas, 2010)

En una entrevista realizada en el podcast *Metronomusa* en 2018, Tudón comenta que su interés por la composición en un inicio se definió por la inquietud de poner en práctica sus conocimientos musicales básicos de solfeo, ritmo y armonía. Posteriormente el recurso de la improvisación fue decisivo en su desarrollo de un



lenguaje musical, al considerarla como una condensación de la práctica, conocimientos, técnicas y disciplina de estudio, que funcionan para compartir un discurso donde también se involucran la personalidad y el trabajo en equipo. Sin embargo, también comenta que en su práctica compositiva, habiendo escrito alrededor de 180 obras, llegó a un punto de descartar y desechar muchas obras rebuscadas pero que consideraba carentes de un discurso. La escucha de esas obras habría de ser agradable al escucha e intérprete.

Como percusionista, es miembro fundador del cuarteto de percusiones *Tambuco* desde 1993 a la fecha, con quienes ha realizado una larga trayectoria reconocida a nivel internacional. Con ellos se ha presentado en salas de concierto alrededor del mundo, difundiendo obras mayormente dedicadas a ellos, varias de ellas compuestas por el mismo Tudón, así como obras pilares dentro del repertorio internacional para percusiones, colocándolos como uno de los más importantes ensambles del orbe.

En 1998 forma con el baterista suizo Georg Hofmann y el flautista norteamericano Steve Gorn el Trío de improvisación *Shades of Time*, con quienes ha realizado dos grabaciones: *Dreaming México* y *Siladette awakening*, además de dar varios conciertos en diversos foros de México y Europa. También forma parte del grupo *Secrets Chants of Silence*, grupo de rock progresivo.

Otro importante proyecto del que forma parte es *A Campo Traviesa*, grupo dedicado a la interpretación y composición de música folclórica celta, con quienes ha participado de manera recurrente desde principios de los 90s.

En su actividad académica, ha sido profesor en la Universidad de las Américas, así como impartiendo cursos regulares y de especialización en la interpretación y composición de percusión contemporánea con Tambuco, y cursos particulares de improvisación.

## 4.2 ACERCA DE LA OBRA

*Buscador de Estrellas* forma parte de la serie *Voces del viento*, obras compuestas para marimba solista. Esta serie de obras fueron compuestas a partir de la improvisación, y sus dificultades técnicas son referentes a la velocidad y dinámica requerida. Como varias de las piezas de dicha serie, el título lo eligió Tudón a partir de imágenes mentales que iba teniendo al momento de tocarla, después de tener los temas y la estructura general. La partitura no está editada, sino que se trata de un manuscrito del propio compositor. Fue grabado por él mismo en el disco *Voces del viento...Voces de la tierra Vol. 2* del sello Quindecim Records

## 4.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

La obra se estructura en tres partes principales, siendo la parte B donde más secciones diferentes hay:

	Compases	Contenido
Parte A	1-42	Corales (a-a´)
Parte B	43-98	(a-b)
	146-163	(c-d)
	164-169	(e) - Improvisación- (e)
Parte A´	170-197	Coral (a´´)

La parte A se compone de corales, presentando una progresión armónica en Re dórico con inflexiones a La Mayor, que funciona como tema y variaciones.

Figura 4.41 Compases 1-12 de la parte A, con la progresión armónica base

En detalle, las progresiones usadas son:

Compases	Progresión
1-2;3-4	I <sub>6</sub> -VII <sub>6</sub> -I <sub>6</sub>
5-10	I <sub>6</sub> -V <sub>6</sub> -IV <sub>6</sub> -VII <sub>6</sub> -I <sub>6</sub>
11-12;13-14	I-VII-I
15-20	I-V-IV-VII-I
21-25	I- VII- IV- V Mayor
26-27	I- IV- I
28-32	I- V-IV-VII-I
33-38	I- II <sup>7</sup> - VII- IV- I- VM → Fa, La, Si, Mi

Métricamente inicia en un compás de 3/4 pero va cambiando a 4/4, y dado el tempo (*Cantabile*, cuarto = 40-50), no se distingue claramente la métrica por cada compás. Dinámicamente abarca desde *ppp* en los inicios y finales de cada frase, hasta *f* en el clímax. Esta parte A termina en un acorde de grados conjuntos (Sol-La-Si-Do) que sirve como motivo inicial de la parte B mediante un *Attaca*.



Figura 4.2 26-39 de la parte A, con la variaciones de la progresión armónica base



Figura 4.3 Compases 40-60, con la transición de la parte A al inicio de B

La parte B se compone de cuatro secciones. La sección 1 se forma de dos frases. La primera (a) inicia en el *attaca* del último coral de la parte A, con el acorde de grados conjuntos en *ppp*, pero que comienza a tocarse como arpeggio en una combinación 4-1-3-2 de las baquetas. Se hace un *crescendo* durante cuatro compases para llegar a un volumen de *mp*, mientras que también hay movimiento de las voces extremas con las baquetas exteriores (4 y 1). Cabe señalar que desde estos arpeggios, la mano izquierda va realizando octavos, elemento que perdurará en toda la segunda parte y como un *ostinato* durante la improvisación.

La segunda frase (b) inicia cuando la mano derecha cambia a notas dobles en octavos, con intervalos de tercera tocando el tema, intercalados con las corcheas de la mano izquierda.



Figura 4.4 Compases 79-89, con la segunda frase de la parte B

Para la segunda sección, la primera frase (c) se tiene un movimiento melódico menor en la mano derecha, ya que las notas dobles en corcheas van cambiando en distintos intervalos, desde terceras hasta sextas, que en combinación con los octavos a contratiempo de la mano izquierda forman acordes y progresiones armónicas de Do Mayor y Sol Mayor. La segunda frase (d) de esta sección es una reminiscencia de la sección anterior, donde hay movimiento por terceras paralelas de la voz melódica en la mano derecha.



Figura 4.5 Compases 98-104 de la parte B

La tercera sección inicia con los octavos de la mano izquierda pasando a tiempo y las notas de la mano derecha a contratiempos, donde éstas forman un pequeño motivo melódico mediante escalas parciales. Asimismo funciona como una transición por la presencia del *ostinato* de corcheas con las notas Sol4 y Re5 en la mano izquierda, que estará presente en toda la improvisación.



Figura 4.6 Compases 138-155 de la tercera sección de la parte B

La improvisación inicia con el mencionado *ostinato* de la mano izquierda, a partir del quinto grado mayor para la quinta Sol-Re, el cual permanecerá durante toda ella. No tiene una duración definida. El material escrito/sugerido para la improvisación, para la mano derecha, consiste en:

- Redobles en notas sencillas y que van moviéndose cromáticamente
- Una escala pentáfona en las notas alteradas (Re#-Fa#-Sol#-La#-Do#-Re#)
- Octavas paralelas descendientes.

Figura 4.7 Compases 182-184 con la introducción a la improvisación y parte del material sugerido

Al final de la improvisación se retoma el motivo de la tercera sección (d) como transición a la parte C, cambiando paulatinamente las semicorcheas a redobles para los corales.

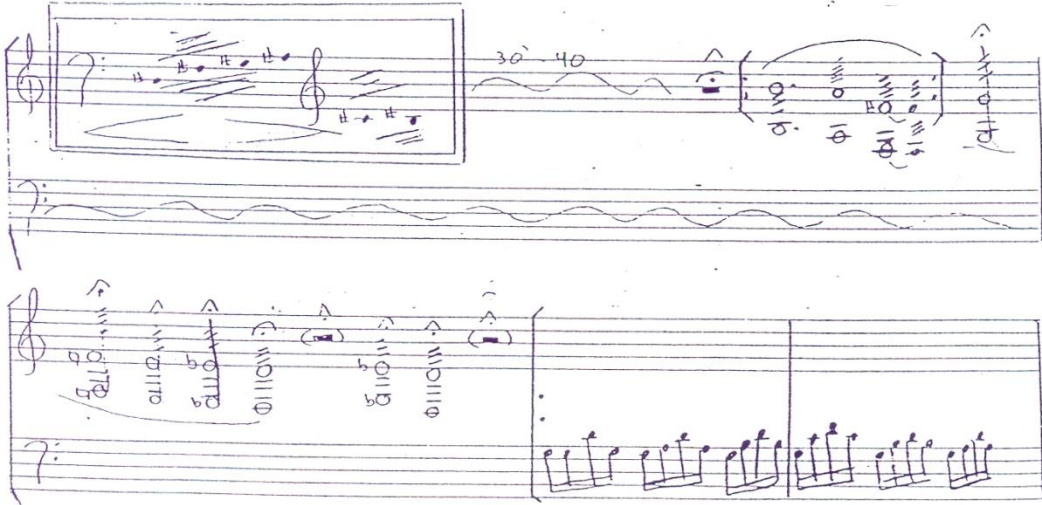


Figura 4.8 Compases 185-188 Con material sugerido de la improvisación y transición al final de la parte B

La parte C es un coral basado en las mismas progresiones armónicas del inicio, pero en distintas inversiones de los acordes. Se regresa a *Tempo primo* (cuarto = 40-45). Dinámicamente abarca desde *ppp* hasta el punto que decida el intérprete. La última progresión finaliza en el quinto grado mayor La Mayor (I, II7, VII, IV, VM)



Figura 4.9 Compases 191-207 con la transición a la parte C y las variaciones de la progresión armónica de A



## **4.4 SUGERENCIAS DE INTERPRETACIÓN**

### **4.4.1 INSTRUMENTAL Y ACCESORIOS**

Para ejecutar la pieza se requiere una marimba de por lo menos 4 1/3 octavas, siendo la nota escrita más grave el La3, aunque dependiendo de la improvisación puede emplearse un registro mayor.

No se indica el tipo de baquetas a usar, pero es recomendable un juego de cuatro baquetas de estambre medias suaves, ya que la mayor parte de la obra se centra en registros graves y medios. Sin embargo, igualmente de acuerdo a la improvisación, podrían utilizarse baquetas más duras u otros percutores adicionales, aunque al no haber algún momento de silencio o pausa esto se complicaría, acaso hacerse con la mano derecha mientras la izquierda sigue con el *ostinato*.

### **4.4.2 PARTITURA**

La partitura es un manuscrito del propio Tudón, escrito en pentagrama normal a dos claves. La lectura puede complicarse un poco para distinguir todas las notas dobles y acordes. Sin embargo, aunque he decidido memorizar la pieza, los corales de las partes A y C los leo de reajo mientras toco, ya que me es complicado aprender las distintas inversiones de los acordes; aunado a eso señalo en las partituras los finales de frase para distinguirlos y recordar dichas inversiones y los consecuentes cambios de posición de las baquetas

### **4.4.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE EJECUCIÓN**

Los redobles de los corales los interpreto alternando los golpes de cada par de baquetas en cada mano, aunque para las primeras dos frases, donde aún no está la nota más grave, utilizo una combinación de redoble/roll de una sola mano, para

las notas con la mano derecha, y golpes sencillos (intercalados) de la mano izquierda.

Tiempo después en una conversación que tuve con el compositor, me comentó que para tales redobles buscara que las dos baquetas de cada mano no percutieran de manera pareja, sino un poco a manera de apoyaturas, pero sin llegar a un patrón de cuatro golpes como permutaciones, simplemente que las cuatro baquetas percutieran de manera irregular. Para tal efecto me recomendó ejercicios donde, haciendo el redoble de manera normal, poco a poco se vaya acentuando una de las baquetas, e ir cambiando el acento a otra de ellas.

Considero que la obra tiene dos aspectos de dificultad notable:

1- La velocidad y resistencia requerida: Para la parte B se indica un *tempo* de negra = a 168, el cual se mantiene durante toda esta sección, y cobra relevancia en la improvisación, pues la presencia continua del *ostinato* es básica para no perder ritmo y carácter. A pesar de que la improvisación no tiene una duración definida, podemos aproximar la duración de toda la sección B a 9 minutos, lo que demanda bastante fuerza y resistencia, especialmente en la mano derecha. Para lograr esto recomiendo desarrollar algunos ejercicios de calentamiento y dominio derivados de las rítmicas y digitaciones usadas en la pieza, por ejemplo:

The image shows three systems of musical notation for Marimba and Mrb. (Marimba). The first system is labeled 'Marimba' and shows a rhythmic exercise in 3/4 time with a right-hand part consisting of eighth notes and a left-hand bass line of quarter notes. The second system is labeled 'Mrb.' and shows a similar exercise starting at measure 4. The third system is also labeled 'Mrb.' and shows the exercise continuing from measure 7 to the end of the piece.

Figura 4.11 Ejercicios para consolidar una de las digitaciones base de la parte B

The image shows two systems of musical notation for Marimba and Mrb. (Marimba). The first system is labeled 'Marimba' and shows a rhythmic exercise in 3/4 time with a right-hand part consisting of eighth notes and a left-hand bass line of quarter notes. The second system is labeled 'Mrb.' and shows a similar exercise starting at measure 4, with the right-hand part continuing the eighth-note pattern and the left-hand part continuing the quarter-note bass line.

Figura 4.12 Ejercicios para consolidar otra de las digitaciones base de la parte B

También en referencia a la velocidad y resistencia, es adecuado iniciar el estudio de la pieza desde una velocidad menor, aproximadamente negra = 120, e ir aumentándola progresivamente, cuidando que se mantenga una velocidad y

rítmica uniforme, así como un sonido homogéneo. A esto cabe agregar que se toque la sección B lo más completa posible al momento de estudiar, para evitar el tener dominadas las parte iniciales, pero no llegar a corregir los errores de las partes medias y finales.

2- La improvisación: El material sugerido por Tudón implica algunas dificultades técnicas, principalmente el redoble de una sola mano, ya sea en intervalos o en una misma nota, siendo éste último más difícil, pues requiere una flexión del torso más amplia, mientras debe mantenerse el *ostinato* con la mano izquierda.

Para desarrollar esta habilidad he realizado ejercicios con ambos movimientos, modificando los intervalos progresivamente de acuerdo a la dificultad que van tomando.

The image shows two musical exercises for marimba, each consisting of two staves. The top staff is for the right hand and the bottom for the left hand. The left hand plays a steady eighth-note ostinato. The right hand plays a sequence of chords, with the first measure being a whole rest. The exercises show increasing intervals between the notes of the chords.

Figura 4.13 Ejercicios para el redoble con una sola mano, mientras se mantiene un ostinato en la otra

The image displays two musical staves for Marimba. Each staff consists of a treble clef (right hand) and a bass clef (left hand). The top staff shows a sequence of notes in the right hand, starting with a whole rest, followed by notes with accidentals (sharps) and slurs. The bottom staff shows a similar sequence but with longer note durations in the right hand, illustrating exercises for alternating between single-note playing and ostinato patterns.

Figura 4.14 Ejercicios para el redoble con una sola mano en las notas alteradas, mientras se mantiene un ostinato en la otra

Inicialmente el intervalo en la mano derecha es de una quinta, el cual resulta cómodo. Posteriormente se usan otros intervalos como octavas, sextas o cuartas, hasta llegar a intervalos cerrados como terceras y segundas, los cuales implican movimientos de la muñeca y antebrazos más amplios. La segunda serie de ejercicios se realizan sobre las teclas de notas alteradas, estirando más el brazo, y finalmente sobre una sola nota, con movimientos de la muñeca y antebrazos lo más grande posible; una serie final sería también sobre una sola nota, pero en las teclas naturales, flexionando más el torso y los brazos.

A partir también del material sugerido, con los redobles en octavas paralelas, cuando se desciende en el registro, hay un cruzamiento de las voces y por lo tanto de las baquetas y las manos, aspecto que puede resolverse al hacer el *ostinato* sobre la parte exterior de las teclas, dejando así libre la parte central para las baquetas en la mano derecha

Respecto a la improvisación, lo que me comentó Tudón fue que en cada ocasión que estudiara y tocara la pieza buscara hacer cosas distintas, inclusive omitir el

material sugerido e intentar cosas totalmente contrastantes u opuestas; ésto, con el fin de ampliar las posibilidades técnicas y líricas en la marimba, sin temor a tocar incorrectamente u olvidar un pasaje determinado, sino tranquilamente llevar el material que se está tocando y decidir en ese momento hacia dónde dirigirlo. Entonces, la improvisación actualmente la hago derivando cosas a partir del material sugerido, en ocasiones repitiendo fragmentos, para posteriormente incluir motivos nuevos producidos por cambios en las digitaciones y permutaciones, extensiones del rango melódico, y ligeramente

## **4.5 CONCLUSIONES**

*Buscador de estrellas* es una obra que conjunta una estructura y desarrollo musicales simples, una exigencia técnica y corporal elevada, y un requerimiento particular de desarrollar una improvisación prolongada. Debido a estos tres aspectos, quizá contrastantes, la obra en primera instancia puede estudiarse sin complicaciones, y a través de las primeras lecturas el intérprete se daría cuenta de qué fragmentos le resultan más difíciles y serán los que se estudien a fondo, que en mi punto de vista personal, son más concernientes a la práctica de técnica, destreza y resistencia. Después se trabaja pacientemente el desarrollo de la improvisación, tanto los requerimientos técnicos, algunos de los cuales se pueden distinguir desde el material sugerido, como los aspectos creativos y de referencia musical. En la entrevista a Tudón en el podcast *Metronomusa*, él comenta como consejo a los músicos en general, que además de obras para su instrumento, conozcan música de muchos tipos y estilos, así como asistir a museos, exposiciones, galerías, obras de teatro, funciones de danza, etc., diversas expresiones artísticas y artesanales, con los que aprendemos a apreciar las obras y sucesos, pero también conservamos en la memoria como referencias, con las cuales podemos formar un lenguaje artístico propio.

Cuando llega un momento en que componemos una pieza, o simplemente improvisamos sobre música que ya tocamos, dichas referencias nos vienen a la

mente y con ellas desarrollamos el discurso, ya sea citándolas, imitándolas, variándolas, o hasta evitarlas, si es que consideramos que no son pertinentes con lo que estamos ejecutando.

De acuerdo a lo anterior, la sección de improvisación que realizo hoy en día, además de seguir y derivar el material sugerido, la he basado en música minimalista (cambios paulatinos y ciclos), y en música tradicional mexicana (conducciones cortas de la melodía, terceras y sextas paralelas).

Me gustaría continuar tocando otras obras del compositor, ya que me parecen un gran repertorio de música mexicana para marimba, siendo muy distintas de las piezas tradicionales de marimba chiapaneca, y que representan un desafío técnico e interpretativo grande. Con ello también difundir las piezas y que puedan ser consideradas referentes del país, así como en Japón tienen a Keiko Abe o en Brasil a Ney Rosauero. Sin embargo, actualmente Tudón tiene editadas pocas de las obras de esa serie, y él mismo me comentó que al ser de sus primeras composiciones, las considera muy personales, tanto en su temática como en los aspectos técnicos, y con un poco de recelo, prefiere que quienes las aborden lo hagan con plena consciencia de qué están tocando, cómo lo están haciendo, y qué buscan con ello, que no sean vistas como piezas instructivas o ejercicios de técnica.

## CAPÍTULO 5

### ***TO THE EARTH (1985)***

Para percusionista recitante

Frederic Rzewski (1938)

#### **5.1 ACERCA DEL COMPOSITOR**

El compositor estadounidense Frederic Rzewski nació en 1938 en Massachusetts. Estudió con Charles Mackey en Springfield, y posteriormente música, filosofía y griego con Roger Sessions y Walter Piston en Harvard y Princeton. En 1960 se muda a Europa y posteriormente obtiene una beca de la Fundación Ford en 1964 para estudiar en Italia con Luigi Dallapiccola. Durante su estancia se acercó a la música de vanguardia de compositores como Cage, Stockhausen, Boulez y Tudor, desempeñándose como pianista de música contemporánea. Fundó junto a Alvin Curran y Richard Tietelbaum el ensamble *Musica Elettronica Viva (MEV)*, pionero en la interpretación en vivo empleando medios electrónicos. El grupo estaba compuesto por músicos de estilo clásico y jazzistas, así que la improvisación era un elemento fundamental en sus ejecuciones, desarrollando entonces una estética musical de colectividad espontánea. Al mismo tiempo, surgieron otros grupos de propuestas experimentales similares, como *Scratch Orchestra* y *Living Theatre*.

En 1968, siendo integrante de *Musica Elettronica Viva*, Rzewski escribió el *Manifiesto de Parma*, documento donde respaldaba los espectáculos callejeros, especialmente el teatro, ante la censura gubernamental para usar los foros convencionales. Este manifiesto plantea acciones independientes al gobierno y otros organismos de similar burocracia, dada la ineptitud y la amenaza a la creatividad artística que ocasionaban. En tales situaciones se incrementa la fuerza creativa de los artistas y se recurre a los mínimos recursos de los que se disponga, resultando así que las obras se perciban como actos de comunicación;



además, se señala la responsabilidad de advertir y comunicar dichas amenazas a través de las obras, más allá de los medios convencionales de comunicación masiva. Rzewski sostiene que la base de las obras artísticas es el diálogo: *"No hay obras que se mantengan imparciales, sin embargo habrá que desarrollar obras basadas en la mayor nulidad posible, que no recurran a estructuras o fórmulas del pasado, sino a partir de la percepción inmediata y creativa del momento presente; la improvisación es entonces ese tipo de arte. El fin de la actividad artística es establecer un estado de armonía entre los dialogantes."* (Rzewski, 1995)

De las obras de Rzewski durante los años sesenta y principios de los setenta, destacan *Les Moutons de Panurge*, *Coming Together/Attica* y *Spacecraft*, las cuales presentan rasgos de minimalismo, tales como la repetición de patrones melódicos, la construcción progresiva de motivos y un pulso homogéneo constante. (Cardew, 1976). *Les Moutons de Panurge* (1969) consiste en una melodía modal que se va construyendo mediante un proceso aditivo de notas, y que después va desapareciendo también progresivamente al ir suprimiendo las notas del inicio; la instrumentación se basa en alientos y percusiones. *Coming Together/Attica* (1972), de un estilo similar a *Les Moutons de Panurge*, es un par de obras que se basan en dos textos de carácter emotivo: primero una carta de Sam Melville, prisionero de Attica, escrita previamente a la toma de la cárcel por parte de los reclusos, pero que fue recuperada por la policía, muriendo en esto varios prisioneros, entre ellos Melville; el otro texto también es de un ex prisionero de Attica, Richard X. Clarke, quien había salido anteriormente. A la instrumentación, Rzewski agrega elementos de rock y jazz; la obra provocó controversia en Europa y Estados Unidos. (Cardew, 1976)

Durante la década de los setenta Rzewski buscó un lenguaje de mayor definición estructural, con obras como *Song Dance* y la reconocida *The People United Will*

*Never Be Defeated* (1975), obra compuesta por 36 variaciones para piano, de alto virtuosismo, sobre la consigna revolucionaria atribuida a Sergio Ortega “El pueblo unido jamás será vencido”, y que recuerda los conflictos en Chile en 1963, donde estuvo involucrado el gobierno de Estados Unidos (Whittall, 1999).

En los años ochenta retomó técnicas de vanguardia, como nuevas notaciones gráficas (*Le Silence de Espaces Infinis, The Price of Oil*), dodecafonismo (*Antigone Legend, The Persians*), y obras de diversos lenguajes no convencionales (*Whangdoddles, Jefferson, Struggle, Sonata, To the Earth*) (Knebusch, 2004). En obra posteriores, un aspecto importante la preocupación y expresión por temas sociales y políticos (Morgan, 1991), que en palabras del propio Rzewski “*lo que debería llamarse realismo estructural, en el cual, elementos de música popular, jazz, clásica y otras técnicas composicionales experimentales, son frecuentemente combinadas con textos que expresan contenido político*”.

## **5.2 ACERCA DE LA OBRA**

Compuesta en 1985, *To the Earth* está escrita para tocarse en cuatro macetas con sonidos de cuatro alturas distintas, mientras se recita un poema atribuido a Homero, en traducción al inglés hecha por Rzewski. La partitura también incluye traducción al alemán y transcripción en griego. David López presenta una traducción al español y agrega que: *El texto presenta un lenguaje similar al usado en oraciones cristianas y de fuerte carácter humano, pero también cumple una función estructural* (López, 1999).

*To the Earth* es una de las obras más reconocidas para percusión que emplea un texto recitado como elemento fundamental (Whitinhg, 2012), entre las que destacan obras de John Cage (*Living Room Music, 45'for a Speaker, 51'15.657"*

*for a Speaking Percussionist*), Vinko Globokar (*Corporel, Toucher, Ombre*) y más recientemente, varias obras de Stuart Sanders Smith (*Songs I-IX, The Authors, By Language Embellished I, Family Portraits* y *...And Points North*); en la música mexicana la única obra conocida hasta el momento es *Canto a un Dios Mineral*, de Manuel Enríquez (Bringas, 1993; Bringas, 2012)

#### **POEMA HOMÉRICO, TRADUCCIÓN AL INGLÉS POR RZEWSKI:**

To the Earth, Mother of all, I will sing:

the well-established, the oldest,

who nourishes on her surface every thing that lives:

those things that walk upon the holy ground

and, those that swim in the sea, and those that fly;

all these are nourished by your abundance.

It is thanks to you if we humans

have healthy children and rich harvests.

Great Earth, you have the power

to give life to and to take it away

from creatures that must die.

Happy are the ones whom you honor

With your kindness and gifts;

what they have built will not banish.

Their fields are fertile, their herds prosper,  
and their houses are full of good things.  
Their cities are governed with just laws;  
their women are beautiful;  
good fortune and wealth follow them.

Their children are radiant with the joy of youth.  
The young women play in the flowery meadows,  
dancing with happiness in their hearts.

Holy Earth, Undying Spirit,  
so it is with those whom your honor.

Hail to you, Mother of Life.  
You who are loved by the starry sky;  
Be generous and give a happy life  
in return for my song  
so that I can continue to praise you  
with my music.

### 5.3 ANÁLISIS DE LA OBRA

La obra la divido en cinco secciones del texto, intercaladas con cuatro puentes instrumentales:

	Compases	Contenido
Parte A	1-35	Motivos simples a partir de la rítmica del texto
Puente 1	36-49	Derivaciones de la parte A. Patrón aditivo de negras
Parte B	50-75	Motivos derivados del texto, con notas dobles.
Puente 2	76-98	Una secuencia aditiva en pares de corcheas, que se vuelve patrones secuenciales de cuatro corcheas.
Parte C	99-126	El texto se recita mientras se golpea la mesa o piso. Patrones como conexión a una frase acompañada por ritmos rápidos y secuenciales.
Puente 3	127-147	Estructura a partir de negras, a la que se van sumando notas formando motivos sincopados descendentes
Parte D	148-168	Modulación métrica a 12/8. Texto escaso al inicio de los compases. Patrones rítmicos secuenciales con dos voces independientes según cada mano.
Puente 4	169-195	Variación de las voces hacia notas repetidas en semicorcheas, con un poco de texto. Posteriormente patrones rítmicos melódicos en notas sencillas y con notal pedal.
Parte E	196-final	Cambio a 4/4. Los patrones melódicos se minimizan. Separación entre las notas y el texto, el cual se recita ya sin tocar las macetas y sólo alternando con pequeños motivos melódicos. Efecto de sonido acuoso

La parte A va del inicio al compás 35, primeramente presentando una corta introducción solamente instrumental hasta el compás 7. Posteriormente, ya que entra el texto recitado, el contenido se basa en ritmos anacrúsicos de negras y corcheas, que en su mayoría son derivados de la rítmica normal del texto en inglés.

Figura 5.1 Compases 16 a 25 de la parte A

El primer puente comprende los compases 36 a 49, compuesto con algunos motivos rítmicos derivados de la parte A, otros que presentan por primeras vez semicorcheas, y al final una secuencia aditiva de negras en la nota grave, yendo de una a seis notas.

Figura 5.2 Compases 36 a 50, primer puente

La parte B va de los compases 50 a 75, basando su contenido también en la rítmica del texto, pero ahora recurriendo al uso de dobles notas. Hacia la parte media toma un carácter metafórico, ya que el texto menciona seres que morirán (*from creatures that must die*), y en las macetas se va haciendo un *ostinato* en *diminuendo* hasta *pp*.

Great Earth, you have the power to give life to and to  
 Grosse Erde, Du hast die Macht, all jenen Leben zu geben  
 φελε- εσθαι take it -away und zu nehmen,  
 θνη- τοις ανθρω- ποιων from crea- tures that must die.  
 die  
 Happy are the ones whom you honor (tap on table)  
 Glücklich sind jene, welche Du be-schenkst

Figura 5.3 Compases 56 a 70 de la parte B

El segundo puente inicia en el compás 76, como una secuencia aditiva en notas de corchea, pero que posteriormente se vuelven patrones secuenciales continuos de cuatro corcheas a manera de arpeggios. Termina en el compás 98.

Figura 5.4 Segundo puente con secuencias de corcheas

La parte C va del compás 99 al 126. Inicia con el texto recitado mientras a contratiempo se golpea la mesa o piso, aspecto que guarda relación con el texto, pues éste trata sobre los campos y suelos de cosecha (*Their fields are fertile, their herds prosper*). Después se retoman brevemente los arpeggios del puente previo como conexión a una frase de ritmos rápidos y secuencia aditivas de semicorcheas. Esta parte termina con un *ostinato* en notas de dos tiempos.

Figura 5.5 Compases 106 a 120 de la parte C

El tercer puente, del compás 127 al 147, se caracteriza por ser muy sincopado. Su estructura se inicia a partir de notas de negra en una sola maceta, y poco a poco se van sumando las otras notas en orden descendente con ritmos sincopados. Hacia el compás 140 se pierden las síncopas para volverse patrones secuenciales semejantes a los arpeggios del segundo puente.

Figura 5.6 Compases 126 a 140 con el inicio del tercer puente

La parte D inicia en el compás 148 con un modulación métrica a 12/8 (negra = a negra con puntillo), presentando patrones rítmicos secuenciales de doce semicorcheas, similares a los compases 113 a 120 de la parte C, con el texto recitándose sólo al principio de cada compas. Posteriormente en el compás 155, la rítmica cambia a figuras de corcheas y mayor presencia del texto. Después hay una parte instrumental que se estructura a partir de independencia de las manos, señalando unas notas con plica hacia arriba (mano derecha) y otras con plica hacia abajo (mano izquierda), a partir del compás 179.



(same tempo, i.e. 96-100 to the dotted quarter)

παῖδες  
Their children  
Ihre Kinder

δ' ευφροσύνηι  
are radiant  
strahlen

νεοθηλαί  
with the joy  
vor Freude

κυδιόσσι  
of youth.  
und Jugend.

παίζουσαι  
dancing  
tanzen

σκαίρουσι  
und  
crescendo

κατ' ἀνθεα μαλακά  
with happiness  
mit Herzen voller

ποιῆς,  
in their hearts.  
Glückseligkeit.

Figura 5.7 Compases 146 a 178, con el inicio de la parte D

Posteriormente, en el compás 169 para el cuarto puente, los patrones cambian a notas dobles, casi redobles, haciendo motivos melódicos a dos voces, con un poco de texto presentado al inicio de los compases 170-175. Para el compás 193 los motivos en notas dobles cambian a notas sencillas aunque se mantiene la independencia de líneas melódicas y manos, correspondiendo en la mayoría de los compases la nota más grave a una nota pedal en la mano izquierda, mientras que la derecha va haciendo la melodía.

(let stick bounce)

Οὐσ' κε σὺ  
Holy Earth,  
Heilige Erde,

τιμήσις,  
Undying Spirit,  
unsterbliche Göttin,

σεμνή θεά,  
so it is  
so ergeht es

ἀφθονε  
with those  
jenen,

Figura 5.8 Compases 179 a 184, con el inicio del cuarto puente



Figura 5.9 Compases 191 a 205 con la segunda parte del cuarto puente

La parte E inicia en el compás 196 con silencio y un súbito cambio a de 4/4, sin modulación métrica. Posteriormente se toma una subdivisión en tresillos, con la parte instrumental simplificada a una o dos notas por compás, mientras que el texto recitado es más abundante y apareciendo en momentos de silencio. Esta parte es muy contrastante con todas las secciones previas, donde las notas largas reflejarían el carácter de ruego y esperanza del texto.



Figura 5.10 Compases 211 a 220 de la parte E

Como detalle técnico, en los compases 223-227 se señala hacer un efecto que asemeja el sonido de agua moviéndose dentro de las macetas, que se indica con un símbolo de trino, y se hace al frotar circularmente la baqueta o percutor dentro de la superficie de las macetas.

Figura 5.12 Compases 221 - 230 con los efectos de agua dentro de las macetas

En el compás 231 se retoma de manera mínima la parte instrumental, aunque permanece el recitado como punto principal, apareciendo una o dos palabras por compás. Se indican algunos redobles en los compases 239-241, y posteriormente hay un pequeño motivo sincopado en los compases 247 y 248, para finalmente terminar con una nota larga en el compás 255.

Figura 5.13 Compases 231- 255 con el final de la obra

## 5.4 SUGERENCIAS DE INTERPRETACIÓN

### 5.4.1 INSTRUMENTAL Y ACCESORIOS

A pesar de estar indicadas cuatro notas en el pentagrama (Reb, Fa, Sol y Si), se aclara que no son obligatorias, basta con que sean cuatro sonidos claros de distintas alturas y resonantes como campanas. Actualmente uso macetas de barro medianamente cónicas, con una franja más gruesas en la parte superior, zona donde estoy percutiéndolas. Anteriormente probé con dos tipos de macetas: unas más grandes de barro grueso con el fin de que resistan tocar tanto sobre ellas, pero carecen de un sonido claro y resonante dado el grosor del barro. El otro tipo eran macetas más chicas, de cerámica, pintadas y barnizadas, que si bien tienen un buen sonido, al poco tiempo se rompían por los golpes de las baquetas. Entonces, he encontrado un punto medio en las macetas medianas de barro, acaso limando un poco las bases para que se mantengan firmes en el suelo o mesa.

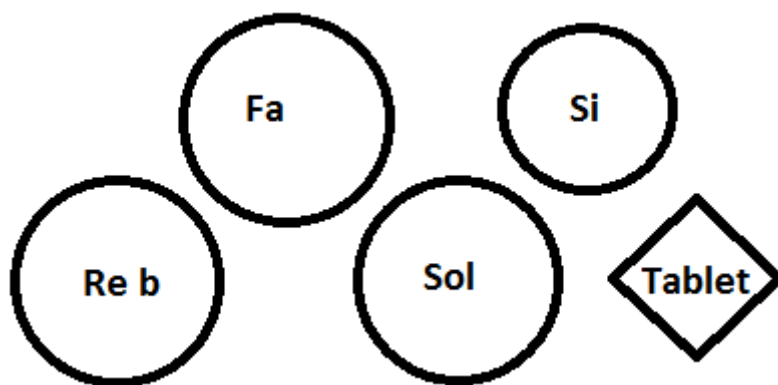


Figura 5.14 Acomodo de las macetas y la Tablet para lectura

De acuerdo a las indicaciones de la partitura, se deben utilizar percutores o baquetas delgadas, como agujas de tejer. Personalmente, he usado baquetas de vara de rattán y cabeza de plástico semirrígido. Para la mayor parte de la pieza, del inicio al compás 195, toco con el reverso de madera de las baquetas, para

producir un sonido articulado y de corta resonancia, ya que abundan los motivos de corcheas y semicorcheas, además de que la ligereza y flexibilidad del rattán facilita un rebote controlado para las notas dobles en la parte D y el cuarto puente. A partir del compás 196, toco con la cabeza de plástico semirrígido para dar mayor resonancia al sonido en las notas largas, haciendo también más ligero su ataque, dado el carácter y contenido del texto.

En los compases 70 y 99-105 se pide tocar o golpear la mesa, señalado con notas con una cruz (x) en lugar de neuma. Sin embargo, al ser decisión del intérprete el diseño y acomodo del set, puede ser una mesa, una tarima o el propio suelo lo que se use para esto, así como también la manera de hacerlo, con los percutores, con las palmas, puños, etc.



Figura 5.15 Compases 96 a 105, con los compases donde se percute con las manos el suelo o la mesa

## 5.4.2 PARTITURA

La obra está escrita en un pentagrama convencional a pesar de usar solamente cuatro notas. El texto se encuentra en tres idiomas (griego, inglés y alemán), ubicado por debajo y arriba del pentagrama.

El texto es fácil de memorizar, y por consiguiente la estructura general de la obra en su intercalación con los puentes instrumentales. Sin embargo, la parte instrumental, sola o simultánea al texto, sí es complicada de memorizar dada la variedad de rítmicas, tímbricas y desarrollo melódico. La partitura consta de ocho páginas en diseño horizontal, lo que dificulta el cambio manual de hojas. Dado todo lo anterior, tengo el archivo digital de la partitura en un *tablet*, la cual pongo

frente de mí antes de las macetas, y donde cambiar de página es más sencillo al deslizar las imágenes con el dedo.

### 5.4.3 ASPECTOS TÉCNICOS DE EJECUCIÓN

La partitura indica que el texto debe recitarse “más o menos junto con la música”, por lo que no es obligatorio hacer correspondencias rítmicas exactas entre las notas y las sílabas, recurso que facilitaría la interpretación; la dificultad entonces recae en hacer distintamente dos acciones simultáneas similares. En la mayoría de los compases emparejar las sílabas y las notas no influye en la fluidez del texto, pero hay secciones en los que debe de recitarse de manera independiente, ya sea porque hay muchas más notas que sílabas, o como en la parte final, que de manera contraria, son pocas notas y con mayor duración, alternadas con frases largas del texto.

*For Jan Williams*

## TO THE EARTH

**for speaking percussionist**

♩ 96–100 *(To be played with knitting needles or light sticks on four clay flower-pots. Other pitches may be used if these are hard to obtain or have a poor sound. Words are spoken more or less together with the music.)*



Figura 5.16 Indicaciones al inicio de la partitura, referentes a las macetas, las baquetas o percutores, y el recitado del texto.

Las rítmicas y secuencias en la obra no son difíciles. Sin embargo, propongo ciertos ejercicios que derivan de pasajes complicados, y que hacerlos a manera de calentamiento ayudan a interpretar dichas secciones.

Primeramente, para los pasajes de los compases 113-119 y 148-154, los movimientos entre las cuatro macetas pueden complicarse, ya que a diferencia de los tambores y otros instrumentos de percusiones que se tocan al centro del parche o superficie, las macetas se tocan en las orillas, por lo que los cambios entre ellas deben ser más precisos; igualmente, si éstas no tienen una adecuada estabilidad en su base, se pueden complicar los movimientos de las baquetas e inclusive tener que impedir que alguna se caiga. Una tercera complicación es que en estos fragmentos, la rítmica del texto es independiente de la instrumental, lo que implicaría tocar las macetas de una manera más automática.



Figura 5.17 Ejercicios con movimientos entre las macetas

Posteriormente, para la mitad del cuarto puente, los golpes dobles pueden complicarse si no se cuentan con un buen rebote de las baquetas en las macetas, o si no se articulan de manera uniforme. La serie de ejercicios la divido por su digitación, según la disposición actual que tengo de las macetas, de manera que no se hagan cruces de baquetas.

The image displays four musical exercises for double strokes, each consisting of a melodic staff and a corresponding rhythmic notation below it. The exercises are arranged in two pairs. The first pair (top two staves) is in 4/4 time with a key signature of one flat. The second pair (bottom two staves) is in 4/4 time with a key signature of two flats. Each exercise involves alternating mallets (I and D) while maintaining a consistent rhythmic pattern. The rhythmic notations are as follows:

- Exercise 1 (top): I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D
- Exercise 2 (second): I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D
- Exercise 3 (third): D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I
- Exercise 4 (bottom): D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I D D I I

Figura 5.18 Ejercicios de golpes dobles, con una mano cambiando de maceta, mientras la otra permanece en la misma nota

La otra mitad de este cuarto puente también es complicada en su digitación, dinámicas y fraseo, principalmente porque de los compases 183 a 189, la voz de acompañamiento caen a tiempo con acento naturales, mientras que la melodía está en las notas a contratiempo, por lo que se debe frasear de manera contraria, sin que la mano izquierda en la maceta más grave sobresalga y tape a la melodía; pero, también cuidar que la melodía no se lleve hacia el inicio del compás y de las figuras.





Figura 5.19 Ejercicios sencillos de división de voces. Las notas de la mano derecha se acentúan ligeramente para resaltar el cambio de notas



Figura 5.20 y 5.21 Ejercicios de división de voces con variaciones en la melodía. Las notas de la mano derecha se acentúan ligeramente para resaltar tales líneas melódicas

### 5.4.3.1 ASPECTOS TÉCNICOS DE LA VOZ

La voz y el recitado son elementos muy importantes de la pieza, y dado que no es usual abordar su práctica en las piezas de percusiones, me parece adecuado

dedicarle este apartado. Busqué asesoramiento con personas de actuación y teatro, quienes me indicaron tres aspectos para trabajar en esta pieza:

## **1.- DICCIÓN Y FLUIDEZ DEL TEXTO**

Una primera dificultad es que el texto está en un idioma extranjero, en este caso en inglés, y al aprender este lenguaje, he notado que con el tiempo se sacrifica claridad y articulación de dicción con tal de desarrollar fluidez en el habla. En mi caso particular, se afecta también porque al hablar no abro la boca mucho y mis demás movimientos faciales son cortos.

Para corregir estos problemas, el primer punto que abordamos fue exagerar los movimientos de la boca y lengua para darle claridad a las palabras, especialmente en aquellas que tienen pocas vocales y sonidos largos de consonantes, por ejemplo “nourishes” y “governed”, así como pares de palabras que formarían diptongos de pronunciación suave (“are radiant”, “their herds”). De manera similar, exagerar en palabras y frases con fonéticas suaves como, “starry”, “surface” y “take it away”

## **2.- SIGNIFICADO Y SENTIDO DEL TEXTO**

Si bien en la tesis de David López (López, 1999) se incluye una traducción del poema, la comprensión del texto es sencilla. Las metáforas y referencias directas a elementos materiales ayudan a formar imágenes mentales sobre lo que se está diciendo. De este modo encontramos correspondencias de carácter y entonación entre el texto y la parte instrumental, por ejemplo en los compases 64-67, 155-165, 145-148.

Abordando la sintaxis y prosodia de las oraciones, encuentro algunas dificultades en la compaginación de texto y parte instrumental: no siempre hay

correspondencia directa entre la rítmica de las palabras y la de las notas, sobretodo en la parte cuatro, lo que implica una independencia de las voces. Asimismo, la sintaxis y métrica de los versos en ocasiones se estructura indistintamente de las frases instrumentales, por lo que se debe dar entonaciones adecuadas de principio y final al texto, aunque la parte instrumental continúe.

### **3.- PROYECCIÓN Y CALIDAD DE LA VOZ**

Para emitir y proyectar adecuadamente la voz, lo que me indicaron es practicar la respiración intercostal, la cual requiere inspirar todo el aire posible, con lo que el abdomen se expande tanto frontal como lateralmente. Con esto también se activa el diafragma, desde donde se jala el aire para la voz, en lugar de hacerlo sólo desde la garganta y cuerdas vocales, con lo que también se previene que éstas se dañen o lastimen. Además, este tipo de respiración le da relajación al cuerpo y se puede aprovechar una mayor cantidad de aire al hablar.

Igualmente me recomendaron el uso de resonadores superiores ubicados en el rostro para que la voz se amplifique de manera natural, recurso que los cantantes desarrollan ampliamente. Estos resonadores son los senos nasales y los huesos faciales en los pómulos. Una manera sencilla de practicar su uso es hablar usando un sonido nasal o gangoso exagerado para sentir las vibraciones en la cabeza y pómulos.

## **5.4 CONCLUSIONES**

La obra *To the Earth* me propuse abordarla inicialmente por el aspecto instrumental, reminiscente a las obras pioneras para ensamble de percusiones, en las cuales se toca con partes de autos, utensilios de cocina, latas de comida o inclusive piezas de relojería. Sin embargo reconozco que el principal elemento de

la pieza, es el poema recitado, y por lo tanto el uso de la voz. Desde hace unos años, el repertorio de percusiones se ha ampliado fuertemente en el área de la expresividad corporal, con obras de compositores como Globokar, Kagel, Infanzón, Applebaum y Cangelosi, donde se exploran y desarrollan elementos de teatralidad y desenvolvimiento escénico, en ocasiones siendo más importantes que el discurso instrumental, o inclusive omitiéndolo, al aprovechar el uso de medios electrónicos. Si bien no sé si en el futuro abordaré piezas en ese estilo, me parece que con *To the Earth* tengo un buen acercamiento a este repertorio, paralelo a su desarrollo cronológico, habiendo antes ya estudiado obras de Cage como *Living Room Music* y *4' 33''*

Otro aspecto del que busqué cobrar más consciencia al abordar la obra fue la actitud y carácter mientras toco, ya que usualmente con piezas de vibráfono, timbales o multipercusión, mi concentración está volcada hacia la ejecución instrumental; posteriormente si ya tengo suficiente práctica y familiaridad con las piezas, me enfoco hacia la interpretación y resultado sonoro general (especialmente en ensamble). Lo que he podido reconocer con *To the Earth* es adoptar una actitud de más concentrada y relajada hacia el discurso, a través del resultado sonoro general. Es algo, similar a lo que me comentó Raúl Tudón cuando hablábamos de sus piezas de marimba, sin embargo aquí también llego a tomar consciencia de mi corporalidad, ya sea por tocar en una posición arrodillada, o por los movimientos de los brazos para tocar las macetas con mayor cuidado, pero considero que también es una manera de desarrollar habilidades escénicas cercanas a la teatralidad de la que hable anteriormente

## CAPÍTULO 6

### CONCLUSIONES GENERALES

Al ver en retrospectiva este trabajo, y recordando también cómo he abordado las piezas, en sus instrumentos, los accesorios, las partituras, los errores al tocar, los momentos en que las piezas sin que me percate de todos los movimientos y notas, me doy cuenta de que son obras, que si bien tienen algunos elementos comunes, mayormente son de diversos caracteres e inclusive contrastantes, como si pasara de una pintura de estilo cubista, a una retrato victoriano, a un grabado de Posada o a un mural callejero. La importancia clara que veo en ello es que me he acercado a diferentes estilos compositivos e interpretativos; y, aunque esto pueda conllevar que no sea un percusionista especializado en cierto instrumento o cierto repertorio, reconozco que ha implicado también una variedad de modalidades de trabajo:

- Con las pieza de timbales de Carter, he escuchado versiones grabadas y leído varios estudios sobre ellas, en ocasiones difiriendo de lo que otros han hecho en ellas, pero no necesariamente pensando en que son incorrectas, sino que son interpretaciones distintas, las cuales cada uno ha argumentado según sus perspectivas, y que le dan mayor riqueza a las piezas; esto aunado a que consideremos que la música del siglo veinte es más abierta al criterio de los ejecutantes, aunque Carter sea muy riguroso en sus composiciones. Cabe señalar también que, desde que se escribieron las piezas, los timbales, baquetas y técnicas han cambiado bastante, por lo que estudios como los de Stuart Marrs, Morris Lang y quienes hemos realizado notas sobre ellas, contribuyen a actualizar y mantener vigentes las obras.

- Las obras de Ishii y Rzewski, si bien forman parte del repertorio considerado como estándar para percussionistas profesionales, no supe de ellas sino hasta que estaba por finalizar mis estudios. En la facultad no se estaban abordando, no sé si por las cuestiones instrumentales, por sus dificultades técnicas, o porque ya tiene por lo menos 25 años, y se está dando prioridad a obras más convencionales y/o actuales. Ahora que las he estudiado, identifiqué en ellas elementos que vale la pena retomar para otras piezas, como la práctica de la voz para recitar, el hacer tal recitado de manera simultánea a la ejecución instrumental, o el tomar una perspectiva más melódica con instrumentos no temperados. Sería conveniente formar un continuo de trabajo con obras como *Toucher* de Globokar, *Side by side* de Kitazume, *Gone, Dog. Gone!* de Applebaum, *She who sleeps with a small blanket* de Volans o *Pop Wuj* de Torre, para enriquecer estas obras a través de fundamentos comunes entre ellas.
- *Buscador de Estrellas* fue muy interesante abordarla, pues si bien es una obra conocida entre los percussionistas del país, en general las obras de Tudón no ha sido estudiadas de manera académica. Recientemente investigaciones como las de Alfredo Bringas y Alan Wong se han enfocado y difundido el trabajo del compositor, y me parece correcto seguir en ese camino, para mantener las obras vigentes y darles el reconocimiento que se merecen. No pretendo parecer nacionalista o darle favoritismo a la música mexicana, pero me he dado cuenta de que en el ámbito profesional se valora mucho el presentar un repertorio personal, representativo de uno o hasta individualizado, lo que pragmáticamente nos beneficia como intérpretes. Tuve oportunidad de consultar con Tudón sobre mi estudio e interpretación de la pieza, y más allá de las recomendaciones técnicas y de carácter que me hizo, también valoro mucho el que me haya sugerido practicar yoga, tai chi o simplemente relajación, pues tras unos meses de hacerlo, he cobrado más consciencia del estado mental y corporal en el que me encuentro durante el día y especialmente al momento de tocar, que

para obras como *Buscador de Estrellas* y *To the Earth*, me ha ayudado a verlas con mejor perspectiva.

- Por último, las piezas de Pamela Mayorga han significado un trabajo invaluable durante este proceso de titularme. Como mencioné antes, la colaboración entre compositores e instrumentistas me parece muy importante, es algo que debería promoverse más en las escuelas, pero que igualmente en la vida profesional podemos llevar más a cabo, aprovechando la gran ventaja actual de comunicarnos de muchas maneras a través de internet: hablar y escribirnos entre nosotros; compartir nuevas obras y estudios fácilmente; hacer comentarios, sugerencias y críticas de un modo más inmediato; difundir de manera más amplia el trabajo de uno mismo y de los demás; o hasta formar más contactos de trabajo. Todo lo anterior he estado haciendo con estas piezas

## REFERENCIAS

### BIBLIOGRAFÍA

Asplund, C. (1995) *Frederic Rzewski and Spontaneous Political Music*. Perspectives of New Music. 33,1/2, 418-441.

Bringas, A. S. (1993) *Grabación de música mexicana para percusión solista*. Escuela Nacional de Música, UNAM. México

Bringas, A. S. (2012) *Música mexicana para ensamble de percusiones: antología, catálogo y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, Políptico de Manuel Enríquez y La Chute des anges de Federico Ibarra*. Escuela Nacional de Música, UNAM. México

Cardew, C. (1976) *A Note on Frederic Rzewski*. The Musical Times. 117, 1595. p. 32.

Castro, T. (2006) *Notas al Programa*. Escuela Nacional de Música, UNAM. México

Cirone, A. Lang, M. & Dowd, C. (2010) *Percussion Master Class on Works of Carter, Milhaud and Stravinsky*. Meredith Music Publications. USA

Contreras, G. (2010) *Notas al programa*. Escuela Nacional de Música, UNAM. México

López, D. T. (1999) *Notas al Programa de cinco obras para percusión sola: I Recurso, II To the earth, III Nature alley, IV Four pieces for timpani, V Bem-vindo*. Escuela Nacional de Música, UNAM. México

Morgan, R. P. (1999) *La Música del Siglo XX*. Akal. Música. España

Rzewski, F. (1995) *Inner Voices*. Perspectives of New Music. 33, 1/2, pp. 404-417.

Rzewski, F. (1999) *Parma Manifesto*. Leonardo Music Journal, Vol. 9 Power and Responsibility: Politics, Identity and Technology in Music, pp. 77-78.



Soto-Millán, (1996) *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto. Siglo XX: I-Z*. Sociedad de Autores y Compositores de Música. México

Vargas, C. (2007) *Notas al Programa*. Escuela Nacional de Música, UNAM. México

Whittal, A. (1999) *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press. Great Britain

## **INFORMACIÓN OBTENIDA DE INTERNET**

<https://www.elliottcarter.com/compositions/>

<http://www.ishii.de/maki/en/profile/artistic-profile/>

<http://www.ishii.de/maki/en/works/>

<http://www.ishii.de/maki/en/works/1985-thirteen-drums/>

<https://www.pamelamayorga.com/biografia/>

<https://www.pamelamayorga.com/obras/>

[https://imslp.org/wiki/To\\_The\\_Earth\\_\(Rzewski,\\_Frederic\)](https://imslp.org/wiki/To_The_Earth_(Rzewski,_Frederic))

<http://raultudon.com/biography/>

<http://raultudon.com/catalogo-de-obra/>

<https://www.youtube.com/watch?v=wVBKBfycxGs>

## **PARTITURAS**

Carter, E. (1986) *Eight Pieces for Four Timpani: (One Player)* Associated Music Publishers, Inc. Hal Leonard

Ishii, M. (1985) *Thirteen Drums. Op. 66*. Mannheimer Musikverlag

Mayorga, P. (2015) *Tres piezas para vibráfono solo*. Edición del autor

Rzewski, F. (1985) *To the Earth*. Sound Pool Music

Tudón, R. (1992) *Buscador de Estrellas*. Edición del autor

## **ANEXO 1**

### **CATÁLOGOS DE OBRAS**

## MAKI ISHII (1936-2003)

### SOLOS

- *La- Sen II* - para cello (1970)
- *Music for shakuhachi* (1970)
- *Piano piece '70* (1970)
- *Sen-Ten* - para percusiones y sonidos electrónicos (1971)
- *Aphorismen II* - Para piano (1972)
- *Anime Amare* - Para arpa y cinta (1974)
- *Black Intention I* - Para flauta de pico (1976)
- *Black Intention III* - Para piano (1977)
- *Lost Sounds II* - Para órgano (1978)
- *Search in Gray II* - Para percusiones y cinta (1978)
- *Sen-Yō* - Para flauta (1980)
- *Beyond a Distance* - Para piano (1980)
- *A Gleam of Time* - Para arpa (1983)
- *Lost Sounds II (b)* (jap.: *Ushinawareta Hibiki II*) – Para acordeón (1984)
- *Thirteen Drums* - Para percusión (1985)
- *Hyōbyō no Hibiki I* - Para haishō (1986)
- *Hyōbyō no Hibiki II* - Para go-gen (1986)
- *Ito wa Hikari ni* - Para koto y cinta (1986)
- *Tango-Prism* - Para acordeón (1987)
- *Hiten-Seidō III* - Para marimba (1987)
- *Yotu no Hibiki (night sounds)* - Para violín (1989)
- *Kokai* - Para cémbalo (1991)
- *Piano Piece – North – Silver – Night (Winter)* - Para piano (1991)
- *Tenor recorder piece – East – Green – Spring* - Para flauta de pico (1991)
- *San-Shun* - Para ryūteki (1993)
- *Episode I* - Para percusión (1994)

- *Chronology 1350* - Para se (cítara china) (1995)
- *Beyond a Distance II* - Para cello (1997)
- *Image in the Forest* - Para arpa (2001)
- *Dreams are but shadows* - Para clarinete bajo (2001)
- *Beatessence 1* - Para Ō-Daiko (2002)

## MÚSICA DE CÁMARA

- *Prelude and Variations for 9 Players* – Para flauta, clarinete, fagot, corno, percusiones, piano, violín, viola y cello (1960)
- *Four Bagatellen* – Para violín y piano (1961)
- *Aphorismen* – Para violín, viola, cello, percusiones y piano (1963)
- *Gallow songs (after poetry by Christian Morgenstern)* – Para barítono, coro masculino y trece instrumentos (1964)
- *Nine small movements* – Para violín y piano (1964)
- *Improvisation* – Para flauta, oboe y violín (1965)
- *Charaktere* – Para flauta, oboe, piano y guitarra (1965)
- *Hamon* – Para violín, ensamble de cámara y cinta (1965)
- *Five elements* – Para guitarra, flautas, percusiones, violín, viola y cello (1967)
- *Piano piece* – Para piano y percusiones (1968)
- *La-Sen* – Para siete instrumentos y sonidos electrónicos (1969)
- *Marimba piece* – Para dos percusionistas (1969)
- *Japanese Suite* – Para guitarra, cuerdas, flauta y percusiones (1970)
- *Sō-Gū I* – Para shakuhachi y piano (1970)
- *Shikyō* – Para gagaku (1970)
- *Iki for choir* (1971)
- *Nucleus* – Para biwa, arpa, shakuhachi y flauta
- *Chōetsu* (1973)
- *Ambiance* (1975)

- *Monochrome* – Para tambores japoneses y gongs (1976)
- *Voices-Violet* (1977)
- *Black Intention II* – Para oboe, clarinete y fagot (1977)
- *Lost Sounds I – version A* – Para violin y piano (1978)
- *Lost Sounds I – version B* – Para violin, piano y percusiones (2) (1978)
- *Lost Sounds I – version C* – Para violin, piano, percusiones (2), arpa, clarinet y flauta (1978)
- *Drifting Island* – Para Koto (17-Gen) y percusiones (1979)
- *Toneriko no Numa* (1980)
- *Black Intention IV* – Para cuarteto de flautas de pico (1980)
- *Sounds poem “Kumano Fudaraku”* – Para voz (gidayu), marimba, percusiones y sonidos electrónicos (1980)
- *Funazoko Hijiri- Kumano Fudaraku (sounds poem for televisión)* – Para voz, marimba, percusiones y sonidos electrónicos (1980)
- *Hibiki no Hyō-Shō (sounds of far visión, sounds from a time incarnate)* – Para violin y piano (1981)
- *Dyu-Ha* – Para KODO (grupo japonés de tambores) (1981)
- *Dyu-Ha II* – Para flauta, shakuhachi, percusiones y kotos (1981)
- *Hiten-Seidō I* - Para ensamble gagaku ((ryūteki, 2-hichiriki, 2-shō) (1983)
- *Hakudaku-Mu* - Para shakuhachi, kotos y 17-gen (koto) (1983)
- *A Time of Afterglow* – Para violin y koto (1983)
- *Hiten-Seidō II* - Para dos marimbas (1983)
- *A-Bi-Ra-Un-Ken* – Para shōmyō y percusiones (1984)
- *Fanfare* (1984)
- *Kaguyahime Suite (Night gleam princess)* – Suite sinfónica para ensambles de percusión (1984)
- *Mori no Uta (song of the wood)(poem by Hajime Kijima)* – Para coro mixto (1984)
- *Alternation I* – Para saxofón alto y marimba (1984)
- *Alternation II* – Para clarinete bajo y marimba (1984)

- *Haku – the spirit wich remains behind in the material world* - Para shakuhachi, sangen y kotos (1985)
- *Elegy* – Para yokobue, marimba y percusiones (1985)
- *Mono-Prism II* – Para tambores japoneses y percusiones (1985)
- *Autumn Metamorphose* – Para piano, arpa y vibráfono (1986)
- *Hyōbyō no Hibiki* – Para haishō y gogen (1986)
- *Hyōbyō no Hibiki III* – Para haishō, hyōkyō y gogen (1986-1998)
- *A Time of Afterglow (versión B)* – Para violin y piano (1987)
- *Ko-Kū (the void)* – Para ryūteki y percusiones
- *Rō Rō no Hibiki* – Para sanukitphone (litófono), instrumentos de madera e instrumento melódico (1987)
- *Music for shō and cello* (1988)
- *Concertante* – Para marimba y seis percusionistas (1988)
- *For Lily (Thirteen Drums paraphrase)* – Para marimba y cuatro percusionistas (1988)
- *Horn-Rhapsody* – Para seis cornos (1989-1996)
- *Yama no Hibiki (Sounds of the mountain)* – Para doce tubas-eufonios (1990)
- *Hakuya no Hibiki for strings (Ode to Petr Ilych Tchaikovsky* – Para cuerdas (1990)
- *String Quartet – West Gold – Autumn* (1992)
- *Kaleidophon* – Para tambores japoneses, marimba y percusiones (1993)
- *Haruka nari, Sō-Gū* – Para shakuhachi y koto de veinte cuerdas (1993)
- *Chronology 1200* - Para reigaku (haishō, kugo, and hōkyō) (1994)
- *Episode II* - Para sangen y voz (1994)
- *Basson rhapsody* – Para cuatro fagots (1996)
- *Jinkan Yumenogotoshi I (Life is like a dream) Based on poems by LUO Guanzhong, CAO Cao, CAO Zhi and SU shi* – Para recitante, ryuteki, koto, marimba, contrabajo y percusiones (1998)
- *Ki-Shō-Ten-Gō I* – Para shakuhachi y seis instrumentos (1998)

- *Minazoko kara no Hibiki* - Para ryūteki, shō, hōkyō, and kugo (1999)
- *Basson rhapsody II (Ode to Johann Wolfgang von Goethe* - Para cuatro fagots (1999)
- *Ki-Shō-Ten-Gō II (based on Tang poetry Dawn in Spring by Měng Hào Rán)* - Para orquesta de cuerdas (1999)
- *GAEI – Metamorphose* – Para koto de trece cuerdas y ensamble de kotos (1999)
- *Shichiku Gōitsu* – Para koto de trece cuerdas y shakuhachi (2000)
- *Fourteen Percussions* - Para dos percussionistas (2000)
- *Jinkan Yume no Gotoshi III (Life is but a dream)* – Para erhu y piano (2001)
- *Suien Densetsu 2 (Legend of the Water Flame 2)* - Para flauta japonesa, recitante y ensamble de percusiones (2002)
- *Beatessence 2* – Para grupo de taiko (2002)

## MÚSICA ORQUESTAL

- *Kōkyōteki "Dō" [Symphonic "Dō"]* (1956)
- *Kōkyōteki Kyōsōkyoku [symphonic concerto]* (1958)
- *Seven pieces for small orchestra* (1960)
- *Transitions* (1962)
- *Osorezan (Melodrama)* – Para contralto, coro, orquesta y cinta (1964)
- *Expressions* (1967)
- *Kyō-Ō* – Para piano, orquesta y sonidos electrónicos (1964)
- *Kyō-Sō* – Para ensambles de percusión y orquesta (1969)
- *Sō-Gū II (Shikyō op. 19a + Dipol op. 19b)* – Para gagaku y orquesta (1971)
- *Dipol* (1971)
- *Polaritäten* – Para solistas y orquesta (1973)
- *Synkretismen* – Para marimba, siete solistas y orquesta (1973)
- *Jō* (1975)
- *Mono-Prism* – Para tambores japoneses y orquesta (1976)



- *Lost Sounds III* – Concierto para violín y orquesta (1978)
- *Search in Gray I* – Para dos solistas y orquesta (1978)
- *Ishi no monogatari (a stone story)* (1979)
- *Sho-kō – tetra tone sounds* (1979)
- *Ga-Ei* – Para koto y orquesta (1980)
- *Translucent Vision* (1982)
- *Afro Concerto – Version A* – Para marimba, percusiones y orquesta (1982)
- *Afro Concerto – Version B* – Para percusión y orquesta (1982)
- *Motions, Gleams and Line that Breathe* – (1983)
- *Gioh* – Para yokobue y orquesta (1984)
- *Gedatsu (a spirit delivered)* – Concierto para yokobue y orquesta (1985)
- *Autumn Variante* (1986)
- *Intrada (based on music by G. Friedrich Händel)* (1986)
- *Teito Monogatari (Soundtrack)* (1987)
- *Ifukube Akira – San (Maboroshi no Kyoku)* – (1988)
- *Garei (The Spiritual Power of Gagaku) (Floating Wind – Part I)* - (1989)
- *Fū Shi (Shape of the Wind) (Floating Wind – part II)* - (1989)
- *Fū Shi II* – Para Noh-kan y pequeña orquesta (1989)
- *Floating Wind (Symphonic linked Works)* – (1989-1992)
- *Saidōki (Demon) (Floating Wind – part III)* – Para percusión y orquesta (1989-1992)
- *Haruka naru Hibiki (the star legend Ultra-Q)* – Para orquesta y cídelo ihos (1990)
- *Orochi. Music fantasy: The Great Serpent (OROCHI) -- Disguised as Love -- (for TV)* (1990)
- *Percussion Concerto – South – Fire – Summer* – Para percusión y orquesta (1992)
- *Tengu no Ha'uchiwa (Background music for the anime art video)* – (1993)
- *Symphonic Ballade "Towards Time Dragondeep"* – music for imaginary ballet of *Urashima Tarō* – (1994)

- *Shōmyō Kōkyō* – Para shōmyō, ryūteki y orquesta (1995)
- *Hiten Shōka (Ode to the Hiten – Hovering of celestial forms)* – Para niko (erhu) y orquesta (1995)
- *Jinkan Yumenogotoshi II (Life is like a dream) Based on poems by LUO Guanzhong, CAO Cao, CAO Zhi, SU Shi* – Para recitante y orquesta (1998)
- *Concerto M-2000* – Para marimba y orquesta (2000)
- Music for the opening ceremony of the World Games Akita 2001(2001)
- *Ōgi no Mai* – Para bailarines y orquesta (2002)
- *Sō-Gū II* – Para gagaku y orquesta (2002)
- *Illusion and Death* (2002)

## TEATRO, ÓPERA y DANZA

- *Scene* – Para bailarines y 9 instrumentistas (1962)
- *Scene of Violet* – Para bailarines, músicos, luces y sonidos electrónicos (1975)
- *Omote (Noh masks)* – Para Noh, percusiones y sonidos electrónicos (1978)
- *In the cherry-blossom forest (based on a story by Ango Sakaguchi)* – Para Kabuki, gidayu, yokobue, marimba, percusión y sonidos electrónicos (1981)
- *Hibiki Ranbu* – Para bailarín bugaku, bailarín de danza moderna y ensamble gagaku (1981)
- *Hiten-Raiku* – Para gagaku (bugaku), hōmyō, reigaku y percusión (1981)
- *Kaeru no Shōmyō (Buddhist chant of frogs). Based on a poem by Shinpei Kusano* – Para actor, shō-myō (canto budista) y percusión budista (1984)
- *Kaguyahime Ballet (Night gleam princess)* – Para ballet, tambores japoneses, percusiones y gagaku (1985)
- *Zoku-Kaeru no Shōmyō (Buddhist chant of frogs no. 2) - based on a poem by Shinpei Kusano* – Para actors, voz shōmyō, reigaku y percusión (1985)
- *Ryū Kyō. Symphonic festival music based on the Gujō-Odori* – Para Gujō-odori, ryūteki, tambores japoneses y grupo de cámara (1988)

- *Momotarō Onitaiji (Momotarō slays the demons)* – Para bailarín, actor kabuki, shōmyō, reigaku y percusión (1988)
- *Suien Densetsu (Legend of the Water Flame)* – Para yokobue, percusión, recitante y bailarín (1990)
- *Strange Tales – Urashima Tarō – A Fiction: Relativity Theory* – Para sonidos electrónicos, bugaku y danza moderna (1991)
- *Susanō. For Avignon Festival Summer 1994* (1994)
- *Shōmyō Kōkyō II* – Para shōmyō, gagaku (bugaku), ballet, arpa, cuerdas y percusiones (1995)
- *Bonshō no Koe, from the Tales of the Heike* – Para orquesta (1997)
- *Chigyō – Tojirareta Fune (the sealed boat) The journey of a Buddhist priest of hell and return alive* – Ópera en dos actos y tres partes (1999)

## ARREGLOS

- *Blue Flame* (original de Yamada Kōsaku) (1986)
- *Strings Carnival* - A partir de "Carnival of Animals" de Camille Saint-Saëns, para erhu, violin, biwa, cello y orquesta (1995)
- *The Er Quan Spring Reflecting the Moon* (original de Hua Yan-Jun) – Para erhu y orquesta (1995-1996)
- *The Er Quan Spring Reflecting the Moon* (original de Hua Yan-Jun) – Para erhu, ryūteki, koto de veinte cuerdas, marimba, contrabajo y percusiones (1997)

## **PAMELA MAYORGA (n. 1985)**

### **INSTRUMENTAL SOLO**

- *Quesos*, cuatro preludios para piano (2007)
- *Caricias (Fantasía nocturna)*, para piano (2012)
- *La Llama doble de la Vida*, para guitarra acústica y medios electro-acústicos (2012)
- Tres piezas para vibráfono solo (2015)

### **MÚSICA DE CÁMARA**

- *Lunas*, para dos vibráfonos y dos marimbas (2012)
- *Turbulencias Sonoras*, para cuarteto de cuerdas (2017)

### **MÚSICA ORQUESTAL**

- *Kukulcán (Y el Nacimiento de los Hombres)*, para orquesta sinfónica (2012)

### **MÚSICA ELECTRÓNICA**

- *La Piedra del Sol*, para medios visuales y música electrónica (2012)

### **MÚSICA DIDÁCTICA**

- *Dulces al compás*, para coro infantil, percusiones y piano (2013)
- *El cenizotle*, para coro infantil, percusiones y piano (2013)
- *Tochan in Altepelt (Nuestra casa, la ciudad)*, para coro infantil, percusiones y piano (2013)
- *Un lugar de esperanza...*, para coro infantil y piano (2013)

### **MÚSICA VOCAL**

- *Invocación*, para flauta transversa y coro mixto a capella (2011)
- *Padre Nuestro*, para coro mixto (SATB) a capella (2012)

## ELLIOT CARTER (1908-2012)

### MÚSICA ORQUESTAL

- *Pocahontas*, suite del ballet (1939)
- *Pastoral*, para corno inglés o saxofón, marimba y cuerdas (1940)
- *Symphonía No. 1* (1942)
- *Holiday Overture* (1944)
- *The Minotaur*, suite del ballet (1947)
- *Variations for Orchestra* (1955)
- Doble concierto para clavecín y piano, con dos orquestas de cámara (1961)
- Concierto para piano y orquesta (1964-1965)
- *Concerto for Orchestra* (1969)
- *A Symphony of Three Orchestras* (1976)
- *A Celebration of Some 100 x 150 Notes* (1986)
- Concierto para oboe, grupo concertino y orquesta (1986-1987)
- *Three Occasions for Orchestra* (1986-1989)
- *Remembrance* (1988)
- *Anniversary* (1989)
- Concierto para violín y orquesta (1990)
- *Partita* (1993)
- *Symphonia: sum fluxae pretium spei* (1993-1996)
- *Adagio tenebroso* (1994)
- Concierto para clarinete y pequeña orquesta (1996)
- *Allegro scorrevole* (1996)
- Concierto para cello y orquesta (2000)
- *Boston Concerto* (2002)
- *Micomicón* (2002)
- *Three Illusions for Orchestra* (2002-2004)
- *Dialogues*, para piano y gran ensamble (2003)

- *Fons Juventatis* (2004)
- *More's Utopia* (2004)
- *Soundings* (para piano y orquesta) (2005)
- *Concierto para corno y orquesta* (2006)
- *Interventions*, para piano y orquesta (2007)
- *Concierto para flauta y ensamble* (2008)
- *Concertino para clarinete bajo y orquesta de cámara* (2009)
- *Conversations*, para piano, percusiones y orquesta (2010)
- *Dialogues II*, para piano y orquesta de cámara (2010)
- *Two Controversies and a Conversation*, para piano, percusiones y orquesta (2011)

## **MÚSICA DE CÁMARA**

- *Canon Suite*, para 4 clarinetes o saxofones altos (1939)
- *Pastoral*, para saxofón alto o corno inglés, y piano (1940)
- *Elegy*, para cuarteto u orquesta de cuerdas (1943)
- *Elegy*, para viola y piano (1943)
- *Elegy*, para cello y piano (1943-1944)
- *Pastoral*, para clarinete y piano (1945)
- *Pastoral*, para viola y piano (1948)
- *Sonata para violoncello y piano* (1948)
- *Woodwind Quintet* (1948)
- *Eight Etudes and a Fantasy*, para flauta, oboe, clarinet y fagot (1949-1950)
- *Cuarteto de cuerdas No. 1* (1950-1951)
- *Sonata para flauta, oboe, cello y clavecín* (1952)
- *Cuarteto de cuerdas No. 2* (1959)
- *Canon for 3*, para tres instrumentos iguales (1971)
- *Cuarteto de cuerdas No. 3* (1971)
- *Duo para violín y piano* (1973-1974)
- *Brass Quintet* (1974)

- *A Fantasy about Purcell's "Fantasia upon One Note"*, para quinteto de metales (1974)
- *Glock Birthday Fanfare* para 3 trompetas y vibráfono (178)
- *Triple Duo* (1982-1983)
- *Canon for 4 – Homage To William*, para flauta, clarinet bajo, violin y cello (1984)
- *Esprit Rude/Esprit Doux*, para flauta y clarinete (1984)
- *Penthode*, para cinco grupos de cuatro instrumentistas (1985)
- Cuarteto de cuerdas No. 4 (1986)
- *Birthday Flourish* (1988)
- *Enchanted Preludes*, para flauta y cello (1988)
- *Con Leggerezza Pensosa*, para clarinete, violín y cello (1990)
- *Quintet*, para piano y alientos (1991)
- *Immer Neu*, para oboe y arpa (1992)
- *Trilogy*, para oboe y arpa (1992)
- *Esprit Rude/Esprit Doux II*, para flauta, clarinet y marimba (1994)
- *Fragment No. 1*, para cuarteto de cuerdas (1994)
- Cuarteto de Cuerdas No. 5 (1995)
- *Luimen*, para trompeta, trombón, vibráfono, mandolina, guitarra y arpa (1997)
- *Quintet*, para piano y cuarteto de cuerdas (1997)
- *Fragment No. 2*, para cuarteto de cuerdas (1999)
- *Asko Concerto*, para ensamble (1999-2000)
- *Hiyoku*, para dos clarinetes (2001)
- *Oboe Quartet*, para oboe, violín, viola y cello (2001)
- *Au Quai*, para fagot y viola (2002)
- *Call*, para dos trompetas y corno (2003)
- *Mosaic*, para ensamble de cámara (2004)
- *Réflexions* (2004)
- *Sound Fields*, para orquesta de cuerdas (2007)

- *Clarinet Quintet*, para clarinete y cuarteto de cuerdas (2007)
- *Due Duetti*, para violín y cello (2008)
- *Duettino*, para violín y cello (2008)
- *Tintinnabulation*, para sexteto de percusiones (2008)
- *Wind Rose*, para ensamble de alientos (2008)
- *Tre Duetti*, para violín y cello (2008-2009)
- *Duettone*, para violín y cello (2009)
- *Nine by Five*, para quintet de maderas (2009)
- *Double Trio*, para violín, percusiones, trombón o trompeta, cello y piano (2011)
- *Rigmarole*, para cello y clarinete bajo (2011)
- *String Trio*, para violín, viola y cello (2011)
- *Trije glasbeniki*, para flauta, clarinete bajo y arpa (2011)
- *Epigrams*, para piano, violín y cello (2012)
- *Instances* (2012)

## **INSTRUMENTAL SOLO**

- *Piano Sonata* (1945-1946)
- *Eight Pieces for Four Timpani* (1949-1965)
- *Night Fantasies*, para piano (1980)
- *Changes*, para guitarra (1983)
- *Riconoscenza per Goffredo Petrassi*, para violín (1984)
- *4 Lauds*, para violín (1984-1999)
- *Scrivo in Vento*, para flauta (1991)
- *Bariolage*, para arpa (1992)
- *Inner Song*, para saxofón soprano u oboe (1992)
- *Gra*, para clarinete o trombón (1993-1994)
- *90+*, para piano (1994)
- *Figment*, para cello (1994)
- *A 6 Letter Letter*, para corno inglés (1996)



- *Shared*, para guitarra (1997)
- *Two Diversions*, para piano (1999)
- *Fantasy—Remembering Roger*, para violín (1999)
- *Statement—Remembering Aaron*, para violín (1999)
- *Rhapsodic Musings*, para violín (2000)
- *Retrouvailles*, para piano (2000)
- *Figment II: Remembering Mr. Ives* para cello (2001)
- *Steep Steps*, para clarinete bajo (2001)
- *Retracing*, para fagot (2002)
- *Intermittences*, para piano (2005)
- *Caténaires*, para piano (2006)
- *Matribute*, para piano (2006)
- *Figment III*, para contrabajo (2007)
- *Figment IV*, para viola (2007)
- *Two Thoughts About the Piano*, para piano (2007)
- *HBHH*, para oboe (2007)
- *Tri-Tribute*, para piano (2008)
- *Fratribute*, para piano (2008)
- *Sistribute*, para piano (2008)
- *Figment V*, para marimba (2009)
- *Retracing II*, para corno (2009)
- *Retracing III*, para trompeta (2009)
- *Figment VI*, para oboe (2011)
- *Mnemosyné*, para violín (2011)
- *Retracing IV*, para tuba (2011)
- *Retracing V*, para trombón (2011)

## MÚSICA VOCAL

- *Tarantella*, para coro masculino (TTBB) y piano a cuatro manos (1936)
- *Harvest Home*, para coro mixto (SATB) (1937)
- *Let's Be Gay*, para coro femenino (SSA) y dos pianos (1937)
- *Tarantella*, para coro masculino (TTBB) y orquesta (1937)
- *To Music*, para coro mixto (SATB) (1937)
- *Heart Not So Heavy As Mine* para coro mixto mixed chorus (SATB) (1938)
- *The Defense of Corinth*, para recitante, coro masculino y piano a cuatro manos (1941)
- *Voyage*, para mezzosoprano o barítono y orquesta (1943)
- *Warble for Lilac Time*, para soprano, tenor y orquesta de cámara (1943)
- *The Harmony of Morning*, para coro femenino (SSAA) y orquesta de cámara (1944)
- *Musicians Wrestle Everywhere Madrigal*, para cinco voces mixtas (1945)
- *Emblems*, para coro masculino y piano (1947)
- *Three Poems of Robert Frost*, para voz y orquesta de cámara (1974)
- *A Mirror on Which to Dwell*, para soprano y orquesta de cámara (1975)
- *Syringa* para mezzosoprano, bajo, guitarra y 10 instrumentistas (1978)
- *In Sleep, in Thunder* para tenor and 14 instrumentistas (1981)
- *Tempo e Tempi*, para soprano y ensamble (1998-1999)
- *Of Rewaking*, para mezzosoprano y orquesta (2002)
- *In the Distances of Sleep* para mezzosoprano y ensamble (2006)
- *Mad Regales*, para 6 voces solistas (2007)
- *On Conversing with Paradise*, para barítono y ensamble (2008)
- *What Are Years*, para soprano y ensamble (2009)
- *A Sunbeam's Architecture*, para tenor y orquesta de cámara (2010)
- *Three Explorations*, para barítono, maderas y metales (2010-2011)
- *The American Sublime*, para barítono y ensamble (2011)

## RAUL TUDÓN (n. 1961)

### SOLOS

- *Canto a la soledad* (piano) (1987)
- *Corriendo por el río* (1991)
- *Juego de sombras* (1991)
- *Procesión* (1991)
- *Desierto Negro* (1991)
- *Buscador de estrellas* (1991)
- *La Búsqueda I* (1991)
- *La Búsqueda II* (1991)
- Sonata para marimba #1 “*Coyolxauhqui*” (1991)
- *Bosques de fuego* (1992)
- *Danza Guerrera* (1992)
- *Yin Yang* (1992)
- *Imágenes nocturnas* (1992)
- *El canto de los árboles* (1993)
- Sonata para marimba # 2 “*Soñando con la lluvia*” (1993)
- *Noche virgen* (percusión y coreografía) (1993)
- Sonata para marimba # 3 “*Siente la calidez de mi aliento sobre tu cuerpo, ahora nada podrá separarnos, somos lo mismo somos la muerte*” (1994)
- *Tierra I* (piano) (1995)
- *Proyecciones* (1995)
- Sonata para marimba # 4 “*Claro, toma mi mano, estás a salvo aquí conmigo, no temas todo está bien, somos lo mismo, somos la muerte*” (1995)
- *Cánticos* (1 percusionista) (1996)
- *Naturaleza acústica, naturaleza eléctrica* (1997)
- *Desde el interior en el nacimiento de los sueños III* (1 percusionista) (1998)\*
- *TRESERT* (1999)

## SOLOS ACOMPAÑADOS

- *Triángulo* – Para oboe y dos percusionistas (1985)
- *Sueños* – Para viola y siete percusionistas (1986)
- *Silencio vacío* – Para marimba y electrónica en vivo (1988)
- *Coatlicue* – Para marimba y dos percusionistas (1992)
- *Cantos secretos del silencio* – Para marimba y coro mixto (1994)
- *Atardecer* – Para marimba y cuatro percusionistas (1995)\*
- *Hemisferios* – Para controlador wx11 y cinta electromagnética (1996)
- *¡Órale!* - Para steel pan y cinta electromagnética (1996)\*\*
- *Desde el interior en el nacimiento de los sueños II* – Para marimba y cuatro percusionistas (1998)\*\*\*
- *Juego de sombras II “Cascadas”* – Para marimba y cuarteto de cuerdas (2000)\*\*\*\*
- *3 Miniaturas* – Para flauta y cuatro percusionistas (2002)\*\*\*\*\*
- *1 Pulsar* – Para sonidos electrónicos (2008)
- *2 Soundscapes* – Para sonidos electrónicos (2008)
- *3 Gardens* – Para sonidos electrónicos (2008)
- *4 Dreams* – Para sonidos electrónicos (2008)
- *5 Rhythmic Structures of the Wind Parts 1-5* – Para instrumentación abierta y sonidos electrónicos (2008)
- *6 Gates* - Para sonidos electrónicos (2008)
- *7 Dances to confront death* – Para controlador MIDI de aliento y sonidos electrónicos (2008)
- *8 Montañas* - Para marimba y marimba preparada (2008)
- *9 Árboles* - Para marimba y sonidos electrónicos (2008)
- *Eclipse [oscuridad-limbo-luz]* - Para instrumentación abierta y sonidos electrónicos (2009-2011)
- *Soundscapes 3, 4 and 5* – Para sonidos electrónicos (2011)

\* Escrita para el percusionista norteamericano Glen Velez y el Ensamble Tambuco.

\*\* Comisionada por el percusionista mexicano Dr. Iván Manzanilla.

\*\*\* Comisionada por el marimbista norteamericano Robert Van Sice y el Ensamble Tambuco con una Beca del Fideicomiso México – USA para la Cultura y las Artes.

\*\*\*\* Comisionada por el marimbista portugués Pedro Carneiro y el Cuarteto Chilingirian.

\*\*\*\*\* Escrita para el flautista venezolano Luis Julio Toro y el Ensamble Tambuco.

## **MÚSICA DE CÁMARA**

- *Sian-Ka'an* – Para seis percusionistas (1985) o cuatro percusionistas (1996)+
- *Canto ancestral* - Para coro mixto (1988)
- *Reflejo interior* - Para piano, marimba y cinta electromagnética (1988)
- *Templo Mayor* – Para ocho percusionistas (1989)
- Cuarteto # 1 para teclados de percusión “*Iniciación*” (1993)+
- Cuarteto de cuerdas # 1 (1993)
- *Vectors I to IV* – Para flauta, clarinete, piano y vibráfono (1993)
- *Sonidos líquidos* – Para arpa, marimba y vibráfono (1994)
- *Corriendo por el río II* – Para marimba y saxofón tenor (1994)
- Cuarteto # 2 para teclados de percusión (1994)+
- *Tercer hemisferio* – Para doble cuarteto para cuerdas y percusiones (1995)+
- *Piezas de folclor contemporáneo* – Para diferentes instrumentaciones (13 danzas para enfrentar a la muerte, los 13 cielos, 13 mares) (1996)
- *Formaciones de agua* - Para flauta y percusiones (1996)\*
- *Silencio por favor* – Para cuatro percusionistas (1996)+
- *Pasos de poder para cuando ya está entrada la noche* – Para flauta y percusionista (1997)

- *Cuarteto "lite"* – Para cuatro percusionistas (1997)+
- *El canto del árbol que no más da frutos* – Para piano, sintetizador y percusiones (1998)
- *Luminiscense* – Para cuatro percusionistas (1999)+
- *Colors (.....in the deep of)* – Para piano y marimba (1999)
- *De 2 en 2 x 4* – Para ocho percusionistas (2000)\*\*
- *Games* – Para marimba con dos percusionistas (2000)
- *Jardín de nubes* (4 obras para teclados de percusión) (2005)+
- *Vectors V and VI* – Para piano, marimba y vibráfono (2005)
- *Entrada* – Para quinteto de metales y cuarteto de percusión (2005)\*\*\*

+Escritas para el Ensemble Tambuco

\*Comisionada por el flautista mexicano Dr. Alejandro Escuer

\*\*Comisionada por el XXVIII Festival Internacional Cervantino para el Ensemble Tambuco y el Grupo de percusiones de Montevideo.

\*\*\*Escrita para el Ensemble Tambuco y el Quinteto de alientos 40<sup>o</sup> de Mérida Yucatán.

## **MÚSICA ORQUESTAL**

- *Tolteca* - Doble concierto para piano, percusión y orquesta (1986)
- Doble concierto para marimba, vibráfono y orquesta (1993)
- *Khantrha* – Para cuarteto de percusión y orquesta (1996)
- *Temples* – Para cuarteto de percusión y orquesta (1996-97)
- *Siempre es conveniente andar por los senderos que llevan al valle del silencio y aprender los misterios del día y de la noche* – Para marimba y orquesta (1997)
- *From the inside, in the birth of the dreams* – Para marimba y orquesta de cámara (1997)

## FREDERIC RZEWSKI (n. 1938)

### PIANO SOLO

- *Chain of Thought* (1953)
- *Tabakrauch* (1954)
- *Preludes* (1957)
- *Poem* (1958)
- *Introduction and Sonata - Para dos pianos* (1959)
- *Study 2 (Dreams)* (1961)
- *Falling Music* (1971)
- *No Place to Go but around* (1974)
- *36 Variations on 'The People United Will Never Be Defeated!'* (1975)
- *Four Pieces* (1977)
- *Squares* (1978)
- *North American Ballads* (1978–79)
  - *Dreadful Memories*
  - *Which Side are You on?*
  - *Down by the Riverside*
  - *Winnsboro Cotton Mill Blues*
- *The Housewife's Lament - Original para clavecín, reescrita a piano* (1980)
- *A Machine - Para dos pianos* (1984)
- *Eggs* (1986)
- *Steptangle* (1986)
- *The Turtle and the Crane* (1988)
- *Mayn Yingele* (1988)
- *Fantasy* (1989)
- *Bumps* (1990)
- *Ludes* (1990–91)

- *Sonata* (1991)
- *De Profundis* (1991–92)
- *Andante con Moto* (1992)
- *A Life* (1992)
- *Night Crossing with Fisherman* - Para dos pianos (1994)
- *Fougues* (1994)
- *The Road* (1995–2003)
  - *Turns* (1995)
  - *Tracks* (1996)
  - *Tramps* (1997)
  - *Stops* (1998)
  - *A Few* (1999)
  - *Travelling with Children* (1999)
  - *Final Preparations* (1999–2002)
  - *The Big Day Arrives* (2002–03)
- *Johnny Has Gone for a Soldier* (2003)
- *Cadenza* (2003)
- *Dust* (2003)
- *Nanosonatas* (2006-2010)
- *Dreams, Part I* (2014)
- *Dreams, Part II* (2015)

## **MÚSICA DE CÁMARA**

- *Speculum Dianae* - Para ocho instrumentos improvisando (1964)
- *Selfportrait* - Para cualquier instrumento (1964)
- *Zoologischer Garten* – Para cinta (1965)
- *Prose Pieces* - Para ensamble improvisando (1967–68)



- *Les Moutons de Panurge* - Para cualquier dotación de instrumentos melódicos (1968)
- *Last Judgment* - Para uno o varios trombones en unísono (1969)
- *Second Structure* - Para ensamble improvisando (1972)
- *Song and Dance* - Para flauta, clarinet bajo, contrabajo y vibráfono(1976)
- *Thirteen Instrumental Studies* - Para ensamble variable (1972–77)
- *Moonrise with Memories* - Para trombón bajo y ensamble (1978)
- *Three Pieces* – Para saxofón soprano, trombón y piano (1979)
- *Aria* – Para flauta (1981)
- *Pennywhistlers* – Para flauta de pico (1981)
- *Wails* – Para clarinete bajo, piano y percusiones (1984)
- *Lost and Found* – Para cualquier instrument y percusión (1985)
- *To the Earth* – Para percusión (1985)
- *Spots* – Para cuatro instrumentos cualquiera (1986)
- *Don't Have it Today* – Para cualquier instrument y contrabajo (1986)
- *The Lost Melody* – Para clarinete, piano y percusiones (1989)
- *Roses* – Para flauta, clarinete, trompeta, tuba, violín, cello, acordeón y percusión (1989)
- *Aerial Tarts* – Para flauta, clarinete, violin, cello, piano y percusiones (1990)
- *Whangdoodles* – Para dulcimer, violin y piano (1990)
- *Shtick* – Para clarinete (1990)
- *Knight* - Para cello (1992)
- *Holes* – Para ensamble variable de cuatro u ocho instrumentos (1993)
- *Crusoe* – Para ensamble variable de cuatro a doce instrumentos (1993)
- *Histories* – Para cuatro saxofones (1993)
- *Whimwhams* – Para marimba y cuarteto de cuerdas (1993)
- *Family Scenes* – Para flauta, tres saxofones, corno, tres trompetas, dos trombones, trombón bajo, contrabajo y piano (1995)

- *When the Wind Blows* – Para flauta, saxofón soprano, saxofón contralto, saxofón tenor, saxofón barítono, flügelhorn, trombón, guitarra, contrabajo y piano (1996)
- *Spiritus* – Para cuatro flautas de pico y percusión (1997)
- *For Hanns* - Para flauta, clarinete, cello y piano (1998)
- *Trio* – Para violín, cello y piano (1998)
- *Main Drag* – Para nueve instrumentos variables (1999)
- *Cradle Rock* – Para flauta, saxofón soprano, saxofón tenor, saxofón barítono, flügelhorn, trombón, guitarra, contrabajo y piano (1999)
- *Pocket Symphony* – Para flauta, clarinete, violín, cello, piano y percusión (2000)
- *96* – Para cinco instrumentos(2003)
- *Fall of the Empire* – Para multipercusión y recitante (2007)
- *Hard Cuts* – Para piano y ensamble (2011)

## **ÓPERA, TEATRO Y BALLE**

- *The Persians* (1985)
- *The Triumph of Death* (1987–88)

## **MÚSICA ORQUESTAL**

- *Nature Morte* – Para pequeña orquesta (1964)
- *A Long Time Man* – Para piano y orquesta (1979)
- *Satyrical* - Para guitarra, contrabajo, piano, sintetizador, vibráfono, percusión y banda sinfónica (1983)
- *Una Breve Storia d'Estate* – Para tres flautas y orquesta (1983)
- *Scratch Symphony* (1997)
- *Movable Types* (1999)

## MÚSICA VOCAL

- *Jefferson* – Para voz y piano(1970)
- *Freud* – Para voz (1970)
- *Coming Together* – Para recitante y ensamble variable (1971)
- *Attica* – Para recitante y ensamble variable (1972)
- *Struggle Song* – Para voz y ensamble variable (1973)
- *The Price of Oil* – Para dos voces, ocho ensambles amplificados y dos ensambles similares (1980)
- *Le silence des Espaces Infinis* - Para coro femenino, un instrumento variable, siete grupos orquestales y cinta (1980)
- *Snacks* – Para voz, coro mixto ad libitum y ensamble ad libitum (1981)
- *Antigone-Legend* – Para voz y piano (1982)
- *Songs*– Para voz y piano (1973–83)
- *Mayakovsky* – Para recitante, piano y cuarteto de cuerdas (1984)
- *Mary's Dream* – Para soprano, clarinete, contrabajo, cello, piano y percusión (1984)
- *Force* – Para dos recitantes, dos instrumentos de aliento, dos de cuerda teñida y dos ruidos ad libitum (1985)
- *The Waves* – Para recitante y ensamble variable (1988)
- *Tinkleberries* – Para voz y cualquier número de instrumentos (1980–90)
- *The Burghers of Rostock* – Para voz y piano (1992)
- *Snippets* – Para recitante y piano (1994)
- *Stop the War!* – Para coro mixto (1995)
- *Stop the Testing1* – Para coro mixto (1995)
- *Logique* – Para voz, flauta, cello y piano (1997)

## ANEXO 2

### SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

## NOTAS AL PROGRAMA

13 DRUMS (1985)

MAKI ISHII (1926-2003)

El estilo compositivo de Ishii se fundamentó en el sincretismo de la música académica europea y americana, y la cultura tradicional de Japón. La presente obra se basa en la música de los grupos de tambores taiko, pero reducido a un solo intérprete, con trece tambores de una misma tímbrica. La riqueza de la pieza consiste en la complejidad rítmica de sus frases melódicas, con estratificación de voces, y con algunas variantes del timbre, al cambiar el tipo de baqueta y el toque con las manos.

La pieza se divide en tres partes. La primera parte se basa en frases de 12/8, que se intercalan con apoyaturas largas; dichas frases se inician como ostinatos en un solo tambor, pero progresivamente ocupa más notas y van formando motivos melódicos adornados con *acciaccaturas*. La segunda parte se compone de pequeñas secciones con redobles, frases más lentas y calmadas, así como una reexposición y variaciones de las frases melódicas previas. La tercera parte inicia con fragmentos cortos de improvisación y material nuevo, para posteriormente desarrollar una figura nueva, también de dos voces, pero ahora presentando el acompañamiento con redobles sobre una nota.

## TRES PIEZAS PARA VIBRÁFONO (2015)

PAMELA MAYORGA (n. 1985)

La compositora y directora Pamela Mayorga, egresada de la Facultad de Música de la UNAM, ha desarrollado un estilo fundamentado en estructuras armónicas y de contrapunto características de los estilos barroco y clásico; sin embargo también ha incursionado con prácticas más modernas como la música electrónica y medios audiovisuales. En su temática aborda la cultura mexicana, tanto elementos prehispánicos, como también tópicos populares actuales.

Las *Tres piezas para vibráfono* se fundamentan en algunos principios asociados a la música minimalista estadounidense: un pulso rítmico presente durante toda la pieza; continuas repeticiones de breves motivos melódicos; y, la superposición de tales motivos, lo que produce un contrapunto de varias voces. La compositora se basó también en el lenguaje armónico del barroco y en algunas formas de polifonía y contrapunto de dicha época.

La primera pieza se compone a partir de tres voces: una serie de motivos melódicos en el registro agudo; un acompañamiento de notas dobles en el registro medio; y una voz grave que lleva los mismos motivos melódicos, pero a una velocidad más lenta. Estos motivos se desarrollan por inflexiones, modulaciones, movimientos retrógrados y de inversión.

La segunda pieza se estructura por frases melódicas con acompañamiento, cuyo desarrollo armónico se basa en arpeggios de los acordes y notas dobles. Tiene como aspecto característico es el empleo de arcos, contrastando así secciones lentas con notas largas, y frases melódicas más rítmicas, similares a las de la primera pieza.

La tercera pieza es una fuga a cuatro voces, donde el tema y algunos de los contrasujetos, se desarrollan también a través de procesos de inversión y retroacción.

Estas piezas fueron escritas por encargo propio a la compositora, con quien anteriormente colaboré en la obra *Lunas*, compuesta para cuarteto de percusiones.

SAËTA, MOTO PERPETUO e IMPROVISATION, de EIGHT PIECES FOR FOUR TIMPANI (1949/1966)

ELLIOTT CARTER (1908-2012)

Las *Ocho piezas para cuatro timbales* escritas por Carter son el principal referente del repertorio solista de timbales. Las piezas se basan en dos principios: la diversificación tímbrica de los timbales a través del cambio de áreas de toque en los parches; y la modulación métrica, aspecto que Elliott Carter ya había comenzado a explorar desde la *Sonata para Cello* y el *Cuarteto de Cuerdas No. 1*. Este procedimiento consiste en el cambio de *tempo* entre dos secciones de música, a través de figuras con rítmicas equivalentes, cuyas subdivisiones y agrupaciones guardan correspondencias métricas. Por indicación del propio Carter las piezas no se tocan en conjunto, sino en una suite o selección de 3 o 4 piezas buscando variedad entre ellas.

La primera pieza, *Saëta*, se basa en canciones de la región de Andalucía, las cuales se interpretan durante las procesiones religiosas, y donde se lanza una flecha al cielo. La pieza se estructura por cambios en las zonas de toque y estratificación de voces, mediante la cual se distingue un motivo que representa la caminata durante la procesión, y otro motivo que imita el sonido de las campanas de las iglesias. Posteriormente se desarrollan las modulaciones métricas, aparecen frases con material nuevo, además de una sección con un cambio de timbre al tocar con los mangos de las baquetas. La parte final reexpone los temas iniciales de la caminata y las campanas.

La segunda pieza, *Moto Perpetuo*, como su nombre lo indica, presenta una rítmica continua de semicorcheas, sin modulaciones métricas, pero con temas de distintas longitudes y fraseos. La base de la pieza es la variedad tímbrica, que se produce mediante cambios de área de toque y de tipos de ataque con las baquetas.

En *Improvisación*, aunque no se trate en sentido estricto de una improvisación, se toma un motivo breve de semicorchea y dos corcheas que aparecerá durante la pieza, y a partir del cual se realizan variaciones, material derivado y material nuevo, presentando también

varias modulaciones métricas, cambios en las áreas de toque y toques apagados (*dead strokes*).

Esta pieza, junto con *Recitative*, fueron las primeras piezas de la serie que escribió Carter en 1949. Posteriormente hizo una revisión con los percussionistas Jan Williams y Morris Lang, para incluirlas junto con las demás en sus versiones finales.

#### BUSCADOR DE ESTRELLAS (1991)

RAÚL TUDÓN (n. 1961)

Egresado de la entonces Escuela Nacional de Música, durante 1991 y 1992 Tudón escribió varias piezas para marimba solista, fundamentadas en la improvisación y la exploración del instrumento. *Buscador de Estrellas* es parte de esta serie, nombrada como *Voces del viento, voces de la tierra*.

La obra se estructura en tres partes contrastantes. La primera es un coral a partir de una progresión armónica, la cual va variando en sus inversiones y extensiones. La segunda parte se compone de dos secciones: la primera es una melodía con acompañamiento, que se mueve por terceras, quintas y sextas paralelas; la segunda sección inicia con el ostinato del acompañamiento previo, y consiste en una improvisación melódica, con un material sugerido de notas redobladas, cromatismos, escalas pentáfonas y octavas paralelas; posteriormente se presenta el discurso que el intérprete desarrolle. Al terminar la improvisación, se retoman algunos motivos de la primera sección para pasar hacia la tercera parte, la cual es una reexposición abreviada de la primera parte.



TO THE EARTH (1985)

FREDERIC RZEWSKI (n. 1938)

Durante las década de 1980, Rzewski buscó un cambio en su desarrollo compositivo, yendo de la improvisación que practicaba en el ensamble *Musica Elettronica Viva (MEV)*, hacia técnicas más vanguardistas, como el dodecafonismo, nuevas notaciones gráficas, y lenguajes armónicos y rítmicos menos convencionales.

Esta esta última tendencia se ubica *To the Earth*, obra para percusiones, que se caracteriza por dos elementos: el uso de macetas como instrumentos musicales, aspecto que recuerda obras de compositores como Cage, Harrison y Cowell durante la décadas de 1930 y 1940, donde se empleaban objetos cotidiano como instrumentos.

La otra característica es el texto recitado, que si bien no era nuevo en obras del siglo XX, usualmente era hecho por otro intérprete. Otra piezas, también de Cage, requieren que el mismo intérprete recite el texto de manera libre e indeterminada, pero para esta obra hay que compaginarlo junto con la parte instrumental. El texto que se recita es un poema atribuido a Homero, el cual es una alabanza a la tierra y la naturaleza, cuyos recursos han permitido a los humanos desarrollarse y formar sociedades.

## ANEXO 3

### PARTITURAS DE LAS OBRAS

M146  
I74  
T45  
g.2

to Atsushi Sugawara  
**THIRTEEN DRUMS**

for percussion solo

Maki ISHII  
Op.66(1985)

R-2228

[Very fast]

<high> <low>  
Bongos, Congas and other skin instruments with calf skin. (or Japanese drums: Shime - Daiko, Oke - Do)  
[Bass Drum with Pedal]

M146  
I74  
T45  
oj2

R-2228

2

Musical score system 1, measures 1-13. The score is written on a grand staff with two staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of sixteenth-note runs. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *sfz* (sforzando). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 2, measures 1-13. The score is written on a grand staff with two staves. It continues the sixteenth-note runs from the previous system. Dynamic markings include *sf*, *mp* (mezzo-piano), and *sfz*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 3, measures 1-13. The score is written on a grand staff with two staves. It continues the sixteenth-note runs. Dynamic markings include *sf*, *mp*, and *sfz*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

M46  
I 74  
T 45  
oj. 2

R-2228

poco cresc.

3

(molto accento (sfz) = mf)

M 146  
I 74  
T 45  
Op. 2

R - 222B

4

*poco a poco accel. e cresc.*

Measures 1 through 13. Dynamics include *sf* and *sfz*. The tempo instruction is *poco a poco accel. e cresc.*

*(accel. e cresc.)*

Measures 1 through 13. Dynamics include *sf*. The tempo instruction is *(accel. e cresc.)*.

*sempre sf*

*poco a poco rit.*

Measures 1 through 13. Dynamics include *sf* and *mp*. The tempo instruction is *poco a poco rit.*

Ed. Muz. Nr. 5321

M146  
I 74  
T 45  
ej. 2

5

12-2-2-2-8

[♩ = ca. 60]

↳ [strike with fingers]

ppp (with mallet)

↳ [strike with fingers]

↳ (with fingers)

(with mallet)

M146  
I74  
T45  
2

12-2228

6

[  $\text{♩}$  = without resound ]



1146  
-74  
-45  
J z

12-2228

7

(accel. e cresc.)

[Very fast] \*\*  
[> = molto accento] f

ca. 8"

(ca. 80) poco a poco accel. e cresc.

[ca. 80] p  
[> = molto accento] f

(accel. e accel.)

ca. 7"

[Very fast] \*\*  
p  
[> = molto accento] f

R-2228

M146  
I 74  
F 45  
of. 2

[♩ = ca. 92] poco a poco accel. e cresc. -

[♩ = ca. 100] accel. e cresc. -

[♩ = ca. 100] accel. e cresc. -

M146  
I 74  
T 45  
of 2

9

R-2228

M. 146  
I 74  
T 45  
oj. 2

R-2228

(rit. e dim.)

10

Musical score for measures 1-13, first system. The score consists of 13 staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *mp*. The third staff has a dynamic marking of *mp*. The fourth staff has a dynamic marking of *mp*. The fifth staff has a dynamic marking of *mp*. The sixth staff has a dynamic marking of *mp*. The seventh staff has a dynamic marking of *mp*. The eighth staff has a dynamic marking of *mp*. The ninth staff has a dynamic marking of *mp*. The tenth staff has a dynamic marking of *mp*. The eleventh staff has a dynamic marking of *mp*. The twelfth staff has a dynamic marking of *mp*. The thirteenth staff has a dynamic marking of *mp*.

Musical score for measures 1-13, second system. The score consists of 13 staves. The first staff has a dynamic marking of *sf*. The second staff has a dynamic marking of *sf*. The third staff has a dynamic marking of *sf*. The fourth staff has a dynamic marking of *sf*. The fifth staff has a dynamic marking of *sf*. The sixth staff has a dynamic marking of *sf*. The seventh staff has a dynamic marking of *sf*. The eighth staff has a dynamic marking of *sf*. The ninth staff has a dynamic marking of *sf*. The tenth staff has a dynamic marking of *sf*. The eleventh staff has a dynamic marking of *sf*. The twelfth staff has a dynamic marking of *sf*. The thirteenth staff has a dynamic marking of *sf*.

Musical score for measures 1-13, third system. The score consists of 13 staves. The first staff has a dynamic marking of *pp*. The second staff has a dynamic marking of *pp*. The third staff has a dynamic marking of *pp*. The fourth staff has a dynamic marking of *pp*. The fifth staff has a dynamic marking of *pp*. The sixth staff has a dynamic marking of *pp*. The seventh staff has a dynamic marking of *pp*. The eighth staff has a dynamic marking of *pp*. The ninth staff has a dynamic marking of *pp*. The tenth staff has a dynamic marking of *pp*. The eleventh staff has a dynamic marking of *pp*. The twelfth staff has a dynamic marking of *pp*. The thirteenth staff has a dynamic marking of *pp*.

M146  
I 74  
T 45  
2j. 2

11

12-2228

Musical score system 1, measures 1-13. The system consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes dynamics such as *pp*, *p*, *f*, and *sf*. There are markings *(X3)* under measures 1, 3, 5, 7, 9, and 11. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 2, measures 1-13. The system consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes dynamics such as *p*, *sf*, and *mp*. There are markings *(X3)* under measures 1, 3, 5, 7, 9, and 11. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 3, measures 1-13. The system consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes dynamics such as *sf*, *p*, and *mp*. There are markings *(X3)* under measures 1, 3, 5, 7, 9, and 11. The system ends with a double bar line and a repeat sign.



M146  
I74  
T45  
ej. 2

R-2228

(12.8.85 in Tokyo)

a) Hier wird durch die Einfügung von Vorschlägen wie z. B.  
Here the presence of rhythmic grace notes, e.g.

ここでは、裝飾音符 (例)

im schnellen Tempo (einschließlich accelerando) der gleichförmige Rhythmus zwangsläufig gestört.  
Rhythmic precision is less important as the execution of the figures in very quick, or speedily possible  
Tempo.  
etc. with the use of quick tempo (including accelerando), will necessarily cause the disruption of the stipulated  
rhythm. Rhythmic accuracy is less important than performing the patterns in a speed that is very fast or as  
fast as possible.

の拍前のリズムが、速い速度 (accel. を含む) によって、必然的に崩れてくる。

ここで重要なことは、拍前のリズムより (very fast), (as fast as possible) の感として演  
奏することである。

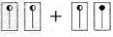
b) Ab hier ist es dem Spieler überlassen, ob, und ggf. wie oft er die rhythmische Figur wiederholt.  
From here, the question of whether repetitions are to be employed, and if so how many times, is left to the discretion  
of the performer.

この先、反復 (数回) を行うかどうかは、奏者の任意。

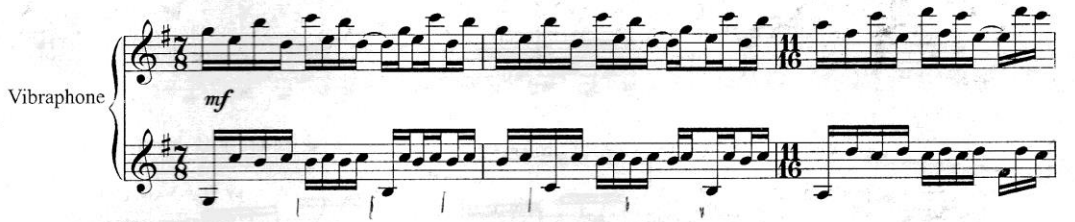
I

Julio 2014

Pamela Mayorga

Vivo ♩ = 150-155 

Vibraphone *mf*



Vib. 4



Vib. 7



Vib. 10



Vib. 13



*Ped.*  
(medio pedal)

Vib. 16



(pedal completo)



20

Vib.

*f*

23

Vib.

*mf*

28

Vib.

*f*

32

Vib.

*f* *mf*

37

Vib.

*f*

*Ped.* \_\_\_\_\_  
(medio pedal)

42

Vib.

48

Vib.

*p*

Ped. (pedal completo)

52

Vib.

*1/4 crotchet*

55

Vib.

*mf*

Ped. (pedal completo)

*1/4 crotchet*

59

Vib.

62

Vib.

*ff*

65

Vib.

68

Vib.

73

Vib.

76

Vib.

78  
Vib. *mf*

81  
Vib. *f*

84  
Vib.

87  
Vib. *mf*

90  
Vib. *p*

93  
Vib. *pp*

$\text{Ped}$  \_\_\_\_\_  
(pedal completo)

II

Pamela Mayorga

Molto rubato ♩ = 70

arco *5as*

*2 accos des*

*6<sup>a</sup>*

*3<sup>a</sup>*

Vibraphone

*p*

*ped. ped. 1*

Andante ♩ = 45

10

Vib.

*mf*

*p*

16

Vib.

*mf*

*p*

20

Vib.

*mf*

*p*

24

Vib.

28

Vib. *mf*

32

Vib. *pp*

36

Vib.

40

Vib. *mf*

rall. . . . .

Ped. \_\_\_\_\_

Lento ♩=35

accel. . . . . rit. . . . . accel. . . . . rit. . . . .

43

Vib. *pp*

arco simile

*p* *p* *p*

45 accel. . . . . rit. . . . . accel. . . . . rit. . . . .

Vib.

47 accel. . . . . rit. . . . . Largo  $\text{♩} = 25$

arco! *p* arco

Vib.

52 Lento ma non tanto  $\text{♩} = 40$

*pp*

Vib.

58

Vib.

poco accel.

62

Vib.

Tempo primo ♩ = 45

65

Vib.

*f* *mf* *f*

69

Vib.

*mf* *f*

73

Vib.

*mf*

77

Vib.

*f*



81

Vib.

3

84

Vib.

87

Vib.

*molto rit.*

*mf*

90

Vib.

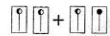
*p*

*Ped.*

# III

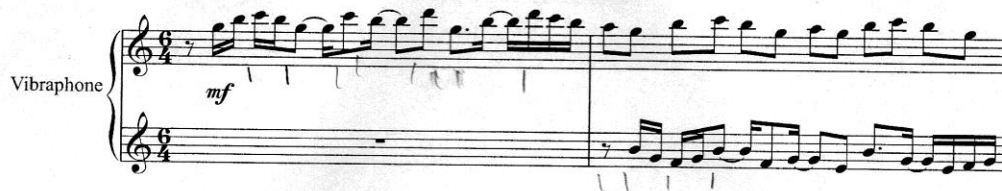
Agosto 2015

Pamela Mayorga

Allegro ♩ = 90 

Vibraphone

*mf*



Vib.

3



Ped.  
(medio pedal)

Vib.

5

*p*



Vib.

6



Ped.  
(de medio pedal a pedal completo)

Vib.

8

*mf*



10

Vib.

*Ped.*  
(medio pedal)

12

Vib.

*p* *f*

(pedal completo)

14

Vib.

*mf*

*Ped.*  
(medio pedal)

16

Vib.

18

Vib.

19

Vib.

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

(de medio pedal a pedal completo)

21

Vib.

*ff* *f*

Ped.

23

Vib.

Ped.

(medio pedal)

25

Vib.

Ped.

(de medio pedal a pedal completo)

4

27

Vib.

*mf*

29

Vib.

*pp*

Ped. (medio pedal)

31

Vib.

*pp*

33

Vib.

34

Vib.

*mf*

*ff*

(pedal completo)

# EIGHT PIECES

for Four Timpani  
(one player)

to Al Howard

## I. Saëta

Elliott Carter

(N) *ad lib. (accel.)*  $\text{♩} = 150$  *tr*  $\text{♩} = 50$  (*in tempo*)

*mf* *sf* *p* *pp*

*evenly and resonantly*  $\text{♩} = \text{♩}$

(C) *p*

(N) *ad lib. (accel.)*  $\text{♩} = 50$  *molto rit.* *in tempo*

*mf* *sf* *molto* *p* (C)

(N) → (C) →

(N) → (C) →

(N) → (C) → *emphasize A and D more and more* *mf* *mf* *f* *f* (*p*) (*p*)

(N) →  $\text{♩} = \text{♩} = 60$  *f marc.* *mf*<sup>3</sup>

(N) → *f* 5 *mf* 3 *f* 3

(N) → = ♩ = 60 → *sf-p* *sf-p* *sf-p* *f* *sf-p* *sf-p* *f sub.*

(N) → *mf* *cresc.* (♩ = ♩) (♩ = 45)

(N) → *f*

(N) → *meno f* *cresc.* *tr.* *ff*

(N) → *mf* *p sub.* *ff* *ff* (p) (p)

(N) → *p* (p) *f* *ff* (p) *f* (p) *sempre*

(N) → *f* *f* *f* *f* *f* *f*

(N) → (p) *mf* *mf* *mp* *mp* BUTTS

\* See Performance Note #1 regarding damping notation.

**BUTTS**

(N) → *pp* *emphasize A slightly*

(N) →

(N) → *pp sempre* *mp* *f*

(N) → *ff* *f* *p* **HEADS**

← ♩ = ♩ = 150 (♩ = 50) →

(N) → (C) →

(N) → (C) →

(N) → (C) → *mp* *mp*

(N) → *mf* *mf* *f* *f* *ff* (N) → *ff*

♩ = ♩ = 60

(N) → *ad lib. (accel.)* *mf* *ff* *pp* *p* *smorz.*

♩ = 60 *rit.* **DS** **NS** *tr*



to Paul Price

# II. Moto Perpetuo\*

Elliott Carter

*♩* = 120 (*♩* = *♩* throughout)

cloth-covered rattan sticks

[Hd] *pp* (lightly and very distinctly)

[Hd] *pp* sub. *p* *mp*

[Hd] *p* *mp* *pp* sub.

[Hd] *mp* *p* 15 *pp*

[Hd] *cresc. poco a poco*

[Hd] *mp* *p* *pp* *mp*

[Hd] *mf* *p* 1413

\* See Performance Note #6 regarding accents and sticks.

Handwritten: *3/2*

Handwritten: *3/2*

[Hd] C R C R N R N R N C

*mp* *mf* *p*

[Tp] N C N C N R N

*mp* *p* *mp* *p* *p* *cresc.*

[Tp] (N) R N R Hd sempre C

*mp* *mf* *pp sub. (come prima)*

[Hd] N R C N C N C

(<) (<) (>)

[Hd] R N C N R C

(<)

Handwritten: *2/2*

[Hd] (C) N R N

*cresc.* *mp* *mf*

[Hd] (N) C N C

*p sub.* *mf* *f cresc.* *pp*

[Hd] (C) N C N C N C DS\* DS DS DS NS

(7) (7) (7)

\* With the stick of one hand, strike and hold against drum head; the other stick plays the repeated notes.

# V. Improvisation

Elliott Carter

**Allegro** (♩=126)

*tr*

*ff* (l.v.) *f*

*meno f* *f marc.* *mf* *f*

*più f* *p*

*fff* *f* *fff* *f*

*fff* *marc.* (♩=168) *mf* (♩=84) (l.v.)

*ff sub.* *p* *mf* *fff sub.*

*p* (*morendo*) *mf* (♩=♩) *fff sub.*

*cresc.* (♩=♩=60) *mf*

*ff* *mf*

1 (N) *tr* *ff marc.* *mf* *ff* (l.v.)

6 (N) *f* *fff (l.v.)* *mp* (♩ = ♩) 5/4

10 (R) *cresc. poco a poco* (♩ = ♩) 3 5 5 ← ♩ = ♩ = 48 →

3 (R) (N) (R) (N) (R) (N) (R) 5 6 6 7

(N) (R) (N) (R) (♩ = ♩) (♩ = 84) 7 16 *f marc.*

8 (N) *mp* *f marc.* *fp* *f* *tr*

14 (N) *f* *ff* *f* *ff* *f* *tr*

3 (N) *ff* *mf* *f* *tr*

9 (R) *p* *ff* *tr* (♩ = ♩) (♩ = 126) *tr* *tr* *tr* *Trp 1<sup>o</sup>*

27 (N) *mf* *f*

2 (N) (R) *mf* *f > mf* *f >* *mp* *ff*

38 (R) (C) (N) (C) (R) (C) *p* *f* *p sub.* *f sub.* *p* *ff*

44 (N) (C) (N) (R) *f* *ff* *p* *H*

49 (R) (R) (C) (N) *f* *p* Damp with hand held on drum head

53 (damp) (R) (N) *p* *ff sub.*

57 (N) (C) (N) (R) *pp* *pp* *pp* *(pp)*  
*ma sonoro*

3 (N) (R) (N) (R) (N) *p (>)* *mf (>)* *f >* *ff* *ff martellato*

8 (N) *poco rit.*

\* Let each tone fade out without striking again.  
AMP-6820

largo Cantabile  $\text{♩} (40-50 \pm)$  (- MARIMBA-)

1993

Handwritten musical notation for the first system, including a treble and bass clef staff. It features a tempo marking of  $\text{♩} (40-50 \pm)$  and dynamic markings such as *molto espressivo*, *p*, *mf*, *mp*, *pp*, and *f*. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece. It includes dynamic markings like *pp* and *f*, and a tempo marking of  $\text{♩} = 44-50 (\pm)$ . The notation shows a mix of rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation for the third system, featuring dynamic markings *p* and *f*. The notation includes various note values and rests, with some notes circled in blue.

Handwritten musical notation for the fourth system, including dynamic markings *ppp* and *f*. The notation shows a mix of rhythmic patterns and melodic lines, with some notes circled in blue.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring dynamic markings *ppp* and *f*. The notation includes various note values and rests, with some notes circled in blue.

Handwritten musical notation for the sixth system, including a tempo marking of *A tempo*. The notation shows a mix of rhythmic patterns and melodic lines, with some notes circled in blue.

Vivace  
♩ = 160(±)

Handwritten musical notation for the first system. It features a treble clef and a bass clef with a '7' below it. The time signature is 3/4. The notation includes a 4/4 measure with a fermata, followed by a 3/4 measure with a fermata, and then three measures of eighth-note patterns. Dynamic markings include 'ppp' and 'mp', and the instruction 'Attacca' is written below the staff.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of three measures of eighth-note patterns. Dynamic markings include 'mf', 'mp', and 'f'.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of three measures of eighth-note patterns. A dynamic marking of 'f' is present.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of three measures of eighth-note patterns. A dynamic marking of 'mf' is present.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of three measures of eighth-note patterns. A dynamic marking of 'mf' is present.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring an '8va' marking and eighth-note patterns. A dynamic marking of 'mf' is present.

C

(3)



Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble and bass staff with a series of eighth notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the sequence of eighth notes.

Handwritten musical notation for the third system, continuing the sequence of eighth notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for the seventh system, featuring a triplet of eighth notes.

Musical staff with treble clef, containing a sequence of eighth notes. The staff ends with a double bar line and a question mark in parentheses: (?:)

Musical staff with bass clef, containing a sequence of eighth notes.

Musical staff with bass clef, containing eighth notes and triplet markings (3).

**E**

Musical staff with treble clef, containing chord diagrams and melodic lines. Chord diagrams include:  $b\sigma$ ,  $\phi$ ,  $\#$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $b\sigma$ . Melodic lines include circled notes with numbers (1), (2), (3).

Musical staff with treble clef, containing chord diagrams and melodic lines. Chord diagrams include:  $b\sigma$ ,  $\#$ ,  $b\sigma$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\#$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ . Melodic lines include circled notes with numbers (1), (2), (3).

Musical staff with treble clef, containing a boxed section with scribbles and a time signature of 30' 40. Chord diagrams include:  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ .

Musical staff with treble clef, containing chord diagrams and melodic lines. Chord diagrams include:  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ ,  $\phi$ . Melodic lines include circled notes with numbers (1), (2).

Musical staff with bass clef, containing a sequence of eighth notes.

[F] = 40 - 45

Raúl Tüdön Toledo

Marzo 1991  
Marzo 1991

(6)

# TO THE EARTH

## for speaking percussionist

For Jan Williams

Frederic Rzewski (1985)  
Text: Homeric hymn

J. 96-100 (To be played with knitting needles or light sticks on four clay flower-pots. Other pitches may be used if these are hard to obtain or have a poor sound. Words are spoken more or less together with the music.)

*p*

Γαῖαν  
To the Earth.  
Für die Erde,

ἡ- θεμεβλων,  
well- established,  
fest gegründete.

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
who nourishes on von ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
Nährten von von ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
her surface on von ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
alles von von ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
those Jene ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
things Wessen, ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
swim ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
schwimmen ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
in the ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
im ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
all ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
all ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
these ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
diese ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
are nourished ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
nähren sich ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
walk ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
auf ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
that ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
die ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
upon ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
dem ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
the ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
die ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
and ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
und ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
those ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
jene ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
that ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
die ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
fly, ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
fliegen: ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
your ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
Deinem ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
by ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
von ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
abundance, ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει  
Ueberfluss, ἡ- πῶ χθονὶ ἐ- πῶ φέρβει

Copyright 1994 by Frederic Rzewski, 142 Rue Meyerbeer, B-1180 Brussels, Belgium

Ἐκ σέο  
It is thanks to  
Wir verdanken es

ὁ εὖ παιδῆς  
you if we  
Dir, daß wir

τε καὶ ἰσχυροὶ  
humans have  
Menschen gesunde

καὶ ἰσχυροὶ  
children have  
haben healthy  
Kinder

ἰσχυροὶ  
and und  
and rich  
and harvests.  
and Ernten.

ὁ εὖ  
you Dir,

αὐτῶν  
the power  
die die Macht,

δὲν ἰσχυροὶ  
have hast  
haben the power  
die die Macht,

ὁ εὖ  
you Du

ἰσχυροὶ  
Great Grosse

ἰσχυροὶ  
Earth, Erde,

φάλαγγας  
take it -away  
und zu nehmen,

ἰσχυροὶ  
from die  
die creatures  
die that must  
die sterblich

ἰσχυροὶ  
die die  
die die

ὁ εὖ  
Happy  
Glücklich

ὁ εὖ  
are sind

ὁ εὖ  
the ones  
jene, weiche

ὁ εὖ  
whom you honor  
Du be-schenkst

*pp* (tap on table)

θυμῷ πρόφρων  
 with your kindness  
 mit Deiner Güte.

τῷ τ' ἄ- φθο- να  
 what they have built  
 ist ihnen un-

τμησῆς.  
 and gifts;  
 Bereitet

πάν- να  
 will not  
 end- licher

πόρεσι.  
 vanish.  
 Wohlstand.

ἡδὲ κατ' ἀγρούς  
 their herds  
 ihr Vieh

κτήνεσιν εὐθηνέει,  
 prosper,  
 vermehrt sich.

Βρίθει μὲν σφιν  
 Their fields  
 ihre Felder

ἀρούρα φερέσβιος,  
 are fertile,  
 sind fruchtbar.

(tap on table)

οἶκος                    δ' ἐμ- πί  
 and their houses      are full  
 Und ihre Häuser     sind voll

πλά-                    και  
 of                        good  
 trefflicher            Güter.

Αὐ-                    δ' εὐ-  
 Their                    are  
 in                        Städten  
 cities                    governed  
 ihren                    herrschen  
 in                        with

ἡοι.                    πόλιν  
 just                     laws;  
 gerechte               Gesetze.

κοῦρανέουσι,  
 are beautiful;  
 sind schön.

ἀλβος                και  
 good                    and  
 fortune                wealth  
 Reichtum            und Glück

τε πολλος            και  
 and                     and  
 Glück                 and Glück

κατα καλλινυκικα  
 their women  
 ihre Frauen

πλουτος            οτηθει.  
 wealth  
 und Glück

follow them.  
 begleiten sie.

*crescendo*

(same tempo, i.e. 96-100 to the dotted quarter)

*mf*

δ' ευφροσύνη  
are radiant  
strahlen

νεοθηλάτ  
with the joy  
vor Freude

κυδιόσσι,  
ei youth,  
und Jugend.

*diminuendo*

παρθενι- και, παρθηνικάί τε παρθε- νικάί τε χορούς φεραν- θέσιν εύφρονι θυμώι

*p* The young women...  
Und die Mädchen

the young women play...  
die Mädchen spielen

in the  
in den

flowery  
blumigen

meadows,  
Wiesen.

παίζουσαι, σκαίρουσαι κατ' άνθεα μαλακά

dancing  
tanzen

and

with happiness  
mit Herzen voller

*crescendo*

πούς.  
in their hearts.  
Glückseligkeit.



(let stick bounce)

Ὁὐσά κε σὺ  
Holy Earth,  
Heilige Erde,

τιμῆσιν,  
Undying Spirit,  
unsterbliche Göttin,

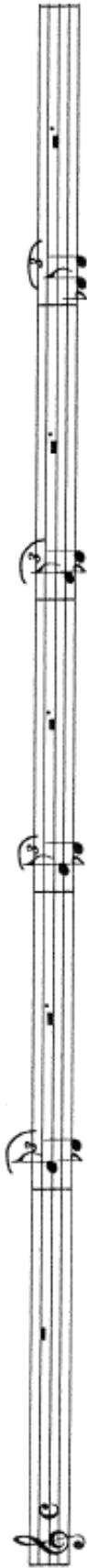
σεμνὴ θεά,  
so it is  
so ergeht es

ἀφθονοῦ.  
whom ye honor.  
die Dich ehren.

with those  
jenen,

*pp*

*poco a poco crescendo*



χαίρει,  
Hail to you,  
Gelobt seist Du.



θεῶν

μητέρα,

(Stir inside pot with stick, as though the pot contained some liquid)

Mother  
Mutter

of Life,  
des Lebens.

ἄλλοτε ἀστεροέντος, sky, Himmels.  
 Οὐρανοῦ by the stary des sternenreichen  
 You who are loved Geliebte  
 πρὸ- Be generous Sei grosszügig  
 φέρων and give me and spende mir  
 ὀάντι a happy ein glückliches  
 ἡδῆς life Leben  
 βίον in als  
 θυνήρε' return Lohn  
 αὐτὰρ so that auf dass  
 ἐγώ I can ich Dich  
 καὶ σέο continue immerfort  
 καὶ ἄλλης to praise you preisen kann  
 μνήσομαι with my mit meiner  
 αὐτοῖς. music. Musik.