



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE COMO OPCION DE TESIS

PRESENTA LA ALUMNA

LUZ ROSAURA GRADOS CHAVARRIA

PARA OBTENER EL TITULO DE :

LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN PERCUSIONES

ASESOR:

LIC. SALVADOR RODRIGUEZ LARA



MEXICO, D.F., A 27 DE NOVIEMBRE DE 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A la Memoria de mi abuelito Genaro Chavarría Jiménez.

A mis padres Rosaura Chavarría y Alfonso Grados, a mi hermano Bernardo H. Grados con todo mi cariño y admiración por el apoyo que me han brindado.

A mis Profesores

Julio Viguera
Alfredo Bringas
Francisco Sánchez

A mi Asesor Salvador Rodríguez

por su sabiduría, cariño y tiempo.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Loz Rosavía Grados
Chavarría

FECHA: 20 - Enero - 04

FIRMA: Grados Chavarría Loz Rosavía

Agradecimientos

A las siguientes personas por todos los momentos que hemos compartido, por su cariño, confianza, apoyo y comprensión:

Aída Rivas, Alberto Benavente, Aldo Aranda, Alejandro Moreno, Alejandro Villanueva, Alejandro Oviedo, Alma Rosa Ortega y familia, Alma Barbosa, Alonso Cortés, Andrés Gómez, Ariel Waller, Armando García, Armando López, Blanca Luz y Monserrat Chavarría, Aurelio León, Carlos Estrada, Carolina Morales y Alan, Carlos Eraso, Carlos Munguía, Carmen Valdés, Carmen y Sergio Armenta, Cipactli, Claudia Oliveira, Claudio Puente, Cristina Alquicira, Cuautli Vargas, Dael Alonso, David Cruz, David López, David Peña, Demetrio, Diego Sánchez, Diego Rodríguez, Gaby y Pedro Salvador, Edgar Macías, Efraín Flores, Elías Morado, Fausto, Filiberto Miramontes, Francisco Rasgado, Gilberto Medina, Gustavo Rangel, Gustavo Salas, Héctor Gallegos, Ignacio Guerrero, Iván Manzanilla, Jacobo León, Javier Gómez, Jesús Barco, Jorge Zúñiga, José Angel Lugo, José Antonio Guzmán, José Luis Romero, José Manuel Lagos, José Morales, José Manuel Rivera, Juan Carlos Crivelli, Juan Gabriel Hernández, Julián Velázquez, Eduardo Navarro, Eduardo Ordoñez, Hugo Fuentes, Laura Rueda y su esposo Antonio, Lester Rodríguez, Lorena Cervantes, Luis Gutiérrez, Luis Moreno, Mariana Molotla y familia, Miguel Cruz, Miguel Angel Gorostieta y familia, Nicolás Trinidad, Obet y Carlos Moreno, Omar Hernández, Oscar Villa, Pablo Méndez, Pati Lu, Pedro Hensel, Ramiro Baranda, Ramiro Chayle, Raúl Peña, René Ocaña, Ricardo Espinoza, Ricardo Montes, Roberto Zerquera, Rodrigo Alvarez, Roselina Moreno y familia, Sergio Aguilar, Sergio Barrón, Uriel Guzmán, Verónica Villegas y familia, Vicente, Víctor Barbosa, Víctor Castillo y Violeta (mi fiel perrita).

Y en forma especial al personal del Departamento de Difusión Musical, del Departamento Administrativo, Servicios Escolares (Propedéutico y Licenciatura), Centro de Iniciación Musical y a todas las personas que laboran en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.



INDICE	PÁGINA
I.- Programa del Concierto	6
II.- INTRODUCCIÓN	7
III.- Generally spoken it's nothing but rhythm . op. 21 (1990-91)	12
a) Biografía. Nebojsa Jovan Zivkovic	12
b) Entrevista con Nebojsa Zivkovic	15
c) La Música Popular Húngara	18
d) La Música Popular Yugoslava (Ex -Yugoslavia)	19
e) Análisis Musical	22
f) Comentarios	28
IV.- Variations for vibraphone and piano (1908)	30
a) Biografía. Daniel Levitan	30
b) Notas de la obra	30
c) Antecedentes Históricos del jazz	30
d) Análisis Musical	41
e) Comentarios	50
V.- Aritmética del sol (1994)	52
a) Biografía. Antonio Fernández Ros	52
b) La Música Electroacústica en México: CRONOLOGÍA	53
c) Notas de la obra	54
d) Música Programática	57
e) Análisis Musical	58
f) Comentarios	62
VI.- Wind in the Bamboo Grove (1980)	64
a) Biografía. Keiko Abe	64
b) Artículo. Mis pensamientos de la marimba: <i>Keiko Abe, 1996¹</i> .	67
c) Análisis musical	68
d) Comentarios	71

¹ <http://www.band.calpoly.edu/Drum/keiko.html>

VII.- Concierto para timbales y orquesta (1984)	
Arreglo para timbales y piano (1985) de Zita Carno	74
a) Biografía. William Kraft	74
b) Notas de la obra	77
c) Antecedentes históricos del concierto para Instrumento Solista y Orquesta	77
d) Análisis Musical	80
e) Comentarios	90
VIII.- CONCLUSIONES	92
IX.- FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	93
X.- NOTAS AL PROGRAMA DE MANO	95
XI.- ANEXO 1.- PARTITURAS DE LAS PIEZA	102
XII.- ANEXO 2.- DISCO COMPACTO	
Que incluye mapas analíticos.	

I:- Programa del Concierto que para obtener el título Licenciado Instrumentista- Percusiones- presenta la alumna LUZ ROSAURA GRADOS CHAVARRÍA.

GENERALLY SPOKEN IT'S NOTHING *

BUT RHYTHM . Op. 21 (1990-91)

Solo de multipercusión

1.- Generally spoken...

2.- It,s nothing but...

3.- Rhythm.

NEBOJSA JOVAN ZIVKOVIC
(1962)

Variations for vibraphone and piano (1908) *

DANIEL LEVITAN

(1908)

(1953)

ARITMÉTICA DEL SOL

para bongós y parte electrónica pregrabada (cinta magnética)

(1994)

ANTONIO FERNÁNDEZ ROS
(1961)

WIND IN THE BAMBOO GROVE

Marimba solo (1980)

KEIKO ABE
(1937)

CONCIERTO PARA TIMBALES

Y ORQUESTA (1983)

Reducción para piano

WILLIAM KRAFT
(1923)

Pianista Acompañante: Edith Ruíz
Uriel Guzmán

* Estreno en México

II.- INTRODUCCIÓN:

Desde principios del siglo XX la familia de los instrumentos de percusión es utilizada cada vez con un papel más importante en la forma orquestal, en el campo solista, de música de cámara, etc. Su función, limitada al aspecto rítmico, fue ampliada más tarde al campo melódico y al tímbrico. Los compositores buscaron nuevas sonoridades, en su empeño por ampliar el universo sonoro, hubo muchos intentos de imitar las máquinas y la naturaleza con instrumentos acústicos:

“El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar, la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido.

Esta evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No sólo en las atmósferas fragorosas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer fue normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción.

Para excitar y exaltar nuestra sensibilidad, la música fue evolucionando hacia la más compleja polifonía y hacia una mayor variedad de timbres o coloridos instrumentales, buscando las más complicadas sucesiones de acordes disonantes y preparando vagamente la creación del RUIDO MUSICAL. Esta evolución hacia el “sonido ruido” no había sido posible hasta ahora. El oído de un hombre del dieciocho no hubiera podido soportar la intensidad inarmónica de ciertos acordes producidos por nuestras orquestas (triplicadas en el número de intérpretes respecto a las de entonces). En cambio, nuestro oído se complace con ellos, pues ya está educado por la vida moderna, tan pródiga en ruidos dispares. Sin embargo, nuestro oído no se da por satisfecho, y reclama emociones acústicas cada vez más amplias”².

Instrumentos como la celesta, el xilófono y el vibráfono fueron utilizados por Debussy, Mahler, Strauss y Ravel y más tarde por la escuela de Viena con Stravinsky,

² “El Arte de los Ruidos”. Russolo, Luigi. Manifiesto Futurista, Milán, 1913.

Messiaen, Boulez y Stockhausen. La primera orquesta formada por percusionistas acompañantes de una voz que declamaba fragmentos de La Orestiada de Esquilo fue empleada por Milhaud, en Las Coéforas (1915). Stravinsky concedió una notable importancia a la percusión en Le Noces (Las Bodas, 1923). Con Ionización (1931) de Varése, la percusión llegó a un grado de madurez artística que fue consolidada por el Ballet Mecánico (1927), del norteamericano George Antheil, las Rítmicas 5 y 6 (1930), Roldán y por la Sonata para dos pianos y percusión (1937), de Bela Bartok.

En México, en la obra de Silvestre Revueltas, *el uso nunca textual de los temas populares, la violencia e irregularidad rítmica, el uso de polirritmias, el color instrumental y armónico con características personales como el uso incisivo de los instrumentos de metal, el uso percutivo de los de cuerda, la presencia de la percusión como trasfondo métrico, el refinamiento armónico, la flexibilidad formal y su experimentación con grupos orquestales poco usuales*³ hacen de obras como Ocho por radio (1933), Planos (1934) o Sensemayá (1938), un caso único en la historia de la música mexicana siendo obras muy importantes en el repertorio orquestal para percusiones. La obra Xochipilli- Macuilxóchitl (1940), la Toccata para instrumentos de Percusión (1942) y Tambuco para seis percusionistas (1964) todas composiciones de Carlos Chávez⁴ también se destacan en el repertorio mexicano de música de cámara para percusiones.

El piano fue considerado en la música moderna, como instrumento de percusión por varios compositores, entre ellos Stravinsky, Hindemith y Henry Cowell. Este último introdujo *los tone-clusters*, grupos o racimos de unas diez notas tocadas simultáneamente por medio de los puños, el codo y el antebrazo⁵.

Desde mediados del s. XX, los instrumentos de percusión se emanciparon y fueron tratados como solistas; paralelamente, constituyen dentro de la orquesta un grupo instrumental tan importante como los demás. Desde los años 60's se han formado numerosos grupos dedicados a los instrumentos de percusión. Esta familia instrumental ha tenido un

³ La composición en México en el siglo XX. Moreno Rivas Yolanda. Pp. 47-48.

⁴ Hacia una Nueva Música. Chávez Carlos, pp. 7-22.

⁵ New Musical Resources. Cowell, Henry. Pp. 117-118.

desarrollo enorme con la aportación y el intercambio de tradiciones, historia e instrumentos de diferentes regiones del mundo. La Percusión tiene un gran campo de trabajo e interacción con otras disciplinas del campo artístico, relacionándose con ballet, teatro, artes visuales, cine, danza y literatura, entre otras. Además del apoyo e interrelación con medios electrónicos.

El objetivo de este trabajo es hacer una compilación de la información que considero más importante, acerca de cada una de las piezas que conforman el programa, tales como: datos biográficos del compositor (a), aspectos históricos-sociales-culturales por los que está determinada la obra; se incluyen algunas entrevistas y comentarios de los compositores con aspectos técnicos, de ejecución, interpretación y composición, además de algunos comentarios personales.

Para cada una de las piezas se incluye un mapa analítico que es un esquema que facilita la comprensión. De acuerdo a como está organizada la obra, se construye un mapa para cada uno de los movimientos en los cuáles, de primera impresión, se pueden abarcar simultáneamente muchos aspectos de la obra: las partes en las que se divide, las secciones que son similares, iguales o contrastantes, la longitud de la pieza y de manera general se puede observar cuál es la arquitectura de cada una de las piezas. La utilidad de disponer la información musical en un mapa de esas características coincide con el planteamiento expresado por Clemens Kuhn⁶, cuando se refiere a esquemas analíticos: *“Son un medio auxiliar de orientación que nos hace posible estimar las peculiaridades de cada obra concreta”*.

Este mismo autor propone las siguientes categorías para articular la organización de un discurso musical:

- Repetición: se retoman ideas y partes sin modificaciones; son iguales unas a otras.
- Variante: se modifican ideas y partes; son similares entre sí. Es una referencia claramente reconocible al antecedente, sin ser idéntico a él: se desvía de éste sin distanciarse demasiado. Si predomina algo igual o similar, entonces la variante

⁶ Tratado de la forma musical. Kuhn, Clemens. Pp. 17-18.

se aproxima más a la repetición; si se da una preponderancia de lo diferente, o incluso de lo opuesto, entonces la variante se mueve en dirección del contraste.

- Diversidad: ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente: son diferentes.
- Contraste: ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí, son mutuamente opuestas.
- Carencia de relación: ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a otras son ajenas.

En la distribución del texto musical, el criterio es más simple:

A	B	
A ¹		C

La repetición literal o similar de un material es colocada debajo del material relacionado, mientras que todo material nuevo es colocado a la derecha. Por otra parte, la lectura se realiza como cualquier texto, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Es necesario, sin embargo, aclarar en un texto explicativo si los materiales nuevos representan alguna de las categorías de diversidad, variante o materiales carentes de relación.

En mi opinión, tal disposición del texto musical, resulta muy revelador de la forma musical, no entendida como una abstracción general sino como un plan concreto y particular que refleja las decisiones que tomó el compositor para organizar su material y a partir de este plan estructural, me parece que es posible (y deseable) el diseñar estrategias de ejecución derivadas de la arquitectura misma de la música.

Los mapas analíticos están contenidos en un Disco Compacto. Para su consulta se pueden abrir en cualquier computadora o bien hacer un ploteo de los mismos.

III.- Generally spoken it's nothing
but rhythm . op. 21 (1990-91)

Nebojsa Jovan Zivkovic

a) Biografía. Nebojsa Jovan Zivkovic (Neboysha Yovan Chivkovich)⁷:

Nebojsa significa: “he has no fear”, él no tiene miedo.

Nebojsa Zivkovic nació en Mitrovica, Yugoslavia en 1962. Estudió composición, percusión y teoría musical en Alemania con H. Schäfer y Miklos Kelemen. Sus obras son editadas por Moeck Verlag, Zimmermann y Studio 4 Productions. Cursó su posgrado en composición, teoría musical y percusiones, en Mannheim y Stuttgart, Alemania , donde reside desde 1980. Como marimbista y percusionista su intención es cultivar y difundir el repertorio ya establecido para percusión y marimba pero también crear y difundir material nuevo.

Recibió su Diploma en composición, teoría musical y percusión en la Heidelberg-Mannheim High School of Music y completó sus estudios de posgrado en ambas áreas en la Stuttgart High School of Music.

El compositor y percusionista Nebojsa Zivkovic se está convirtiendo rápidamente en uno de los hombres más eminentes de su campo, y encarna a la vez una rara tradición: aquella que resulta de la combinación de compositor y de virtuoso, práctica que era muy común en el siglo XIX y que tuvo a sus mejores exponentes en artistas tales como Paganini, Chopin y Liszt.

En 1985 recibió el primer premio en el Concurso TDK para músicos en Dusseldorf. Imparte regularmente clases maestras y talleres en varias escuelas de música y Universidades en Europa y en alrededor de veinte universidades de Estados Unidos. Además de sus obras para marimba y percusión, también realiza composiciones para orquesta y para grupos de cámara.

⁷ <http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm>

Su constante dualidad, su continuo trabajo como compositor y percusionista, formó su personalidad artística, tan única. Sus giras de conciertos lo han llevado en numerosas ocasiones a muchos países como a Estados Unidos, Austria, Bélgica, Polonia, Yugoslavia, Grecia, Japón, Taiwán, Corea y recientemente a México.

Es indudablemente uno de los más eminentes y más interesantes marimbistas y percusionistas que actualmente trabajan en Europa, no sólo por su cautivante ejecución sino también por todos los sentimientos que transmite al tocar y por su trabajo como compositor.

La música contemporánea es muy importante en el repertorio de Zivkovic, y muchos compositores han escrito obras especialmente dedicadas a él.

Existen pocos artistas hoy en día que se encuentren igualmente comprometidos como compositores e intérpretes y sobre todo tengan éxito en ambos campos, como compositores y percusionistas, tal es el caso de Nebojsa Zivkovic.

Esta dualidad consecuente de su trabajo artístico existe por al menos 50 años y ha dado como resultado más de 30 piezas para percusiones publicadas en Europa y los Estados Unidos. La mayoría de estas composiciones ahora forman parte del repertorio de muchos percusionistas en el mundo.

Aunque Zivkovic ha compuesto principalmente trabajos para percusionistas, en su "opus 13" hay algunas piezas escritas para ensambles de cámara, piano, orquesta e instrumentos vocales. Sumando a esto, su trabajo incluye dos conciertos para marimba y un concierto para cello.

Algunos de sus trabajos para percusiones pueden ser tocados por percusionistas novatos, y otros por intérpretes con experiencia y gran destreza, cuyas habilidades son indispensables para los recitales de solo. Esto es exactamente porque los trabajos de Zivkovic están escritos en varios estilos. Esta manera poliestilística de crear composiciones es un acercamiento posmoderno a la música que no tiene un código de conducta.

En su trabajo uno puede encontrar influencia de varios estilos, incluido el romántico, impresionista, expresionista y una vanguardia extrema de mediados del siglo XX. Sin embargo, es pertinente mencionar la afinidad de Zivkovic con la música folklórica de su propia herencia balcánica. De acuerdo con el propio compositor, la honestidad es una de sus prioridades mientras compone. Esta podría ser la razón por la que sus composiciones siempre suenan familiares, tan cercanas al oído de cualquiera, las emociones del alma ya sean escritas en una tonalidad cantable o atonales, e incluso los títulos de sus composiciones, por ejemplo Sprska Igra, Serbian Dance, To the God of rhythm, Les violons mor, Walter fürHerbert, Nada mnom je nebo zatvoreno, The heaven is closed, Trio per uno son claros ejemplos de lo que he mencionado anteriormente, la honestidad que le da color a la realidad de Zivkovic, la poesía que transmite a las personas que conoce, los sonidos que lo rodean.

Como solista, acostumbra ejecutar sus propios conciertos para marimba, como lo ha hecho con la Hannover Radio Symphony, la sinfónica de Stuttgart, Filarmónica de Bochum, Sinfónica de Cámara de Austria, y Filarmónica de Bielfeld, por mencionar algunas. El estreno mundial de su segundo Concierto para Marimba (1997) tuvo lugar en el aclamado Munich Herkulesaal, seguido de interpretaciones en Villach, Austria, Minneapolis, Norteamérica y Osaka, Japón.

Zivkovic ha realizado también algunas grabaciones para radio en Alemania y en otros países, y ha hecho algunas apariciones en televisión. Su producción creativa ha sido recientemente capturada en tres discos compactos de música para marimba y percusiones, y en otro que contiene la grabación del concierto para marimba y vibráfono de Darius Milhauds, grabado con la Sinfónica de Cámara de Austria en Viena.

b) Entrevista con Nebojsa Zivkovic.

Noviembre 25, 1990. By James Lambert.

Uneven Soul. A conversation with Nebojsa Joavn Zivkovic.

By Ben Toth, after Pasic'96 in Nashville⁸.

- Usted es reconocido como uno de los marimbistas más importantes en Europa si no es que en todo el mundo. Háblenos un poco acerca de como fue que se interesó en este instrumento.

Bien, actualmente mis raíces están en Yugoslavia así es que tuve la oportunidad de tener una educación yugoslava. Después de esto me mudé a Alemania y comencé a estudiar composición y percusiones en la Universidad de Heidelberg y Mannheim. Al terminar esto, estudié una maestría en Stüttgardt. Precisamente fue en 1980, al llegar a Alemania, que tuve mi primera experiencia al tocar marimba. Tuve mi primer acercamiento con las piezas japonesas y la música americana para después comenzar a interesarme por los trabajos europeos que se habían realizado para la marimba y me di cuenta que había muchas cosas que trabajar ya que Europa estaba, y aún está, un poco estancada en términos de música contemporánea y música nueva para percusión y marimba.

- Cuáles son los marimbistas que consideras que influenciaron tu manera de tocar?

En 1982 estaba tocando en un cubículo de percusión en Mannheim. Una persona entró, dijo hola y tiempo después me di cuenta que era Bill Zien, era el primer percusionista solista de Hamburgo. Después hablamos y él me explicó la técnica independiente (la Steven's) que usaba para la sujeción de las baquetas y los ataques, estaba impresionado por que yo había oído de todas estas técnicas pero no había prestado interés, además de estar acostumbrado a tocar con la técnica tradicional, y por supuesto le pedí que me explicara más cosas. Después en 1982, Leigh Howard Stevens impartió un taller de percusión en Kolberg, taller al cuál asistí. Entonces muchas cosas comenzaron a cambiar,

⁸ Percussive notes, Diciembre 1997.

estaba entusiasmadísimo en estudiar la técnica Steven's, pasé noches enteras traduciendo su método. Yo pienso que estas dos personas directa o indirectamente influenciaron mi técnica. Después, desde 1983 hasta ahora, tuve muchas lecciones y cursos con Keiko Abe en Holanda y aquí en Alemania.

- Estás identificado como un serio compositor de marimba. Puedes decirnos que tipo de influencias se pueden percibir en tus composiciones?

Gracias por esta pregunta. El problema es que hay muchos marimbistas y percussionistas que componen para este instrumento. Así es que es un peligro para mí, el ser identificado como marimbista compositor. Prefiero ser ubicado como un compositor que toca marimba, por que actualmente estudio composición más de lo que estudio marimba. La influencia que hay en mis composiciones no son de percussionistas, son de muy buenos maestros que tuve en mis estudios de composición. Estos dos grandes maestros fueron Hewrman Shafer y Milko Kelemen. De lo primero que compuse fue un concierto para marimba y gran orquesta en 1984 a la edad de 22 años. Yo me di cuenta de que ni Beethoven ni Tchaikovsky ni Shostakovich escribieron algo para marimba, así es que yo escribí este concierto. Después compuse una serie de piezas contemporáneas, eran piezas fáciles e incluso con carácter pedagógico para marimba, percusión y piano. Hay dos puntos que tomar en cuenta: uno es la calidad de la composición, aquí todos los parámetros están cubiertos; el segundo es el aspecto pedagógico; hay piezas fáciles como Macedonia y el Vals Serbio con las cuáles se puede practicar la técnica, la musicalidad e incluso aspectos de lectura, etc. Tengo suerte de que casi todas mis piezas hayan sido publicadas por studio 4 en California, por Verlag Zimmermann en Frankfurt y por Ediciones Moeck en Alemania.

- Nos podrías hablar más acerca de las influencias en tus composiciones?

Todo el folklore heredado de mi país, es por un lado una suerte pero, por otro lado, puede ser algo muy incómodo. No me puedo librar de esta influencia balcánica, ni siquiera en

las piezas más contemporáneas. Ciertas estructuras en cuanto a melodía, armonía y ritmo se refiere, pueden ser atribuidas a mis raíces balcánicas. Y también he tenido la oportunidad de escuchar una amplia variedad de música contemporánea y participar como intérprete en muchos festivales alrededor del mundo así es que tengo influencia de muchos lugares en los que he estado y a la vez no tengo una influencia específica de ninguno de ellos, me gusta disfrutar de la música de diferentes compositores como Mahler y también descubrir la música de grandes compositores como Allan Peterson...

- Tus piezas son muy variadas en cuanto a dificultades técnicas se refieren y a su vocabulario musical. Algunas piezas son muy tonales, con melodías que la gente disfruta cantando y las recuerda con facilidad, y otras piezas son mucho más sofisticadas. Puedes hablarnos un poco acerca de esto?

He escrito piezas de xilófono y de marimba para principiantes así como piezas virtuosas y más complejas como Tensio o Ultimatum I, para marimba solista, o bien Ultimatum II para duo de marimbas. Supongo que este esquizofrénico comportamiento, refiriéndome a componer piezas en C Mayor para una fácil audición o componer todo lo contrario; todo esto viene de la mezcla de experiencias que he tenido.. crecí en Yugoslavia, después de esto estudié composición, teoría musical y percusión en Alemania, así es que todas estas influencias; la educación Alemana y Yugoslava, la música contemporánea, la música folklórica, la música pop, la música sacra y por supuesto mi propio estilo por que soy de sangre balcánica; todo esto hizo que me permitiera componer piezas de una audición fácil y también soy capaz de componer piezas contemporáneas con demasiada energía, como Tensio o Ultimatum.

Considero importante conocer un poco más acerca de la música por la que está influenciado este compositor:

c) La Música Popular Húngara:

El interés general en la música húngara surgió primeramente por algunos trabajos de los grandes maestros vieneses, Haydn, Beethoven, Schubert cuando algunas exóticas danzas con acentuados ritmos aparecieron. Eran llamados generalmente *all' Ongarese* llamando la atención de las personas a los húngaros.

Los gitanos vagaban por las villas húngaras, dándose cuenta de la música popular de los campesinos, que apenas tenían influencia de la civilización occidental, trayendo otros elementos de la música popular a las ciudades. Rápidamente se ganaron el corazón de los ciudadanos, que querían una música propia. Sus elementos populares fueron tomados como posesión nacional, por un largo número de compositores urbanos, y entonces surgieron las canciones y danzas populares sensualmente interpretadas por las bandas gitanas las cuales se volvieron famosas como música húngara gitana, y que aún ahora predomina en hoteles, cafés y restaurantes de Hungría.

Si deseamos apreciar de manera más específica el valor artístico de esta música popular descubierta, debemos tomar en cuenta a dos grandes artistas, Béla Bartok y Zoltán Kodály, como los hombres que descubrieron esta tradición de la música popular húngara, y le dieron su forma artística.

Una característica del ritmo húngaro es el uso de notas con puntillo, con la primera nota muy acentuada (♯ ♯ .) o (♯ . ♯)⁹.

⁹ Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales. Nettl, Bruno. Pp, 89.

d) La Música Popular Yugoslava (ex. Yugoslava):

En las canciones populares de los yugoslavos, que se encuentran divididos en tres clanes: serbios, croatas y eslovenos, dos grandes culturas se entrecruzan. La Europea y la oriental.

La nación yugoslava¹⁰ vivió durante muchos siglos en varios estados bajo varias influencias. Así que existe una gran cantidad de elementos extraños que toman parte en naciones vecinas, parte bajo la influencia de las canciones de la iglesia o por el traspaso de melodías nacionales, de un lugar a otro. Pero su carácter musical era excesivamente vital para la fuerza de las almas eslavas. Por estas influencias, las canciones populares yugoslavas, pertenecen a las más originales de las naciones europeas.

La música de los eslavos del sur, siempre se caracterizó por el sujeto que representa. Es por ello que puede tener un carácter idílico, inocente o guerrero, es parecido a la música rusa, y podemos decir que la armonía de las canciones populares yugoslavas es la más significativa y la más interesante después de la armonía rusa. La disonancia es característica en la música de los sureños eslavos, es usada en Eslovenia, Croacia, Medjumurye, y particularmente de la manera antigua en Istria, Primorye, y Dalmatia. Las canciones de los campesinos yugoslavos sólo se cantan sin acompañamiento si es absolutamente necesario, es una armonía diferente, y depende de si el país pudo o no desarrollar su música bajo la influencia europea, así encontramos en diferentes partes del país, rangos que van de la armonía normal del oeste, a la más antigua y primitiva, todas ellas, fases del desarrollo de la música europea.

En la parte noroeste y oeste de Yugoslavia, Eslovenia, la influencia germana predomina. Las canciones de los eslovenos están compuestas en base a las escalas mayores y menores de los europeos. Las melodías son cantables y nos recuerdan algunas canciones de países Alpinos. Pero difieren en la falta de ornamentación. A los eslovenos les gusta

¹⁰ Idem , pp. 94.

emplear intervalos grandes y los ritmos y arquitectura de sus canciones es simétrica. En sus canciones nuevas se pueden observar influencias de Italia y Alemania.

En Medjimurye, la parte de Croacia que se encuentra cerca de la frontera de Hungría, encontramos tesoros musicales exquisitos. Con las melodías eslovenas, estas se encuentran entre las más bellas perlas del genio yugoslavo nacional. Ellos reflejan, algo de la influencia, de la música húngara, y su carácter eslavo no se pierde en el más mínimo grado. En carácter son completamente europeos. Las canciones de Croacia, se encuentran en el límite de las culturas europeas y orientales, pero han mantenido sus características en el campo musical. Junto con las melodías de Istria, estos son los productos más puros de la música yugoslava. Son muy variados en melodía, a veces melancólicos, y otras veces alegres y vivo, en rango nunca sobrepasan la sexta. La melodía generalmente se mueve a través de pequeños intervalos, segundas mayores y menores, a veces en terceras menores, cuartas y quintas perfectas.

Las formas más antiguas y primitivas se encuentran en las canciones de Istria¹¹. No es posible escribir algunas de esas canciones con nuestras notas musicales normales, y sólo es posible grabarlas en discos de gramofonos, su forma ordinaria es la diafonía. En ellos ha sobrevivido la tradición, del *cantus gemellus*, esto es el movimiento paralelo de terceras y sextas, que comienza y termina con la misma tonalidad o en la octava.

Bajo la influencia de la cultura del este, se encuentran las partes que por siglos fueron dominadas por los turcos, y son principalmente Bosnia y Herzegovina, aparte de Serbia y Macedonia.

En Slavonia y la Vojvodiana, dos culturas se encuentran, la del oeste y la del este. Esta mezcla ha tenido resultados importantes en las canciones populares de estas regiones. Sus melodías son especialmente hermosas, y como tienen algunos elementos de las canciones croatas, todavía tiene muchas peculiaridades orientales en ellas. Las melodías de Bosnia y Herzegovina tienen una especial influencia turca.

Ya que la música turca deriva su carácter de la música árabe, podemos hablar de una influencia árabe. Encontramos un gran uso de los viejos modos: lidio, hipodórico, mixolidio, etc. Naturalmente en todas estas canciones la segunda aumentada oriental es predominante. De especial interés son las canciones de amor bosnias, los llamados

¹¹ Región de Yugoslavia, formada por una península calcárea, bañada por el Adriático.

sevdalinke. Son similares en melodía y de casta turca, así que el cantante, de acuerdo con el ejemplo oriental usa varias *shriekas*, (saltar una octava o una sexta mayor) y otras figuras son cantadas de acuerdo a la tradición, sin ninguna armonía comprensible. También son típicos los romances gitanos, que tienen poco o nada en común con la genuina música nacional.

Aún más fuerte es la influencia de la música oriental en Serbia y Macedonia, ahí percibimos el modo turco árabe no solo en la melodía, también en las palabras turcas usadas en las canciones. Las más frecuentes son las canciones de héroes, debido a la vida de los habitantes de esta región, la cuál se encontró siempre bajo los signos de la guerra y la lucha. En esto se han encontrado muchos rasgos de los aborígenes de la península balcánica. Al momento de la migración de las naciones cuando los serbios aparecieron en su país actual, encontraron a los Illyres, y de ellos tomaron su manera de cantar. En muchas canciones serbias descubrieron influencia de otras naciones y personas, con quienes los serbios tuvieron contacto aún antes de instalarse en la península balcánica, entre ellos los avaros, y después los griegos, albanos, húngaros, rumanos, búlgaros e inclusive los tártaros.

El uso de tres secciones, como ABA, con la sección central más larga o más corta, y a veces a un tiempo diferente de la primera, se encuentra a veces en los Balcanes y entre los Checos. En todos los Balcanes y en la región del Báltico, se encuentran canciones con dos, cinco, y seis o más frases. Estas pueden, con frecuencia, dividirse en unidades asimétricas (como las medidas del ritmo búlgaro). Tal vez era inevitable que una zona tan rica en melodías folklóricas y en folkloristas como los Balcanes, se convirtiera en pionera de la clasificación de formas musicales. Bartók ideó un sistema que utilizó en su labor de recoger canciones húngaras, eslovacas, rumanas y serbo-croatas. Aunque la polifonía no es común en la zona del Báltico, si aparecen algunas veces segundas verticales y algunas veces segundas paralelas¹².

¹² Idem, pp. 106.

Generally Spoken it's nothing but rhythm, Op. 21 (1990-91)

Duración: (9:50 min.)

e) Análisis Musical:

La pieza es un solo de multipercusión que utiliza platillos, china gongs, cencerros, woodblocks, bongós, vibráfono, toms y una cortina de bambú¹³.

La pieza utiliza como recurso sistemático las reiteraciones. El compositor usa un proceso de suma: plantea una idea y le va agregando más células rítmicas, algunas veces cambiando un instrumento por otro o bien usa la interpolación de un motivo entre dos motivos presentados anteriormente. Como se puede ver en el mapa, se presenta un primer material (a), al siguiente compás se repite y se le añade material nuevo (a + b), luego se repite todo lo anterior y se le suma material nuevo (a + b + c) y así sucesivamente con los nuevos motivos que presenta (d + e + f , etc).

A pesar de ser una pieza sin división de movimientos, es el compositor quién hace hincapié en la división de la misma¹⁴:

Primer Movimiento (3:03):

”Generally Spoken...

Effectuoso (♩ = 126)

“Generalmente hablando...”, es decir, cuando está por ser abordada, universal y comprensivo. Existe la cortesía pero también la censura¹⁵.

En los motivos que se presentan en el primer movimiento predominan las combinaciones hechas con los cencerros, woodblocks, bongós y los platillos sobrepuestos, el instrumento que menos se utiliza es el vibráfono.

¹³ En la hoja de dotación y notación de la partitura, se ven las características de cada instrumento.

¹⁴ El compositor no especifica los compases, la numeración del análisis está basada en el mapa analítico, y la numeración se reinicia en cada movimiento.

¹⁵ Palabras del compositor, referidas en el disco, “Generally Spoken it's nothing but rhythm”, haciendo un comentario en cada movimiento.

La Sección I abarca del compás 1 al 18. La pieza comienza con un trémolo en los gongs y sorpresivamente ataca al compás 2 un motivo que inicia con una apoyatura, está compuesto por dieciseisavos en una mezcla de wood blocks, cencerros, bongós y el último sonido del grupo con una nota del vibráfono. El compás 3 es igual al 1 y el 4 es igual al 2 (ver mapa analítico). En el compás 5 se siguen mezclando todos los instrumentos en figuras compuestas por dieciseisavos; los compases 6, 7 y 8 son iguales a los anteriores. El compás 9 las figuras de dieciseisavos conducen al compás 10 en el que hay un juego entre los platillos y los gongs para terminar en el compás 11 con dos figuras de dieciseisavos y un trémolo en el platillo. El compás 12 es igual al 10 y el compás 13 es igual al 11, pero en el compás 13 el motivo está escrito en octavos y presenta un *accelerando* que termina en un gong. En el compás 14 se inicia un nuevo motivo; es una interpolación compuesta por dieciseisavos, que termina con un trémolo de gongs y de bamboos; en el compás 15 se repite este motivo pero en lugar de terminarlo con trémolos, termina con *woodbloks*. El motivo se vuelve a repetir en el compás 16 y termina con dieciseisavos en el tom de piso, los bongos y el platillo; de nuevo este motivo y sus terminaciones se repiten dos veces en el compás 17; en el compás 18, intercala el vibráfono, los cencerros y *woodblocks*, en figuras de dieciseisavos. La intensidad general de esta sección es de *forte*, excepto en los motivos con *trémolos* que presentan una intensidad menor.

La Sección II comienza en el compás 19 (*meno forte*), inicia una frase de dieciseisavos con un pedal de vibráfono (mi bemol , la bemol) mezclando los cencerros, *woodblocks* y platillos terminando la frase con negras en *sforzando*. En el compás 20 es la misma frase que el 19, sin el final de las negras, sino que sigue las figuras en el compás 21, el cencerro en sol, junto con el platillo, se repite en el c. 22 y 23, pero añade treintaidosavos en éste último; en el c. 24 comienza con la nota pedal del vibráfono para luego mezclar los cencerros, woodblocks y los platillos. El 25 es igual al 24 pero añade el pedal octavado del vibráfono. El c. 26 es muy similar al 25 pero termina en 4 figuras de octavos, el 27 es igual al 26 pero termina con 2 dieciseisavos y dos octavos; en el compás 28, además del pedal del vibráfono, únicamente se combinan dieciseisavos en los cencerros, *woodblock* y platillo que acompañan al *woodblock* en sol. En el c. 29 se hace una mezcla: el principio del compás 28 y la última parte del compás 27. En los compases 30,31 y 32 hay una frase de

dieciseisavos en donde destacan el pedal del vibráfono en índice 5 y 6, las figuras de dieciseisavos son tocadas en los gongs. El resto de la frase es una combinación rítmica de los cencerros con los *woodblocks*. La intensidad general de esta sección es *forte* con un *diminuendo* al final de la sección.

En el c. 33 hay un cambio total de intensidad, esta sección es *piano*, se mantiene un pedal de dieciseisavos en el vibráfono en la parte superior (mano derecha), mientras la parte inferior (mano izquierda) forma un tema combinando los cencerros, los *woodblocks* y la nota pedal del vibráfono hasta desaparecer en un *ritardando* y *diminuendo*; este compás es una pequeña transición que conduce a la siguiente sección.

La siguiente sección abarca del compás 34 al 45 es una Reexposición del material presentado en la Sección I (compás 1 al 14) utilizando como diferencias los tresillos que presenta en los compases 35 y 38. La intensidad de esta reexposición es *fortísima* (ff), excepto en los compases 35 y 38 que son en mp..

El final de este movimiento es en el compás 46, en donde mantiene un trémolo en los gongs (mano derecha) mientras la parte superior (mano izquierda) crea un tema por quintas que va desapareciendo en un *ritenuto* y *diminuendo* (*al niente*).

Segundo movimiento (2:27):

...it's nothing...

Adagio e Dolcissimo (♩ = 50)

'No es otra cosa que...' es decir, recostado en el pasto aún húmedo de una mañana de verano en el India, contemplando los cielos y percatándose de la tenue distancia azul y la sombra verde de la Tierra.

Todo este movimiento es muy tranquilo, utiliza generalmente dinámicas de *piano* o *pianísimo*, por lo que el coral que se forma con el vibráfono (con el pedal siempre abajo) tiene un mayor contraste, comparándolo con el material usado en el primer y tercer

movimientos. En este movimiento predominan los motivos conformados por el vibráfono combinándolo en algunos motivos únicamente con los cencerros.

En el primer compás, la parte inferior presenta un sonido prolongado a través de un trémolo en el cencerro grave (fa#) sonido que después cambia al cencerro agudo (si). Sobre estos sonidos, la parte superior presenta un pequeño tema que es repetido en el compás 2 cambiando el registro una octava arriba.

Como se puede observar en el mapa, hay un cambio de velocidad: poco meno mosso ($\text{♩} = 42$). En el compás 3 se presentan por primera vez figuras de quintillos ejecutadas únicamente en el vibráfono; en el compás 4 se utilizan trémolos por terceras en el vibráfono y un pedal continuo en el cencerro en si. En el compás 5 utiliza quintillo en ambas manos, solamente ejecutadas en el vibráfono; el compás 7 es similar al compás 4 pero existe una interpolación de un motivo que anteriormente no se había presentado, dieciseisavos y tresillo de negra en el compás 6; el compás 8 es similar al compás 3 y 5 pero maneja quintillos en la voz superior y seisillos en la inferior; los compases 9, 11 y 15 son iguales, utilizan quintillos en la mano izquierda y tresillo y seisillo en la derecha. En el compás 10, Alternando las manos, conforma un motivo con seisillos, dieciseisavos y tresillos.

En el compás 12 vuelve a aparecer el tema que fue presentado al inicio del Segundo movimiento en el compás 1. Los compases 13 y 14 presentan material que introduce al tercer movimiento: en el compás 13: arpeggio, seguido por una sección *ad libitum* que combina el vibráfono junto con los cencerros y los gongs y en el compás 14 un *desacelerando* con *crescendo*. En el compás 16, notas dobles con intervalos de quinta van descendiendo hasta terminar el movimiento e inmediatamente atacar al tercero.

Tercer movimiento (4:20):

...but rhythm”

Rítmico, Scioltamente con slancio (♩ =176)

“ pero el ritmo- cuando del durmiente, un impulso arcaico del alma se libera y fluye, sin restricciones hacia la superficie como una fuente efervescente. Es en esta fuente que el sediento de la pulsación de la armonía puede apagar su sed”.

N.J.Z.

En este movimiento se presentan muchos contrastes en intensidad. Motivos en *piano* seguidos de un ataque en *sfz*, secciones rítmicas en *mf*, *diminuendos*, y reguladores en el final.

La Sección I (sección improvisatoria), abarca el compás 1 y 2. Ataca con un pedal en la parte inferior (mano izquierda), utiliza el tom de piso (fa) y la nota fa (índice 4) del vibráfono. En la partitura se indica una rítmica que debe ser tomada como guía para seguir improvisando (*simile, sempre, improvis.*) . El patrón repetido tiene que ser muy rítmico y tocado con mucha energía dando un carácter incluso, para ser bailado. En toda esta sección mientras la mano izquierda lleva este ostinato, la mano derecha añade pequeños motivos, que son presentados en una secuencia definida pero superponiéndola al ostinato de forma definida por el intérprete; utiliza trémolos, *desacelerandos*, tresillos, octavos, arpegio y dieciseisavos, todas estas figuras tocadas en los diferentes instrumentos que tiene el *set (conjunto)*, en esta secuencia predominan las combinaciones con el vibráfono.

En el compás 2, un motivo presentado en los gongs, da paso a la Sección II (compás 3 al 13). En el compás 3 inicia un bajo en el tom de piso que continúa durante todo el movimiento (excepto en el compás 14), la parte superior (mano derecha) comienza un motivo utilizando segundas menores, con las notas fa y sol bemol, del vibráfono combinando dieciseisavos y treintaidosavos conformando el Motivo I. En el compás 4 varía la rítmica del Motivo I y termina con notas dobles por cuartas en el compás 5; en el compás 6 presenta de nuevo el Motivo I. En el compás 7, dieciseisavos y treintaidosavos con intervalos de 3^a, 4^a y 6^a en la voz superior; en el compás 8 mientras en el bajo en el tom

de piso aparece el fa (índice 4) del vibráfono, en la parte superior aparecen motivos utilizando los platillos, los gongs, cencerros e intervalos de 2,3,4 y 6 en el vibráfono formando una progresión ascendente. En el compás 9 aparece otra vez el Motivo I. Como se puede ver en el mapa (proceso de suma), el compás 10 es igual al 4 pero en lugar de terminar con los intervalos de 4ª, termina la frase con un acorde compuesto por una cuarta en la voz superior y el cencerro agudo (si) en la voz inferior; el compás 11 es igual que el 10 pero ahora se le añade otro acorde de cuarta y el cencerro grave (fa#). El compás 12 es igual que el 11 pero se le agrega un motivo más de dieciseisavos y un acorde más, esta vez de tercera en la voz superior y el cencerro en si en la voz inferior. El compás 13 es igual al 12 pero se le agregan 4 motivos más en dieciseisavos, un acorde de 6ª en la voz superior y en la inferior el cencerro grave (fa) junto con la nota la bemol en el vibráfono.

En el compás 14 hay una larga frase compuesta por motivos de dieciseisavos que se van distribuyendo en todos los instrumentos; aparecen barras de compás punteadas, “imaginarias”, que indican el fraseo que quiere el compositor y las agrupaciones de los dieciseisavos; al terminar el compás 14, hay una barra de repetición por lo que hay que volver a tocar desde el compás 8.

Después de la repetición, el compás 15 es un pequeño puente al que le sigue la Reexposición de la Sección II. Está formado por tresillos, la primera nota del tresillo se toca en el tom de piso y la nota re del vibráfono, las siguientes dos notas del tresillo se tocan con la mano derecha en los toms. Esta frase se repite (*seconda volta, ritenuto* ♩ = 160) con un *diminuendo* que retoma el Motivo I, en el compás 16 y recordando la manera en la que agregaba acordes del compás 10 al 13; esta vez el proceso es similar (proceso de suma) : en el compás 16 es el Motivo I que termina con dos notas en el vibráfono y los gongs; en el 17 al motivo I se añaden 3 notas en el vibráfono y los gongs, las dos últimas repetidas; en el 18 al Motivo I se añaden dos notas en el vibráfono y los gongs y dos acordes con el vibráfono y los dos cencerros.

Para finalizar este movimiento y toda la pieza, en el compás 19 hay una sección que recuerda al primer compás de este movimiento, es una Coda que mantiene un ostinato en el

tom de piso y la nota fa del vibráfono y en la mano derecha presenta pequeños motivos de carácter improvisatorio (de la forma anteriormente descrita), ($\approx 35''$ *malinconico, liberamente e tranquilo*) para llegar al final en dónde utiliza trémolos en ambas manos, combinando los instrumentos, y con un trémolo cromático (*chrom. tremologliss.*), hace un *crescendo* que llega al final, en dónde se oyen en el tom de piso, a la distancia, las 4 últimas notas de la pieza, seguidas por un calderón con duración de $\approx 6''$. En los últimos sonidos hay un contraste de intensidad, el trémolo cromático termina en *ff*, un corte con calderón y los últimos cuatro sonidos de la pieza en *pppp!*. Una peculiaridad de las canciones folklóricas de Europa es sostener la nota final durante varios segundos, o dejar que se desvanezca mediante un glissando.

f) Comentarios:

Como menciona el compositor, el acomodo y la elección de los instrumentos es muy importante. En la partitura viene integrado un dibujo en el cuál el compositor especifica, qué instrumentos se deben utilizar y en que forma se tienen que acomodar. Al aclarar que el acomodo de los instrumentos debe ser así, no permite al ejecutante la libre elección de este acomodo atribuyendo esto a que, de no ser distribuido de esta manera, habrá secciones que no se puedan tocar. Esta exigencia del compositor se entiende perfectamente, puesto que él tiene pensada su pieza para ser tocada de alguna forma. Pero en lo personal, creo que cada quién tiene una anatomía diferente y necesita buscar la manera en la cuál puede hacer más fácil o cómoda la interpretación de una pieza, y más en este caso, en el que se utilizan tantos instrumentos.

En mi interpretación, no cambio drásticamente el acomodo sugerido por el compositor. Lo único que cambio es la posición de los toms que tengo en los extremos: los toms del lado derecho los pongo a la misma altura en lugar de dejar uno suspendido en el aire por que para mí es más cómodo y seguro (sobre todo en los pasajes rápidos) tocarlo a la misma altura que las demás membranas en lugar de hacer un movimiento diferente y tocarlo suspendido en el aire, la cortina de bamboo la coloco a la derecha de los *woodblocks* y cencerros; en cuanto a los demás instrumentos trato de cerrar el acomodo, no

dejarlo tan extendido para poder tocar con mayor precisión los pasajes de la pieza; sugiero poner los instrumentos a una altura uniforme, tomando como referencia el vibráfono. Entonces los demás instrumentos habrá que ponerlos cerca de las teclas y como todo nos queda más a la mano, el resultado de la ejecución de la pieza será mucho mejor.

Ahora bien, tener cada uno de los instrumentos que pide el autor hará que la pieza suene como está pensada. Pero, no siempre se pueden conseguir los instrumentos con tales o cuales afinaciones y tamaños por lo que cada ejecutante tiene que resolver con que va a sustituir lo que pide el compositor. Esto, en mi opinión, no es cambiar la pieza, es sólo ajustar las necesidades a las posibilidades y acomodar los instrumentos de acuerdo a como se pueda realizar una mejor ejecución individual, obviamente buscando o creando instrumentos lo más parecido posible, sino en la forma, sí en el sonido.

La pieza es sumamente interesante. Combina la escritura tradicional de una pieza de multipercusión con la escritura para música contemporánea. La forma en la cuál distribuye los instrumentos en la partitura permite una lectura muy cómoda y clara para el ejecutante.

Así como el autor es muy específico en cuanto al acomodo y los instrumentos, también lo es en cada una de las indicaciones que presenta. La cuidadosa ejecución de cada uno de los cambios de velocidad, de intensidad, de saturación, de carácter, así como respetar los segundos que se piden y las recurrentes pausas, harán que la pieza sea impactante para el público.

a) Biografía. Daniel Levitan (1953):

Estudió composición en el Colegio Bennington con Henry Brant, Vivian Fine y Martha Ptazynska.

Estudió marimba con Tom Hemphill , tabla con Phil Ford y Ray Spiegely conga percusión latina con Frank Malaba. Principalmente ha compuesto obras para percusión.

Entre otras comisiones ha trabajado con el Cuarteto Kronos, la Sinfónica de Terre Haute y el ensamble del colegio Ithaca.

VARIATIONS para Vibráfono y piano:

Duración: 10:00 min.

b) Notas de la obra:

Fue compuesta en 1908, por una comisión de Ted Piltzecker, Dave Samuels y Douglas Walter a través de la Fundación Nacional de Artes. Está dedicada a Douglas Walter. Se estrenó en el PASIC' 1988, en San Antonio, Texas con Doug Walters en el vibráfono y Ron Newman en el piano.

La pieza consta de una Introducción, un Tema, tres Variaciones y Coda¹⁶. Tanto la parte del piano como la parte del vibráfono están escritas en lenguaje jazzístico.

c) Antecedentes Históricos del JAZZ¹⁷:

El jazz es la forma Norteamericana de la música de baile, la cual se ha ramificado en tantos diferentes estilos que son difíciles de definir. Puede ser clasificado como *Diexeland*, *ragtime*, *blues*, *berrel-house*, *boggie-woogie*, *swing*, *bop*, o *jazz progresivo*. Se le ha suavizado para convertirlo en "jazz sinfónico", mezclado con música country

¹⁶ Para una mayor claridad de los conceptos, es muy importante comparar todos los datos, con la partitura y el mapa analítico de la pieza.

¹⁷ Enciclopedia de la música. Hamel, Fred y Hurlimann, Martin. Tomo 2, pp.709-720.

“hill-billy” para convertirse en *“folk-rock”*, o con un determinado ritmo latino para volverse *rumba, conga, mambo o cha-cha*.

A mediados del siglo XX y desde 1910, el jazz en sus variadas formas y estilos ha conquistado al mundo. Para mucha gente es la contribución más grande que Norteamérica ha hecho al mundo de las artes.

El jazz está basado en la improvisación. El intérprete toma una idea básica de algún compositor y después la cambia para adaptarla a su propio estilo de interpretación. El gran músico de jazz parece hablar de forma directa a su público por medio de su improvisación. Utiliza ritmos, acordes, melodías e instrumentos tales como los que se utilizan en la música sinfónica. Variando el uso de estos elementos musicales. El jazz habla en el lenguaje de la música pero con un acento propio y especial.

El corazón del jazz reside en el ritmo. Los ritmos de jazz tienen un balance o “swing” porque se encuentran sincopados. Los tiempos débiles y las partes débiles de los tiempos son acentuadas.

Este desplazamiento de acentos y la síncopa, no nacieron con el jazz. Han sido utilizados por compositores europeos durante cientos de años, y se encuentran también en mucha de la música de Asia y África. La síncopa ha sido utilizada en el jazz convirtiéndose en su característica rítmica más importante. En contra del pulso estable del compás (tocado por la sección rítmica o la mano izquierda del pianista) los instrumentos melódicos acentúan los tiempos débiles, o contratiempos, en un compás de 2 o de 4 tiempos. Las partes débiles del tiempo son acentuadas, o bien, la melodía o los acordes se tocan ligeramente anticipados.

En el jazz los acentos de una métrica son contrapuestos con los acentos de otra métrica, la melodía en 3/8 es tocada contra un acompañamiento en 4/4. Otra forma de síncopa encontrada en el jazz y la música Latinoamericana es la distribución de los octavos de manera desigual: en lugar de ser 4 + 4 el patrón se vuelve 3 + 3 + 2. Los acordes siguen los mismos patrones que se utilizan en la mayoría de las canciones folklóricas y que están en la música de Bach y Mozart. Estos acordes a menudo son vueltos más complejos por medio

de la adición de una o más notas a cada uno, como las armonías utilizadas por el compositor impresionista Francés Debussy. El más reciente jazz ha agregado notas que hacen que los acordes suenen bastante disonantes, así como mucha música sinfónica contemporánea.

Las melodías en el jazz son tan variadas como las melodías en cualquier otro estilo de música. Pueden ser cortas, llevando "*riffs*" (motivos de 2 o 4 compases que se repiten). O bien pueden ser largas, de línea curva, tales como en un solo de saxofón en el "jazz progresivo". Las melodías de jazz utilizan muchas "notas *blue*" -notas que fluctúan entre una nota del acorde y la nota inmediata inferior (por ejemplo, entre Mi y Mi b, sobre un acorde de Do Mayor). Las primeras notas *blue* en el jazz fueron la tercera y la séptima descendidas en la escala mayor (Mi b y Si b en la tonalidad de Do Mayor). Dichas notas fueron denominadas notas *blue* debido a que eran muy utilizadas por los cantantes de *blues*. Gradualmente se fueron utilizando más y más pero con intervalos de segunda, quinta y sexta descendidas en la escala. Los músicos que tocan instrumentos de aliento o de cuerda, no tienen dificultad para imitar las deslizantes notas *blue*. Los pianistas recurren a las apoyaturas o bien tocan ambas notas al mismo tiempo para obtener el efecto de la nota *blue*.

La forma musical del jazz consta de una serie de variaciones sobre una canción de *blues* de 12 o 16 compases, o bien de una canción popular de 32 compases. La forma de la canción popular de 32 compases es AABA – esto es, cuatro secciones de 8 compases. La primera, segunda y cuarta secciones son similares. La tercera parte, conocida como "puente", utiliza material musical diferente. Las variaciones, como las variaciones en la música sinfónica, usualmente mantienen el patrón armónico de la melodía original. los ejecutantes utilizan los acordes como base para variaciones. La calidad de estas variaciones depende de las habilidades e imaginación de los intérpretes.

El primer Jazz siempre fue improvisado. Pero en los 1920's, a medida que las bandas de baile se hicieron más grandes, los arreglistas comenzaron a escribir introducciones y finales. En medio de las secciones arregladas los músicos tocaban solos. Hetcher Henderson, Don Redman y Duke Ellington fueron los primeros arreglistas que

intentaron capturar el espíritu de la improvisación en sus arreglos escritos. Aún dentro de estos arreglos había espacio para solos de improvisación, ya fueran de la longitud de todo un coro, o de un “*break*” de uno o dos compases (una especie de cadencia corta de jazz).

El jazz ha recibido con agrado al vibráfono ya que puede ser ejecutado con gran énfasis en el ritmo, así como con invención melódica sutil. En las manos de virtuosos del instrumento, tales como Red Norvo y Lionel Hampton, el vibráfono se ha vuelto uno de los instrumentos favoritos del jazz.

Los inicios del jazz son oscuros. Originándose en el sur de los Estados Unidos, se desarrolló a partir de la combinación de canciones de violinistas Escoceses e Irlandeses, viejas melodías de baile Criollas de Louisiana, espirituales negros y blancos e himnos de reavivamiento espiritual, canciones de trabajo de negros, solos de banjo de comedia (*minstrel*: actor cómico que remeda al negro norteamericano), y ritmos de tambores traídos desde África por los esclavos negros. El resultado - un baile contoneante y muy rítmico, con un acompañamiento sincopado - fue muy popular entre los esclavos negros de las plantaciones del sur de los Estados Unidos a mediados de los 1800’s. A principios de los 1870’s, los músicos negros tocaban música de baile sincopada en el violín, el banjo y el contrabajo reuniéndose en las casas de baile situadas en los terrenos a lo largo de los ríos Ohio, Missouri y Mississippi.

Nueva Orleans ha sido denominada la cuna del jazz instrumental. Ahí, en los 1880’s y 1890’s, las bandas de músicos negros tocaban para los desfiles callejeros y para los funerales. Improvisaban variaciones sobre marchas, himnos espirituales y narraciones de Virginia. Cada individuo trataba de superar al otro creando ritmos enérgicos y audaces melodías. La audiencia agregaba palmadas y chasquidos de dedos hasta que el ritmo de la música los inspiraba tanto que también comenzaban a bailar.

Hacia los 1890’s, pequeñas bandas ya estaban tocando para bailes en Nueva Orleans. El “rey” del más temprano jazz era el barbero-cornetista Charles “Buddy” Bolden. La banda de *Ragtime* de Bolden incluía, clarinete, trombón, guitarra, y contrabajo, además de la

corneta líder. Aparte de la banda de Bolden, existía la Banda Olimpia, encabezada por Fred Keppard en la corneta, incluyendo a Sydney Bechet en el clarinete y King Oliver en la corneta; también estaba la Eagle Band, que tenía a William Bunk Jonson en la corneta.

Los 1890's también vieron del estilo pianístico conocido como *RAGTIME*. Como este se desarrolló en cafés baratos "*honky-tonk*", el término puede aplicarse a cualquier tipo de música enérgica y sincopada. El pianista y compositor de *ragtime* más famoso fue un negro originario de Texas, Scott Joplin (1869 – 1917), cuya pieza mejor conocida: "*The Maple Leaf Rag*", fue escrita en 1899. La banda de *ragtime* de Laine, formada por un grupo de músicos blancos en Nueva Orleans bajo el liderazgo de Jack "Papa" Laine, fue la primera en tocar en el estilo conocido como *Diexeland Jazz*. De la banda de Laine surgió la "*Brown's Diexeland Jazz Band*", la cual viajó a Nueva York a principios de 1917 y realizó los primeros discos de música de jazz.

Al mismo tiempo que el jazz instrumental se desarrollaba en Nueva Orleans y se expandía hacia Chicago y Nueva York, otro estilo de jazz se estaba volviendo popular: un estilo cantado que se llamaba el "*blues*". W.C. Handy, el "Padre del *Blues*", publicó "*the Memphis Blues*", en 1909. Sin embargo, mucho tiempo antes de esto, este tipo de música había sido cantada en los campos de algodón y en las ciudades del Sur. Los cantantes de *Blues*, los cuales inventaban las letras de las canciones a medida que las iban cantando, eran vagabundos, y a menudo vivían como mendigos. Los grandes cantantes de *blues* Ma Rainey y Bessie Smith, "la Emperatriz del *Blues*", cantaba en teatros de variedad y grabó discos que se vendían únicamente en los barrios negros de las ciudades. Su estilo para cantar, mismo que se escuchaba en los discos de "*rhythm and blues*", ejerció mucha influencia sobre los instrumentistas, como también en otros cantantes. El *blues* más famoso – "*St. Louis Blues*", de Handy, publicado en 1914 – pronto se convirtió en una especie de himno nacional del jazz, y desde entonces ha sido interpretado en casi todos los idiomas.

Hacia el final de la Primera Guerra Mundial, en 1918, el jazz se expandió de Nueva Orleans a lo largo del río Mississippi llegando a la ciudad de Kansas, a Chicago y al resto de los Estados Unidos. King Oliver llevó su grupo de Nueva Orleans a Chicago, la cual se volvió la nueva capital del jazz. Pronto se le unió el trompetista Louis Armstrong, quien se

convertiría en uno de los personajes más famosos en la historia del jazz. De Nueva Orleans llegaron también Jimmy Noone y Johnny Dodds, quienes establecieron el estilo básico para tocar jazz en el clarinete; Baby Dodds, uno de los primeros bateristas del jazz y Johnny St. Cyr, quien sentó las bases para los guitarristas de jazz.

Kid Ory, autor de "*Muskrat Ramble*", así como el mejor de los primeros trombonistas, se mudó junto con su banda a California. La banda de Ory fue la primera banda negra de jazz en grabar discos (1921). En ese mismo año James P. Johnson grabó el primer solo de piano de jazz: "California Shout". Dos años antes, Sydney Bechet viajó a Europa llevando consigo su clarinete y su saxofón soprano. Se volvió un gran favorito en Francia, la primera nación en que el jazz fue tomado con seriedad por los compositores y músicos concertistas.

Los *Rhythm Kings* de Nueva Orleans, con Leon Rappolo en el clarinete y George Brunisen el trombón, tocaban en Chicago. Hicieron muchas de las primeras grabaciones de jazz *Dixieland*. Otro grupo de Nueva Orleans, los *Red Hot Peppers*, eran encabezados por Ferdinand "Jelly Roll" Morton. Morton fue uno de los primeros pianistas de *ragtime*, así como el autor de piezas estándar en el repertorio de jazz como "*King Porter Stomp*" y "*Milenberg Joys*".

Muchos nuevos estilos de jazz surgieron de forma rápida en los 1920's. Louis Armstrong dejó la banda de King Oliver y formó sus "*Hot Five*" y "*Hot Seven*". Su timbre cálido y consistente ritmo en la trompeta, su habilidad para tocar notas altas sin esfuerzo, y su poderosa personalidad lo convirtieron en la más grande influencia del jazz. Su estilo "*scat*" para cantar, muy a la garganta y de gran dinamismo, utilizando sílabas sin sentido, fue imitado por muchos cantantes posteriores. Uno de los pianistas de Armstrong, Earl "Fatha" Hines, adaptó el estilo de trompeta de Armstrong al piano, tocando notas sencillas en la mano derecha y utilizando un trémolo para obtener el efecto del vibrato de la trompeta.

En 1923 Duke Ellington llevó su banda desde Washington hasta Nueva York. Sus canciones y arreglos incluían sonidos de "jungla", para lo cual era muy utilizada la sordina.

Los ejecutantes de metales ya habían experimentado con todo tipo de sordinas. Casi cualquier cosa que se pudiera introducir al instrumento o colgarse del pabellón del mismo, había sido probada. Los trombonistas de Ellington “Tricky Sam” Nantos y Juan Tizol, y los trompetistas Cootie Williams y Bubber Miley, producían sus gruñentes notas utilizando una bomba de goma de plomero. El saxofón, que había sido descubierto por los músicos de jazz a principios de los 1920’s, era interpretado en la banda de Ellington con ricos, dulces y agresivos timbres por Johnny Hodges y Harry Carney.

Fletcher Henderson, el primer gran arreglista de jazz, encabezaba un grupo que se convirtió en la primera banda de baile en grabar discos. Sus arreglos, se caracterizaban por las maderas tocando en un solo bloque contra los metales, fundaron las bases para la mayoría de los arreglos para grandes bandas en los 1930’s y 1940’s.

Un violinista sinfónico llamado Paul Whiteman, y su arreglista Frede Grofé, intentaron mostrarle al mundo la forma en que el jazz podía ser “sinfónico”. En 1924 la orquesta Whiteman tocó un concierto de su versión del jazz en Nueva York. La obra presentada en dicho programa fue “*Rhapsody in Blue*” de George Gershwin.

La mayoría de los primeros y mejores intérpretes del jazz eran negros. Pero a mediados de los 1920’s se empezaron a escuchar también grupos de músicos blancos. Muchos de estos nuevos jazzistas provenían del Medio Oeste, particularmente de Chicago. Algunos de ellos eran tan sólo chicos de preparatoria, tal como en el grupo “Austin High”. El más sobresaliente de los jazzistas blancos era Leon “Bix” Beiderbecke, un trompetista y pianista de Iowa. Mientras otros jazzistas trataban de imitar a Louis Armstrong, Beiderbecke tomó su propio camino, tocando con un hermoso y suave timbre, que era tanto dulce como enérgico. Sus interpretaciones se cuentan entre las más imaginativas en el jazz. Aún los músicos negros reconocían su grandeza.

Con la invención del sonido para el cine (1927) la mayoría de las grandes bandas de jazz comenzaron a aparecer en las películas, y los grandes teatros de cine presentaban a las

bandas en vivo. El periodo de finales de los 1920's y principios de los 1930's fueron en realidad una Época Dorada del Jazz para músicos negros y blancos por igual.

Los 1930's vieron el surgimiento de la música "*swing*", la introducción del estilo "*bogie-woogie*" en el piano, y un interés reavivado en la música *Diexeland*. El "*swing*" es un estilo que combina las ideas básicas del jazz de Nueva Orleans con el estilo más suave y rápido de Chicago. El "*swing*" utiliza muchos "*riffs*" (figuras cortas repetidas) y está en continuo movimiento. Sus síncopas son más sutiles y complejas que las del jazz *Diexeland*. Son preferidos los patrones rítmicos que se mueven en notas de octavo equivalentes, sobre aquellos que anteriormente utilizaban el octavo con puntillo y dieciseisavo. Los solos de *swing* son trabajados a detalle y hacen un despliegue de la técnica del ejecutante. El *swing* era más dulce que el jazz de Nueva Orleans, pero su tiempo rápido lo hizo excitante tanto para los músicos como para los que lo bailaban.

Las grandes bandas de *swing* de los 1930's y principios de los 1940's fueron la de los hermanos Dorsey, Benny Goodman, Artie Shaw, Duke Ellington, Count Basie y Glenn Miller. Cada una de estas grandes bandas desarrolló su propio estilo de arreglos, basados en los estilos previos de Fletcher Henderson y Duke Ellington. Y dentro de cada banda, a menudo existía un pequeño grupo solista. El Cuarteto Goodman, que consistía de Goodman, Teddy Wilson, Gene Krupa y Lionel Hampton, se convirtió en el grupo pequeño más famoso.

Los grupos pequeños dentro de las grandes bandas se formaron a raíz de jazzistas que habían tocado en sesiones "*jam*" o de improvisación. Estas sesiones tuvieron su origen en el momento en que los músicos terminaban su trabajo de la noche. Ahí se daba la oportunidad para intentar todo tipo de improvisaciones en una forma más relajada. Muchas de las más conocidas ideas fueron concebidas en un principio en sesiones de "*jam*", y posteriormente probadas en público.

La música "*swing*" combinaba lo mejor de las tradiciones tanto negra como blanca en el jazz. Era ahora natural encontrar a negros y blancos tocando juntos – por primera vez en la

historia del jazz. El primer grupo “mixto” fue el del saxofonista Charley Barnet. La banda Goodman, el grupo más exitoso de *swing*, llevó a la fama nacional a músicos negros tales como Teddy Wilson, Lionel Hampton, y Charlie Christian, de igual manera a músicos blancos tales como Gene Krupa, Harry James, Bunny Berrigan, Jess Stacy y Mel Powell. Durante los 1930’s y 1940’s casi cualquiera de los grandes jazzistas trabajó con Goodman, a quien se le conoció como el “Rey del *Swing*”.

A mediados de los 1930’s un nuevo estilo de jazz, llamado *boggie – woogie*, vino desde la ciudad de Kansas y Chicago. Se basa en tocar el blues rápido, con un ritmo constante y repetitivo en la mano izquierda. Era a menudo usado para acompañar a los “gritones de blues” como Big Joe Turner. Se tocó durante muchos años en las “fiestas de renta” de negros – bailes en apartamentos para ayudar al inquilino a juntar su dinero para la renta.

Cuando los pianistas de *boggie – woogie* Meade Lux Lewis, Albert Ammons y Pete Johnson aparecieron en concierto en el Carnegie Hall en 1938, fueron un rotundo éxito. La brusca emoción del *boggie – woogie* con su ritmo constante en la mano izquierda y sus “*riffs*” disonantes en la mano derecha inspiraron a muchos pianistas de jazz y amateurs a imitar el estilo iniciado por Jimmy Yancey y Clarence “Pinetop” Smith.

En los 1940’s el jazz continuó con el periodo del *swing*. Sin embargo también vio los comienzos de los nuevos sonidos del “*bop*” y nuevamente el interés en el jazz *Diexeland*. Muchos jazzistas se estaban cansando de tocar el mismo estilo de música noche tras noche. Figuras tales como Charlie Parker y Lester Young en el saxofón, Charlie Christian en la guitarra eléctrica, Thelonious Monk y Buddy Powell en el piano, y Dizzy Gillespie en la trompeta, experimentaron con acordes disonantes, una manera inusual de fraseo, y un intento por alejarse del estático ritmo del compás de 4/4. Utilizaban una frase musical que sonaba como la palabra “*bebop*”. Esta fue acortada a “*bop*” y fue empleada para denominar al nuevo jazz.

El mismo tiempo en que el *bop* estaba en desarrollo, músicos tales como Eddie Condon en Nueva York se encontraban reviviendo el estilo *Diexeland*. Jazzistas de la vieja guardia

de Nueva Orleans, tales como Kid Ory y Bunk Jonson, fueron llevados a los estudios de grabación en un intento de recuperar el sonido original del jazz. Hombres de negocios y estudiantes se unieron a músicos profesionales de jazz para tomar parte en exhaustivas sesiones de “jam” de *Diexeland*.

El final de la Segunda Guerra Mundial la era de las grandes bandas de *swing* había llegado a su fin. Solamente “First Herd” de Woody Herman fue capaz de sostenerse tocando en bailes y haciendo programas de radio. Durante la guerra, eran tantos los jazzistas que estaban en el servicio armado, que los directores de estas fueron a la quiebra, disputándose a los pocos buenos músicos que quedaban. Muchos cantantes tales como Frank Sinatra se convirtieron en ídolos de la música popular, tomando en cuenta que anteriormente se les consideraba simplemente como parte de la banda, y no la atracción principal. Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Mildred Bailey y Jimmy Rushing habían cantado con las grandes bandas de *swing* – de la misma manera en que lo habían hecho intérpretes como Louis Armstrong, Fats Waller, el trombonista Jack Teagarden, y el trompetista Roy Eldridge.

Al desaparecer las grandes bandas, los cantantes tomaron posesión del centro del escenario. Comenzaron pequeños grupos de jazz (“*combos*”), los cuales tocaban un jazz más “fresco” y “progresivo”, sentaron las bases del jazz de los 1950’s. Esta música no era tanto para bailar, como lo era para escucharse. El pulsante ritmo del primer jazz fue reemplazado por ritmos sincopados de manera tan sutil, que los acentos apenas podían sentirse. Las líneas melódicas eran discretas y forzadas. La armonía era bastante disonante; la tonalidad de una pieza a menudo no era clara. El patrón armónico del círculo de quintas – el cual se introdujo en el siglo XVII – no varió, pero los acordes eran complejos y rellenos con notas agregadas. Habían quedado atrás los gritos y la cualidad metálica del primer jazz; el jazz progresivo hablaba casi en murmullos. Muchos de los arreglistas e intérpretes del jazz progresivo, tales como Dave Brubeck, Miles Davis y Lenny Tristiano, habían estudiado música en conservatorios, intentaron hacer del jazz algo más que un acompañamiento de baile.

El jazz ha tenido un largo alcance. En muchas partes del mundo es la exportación mejor conocida de Norteamérica. Aún en países comunistas en donde el jazz era censurado, los jóvenes se las arreglaron para escucharlo, coleccionar los discos y tocarlo.

Muchos y muy buenos jazzistas han surgido de casi todos los países Europeos. En Francia, el Quinteto del *Hot Club de France* surgió en los 1920's. El guitarrista Francogitano Django Reinhardt introdujo su estilo gitano a tal grado que se convirtió en el primer no-Norteamericano en influenciar a otros jazzistas. Su compañero en el Hot Club Quintet, Stéphane Grappelly, era uno de los pocos violinistas de jazz. Muchos jazzistas han formado grupos en Inglaterra, los países Escandinavos, Japón y Rusia.

Varios compositores han utilizado al jazz como parte de la música seria de concierto. El primero en hacerlo fue el compositor de Nueva Orleans Louis Moreau Gottschalk (1829 – 1869), quien hizo un intento por escribir piezas de piano en el estilo de los músicos negros que había escuchado en Louisiana. Sus obras, escritas en los 1850's, impresionaron a compositores europeos como Franz Liszt.

Claude Debussy, cuyas armonías impresionistas fueron utilizadas una generación después por los pianistas de jazz, escribió en 1908 la primera pieza de jazz escrita por un compositor Europeo: "Golliwog's cakewalk". Fue construida en base a un patrón rítmico muy utilizado en el jazz; este patrón se remonta a las melodías Criollas de Louisiana tales como "M'sieu Banjo", y a canciones de parodia como el estribillo de "Ol' Dan tucker".

Mientras vivía en Francia el compositor Ruso Igor Stravinsky escribió sus impresiones musicales del *ragtime* en "Ragtime para Once Instrumentos" (1918) y "Piano Rag Music" (1921). En los 1940's cuando se estableció en los Estados Unidos, Stravinsky escribió "Ebony Concerto" para la banda de Woody Herman.

Hacia los 1920's había mucha discusión entre los músicos acerca de la posibilidad de utilizar el jazz en la música de concierto. En 1923 el compositor Francés Darius Milhaud escribió un ballet, "La Création du Monde" (La Creación del Mundo), en la cual utilizó

como base el *blues*. Casi cualquier músico Francés o compositores Alemanes como Paul Hindemith, incursionaron en el jazz. Sin embargo, los compositores Norteamericanos tardaron en darse cuenta que un nuevo tipo de música estaba tomando forma justo debajo de sus narices. Entre los primeros en despertar fue George Gershwin, quien evolucionó de escribir canciones populares de jazz, a componer grandes obras de jazz tales como la “Rapsodia en Azul” y el “Concierto para Piano en Fa”. Aaron Copland escribió efectos de jazz en su “Música para el Teatro” (1925) y más tarde escribió varios *blues* para el piano.

Muchos intérpretes de jazz desde Gershwin han escrito obras sinfónicas basadas en el jazz. “Black, Brown and Beige”, “Harlem”, y “Deep South Suite” de Duke Ellington, han sido interpretadas y grabadas por orquestas. El Cuarteto de Dave Brubeck improvisó contra la Filarmónica de Nueva York en “Dialogue for Jazz combo and Orchestra” (1959), mientras que John Henry Lewis escribió *concerti grossi* contemporáneos para su Cuarteto de Jazz Moderno y Orquesta Sinfónica. Gunther Schuller inventó el término “tercera corriente” para describir la música de los 1960’s que fue en parte jazz y en parte música *avante – garde*, en parte escrita y en parte improvisada.

El jazz se ha vuelto respetable en su evolución desde los salones de baile de la rivera hasta la sala de concierto. Ha complacido a mucha gente y ha conducido a nuevas formas de entretenimiento así como a nuevas formas de música seria. Ya sea que permanezca como un arte de la improvisación, tal y cómo fue en su origen, o que se vuelva más complejo y progresivo, continuará causando expectativa e interés.

d) Análisis Musica¹⁸:

La pieza está dividida en Introducción, Tema en dos partes, tres Variaciones y Coda. Las Variaciones de esta pieza se escriben en base a un tema con dos partes. Son una composición breve, clara y concisa; en *tempo* lento, excepto la variación III que es más extensa, saturada y rápida.

¹⁸ Cada una de las variaciones tiene un mapa independiente. Para ver un solo mapa de la obra, se deben unir las flechas que se presentan en los mapas siguiendo la secuencia de la pieza.

La pieza, además de presentar variaciones armónicas y melódicas del tema, utiliza una rítmica base o una rítmica generadora de la cuál se derivan más patrones: mezcla ésta rítmica, la completa con dieciseisavos u octavos, cambia el orden de los tiempos o hace diferentes combinaciones con las figuras rítmicas y las acentuaciones, siempre manteniendo la sensación de síncopa y contratiempo además de adornar muchos motivos con apoyaturas en ambos instrumentos.

Introducción (♩ = 80):

Es un solo de vibráfono en 9/8, comienza anacrusa al compás 2 con un acorde de novena de dominante en la tonalidad de Fa Mayor. Tiene dos frases que se repiten a lo largo de toda la introducción, abarcan del compás 1 al 11. La rítmica y armonía se mantienen constantes, variando verticalmente la posición de los acordes. Comienza anacrusa al compás 2, con un regulador de *piano* a *forte*, con acorde de novena de dominante en Fa Mayor, presentando la tónica en el compás 2. En el compás 3 hay una modulación a La bemol Mayor, retomando la tónica hasta el compás 6. Durante toda la Introducción, maneja esta fórmula armónica: Fa Mayor, La bemol Mayor, Fa Mayor y mantiene los mismos motivos rítmicos en división ternaria. Predomina el matiz *piano* con algunos reguladores que no se disparan en volumen, sólo aumentan un poco, es un solo con un carácter tranquilo y lento. En cuanto al pedal del vibráfono, el compositor lo deja al libre criterio del ejecutante.

En la Introducción, la base rítmica o generadora es:



Del compás 12 al 18 hay un Puente, comienza el uso de las “ghost notes” o notas fantasmas, índice 5; este material se repite a la octava anacrusa al compás 15, dando pie al tema en el compás 19.

Tema:

Es un tema en dos Secciones con tonalidades diferentes. La Sección I, abarca del compás 19 al 40. Tiene dos partes, la parte A, compás 19 a 23: inicia con un acorde de séptima de dominante, con generador omitido, que resuelve a la tónica, esto crea una ambigüedad tonal, ya que hay muchas secciones que se escuchan modulatorias, la razón de esto es por que el compositor utiliza muchos acordes de paso, son acordes colorísticos; el más utilizado es un acorde con quinta disminuida que invariablemente resuelve a un acorde de dominante, (ejem., compás 20).

En el compás 24 comienza el desarrollo de la parte A del tema, se maneja la misma rítmica y armonía hasta el compás 36. Del compás 37 al 40 hay un solo de piano, es un puente moduladorio que da paso a la siguiente parte, anacrusa al compás 41. El tema comienza con *matíz mf* y conforme avanza la sección la dinámica disminuye manteniéndose en *mp* hasta el compás 40.

La parte B, compás 41 a 61, se desarrolla igual que la parte A: se maneja la misma saturación, la rítmica sigue en división ternaria y los acordes se utilizan de la misma manera pero es una nueva parte por estar en la tonalidad de mi menor. A partir del compás 41 , hasta el 43 hay un *crescendo*, toda esta parte se mantiene en *mf*.

La Sección II, es mucho más corta que la primera, abarca del compás 62 al 80. Inicia con un acorde de dominante en la tonalidad de si bemol menor. A diferencia de la primera sección, la sección II presenta un movimiento más rápido y con mayor saturación, respetando la división ternaria y la rítmica en contratiempo. Se presenta un juego dinámico con *crescendo* y motivos en *forte*. Los últimos compases del tema (c. 77 a 80) deben ser muy enérgicos y conclusivos.

El tema tiene dos bases rítmicas o generadoras:



Se desarrolla del compás 19- 61



Se desarrolla del compás 62 – 80

Variación I:

Está en 12/8, abarca del compás 81 al 154. Tiene tres partes: A, B y una tercera que combina material de las dos anteriores (AB). Las letras A, B, C se utilizan para especificar secciones independientes entre las tres variaciones, de modo que la parte A de la variación I no corresponde a la parte A de las otras variaciones.

La parte A, del compás 81 al 110, comienza con el acorde de IV grado en sol menor, sosteniendo la nota do como nota pedal, hasta el compás 86. Utiliza acordes de paso, manteniendo como eje el acorde de séptima de dominante, con generador omitido (ej. c. 111). Mantiene rítmica lenta, figuras con división ternaria predominando el contratiempo. En toda esta sección utiliza reguladores en *crescendo* y *diminuendo*, creando olas dinámicas.

La parte B comienza anacrusa al compás 112, es poco contrastante y mucho más corta que la parte A. Del compás 118 al 129 se presenta material reiterado, es la sección A1. Del compás 130 a 136 se presenta material reiterado, es la sección B1. La textura y la rítmica están menos saturadas aunque auditivamente son similares por permanecer en la tonalidad de sol menor. En el c. 112 comienza con un *crescendo* que llega a *forte* y se mantiene hasta el compás 129, iniciando un *decrecendo a piano*.

La parte AB, abarca del compás 137 al 154. Presenta una mayor saturación de las voces, continúa con las figuras en división ternaria y está en la tonalidad de do menor. Es una combinación de las partes anteriores: el piano retoma B y el vibráfono retoma A: ejemplo, compás 146 a 148. En otras ocasiones, el vibráfono presenta material nuevo y

el piano retoma A: ejemplo, compás 137-139, o bien, el vibráfono presenta material nuevo y el piano retoma B: ejemplo, compás 140-142. Además de la estructura, ésta parte es muy contrastante, en cuanto a dinámica se refiere, ya que se mantiene siempre en matiz *forte*.

La base rítmica o generadora es:



A partir de esta base, se generan dos variaciones:



Se desarrolla del compás: 82-111
118-129
137-154



Se desarrolla del compás: 111-118
130-136

Variación II (♩ = ♪ = ♫ = 160):

Está en compás de 7/8 (2+2+3). Abarca del compás 155 al 202. Tiene tres partes: A, B y una tercera que combina material de las dos anteriores (AB).

La parte A, compás 155 al 169, comienza con el acorde de cuarto grado en la tonalidad de si menor. No utiliza reguladores hace los cambios súbitamente: comienza con matiz *mp*, cambia a *f*, cambia a *mf* y regresa a *mp*. La rítmica está más saturada, utiliza dieciseisavos para completar cada uno de los octavos del compás, la base rítmica es una

variación de la figura utilizada en la Variación I, agrupada de manera diferente por el cambio de compás:

Ejemplo, compases 151 a 154:



La parte B comienza con un solo de piano en el compás 170 con acorde de dominante de si menor; prácticamente el piano toca en cada uno de los dieciseisavos que completan el compás. A diferencia de la estructura de la variación I; en la variación II, la parte B es más larga y más contrastante con respecto a la parte A. El vibráfono entra en el compás 174, a contratiempo del primer octavo. A la mitad de la parte B, del compás 182 a 192, hay un cambio de tonalidad, modula a si bemol menor. La dinámica se mantiene en *piano* (*p*) y *pianísimo* (*pp*), exceptuando el *crescendo* del compás 81 y el *crescendo* a *forte* de los compases 190 y 191.

La parte AB abarca del compás 193 al 199. Es una combinación de las partes anteriores: el vibráfono retoma A y el piano retoma B, ejemplo: compás 193. Es una parte más corta que las anteriores, mantiene la misma armonía hasta el compás 200. Utiliza reguladores a la inversa de la variación I: comienza con *decrescendos* y luego *crescendos* a *forte* para cerrar la variación.

La base rítmica o generadora es:



A partir de esta base, se generan dos variaciones:



Se desarrolla del compás: 154-169
193-199



Se desarrolla del compás: 170-193

En el compás 200 hay un puente (♩ = ♩ = 160, ♩ = ♩) de tres compases en la tonalidad de re menor, presenta algunos cambios de compás (3/4, 12/16, 4/4), pero debido a la agrupación rítmica se mantiene la sensación ternaria. El puente se mantiene en *forte*, pero los compases se prestan para hacer un *decrescendo* hasta el inicio de la siguiente variación.

En el compás 203 comienza Variación III. Tiene tres partes: A, B y C. La parte A (c. 213 – 219) comienza con el acorde de cuarto grado de re menor, toda la parte mantiene una rítmica lenta con notas largas y octavos. A diferencia de las otras variaciones, mantiene una división binaria, utiliza pocos contratiempos pero siempre mantiene la rítmica sincopada que obtiene con las acentuaciones en cada uno de los motivos. Toda esta sección es *mp*, con un *crescendo* al final en el compás 117.

Del compás 220 al 237 comienza el desarrollo de la parte A, es un solo de vibráfono en re menor construido con progresiones de quinto grado, está formado a base de dieciseisavos cambiando constantemente las acentuaciones., tiene escrito *mf*, pero es un solo y permite que el ejecutante contraste la dinámica, de acuerdo a las frases y acentuaciones que se presenten.

Del compás 238 al 242 hay un puente en do Mayor. Este puente es similar al material del compás 74, variación II, parte B.

La parte B abarca del compás 243 al 269. Está en la tonalidad de Mi Mayor; la mayoría de las acentuaciones del vibráfono corresponden a las figuras que tiene el piano. Comienza con un *diminuendo* hasta el compás 247 en *piano*, matíz que mantiene hasta el *crescendo* del compás 253. Parte de la misma base rítmica que las variaciones anteriores:

Ejemplo: Compás 243 = 153 – 155:



Del compás 269 al 277, hay una parte similar a la parte A, por lo que es A1; incluye material de A y del desarrollo de A, los primeros compases, del 269 al 273 siguen en la tonalidad de Mi Mayor, a partir del compás 274 modula a sol menor. Esta sección parte de *pianísimo* y comienza un *crescendo* hasta el *mf* del compás 278.

Del compás 278 al 280 hay un puente, es un solo de vibráfono, en *mf*. Está en sol menor y da pie a la parte C de la variación.

En cuanto a estructura esta variación es diferente a las anteriores, la parte C comienza en el compás 281, es material nuevo para el piano, para el vibráfono y para el trabajo de ensamble. En esta parte las acentuaciones del vibráfono coinciden con las figuras que tiene el piano. La tonalidad sigue siendo sol menor. Del compás 285 al 289 el piano y el vibráfono hacen una progresión, además de ser material nuevo, es una parte climática y muy contrastante; presenta la máxima intensidad en la pieza con matíz de *fortissimo*, hay saturación rítmica y melódica por el aumento de las voces en ambos instrumentos.

La base rítmica o generadora es:



A partir de esta base, se generan tres variaciones:



Se desarrolla del compás: 200-238



Se desarrolla del compás: 239-269
281-294



Se desarrolla del compás: 270-280

En el compás 293 (9/8) comienza la Coda, está en re menor. Los compases 293 y 294 forman un puente en sol menor que da pie a la primera de tres partes en que está dividida la Coda. Se presenta una indicación dinámica que anteriormente no se había utilizado: c. 294: octavo en *forte* seguido de un octavo en *mp*.

La parte A abarca del compás 295 al 297: la parte del vibráfono es igual al solo que se presenta en la Introducción (c. 2-3), el piano retoma el material presentado en la Sección II del tema (c. 67-68). La dinámica también es igual excepto por el ataque en *sforzando* del primer octavo de la frase.

La parte B abarca del compás 298 al 312: piano y vibráfono retoman el material presentado en la Sección I, parte A, del tema (c. 19-40). Es una parte muy tranquila, en ritmo y dinámica (*mp*).

La parte C es material nuevo, es un solo de vibráfono conformado por 3 motivos con la misma rítmica. Adornan el final, son equivalentes a la improvisación que hacen los jazzístas justo antes del acorde final de la obra o a la *cadenza* de un concierto, que en este caso es un acorde por intervalos de octavas con la nota fa.¹⁹ El matiz escrito es *mf* y *sforzando* al final.

e) Comentarios:

Al abordar *Variations*, desde los primeros compases el ensamble (piano-vibráfono) puede darse cuenta de la influencia jazzística que se presenta en toda la obra.

Es una obra llena de colores; los acordes que se manejan y los acordes de paso, crean diferentes atmósferas. Armónica y rítmicamente, la manera de combinar los materiales es muy variada y compleja, revisando a simple vista la partitura es imposible ubicar cuál es la estructura en cada una de las secciones; considero que el mapa analítico y el texto basado en el mismo son de gran ayuda para hacer un estudio más consciente y detallado de la obra. Hay que ser muy cuidadosos, para descubrir cuál es la similitud que existe entre los patrones y entre cada una de las variaciones, a veces, la acentuación está en los tiempos débiles, otras veces en tiempo fuerte; algunas veces los motivos se presentan al principio del compás, otras veces están recorridos o combinados; todos estos detalles, incluyendo la limpieza en los pasajes y resaltar las dinámicas son lo que le dan continuidad y fraseo a la obra.

La obra tiene una dificultad media, en las partes independientes tanto del piano como del vibráfono; la dificultad se incrementa y se hace mucho más compleja con el trabajo de ensamble. Como las partes de ambos instrumentos están llenas de síncopas, contratiempos, acentuaciones y contrastes rítmicos, armónicos y melódicos, se convierte en una obra muy difícil de ensamblar, es necesario ensamblar sección por sección hasta terminar la obra, de otra manera se perderá tiempo y los resultados no serán los óptimos. Ya que se corre el

¹⁹ Para facilitar la lectura, esta sección se pone en el mapa de la coda pero al unir todas los mapas, debe acomodarse al final hasta terminar la unión de todos, es el último material de la obra (unir las flechas).

riesgo de tocar con descuido. Cabe señalar que la parte del piano está muy bien pensada y trabajada, complementando y apoyando claramente la parte del vibráfono.

En cuanto a la proyección emocional, la obra se debe tocar con “feeling”, con swing”. Por las características de la pieza y las influencias que tiene, no puede ser tocada de una manera mecánica, no se necesita ser *jazzista* para tocarla, pero sí se necesita transmitir al público todas las emociones que generan la escritura, la interpretación y el ensamble de esta obra.

a) Antonio Fernández Ros (1961-)²⁰:

Nació en la ciudad de México. Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Fue becario del gobierno mexicano para cursar estudios en el Mannes College of Music de Nueva York, donde obtuvo la licenciatura. Posteriormente realizó estudios sobre música nueva en el Graduate Center de la City University de la misma ciudad, con los maestros George Perle y Carl Schachter. Becado por el gobierno francés, realizó estudios de música por computadora y nuevas tecnologías en el IRCAM de París, en el GRM y en la Universidad de La Sorbona con Iannis Xenakis. De 1990 a 1995 fue coordinador del laboratorio de Música por Computadora de la Escuela Nacional de Música. Ha sido dos veces becario del FONCA y en 1995 obtuvo el apoyo de la fundación Rockefeller. De 1995 a 1996, fue invitado por el Centro de Artes Benetton en Italia, dirigido por el fotógrafo Oliveiro Toscani.

Sus obras han sido interpretadas en el New York's Merkin Hall, la Academia de Música de Brooklyn, Festival Internacional Cervantino, Series de Música Contemporánea de Northwestern University, Festival de Música Nueva de Buffalo, el Festival de la sociedad de Música electrónica de Estocolmo, Centro de Arte contemporáneo Luigi Pecci en Prato, Italia, y por la Filarmónica de Brooklyn. Entre sus obras encontramos música de cámara, música electroacústica y música para orquesta. Podemos citar de su catálogo como compositor, las siguientes obras:

Pieza para Piano (1980), Relaciones, para dos flautas(1980), Pieza para dos pianos (1981), Trío para Flautas, sinfonía de Cámara, estrenada en el Festival hispanoamericano del Marymount College nueva York (1984, sexteto, para piano, Cuarteto de cuerdas y percusión, estrenada por la orquesta Filarmónica de Brooklyn (1985), Canción, para soprano y orquesta (1986), Llama de amor vivo, para piano, dos percusiones, cinco

²⁰ La Composición en México en el siglo XX. Moreno Rivas, Yolanda, pp. 271.

sopranos y transformación electrónica (1988, bagatela, ejercicio de estilo), estrenada por la filarmónica de Brooklyn, bajo la batuta de Lukas Foss (1989), entre otras.

Debido a que la obra que voy a abordar es una composición que interactúa con un medio electroacústico y que el compositor es mexicano, considero importante mencionar los siguientes datos:

b) La Música Electroacústica en México:

CRONOLOGÍA²¹:

- 1954 Primera referencia del uso de medios electrónicos “Estudio Rítmico”, obra para cinta sola de Conlon Nancarrow.
- 1960 “Paraíso de los Ahogados” obra para cinta sola de Carlos Jiménez Mabarak.
Carlos Chávez funda y dirige de 1960 a 1964, un taller de composición en el Conservatorio Nacional de Música.
- 1966 Héctor Quintanar apoyado por Carlos Chávez y el Ingeniero Raúl Pavón, proponen la creación del primer laboratorio de música electrónica en México.
- 1967 La visita de Stockhausen y Pierre Schaffer motivó el interés en México de la música electroacústica.
- 1970 Mario Lavista, Antero Chávez, Víctor Medeles, Juan Herrejón, Fernando y Nicolás Echeverría, fundan el grupo de improvisación Quanta.
Comienza a funcionar el laboratorio de música electrónica, ubicado en el Conservatorio Nacional de Música.
- 1971 Primer concierto de música electroacústica con obras de Héctor Quintanar, Mario Lavista, Alicia Urreta y Manuel de Elías.
- 1974 El laboratorio forma parte de la Sociedad de Compositores de México (SACM), bajo la dirección de Héctor Quintanar.
- 1975 La UNAM es sede de cursos, seminarios y talleres referentes a la música electroacústica.

²¹ Datos sacados de “La Composición en México en el siglo XX. Moreno Rivas, Yolanda, Cap. I a VII y de la base de datos del CENIDIM.

- 1977 El Laboratorio se traslada al Centro de Investigación y Documentación Musical (CENIDIM. Actualmente ubicado en el Centro Nacional de las Artes-CNA), bajo la dirección de Manuel Enríquez.
- 1980 Francisco Nuñez crea un estudio de música electroacústica en la Escuela Superior de Música del INBA.
- 1984 Javier Alvarez, compone la obra “Temazcal”, para maracas y cinta estéreo.
- 1986 Primer laboratorio de cómputo en la Escuela Nacional de Música (ENM- UNAM) dirigido por Jorge Pérez.
- 1992 Se lleva a cabo el Festival Internacional de la computadora en la Música.
- 1994 Se realizó el primer festival “El callejón del ruido”, en Guanajuato.
Antonio Fernández Ros compuso la obra “Aritmética del Sol”, para bongó y cinta magnetofónica.
- 1998 Se impartió en el CNA un curso para compositores por el Institute de Recherche Coordination Acoustique Musique (IRCAM).
- 1999 Javier Alvarez impartió un curso de composición y música electroacústica en el Centro Multimedia del CNA.
Manuel Rocha organizó el “Festival de Arte Sonoro: Ruido”.

c) Notas de la obra :

ARITMÉTICA DEL SOL (1994).

Duración: 7:42 min.

A pesar de que en nuestro país, la música electroacústica, en los últimos años, ha despertado mucho interés entre los compositores, los intérpretes de música contemporánea e incluso en el público en general, todavía no podemos hablar de la existencia de un vasto repertorio compuesto para música electroacústica y algún instrumento de percusión.

Aritmética del sol, es una composición realizada para bongó y parte electrónica pregrabada (cinta magnetofónica), compuesta en 1994. Esta obra fue estrenada por el percusionista Ricardo Gallardo. Cabe señalar que además de ser una de las pocas obras en México, escritas para percusión y música electroacústica, es la primera que emplea el bongó combinado con un medio electrónico.

Considero muy importante conocer el por qué o en qué fue inspirada esta obra, por lo que tomaré ciertos fragmentos de una entrevista realizada al compositor:²²

“La estructura es bastante sencilla, Aritmética del Sol, es una pieza que hice en base a la imagen de un hombre que va caminando por el desierto, y que va caminando todo lo que pueda hasta antes de morir, que sólo ve el cielo, la arena, el sol, y su mente expuesta a este paisaje monótono y que al estar tanto tiempo bajo el sol, con la sed, el hambre, la insolación, llega a un momento en que su percepción del tiempo se empieza a alterar, empieza a alucinar sea cual fuera la alucinación, sufriendo una alteración muy fuerte del tiempo y del espacio, teniendo sólo como referencias el día y la noche, la arena a sus espaldas y muchas horas de sol que en cuestión de ritmo no le ofrece gran cosa. Entonces lo que intenté con la pieza, sin que esto sea fundamental para entenderla, es reflejar a través de los cambios rítmicos, estos cambios de percepción rítmica de la psicología de este personaje, bajo el sol...el tiempo está ligado a la aritmética, entonces el sol crea una aritmética a los efectos psicológicos de este hombre...”

Tomando en cuenta lo anterior nos podemos dar cuenta que la forma de la pieza es muy libre y está enfocada a esta imagen. A lo largo de la pieza se presentan patrones o células rítmicas que en compases siguientes se van desarrollando y se vuelven más complicadas rítmicamente: algunas veces los motivos son presentados por la parte electrónica, otras por el ejecutante, a veces simultáneamente y otras en forma de pregunta y respuesta. La mayoría de los patrones o células rítmicas presentan una división binaria. Todas estas combinaciones se diferencian por el lugar en donde son percutidas las alturas escritas en la partitura, que estará determinado por la digitación que disponga cada ejecutante y los sonidos o golpes que haya decidido utilizar para interpretar la obra. Estos patrones rítmicos son siempre interrumpidos por una serie de sonidos de platillos (tocados con arco) e intervalos consecutivos de vibráfono a una quinta de distancia.; esto es muy importante por que hay aspectos que el compositor deja a libre criterio del ejecutante pero uno de ellos no es el aspecto rítmico... *“La parte que más me interesa de la pieza es el aspecto rítmico, para mí es lo más importante...”*²³. Las diferentes figuras rítmicas tocadas por el bongó se diferencian por las diferentes alturas que pide el compositor. Al ver la

²² Entrevista Realizada al Compositor Antonio Fernández Ros. Moreno Vázquez, José Israel. Concierto didáctico. Música electroacústica para percusiones de compositores mexicanos. Opción de tesis para obtener el título de Licenciado Instrumentista-Percusiones. Escuela Nacional de Música, UNAM; México, DF., 2001, pp. 41

²³ Idem, pp.40

partitura nos damos cuenta que el compositor pide 4 diferentes alturas en cada una de las membranas del bongó; es decir, en total son 8 alturas que deja a libre criterio del ejecutante... *“Dos cosas son importantes, primero el ritmo se tiene que respetar como reloj, no hay ninguna licencia para variar el ritmo, donde si hay licencia, es en el tipo de toques que se utilizan para reproducir los ritmos que yo escribí en la partitura”... “Una vez entendido el ritmo de un pasaje, el que el percusionista utilice un toque distinto a otro eso a mí no me importa, por que de alguna manera para mí dentro de la rigidez que puede ser el tocar en contra de una cinta, le brinda al instrumentista cierto margen de libertad para tocar de una manera que le acomode mejor, o sea más idiosincrásica a su estilo de tocar los bongós”*²⁴; considero que ésta libertad que da el compositor es muy importante, ya que resulta obvio que cada uno de los ejecutantes va a tener que acomodar los sonidos y alturas de las membranas a sus propias necesidades y facilidades; se tiene que tomar en cuenta la complexión física de cada quién, cómo son sus manos, dedos y brazos, además de la comodidad que represente el tocar un sonido en la membrana aguda o bien tocarlo en la grave para así tener una mayor claridad sonora y fluidez que se reflejarán en la interpretación de la obra permitiendo que el ejecutante aproveche en mayor grado los sonidos y recursos que tiene el instrumento.

Ahora bien la parte electrónica utiliza sonidos de percusión manipulados o modificados electrónicamente; dentro de estos sonidos podemos encontrar, platillos tocados con arco y vibráfono (que regularmente aparecen juntos), marimba con un registro grave, pandero, wood blocks, congas, timbales cubanos y principalmente sonidos del bongó procesados o transformados. En cuanto al trabajo de la parte electrónica, el compositor, cambia la ecualización, filtra el sonido original de los instrumentos que utiliza, reproduce el sonido al revés, y trata de fundir el sonido del bongó con otro sonido ya sea procesado o no, o bien, juntar los dos timbres para producir un timbre nuevo. *“La relación sonora, busco establecerla a partir de los timbres que se escuchan en la cinta y los timbres que utiliza el bongó en vivo”*²⁵.

²⁴ Idem, pp.42.

²⁵ Idem, pp. 40.

d) Música Programática²⁶:

Es apropiado el considerar que la obra ARITMÉTICA DEL SOL es música programática. Está basada en imágenes, sentimientos y aspectos que son independientes del ejecutante ya que representa el cercano fin de un hombre.

El término de música programática fue introducido por Liszt. La define como “prefacio añadido a una pieza de música instrumental , en donde el compositor tiene por intención salvar al escucha de una incorrecta interpretación de la idea poética y dirigir su atención hacia la idea poética²⁷ de la obra o a la parte que es más representativa”. La innovación de Liszt fue imitada por gran número de compositores para quienes las ideas literarias y pictóricas presentaban nuevas fuentes de inspiración. Gozaban de especial interés las obras que describían la vida, personajes o la naturaleza²⁸.

La música programática se distingue por procurar representar y describir objetos y eventos. Además, demanda recibir su lógica y entendimiento de acuerdo a esta representación. No se trata simplemente de ecos o de imitar cosas que tengan una realidad independiente; el desarrollo de la música programática está determinado por el desarrollo de su tema. Liszt consideraba que la música programática llegó para ser aplicada no sólo para música con una historia sino también para representar un personaje o para describir alguna escena o fenómeno. Lo que tienen en común es la representación de objetos en música; pero cierta confusión surge con el uso de éste término, por su aplicación a cualquier forma descriptiva musical , instrumental, vocal o incidental que ocurra en el escenario. La música programática es la música que busca o procura ser entendida basada en un programa, deriva su movimiento y su lógica del sujeto o tema que representa.

Desde mi punto de vista, el tiempo es una idea subjetiva, basada en un personaje y una situación imaginarias: en cada una de las secciones de la pieza el personaje refleja el estado físico y mental en el que se encuentra derivado del lugar y las condiciones en las que está; cada uno de los cambios de velocidad representa diferentes horas del día, en el desierto, y

²⁶ Musical Discourse. Aldrich, Richard, pp 1685- 1691.

²⁷ The Art of the Symphoni. Poem, Mendl, R.W.S, pp443

²⁸ Diccionario Harvard de Música. Randel, Don Michael, pp. 326, 393,394.

en cada una de las horas hay sensaciones diferentes: calma, desesperación, ansiedad, tranquilidad, resignación y angustia son los sentimientos que una persona común experimentaría en tales circunstancias. Ahora bien, esta puede ser una manera de entender la obra, puesto que el mismo compositor así la expone pero al mismo tiempo menciona que *no es algo fundamental para entenderla*. Desde mi punto de vista, una persona que oye por primera vez esta pieza y que no sabe nada acerca de la historia que tiene detrás, no puede imaginarse que haya sido compuesta pensando en la muerte y la agonía de un hombre. Los ritmos que maneja el compositor, la parte electrónica pregrabada, los sonidos del bongó, inclusive el mismo instrumento y la interpretación particular de cada ejecutante difícilmente remiten al público a una escena trágica, al contrario, me parece que es una pieza bastante alegre, llena de energía, contrastante en cuanto a timbres, colores, y visual y auditivamente me parece bastante atractiva para el público.

e) Análisis Musical:

La pieza está compuesta por una introducción y IV secciones; en estas secciones se forman X Motivos que son los patrones rítmicos que se manejan a lo largo de la obra. Comienza con una Introducción del compás 1 al 15, es una parte lenta ($\downarrow = 60$) y con carácter ritual, con sonidos separados por grandes pausas. Está en 4/4, en esta introducción, se presentan algunos de los materiales que serán usados a lo largo de la pieza como las figuras de cuarto, el trino en *Fortepiano* con *crescendo*, los tresillos y las apoyaturas. En el compás 14 se presenta el primer cambio de compás, 7/16 para volver a 4/4 en el compás 15.

En el compás 16 comienza la Sección I ($\downarrow = 80$) que consta de dos partes. La parte A abarca del compás 16 al 43; la parte electrónica comienza con el primer Motivo rítmico en octavos y con un timbre de bongó. En el compás 18 el ejecutante retoma el patrón que fue presentado por la parte electrónica pero le añade dieciseisavos. Todo este patrón es tocado únicamente en el bongó agudo, el patrón es repetido hasta el compás 21 en donde hay un cambio de velocidad (no gradual, $\downarrow = 120$) y se presenta el Motivo II, en el bongó agudo, en 3/4. En el compás 26 volvemos a $\downarrow = 80$ y la parte electrónica vuelve a tocar el patrón con el que comenzó la sección. El bongó del ejecutante entra al compás 27 con el

motivo III, que es una combinación de golpes, en dieciseisavos. Del compás 30 al 35 hay una pequeña sección que recuerda a la introducción por el manejo de las figuras de negra y los tresillos de 2 tiempos. En el compás 36 la parte electrónica entra con un patrón parecido al del inicio de la sección pero esta vez quitando la apoyatura e incluyendo dos dieciseisavos, la parte electrónica sigue con este patrón hasta el compás 38 y el ejecutante entra hasta el compás 36 con el Motivo III y añade una apoyatura y 2 diferentes golpes en el bongó grave.

Del compás 39 al 43 hay un puente que divide la Sección I de la Sección II. En este puente el ejecutante hace un trémolo en el bongó grave, trémolo que varía su dinámica por medio de reguladores.

En el compás 44 comienza la Sección II, parte A, que abarca del compás 44 a 59 ($\downarrow = 100$): la parte electrónica entra con un nuevo patrón de octavos y dieciseisavos, con sonidos de timbales cubanos manipulados y es hasta el compás 47 que el ejecutante comienza el Motivo IV con una combinación de octavos, dieciseisavos y añadiendo dos treintaidosavos y silencio de dieciseisavos. Este motivo se repite dos veces, hay un compás de 2/4 en total silencio y en el compás 50 se presentan simultáneamente el ejecutante y la parte electrónica (sonidos graves de congas y timbales cubanos manipulados), con el motivo IV que se repite nuevamente 4 veces.

En el compás 59 hay un puente de 4 compases, que recuerda la introducción, el ejecutante se queda solo y presenta figuras de negra con apoyatura y silencios de negra mientras la parte electrónica presenta sonidos de vibráfono y platillos manipulados.

La Sección II, parte B ($\downarrow = 100$) abarca del compás 63 al 98. En el compás 63 la parte electrónica (con pandero) retoma el patrón que había utilizado en la parte A de la sección II y es en el compás 65 donde el ejecutante presenta el Motivo V, que se repite tres veces, en *crescendo*; compás 69 hay un compás de 2/4 en total silencio para que en el compás 70 entren juntos, la parte electrónica (sonido grave de marimba manipulada) con el mismo patrón (ostinato) y el ejecutante con el Motivo V-1 (superpuestos), maneja el mismo

material que el motivo V pero más elaborado y se repite 4 veces. A partir del compás 74, la parte electrónica utiliza vibráfono y platillos; se presentan cambios de compás (3/8, 12/8, 4/8) que crean una sensación de cambio de velocidad, sin embargo, lo único que está cambiando es la acentuación del Motivo V; la secuencia que se presenta en 4/4, en c. 70 al 73, se redistribuye en 3/8- 3/8- 2/8, a partir del c. 74 hasta 84. En el compás 85 (4/8) aparecen figuras de tresillo, en el bongó agudo; en el compás 88 se repite el Motivo V; en el compás 91 comienza una pequeña sección cuya base rítmica son los tresillos. Del 91 al 98, hay una combinación de diferentes golpes (en el bongó agudo), agrupados en tresillos de 1 y 2 tiempos y en compás de 3/8. La parte electrónica toca en los silencios de los tresillos.

En el compás 99 comienza un puente que divide la sección II de la Sección III. Los compases del 99 al 103 son muy similares a los primeros compases de la introducción. La parte electrónica utiliza vibráfono y platillos.

La Sección III, parte A abarca del compás 104 al 124, la parte A-1 del 125 al 145 y la parte B del 146 al 175. En la parte A, ($\text{♩} = 300$) la parte electrónica comienza a marcar los octavos del compás 12/8 con sonidos de pandero y bongó manipulados. El ejecutante entra en el compás 106 con el Motivo VI (dos treintadosavos al principio y dieseceisavos) hay tres compases de silencio del ejecutante. En el 111 y 112 se repite el Motivo VI. En el compás 113 se presenta el mismo Motivo pero con un tiempo de menos ya que el compás cambia a 9/8; en el 115, compás en 7/8, se marcan cada uno de los 7 octavos con apoyaturas. Del compás 116 al 120 se repite el Motivo VI con pequeñas variaciones; en el 121 y 122 hay un solo de electrónica y el ejecutante entra en el compás 123. En el compás 124 hay un cambio de velocidad ($\text{♩} = 100$) y de rítmica; toda la sección había sido ternaria y en este compás las figuras son binarias.

En el compás 125 comienza la sección A-1, similar a la sección A. Del 125 al 128 un solo de electrónica, marcando octavos y las diferentes acentuaciones de los cambios de compás (4/8 – 6/8). En el compás 129 el ejecutante presenta el Motivo VII (variante del VI). En el compás 130 se presenta el Motivo VII-1, es una variante más elaborada que se repite 4 veces hasta el compás 134 en donde hay pequeñas células rítmicas que se van

mezclando con la base que presenta la parte electrónica. Del compás 138 al 145 se mezclan compases de silencio y compases de pregunta y respuesta entre el ejecutante y la parte electrónica que incluye sonidos graves de marimba y congas.

En el compás 146 comienza la parte B de esta sección y termina en el compás 175. Toda la sección está en 7/8 y se presentan diálogos entre el ejecutante, utilizando el bongó grave, y la parte electrónica que presenta por última vez los sonidos del vibráfono y platillos manipulados, hasta llegar al compás 165 en donde hay un cambio de *tempo* ($\text{♩} = 150$) y la parte electrónica y el ejecutante tocan al unísono en los compases 166, 167 y 169.

La sección IV tiene dos partes. La parte A del compás 176 al 195 y la parte B del 196 al 220. En la parte A, $\text{♩} = 86$, la parte electrónica hace un patrón con dieciseisavos en un compás de 4/4 con sonidos de bongó y pandero manipulados que se repite 4 veces. En el compás 180 hay un cambio de compás, a 3/4 en silencio total. En el compás 181 se presenta el Motivo VIII compuesto por 2 treintaidosavos con tres dieciseisavos en cada uno de los tiempos del compás de 4/4, patrón que se repite hasta el compás 184. El 185 es un compás de 4/8 en silencio. Del compás 186 al 190 se presentan figuras rítmicas que son desarrollo del motivo VIII; en el compás 191 aparece, por única vez en la obra, un cambio con dos compases de 7/16, en silencio. En el compás 193 el ejecutante hace figuras cuyas acentuaciones coinciden con los acentos de la parte electrónica y de manera contundente terminan esta parte y conducen a la Parte B en el compás 196.

En el compás 196 la parte electrónica comienza con un patrón rítmico (sonidos de marimba y pandero) y en el compás 198 entra el ejecutante, retomando el uso del bongó agudo, y presentando el Motivo IX, con repeticiones variadas hasta el compás 206. Como podemos ver en el mapa, las figuras rítmicas del compás 202 al 206 son muy parecidas a las presentadas en la parte A (c. 186 al 195). A partir del compás 207 se presenta el último Motivo (X). En el c. 210 aparece un *piano súbito* con sonidos graves de marimba y el Motivo X, se repite en *crescendo* hasta finalizar en el compás 215. En el compás 216 se presenta una pequeña coda que recuerda a la introducción ya que presenta sonidos en

octavos con apoyaturas y concluye la obra con un trémolo en *Fortepiano* y *crescendo*, ejecutado en el bongó grave en los últimos 3 compases.

f) Comentarios:

Esta pieza cumple varias funciones dentro del programa y dentro de mi avance personal. Con esta pieza el percusionista aborda dos aspectos muy importantes y que muchas veces dejamos a un lado ya que, por el hecho de ser material relativamente nuevo, no es repertorio que estemos acostumbrados a tocar. El primer aspecto al que quiero hacer referencia es el acercamiento al mundo de los tambores de mano, en este caso particular conocer el bongó; aprender sus sonidos, la técnica que requiere y hasta la manera de acomodarlos y acomodarnos para tocarlos. El segundo aspecto al que nos introduce esta obra es la relación y el trabajo con un medio electroacústico, en este caso la parte electrónica pregrabada (cinta magnetofónica). A pesar de que ahora existen muchas obras y compositores que trabajan con música electroacústica, muchas veces dejamos a un lado la experiencia que se adquiere al abordar los nuevos horizontes que nos brinda la tecnología.

Al abordar esta pieza, es muy importante separar el estudio de la parte electrónica del estudio del instrumento para que una vez resueltas ambas partes se puedan unir y obtener mejores resultados. La base o lo que le dará vida a la obra no es sólo tocar la rítmica que está escrita en la partitura, es buscar los sonidos en ambas membranas del instrumento de tal manera que se distingan cada una de las alturas que están escritas en la partitura y para esto hay que estudiar la posición de las manos, los dedos y el sonido que requiera cada una de las membranas del bongó.

En cuanto a la parte electrónica se tiene que conocer muy bien, saber qué instrumentos utiliza y como están conformadas cada una de las secciones, hay que resaltar las dinámicas que presenta a lo largo de la pieza y estudiar muy bien los cambios de velocidades metronómicas. Para concluir quiero hacer hincapié en la importancia de ensamblar la cinta con los bongós, a fin de cuentas es como si estuviéramos tocando con

otra persona, persona que no se detiene , es inflexible pero a la vez podemos hacer un gran trabajo con ella y nuestra interpretación, esto hace que la pieza gane musicalidad para que no se convierta en algo mecánico.

Si bien es cierto que tocar con una parte electrónica tiene sus restricciones, también brinda grandes beneficios al percusionista; el ejecutante tiene que acoplarse y memorizar todo lo que pase con la parte electrónica, poner mucha atención en cada uno de sus detalles. Es como hacer un dueto con otro “ejecutante” y este “ejecutante” siempre toca de la misma manera la parte que le corresponde. La pieza ayuda mucho a la sensación de pulso regular y a diferenciar y precisar diversas velocidades . Lo mecánico de la parte electrónica se debe combinar con las aportaciones de cada ejecutante, creando así nuestra única versión interpretativa de esta obra.

a) Keiko Abe (1937 -) :

Nació en Tokio en el seno de una familia de distinguidos doctores y empresarios. Su abuelo fue una de las primeras personas que introdujo los primeros pianos de cola a Japón, durante el periodo Meiji (1868-1912). Durante su infancia, Keiko Abe estudió piano, composición, xilófono (en 1947 el xilófono fue reconocido como un instrumento musical para ser utilizado en programas de música en escuelas primarias de Japón) y otros instrumentos de percusión.

La historia de la Marimba en Japón inició en 1950 cuando un misionero americano, el Doctor Lawrence Lacour, llevó algunas Marimbas Musser a Japón. Durante 5 meses, viajó por Japón usando la marimba para fines evangelizadores³⁰. El reconocimiento de la Marimba en Japón se debe a los grandes esfuerzos de compositores e intérpretes de este instrumento. Entre los más sobresalientes tenemos a Keiko Abe cuyo esfuerzo, talento y dedicación es hasta la fecha mundialmente reconocido³¹.

A la edad de 12 años Keiko Abe escuchó un concierto del grupo “Lecours Mission” (Estados Unidos), cuyo programa incluía música para marimba y ésta era la primera marimba que era llevada a Japón. Desde ese momento hasta la fecha, la marimba se convirtió en el instrumento musical para su expresión personal.

Abe organizó el trío Webec, un trío de Marimba con otras dos mujeres jóvenes que tuvo gran éxito comercial, tocando clásicos ligeros y música popular. Además de estas presentaciones grabó también discos de música popular. Sin embargo, poco a poco se sintió limitada por esta música, el trío se desintegró y ella prefirió dedicarse a música más afín a su espíritu, en sus propias palabras “*el mundo de la seria composición contemporánea*”.

El periodo de 1962 a 1968 fue uno de los más productivos para el mundo de la marimba. Abe regularmente tocaba con la NHK Symphony como especialista en teclados.

²⁹ Esta fecha es aproximada.

³⁰ Percussive Notes, Vol. 33, N° 1, Feb 1995.

³¹ History and future of the marimba in Japan by Keiko Abe. Percussive Notes, Vol. 22, N° 2, January 1984.

Comenzó a grabar algunos discos (13 discos en 5 años), tuvo su propio programa de televisión en el canal NHK, en la división de programas escolares, como instructora de xilófono, y era escuchada todas las mañanas en Radio Kanto en el programa “Buenos días Marimba” (éstas son algunas de sus intervenciones en la radio y la televisión).

En 1962 se unió al grupo de marimba de Tokio, y debido al limitado repertorio de marimba, Abe solicitó música original de marimba de varios compositores. Fue en este periodo que el camino musical de Keiko Abe y la cooperación Yamaha convergieron. Fue en 1963 que Yamaha decidió investigar todo lo relacionado con el diseño y la construcción de marimbas asignando a cargo de esta empresa a Mr. Shigeo Suzuki, ingeniero de Yamaha,. Comenzó este proyecto entrevistándose con marimbistas profesionales de Japón para conocer las ideas que tenían para el diseño de una marimba. Después de muchas entrevistas, juntas y discusiones, Yamaha decidió que el concepto que tenía Keiko Abe era el más útil, el más claro e inclusive el más original. Entonces escogieron a Keiko Abe como consultora para el diseño de marimbas.

Keiko Abe tenía requerimientos muy específicos para la marimba: quería un instrumento con una afinación perfecta, con un amplio rango dinámico, con excelente proyección, y un sonido claro y brillante en el registro agudo junto con un sonido suave y profundo en el registro bajo. Ella previó un futuro en donde el marimbista tocara en ensambles a la par con otros instrumentos, así que tendría que tener bien controlado el sonido con la pura afinación y timbre, construyendo un instrumento completamente nuevo con las exigencias que tenía en mente.

En 1968, Keiko Abe presentó, como marimbista, su primer recital solista de música contemporánea. En este concierto incluyó música ejecutada con una Marimba Musser de 4 octavas, usó por primera vez unas baquetas de dos tonos (una parte más suave que la otra), para realizar estas baquetas trabajó con Hidehiko Saito (percusionista de la Filarmónica de Japón) utilizándolas para interpretar “Time” (Minoru Miki) y Torse III (Akira Miyoshi), (1,2, y 4 movimientos).

Yamaha estuvo trabajando en su diseño. Abe pasó mucho tiempo probando diferentes teclas, afinaciones, sonidos y demás hasta que, en 1971, Yamaha terminó el

modelo, una marimba de 4 octavas (comenzando en la nota la), marimba que Keiko Abe comenzó a utilizar en sus conciertos; el modelo YM4500.

A lo largo de los años 70's el desarrollo de las marimbas con más extensión estuvo directamente relacionado con la evolución de las ideas musicales de Keiko Abe. Descubrió que necesitaba un instrumento con un rango más amplio y que comenzara en la nota Fa, que los resonadores se ajustaran individualmente para un mejor sonido en las diferentes salas de concierto e hizo su petición a Yamaha. El instrumento fue terminado en 1973, una marimba de 4 1/2 octavas(modelo YH5000), ésta fue la marimba que Keiko Abe llevó a Estados Unidos, en 1977. Fue el primer viaje que Michael Rosen organizó para ella, la idea era que Keiko Abe llevara la música japonesa para marimba a 13 diferentes universidades de Estados Unidos y al máximo festival de percusiones, el PASIC'77 en Knoxville (festival que hasta la fecha se lleva a cabo con la participación de los intérpretes más reconocidos en el ámbito de la percusión).

Entre más tocaba en la marimba de 4 1/2 octavas, era más claro para ella que no se sentiría satisfecha hasta tener un rango aún más amplio en la parte grave de la marimba. En 1980 pidió a Yamaha la ampliación de la marimba de 4 1/2 octavas. Cuando Keiko Abe comenzó a utilizar esta extensión, compuso: "Variations on Japanese Children's Songs, Wind in the Bamboo Grove y otras piezas que requieren la marimba de 5 octavas. La marimba de 5 octavas le dio la energía e inspiración que necesitaba para hacer sus propias composiciones. En 1981 tocó "Lauda Concertata" en el Carnegie Hall. En 1982 viajó a Estados Unidos, se presentó en varios colegios y universidades, tocó en el Carnegie Hall y en el PASIC'81, en Indianápolis.

Yamaha terminó la marimba de 5 octavas en 1984 (YH6000). Abe usó este instrumento para su gira a Estados Unidos en el PASIC'84 en Ann Arbor y hasta la fecha la sigue usando.

A continuación, una entrevista realizada a Keiko Abe (con una traducción propia) por la percussionista Rebecca Kite. Diciembre de 1996, Japón.

b) Artículo. Mis pensamientos de la marimba: *Keiko Abe, 1996*³².

“En el momento en que me percaté de mi intensidad como concertista de marimba, sentí que éste era el único instrumento que podía darme completa expresión de mi personalidad musical, las personas o no tenían conocimientos del instrumento o sentían que sus orígenes estaban en la música folklórica, y pertenecían a la música de América Latina y al Jazz. De cualquier modo, la música que yo quería tocar era de naturaleza completamente diferente. Lo que yo quería hacer era confrontar la marimba directamente y dar conciertos de solista, conciertos convincentes, no utilizándola como una sola voz en el ensamble de percusiones sino como si fuera un piano. Casi no existían composiciones para marimba en el repertorio clásico, así que tuve que empezar mi carrera como solista creando composiciones yo misma. Empecé tratando de descubrir las características de la marimba que me permitían mostrar lo mejor del instrumento, por ejemplo técnicas usadas para proporcionar efecto a la música folklórica, técnicas para crear una sensación de la marimba que tuviera un rango más dinámico por medio de la colocación de las cuerdas, lo que fuera, demostrando facetas exclusivas de la marimba agregando una nota extra que de otra manera se hubiese considerado superflua.

Es interesante observar que muchos de estos descubrimientos, se hicieron durante las sesiones de práctica después de haber acabado de trabajar en piezas ya compuestas, y me encontraba indecisa acerca de la manera en como improvisar en el instrumento. Mis intenciones de expresión se expandieron y se volvieron más libres y sin ninguna preconcepción, y en otros casos, los problemas concernientes al acoplamiento con otros instrumentos se hicieron necesarios para sostener discusiones técnicas, y trabajar junto con un compositor para descubrir métodos que nos convenciera: por ejemplo, tocar un motivo una y otra vez en diferentes formas. Un gran número de trabajos se crearon, en el futuro, aquellos de gran calidad pueden ser utilizados combinando la energía interna de los compositores y los intérpretes, así como los nuevos trabajos de intérpretes de marimba con habilidades de composición y una sensibilidad desarrollada, pueden igualmente cobrar importancia.

³² <http://www.band.calpoly.edu/Drum/keiko.html>

Siento que el prejuicio que se tenía sobre la marimba, en un principio, está desapareciendo, en el sentido en que el instrumento se utiliza en orden para producir un cierto sonido, la marimba es un instrumento de percusión, pero también posee puntos fijos con sonidos y espectros de sonidos y timbre exclusivos.

El intérprete y el compositor son libres de concentrarse en el ritmo, la armonía o la melodía, si bien es cierto que hay algunas personas a las que no les gusta éste instrumento debido a su individualidad, es el gran despliegue del sonido de la marimba el que permite a la creación musical ser concebible a diferencia de cualquier otro instrumento. Si el intérprete es un músico auténtico, él debe ser capaz de dar un recital convincente con una sola marimba.

Yo creo que la marimba es un instrumento que fortalecido por la tradición, está repleto de posibilidades musicales. Durante el siglo veintiuno, la marimba probará que es indispensable en la creación de nueva música, trascendiendo clasificaciones de género. En estos días hay un gran número de percussionistas interesados en la marimba. La audiencia ha desarrollado cercanía y confort al sonido de la marimba y ha aprendido la dicha de la música de ella. El siglo veintiuno seguramente será rico en oportunidades."

c) Análisis musical

Wind in the Bamboo Grove

Duración: 5:33 min.

La pieza comienza con una Introducción del compás 1 al 16³³. Del compás 1 al 4 crea una atmósfera de calma y lejanía destacando un pequeño tema, en la menor, con las notas "la-si-sol-la"; del compás 5 al 9 se crea un ambiente de mayor tensión debido a la presentación de acordes de cuatro sonidos que desembocan en el compás 10 en el que se emplea por primera vez un gesto característico: un *accelerando* de acordes cromáticos que utiliza

³³ La numeración a la que se hace referencia en el análisis está distribuida de acuerdo al mapa analítico de la obra.

octavas en la mano derecha (partiendo de la nota fa# - índice 6) y quintas en la mano izquierda (partiendo de la nota sib - índice 5); este mismo material se vuelve a presentar en los compases 11 y 12 pero con diferentes sonidos, en el compás 12 el cromatismo vuelve a manejar octavas y quintas pero esta vez, partiendo de la nota sib - índice 5 y re- índice 5 respectivamente. En el compás 13 y 14 la compositora maneja figuras de octavos (que no habían aparecido) que presentan un *ritardando y diminuendo* al compás 15 donde un *accelerando* escrito (formado por acordes de cuartas) conduce a una figura en octavos con notas dobles en cuartas, con carácter climático, que cierra la sección introductoria y conecta sin interrupción a la Exposición en el compás 17.

La Exposición está formada por dos secciones. La sección A que va del compás 17 al 33 y está en mi menor y la sección B del compás 34 al 48, en re menor. En la sección A, la parte inferior (mano izquierda), hace un ostinato utilizando las notas mi – si - fa# - si) que están escritas como octavos. Únicamente en la exposición y la reexposición, la compositora, da la indicación de compase (12/8, 6/8, 8/8, 9/8, 7/8.), en las demás secciones no da la indicación de compás, aunque si presenta agrupaciones rítmicas; esto permite al ejecutante una mayor flexibilidad en su interpretación. La parte inferior (mano izquierda) mantiene el ostinato durante toda la sección y es en la parte superior (mano derecha) en donde van apareciendo pequeños contornos melódicos en contratiempo, y es muy importante destacarlos en la ejecución por que son los que van dando continuidad y dirección al discurso de la obra. Incluso son marcados en la partitura con corchetes especiales para orientar el fraseo y el balance dinámico, ya que se tiene que resaltar la parte que canta, la que lleva el tema, algunas veces es la mano izquierda y otras veces está en la derecha. . En los compases 27,28,30,32 y 38 se presentan por primera vez terceras en la parte superior (mano derecha) que ahora se convierten en el ostinato mientras que la parte inferior (mano izquierda) es la que maneja los temas.

En la sección B, retomando el material presentado en los compases 13 y 14 está formada por motivos en octavos, presentando un compás que se repite dos veces, después el motivo nuevo que a su vez se repite y así sucesivamente hasta llegar al compás 44 en donde se presenta un ostinato en la parte superior (mano derecha). Este ostinato es tocado con las

varas de las baquetas para crear un contraste tímbrico, percutiendo en la orilla de las teclas “mi 6, re 6, la 6” ; que son las notas que conforman este ostinato mientras que la parte inferior (mano izquierda) resalta un pequeño motivo en el compás 45 y conduce al *ritardando* y *diminuendo* del compás 46 al 48.

En el compás 49 comienza la sección de Desarrollo, en la cuál se mezclan los motivos que son tocados con las baquetas y los que son tocados con las varas de la baquetas³⁴. En el compás 49 hay un *accelerando* ejecutado únicamente con varas, del compás 50 al 53 hay una imitación entre las voces: en el compás 50 empieza un coral y un tema con las notas “la-si-sol-la” (retomando los primeros compases de la introducción). Este tema es presentado por la parte soprano y es tocado con varas; en el 51 lo presenta la voz contralto ejecutado con varas al igual que en el compás 53, pero ahora es tocado con baquetas. En el compás 54 hay un ostinato en la parte superior (mano derecha) y un pequeño tema que lleva la parte inferior (mano izquierda). En el compás 55 se vuelve a destacar el tema “la-si-sol-la” mezclado entre las voces, con un *accelerando* y un calderón, que conduce al compás 56 en un ostinato, con varas, en la parte superior (mano derecha) mientras que la parte inferior (mano izquierda) toca células que al final de este compás forman un pequeño tema; este conduce a parte climática (que corresponde al compás 16 en el compás 57 para dar parte a la Reexposición, sección A1, en el compás 58.

La reexposición del compás 58 al 71 es idéntica a los compases 17 al 31 de la exposición (como se ve en el mapa analítico) , exceptuando la velocidad ya que la exposición es $\text{♩} \text{♩} = 96$ y en la reexposición es $\text{♩} \text{♩} = 112$. Del compás 73 al 76 continuamos con el ostinato que se presenta desde el inicio de la sección, resaltando los pequeños temas de la parte superior (mano derecha).

El compás 77 anuncia la proximidad del final que comienza en el compás 80 con un *accelerando* y *diminuendo*. La Coda desemboca en el último compás de la pieza, compás 81, con una alternancia de cuartas (mano derecha) y quintas (mano izquierda) para terminar con un acorde de “ la menor” en el séptimo octavo del compás 81, en *sf*.

³⁴ Los motivos tocados con las varas están marcados, en la partitura, con cruces en las plicas de cada nota.

d) Comentarios:

Sobre la obra de Otagaki Regetsu³⁵ (1791-1875), una artista famosa por su poesía, su cerámica, su pintura y su caligrafía; Keiko Abe escogió pequeños poemas que reflejaran el sentido o el por qué de los títulos de sus composiciones. El poema que corresponde a la obra Wind in the bamboo Grove es el siguiente:

Singing Pines by Otagaki Rengetsu

Like a zither, plucked
To create rhythms and melodies
At the eaves of my house
The evocative voice of the wind
Sings in the pines.

Como una cítara heroica
para crear ritmos y melodías,
en los murmullos de mi casa,
una voz evocativa en el viento
cantando entre los pinos.

Por su parte, Keiko Abe escribió³⁶:

“En la bruma de la temprana mañana, al pararme en medio de un campo de bambú, me vi envuelta en una rica mezcla de sonido. Escuchando las hojas de bambú crujir entre sí en el ocasional azote de la brisa. Me pareció escuchar la canción del viento... Percibí la naturaleza dinámica y poderosa de las fuerzas de la vida. Saqué de mi bolsillo una canica y la arrojé dentro del campo. La canica azul desapareció en la bruma de la mañana, dejando tras de ella hermosos ecos al ir rebotando de caña en caña”.

El título significa “El viento en las varas de bambú”. En la Introducción realmente se tiene que crear eso, la sensación de estar escuchando, quizá en un poblado japonés, el sonido que produce el viento cuando agita y hace chocar las varas entre sí. En algunos fragmentos no se especifica el compás, sin embargo, cada uno de los materiales presentados tiene una

³⁵ <http://womensearlyart.net/idio/poetry.html>

³⁶ <http://womensearlyart.net/reference/rengetsuabe.html>

continuidad, un fraseo y un punto de partida y de llegada. Las palabras de la compositora expresan claramente la intención o el motivo por el cuál compuso la pieza y qué la llevó a utilizar el material que presenta y a encontrar sonidos si no iguales al menos parecidos a los que escuchó aquel día que caminaba. Saber esta pequeña historia permitirá una mayor continuidad y comprensión de la obra así como una mayor proyección interpretativa para el percussionista pero, debido al color tímbrico que presenta y a todos los contrastes, el público en general, al escucharla, puede crear un sin fin de historias y sensaciones partiendo de los sentimientos que provoca la pieza.

La obra comienza lenta, suave, tranquila, después poco a poco se va generando mayor tensión hasta que explota y llegamos a la exposición; aquí es muy importante resaltar los temas; tiene que sobresalir la parte que está cantando (indicada con corchetes). La parte A de la exposición tiene que ser tocada con mucha energía, definiendo muy bien, el ostinato que lleva la parte inferior (mano izquierda) y destacando los temas que lleva la parte superior (mano derecha). La parte B de la Exposición es muy juguetona, es ágil, ligera y muy contrastante con la parte A.

El Desarrollo es sorpresivo. Comienza un juego de timbres. Además de utilizar el sonido de las teclas de la marimba percutidas con las baquetas, se utilizan también las varas de las baquetas para percutir las orillas de las teclas. Este efecto representa el bambú al que hace referencia la compositora. En la cadencia hay una imitación, tanto de las voces como de la manera de tocar, ya que se empieza con varas y luego con baqueta normal, luego hace una combinación de ambas para terminar el desarrollo con una rotunda caída que nos conduce a la reexposición.

En esta parte como en los últimos compases de la Exposición (parte B) es muy importante jugar con las varas, buscar el timbre que queramos usar para nuestra propia interpretación. Ya sabemos que hace referencia a varas de bambú chocando entre sí y el efecto que produce la canica viajando por ahí, pero ahora hay que experimentar con cada una de las regiones de las baquetas hasta encontrar el sonido que refleje esto, experimentar la manera en la cuál percutir la orilla de las teclas, el volumen y por supuesto la postura de nuestro

cuerpo con respecto a la marimba: es muy importante buscar una postura en la cuál estemos cómodos, y que tengamos estabilidad para realizar lo más fluido posible los cambios de esta sección.

La reexposición es idéntica en ritmos y notas a la exposición, sólo que es más rápida (112 mm.) y debe ser tocada con una intención más decisiva y determinante por que ya se acerca el final. La pieza termina con una coda en la que se debe presentar un rango dinámico bastante amplio ya que comienza con un *accelerando pianísimo* y la caída es un *sforzando* al final.

A lo largo de la pieza, es muy importante la distribución consciente de energía: hay que administrar perfectamente bien toda la energía que tenga nuestro cuerpo, coordinando el flujo dinámico en intensidad y dirección; reservar nuestra energía en la sección del Desarrollo y permitir una explosión en el final de la obra. Esta pieza, al igual que todas las piezas compuestas por Keiko Abe, manejan muchos contrastes, pasajes escritos en *pp*, *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando*, *desacelerando*, *fortísimos*, *sforzands*, etc. El tocar todas estas indicaciones cuidadosamente es condición indispensable para lograr el contraste y carácter sorpresivo e impactante que tiene esta compositora, además de destacar algunos de los recursos con los que cuenta la Marimba como instrumento solista.

a) William Kraft³⁷

Nació en Chicago (6 Septiembre, 1923), estudio en el sur de California y después en la Universidad de Columbia. Kraft habla así acerca de la elección que hizo de sus carreras *“comencé a escuchar música de jazz, especialmente de la banda Count Basie’s con el legendario baterista Jo Jones. Originalmente yo quería ser pianista, pero de inmediato supe que yo quería ser un baterista de jazz. Parecía mucho más fácil que el piano. Pero después entré a la fuerza aérea y esto hizo que comenzara a ver todo de una manera más seria, incluida la música”*³⁸.

En 1949 Kraft se inscribió en la carrera de composición en la Universidad de Columbia, con una ambición muy especial que consistía en ser compositor de música para percusión. *“ John Cage y Henry Cowell estaban por ahí, ellos no veía nada malo en componer con cualquier tipo de combinación de instrumentos, en una ocasión tocamos Canticle N° 3 de Lou Harrison, la tocamos en un concierto y a mi realmente me gusta mucho esa obra, considero que tuvo una gran influencia a lo largo de toda mi carrera”*.

En 1955 Kraft regresó a California, como percusionista y asistente de dirección de la Orquesta Filarmónica de los Angeles, con poco tiempo libre para componer. *“Por supuesto, es difícil escribir tu propia música cuando pasas la mayor parte de tu tiempo tocando el trabajo de otras personas. Así que arreglé mi vida y tocaba con la Filarmónica en una temporada y luego tenía algunas semanas libres para componer y así tuve que llevar mis dos vidas simultáneamente. Pero todo esto en realidad fue bastante bueno, combinando la vida de compositor y de percusionista, recuerdo haber tocado un concierto con la obra Divertimento from ‘Le baiser de Lafée de Stravinsky’, fue maravilloso, una sola línea musical podía viajar por toda la orquesta, sección por sección, dándole a la*

³⁷ Diccionario Harvard de Música. Randel, Don Michael, pp.256

³⁸ Kraft: The Composer as Orchestral timpanist: an interview. Percussive Notes, Vol. 25, N°1. Fall 1986.

percusión la misma importancia que las otras secciones, recuerdo que fue muy hermoso y sumamente motivador para mí”.

Ha tenido una larga y activa carrera como compositor, director, percussionista y profesor. Tan sólo el 30 de Junio de 2002 se retiró del cargo de Jefe del departamento de composición y de la cátedra “Corwin” en la Universidad de California, Santa Bárbara. De 1981 a 1985, Kraft fue el Compositor en Residencia para la Orquesta Filarmónica de Los Angeles; durante el primer año bajo los auspicios de la Filarmónica y en los tres años subsecuentes por medio del programa “Conozca al Compositor”. Durante su residencia, fue fundador y director de la faceta de la orquesta como intérprete de la música contemporánea: el Grupo de Música Nueva de la Filarmónica de Los Angeles. Kraft fue miembro de la Filarmónica de Los Angeles durante 26 años; ocho años como percussionista, y los últimos 18 como Timbalista Principal audicionando para el Director Zubin Mehta. Durante tres temporadas fue también director asistente de la orquesta, y, desde entonces, un frecuente director huésped.

Kraft fue acreedor en dos ocasiones a la beca Antón Sidl en la Universidad de Columbia, graduándose con grado de bachillerato *cum laude* en 1951 y con grado de maestría en 1954. Sus principales maestros fueron Jack Beeson, Seth Bingham, Henry Brant, Henry Cowell, Erich Hertzmann, Paul Henry Lang, Otto Luening y Vladimir Ussachevsky. Estudió percusión con Morris Goldenberg, timbales con Saul Goodman y dirección con Rudolph Thomas y Fritz Zweig.

Durante sus primeros años en Los Angeles, organizó y dirigió el Ensamble de Percusión de Los Angeles, grupo que ha jugado un papel vital en estrenos y grabaciones de obras de compositores renombrados tales como Ginastera, Harrison, Krenek, Stravinsky, Varese y muchos otros. Como percussionista solista, interpretó los estrenos en Norteamérica de Zyklus de Stockhausen, y *Le Marteau sans Maître*, además de la grabación de *Historie du Soldat* bajo la dirección de Stravinsky.

Kraft ha recibido numerosos premios y comisiones, incluyendo dos premios 'Kennedy Center Friedheim' (primer lugar en 1990 por *Veils Variations for Horn and Orchestra*, y segundo lugar en 1984 por *Concerto for Timpani and Orchestra*); dos becas Guggenhiem; dos comisiones de la Fundación Ford; becas de la Fundación Huntington Hartford y del National Endowment for Arts; el premio de Música de la Academia Americana y del Instituto de Artes y Letras; la beca Norlin/MacDowell; el premio del Club de los 100 Artistas Distinguidos de Los Angeles; el premio ASCAP; el premio NACUSA; el premio Eva Judd O'Meara; primer lugar en el Concurso de la Sociedad de Grabaciones Contemporáneas; comisiones de la Biblioteca del Congreso, la Banda de la Fuerza Aérea Norteamericana, la Orquesta de Cámara de St. Paul, el Cuarteto Kronos, Voices of Change, el Instituto Schoenberg, el consorcio de la Spechulum Orchestra, el consorcio de Pacific Symphony/Spokane Symphony/Tucson Symphony, y la Filarmónica de Los Angeles entre otras.

Sus obras han sido ejecutadas por muchas de las orquestas más importantes en Norteamérica así como en Europa, Japón, Corea, China, Australia, Israel, y la URSS. Su obra *Contextures: Riots – Decade '60* (1967) ha sido montada como coreografía e interpretada por el Ballet Nacional Escocés y la Compañía de Danza de Minnesota. En 1986, United Air Lines le comisionó una obra expresamente para acompañar a una escultura realizada por Michael Hayden titulada *Sky's the Limit*, para su pasillo de peatones en el Aeropuerto Internacional Chicago-O'Hare. En 1990, Kraft fue inducido al Salón de la Fama de la Sociedad de Arte de la Percusión.

Los discos compactos completamente dedicados a la música de Kraft se pueden encontrar bajo los sellos de Harmonia Mundi (Concierto de Timbales y orquesta), CRI, Cambria, Cristal, Albany y Nonesuch. Otras obras pueden encontrarse en GM, Cristal, London Decca, Townhall, EMI y Neuma. Entre sus obras más recientes se encuentran *Brazen*, comisionada por la Orquesta Sinfónica de San Francisco; *Quintessence Revisited* y *Concerto for Four Percusión Soloists and Synphonic Wind Ensemble*, estrenada y grabada por el Ensamble de Alientos del Conservatorio de Nueva Inglaterra, dirigidos por Frank Battisti.

Sus actividades incluyen: interpretaciones del *Concerto for Timpani and Orchestra* por la Orquesta Filarmónica de Dresden (Alemania) en Tokio Japón, y también por la Western Australian Symphony Orchestra, la Orquesta de Filadelfia, la Sinfónica de Houston, la Filarmónica de Róterdam y la Sinfónica de San Francisco; *Red Azalea*, una ópera comisionada por el Modern Music Theater Troupe (Londres) se estrenó en 2002 en el Festival de Música Nueva de Santa Bárbara, en la Universidad de California, seguido de su estreno en Londres. Otras actividades abarcan recientes residencias en el Conservatorio Chopin en Warsaw, Polonia y la Universidad de Indiana, Bloomington; Kraft tiene además proyectos de grabación con la Filarmónica de Praga, el Conservatorio de Nueva Inglaterra y la Filarmónica Real de Liverpool.

b) Notas de la obra

Concierto para Timbales de William Kraft (1984):

Duración Total: 23:04 minutos.

Este concierto fue dedicado y estrenado por el Timbalista Thomas Akins acompañado por la Sinfónica de Indianápolis. La versión (1985) que voy a interpretar es un arreglo para timbal y piano de Zita Carno. Durante todo el concierto se utilizan 5 timbales (32”, 29”, 26” , 23”, 20”), el compositor pide, para el timbalista, diferentes tipos de baquetas así como unos guantes y sordinas³⁹. Para el pianista pide un juego de 5 templeblocks que tendrá que tocar en una de las secciones del Concierto.

c) Antecedentes históricos del concierto para Instrumento Solista y Orquesta⁴⁰:

El concierto, como un trabajo instrumental, se ubica usualmente en tres movimientos, con pasajes solistas contra la orquesta, un pequeño grupo contra uno más grande, o una familia instrumental contra otra familia de la orquesta. El concierto tomó su nombre de una palabra italiana que significa “competir o luchar contra”. Esta palabra tuvo

³⁹ Comentarios más extensos en el análisis del concierto. Primer y Tercer Movimientos.

⁴⁰ Formas Musicales, guía analítica. Llacer Pla, Francisco. pp.125,126

sus primeros usos para describir el trabajo vocal como los madrigales con acompañamiento instrumental. El concierto ha sido una forma musical muy utilizada por más de 250 años. En gran parte, por las grandes posibilidades que ofrece a los compositores, pero sobre todo por el hecho de que estos conciertos son piezas virtuosas que desafían a talentosos instrumentistas.

El concierto para solista y orquesta obtuvo su forma inicialmente en las manos de Corelli y Torelli, en la segunda mitad del siglo XVII, destacando al violín como instrumento solista. Sin embargo, fue Vivaldi, quién estableció el estilo barroco del concierto, a principios del siglo XVIII. Estos conciertos contenían tres movimientos: el primer movimiento de carácter animoso, el segundo movimiento, lento, y para finalizar, el tercer movimiento, de carácter alegre, vivo. El primer movimiento, estaba escrito en *ritornello*, como se desarrollaba en la ópera italiana. La orquesta de cuerdas y el piano anunciaban un tema, tema que después iban retomando los demás instrumentos mientras el solista tocaba virtuosos pasajes en su instrumento. El segundo movimiento era usualmente en aria o con variaciones basadas en la sección de metales. En esta parte el solista está esperando mostrar sus habilidades para embellecer la melodía, adornando las notas escritas. El tercer movimiento está escrito de una manera similar al primer movimiento pero más virtuoso, es el final, y tiene que ser espectacular. Bach, realizó sus conciertos siguiendo el modelo que había presentado Vivaldi, de hecho, él tenía en un alto concepto los conciertos de Vivaldi por lo que transcribió algunos de ellos para clavecín solo y también hizo conciertos para uno o cuatro clavecines. Handel escribió conciertos para oboe y para órgano, algunos de los cuáles para ser tocados como interludios entre las secciones de sus oratorios.

Cerca de 1750 el piano comenzó a reemplazar al violín como instrumento solista favorito para los conciertos, y la orquesta comenzó a utilizar alientos y timbales junto con las cuerdas. En las manos de Mozart, Haydn y Beethoven, la forma del concierto cambió, particularmente en el primer movimiento, que ahora estaba escrito en una clásica forma *sonata-allegro* parecida a la sinfonía o a la sonata. El primer movimiento, un *allegro*, tiene una doble exposición, comenzando con un *tutti* orquestal en dónde la orquesta toca

toda la exposición, permaneciendo, la mayor parte del tiempo, en la tónica y modulando un poco como en la sonata o la sinfonía. Es entonces que hace su aparición el instrumento solista, usualmente con el tema de la exposición pero algunas veces con un nuevo tema. Hay una combinación del solista y la orquesta, contestaciones entre ellos; algunas veces el solista es el que lleva el tema principal de la obra y la orquesta lo va acompañando, otras veces, se mezcla en los temas que va presentando la orquesta. Justo antes del final del movimiento, la orquesta alcanza un acorde, la segunda inversión de la tónica, con lo que indican la cercanía de una *cadenza*. Es aquí en dónde el solista originalmente comenzaba a improvisar sobre el material presentado en el movimiento, mostrando todas las técnicas que desee para resaltar su virtuosismo y las características de su instrumento. Cabe hacer un breve paréntesis; en la primera mitad del siglo XVIII, los compositores comenzaron a escribir la *cadenza* como parte de la obra, limitando así, la improvisación de los intérpretes. El final de la *cadenza* era una señal de alerta para la orquesta, para entrar y terminar el movimiento. El segundo movimiento, usualmente en la subdominante pero, algunas veces, en el relativo menor o mayor de la tonalidad original, es regularmente lento, un pequeño tema con variaciones. El último movimiento debe hacer lucir al ejecutante, muestra todas las herramientas que puede utilizar para hacer brillar a su instrumento. Es regularmente en una forma *rondo*, sin embargo, en ocasiones en forma *sonata-allegro* o tema y variaciones y como el primer movimiento incluye una *cadenza*.

El concierto clásico⁴¹ comenzó como un elegante entretenimiento, algo para hacer lucir a los ejecutantes frente a la nobleza. A lo largo del siglo XIX, el concierto continuó siendo una de las formas musicales más importantes.

La popularidad del piano aumentó, se le incluyó como solista en muchos más conciertos como en los escritos por Schuman, Chopin, Liszt, Brahms, Grieg, Tchaikovsky y Rachmaninoff. Por supuesto el violín no fue ignorado, importantes conciertos fueron escritos para él por grandes compositores como Beethoven, Spohr, Paganini, Bruch, Wieniawski, Brahms, y Sibelius. O bien el triple concierto para violín, cello y piano de Beethoven o el concierto doble de Brahms para violín y cello.

⁴¹ Diccionario Harvard de Música. Randel, Don Michael, pp.115,116.

Muchos compositores modernos, han escrito muchos conciertos. Entre ellos, los cinco conciertos para piano de Prokofiev, sus dos conciertos para violín; tres conciertos para piano y uno para violín de Bartok, dos conciertos para piano de Ravel (uno es el concierto para la mano izquierda), el concierto para violín de Berg (su último trabajo completo), dos conciertos para piano de Shostakovich; el concierto para violín, el concierto para piano y alientos y el concierto Ebony para clarinete de Stravinsky; o bien los conciertos de compositores americanos como MacDowell, Gershwin, Barber y Copland, por mencionar algunos. Algunos de los Conciertos para Percusión son: Concierto para Marimba (1940), Paul Creston; Concierto para Marimba, Vibráfono (1947), Darius Milhaud; Concierto para marimba en tres movimientos (1957), Robert Kurka, Concierto para Xilófono (1965), Toshiro Mayuzumi, el Concierto para Timbales (1984), William Kraft, entre otros.

d) Análisis Musical:

El Concierto para timbales y orquesta⁴² tiene tres movimientos que corresponden a la forma sonata⁴³:

El Primer Movimiento (rápido), está construido de acuerdo a un plano; son escalones tímbricos y de intensidad sonora: el ejecutante toca con los dedos envueltos en guantes de fieltro, luego guantes de piel, luego la mano completamente desnuda, luego baquetas suaves, baquetas regulares, baquetas duras, y al final llega a la máxima intensidad con baquetas de madera. En el Segundo Movimiento (lento) el compositor reduce la saturación del piano (reduce el acompañamiento de la Orquesta a un grupo de cuerdas y celesta), con frecuentes *glissandi* en el timbal que crean una atmósfera de tensión y misterio debido a los colores tímbricos que se forman. El Tercer movimiento (rápido) es brillante y majestuoso. Termina con una *cadenza* del timbal.

Con el Concierto se refleja lo que busca el Compositor: “ *Busco musicalidad, virtuosismo, y que la gente aprecie las cualidades expresivas de la Percusión*”.

⁴² <http://www.library.ucla.edu/libraries/music/mlsc/archocoll/kraft/index.htm>

⁴³ Formas Musicales, guía analítica. Llacer Pla, Francisco. pp.125,126. Diccionario Harvard de Música. Randel, Don Michael. Pp465-466.

Primer Movimiento (7:15 min.):

Allegretto: (♩ = 90)

Afinación con que comienza el movimiento⁴⁴ ∴ Fa#, La, Mi, Sol, La#.

Tiene VIII Secciones. Comienza con un solo de timbal que abarca del compás 1 al 18, formado por agrupaciones de dieciseisavos. Esta Sección I se caracteriza el matiz *piano* y cambios de velocidad: del compás 1 al 4 (♩ =90), compás 5 y 6, (*poco piu mosso*, ♩=95); del 7 al 10 (*ancora piu mosso* ♩ =100); del 11 al 13 (*ancora piu mosso* ♩ =105) y del compás 14 en adelante, el tiempo que mantendrá a lo largo del movimiento, *Allegro* ♩ =110. También introduce el uso de *glissandi*⁴⁵ que serán muy utilizados en todo el concierto. Hay diferentes tipos de *glissandi* que utiliza el compositor:

- *Glissandi*: se obtiene manipulando con los pies los pedales del timbal de manera ascendente o descendente de acuerdo a las indicaciones que tenga la partitura, siendo clara tanto la nota de la que parte como la nota a la que llega.

Ej: Primer movimiento, compás 22



- *Glissandi Articulado*: el pie mueve el pedal del timbal de manera ascendente o descendente mientras que el timbalista percute el parche obteniendo la rítmica y las alturas que ha señalado el compositor.

Ej: Primer Movimiento, compás 13



⁴⁴ Afinación partiendo del timbal grave al agudo, de izquierda a derecha.

⁴⁵ Si no está escrita la indicación de *glissandi*, el cambio de afinación se tiene que hacer de golpe de una nota a otra.

- *Trémolo con Glissandi*: las manos mantienen un trémolo en la membrana del timbal mientras con los pies el pedal del timbal asciende o desciende de manera continua hasta llegar al sonido requerido.

Ej: Tercer Movimiento, compases 78,79,80:



- *Trémolo con Glissandi Articulado*: las manos mantienen un trémolo en la membrana del timbal mientras, manejado con los pies, el pedal asciende o desciende de tal manera que obtenga los sonidos y la rítmica que pide el compositor.

Ej: Segundo Movimiento, compases 34 y 35:



Conforme avanza la sección presenta mayor saturación rítmica. Comienza utilizando pocos sonidos, al siguiente cambio de velocidad utiliza más, en el siguiente cambio añade más sonidos y por último, en el compás 13 presenta por primera vez un *glissandi articulado* ascendente e introduce un nuevo *glissandi articulado* ascendente por semitonos que conduce a la última frase de esta sección.

Hasta el momento, sin contar los *glissandi*, se ha mantenido la misma afinación de los 5 timbales. Al inicio de la Sección II, compás 19, aparece el primer cambio de afinación, el segundo timbal pasa de A# a C y es en este mismo compás que aparece el

piano (orquesta). En el compás 21 comienza un diálogo que inicia el timbal y contesta el piano (orquesta); en el compás 22, con un *glissandi* descendente, el segundo timbal vuelve a su afinación en A#. Del compás 19 a los dos primeros tiempos del compás 31, el timbal hace pequeños motivos, cada uno de los cuales es contestado por el piano. Incluso en el compás 28 (9/16) el piano va completando los motivos del timbal hasta el compás 31, en el cuál a un quintillo que propone el timbal, el piano responde con un seisillo y termina esta sección.

La Sección III comienza en el tercer tiempo del compás 31 y ahora es el piano quién propone una frase que va de este compás hasta el 35, respondida por el timbal; en el compás 39 el piano hace una escala que conduce a un solo de timbal en el compás 40. Al terminar el solo la intensidad va en aumento y en el compás 42 el piano apoya figuras que tiene el timbal y aporta nuevos motivos, como el trémolo, cuando tiene que destacar el timbal; poco a poco van aumentando su dinámica hasta el compás 43, en *fff* en un clímax que se extiende hasta un corte abrupto de silencio y es el final de esta sección. Del compás 44 al 47, hay un puente en el que el timbal desarrolla un pasaje con *glissandi articulado* y va cambiando la afinación en los timbales definiendo en el compás 47 la afinación que ocupará en la siguiente sección.

La sección IV comienza en el compás 48. Esta sección no tiene pasajes virtuosos como las secciones anteriores, en general es tocado en *piano* con algunos reguladores que no van más allá de un mf. El piano (orquesta) toca pasajes muy ligeros y junto con los pasajes del timbal va destacando los cambios de compás que hay en esta sección. En el compás 60, por primera y única vez en todo el concierto, hay una indicación para tocar con el reverso de las baquetas, el timbal hace trémolo mientras el piano mantiene un acorde largo que comienza el compás 60 apoyando los cambios de timbal y de afinación hasta cerrar esta sección en el compás 64.

La sección V está dividida en 2 partes: La primera parte del compás 65 al 71 y la segunda del compás 72 al 78. En la primera parte, el timbal comienza un ostinato que se repite 8 veces hasta el compás 68. Lo particular de esta sección es que es la única parte de

todo el concierto en donde el ejecutante toca con unos guantes⁴⁶: el ejecutante tiene que probar diferentes texturas hasta encontrar el material que quiera utilizar. Se percuten los timbales con los dedos cubiertos con diferentes materiales para cambiar el color tímbrico de cada golpe; la intervención del timbal termina en el compás 70 y es seguida por dos calderones del piano (orquesta) que cierran esta primera parte. En la segunda parte, el timbal sigue percutiendo con los guantes, retoma el ostinato anterior haciéndole una pequeña variación y añadiendo un pequeño tema que termina con un *crescendo* en el compás 77 y un calderón en silencio del piano y el timbal en el compás 78. En toda esta sección el piano marca cada uno de los tiempos del compás, tocando acordes formados por 2ª en la voz inferior (mano izquierda) y por quintas en la voz superior (mano derecha).

En el compás 79 comienza la sección VI, el timbalista deja los guantes y retoma las baquetas. Esta sección es muy climática, en el compás 79, el piano mantiene un acorde y el timbal comienza a desarrollar un tema que va del compás 80 al 87. El piano apoya este desarrollo con intervalos de 6ª y 9ª en la voz inferior y acorde por 3ª, 5ª o 6ª en la voz superior. A partir del compás 88 el piano concluye las frases que va construyendo el timbal y sus entradas muchas veces coinciden con los lugares en los que el timbal tiene silencios. Del compás 88 hasta el final de esta sección (en el compás 102), la dinámica va en aumento, el piano y timbal deben ser tocados con mucha energía haciendo presentes las acentuaciones y el fraseo correspondiente a cada uno de los frecuentes cambios de compás. En el compás 102 el piano cierra esta sección con un pasaje en dieciseisavos y, adquiere un carácter de clímax.

La sección VII comienza en el compás 103. El acompañante deja el piano y debe tocar *5 templeblocks*; a partir del compás 108, se reexpone todo el material presentado en la Sección I, la parte del timbal es exactamente igual en sonidos, rítmica y dinámica, la diferencia es que incluye una parte del piano (orquesta) que no existía en la Sección I. En el compás 114 hay una indicación *de cadenza ad libitum (independently)*. En esta parte, del compás 114 al 127, el piano desarrolla pasajes en dieciseisavos, acordes y *glissandi* y por su parte el timbal reexpone el material de la Sección I *ad libitum*, sin una sincronía estricta

⁴⁶ Cada uno de los dedos del guante debe estar forrado con diferentes materiales.

respecto al piano. En toda esta sección, los ejecutantes, por indicación del compositor, tienen que hacer hincapié en los contrastes de tiempo y de dinámicas que presenta cada una de sus partes instrumentales.

La indicación de *a tempo* $\text{♩}=110$ se retoma del compás 128 hasta el compás 141, en el que se reexpone el material de la Sección II. El material del timbal es igual a la Sección II, pero la parte del piano es la que tiene cambios: emplea más figuras y hace su parte igual de protagonista que la del timbal, diferencia que es muy notoria respecto a la exposición de esta sección, en la que solamente va acompañando y completando las partes en las que no toca el timbal. En el compás 142 se reexpone el material presentado en la sección III. A diferencia de las otras reexposiciones, en esta sección hay material que se repite en su totalidad, como en los compases 144 (36), 147 (39), 149 (42). Los demás compases de esta sección están constituidos con material expuesto en la tercera sección y el material nuevo es similar al contexto y la intención de la sección.

Para finalizar este movimiento, en el compás 158 inicia la sección VIII; esta sección contiene material totalmente nuevo y muy contrastante comparado con el resto de las secciones. El piano toca acordes por 3ª en el primer tiempo destacando los frecuentes cambios de compás, mientras que el timbal introduce pequeños temas combinando el trémolo, siempre ejecutado con el tercer timbal, golpes en los timbales restantes y figuras de dieciseisavos y tresillos tocados, algunas veces, con las afinaciones fijas de los timbales y otras veces formadas por sonidos con *glissandi articulado* siempre ejecutadas en el segundo timbal. El movimiento termina en el compás 176 con un *glissando* muy lento que parte en *sforzando* de la nota D# y recorre los sonidos que llevan hasta su quinta disminuida ascendente, terminando en la nota A con un matiz *piano* casi imperceptible.

Segundo Movimiento: *Poem for timpani, two string orchestras, celesta y percussion:*

Slowly, Flexibly ($\text{♩} = 40-50$)

Duración: (06:17)

Afinación con que comienza el movimiento: Fa #, Do, Do, Sol La.

Está dividido en tres secciones.

Todo el movimiento es de un carácter lento en el que abundan los *glissandi* y los sonidos largos del piano con sutiles escalas cromáticas (sugeridas por el compositor en equivalencia a los *glissandi* de la sección de cuerdas). La primera sección (cc. 1 al 17, $\text{♩} = 40-50$) el piano toca un solo con acordes en la tonalidad de F#, en diferentes inversiones, en la parte superior (mano derecha), mientras que en la voz inferior (mano izquierda) toca frecuentemente intervalos de octava que apoyan a la voz superior. En el compás 18 entra el timbal, tocando la nota C al mismo tiempo en dos timbales y por medio de *glissandi* y cambios de afinación construye la primera frase del movimiento, del compás 18 al 21, con figuras de blancas. En el compás 23 comienza a construir la segunda frase, ahora utiliza los *glissandi* y los cambios de afinación con figuras de cuartos y octavos teniendo como eje la nota C. El final de esta sección comienza en los dos últimos tiempos del compás 27. El timbal mantiene un pedal con intervalos de 2ª Mayor hasta el compás 30, mientras el piano continúa con la serie de acordes que ha presentado desde el inicio del movimiento.

La Sección II comienza anacrusa al compás 31 Piu Mosso ($\text{♩} = 60$). El piano comienza a tocar octavos combinando intervalos de 2ª, 3ª, 4ª y 5ª mientras el timbal comienza un *glissando* en el timbal grave, *glissando* que va recorriendo por cada uno de los timbales hasta llegar a la nota A, cubriendo el rango de 8va más 5ª, en el timbal más agudo, al primer tiempo del compás 34. Del compás 34 al 45 el piano cambia sus figuras rítmicas, sustituye los octavos por tresillos de negra con intervalos de 6ª, 4ª y 3ª; del compás 34 al 36 el timbal agudo hace un *Trémolo con glissandi articulado* por semitonos utilizando las notas (Bb, A, C) y en figuras de octavos. Continúa en el compás 37 con un *Trémolo con glissando* por tonos descendente, pasando a un pequeño solo de timbal del compás 38 al 44. En este solo sigue manejando el mismo material, *Trémolo con glissando* descendente, excepto en el compás 40 que es un *Trémolo con glissando* ascendente,

utilizando los 5 timbales para terminar en el más agudo en el compás 42. Del compás 42 al 45 aunque con algunas variaciones se retoma la idea del compás 34, el material que se presenta es un *Trémolo con glissandi articulado* en el timbal más agudo. Del compás 46 al 49 el piano retoma las figuras de octavos con intervalos de 2^a, 3^a, 4^a y 6^a mientras el timbal toca *glissandi* descendentes partiendo del timbal agudo y cerrando la sección en el timbal más grave al primer tiempo del compás 49.

La Sección III abarca del compás 49 al 58. Los pasajes del piano en la voz superior son escalas en sietillos y seisillos mientras la voz inferior mantiene el acorde de D7, el timbal comienza un *Trémolo con glissando* ascendente en el compás 53; el mismo *glissando* se reitera en el compás 55 con un tiempo más de duración y para finalizar el movimiento, en el compás 57 comienza un trémolo con 3 tonos consecutivos ascendentes que finalizan en un medio tono descendente en el timbal más agudo con la nota G# y la indicación de *morendo* en el último compás del movimiento.

Tercer Movimiento:

Fleeting (♩ = 160- 180) (♪ = 80- 90)

Duración: (09:24 min.)

Afinación con que comienza el movimiento: La, Do#, Mi, Sol, Do#.

Este movimiento está formado por IX secciones.

En la primera sección (12/8) el timbal ataca con una anacrusa al segundo compás, con esta entrada indica el *tempo* y el carácter majestuoso de la sección. El timbalista toca arpeggios ascendentes y descendentes utilizando los 5 timbales. Cada vez que realiza estos motivos, el piano le responde tocando con mucha energía figuras ternarias. Hasta el compás 17 que el piano comienza a tocar cuatrillos en la voz superior y división ternaria en la voz inferior para retomar del compás 14 al 33 los motivos ternarios en la tonalidad de Mi Mayor. En esta sección, el timbal tiene dos pequeños temas, el primero en el compás 16 y el segundo del compás 19 al 22. En estos dos pasajes utiliza figuras ternarias con un ostinato en el que resaltan las notas acentuadas en la partitura. Al terminar este solo, compás 23, comienza un solo de piano, construido con un ostinato; en la voz superior

alterna una cuarta y una tercera menor y en la voz inferior maneja el ostinato por terceras hasta el compás 26 que cambia por segundas Mayores y menores. Este ostinato continúa hasta el compás 30 en donde ambas voces comienzan una escala cromática ascendente llegando al registro más agudo del piano hasta el compás 34.

En la Sección II ($\text{♩} = \text{♩}$) compás de 2/2 , el piano comienza con un tema en el compás 34, se repite hasta el compás 38 y comienza a variar el tema con una división binaria. En el compás 49 aparece el timbal, desarrolla un tema hasta el compás 57 utilizando figuras de cuarto y sus respectivos silencios. Al terminar este tema el piano mantiene, por el tiempo necesario, un ostinato de 3 compases, esperando a que el timbalista ajuste sus afinaciones para detenerse hasta el compás 69. El timbal entra en el compás 64, vuelve a la división ternaria (12/8) y del compás 64 al 69 hace un pequeño puente anunciando el material que seguirá en el compás 71 que inicia la siguiente sección.

En la Sección III el timbal presenta un ostinato en división ternaria; utiliza la nota C# como nota pedal, mientras cambia la afinación del tercer timbal, resaltando estos cambios por medio de “acentos” (aunque no están indicados). Incluye un *Trémolo con glissando* que abarca del compás 78 al 80. Saliendo del trémolo del compás 80, el timbal toca un solo de 3 compases, solo que termina con una extensión del piano hasta el compás 85 donde concluye esta sección.

La sección IV abarca del compás 86 al 99 (2/2). Esta sección es una improvisación del timbal con 3 entradas en las que tiene que tocar simultáneamente con el piano que toca *cluster* en éstas entradas. Los demás compases son una libre improvisación “*RUN AMUCK*”(juego libre con tendencia a saturar, y con pequeñas pausas).

En la sección V el piano maneja trémolos con intervalos de octavos del compás 100 al 108 con la indicación “mute with mini-scores) hay que poner sordinas en las membranas de los timbales, cada ejecutante puede usar las sordinas de acuerdo a su preferencia, en mi caso uso sordinas de fieltro semi duro y las amarro a los timbales para que quitarlas y ponerlas sea más preciso y rápido. En el compás 109 el timbal realiza una combinación de

acentos que destacan en las figuras binarias y combina algunos *glissandi articulado* mientras el piano apoya motivos rítmicos en la parte superior y refuerza el tiempo (pulso) y los cambios de compás en la parte inferior.

La sección VI, parte A, comienza en el compás 133 “*remove mutes*”, (quitar las sordinas), el piano desarrolla pequeños motivos melódicos hasta el final de la sección en el compás 161; el material que utiliza el timbal consiste en trémolos tocados simultáneamente en dos timbales. Estos trémolos varían en afinación, en intervalos y en la combinación de los timbales; lo que se mantiene siempre estable es la dinámica en *piano*. En la parte B de esta sección, el piano realiza motivos rítmicos más dispersos, del compás 162 al 170. Del 171 (*Largo Espressivo* ♩ = ca 50, cc 178; *A tempo* ♩ =50, cc 188) al 196 utiliza trémolos octavados en la voz superior y acordes que soportan y orientan los cambios de afinación que presenta el timbal. En esta parte el timbal sigue utilizando trémolos pero esta vez en acordes: con el uso de 4 baquetas, el ejecutante mantiene un pedal en 4 timbales, haciendo algunos reguladores y cambiando en cada compás la afinación de cuando menos una de las notas que forman el acorde.

En el compás 197 hay una gran pausa que abre paso a la Sección VII, Tempo I (♩ = 80- 90, 12/8). Del compás 198 al 200, se reitera el material presentado en la Sección I, sólo son 2 compases pero el énfasis de este motivo anuncia de manera muy clara la reexposición. Del compás 200 al 219 hay un mayor desarrollo del material presentado en la Sección III de la exposición. Esta reiteración nos conduce a una sección más larga en dónde se enfatizan las notas acentuadas, notas que son los cambios de afinación que presenta el tercer timbal mientras se mantiene como constante la nota C# en el segundo timbal; todos estos compases van construyendo un tema que desemboca en el compás 220. A partir de este compás el timbal concluye esta sección con un *Trémolo con glissandi*, ejecutado en el timbal más agudo, pasando por una pequeña escala cromática descendente y ascendente cerrando con un pequeño tema en *crescendo* al compás 225.

En la Sección VIII, del compás 226 al 245 (♩ = ♩ , 2/2) , se maneja material muy diferente a lo presentado antes. Los 4 timbales más agudos se tocan con sordina, al timbal

más grave se le pone sordina hasta el compás 234. En el compás 242 se quitan todas las sordinas. En lugares específicos del pasaje se forma un contrapunto entre los temas que presenta el piano y los temas que presenta el timbal; en cuanto a dinámica, conforme se desarrolla el pasaje va en aumento la dinámica y todo este material está basado en figuras binarias.

La sección IX es la última sección de todo el concierto, del compás 246 al compás 262, se retoman motivos rítmicos que habían sido presentados a lo largo del movimiento. En el compás 263 hay una *cadenza*, solo de timbal, que utiliza motivos rítmicos ya presentados, como son las figuras binarias y las ternarias, además añade quintillos y un ostinato en la parte superior mientras la parte inferior destaca el tema. El piano se incorpora hasta el compás 279 y por medio de octavas apoya los cambios de afinación que va teniendo el timbal hasta el compás 284, donde refuerza el trémolo del timbal, el cual, manteniendo este trémolo termina el concierto con la nota si bemol, tocada al unísono y en *sforzando* en el compás 286 que concluye el concierto.

e) Comentarios:

Muy pocos compositores se han atrevido a escribir un concierto para timbal, instrumento que generalmente se utiliza por sus redobles dramáticos y por su puntualización. Kraft es un compositor experto y un músico de profundo pensamiento que entiende el timbal singularmente bien; no es sorprendente que este concierto sea una obra maestra que trabaje con una gran combinación de timbres, técnicas y desarrolle nuevas posibilidades en el timbal aunado al trabajo de ensamble con el piano (orquesta).

El Concierto para Timbal y Orquesta es una rica mina del potencial de dicho instrumento. En el Primer Movimiento tiene un carácter casi diabólico, con un final amenazante e impresionante, causa mucho impacto con sus fuertes y lineales elementos armónicos y rítmicos combinados con la opulencia orquestal (arreglo para piano y timbal) y la escritura altamente idiomática del timbal junto con las dinámicas que maneja a lo largo de todo el Concierto.

Poema para Timpani, Orquesta de Dos Cuerdas, Celesta y Percusión es el segundo y más atmosférico movimiento. Aquí el timbalista es llamado para apoyar y dar vida a un

sueño de escape a otro mundo con sutiles escalas cromáticas del piano (sugeridas por el compositor en equivalencia a los *glissandi* de la cuerda) que junto con los *glissandi* del timbal crean un ambiente inusualmente delicado, lleno de misterio, un mundo de sombras. El último movimiento, *Fleeting* (Fugaz), está lleno de energía y fuerza. La cadencia conclusiva del timbal conduce al dramático final.

Kraft ha creado una composición que prueba que este instrumento de percusión tiene suficiente potencial expresivo para mantener el interés por sí mismo

VIII.- CONCLUSIONES:

Considero que las obras que escogí para mi examen profesional, son muy importantes dentro del campo de la percusión; son obras que han revolucionado las posibilidades rítmicas, sonoras y técnicas de cada uno de los instrumentos para las que fueron escritas.

Traté de abarcar obras de diferentes partes del mundo y con diversos estilos de composición e instrumentos; estas notas además de ser un trabajo útil y fácil de abordar para el público en general, están respaldadas con una investigación que contiene los aspectos más importantes relacionados con el compositor y la obra de la que se trate.

Los mapas analíticos son un análisis útil para los intérpretes ya que, de manera inmediata, permiten que el ejecutante se de cuenta de las características técnicas e interpretativas que se requieren en cada una de las piezas. Al interpretar las piezas se reproducen en la memoria (muscular y mental) los datos plasmados en el mapa, haciendo una interpretación más consciente, cuidadosa y facilitando la retención del material escrito en la partitura; por estas razones, recomiendo el estudio de las piezas con el mapa analítico en lugar de estudiar solo con la partitura.

Espero que la información contenida en esta investigación sea de gran utilidad para las personas que la lean, tanto como lo fue para mí.

Rosaura Grados.

IX.- FUENTES BIBLIOGRÁFICAS:

Moreno Rivas, Yolanda, La composición en México en el siglo XX. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.

Chávez, Carlos, Hacia una Nueva Música. El Colegio Nacional, México, 1992.

Cowell, Henry, New Musical Resources. Cambridge University Press, 1996.

Kuhn, Clemens, Tratado de la forma musical. Labor, Barcelona, 1992.

Nettl, Bruno, Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales. Alianza Música, México, 1985.

Hamel, Fred y Hurlimann, Martin, Enciclopedia de la Música. Tomo 2 y 3. Grijalbo, México, Barcelona, Buenos Aires, 1987.

Llacer Pla, Francisco, Formas Musicales, guía analítica, Real Musical, Madrid, 1982.

Moreno Vázquez, José Israel. Entrevista Realizada al Compositor Antonio Fernández

RosConcierto didáctico. Música electroacústica para percusiones de compositores mexicanos. Opción de tesis para obtener el título de Licenciado Instrumentista-Percusiones.

Escuela Nacional de Música, UNAM; México, DF., 2001, pp.

Randel, Don Michael, Diccionario Harvard de Música, Diana, México, 1995.

Percussive Notes, Diciembre 1997.

Percussive Notes Zivkovic Nebojsa, Vol. 40, N° 5, Oct. 2002.

Percussive Notes, Zivkovic, Nebojsa, Vol. 36, 1998.

Percussive Notes, Zivkovic, Nebojsa, Vol. 36, N° 5, Oct. 1998.

Percussive Notes, Marimba in Japan, Vol. 33, N° 1, Feb. 1995.

Percussive Notes, Marimba in Japan, Vol. 22, N° 2, Feb. 1984.

Percussive Notes, . History and future of the marimba in Japan by Keiko Abe, Vol. 22, N° 2, January 1984.

Percussive Notes, Abe, Keiko, Vol. 36, N° 2, April, 1998.

Percussive Notes, History and future of the marimba in Japan by Keiko Abe, Vol. 22, N° 2, January 1984.

Percussive Notes, Abe, Keiko, Vol. 32, N° 5, June, 1995.

Percussive Notes, Abe, Keiko, Vol. 26, N° 6, August, 1991.

Kraft: The Composer as Orchestral timpanist: an interview. Percussive Notes, Vol. 25, N°1.
Fall 1986.

Percussive Notes, Akins, Thomas, Vol. 04, N° 3, Feb, 1966.

Internet:

<http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm>

<http://www.library.ucla.edu/libraries/music/mlsc/archcoll/kraft/index.htm>

<http://womensearlyart.net/idio/poetry.html>

<http://womensearlyart.net/reference/rengetsuabe.html>

<http://www.band.calpoly.edu/Drum/keiko.html>

<http://www.calpoly.edu/Drums/abeyamh.html>

<http://www.cctr.umkc.edu/user/rbennet/kraft.html>

<http://www.recordsinternational.com/RicatalogMay99.html>

<http://www.library.ucla.edu/libraries/music/mlsc/archcoll/kraft/index.htm>

<http://www.marimba.org/players.html>

<http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm>

<http://www.zivkovic.de/worldper.htm>

X.- NOTAS AL PROGRAMA DE MANO:

NEBOJSA JOVAN ZIVKOVIC nació en Mitrovica, Yugoslavia en 1962. Estudió composición, percusión y teoría musical en Alemania con H. Schäfer y Miklos Kelemen. Cursó su posgrado en composición, teoría musical y percusiones, en Mannheim y Stuttgart, Alemania , donde reside desde 1980. Además de sus obras para marimba y percusión, también realiza composiciones para orquesta y para grupos de cámara con influencias de varios estilos, incluido el romántico, impresionista, expresionista y una vanguardia extrema de mediados del siglo XX. Sin embargo, es pertinente mencionar la afinidad de Zivkovic con la música folklórica balcánica *“la educación Alemana y Yugoslava, la música contemporánea, la música folklórica, la música pop, la música sacra y por supuesto mi propio estilo por que soy de sangre balcánica; estas influencias me permitieron componer piezas de una audición fácil y también soy capaz de componer piezas contemporáneas con demasiada energía”*.

Generally spoken it's nothing but rhythm, es un solo de multipercusión que utiliza platillos, china gongs, cencerros, woodblocks, bongós, vibráfono, toms y una cortina de bamboo.

La pieza utiliza como recurso sistemático las reiteraciones. El compositor usa un proceso de suma: plantea una idea y le va agregando más células rítmicas, algunas veces cambiando un instrumento por otro o bien usa la interpolación de un motivo entre dos motivos presentados anteriormente: se presenta un primer material (a), al siguiente compás se repite y se le añade material nuevo (a + b), luego se repite todo lo anterior y se le suma material nuevo (a + b + c) y así sucesivamente con los nuevos motivos (d + e + f , etc).

Primer Movimiento: “Generalmente hablando...”, es decir, cuando está por ser abordada, universal y comprensivo. Existe la cortesía pero también la censura.

En este movimiento predominan las combinaciones hechas con los cencerros, *woodblocks*, bongós y los platillos sobrepuestos, el instrumento que menos se utiliza es el vibráfono. Es un movimiento rápido y sorpresivo.

Segundo Movimiento: *'No es otra cosa que...' es decir, recostado en el pasto aún húmedo de una mañana de verano en el India, contemplando los cielos y percatándose de la tenue distancia azul y la sombra verde de la Tierra.*

Todo este movimiento es muy tranquilo, utiliza generalmente dinámicas de *piano* o *pianísimo*, por lo que el coral que se forma con el vibráfono (con el pedal siempre abajo) tiene un mayor contraste, comparándolo con el material usado en el primer y tercer movimientos. Predominan los motivos formados por el vibráfono combinándolo en algunos motivos únicamente con los cencerros.

Tercer Movimiento. *"pero el ritmo- cuando del durmiente, un impulso arcaico del alma se libera y fluye, sin restricciones hacia la superficie como una fuente efervescente. Es en esta fuente que el sediento de la pulsación de la armonía puede apagar su sed".*

N.J.Z.

DANIEL LEVITAN (1953):

Estudió composición en el Colegio Bennington con Henry Brant, Vivian Fine y Martha Ptazynska.

Estudió marimba con Tom Hemphill, tabla con Phil Ford, conga con Ray Spiegel y percusión latina con Frank Malaba. Principalmente ha compuesto obras para percusión.

Variations for vibraphone and piano, fue compuesta en 1908, por una comisión de Ted Piltzecker, Dave Samuels y Douglas Walter a través de la Fundación Nacional de Artes. Está dedicada a Douglas Walter. Se estrenó en el PASIC' 1988, en San Antonio, Texas con Doug Walters en el vibráfono y Ron Newman en el piano.

La pieza consta de una Introducción, un Tema en dos partes, tres Variaciones y Coda. Tanto la parte del piano como la parte del vibráfono están escritas en lenguaje jazzístico. Las Variaciones se escriben en base al tema en dos partes. Son una composición breve, clara, y concisa en *tempo* lento, excepto la variación III que es más extensa, saturada y rápida. Utiliza una rítmica base o una rítmica generadora de la cuál se derivan más patrones: mezcla ésta rítmica, la completa con dieciseisavos u octavos, cambia el orden de los tiempos o hace diferentes combinaciones con las figuras rítmicas y las acentuaciones, además de adornar muchos motivos con apoyaturas en ambos instrumentos.

Es una obra llena de colores; los acordes que se manejan y los acordes de paso, crean diferentes atmósferas. Armónica y rítmicamente, la manera de combinar los materiales es muy variada y compleja. Ya que las partes de ambos instrumentos están llenas de síncopas, contratiempos, acentuaciones y contrastes rítmicos, armónicos y melódicos es una obra que requiere un arduo trabajo de ensamble.

ANTONIO FERNÁNDEZ ROS (1961-):

Nació en la ciudad de México. Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Fue becario del gobierno mexicano para cursar estudios en el Mannes College of Music de Nueva York, donde obtuvo la licenciatura. Posteriormente realizó estudios sobre música nueva en el Graduate Center de la City University de la misma ciudad, con los maestros George Perle y Carl Schachter. Becado por el gobierno francés, realizó estudios de música por computadora y nuevas tecnologías en el IRCAM de París, en el GRM y en la Universidad de La Sorbona con Iannis Xenakis. De 1990 a 1995 fue coordinador del laboratorio de Música por Computadora de la Escuela Nacional de Música. Ha sido dos veces becario del FONCA y en 1995 obtuvo el apoyo de la fundación Rockefeller.

Aritmética del sol, es una composición realizada para bongó y parte electrónica pregrabada (cinta magnetofónica), compuesta en 1994. Cabe señalar que además de ser una de las pocas obras en México, escritas para percusión y música electroacústica, es la primera que emplea el bongó combinado con un medio electrónico.

“La estructura es bastante sencilla, Aritmética del Sol, es una pieza que hice en base a la imagen de un hombre que va caminando por el desierto, y que va caminando todo lo que pueda hasta antes de morir, que sólo ve el cielo, la arena, el sol, y su mente expuesta a este paisaje monótono y que al estar tanto tiempo bajo el sol, con la sed, el hambre, la insolación, llega a un momento en que su percepción del tiempo se empieza a alterar, empieza a alucinar sea cual fuera la alucinación, sufriendo una alteración muy fuerte del tiempo y del espacio, teniendo sólo como referencias el día y la noche, la arena a sus espaldas y muchas horas de sol que en cuestión de ritmo no le ofrece gran cosa. Entonces lo que intenté con la pieza, sin que esto sea fundamental para entenderla, es reflejar a través de los cambios rítmicos, estos cambios de percepción rítmica de la psicología de este personaje, bajo el sol...el tiempo está ligado a la aritmética, entonces el sol crea una aritmética a los efectos psicológicos de este hombre...” Antonio Fernández Ros.

La parte electrónica utiliza sonidos de percusión manipulados o modificados electrónicamente; dentro de estos sonidos podemos encontrar, platillos tocados con arco y vibráfono (que regularmente aparecen juntos), marimba con un registro grave, pandero, wood blocks, congas, timbales cubanos y principalmente sonidos del bongó procesados o transformados. En cuanto al trabajo de la parte electrónica, el compositor, cambia la ecualización, filtra el sonido original de los instrumentos que utiliza, reproduce el sonido al revés, y trata de fundir el sonido del bongó con otro sonido ya sea procesado o no, o bien, juntar los dos timbres para producir un timbre nuevo.

Es apropiado el considerar que la obra *Aritmética del sol* es música programática. Está basada en imágenes, sentimientos y aspectos que son independientes del ejecutante ya que representa el cercano fin de un hombre. El término de música programática fue introducido por Liszt, consideraba que *“la música programática llegó para ser aplicada no sólo para música con una historia sino también para representar un personaje o para describir alguna escena o fenómeno; busca o procura ser entendida basada en un programa, deriva su movimiento y su lógica del sujeto o tema que representa”*.

En esta obra, el tiempo es una idea subjetiva, basada en un personaje y una situación imaginaria: en cada una de las secciones de la pieza el personaje refleja el estado físico y mental en el que se encuentra derivado del lugar y las condiciones en las que está. Cada uno de los cambios de velocidad representa diferentes horas del día en el desierto, y en cada una de las horas hay sensaciones diferentes: calma, desesperación, ansiedad, tranquilidad, resignación y angustia son los sentimientos que una persona común experimentaría en tales circunstancias.

La pieza está formada por una introducción y IV secciones; en estas secciones se forman X Motivos que son los patrones rítmicos que se manejan a lo largo de la obra. Está basada en combinaciones rítmicas y tímbricas: las rítmicas generadas por la combinación de figuras binarias y las tímbricas se forman de acuerdo a los sonidos que cada ejecutante obtenga del instrumento. La pieza ayuda mucho a la sensación de pulso regular y a diferenciar y precisar diversas velocidades. Lo mecánico de la parte electrónica se debe combinar con las aportaciones de cada ejecutante, creando así nuestra única versión interpretativa de esta obra.

KEIKO ABE (1937 -) :

Nació en Tokio en el seno de una familia de distinguidos doctores y empresarios. Después de haber tocado en varios grupos de música clásica prefirió dedicarse a música más afín a su espíritu *“el mundo de la seria composición contemporánea”*. En 1962 se unió al grupo de marimba de Tokio, y debido al limitado repertorio de marimba, Abe solicitó música original de marimba a varios compositores. En 1968, Keiko Abe presentó, como marimbista, su primer recital solista de música contemporánea.

La pieza *Wind in the Bamboo Groove*, significa *“El viento en las varas de bambú”*:

“En la bruma de la temprana mañana, al pararme en medio de un campo de bambú, me vi envuelta en una rica mezcla de sonido. Escuchando las hojas de bambú crujir entre sí en el ocasional azote de la brisa. Me pareció escuchar la canción del viento... Percibí la naturaleza dinámica y poderosa de las fuerzas de la vida. Saqué de mi bolsillo una canica y la arrojé dentro del campo. La canica azul desapareció en la bruma de la mañana, dejando tras de ella hermosos ecos al ir rebotando de caña en caña”. Keiko Abe.

La obra está dividida en Introducción, Exposición (A y B) , Desarrollo, Reexposición y Coda. En la Introducción realmente se tiene que crear la sensación de estar escuchando, quizá en un poblado japonés, el sonido que produce el viento cuando agita y hace chocar las varas entre sí. La obra comienza lenta, suave, tranquila, después poco a poco se va generando mayor tensión hasta que explota y llegamos a la Exposición; aquí es muy importante resaltar los temas; tiene que sobresalir la parte que está cantando. La parte A de la exposición tiene que ser tocada con mucha energía, definiendo muy bien, el ostinato que lleva la parte inferior (mano izquierda) y destacando los temas que lleva la parte superior (mano derecha). La parte B de la Exposición es muy juguetona, es ágil, ligera y muy contrastante con la parte A.

El Desarrollo es sorpresivo. Comienza un juego de timbres. Además de utilizar el sonido de las teclas de la marimba percutidas con las baquetas, se utilizan también las varas de las baquetas para percutir las orillas de las teclas. Este efecto representa el bambú al que hace referencia la compositora .

La reexposición es idéntica en ritmos y notas a la exposición, sólo que es más rápida (112 mm.) y debe ser tocada con una intención más decisiva y determinante por que ya se acerca el final. La pieza termina con una coda en la que se debe presentar un rango dinámico

bastante amplio ya que comienza con un *accelerando pianísimo* y la caída es un *sforzando* al final.

WILLIAM KRAFT

Nació en Chicago (6 Septiembre, 1923), estudió en el sur de California y después en la Universidad de Columbia cursando en 1949 la carrera de composición con una ambición muy especial que consistía en ser compositor de música para percusión.

En 1955 Kraft regresó a California, como percusionista y asistente de dirección de la Orquesta Filarmónica de los Angeles. Ha tenido una larga y activa carrera como compositor, director, percusionista y profesor. Fue miembro de la Filarmónica de Los Angeles durante 26 años; ocho años como percusionista, y los últimos 18 como Timbalista Principal. Durante tres temporadas fue director asistente de la orquesta, y, desde entonces, un frecuente director huésped. Estudió percusión con Morris Goldenberg, timbales con Saul Goodman y dirección con Rudolph Thomas y Fritz Zweig.

Concierto para Timbales de William Kraft (1984), fue dedicado y estrenado por el Timbalista Thomas Akins acompañado por la Sinfónica de Indianápolis. La versión (1985) que voy a interpretar es un arreglo para timbal y piano de Zita Carno.

El Concierto tiene tres movimientos que corresponden a la forma sonata: el Primer Movimiento (rápido) tiene VIII Secciones. Está construido de acuerdo a un plano; utiliza diferentes escalones tímbricos y de intensidad sonora: el ejecutante toca con los dedos envueltos en guantes de fieltro, luego guantes de piel, luego la mano completamente desnuda, luego baquetas suaves, baquetas regulares, baquetas duras, y al final llega a la máxima intensidad con baquetas de madera. Introduce el uso de *glissandi* que serán muy utilizados en todo el concierto. Conforme avanza el movimiento se presenta mayor saturación rítmica, diferentes cambios de afinación y de técnicas de ejecución. Este movimiento tiene un carácter casi diabólico, con un final amenazante e impresionante.

En el Segundo Movimiento (lento) el compositor reduce la saturación del piano (reduce el acompañamiento de la Orquesta a un grupo de cuerdas y celesta), está dividido en tres secciones. Todo el movimiento es de un carácter lento en el que abundan los *glissandi* y los

sonidos largos del piano con sutiles escalas cromáticas (sugeridas por el compositor en equivalencia a los *glissandi* de la sección de cuerdas) . El timbalista es llamado para apoyar y dar vida a un sueño de escape a otro mundo y crear una atmósfera de tensión y misterio, un mundo de sombras.

El Tercer movimiento (rápido), está formado por IX secciones. El timbal ataca con una anacrusa al segundo compás, entrada que indica el *tempo* y el carácter majestuoso del movimiento. El timbal presenta un ostinato en división ternaria; utiliza la nota Do# como nota pedal, mientras cambia la afinación del tercer timbal, resaltando estos cambios por medio de “acentos” (aunque no están indicados). Presenta material nuevo como el uso de 4 baquetas y una sección de improvisación. El Concierto termina con una *cadenza*, solo de timbal, que utiliza motivos rítmicos ya presentados, como son las figuras binarias y las ternarias, además añade quintillos y un ostinato en la parte superior mientras la parte inferior destaca el tema.

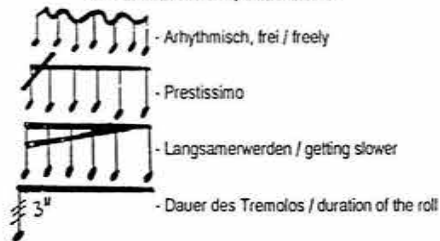
“ Busco musicalidad, virtuosismo, y que la gente aprecie las cualidades expresivas de la Percusión”.
William Kraft.

ANEXO 1

Instrumentarium & Notation

Nr. Instr.

- 1 Vibraphon
- 2 Bongos
- 3 2 Tom-toms; 16 inch tief gestimmt/tuned low und 14 inch.
Das 14" Tom muß etwas höher gestimmt sein als f-Tom (nr. 7)
14" tom must be tuned a bit higher than the f-tom (nr. 7)
- 4 Becken, Cymbal (18 inch, crash)
- 5 2 Becken aufeinandergelegt unten 16" crash, daraufgelegt
14" heavy.
2 Cymbals laying directly on the top of each other
bottom 16" crash, top 14" heavy.
- 6 Bambusstäbchen / Bamboochimes
- 7 Tom-Tom (14 inch, gestimmt auf f / 14 inch, tuned in f)
- 8 2 Chinesische Heutongs (nach Möglichkeit dis^2 und fis^2)
2 Chinagongs (if possible tuned in dis^2 und fis^2)
- 9 2 Gestimmte Almglocken in dis^2 und g^2
2 Tuned Almglocken (cowbell) in dis^2 und g^2
- 10 2 Holztrommeln / Wood-blocks



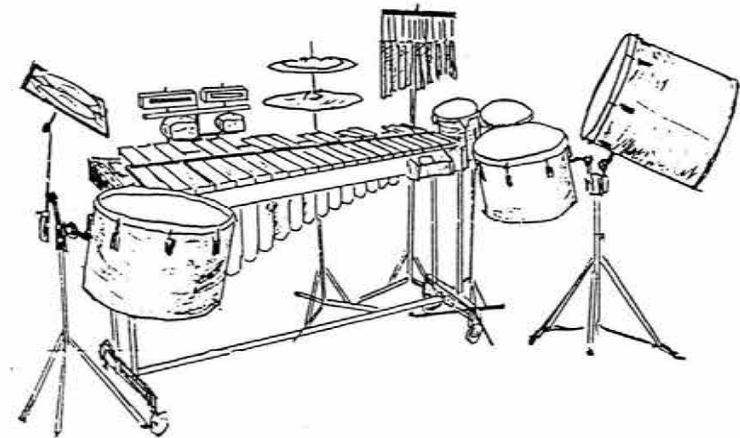
Anmerkung:

Vier mittelharte oder harte Vibraphonschlegel sind durch das ganze Stück zu benutzen. Gongs am Anfang werden mit dem Stiel (J) ohne Umdrehung der Schlegel, mit der Mitte des Stiels gespielt. Daher sollten Gongs in einem Metallrahmen mittels einer elastischen Schnur befestigt werden. 14 inch f-Tom muß ganz nahe an dem tiefen F des Vibraphons stehen, da die beiden auch mit einer Hand gespielt werden. Dies gilt auch für das Beckenpaar und Holztrommel. Überhaupt sollte der Aufbau genau nach dem Bild gemacht werden, da u.U. manches sonst nicht spielbar ist. Die Stimmung der Gongs ist insofern wichtig, da diese auch "unisono" mit Vibraphon eingesetzt werden. Die dabei entstehenden untertemperierten Schwebungen, wie auch mit den Almglocken und Vibraphon im Unisono sind gewollt.

Note:

A set of four medium-hard or hard vibraphone mallets should be used throughout the piece. Play the gongs at the beginning (J) with the middle of the shaft, without turning the mallets. Both Gongs should be bound with elastic cord on the metal frame. The 14" f-tom must be placed near the low F of the vibraphone, because those two will also be played together with one hand. This is also the case with the wood-block and cymbal-pair (Nr. 5 in the Notation). The instruments should be placed exactly as shown in the picture, otherwise some passages are not possible to play. Tuned Gongs are important because of the unisono passages with vibraphone (Almglocken too). A kind of "not tempered" tuning should result.

Aufbau / Set-up:



FOR PERCUSSION SOLO

EFFETTUOSO (♩ = 126)

sempre con pedal

pp

mf

p

mf

mp

mf

ff

L.v.

ca 3''

(mf)

pp

mf

ca 3°

mf

pp

mf

meno

meno

meno

meno

mp

mf

PERC
VBR
PERC

P.
V.
P.

3x

sub. f

P.
V.
P.

mf

P.
V.
P.

sempre con pedale *poco a poco* *ritenuto* *3x* *morendo*

a.d. pp *mf* *f*

a.s. mf

IBR
PERC

ViBR
P

P
V
P

P
V
P

RC
RP
RC

n.d. $\frac{1}{2}$ *ppp* *mf* ben ritatoico ($\frac{1}{4}$ = 176)

P.
V.
P.

sub. *mf*

P.
V.
P.

mp

P.
V.
P.

Variations

For Vibraphone and Piano

commissioned by Ted Piltzecker, Dave Samuels, and Doug Walter
through the National Endowment for the Arts
-for Doug Walter-

Daniel Levitan

$\text{♩} = 80$ INTRODUCTION

Vibes

Piano

p (pedal ad lib (rather wet) throughout) *f*

3

(dead stroke)

pp — *mf* *p*

5

7

pp — *mf* *p*

2.

9

mf *f*

11

pp *mf* *p* (ghost note)

13

mf *p*

15

mf *p*

17

mf *mf* **THEME**

p *mf*

20

23

26

29

4.

32

mp

This system contains measures 32, 33, and 34. It features a vocal line with eighth-note patterns and accents, and a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mp* is present.

35

mp

This system contains measures 35, 36, and 37. The piano accompaniment includes a prominent bass line with a 7th fret marking. A dynamic marking of *mp* is present.

38

mp

This system contains measures 38, 39, and 40. It shows a key change to 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of *mp* is present.

41

cresc...

f

This system contains measures 41, 42, and 43. It features a key change to 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). A *crescendo* marking is indicated by a dotted line, and a dynamic marking of *f* is present.

44

47

50

53

6.

56

Handwritten musical score for measures 56-58. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The piano part features complex chords and textures, including a section marked 'loco' in measure 57. The vocal line has melodic phrases with slurs and accents.

59

Handwritten musical score for measures 59-61. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in measure 60. The piano part includes a section marked 'loco' in measure 60. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). The vocal line continues with melodic phrases.

62

Handwritten musical score for measures 62-64. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature remains two flats (Bb, Eb). The piano part features complex textures and dynamics including 'mf' (mezzo-forte). The vocal line continues with melodic phrases.

65

Handwritten musical score for measures 65-67. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature remains two flats (Bb, Eb). Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The piano part features complex textures and dynamics including 'mf'. The vocal line continues with melodic phrases.

68 *mf* *f* *loco*
Bva bassa

71 *mf* *p.*

74 *f* *mf* *p.*

77 *f* *loco* *f* *Bva bassa*

8.

VARIATION I

80

Handwritten musical score for measures 80 and 81. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 80 features a melodic line in the treble staff with a key signature of two flats and a 9/8 time signature. Measure 81 shows a key change to three sharps and a 6/8 time signature. The bottom two staves provide harmonic accompaniment.

82

mp *cresc.* *f*

mp *cresc.* *f*

Handwritten musical score for measures 82, 83, and 84. The system consists of three staves. Measure 82 begins with a dynamic marking of *mp*. A crescendo line is indicated across measures 82 and 83, leading to a dynamic marking of *f* at the start of measure 84. The notation includes melodic lines in the treble staff and accompaniment in the grand staff.

85

mf *mp*

mp
Toso

Handwritten musical score for measures 85, 86, and 87. The system consists of three staves. Measure 85 starts with a dynamic marking of *mf*. Measure 86 has a dynamic marking of *mp*. Measure 87 includes a dynamic marking of *mp* and the instruction *Toso* written below the staff. The notation features melodic lines in the treble staff and accompaniment in the grand staff.

88

f

Handwritten musical score for measures 88, 89, and 90. The system consists of three staves. Measure 88 begins with a dynamic marking of *f*. The notation includes melodic lines in the treble staff and accompaniment in the grand staff.

91

mp p cresc

mp p cresc

This system contains measures 91, 92, and 93. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked with *mp* and *p*, and a *cresc.* hairpin. The lower staff provides harmonic support with chords and bass notes, also marked with *mp* and *p*, and a *cresc.* hairpin.

94

mf

mf

This system contains measures 94, 95, and 96. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with *mf*. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and bass notes, also marked with *mf*.

97

f

f

This system contains measures 97, 98, and 99. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with *f*. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and bass notes, also marked with *f*.

10.

100

Handwritten musical score for measures 100-103. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line begins with a melodic phrase marked *mp*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking *mp* is present in the piano part.

104

Handwritten musical score for measures 104-106. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

107

Handwritten musical score for measures 107-109. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line continues with a melodic phrase marked *mf*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking *mf* is present in the piano part.

110

Handwritten musical score for measures 110-113. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line continues with a melodic phrase marked *p*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking *p* is present in the vocal part, and *mp* is present in the piano part.

113

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

basso

This system contains measures 113, 114, and 115. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section labeled 'basso' in the bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The tempo and dynamics are marked 'cresc. poco a poco'.

116

This system contains measures 116, 117, and 118. The piano accompaniment shows a change in texture and dynamics, with some measures marked with a forte 'f' dynamic. The key signature remains three sharps.

119

f

f loco

This system contains measures 119, 120, and 121. The piano part features a section marked 'f loco' (forcello), where the strings play a sustained chord. The key signature changes to two sharps (F#, C#).

122

This system contains measures 122, 123, and 124. The piano accompaniment continues with sustained chords and melodic lines. The key signature is two sharps.

12.

125

mp

mp

This system contains measures 125, 126, and 127. It features a treble and bass clef system. Measure 125 has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 126 continues the melodic and bass lines. Measure 127 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in measures 125 and 126.

128

f

This system contains measures 128, 129, and 130. It features a treble and bass clef system. Measure 128 has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 129 continues the melodic and bass lines. Measure 130 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *f* (forte) in measure 128.

131

p

mp

This system contains measures 131, 132, and 133. It features a treble and bass clef system. Measure 131 has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 132 continues the melodic and bass lines. Measure 133 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *p* (piano) in measure 131 and *mp* (mezzo-piano) in measure 132.

134

cresc.

cresc.

This system contains measures 134, 135, and 136. It features a treble and bass clef system. Measure 134 has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measure 135 continues the melodic and bass lines. Measure 136 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *cresc.* (crescendo) in measures 134 and 135.

137

8va
Basso

140

f

143

loco

146

149

152

VARIATION II

155

159

162

mf 8va

This system contains measures 162, 163, and 164. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked '8va' (octave) in measures 163 and 164. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte).

165

15^{mo} loco f loco dim.

This system contains measures 165, 166, and 167. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a section marked '15^{mo} loco' (15th measure loco) in measure 165. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'dim.' (diminuendo).

168

mp

This system contains measures 168, 169, and 170. It features a vocal line and piano accompaniment. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is present.

171

mp p

This system contains measures 171, 172, and 173. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano).

Handwritten musical score for piano, measures 174-183. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The score is divided into four systems, each with a measure number (174, 177, 180, 183) written on the left. The notation includes various articulations, slurs, and a *dim.* marking in the final system.

Measures 174-176: *pp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*.

Measures 177-179: *p*, *pp*, *mf*, *mf*.

Measures 180-182: *f*, *f*.

Measure 183: *dim.*

186 *mp*

189 *cresc.*

192 *f* *due bassi*

195 *P* *f* *P (r.h. only)*

18.

$\text{♩} = \text{♩} = 160$

198

f

loco

f

201

$\text{♩} = \text{♩} \approx 104$

$\text{♩} = \text{♩} = 104$

mf

VARIATION III

204

mf

mf

207

mf

210

Musical score for measures 210-212. The score is written for a piano and a single melodic line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The melodic line consists of eighth and quarter notes with some slurs. Dynamic markings include *mp* and *pp*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

213

Musical score for measures 213-215. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The melodic line features a long, sweeping slur across measures 213 and 214. Dynamic markings include *p* and *pp*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

20.

216

p *cresc.*

220

mf

223

226

229

232

235

238

241

244

247

Musical score for measures 247-250. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. Measure 247 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. A 'ped.' marking is present at the end of the measure. Measure 248 has a whole note chord with a sharp sign. Measure 249 has a whole note chord. Measure 250 has a whole note chord.

250

Musical score for measures 250-253. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 250 has a half note chord. Measure 251 has a half note chord. Measure 252 has a half note chord. Measure 253 has a half note chord with a 'cresc...' marking.

253

Musical score for measures 253-256. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 253 has a half note chord with a 'cresc...' marking. Measure 254 has a half note chord. Measure 255 has a half note chord. Measure 256 has a half note chord.

256

Musical score for measures 256-259. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 256 has a half note chord. Measure 257 has a half note chord. Measure 258 has a half note chord. Measure 259 has a half note chord with a 'f' marking.

259

Musical score for measures 259-261. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with many accents. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes chords and moving lines in both hands. The dynamic changes to mezzo-piano (*mp*) in the final measure of this system.

262

Musical score for measures 262-264. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues with a melodic line and accents. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

265

Musical score for measures 265-267. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues with a melodic line and accents. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

268

Musical score for measures 268-270. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues with a melodic line and accents. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. The dynamic changes to pianissimo (*pp*) in the final measure of this system.

271

Handwritten musical score for measures 271-273. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 271 features a treble staff with eighth-note patterns and a grand staff with chords and bass notes. A *cresc.* marking is present in both the top and grand staves. Measure 272 continues the patterns. Measure 273 shows a change in the treble staff's rhythm and a final chord in the grand staff.

274

Handwritten musical score for measures 274-276. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). Measure 274 features a treble staff with eighth-note patterns and a grand staff with chords and bass notes. Measure 275 continues the patterns. Measure 276 shows a change in the treble staff's rhythm and a final chord in the grand staff.

277

Handwritten musical score for measures 277-279. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature is two flats (Bb, Eb). Measure 277 features a treble staff with eighth-note patterns and a grand staff with chords and bass notes. A *mf* marking is present in the top staff. Measure 278 continues the patterns. Measure 279 shows a change in the treble staff's rhythm and a final chord in the grand staff.

280

Handwritten musical score for measures 280-282. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature is two flats (Bb, Eb). Measure 280 features a treble staff with eighth-note patterns and a grand staff with chords and bass notes. A *f* marking is present in the top staff. Measure 281 continues the patterns. Measure 282 shows a change in the treble staff's rhythm and a final chord in the grand staff. The system ends with a dashed line.

283

Musical score for measures 283-285. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 283 features a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and a piano accompaniment in the grand staff with chords and eighth-note bass lines. Measure 284 continues the melodic and accompaniment patterns. Measure 285 concludes with a final chord marked *ff* (fortissimo).

286

Musical score for measures 286-288. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff. The key signature remains two flats. Measure 286 features a melodic line in the treble staff with chords marked with accents (>) and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 287 continues the melodic and accompaniment patterns. Measure 288 concludes with a final chord marked *ff* (fortissimo).

289

Musical score for measures 289-291. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff. The key signature remains two flats. Measure 289 features a melodic line in the treble staff with chords marked with accents (>) and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 290 continues the melodic and accompaniment patterns. Measure 291 concludes with a final chord marked *f* (forte).

26.

CODA

292

Musical score for measures 292-294. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, marked with dynamics *f* and *mp*. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff has dynamics *mf* and *mp*. The bottom staff has a 7-measure rest in the first measure. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

295

Musical score for measures 295-297. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, marked with dynamics *sfz p* and *mp*. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff has dynamics *mp* and *p*. The bottom staff has a 7-measure rest in the first measure and the word "basso" written below. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

298

Musical score for measures 298-300. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

301

Musical score for measures 301-303. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff has dynamics *mp* and *loco*. The bottom staff has a 7-measure rest in the first measure. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

304 *mp*

Musical score for measures 304-306. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 304 starts with a treble clef staff containing a quarter rest followed by a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord. Measure 305 continues with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord. Measure 306 continues with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord.

307

Musical score for measures 307-309. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 307 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord. Measure 308 continues with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord. Measure 309 continues with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord.

310 *cresc.* *mf*

Musical score for measures 310-312. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 310 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord. Measure 311 continues with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord. Measure 312 continues with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord.

313

Musical score for measures 313-315. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. Measure 313 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord. Measure 314 continues with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord. Measure 315 continues with a treble clef staff containing a quarter note G4 with a fermata, and a grand staff with a whole note chord.

28.

316

lunga

Aritmética del Sol

Antonio Fernández Ros

J = 60

ngos

f

ía

fp *f* *fp*

J = 80

f

$\text{♩} = 100$

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a single note on the first line.

f ————— *p*

Musical staff with eighth-note accompaniment.

Musical staff with eighth-note accompaniment and dynamic markings.

mf cresc.

Musical staff with eighth-note accompaniment.

Musical staff with eighth-note accompaniment.

Musical staff with eighth-note accompaniment.

Musical staff with eighth-note accompaniment and dynamic markings.

Musical staff with eighth-note accompaniment.

Musical staff with eighth-note accompaniment.

Musical staff with eighth-note accompaniment.

75 $\text{♩} = 100$

mf

f

System 1: A musical score system consisting of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with accents and a '3' indicating a triplet. The lower staff contains a bass line with rests.

80

System 2: A musical score system consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with accents and a '3'. The lower staff contains a bass line with rests.

86

System 3: A musical score system consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with rests.

System 4: A musical score system consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with accents and a '3'. The lower staff contains a bass line with rests.

92

System 5: A musical score system consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with accents and a '3'. The lower staff contains a bass line with rests. A tempo marking $\text{♩} = 60$ is present above the staff.

System 6: A musical score system consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with rests.

$\text{♩} = 300$

System 7: A musical score system consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with accents and a '3'. The lower staff contains a bass line with rests.

System 1: Two staves. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth-note runs, each marked with an accent (>). The lower staff contains a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

System 2: Two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note runs and accents. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

System 3: Two staves. The upper staff features eighth-note runs with accents. The lower staff continues the accompaniment. A double bar line is present in the middle of the system.

System 4: Two staves. The upper staff has eighth-note runs with accents. The lower staff continues the accompaniment. A double bar line is present in the middle of the system.

System 5: Two staves. The upper staff features eighth-note runs with accents. The lower staff continues the accompaniment. A double bar line is present in the middle of the system.

Musical score system 1, measures 1-4. It features a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical score system 2, measures 5-8. It continues the melody and accompaniment from the previous system. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical score system 3, measures 9-12. It continues the melody and accompaniment. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical score system 4, measures 13-16. It continues the melody and accompaniment. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical score system 5, measures 17-20. It includes tempo markings: $J = 100$ and $J = 300$. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical score system 6, measures 21-24. It continues the melody and accompaniment. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical score system 7, measures 25-28. It continues the melody and accompaniment. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical score system 8, measures 29-32. It continues the melody and accompaniment. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical score system 9, measures 33-36. It continues the melody and accompaniment. The system ends with a double bar line and the number 19.

Musical notation for measures 132 and 133. The system consists of two staves. The upper staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The lower staff contains a simpler melodic line. Measure numbers 132 and 133 are printed at the beginning of the system.

Musical notation for measures 134 and 135. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern from the previous system. The lower staff continues the melodic line. Measure numbers 134 and 135 are printed at the beginning of the system.

Musical notation for measures 136 and 137. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern. The lower staff continues the melodic line. Measure numbers 136 and 137 are printed at the beginning of the system.

Musical notation for measures 138 and 139. The system consists of two staves. The upper staff has a large gap in the first two measures, followed by a complex rhythmic pattern. The lower staff has a large gap in the first two measures, followed by a melodic line with a triplet. Measure numbers 138 and 139 are printed at the beginning of the system.

Musical notation for measures 140 and 141. The system consists of two staves. The upper staff has a large gap in the first two measures, followed by a complex rhythmic pattern. The lower staff has a large gap in the first two measures, followed by a melodic line with a triplet. Measure numbers 140 and 141 are printed at the beginning of the system.

Musical notation for measures 144-147. The top staff features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and accents. The bottom staff shows a more melodic line with eighth notes and rests.

144

Musical notation for measures 148-151. The top staff continues with rhythmic patterns, while the bottom staff has a melodic line with some rests.

148

Musical notation for measures 152-155. The top staff has a melodic line with eighth notes and accents. The bottom staff has a rhythmic line with eighth notes.

152

Musical notation for measures 156-159. The top staff features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and accents. The bottom staff has a melodic line with eighth notes.

Musical notation for measures 160-163. The top staff has a melodic line with eighth notes and accents. The bottom staff has a rhythmic line with eighth notes.

Musical notation for measures 164-167. The top staff has a melodic line with eighth notes and accents. The bottom staff has a rhythmic line with eighth notes.

Musical notation for measures 168-171. The top staff has a melodic line with eighth notes and accents. The bottom staff has a rhythmic line with eighth notes.

Musical notation for measures 172-175. The top staff has a melodic line with eighth notes and accents. The bottom staff has a rhythmic line with eighth notes.

System 1: A grand staff with two staves. The upper staff contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, while the lower staff contains a simpler accompaniment. The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

System 2: A single staff of music with a continuous stream of sixteenth notes. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

System 3: A grand staff with two staves. The upper staff features a complex rhythmic pattern with accents, and the lower staff provides a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

System 4: A grand staff with two staves. The upper staff has a complex rhythmic pattern with accents, and the lower staff has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

System 5: A grand staff with two staves. The upper staff has a complex rhythmic pattern with accents, and the lower staff has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

System 6: A grand staff with two staves. The upper staff has a complex rhythmic pattern with accents, and the lower staff has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature. Above the system, the tempo marking $J = 132$ is present.



A musical staff containing two measures of music. The first measure features a complex rhythmic pattern with multiple beamed eighth and sixteenth notes. The second measure continues this pattern, ending with a fermata.

A musical staff with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. A small number '209' is written at the beginning of the staff.

A musical staff with two measures of music. The first measure contains a complex rhythmic pattern of beamed notes. The second measure continues the pattern.

p cresc. -----

An empty musical staff.

11

A musical staff with two measures of music. The first measure contains a complex rhythmic pattern of beamed notes. The second measure continues the pattern.

f

An empty musical staff.

A musical staff with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. The staff ends with a double bar line.

fp ----- *ff*

A musical staff with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. The staff ends with a double bar line.

Wind in the Bamboo Grove

竹林

Keiko Abe

安倍圭子

Largo andante

pp

First system of the piano score, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a circled treble clef symbol above it. The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a simple bass line.

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development in the treble and bass staves.

Third system of the piano score, showing a dynamic progression from *mf* to *mp* and then *f* to *ff*. The right hand features complex chordal textures and the left hand has a more active bass line.

poco a poco rit. e dim. - - -

Fourth system of the piano score, marked with a dynamic of *f*. The right hand has a prominent melodic line with a circled treble clef symbol above it. The left hand provides a steady accompaniment.

pp

Final system of the piano score, starting with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a complex, multi-voiced texture, and the left hand has a simple bass line.

♩ = 96 Con energia

ff

This system contains the first two measures of the piece. The tempo is marked as quarter note = 96 and the mood is 'Con energia'. The music is written for piano with a treble and bass clef. The first measure is a complex chordal texture with sixteenth notes. The second measure features a more rhythmic pattern with accents. The dynamic marking *ff* is placed below the second measure.

mp *p*

This system contains measures 3 and 4. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass clef. The treble clef has a melodic line with accents. The dynamic marking *mp* is above the treble staff, and *p* is below the bass staff.

This system contains measures 5 and 6. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass clef. The treble clef has a melodic line with accents.

mf

This system contains measures 7 and 8. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass clef. The treble clef has a melodic line with accents. The dynamic marking *mf* is above the treble staff.

mf

This system contains measures 9 and 10. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass clef. The treble clef has a melodic line with accents. The dynamic marking *mf* is above the treble staff.

First system of a piano score. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a dynamic marking of *p*. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p*. A crescendo hairpin is present in the left hand, leading to a dynamic marking of *mf* at the end of the system.

Second system of a piano score. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a dynamic marking of *p*. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *mp*. A crescendo hairpin is present in the left hand, leading to a dynamic marking of *mf* at the end of the system.

Third system of a piano score. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a dynamic marking of *mp*. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *f*. A crescendo hairpin is present in the left hand, leading to a dynamic marking of *f* at the end of the system.

Fourth system of a piano score. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a dynamic marking of *ff*. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p*. A crescendo hairpin is present in the left hand, leading to a dynamic marking of *p* at the end of the system.

Fifth system of a piano score. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a dynamic marking of *mp*. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *mp*. A crescendo hairpin is present in the left hand, leading to a dynamic marking of *mp* at the end of the system.

Cadenza

♩ = Stroke the edge of a bar with the handle of a mallet.

♩ = マレットの柄で音板のはしを打つ。

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The lower staff contains a bass line with slurs and accents, marked *v*. A large slur encompasses the right half of the system.

Second system of musical notation. The upper staff is marked *p* and includes the instruction *poco accel.* with a hairpin. The lower staff is marked *ff*. Both staves feature complex rhythmic patterns with slurs and accents.

Third system of musical notation. The upper staff is marked *sf* and contains a dense, repetitive rhythmic pattern. The lower staff is marked *sf* and features a melodic line with a hairpin indicating a dynamic change to *mf*.

Fourth system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with slurs and accents, marked *v*. The lower staff contains a bass line with slurs and accents, also marked *v*.

Fifth system of musical notation. The upper staff is marked *sf* and includes a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The lower staff is marked *ff* and features a bass line with slurs and accents. Roman numerals (VI, IV) are present below the staff.

First system of musical notation. The bass clef part features a continuous eighth-note accompaniment. The treble clef part has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *pp*.

Second system of musical notation. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. The treble clef part has a melodic line with dynamics *mp*, *pp*, *mp*, and *p*.

Third system of musical notation. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. The treble clef part has a melodic line with dynamics *pp* and *mf*.

Fourth system of musical notation. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. The treble clef part has a melodic line with a dynamic *f*.

Fifth system of musical notation. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. The treble clef part has a melodic line with a dynamic *f*.

Sixth system of musical notation. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. The treble clef part has a melodic line with dynamics *mp* and *f*.

First system of musical notation, featuring a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking.

Second system of musical notation, including a *poco a poco* instruction and a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a *cresc.* instruction and a fortississimo (*fff*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation, including a tempo marking $\text{♩} = \text{♩}$ and multiple forte (*f*) dynamic markings.

Fifth system of musical notation, showing a fortissimo (*ff*) dynamic in the treble and fortissimo (*sf*) in the bass, ending with a fortissimo (*fff*) dynamic.

Sixth system of musical notation, including a fortissimo (*sf*) dynamic and an *a tempo* instruction.

WILLIAM KRAFT

CONCERTO FOR TIMPANI AND ORCHESTRA
(1983)

COMMISSIONED BY
INDIANA PERCUSSION PROJECTS, INC.
and
DEDICATED TO THOMAS N. AKINS

DURATION: APPROXIMATELY 23 MINUTES.
ORCHESTRA PARTS ARE AVAILABLE ON
RENTAL FROM THE PUBLISHER.

ARRANGED FOR TIMPANI AND PIANO

BY ZITA CARNO

NOTES: (1985)

New Music West
P.O. Box 7434
VAN NUYS, CA 91409-7434 USA

TIMPANI:

GLOVES: F1 - INDEX FINGER SOFT SURFACE (FELT)

F2 - MIDDLE FINGER HARD SURFACE
(E.G. LEATHER GLOVE)

F4 - FOUR FINGERS

[ATTACH FELT OR MOLESKIN TO INDEX FINGERS (F1)
OF A PAIR OF LIGHT LEATHER GLOVES.]

PIANO:

PEDAL: USE AS DESIRED EXCEPT WHERE
"SENZA PED." IS INDICATED.

III: SOSTENUTO (MIDDLE) PEDAL

BOTH: ACCIDENTALS ARE GOOD FOR ENTIRE
MEASURE WHERE NO CHANGES ARE
MARKED.

WILLIAM KRAFT

CONCERTO FOR TIMPANI AND ORCHESTRA

ARRANGED FOR TIMPANI AND PIANO BY ZITA CARNO

The musical score is written for Timpani and Piano. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Allegretto* with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The score is divided into sections by Roman numerals I, II, and III. Section I starts with a *F* dynamic and *l.v. sempre* instruction. Section II is marked *Allegro* (♩ = 110) and includes a *II c/f#* instruction. Section III is marked *Allegro* (♩ = 110) and includes a *II c/f#* instruction. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, *ff*, and *pp*. There are also performance instructions like *RR*, *RR*, *R*, *L*, *LC*, *LR*, *LR*, *FF*, *mf*, *A/C*, *ff*, and *pp*. The score is arranged for Timpani and Piano by Zita Carno.

Ultra Staccato Sticks

Handwritten musical score for piano, consisting of multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *fff*. Performance instructions include "Ultra Staccato Sticks" and "articulated gliss".

Key markings and annotations include:

- mf* (mezzo-forte)
- p* (piano)
- f* (forte)
- fff* (fortissimo)
- Ultra Staccato Sticks
- articulated gliss
- R.H. (Right Hand)
- L.H. (Left Hand)
- (con pedal)
- 40, 45 (measure numbers)
- I, II, III (fingerings)
- 3 (triplets)
- 5, 4 (fingerings)

FREELY

A tempo

The score is written on multiple staves, including grand staff notation (treble and bass clefs) and a separate bass line. Key features include:

- Measure 50:** A boxed measure number '50' is present. The music transitions from a 'FREELY' section to an 'A tempo' section. Dynamics range from *dim* to *f*.
- Measure 55:** A boxed measure number '55' is present. The music continues with dynamics including *f*, *p*, *mf*, and *ff*.
- Performance Instructions:** Includes 'P' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'ff' (fortissimo), and 'Ped.' (pedal). There are also markings for 'R.H.' (Right Hand) and 'L.H.' (Left Hand).
- Articulation:** Features various slurs, accents, and dynamic hairpins throughout the piece.
- Chordal Markings:** Roman numerals such as III, II, I, IV, and V are used to indicate chord structures. Specific chords like E/Eb and Bb/C are also noted.
- Handwritten Annotations:** Includes 'X' marks above the staff and asterisks (*) at the end of several phrases.

60

reverse sticks

gliss (closed roll)

mf

7
4

III

65 (finger)

Bare Fingers

III F#E

P

III

pp

una corda

70

cresc

mf

mf

pp

tre corde

Ped

(2 fingers)

p

75

(Gradually to 4 fingers)

p

wood sticks

80

mp

pp

pp

III

mp

cresc poco a poco

mp

cresc poco a poco

mp

85

(closed roll)

Musical score for measures 85-89. The system includes a treble clef staff with a 'closed roll' instruction, a piano staff with a 'L.H.' marking, and a bass clef staff. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *ff*. A section marker 'IV 9/F#' is present. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

90

Musical score for measures 90-94. The system includes a treble clef staff with a section marker 'II 8/Bb', a piano staff with a 'Ped' marking, and a bass clef staff. Dynamics include *f*, *sfz*, and *mp*. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

Musical score for measures 95-99. The system includes a treble clef staff with a section marker 'III', a piano staff with a 'Ped' marking, and a bass clef staff. Dynamics include *f* and *cresc.*. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

95

Musical score for measures 100-104. The system includes a treble clef staff with a section marker 'III', a piano staff with a 'Ped' marking, and a bass clef staff. Dynamics include *fp*, *ff*, and *f*. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

100

F#2 E4 Bb

Musical score for measures 100-105. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The middle staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a bass line with some triplets and dynamics. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature, containing a bass line with dynamics and a 'Ped' (pedal) marking. Measure numbers 100, 105, and 105 are indicated in boxes. There are also some handwritten annotations like 'F#2 E4 Bb' and 'sfp'.

Musical score for measures 105-110. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, containing a melodic line with dynamics and a 'Ped' marking. The middle staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a bass line with dynamics and a 'Ped' marking. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature, containing a bass line with dynamics and a 'Ped' marking. Measure numbers 105, 110, and 110 are indicated in boxes. There are also some handwritten annotations like 'sfp' and 'Ped'.

Musical score for measures 110-115. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, containing a melodic line with dynamics and a 'Ped' marking. The middle staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a bass line with dynamics and a 'Ped' marking. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature, containing a bass line with dynamics and a 'Ped' marking. Measure numbers 110, 115, and 115 are indicated in boxes. There are also some handwritten annotations like 'soft stacc mallets', 'L.v. sempre', 'mf', and 'mp sempre'.

Musical score for measures 115-120. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, containing a melodic line with dynamics and a 'Ped' marking. The middle staff is a bass clef with a 4/4 time signature, featuring a bass line with dynamics and a 'Ped' marking. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature, containing a bass line with dynamics and a 'Ped' marking. Measure numbers 115, 120, and 120 are indicated in boxes. There are also some handwritten annotations like 'RH' and 'mf'.

To tempo ♩:110 but still independent

Handwritten musical score for piano and bass, measures 125-135. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 125-127) features a piano part with a "cresc" marking and a bass part with a "Ped" marking. The second system (measures 128-130) includes a "ff" dynamic, "mf" dynamic, "cresc f", and "Ped" markings, with a "3" over a triplet in the piano part. The third system (measures 131-135) shows a "f" dynamic, "ff" dynamic, "Ped" marking, and a "3VA" marking. Measure numbers 125, 130, and 135 are boxed. The piece concludes with a "SV BASSO" marking and a double bar line.

* IMPORTANT NOTE! Assume that the timpani will finish before the 4th quarter of 127 and will wait for cue at 128. The formula will be used if the piano must wait for the timpani to finish.

This page of a handwritten musical score contains measures 140 through 145. The score is written for piano and consists of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure 140 is marked with a box containing the number '140' and a tempo marking of '5:47'. The score features complex textures with multiple voices, including a prominent bass line and a right-hand melody. Dynamic markings such as 'pp sub.', 'p', 'cresc', 'f', and 'ff' are used throughout. Performance instructions like 'L.H.' and 'R.H.' are present. The score concludes with measure 145, marked with a box containing the number '145'. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

150

Musical score for measures 150-154. It consists of three staves: bass, treble, and bass. The music features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. There are various accidentals and dynamic markings throughout.

(D# A E F# C)

Musical score for measures 155-159. It consists of three staves: bass, treble, and bass. The music continues with complex rhythmic patterns. A 'cresc' marking is present in the treble staff.

155

* stracc. sticks

Musical score for measures 160-164. It consists of three staves: bass, treble, and bass. The music features complex rhythmic patterns. There are markings for 'G.P.', 'PP', 'P', 'Lv.', and 'con ped.'

(light accent)

160

Musical score for measures 165-169. It consists of three staves: bass, treble, and bass. The music features complex rhythmic patterns. There are markings for 'P' and 'con ped.'

165

Musical score for measures 165-169. The score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with triplets and dynamic markings including *mp*, *pp*, and *mf*. A fermata is placed over a measure in the middle. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

Musical score for measures 170-174. The top staff continues the melodic line with triplets and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *cresc*. A fermata is present over a measure. The bottom two staves continue the harmonic accompaniment. The time signature changes to 3/4 at the end of the system.

170

Musical score for measures 175-179. The top staff features a melodic line with accents and dynamic markings including *f* and *ff*. The bottom two staves provide harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The time signature is 3/4.

Ped thru

175

Musical score for measures 180-184. The top staff has a melodic line with dynamic markings *sfz* and *p*, and the instruction "as slow as possible dim". The bottom two staves provide harmonic accompaniment with dynamic markings *sfz* and *pp*, and the instruction "morendo".

* Timpani: roll only if necessary to be heard.
 SVA BASSO

POEM FOR TIMPANI, TWO STRING ORCHESTRAS, CELESTA AND PERCUSSION

slowly, Flexibly (♩: 40-50)

II.

CELESTA

a tempo

ppp p ppp mp p ppp

con ped.

10

mp accel. e dim.

15 a tempo

ppp f PP

ped. pp

soft mallets

tr sempre tenuto e tremolo

20

tr mtr

II P II B/C

pp /

Ped

* In the orchestral score, strings play glissandos. If desired, part of can simulate these by playing chromatic scales very lightly.

① If no gliss line is indicated, change should be made at last moment.

ECCEA

III tr 25 IV tr (V) tr

mf mp pp

mf pp

Ped.

30

PP f mf mp

Ped.

Piu Mosso (♩ = 60) w/buets closed III IV

sempre sim.

35

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

15.

III.

C# E G# C#

Fleeting (J.: = 160-180) (J.: = 80-100)

wood

1. 15 6

ff

ff

P

15 8

(1.) 15 8

SA

ff

II c# W

ff

10A

(1.) 15 8

P

12 8

2. 15 8

f

ff

P

4

15 8

1

5B

Handwritten musical score for the first system, measures 1-12. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'ff'.

II C#A

ff

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps, measures 13-14.

15
8

Handwritten musical score for the second system, measures 15-18. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a series of chords marked with '4' and a dynamic marking of 'mp'.

mp

15
8

Handwritten musical score for the second system, measures 19-22. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a series of chords marked with '4'.

10B

Handwritten musical score for the third system, measures 23-26. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music includes various notes and rests, with a dynamic marking of 'f'.

II A/C*

f

Handwritten musical score for the third system, measures 27-30. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music includes various notes and rests.

15

Handwritten musical score for the fourth system, measures 31-34. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music includes various notes and rests, with dynamic markings of 'mf' and 'ff'.

II G/F#
I C#F

gva

mf

ff

Handwritten musical score for the fourth system, measures 35-38. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a series of chords marked with '2' and a dynamic marking of 'ff'.

ff

Handwritten musical score for the fourth system, measures 39-42. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a series of chords marked with '2' and a dynamic marking of 'Ped.'

b7.
Ped.

Musical score for measures 20-25. The score is written for three systems of staves. The first system includes a bass staff with a box containing the number '20' and a treble staff. The second system includes a bass staff and a treble staff. The third system includes a bass staff and a treble staff. The music features various dynamics such as *mf*, *f*, and *p*. There are also markings for accents (^) and a 'ped' (pedal) marking. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 25-30. The score is written for three systems of staves. The first system includes a bass staff with a box containing the number '25' and a treble staff. The second system includes a bass staff and a treble staff. The third system includes a bass staff and a treble staff. The music features a steady rhythmic pattern in the treble staff and a more melodic line in the bass staff. Dynamics include *dim sempre* and *(con ped)*. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 30-35. The score is written for three systems of staves. The first system includes a bass staff with a box containing the number '30' and a treble staff. The second system includes a bass staff and a treble staff. The third system includes a bass staff and a treble staff. The music features a steady rhythmic pattern in the treble staff and a more melodic line in the bass staff. Dynamics include *p* and *sempre dim*. A 'ped thru' marking is present at the end of the system. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for piano, measures 35-45. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Performance instructions include "d.=d", "pp crystalline", and "con ped". Measure numbers 35, 40, and 45 are boxed. A chord formula "F#C#EGC" is written between staves 3 and 4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

soft stage sticks

50

(SVA)

51

52

(SVA)

53

54

55

III E/D#

56

(SVA)

57

Piano: repeat previous 3 bars, rit. poco a poco and slowly fade

Watch for timpani entrance but do not synchronize with timp.

Stop at 60

58

64 Tempo 1 ultra stage sticks

65

pp articulate

65

70

In tempo

(sempre pp) E

pp

75

E F# tr mf p

pp

80

(tr) mf mf p f

I F# / D#

85

d.:d RUN AMUCK!

sempre f (sec)

f p sfz (cluster) sfz

90 RUN AMUCK! A tempo

II G/F# f

p sp

95 RUN AMUCK WITH SHORT RESTS

Ped

100 Mute with mini-scores

DECEFC

sva pp

3 3

105 (ultra stacc) play 2nd x only

Sec mp 7 5

sim 7 5

p

5

pp p

130

remove mutes

no roll

f

mf

f

mf

p

TUNE TO:

135

pp

mf

mp

140

Repeat if necessary to allow timpani time to tune

pp

145

II tr

mp

I

IV tr

mf

III

I

Handwritten musical score for a multi-mallet instrument, likely a maraca or similar percussion instrument. The score is written on ten staves, with the top two staves of each system containing melodic lines and the bottom two staves containing accompaniment or harmonic support.

Key features and markings include:

- Measure 150:** A boxed measure number "150" is present. Above the staff, there are fingering indications: "II", "III DM ϵ ", "III tr", "II", "V tr", and "(III FM/G^{tr})". A dynamic marking "p" is also present.
- Measure 155:** A boxed measure number "155" is present. Above the staff, there is a fingering indication "III tr".
- Measure 160:** A boxed measure number "160" is present. Below the staff, there are chordal indications: "F#CM D#G# C-B" and "(4 MALLETS)".
- Measure 165:** A boxed measure number "165" is present. Above the staff, there is a trill marking "tr".
- Dynamic Markings:** "p" (piano), "PPP" (pianississimo), "mf" (mezzo-forte), and "ff" (fortissimo) are used throughout the score.
- Performance Instructions:** "con ped." (con pedal) is written at the bottom left.
- Other Notations:** "ONLY -" is written above a melodic line, and various trill and tremolo markings are present.

185

(roll if needed)

A tempo (♩ = 50)

190

♯ C# E G C

mp espr. pp L.H. loco: mp dim fad thru

195

P mp G.P. G.P.

Tempo I (♩ = 80-90)

IV G/G# III E/D#

200 A tempo

wood sticks ff Repeat as needed until timpanist finishes tuning sfz

This page of a handwritten musical score contains measures 205 through 215. It is written for guitar and piano. The score is organized into three systems, each with a guitar staff on top and a piano staff on the bottom. Measure numbers 205, 210, and 215 are enclosed in boxes. The guitar part includes various techniques such as slurs, accents, and specific fretting (e.g., 'III FR/DH', 'X'). The piano part features dynamic markings like *sfz*, *mf*, *f*, and *ff*, as well as performance instructions like *stacc.* and *sempre marcatisimo*. A double bar line with repeat slashes appears at the end of measure 215.

Handwritten musical score for a piece, page 33. The score consists of multiple systems of staves, including treble and bass clefs. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *mf*, *cresc.*, *ff*, and *sp*. There are also performance instructions like "III" and "III EME".

Key markings and dynamics include:

- mp* (mezzo-piano)
- mf* (mezzo-forte)
- cresc.* (crescendo)
- ff* (fortissimo)
- sp* (sforzando)
- f* (forte)

Performance instructions include:

- III
- III EME

Measure numbers 250 and 255 are indicated in boxes.

Additional markings include *(d=d.)* and *9*.

260

fp sf

SVA

CADENZA

265

275

allarg molto.

280 II

f

285

con ped.

III IV V II I

SVA

cresc

fff sfz

SVA BASSO

FE DE ERRATAS

- pág. 7, último párrafo

Dice: Instrumentos como la celesta, el xilófono y el vibráfono fueron utilizados por Debussy, Mahler, Strauss y Ravel y más tarde por la escuela de Viena con Stravinsky, Messiaen, Boulez y Stockhausen.

Debe decir: Instrumentos como la celesta, el xilófono y el vibráfono fueron utilizados por Debussy, Mahler, Strauss y Ravel y más tarde por la escuela de Viena, por Stravinsky, Messiaen, Boulez y Stockhausen.

- pág. 8, tercer párrafo

Dice: El piano fue considerado en la música moderna, como instrumento de percusión por varios compositores, entre ellos Stravinsky, Hindemith y Henry Cowell.

Debe decir: Muchos compositores consideraron el piano como instrumento de percusión, entre ellos: Stravinsky, Hindemith, John Cage y Henry Cowell.

- pág. 30, primer párrafo

Dice: Estudió marimba con Tom Hemphill, tabla con Phil Ford y Ray Spiegely conga percusión latina con Frank Malaba.

Debe decir: Estudió marimba con Tom Hemphill, tabla con Phil Ford, conga con Ray Spiegel y percusión latina con Frank Malaba.

- pág. 30, tercer párrafo

Dice: Fue compuesta en 1908, por una comisión de Ted Piltzecker, Dave Samuels y Douglas Walters a través de la Fundación Nacional de Artes.

Debe decir: Fue compuesta en 1988, por una comisión de Ted Piltzecker, Dave Samuels y Douglas Walters a través de la Fundación Nacional de Artes.

- pág. 52, tercer párrafo

Dice: Pieza para Piano (1980), Relaciones, para dos flautas (1980)

Debe decir: Pieza para Piano (1980), Relaciones para dos flautas (1980)

- pág. 57, segundo párrafo

Dice: El término de música programática fue introducido por Liszt. La define como “prefacio añadido a una pieza de música instrumental, en donde el compositor tiene por ...

Debe decir: El término de música programática fue introducido por Beethoven con su Sinfonía Pastoral. Más tarde Liszt retoma este término y lo define como “prefacio añadido a una pieza de música instrumental, en donde el compositor tiene por...

- pág. 64, encabezado

Dice: Wind in the Bamboo Grove (1980)

Debe decir: Wind in the Bamboo Grove (1986)