



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Opción de tesis:

NOTAS AL PROGRAMA

Que presenta el alumno:

LUIS ALBERTO GUTIÉRREZ SERRANO

Para obtener el título de:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA – PERCUSIONES

Asesor de tesis:

MARGARITA MUÑOZ RUBIO

México, D. F. Noviembre de 2009

DEDICATORIA

A la memoria de mi papá: José Luis por todo lo que me dio y me sigue dando.

A mi mamá: Felisa por su amor y su apoyo.

A mis hermanos: Karime, Selma y Arturo por el avance y por bancarme en estos
pagos.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Julio Viguera por su apoyo y sus palabras para que yo siguiera adelante.

Al Mtro. Alfredo Bringas por sus palabras en mi momento de indecisión.

Al Mtro. Luis Ariel Waller por los regaños.

A los Mtros. Gustavo Salas y Margarita Muñoz porque sin ellos esto no hubiera sido posible, además de su importante colaboración en el presente trabajo.

A Ricardo (Tuco) que me apoyo para que yo estudiara música.

A mi tía Claudia por alentarme a terminar mi carrera.

A mis amigos: Rosaura, Chantal, Nico, Cuautli, Paquito, Colocho, Rene, Cipactli.

Con gratitud a todos mis compañeros de percusiones.

Remontar el barrilete en esta tempestad

solo hará entender:

que ayer no es hoy, que hoy es hoy

que no soy... lo que fui... *LRPKLP*

DiViDiDoS

ÍNDICE

Programa

Introducción

- I. Contexto composicional, *10*
 - I.I. *Percussive arts society*, *12*
 - I.II. El desarrollo de los percusionistas en México, *14*
- II. Práctica común de la tonalidad, *21*
- III. Formas de estudio, *25*
 - III.I. Recomendaciones para una buena ejecución, *33*
- IV. Frédéric Macarez, *34*
 - IV.I. Biografía, *34*
 - IV.II. *Compo*, *36*
 - IV.III. Análisis musical, *39*
 - IV.IV. Sugerencias de estudio, *61*
- V. Steven Machamer, *62*
 - V.I. Biografía, *62*
 - V.II. *CRUX/Cross*, *63*
 - V.III. Análisis musical, *65*
 - V.IV. Sugerencias de estudio, *91*
- VI. Kevin Volans, *92*
 - VI.I. Biografía, *92*
 - VI.II. *Asanga*, *94*
 - VI.III. Análisis musical, *95*
 - VI.IV. Sugerencias de estudio, *113*
- VII. Michael Burritt, *115*
 - VII.I. Biografía, *115*



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

VII.II. *Shadow Chaser*, 116

VII.III. Análisis musical, 117

VII.IV. Sugerencias de estudio, 147

Conclusiones, 148

Bibliografía

Anexo 1

Partituras

PROGRAMA

COMPO para timbales solo

Frédéric Macarez (1952)

CRUX/Cross para vibráfono solo

Steven Machamer (1956)

ASANGA para percusión-múltiple

Kevin Volans (1949)

SHADOW CHASER para marimba solo

Michael Burritt (1962)

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se encuentra dividido en dos secciones: La primera de carácter histórico, en ésta se hace un breve recorrido por los hechos que dieron origen a la inclusión de los instrumentos de percusión en la música occidental y cómo éstos se han ido desarrollando en dicha música. Así mismo, se menciona la historia de la asociación más grande a nivel mundial que existe en la actualidad: la *Percussive Arts Society* (PAS), la idea principal de incluirla radica en que es una central de divulgación informativa que tiene que ver con todo lo relacionado al mundo de las percusiones. Para culminar el capítulo se menciona de forma muy breve la historia del desarrollo de los percusionistas en México, así como algunas composiciones de autores mexicanos que se han interesado en escribir para estos instrumentos.

Para finalizar esta sección, se presenta la historia de la práctica común de la tonalidad del Siglo XX. Este capítulo tiene un doble propósito, por una parte mencionar los hechos históricos que dieron como resultado el derrumbamiento de la tonalidad tradicional a fines del Siglo XIX, dando como resultado una diversificación en la organización armónica, así mismo afectando a la rítmica y a la forma. El segundo propósito, tiene la intención de hacer notar al estudiante que la mayoría de la música escrita para los instrumentos melódicos de percusión no necesariamente están sujetas a reglas armónicamente definidas, sino que éstas pueden ser origen muy variado.

Como consecuencia del último capítulo, creí conveniente plantear una estrategia de estudio, que pretende producir en el alumno de percusiones conciencia para desarrollar una metodología para resolver las distintas problemáticas tanto técnicas como musicales.

En la parte de los análisis de las diferentes piezas, en ellos hago de forma práctica el planteamiento que hice en el capítulo de 'Formas de Estudio'.

Luis Alberto Gutiérrez Serrano.



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.

I. CONTEXTO MUSICAL

La Europa del siglo XIX sufrió un proceso de cambios económicos, sociales, políticos e ideológicos y la música no podría estar exenta a estos cambios; el conjunto de reglas que habría dominado la música de las épocas barroca, clásica y romántica se derrumbaba en la práctica musical durante el periodo de 1880 a 1890, debido a que los compositores consideraban que la herencia musical que habían aprendido limitaba su expresión y cerraba su posibilidad al futuro. Muchos de estos compositores estaban influenciados por Wagner y Brahms; en ellos destaca la ruptura con el romanticismo tardío y su deseo de crear un concepto nuevo y positivo.

Por estas razones, los cambios afectaron a casi todos los aspectos en los que trabajaban los compositores: tanto las formas musicales, los elementos melódicos y rítmicos, así como las técnicas de instrumentación, pero la mutación más radical y más profunda tuvo lugar en el campo armónico, concretamente en la tonalidad, cuyas reglas habían regido durante casi tres siglos y eran consideradas un principio inmutable. Ante esta crisis del lenguaje musical, los compositores reaccionaron de diferentes maneras, la diversidad de respuestas tenía un denominador común: sobrepasar los límites del sistema armónico y rechazar las exigencias de la tonalidad con constantes violaciones de las leyes armónicas.

El descubrimiento de la música antigua y medieval, así como de la música folclórica de países europeos y no europeos, trajo consigo la desmitificación del sistema tradicional que afirmaba estar basado en principios naturales; así, inicia el relativismo musical, que significa, entre otras transformaciones, dejar de lado la jerarquización de todos los sonidos alrededor de uno principal llamado tónica.

La búsqueda de un nuevo lenguaje puede resumirse en dos principales direcciones, opuestas entre sí. La primera, de carácter melódico, que consiste en apartarse de la función tonal constructiva dando prioridad a la línea melódica. La segunda dirección, se orientaba hacia la tendencia atonal gracias a la emancipación de la disonancia. El desarrollo de estas dos tendencias dio lugar, por una parte, a numerosas tendencias compositivas, y por otra, a la



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.

desaparición de la unidad del lenguaje musical, se pasó de la unidad a la diversidad de pensamiento compositivo.

Se puede decir, que la música de los primeros años del siglo XX es una respuesta violenta contra la música del romanticismo¹. Los compositores advirtieron que la finalidad de la obra artística no debía de expresar su propia subjetividad, sino que dicha obra debía organizarse según sus propias exigencias. Entre estos compositores podemos citar a Gustav Mahler (1860-1911), Claude Debussy (1862-1918), Richard Strauss (1864-1949), Alexandr Scriabin (1872-1915), Charles Yves (1874-1954).

Como se mencionó al inicio, las posibilidades que ofrecieron los progresos y cambios técnicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se tradujeron en un mejor conocimiento, además de mejorar la difusión del arte de los países europeos y no europeos. La consecuencia de esto, fue el descubrimiento e incorporación de la música “exótica”, que enriqueció el campo rítmico, armónico, formal y tímbrico de la música de occidente.

En el aspecto instrumental este descubrimiento se ha concretado en la incorporación a la tradición europea de gran cantidad de instrumentos de percusión provenientes de diferentes culturas asentadas en los continentes americano, asiático, africano y de Oceanía. Sus posibilidades sonoras han ampliado el lenguaje compositivo de la música de Occidente. Aunque con anterioridad unos pocos instrumentos de percusión habían desempeñado ya papeles secundarios en la orquesta europea, no es hasta principios del siglo XX cuando la percusión toma realce, llegando a tener un papel preponderante en la formación orquestal.

Su primitiva formación, limitada al aspecto rítmico, fue ampliada más tarde al campo melódico y al tímbrico. Instrumentos como la celesta, el xilófono y el

¹ La finalidad de la música del romanticismo fue la de expresar las emociones subjetivas del compositor o la de describir los acontecimientos. La mayoría de las obras tenían como base un argumento literario o pictórico. Los poemas sinfónicos y la música de programa servían para presentar momentos autobiográficos o circunstancias que habían impresionado al compositor.

vibráfono fueron utilizados por Debussy, Mahler, Strauss, Ravel, Stravinsky, Messian, Boulez, Stockhausen y la *Escuela de Viena*².

Las *Coéforas* (1915), de Milhaud (1892-1974), fue la primera obra para orquesta formada de percusionistas, acompañada por una voz, que declamaba fragmentos de *La Orestíada* de Esquilo. Stravinsky (1882-1971) concedió una notable importancia a la percusión en *Les Noces* (1923). Con *Ionización* (1924), de Varèse (1883-1965), la percusión llegó a un grado de madurez artística que fue consolidada por el *Ballet Mécanique* (1924) del norteamericano George Antheil (1900-1959), y por la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), de Bela Bartok (1881-1945).

Ya a mediados del siglo XX, los instrumentos de percusión logran su emancipación de sus funciones tradicionales en la música y son tratados como solistas; paralelamente, se constituyen dentro de la orquesta como una sección instrumental tan importante como las demás.

Por otra parte, en la actualidad se han formado innumerables ensambles de instrumentos de percusión, que junto a distintos compositores han aportado más de cien instrumentos de percusiones provenientes de diferentes culturas a la música occidental.

Una de las consecuencias del desarrollo de la percusión fue el surgimiento de distintas asociaciones alrededor del mundo, siendo una de las primeras la *Percussive Arts Society* (PAS). Esto ha traído como consecuencia un mayor flujo de información entre maestros de percusión y percusionistas en todo el mundo.

I.I. Percussive Arts Society

La *Percussive Arts Society* (PAS) es la organización más grande a nivel mundial, considerada fuente central de información, que une a percusionistas y bateristas de todas edades y niveles de ejecución. Tiene más de 9,000 miembros divididos

² La Escuela de Viena estaba formada por Arnold Schöberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945).

en 48 secciones en Estados Unidos y 23 secciones a nivel mundial. Publica dos revistas: *Percussive Notes* y *Percussion News*, y cuenta con un portal en *internet* que contiene lo publicado en ambas, además ofrece base de datos, centro de conferencias y un museo virtual de instrumentos insólitos de percusión.

Cada año ésta organización realiza una convención llamada *Percussive Arts Society International Convention* (PASIC) donde asisten percusionistas de todo el mundo, empresas dedicadas al ramo de la percusión o que tengan alguna relación con ella.

El PASIC tuvo su origen en las actividades que realizó el PAS en 1971 en la Universidad De Paul, en Chicago, Illinois. Ésta fue una convención de negocios relacionados con el mundo de la percusión, pensada para realizarse anualmente, conjuntamente se ofrecían conciertos y clínicas que fueron llamados: *Days of Percussion*. En 1974, ésta se transformó en *Percussive Arts Society National Conference*, realizándose en la Universidad Estatal de California en Northridge; éste evento daría paso a lo actualmente se conoce como *Percussive Arts Society International Convention*.

La primera reunión del PASIC se llevo acabo en 1976 en la Escuela de Música de Eastman en Rochester, Nueva York; desde entonces se realiza anualmente en alguna cede en los Estados Unidos, teniendo una duración de cuatro días. Ofrece más o menos 150 eventos entre clínicas, clases magistrales, talleres, conciertos, exposiciones y laboratorios relacionados con los instrumentos de percusión. Los músicos y expositores invitados provienen de todo el mundo.

El Programa incluye todas las áreas de la percusión: batería, *marching band*, las percusiones tanto de banda como de orquesta sinfónica, todo tipo de instrumentos de percusión en el mundo, así como temas relacionados con la educación, el desarrollo tecnológico de instrumentos, la presentación de nuevas obras y temas relacionados con la salud y el bienestar de los percusionistas. Además, se ofrece la *Exposición Internacional del Tambor y de la Percusión*, donde se exhibe lo más nuevo en cuanto a instrumentos, baquetas, accesorios, música escrita, productos relacionados a la percusión y servicios.

I.II. El desarrollo de los percusionistas en México

Las primeras referencias que se tienen sobre los primeros percusionistas mexicanos se remontan hacia finales del siglo XIX, en esa época la mayoría eran músicos improvisados o provenientes de otros instrumentos, es durante el siglo XX cuando se desarrolla un perfil de percusionista mexicano, por su puesto, esto se ha dado de forma gradual, debido a las circunstancias educativas, políticas y socio-económicas que ha vivido nuestro país.

Los primeros percusionistas de orquesta, según la investigación del Mtro. Gustavo Salas³, los encontramos en la época porfirista, su trabajo estaba reducido a las óperas y a la música de salón. En ese entonces, como se menciono anteriormente, los percusionistas eran gente improvisada, músicos provenientes de otras secciones, músicos que habían aprendido a tocar las percusiones en las bandas militares, o bien, en los grupos de música popular. En la entrevista que el Mtro. Gustavo Salas realizara al Mtro. Homero Valle⁴, éste señalaría que:

“Antiguamente la enseñanza era tradicional, el percusionista no iba al conservatorio... se metía a una banda para empezar a practicar y tener habilidades en el manejo de los instrumentos... El joven o niño que asistía a las bandas o conjuntos populares aprendía por imitación, posteriormente, hubo una evolución al crearse una especie de escuela de percusión, heredada de la tradición europea, que ejerció una influencia en nuestras formaciones. La culminación de esta época viene con el Mtro. Carlos Luyando”⁵.

La creación y evolución de la Orquesta Sinfónica de México, fundada en 1928 por el Mtro. Carlos Chávez; trajo consigo, según el Mtro. Homero Valle, “la primera

³ Salas, Gustavo, *La Música Contemporánea Mexicana para Percusión (Revisión Histórica y Catalogación)*. Tesis para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-Percusiones Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música. México D. F. 1999.

⁴ El Mtro. Homero Valle, pianista graduado en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y percusionista graduado del Conservatorio Nacional de Música. Primer músico mexicano que domina propiamente los instrumentos de percusión y teclado.

⁵ *Ibid.*, p. 14 y 15.

escuela de percusiones –mexicana–”, debido a que los percusionistas se fueron perfeccionando a través de su experiencia personal, basándose en la técnica europea adquirida por la tradición musical del siglo XIX. El perfil del percusionista para esos años cobra relevancia a nivel mundial, porque la sección de percusiones deja de ser un elemento menor para equipararse a las demás secciones de la orquesta. Por esta razón, el percusionista mexicano tuvo que dejar ser un músico improvisado o de poco conocimiento musical para afrontar los nuevos retos que se le presentaban. De los primeros percusionistas mexicanos, se menciona al Mtro. Guridi y a Felipe Luyando, quien fue padre y quizá primer maestro del Mtro. Carlos Luyando.

En la década de los cincuentas, el Mtro. Carlos Luyando⁶ inicia un taller de percusión en el Conservatorio Nacional de Música, éste no sólo servía para preparar a los futuros percusionistas sino que era también un laboratorio para los nuevos compositores mexicanos, un ejemplo de esto es la obra la *Ronda* del compositor Leonardo Velázquez. Según el Mtro. Homero Valle:

“...el Mtro. Luyando tenía el objetivo de formar más que percusionistas, músicos especializados en percusión...”⁷

De los primeros percusionistas de esa generación estaban: Homero Valle, Javier Sánchez Cárdenas, Abel Jiménez, Margarito Segura y José Hernández. Entre las obras de corte pedagógico que escribiera el Mtro. Luyando están: el *Cuartetito de Jugete*, *Lamento*, *Ritmos para Tres Timbales*. Este taller posteriormente será la pauta para el inicio a la carrera de percusiones dentro del mismo Conservatorio Nacional.

En 1962, aparece el primer grupo exclusivo de percusiones, llamado Percusionistas de México, creado por iniciativa del Mtro. Eduardo Mata, compositor y futuro director de orquesta, quien en ese momento era alumno del

⁶ El Mtro. Carlos Luyando, fue timbalista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de la década de 1940 hasta la de 1980.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

taller de composición del Mtro. Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música. Entre los percusionistas fundadores de ese grupo destacan: Homero Valle –quien posteriormente coordinaría el grupo-, Javier Sánchez Cárdenas, Carmen Sordo Sodi –quizá la primera mujer percusionista mexicana- Benjamín Alarcón, José Hernández, Margarito Segura, Francisco Sánchez, Abel Benítez, Mario Alberto Rodríguez, Mariano Salgado, Sergio Tamayo, Antonio López Ríos, Eleazar Corral, Julio Viguera, entre otros. El fin de esa agrupación se da en 1989, por el retiro de la actividad musical del Mtro. Homero Valle.

Por sus filas transitaban los más importantes percusionistas que dieron y siguen dando, formación a los jóvenes percusionistas de hoy. Entre los que podemos mencionar: José Hernández, Margarito Segura, Jesús Guadarrama, Abel Benítez, Alejandro Reyes, Norberto Nandayapa, Juan Carlos del Águila, Julio Viguera y Gabriela Jiménez. Según el Mtro. Gustavo Salas:

“La mayor aportación de este grupo fue tal vez, el cambio en la perspectiva de la sección percusiva que hasta la mitad de siglo XX se mantenía. La presencia de un grupo de cámara conformado por percusionistas muestra un sentido progresivo, una evolución del nivel técnico e interpretativo, en búsqueda de un mayor reto”⁸.

Otra figura importante para el desarrollo de la actividad de las percusiones en México dentro de los instrumentos de teclado –marimba específicamente- es el Mtro. Zeferino Nandayapa de origen chiapaneco, quien inició estudios en el Conservatorio Nacional de Música en 1952. En 1956 crea su primer grupo de marimbas llamado Marimba Orquesta Juvenil Maderas de Chiapas. En 1960 con alumnos paisanos del Conservatorio crea el Cuarteto Clásico Nandayapa, en ese mismo año crea la Marimba Nandayapa, que hasta el día de hoy mantiene actividad.

La década de los sesentas será terreno fértil para la creación del área de percusiones y su reconocimiento como formación profesional dentro de las

⁸ *Ibid.*, p. 29.

licenciaturas ofrecidas por la Escuela Nacional de Música de la UNAM. El fundador del área fue el Mtro. Félix Montero⁹, en un principio su labor era crear ensambles con fines pedagógicos, pero en 1975 bajo esta misma premisa se conforma una de las agrupaciones más importantes de percusión en México: la Orquesta de Percusiones de la UNAM (OPUNAM), que en principio naciera con el nombre de Orquesta de Percusiones de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Entre los alumnos del Mtro. Montero se encontraban: Mario Alberto Rodríguez, Arturo Chamorro, Eleazar Corral –posteriormente se convertirá en maestro ayudante- y Julio Viguera.

La importancia de esta orquesta no sólo radica en la preparación de los jóvenes percusionistas, sino que también se convierte en un laboratorio para los compositores mexicanos, muchas de las obras mexicanas existentes actualmente fueron escritas para esta orquesta, de las cuales podemos citar: *Dos Piezas para Trombón y Percusión* (1976) y *Fusión: Pieza para un Percusionista y Multipercusión* (1982) de Jorge Córdoba; *Tres Piezas para Percusiones* (1980) de Blas Galindo; *Tríptico* (1982) de Luis Sandi; *Pa Qui Litzli* (1983) de Rodolfo Halfter; *Políptico* (1983) de Manuel Enríquez; *La Chute des Anges* (1983) de Federico Ibarra; *Incitaciones y Remembranzas* (1984) de Francisco Núñez, por sólo mencionar algunas¹⁰.

Uno de sus logros más significativos fue la obtención del título de Orquesta de Percusiones de la UNAM, haciéndose acreedora de un pequeño subsidio, el cual utilizan para realizar temporadas anuales, la grabación de varios discos con música de autores mexicanos y la participación en una convención del PASIC. De sus integrantes podemos citar a: Alfredo Bringas, Alonso Mendoza, Ricardo Gallardo, Javier Rivera Botello, Gerardo Contreras, Antonio Segura, Juan Sepúlveda, Tizoc Brizeño, Gabriela Jiménez, Eleazar Corral, Raúl Túdon, Iván Manzanilla, entre otros. Habrá que resaltar la dirección musical realizada por el

⁹ El Mtro. Félix Montero fue clarinetista, inició en la percusión tocando los platillos en la Orquesta Sinfónica Nacional.

¹⁰ Pero el repertorio de compositores mexicanos rebasa las 170 composiciones.

ahora Dr. Julio Viguera, que a partir de su labor pedagógica motivó a sus integrantes para lograr de esa orquesta estudiantil niveles profesionales.

El año de 1989 marca el fin de esta importante agrupación, debido al cambio de dirección del Departamento de Música de la UNAM que quedó a cargo de Raúl Herrera. Una de las nuevas políticas que implementó, fue la de suspender el subsidio a la OPUNAM, sometiendo a concurso los recursos entre varias agrupaciones artísticas universitarias, pasando por alto el trabajo musical de poco más de doce años. La Orquesta intenta subsistir de manera independiente, y cambia su nombre a Orquesta de Percusiones de la Ciudad de México, manteniéndose por poco tiempo.

Tras la desintegración de la OPUMAN nace el grupo Los Ejecutores, integrado por Alonso Mendoza, Alfredo Bringas y Raúl Túdón, éste no tendrá la suficiente fuerza para subsistir y será hasta el regreso de Ricardo Gallardo -quien realizaba estudios avanzados de percusiones en Inglaterra- que conjuntamente a Alfredo Bringas, Raúl Túdón e Iván Manzanilla, crearán al ensamble Tambuco, que a la postre será el ensamble de percusiones más importante que México y Latinoamérica han dado al mundo. Según el Mtro. Gustavo Salas:

“Las raíces de Tambuco son claras y pueden considerársele como herederos del trabajo emprendido por el Mtro. Julio Viguera y la OPUNAM”¹¹.

Así mismo, otra agrupación que surge de la OPUNAM, es la Orquesta de Percutoris de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, que volverá al proyecto original con fines básicamente pedagógicos, al igual que la OPUNAM dirigida por Dr. Viguera y teniendo en época reciente como director adjunto al Mtro. Juan Gabriel Hernández. Él mismo Dr. Viguera diría:

“Ahora estamos otra vez, con la Orquesta de Percutoris, yo he cambiado los nombres intencionalmente, porque aunque no quiero que se pierda el punto de vista de que es una orquesta de percusiones, quiero que se entienda que son épocas distintas. En el

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

momento actual estamos trabajando con gente joven y talentosa, que tiene mejores oportunidades que no existieron en otras épocas, por lo que no pienso de momento, proyectar un grupo tipo profesional, mientras la universidad no nos apoye”¹².

Habría que decir que la perspectiva del actual percusionista mexicano no se enfoca solamente a ser integrante de la sección de percusiones de una orquesta sinfónica sino que hay un intento a formar grupos de cámara exclusivos de percusiones, además de querer ser intérpretes solistas como es el caso del Mtro. Ricardo Gallardo, quien es uno de los primeros percusionistas solistas de nuestro tiempo, a este nombre podemos agregar los casos de los maestros, Raúl Túdon, Norberto Nandayapa, Xavier Nandayapa y Gabriela Jiménez.

Entre los grupos que han surgido durante los últimos años podemos mencionar: Grupo Marimbístico de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Nandiumé: Cuarteto de Percusiones de la ENM, Octopus del CNM, Baquetofonía del CNM, Percusionarte, Ensemble de Percusiones Ayótl de la ENM, Grupo Ori, Ensemble de Percusiones de la Escuela Superior de Música, Ensemble de Percusiones Triptych, entre otros. Un caso especial es el ensemble *Air Message*, formado por estudiantes mexicanos de posgrado del Conservatorio de la Haya de Holanda, el cual ganó el tercer lugar a nivel mundial en la competencia de ensambles de percusiones en el año de 2005.

Es importante destacar la influencia en México que tuvieron las técnicas desarrolladas en los Estados Unidos y que fueron traídas por los maestros: Eric Wettstein, Sam Bacco, George Alexsovich, Joe Berio en la década de los ochentas y en épocas recientes el Dr. Dean Gronomeier. Otro aspecto importante que ha venido a engrandecer y fortalecer la formación de los percusionistas mexicanos son los festivales de percusiones como: la Primera (1996), Segunda (1997), Tercera (1999) y la Tercera Semana Internacional de Percusiones (2005)¹³, realizadas con apoyo de la UNAM. Ciclo de percusiones (1998), Percusiones de Latinoamérica (1999), entre otras.

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ Que debió de ser llamada la Cuarta Semana Internacional de Percusiones

También en los estados de la República Mexicana se han desarrollado talleres y diferentes grupos de percusiones que posteriormente han sido la base para el desarrollo de la carrera de percusiones en distintas universidades y conservatorios. Ejemplo de esto, es la Licenciatura en Percusiones dentro de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, que tuvo en su inicio como planta docente a los Maestros Jesús Reyes, Albin Kruger y Sergio Rodríguez. Dentro de esta universidad nace el Ensamble de Percusiones de Jalapa, fundado por el Mtro. Reyes e integrado por: Rodrigo Álvarez, Miguel González y René Pérez.

Otro caso similar sucede en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, Michoacán en donde a partir de 1991 se inicia un taller de percusiones encabezado por el Mtro. Héctor Pérez Pintor, quien después de un gran esfuerzo logra consolidar en 1994 la carrera de percusiones dentro de ese mismo recinto. De ahí nace la Orquesta de Percusiones del Conservatorio de las Rosas, con el Mtro Pérez como director.

Otra universidad que ofrece la carrera de percusiones es la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, que actualmente trabaja en los planes de estudio para establecer un posgrado en marimba. A nivel licenciatura cuenta en su planta docente con los Maestros Israel Moreno y David López. A estos casos podemos sumar los trabajos que se hacen en universidades como la Universidad Autónoma del Carmen, la Universidad Autónoma de Baja California Sur y la Universidad Juárez del Estado de Durango, instituciones que si bien no cuentan aún con la carrera de percusiones, han iniciado talleres en colaboración con la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Habrá que decir que la Universidad Juárez cuenta con un ensamble llamado Chekeré fundado por los Maestros Francisco Arroyo y Felipe Ysunza.

II. PRÁCTICA COMÚN DE LA TONALIDAD

Sería difícil establecer de forma precisa cuando comenzó la música del siglo XX, como fenómeno estilístico y estético. Sin embargo, se puede decir que 1907 es una fecha significativa, ya que en ese año Arnold Schönberg rompió definitivamente con el sistema tonal tradicional heredado de los siglos anteriores. El derrumbamiento de la tonalidad tradicional fue desde un punto de vista técnico, éste fue significativo a la hora de dar forma a lo que sería llamada música moderna.

Para entender la música del siglo XX debemos considerar las prácticas composicionales del siglo XIX. La tonalidad es el sistema de tonos que están organizados de forma que un tono concreto predomina sobre el resto formando un centro, los demás ocupan una posición concreta y única a través de la que adquieren un significado determinado, a esto se le denomina “práctica común de la tonalidad¹⁴”. Pero el sistema tonal no sólo afectó a la organización armónica de la música, sino directamente a la rítmica y a las estructuras formales que se desarrollaron en relación a ésta. Uno de los rasgos más característicos de la tonalidad es su capacidad de proporcionar a las formas y estructuras musicales un sentido claramente definido, un final dirigido. Por ejemplo, la propiedad de la modulación es un recurso que reemplaza temporalmente el centro tonal, esta técnica permitió a los compositores crear estructuras musicales largas y autónomas, que fueran lógicas tanto en su construcción como en su sentido.

Una serie de formas musicales de uso generalizado —como la forma *sonata*, el *concerto*, la *canción* y el *rondó*— se desarrollaron junto con la tonalidad. Todas estas formas tienen en común un sistema jerárquico de relaciones en las que, las unidades más pequeñas -como los motivos- se combinan para producir unidades mayores -como pueden ser las frases-, éstas se combinan para formar períodos, que a su vez se combinan para producir secciones, y así hasta que se crea un

¹⁴ Debido a que el sentido de organización musical se conservó por más de dos siglos, algunos autores se refieren a este período como de “la práctica común”.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

movimiento completo, caracterizado por ser una unidad indivisible que se mantiene cohesionada gracias al sistema dinámico de relaciones que proporciona la tonalidad funcional, la música que así se concibe tiene un fuerte componente sintáctico.

El sistema tonal y los tipos de estructuras que de él se derivaron ni se desarrollaron ni se disolvieron de una sola vez, sino que se llevaron a cabo de una forma gradual a lo largo de un período bastante considerable de la historia de la música. Hacia el final del siglo XVIII, dicha evolución había creado un tipo de lenguaje musical que fue aceptado en toda Europa y posteriormente universalizado. A medida que transcurría el siglo XIX y la estética del romanticismo musical iba estableciendo un nuevo concepto –la individualidad–, impensable durante el siglo XVIII y su concepción clasicista de universalidad, el individualismo resulta evidente en prácticamente todos los aspectos de la música del siglo XIX. Hacia la mitad del siglo, el cromatismo y la disonancia siempre son asociados a la expresividad de la música europea, esto significó que su uso no fuera considerado solamente un recurso, sino una regla. La disonancia se aplicó en las relaciones de los sonidos de la escala no sólo de forma individual, sino también en los tonos secundarios a diferentes distancias de la tónica.

Las relaciones tonales no volvieron a ser algo convencional sino que adquirieron un carácter “motívico”, contribuyendo a dar una personalidad única a cada composición. Otro desarrollo importante de la tonalidad del siglo XIX, fue el hecho de que los centros tonales llegaron a ser definidos por la implicación que conllevaban en lugar de un desarrollo real.

Aunque la propuesta tonal iba aún dirigida hacia un final determinado, podía suceder que éste no llegara a aparecer nunca, produciéndose así un tipo de tonalidad “suspendida”, regulada por cadencias de una naturaleza “engañosa”. Innovaciones de este tipo fueron las que exploraron los compositores del siglo XIX, llevando a la música a un proceso de cambio continuo, dentro de la cual los límites formales se erradicaron totalmente.

De la idea clásica de la forma, como una interacción entre unidades bien definidas y funcionalmente diferenciadas (temáticas, de transición, de desarrollo,

cadenciales, etc.) surgió un nuevo ideal romántico de la forma como un proceso composicional, como una evolución, como un continuo crecimiento más “abierto”, frente al “cerrado” que había caracterizado a la estructura musical clásica. Así, la ambigüedad e incluso la oscuridad, son consideradas como características de la nueva sensibilidad formal. Apoyándose en estas innovaciones técnicas los compositores del siglo XIX crearon una nueva técnica composicional: “la música programática”. Esta produjo concepciones musicales de naturaleza dramática, colorística ó descriptiva que habrían sido literalmente imposibles dentro del contexto musical estrictamente abstracto. Además proporcionó a los compositores una justificación para escribir pasajes que no hubieran estado admitidos ni en la teoría tradicional ni en términos puramente musicales.

Otro factor significativo para el proceso de cambio composicional fue el surgimiento del nacionalismo durante el siglo XIX. El sistema tonal tradicional, aunque estaba extendido por toda Europa, fue sobre todo una creación de los países germánicos, Italia y en menor medida Francia. Sin embargo, el enriquecimiento de las nuevas relaciones tonales fue una aportación de los compositores procedentes de los extremos de Europa, que asimilaron las diferentes características musicales encontradas en el folclore y música popular de sus diferentes países. Las relaciones modales, esencialmente ajenas al sistema tonal, fueron utilizadas para producir nuevos efectos melódicos y armónicos.

Por otro lado, algunos compositores del extremo oriental de Europa como Mussorgsky (1839-1881), comenzaron a moldear las estructuras rítmicas de su música, siguiendo los ritmos de su propio lenguaje, creando así estructuras de frases más libres, más plásticas, diferentes a los equilibrados tipos métricos del clasicismo de la Europa Central.

La combinación de todas estas tendencias trajo como resultado que en lugar de escalas mayores y menores de la tonalidad tradicional, los compositores nacionalistas ofrecieran un complejo conjunto de posibilidades modales, mientras que los de la Europa Central se centraban dentro de la escala de doce tonos que legitimaba la formación de todos los posibles tipos de acordes.

A finales del siglo XIX, muchas veces resultaba difícil determinar en qué tonalidad estaba una composición, la relación podía ser tan ambigua que, como en el caso de Debussy, el tono principal aparece simplemente como un tenue momento de apoyo final, así también como en las obras de Strauss o Mahler, en cuyas piezas pueden coexistir dos o más tonos en términos totalmente iguales, pero de éstos al final se mantendrá uno solo.

La suma de todas estas partes trajo consigo que la música del siglo XX se diversificara en una serie de tendencias estéticas. Así que tanto para escuchar, como para analizar o interpretar, debemos ser conscientes en que momento del proceso histórico musical se sitúa la obra.

III. FORMAS DE ESTUDIO

En las primeras décadas del siglo XX los percusionistas tuvieron el reto de conocer, aprender, dominar y desarrollar la técnica instrumental, debido a las exigencias de las nuevas obras orquestales donde los instrumentos de percusión tenían un papel preponderante, o bien, en las primeras composiciones propiamente para percusión.

Entre los compositores y obras de ese tiempo, podemos mencionar: *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky, *Ballet Mécanique* de George Antheil, *Sonata para dos pianos y percusión* de Bela Bartok, *Ionisation para Ensemble de Percusión* de Edgard Varèse, *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, *Toccata para Instrumentos de Percusión* de Carlos Chávez, etc. Los ejemplos citados anteriormente abrieron la posibilidad a nuevos compositores de incorporar cada vez más instrumentos de percusión a sus distintas obras, demandando del percusionista una mejor preparación.

Sí, para el percusionista del siglo XX era un reto conocer y desarrollarse técnicamente, lo es más aún para el percusionista de principios del siglo XXI, ya que se han incorporado distintos y muy variados instrumentos de percusión.

Las exigencias técnicas de las nuevas composiciones piden del percusionista ser un músico diverso y solvente técnicamente, entonces una definición de percusionista, sería: Músico ejecutante de la familia de instrumentos que producen sonidos al golpearlos o agitarlos, es decir, un percusionista es un multi-instrumentista, debido a su condición de tocar varios instrumentos de las distintas familias de percusión (membranófonos e idiófonos).

Ahora bien, para nosotros como estudiantes mexicanos de percusiones que entre las diferentes y muy variadas actividades, tanto personales como las relacionadas con la música, además de contar con los grandes recorridos de transportación en la Ciudad de México y la disponibilidad de cubículos de estudio, debemos aprovechar al máximo nuestro tiempo disponible de práctica por nuestra condición de multi-instrumentistas.



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.

Mientras que algunos estudiantes pueden realizar un gran avance en poco tiempo, existen otros que llevan a cabo un menor avance en mucho tiempo, aunque algunas de estas diferencias pueden ser atribuidas a niveles de 'talento', también pueden ser atribuidas a los conocimientos de cómo maximizar el aprendizaje musical en cada sesión de estudio o práctica. Existen investigaciones como la de Timothy Gallwey¹⁵ o los estudios acerca del aprendizaje musical como los de Charles Leonard y Robert W. House¹⁶, que refieren que los resultados en las horas de estudio son influidos no sólo por la cantidad de tiempo de práctica, sino por la calidad de tiempo. La mayoría de veces pensamos en la cantidad de tiempo que debemos estudiar pero sería más adecuado tener una estrategia para maximizar nuestras horas de práctica, logrando cambiar la cantidad por la calidad de horas de estudio.

Entonces, un programa de práctica musical efectivo dependerá de cómo sea organizado el tiempo, porque no hay nada más frustrante que pasar más de veinte horas semanales en un cubículo de estudio y sentir que gran parte de ese tiempo fue gastado inútilmente. De lo mencionado, surgen dos preguntas a contestar:

1. ¿Cómo definir una práctica eficiente?
2. ¿Cómo organizar una sesión de práctica?

De la primera pregunta: ¿Cómo definir una práctica eficiente? El primer paso es definir que significa 'practicar', las definiciones más comunes que aparecen en la mayoría de los diccionarios son:

- “Ejercer, poner en práctica algo que se ha aprendido.”
- “Usar y ejercer continuamente una actividad”
- “Hacer, realizar y ejecutar”

¹⁵ Nació en 1938, en Berkeley, California; es autor de una serie de libros dedicados a la metodología para entrenar, para el desarrollo personal y para la vida profesional.

¹⁶ Leonard, Charles y Robert W. House. *Foundations and Principles of Music Educations*. Nueva York: McGraw Hill, 1959.

Algunos sinónimos incluyen:

- Repetición, disciplina, costumbre, hábito, rutina, proceso, etc.

Timothy Gallwey, en su libro *The Inner Game of Tennis* define que cuando una persona lleva a cabo una actividad especial y ésta se realiza con regularidad, una impresión o surco se hará en su cerebro, creando así un hábito, a esta teoría la llamo *Groove Theory* o 'Teoría de Surco' en español. Entonces, la regularidad del hábito o práctica debe ser programada o definida en tiempo de estudio para crear una mayor impresión en el cerebro. A la regularidad habrá que agregar dos elementos indispensables para alcanzar un rendimiento máximo: *concentración* y *motivación*. La primera implica enfocar la atención hacia una actividad determinada, la *concentración* es la disciplina fundamental para conseguir determinada meta en cualquier actividad. En cuanto a la *motivación*, es de suma importancia porque mantenernos motivados implica seguir programando nuestras horas de estudio. Es importante recordar que sin una rutina de práctica un músico gastara la mayor parte de su tiempo restableciendo un nivel de competencia en lugar de ampliarlo.

Otro aspecto importante a mencionar es el descanso, un estudiante descansado maximizara sus horas de estudio, mostrando mayor lucidez para darse cuenta de sus equivocaciones y de las posibilidades técnicas o musicales a desarrollar.

En cuanto a la segunda pregunta: ¿Cómo organizar una sesión de práctica?, podemos mencionar varios pasos que se presentan de forma gradual:

1. El primero, es fijar un objetivo antes de entrar a un cubículo de estudio. Recordemos que el éxito de una buena práctica depende directamente de los objetivos que nos plateamos, entonces propongamos objetivos alcanzables, esto traerá como consecuencia aumentar nuestra confianza y motivación.
2. Es esencial que cuando iniciemos nuestra sesión estemos tanto mental como físicamente descansados porque el estrés puede influir directamente en nosotros dificultando el aprendizaje.
3. Ya en el cubículo de estudio, es recomendable comenzar con ejercicios de calentamiento, éstos mantendrán en relajación a los músculos, además de

que nos darán condición física para ampliar las sesiones de práctica. También reducen los riesgos de lesiones –*tendinitis*¹⁷ o el *síndrome del túnel del Carpio o carpiano*¹⁸. Un cuerpo que se mantiene relajado ayuda a mantener una mente relajada.

4. Usar el análisis musical como base de la práctica diaria. Esto no sólo sirve para aprender determinada obra, sino como herramienta para planificar las sesiones de estudio. Por ejemplo, aprender una obra de forma lineal quizá no sea el camino más rápido, intentemos seccionar la obra aprendiendo partes similares que se repitan.
5. No perder el tiempo repitiendo una sección. La mayoría de las veces cuando se aprende un pasaje o sección se suele repetir una y otra vez intentando ‘pulirla’ pero esto hace perdamos el tiempo, además del objetivo que es aprender la obra en su totalidad. Así que no nos detengamos en un pasaje y sigamos adelante con el aprendizaje de la obra en su totalidad.

¹⁷ *Tendinitis*, inflamación de un tendón (punto de anclaje de un músculo en el hueso). Son sobre todo frecuentes en el tendón de Aquiles y el tendón bicipital. En caso particular de los músicos esta inflamación se da en el tendón bicipital. El síntoma más frecuente de la *tendinitis bicipital* es el dolor en el sitio de inserción de la porción larga del bíceps a nivel del codo. Este tipo de *tendinitis* aparece tras un esfuerzo prolongado (condición conocida como lesión por sobrecarga). El tratamiento más común consiste en el reposo (a veces mediante férulas), o inyección de corticoides (que tiene algunos inconvenientes importantes).

¹⁸ *Síndrome del túnel carpiano*, es la compresión del nervio mediano a su paso bajo el ligamento palmar del carpo (muñeca). Bajo este ligamento pasan la mayor parte de los tendones flexores de la muñeca y dedos. Así como el nervio mediano, encargado de la inervación sensitiva de la cara palmar de los tres primeros dedos y de la inervación motora de los músculos cortos del pulgar. Esta compresión produce mucho dolor, en especial por la noche, el síntoma más común es la parestesia (hormigueos y acorchamiento), pero si no es atendido a tiempo produce atrofia de los músculos cortos del pulgar o en casos extremos de todos los dedos. Las causas de inflamación son diversas: enfermedades reumáticas, tumoraciones locales o por micro-traumatismos, sobreesfuerzos repetidos y por la falta de descanso adecuado de la muñeca. Algunos factores agravantes son las malas posturas en el trabajo o al dormir y el estrés emocional. Para la Organización Mundial de la Salud, éste síndrome es considerado como una enfermedad profesional.

6. Una vez aprendida la obra completa por secciones es el momento de pensar, ya sea en pasajes por separado o bien, en la pieza en su totalidad, es decir, es el momento de 'pulir' la pieza. Por otra parte, también es la parte crucial del proceso de interpretación porque debemos cuestionarnos que rumbo tomarán nuestras decisiones interpretativas. Por ejemplo, cuestiones como: ¿Cómo se relacionan la sección *A* con la sección *B*? ¿cómo contrastar ambas partes y dar un sentido musical?, etc.
7. De lo mencionado anteriormente nos lleva a pensar, ¿qué pasará cuando estemos frente a nuestro profesor o ante un público?, éste pensamiento es lo que podríamos llamar *pensamiento coreográfico*. Y debemos tomarlo en cuenta en nuestras sesiones de estudio porque el público no sólo escucha sino mira.

Los movimientos corporales también hablan de lo que queremos transmitir con la interpretación. Por ejemplo, la mayoría de veces el auditorio no sabe si tocamos correctamente las notas o si nos equivocamos, pero comprenden lo que ven, intentemos entonces, demostrar corporalmente lo que deseamos mostrar a través de la música.

Por otra parte, tanto la enseñanza como el aprendizaje para ser eficaces deben de concentrarse en desarrollar y comprender el lenguaje musical, así como la destreza mental y auditiva, para poder desarrollar un método de evaluación o de auto-evaluación.

Charles Leonard y Robert W. House desarrollaron un método de eficiencia para el aprendizaje y la práctica musical, éste consiste en:

- Establecer un concepto auditivo de lo que se desea conseguir.
- Interpretación de la música.
- Corrección.
- Y, determinar los cambios que deben hacerse.

El primer punto parte de la consciencia acerca de lo que deseamos escuchar de nuestra ejecución, éste punto es de suma importancia porque nos lleva directamente a experimentar con el sonido. El segundo punto, se refiere a la dirección que toma nuestra ejecución. Sí, hemos partido de un análisis previo de la

obra y después se experimento con el sonido habrá cosas que empaten con nuestra idea musical pero habrá otras que no, conduciéndonos directamente al tercer y cuarto puntos, que es la corrección e inserción de nuevas ideas.

Los cuatro pasos mencionados anteriormente, nos conducen a un proceso de análisis y de corrección, entonces debemos:

- Reconocer el problema.
- Aislar y corregir el problema.
- Insertar la corrección en el contexto musical.
- Volver a tocar y valorar otra vez.

Este proceso activa solamente nuestra destreza mental y auditiva, dejando de lado nuestra capacidad de coordinación. Pero, ¿Cómo desarrollamos la capacidad de coordinación? D. LeBerg¹⁹ y John E. Owen²⁰ desarrollaron una teoría llamada *Motor Schema Theory* o 'Teoría de Esquema Motriz' en español. Ésta describe como los movimientos musculares (coordinación) son programados o aprendidos a través de la práctica física, estos movimientos reciben un nombre específico, para después ser guardados por el cerebro, este proceso es similar a programar una computadora. Por ejemplo, cuando tocamos una melodía, empezamos tocando nota por nota hasta completarla, los movimientos son aprendidos y el nombre de la melodía es guardada por el cerebro. Así que cuando ésta sea requerida, el cerebro recibe la información y da un mandato que estimula al movimiento aprendido.

Entonces, el éxito de una buena sesión de práctica está en función de un método de estudio y un buen desarrollo de nuestra coordinación. Pero ¿Cómo desarrollar el lenguaje musical? Frecuentemente escuchamos términos como: *toca ligero*, *toca con un sonido oscuro*, *enfatisa más la melodía* o *realiza una culminación de la frase*, etc. Estos términos se refieren al sonido y a la emoción, partes centrales de la música. La mayoría de las veces se resuelven estos problemas con *alteraciones*

¹⁹ LeBerg, D. *Perceptual and Motor Schema in the Performance of Music Pitch*. Ohio State University, 1988.

²⁰ Owen, John E. *Improving Instrumental Practice Techniques Through Use of a Motor Schema Theory*. Ohio State University, 1988.

*físicas*²¹ para obtener el sonido deseado, lo que da como resultado una interpretación técnicamente correcta pero carente de sintaxis musical. Para no hacer uso de estas *alteraciones físicas* y desarrollar una sintaxis musical apropiada, existe un sistema de división de sílabas, que consiste en producir vocalmente un número variado de timbres. Esto nos ayudará para ser concientes de la manera de producir diferentes coloraciones musicales y de visualizar la emoción que se intenta transmitir. Significa que términos como: *Dolce*, *agitato*, etc., pueden ser visualizados con el sistema de sílabas, recordemos que los términos tienen un propósito emotivo, de *tempo* y de estilo. Es importante mencionar que el lenguaje musical es controlado y percibido por la mente, la cual manda sobre nuestros movimientos corporales.

Sobre todo lo mencionado anteriormente, podemos construir una serie de pautas a seguir:

I. Hacer uso activo de las destrezas mentales, auditivas y físicas.

- Uso constante de la práctica física.
- Ser mentalmente y auditivamente activos, que consiste en ser concientes del sonido que deseamos.
- Analizar nuestro funcionamiento musical.
- Corregir cualquier error, introduciendo la corrección al contexto musical y volver a evaluar.

II. Analizar la obra. Esto significa, hacer un examen mental y visual de la música encontrando claves de práctica, de impresión cerebral y de coordinación.

- Antes de tocar dar un vistazo a la música, ayudándonos a recabar información, como: tonalidad, *tempo*, estilo, articulaciones, etc., permitiendo que el cerebro sepa lo que será requerido.
- Visualicémonos tocando la música perfectamente.
- Notar cualquier error y corrígelo.
- Tocar tal y como nos hemos visualizado.

²¹ La alteración física se refiere, por ejemplo cuando se nos pide tocar *piano*, acomodamos el cuerpo de tal manera que suene *piano*.

- Notemos cualquier error o problema mentalmente.
- Analicemos las razones de nuestros errores.
- Aisleemos el problema y corrijámoslo.
- Insertemos la corrección al contexto musical y volvamos a valorar.

III. Fin de cada sesión de práctica. Terminemos cada sesión de práctica tocando la música que ya tocamos bien, éste final nos motivara para futuras sesiones.

Otro aspecto importante a mencionar es la memoria que es un elemento indispensable para el aprendizaje. Según H. Bergson²² existen dos clases de memoria: “La memoria voluntaria y la memoria del recuerdo”. La primera consiste en aprender algo con un fin utilitario, ésta clase de memoria es a través de la repetición de actos coordinados por el esfuerzo voluntario, que acaba por formar automatismos que nos permiten después ejecutar éstos fácilmente. La repetición convierte a los actos en un hábito o en una costumbre, la memoria que así opera se expresa en acciones más que en representaciones. La segunda clase de memoria no necesita de la repetición para producirse, esta consiste en el recuerdo de ciertos acontecimientos, opera sin el elemento de repetición puesto que los acontecimientos sólo suceden una vez y se manifiestan en imágenes más que en actos. Para expresar este fenómeno de la memoria en el artista, los alemanes utilizan la palabra *nacherleben* que significa volver a vivir las experiencias del pasado. El filósofo W. Dilthey²³ lo expresa de la siguiente manera:

“La representación de los sucesos en la poesía, música o teatro son la apariencia irreal de una realidad vuelta a vivir –*nacherlebet*– y representada para volverla a vivir –*nacherleben*–

²² Bergson, Henri (1859 – 1941). Filósofo vitalista y espiritualista francés. La filosofía bergsoniana se inscribe en el contexto de la crítica al positivismo, a la psicología asociacionista y al neokantismo y aparece como una continuación del espiritualismo, pero destaca especialmente su enfoque vitalista y su interés por el evolucionismo.

²³ Dilthey, Wilhelm (1833 – 1911). Filósofo e historiador de origen alemán, quien ha tenido una importante y continúa influencia en la filosofía continental del siglo XX. Su trabajo se baso en desarrollar teorías sobre historia y ciencias humanas, además de que hizo importantes contribuciones a la fenomenología, la hermenéutica, la estética, psicología y a la metodología de las ciencias sociales.

extraída de la conexión de la realidad y de las relaciones de nuestra voluntad y nuestro interés.”

La memoria explicada en este sentido constituye un órgano fundamental para el artista o intérprete, ya que esa memoria sólo evoca hechos que hemos vivido.

El artista no sólo es imaginativo porque puede representar las vivencias pasadas en su plenitud sino además porque su imaginación es capaz de ir mucho más allá de la realidad vivida, sólo en este caso se puede hablar de creación interpretativa.

III.I. Recomendaciones para una buena ejecución.

- Visualicemos tanto a nuestro profesor como al público como personas que quieren que triunfemos.
- Frente al instrumento intentemos recordar o visualizar la música, es importante decir que recordar es visualizar en su totalidad la obra y no en los puntos conflictivos, pensemos que la totalidad es más importante que la suma de sus partes.
- Antes de tocar tomemos una respiración y cerremos los ojos o simplemente tomemos una respiración, esto ayudará a relajar el cuerpo y la mente.
- Después de la respiración, toquemos la música tal y como la hemos visualizado, nunca realicemos algo que nunca hayamos experimentado en nuestras sesiones de práctica.
- No intentemos analizar nuestra ejecución mientras estemos tocando.
- Concentración y control llevan a una buena ejecución pero cuando uno de esos dos factores se pierde, por ejemplo: Sí, perdemos la concentración, el control (memoria muscular) responderá por la concentración, en el caso de perder el control la concentración saldrá en nuestra ayuda. Pero, Sí perdemos ambos, nos encontraremos en problemas, así que intentemos mantenernos siempre dentro de los límites de la concentración y del control.

IV. FRÉDÉRIC MACAREZ (1952)

IV.I. Biografía

Por sus distintas actividades tanto musicales, pedagógicas y como compositor, seguramente, es uno de los percusionistas franceses más activos de su generación, mostrando un marcado interés por el crecimiento de la música para percusiones y la excelencia en la ejecución musical. Estableciendo fuertes vínculos tanto pedagógicos como musicales con los principales percusionistas y pedagogos del mundo.

Desde hace más de 25 años es maestro de estudios superiores y de posgrado, siendo actualmente Director del Área de Estudios de Percusión del Conservatorio Nacional de la Región de París. Además da clases y clínicas en universidades, conservatorios y escuelas de música de todo el mundo, entre las que podemos mencionar: la Escuela Julliard (Nueva York), Escuela Toho Gakuen (Tokio), Conservatorio de Nueva Inglaterra (Boston), la Universidad Nacional de Artes (Seúl), Musikhochschule (Stuttgart), Conservatorio de Amsterdam (Holanda), la Universidad de Yale (Estados Unidos), el Mozarteum de Salzburgo (Alemania), Conservatorio de Pekín y Shanghai (China), Conservatorio de Guagzhoum y la Academia de Música de Hong Kong. Así mismo, es fundador y director artístico del Festival Internacional *PerKumania*, Director del Festival Internacional de Percusiones y Presidente del PAS en Francia, Director del Concurso para Percusiones *Herbe de Perku*, Director de la Ayuda Internacional de Percusión de París y Director de la Ayuda para los Niños *Perku* en Hierba, Africa.

Como parte de sus labores como ejecutante fue primer percusionista de la Orquesta de Suiza y actualmente es timbalista de la Orquesta de París. Paralelamente a su trabajo en la orquesta, mantiene una carrera de solista y a menudo es músico invitado a diferentes agrupaciones en todo el mundo. Se ha presentado en tres continentes: Europa, América y Asia donde ha colaborado con músicos de la talla de: Christoph Eschenbach, Martha Argerich, Alexandre



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.

Rabinovitch, Danielle Borst, Marie-Josèphe Jude, Eric Sammut, Tzimon Barto, Jesse Levine, Sandrine Francois, entre los más destacados.

Dentro de sus actividades musicales también ha incursionado en la composición, cabe señalar, que sus obras han sido escritas exclusivamente para los instrumentos de percusión, ya sea para música de cámara o para un solo intérprete.

Entre sus obras para solista podemos mencionar: *7 Pièces para 4 ó 5 timbales*, *Caisse-noisette para tambor y piano*, *Stickin' Stock para tambor*, *Bambo para percusión solista*, *Des Pieds Et Des Mains para cuatro timbales*, *Meeting Point para percusión y orquesta*, *Papapa 1 y 2 para percusión y piano*, *Tikatatik para percusión solista*; y entre sus obras para ensamble de percusiones destacan: *3 Jeunes tambours*, *5 Petites Pièces*, *Allegro*, *Batu-calú*, *Bucaramanga*, *Sakura*, entre las más importantes.

Sus obras han sido publicadas por las importantes editoriales francesas como son Alphose Leduc, Alfonse Production y en Gérard Billaudot, de ésta última Frédéric Macarez es director de la colección *La Percussion (The Percussion – Das Schlagzeug)*.

IV.II. *Compo*

Compo fue escrita en 1996 y dedicada a la percusionista Catherine Lenert, es la quinta pieza del libro *7 Pièces pour 4 et 5 Timbales*²⁴, editado por Gérard Billaudot. En este libro Macarez explora las distintas sonoridades a partir de las diferentes zonas de ataque en el timbal, como son: el desplazamiento progresivo desde un punto en el que se está tocando hacia otro punto, los ataques con un solo dedo o con la palma de la mano, los ataques en el cuerpo del timbal o simultáneos en el cuerpo y el parche. Esta exploración de los diferentes ataques tiene su raíz en las *Eight Pieces for four Timpani*²⁵ de Elliott Carter²⁶.

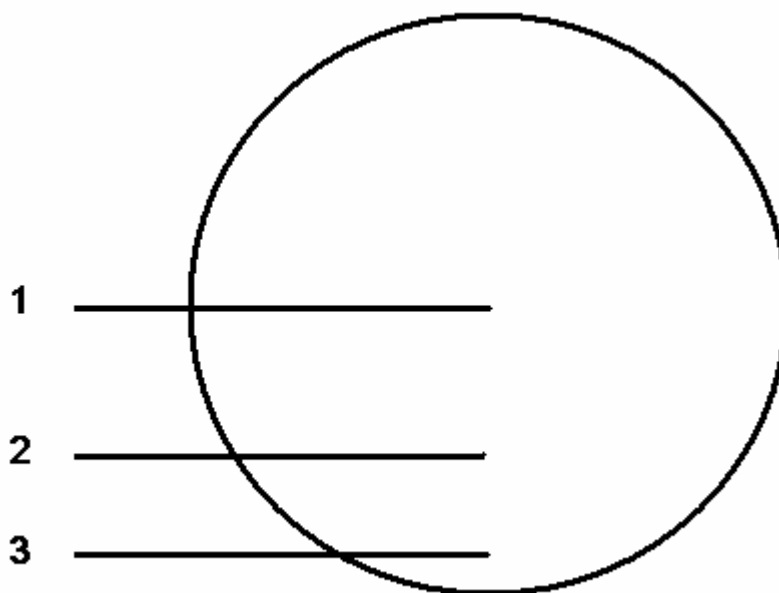
²⁴ Este libro consta de las siguientes piezas: 1. *Honen In.* 2. *Tango.* 3. *Speedy.* 4. *Igorock.* 5. *Compo.* 6. *Fera Bracchia.* 7. *Figures.*

²⁵ *Eight Pieces for Four Timpani.* Estas piezas originalmente fueron escritas como estudios rítmicos para el *Cuarteto de Cuerda N. 1*, esta serie está dentro de la exploración del sonido 'puro' que Carter emprendió. En un principio estas piezas no fueron escritas para ser tocadas en un sólo programa, sino para intercalarse con otras obras del propio compositor.

De 1949 a 1950 termina seis de las ocho piezas que componen la serie, pero únicamente estaban publicadas dos: el *Recitativo* y la *Improvisation*, las cuatro restantes se encontraban en manuscrito pero el percusionista y amigo de Carter, Paul Price, quien pudo obtener para sus estudiantes una copia de los manuscritos, completando así las seis piezas.

En 1965, se presentaron dos conciertos con selecciones de las piezas para timbales de Carter, interpretadas por el percusionista Jan Williams –alumno de Paul Price– en el ciclo *Evenings for New Music*. Los dos conciertos tuvieron lugar en el *Albrigh-Knox Art Gallery*, el primero el 9 de Mayo, la primera serie de piezas que se presentaron fueron el *Recitativo*, *Moto Perpetuo* e *Improvisation*. El segundo concierto se presentó el 7 de Noviembre, con las piezas *Saëta*, *March* y *Canary* (posteriormente cambia su nombre a *Canaries*). Este último concierto se repitió el 21 de Diciembre en el *Carnegie Hall* de Nueva York, Carter estuvo presente y le manifestó a Williams su interés por hacer una revisión de las seis piezas. El compositor quería encontrar nuevos recursos para mejorar la efectividad de las piezas como solos para timbales y poder publicarlas posteriormente en sus versiones revisadas. Durante las sesiones, Carter decide que compondría dos piezas más, que incluyeran cambios de afinación –*Recitative* y *Canto*–, para completar un total de ocho, además decide que no más de cuatro piezas deberían de ser tocadas en cada concierto. El orden de las ocho piezas es el siguiente: *Saëta*, *Moto Perpetuo*, *Adagio*, *Recitative*, *Improvisation*, *Canto*, *Canaries* y *March*.

Por ejemplo, en Carter, sus piezas piden tres diferentes ataques en el timbal (figura 1).

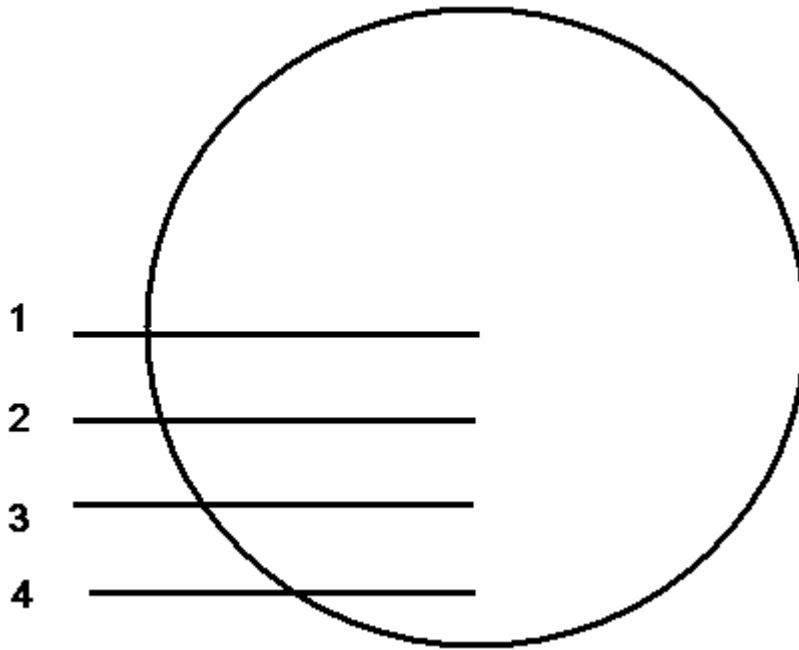


1- Ataque en el Centro. 2- Ataque normal. 3- Ataque en el borde.

Figura 1.

Mientras que Macarez agrega un cuarto, que está entre la zona del centro y la del ataque normal (figura 2).

²⁶ Nació en la Ciudad de Nueva York, Estados Unidos, el 11 de Diciembre de 1908. Es uno de los compositores más respetados de la segunda mitad del siglo XX; con la *Sonata para Violochello y Piano* de 1948, Carter pondrá en curso su exploración compositiva, que sintetizará muchas de las ideas del modernismo europeo con el 'ultra-modernismo' estadounidense. Su música se caracteriza por las exploraciones de las relaciones *tempo* y *textura*.



1- Ataque en el centro. 2- Ataque medio. 3- Ataque normal. 4- Ataque en el borde.

Figura 2.

IV.III. Análisis musical

Compo es una pieza cuya forma es de *tema con variaciones*²⁷, escrita en *sol menor*, para cuatro timbales con diferentes alturas, las medidas requeridas para los timbales son: 32", 30", 28", 25". El primer timbal parte de la nota *sol* y cambia su afinación a la nota *la*, el segundo afinado en *do*, el tercero en *re* y el cuarto timbal afinado en *mi bemol* que cambia su afinación a la nota *fa*.

Escrita en un compás de 8/8 con la organización rítmica 3, 3, 2, la medida métrica es ♩. = 92 (ver imagen 1).

The image shows a musical score for a piece titled 'Compo'. It features a bass clef staff with a 3/8 time signature. The tempo is marked as ♩. = 92. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with 'pp secco'. A circled 'M' with an arrow points to the first measure. A blue box highlights the first three measures, with the rhythmic pattern '3 + 3 + 2' written above it. The score continues with several more measures, including a measure marked with a '5' above it.

Imagen 1

²⁷ El *Tema con variaciones* es quizá una de las formas más importantes de las existentes hasta hoy en día; el tema por lo regular es sencillo y de carácter franco. En el tratamiento clásico de esta forma, el tema solía estar presentado en una pequeña forma bipartita o tripartita, cuyas líneas generales se conservaban en cada una de las variaciones subsiguientes, por otra parte las diferentes variaciones no sufrían cambios radicales, como si su único principio formal fuese el de equilibrar y contrastar con el tema. En la actualidad, las líneas generales del tema se pierden de vista en cada diferente variación, cuidando de no perder la apariencia de unidad estructural.

Existen cinco diferentes tipos de *tema con variaciones*:

1. Armónico.
2. Melódico.
3. Rítmico.
4. Contrapuntístico.
5. Combinación de los cuatro tipos anteriores.

Las indicaciones que Macarez pide para la ejecución de esta pieza son:

C (*Center*)- Toque exactamente a la mitad del parche.

R (*Rim*)- Toque en el borde del parche, lo más cerca posible del aro, la afinación de la nota debe permanecer audible.

M (*Middle*)- Toque hacia el centro del parche, pero no totalmente en el centro, de manera que se obtenga un sonido “*dull*” (sonido seco). La afinación de la nota siempre debe ser audible.

N (*Normal*)- Toque en la zona normal.

O - - -> O - Toque moviendo progresivamente de un punto a otro punto.

Ejemplo:

N - - - > R – Se toca en la zona normal y progresivamente se desplaza al borde.

(1) – Indica cual de los timbales debe ser tocado. En el ejemplo mostrado indica que el timbal uno debe ser tocado.

(2=B \flat) – Indica el cambio de afinación. En el ejemplo: el timbal dos cambia de afinación a *Si bemo*).

Compo se puede analizar desde tres perspectivas diferentes, permitiéndonos darnos una idea clara de cómo interpretarla.

1) El primer análisis está basado estrictamente en cómo están organizadas las diferentes zonas de ataque:

M - Compás 1 al compás 56.

M - - -> N – Compás 57.

N – Del compás 58 al compás 65.

Compás 66 de silencio.

N/C²⁸ – Del compás 67 al compás 90 (más adelante se explicará con más

²⁸ N/C – Tocar en la zona normal y en el centro del parche.

detalle esta sección).

C - - -> **N** – Compás 91.

N – Del compás 92 al compás 95.

R – Compás 96.

N - Del compás 97 al compás 128.

M – Del compás 129 al compás 131.

R – Compás 132.

M – Del compás 133 al compás 135.

R – Compás 136.

Compás 137 de silencio.

N/C – Del compás 138 al compás 154 (más adelante se explicara con más detalle esta sección).

N – Del compás 155 al compás 205.

Compás 206 de silencio.

R – Compás 207 (fin de la obra).

2) El segundo análisis se basa en los elementos dinámicos. Partiendo de esta perspectiva tendremos una forma ternaria (ver esquema 1).

Compo

| Sección A | Sección B | Sección A' |
|-----------|-----------|------------|
| 1 - 61 | 62 – 128 | 129 - 207 |

Esquema 1.

Sección A:

Inicia en el compás 1 marcado por la dinámica *pianissimo*, éste será un constante *crescendo*, que culmina en el compás 61 marcado por la dinámica de *mezzoforte*.

Sección B:

Ésta es la parte climática, va del compás 62 al compás 128. Pero será del compás 83 al compás 90 donde se llegue a la intensidad máxima, marcado por la dinámica *fortissimo* en una voz y *mezzoforte* en la otra (más adelante se explicará esta parte). A partir del compás 91 hasta el compás 128, hay constantes cambios en las dinámicas, con reguladores en *crescendo* y *diminuendo*.

Sección A':

A partir del compás 129, inicia un constante *diminuendo* marcado por la dinámica *mezzoforte*, el cual culminara en el último compás de la pieza, con la dinámica *pianissisimo*. De acuerdo con esta perspectiva veamos la figura 3.

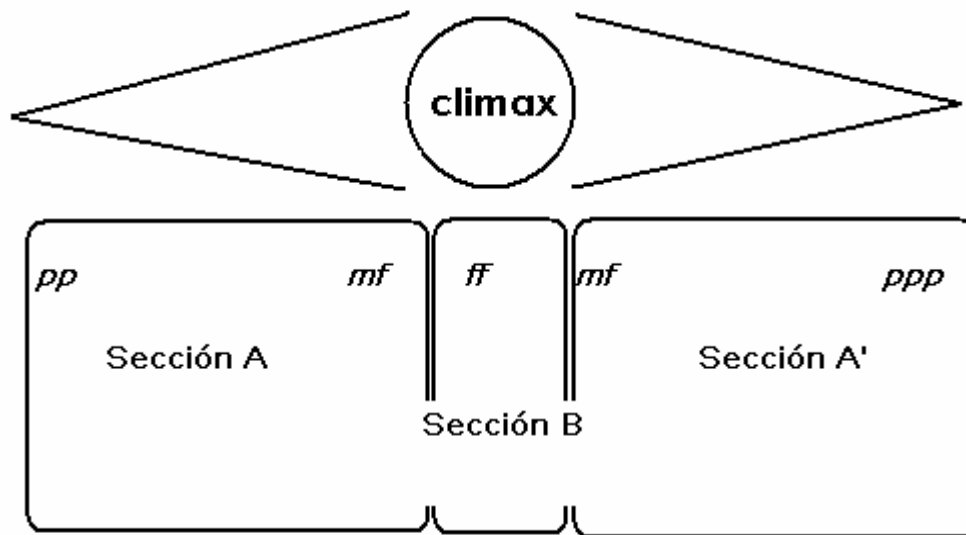


Figura 3.

3) El tercer análisis se refiere estrictamente a la forma de la obra. *Compo* es una pieza -como se menciono anteriormente- estructurada en la forma de *tema con variaciones*, la construcción del tema es de textura monódica, de forma bipartita con dos frases en cada parte (ver esquema 2).

Tema

| Parte 1 | | Parte 2 | |
|----------------|----------------|----------------|-----------------|
| 1 – 8 | | 9 – 16 | |
| Frase <i>a</i> | Frase <i>b</i> | Frase <i>a</i> | Frase <i>b'</i> |
| 1 – 4 | 5 – 8 | 9 – 12 | 13 - 16 |

Esquema 2.

Se podría argumentar que la parte 2 es una *interpolación*²⁹, pero existe una pequeña variación en la frase *b* de la parte 1 con respecto a la frase *b'* de la parte 2 (ver imagen 2), ésta diferencia hace un pequeño contraste.

♩. = 92 TEMA

(M) → PARTE 1

(G.C.D.E.)

pp secco frase a

5 frase b

PARTE 2

frase a

10 frase b'

15

El recuadro de color naranja indica la diferencia entre la frase *b* y *b'*.

Imagen 2.

VARIACIONES

El tema sufrirá diecisiete distintas variaciones, cada una estructurada de forma bipartita, en algunas ocasiones cada parte tendrá dos frases. En cuanto a la construcción de cada variación, Macarez utiliza el *método de disminución*³⁰, esto

²⁹ Repetición exacta ya sea de un motivo, inciso o frase.

³⁰ *Método de disminución*: Consiste en reducir a la mitad el valor de las notas, de modo que el tema se mueva con el doble de rapidez. En el caso de *Compo* cambia silencios por notas.

significa que paulatinamente ira agregando notas, produciendo que el movimiento melódico sea cada vez más rápido.

| | | | |
|----------------|-----------------|----------------|-----------------|
| Variación A | | | |
| 17 – 32 | | | |
| Parte 3 | | Parte 3' | |
| 17 – 24 | | 25 – 32 | |
| Frase <i>c</i> | Frase <i>c'</i> | Frase <i>d</i> | Frase <i>d'</i> |
| 17 – 20 | 21 – 24 | 25 – 28 | 29 - 32 |

Esquema 3.

Variación A

The image displays a musical score for 'Variación A' in bass clef with a key signature of one flat. The score is divided into five staves, each with a different colored border:

- Staff 1 (Blue border):** Labeled 'A PARTE 3' and 'frase c'. It begins with a piano (*p*) dynamic marking.
- Staff 2 (Black border):** Labeled 'frase c'' and 'frase d'. It starts at measure 21.
- Staff 3 (Purple border):** Labeled 'PARTE 3'' and 'frase d''. It starts at measure 26.
- Staff 4 (Green border):** Labeled 'frase d''.
- Staff 5 (Orange border):** Labeled 'cresc. poco a poco'. It starts at measure 31.

Imagen 3.

| | |
|----------------------------------|----------|
| Variación <i>B</i> ³¹ | |
| 33 – 41 | |
| Parte 4 | Parte 4' |
| 33 – 36 | 37 – 41 |

Esquema 4.

Variación *B*

The image shows musical notation for Variación B. It consists of three staves. The first staff is labeled 'PARTE 4' and contains measures 33-36. The second staff is labeled 'PARTE 4'' and contains measures 37-41. The third staff continues the notation for measures 37-41. A box labeled 'B' is placed at the beginning of the first staff.

Imagen 4.

| |
|--------|
| Puente |
| 41 |

Esquema 5.

³¹ En el caso de ésta y las de más variaciones que estén estructuradas con solo dos frases, éstas cambiarán su nombre por partes como unidad mayor y en el caso que la variación contenga dos frases en cada parte, la nomenclatura continuará de acuerdo con la última frase en la que se haya quedado.

PUENTE

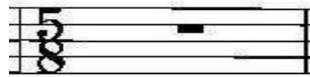


Imagen 5

| | |
|--------------------|----------|
| Variación <i>C</i> | |
| 42 – 49 | |
| Parte 5 | Parte 5' |
| 42 - 45 | 46 – 49 |

Esquema 6.

Variación *C*

Imagen 6.

| | |
|--------------------|---------|
| Variación <i>D</i> | |
| 50 – 57 | |
| Parte 6 | Parte 7 |
| 50 – 52 | 53 – 57 |

Esquema 7.

Variación *D*

PARTE 6



51



PARTE 7

54



Imagen 7.

| |
|--------|
| Puente |
| 57 |

Esquema 8.

El siguiente puente es importante porque paulatinamente marca el cambio de zona de ataque (ver imagen 8).

PUENTE



Imagen 8.

| | |
|--------------------|----------|
| Variación <i>E</i> | |
| 58 – 66 | |
| Parte 8 | Parte 8' |
| 58 – 61 | 62 – 65 |

Esquema 9.

Variación *E*

The image shows a musical score for 'Variación E'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'PARTE 8' and contains a melodic line starting with a dynamic marking of *mf*. It features two groups of four notes, each marked '(4 = F)'. Above the first group is a box containing the letter 'E' and a circled 'N' with an arrow pointing right. The second staff is labeled 'PARTE 8'' and contains a melodic line starting with a dynamic marking of *f*, followed by a group of four notes marked '(4 = F)'. The third staff continues the melodic line, starting with a group of four notes marked '(4 = E)' and a triplet of three notes marked '3'.

Imagen 9.

| |
|--------|
| Puente |
| 66 |

Esquema 10.

PUENTE

The image shows the musical notation for the 'PUENTE' section. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation shows a whole rest on the middle line of the staff, indicating a whole note rest. The staff is enclosed in a box.

Imagen 10.

Las construcciones de las variaciones *F*, *G* y *H*, son de textura contrapuntística a dos voces, la voz principal siempre está resaltada por una dinámica más fuerte, mientras la segunda da la impresión de ser un eco.

| | |
|--------------------|----------|
| Variación <i>F</i> | |
| 67 - 74 | |
| Parte 9 | Parte 9' |
| 67 - 70 | 71 - 74 |

Esquema 11.

Variación *F*

67 \textcircled{N} *mf* PARTE 9

71 \textcircled{C} *mp* PARTE 9'

Imagen 11.

| | |
|--------------------|-----------|
| Variación <i>G</i> | |
| 75 - 82 | |
| Parte 10 | Parte 10' |
| 75 - 78 | 79 - 82 |

Esquema 12.

Variación *G*

Musical score for Variación *G*. The score is divided into two parts:

- PARTE 10** (measures 75-78): Starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a *mf* (mezzo-forte) marking below the first measure.
- PARTE 11** (measures 79-82): Continues the musical theme.

Imagen 12.

| | |
|--------------------|-----------|
| Variación <i>H</i> | |
| 83 – 90 | |
| Parte 11 | Parte 11' |
| 83 – 86 | 87 – 90 |

Esquema 13.

Variación *H*

Musical score for Variación *H*. The score is divided into two parts:

- PARTE 11** (measures 83-86): Starts with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a *mf* (mezzo-forte) marking below the first measure.
- PARTE 11'** (measures 87-90): Continues the musical theme.

Imagen 13.

| | |
|--------|--|
| Puente | |
| 91 | |

Esquema 14.

Similar en sus características al puente del compás 57.



Imagen 14.

| | |
|-------------|-----------|
| Variación J | |
| 92 – 97 | |
| Parte 12 | Parte 12' |
| 92 – 94 | 95 – 97 |

Esquema 15.

Variación J



Imagen 15.

En la variación *K* no sólo existen variantes rítmicas y melódicas del tema, sino que hay un cambio de afinación en los timbales 1 y 4, modificando la intensidad y contrastando con las demás variaciones.

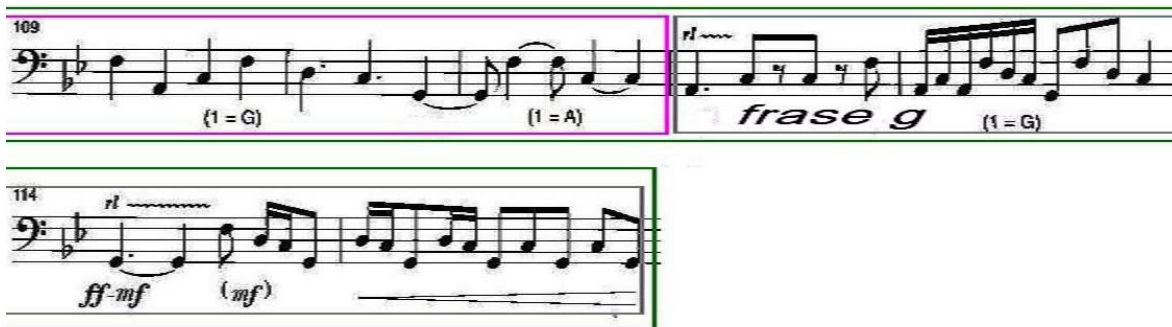
| Variación <i>K</i> | | | |
|--------------------|-----------------|-------------------------|----------------|
| 98 – 115 | | | |
| Parte 13 | | Parte 14 | |
| 98 – 107 | | 108 – 115 | |
| Frase <i>e</i> | Frase <i>e'</i> | Frase <i>f</i> | Frase <i>g</i> |
| 98 – 102 | 103 – 107 | 107 ³² – 111 | 112 - 115 |

Esquema 16.

Variación *K*

The image displays a musical score for Variación *K* in bass clef, 3/4 time. It is divided into two parts: Parte 13 (measures 98-107) and Parte 14 (measures 108-115). The score includes dynamic markings such as *f-mf*, *f*, *mf*, *mp*, and *cresc.*, as well as articulations like *rit.* and *tr.*. Specific phrases are highlighted with colored boxes: 'frase e' (measures 98-102) in red, 'frase e'' (measures 103-107) in red, 'frase f' (measures 107-111) in orange, and 'frase g' (measures 112-115) in purple. A key signature change is indicated by '(1 = A)' at measure 107 and '(1 = G)' at measure 104. A box labeled 'K' is present in the upper right corner of the score area.

³² Esta frase inicia en anacrusa.



El cuadro de color naranja indica el cambio de afinación en los timbales 1 y 4.

Imagen 16.

| | | | |
|--------------------|-----------------|----------------|------------------|
| Variación <i>L</i> | | | |
| 116 – 136 | | | |
| Parte 15 | | Parte 16 | |
| 116 – 128 | | 129 – 136 | |
| Frase <i>h</i> | Frase <i>h'</i> | Frase <i>i</i> | Frase <i>i''</i> |
| 116 – 121 | 122 – 128 | 129 - 132 | 133 - 136 |

Esquema 17.

Variación L

PARTE 15

PARTE 16

mp frase i

frase i'

119 *mp* *f* *frase h'* (1-G)

125 *sostenuto*

131 *mf* *frase i'* (R) (M->)

136 (R)

Imagen 17.

| |
|--------|
| Puente |
| 137 |

Esquema 18.

PUENTE

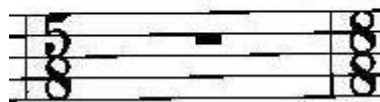


Imagen 18.

La variación *M* es de la textura homofónica³³, la voz de la parte superior tiene un matiz más fuerte, mientras que el acompañamiento al igual que la segunda voz de las variaciones *F*, *G* y *H* es un eco, pero en este caso en particular es trabajado como *bajo de Alberti*³⁴.

| | | | |
|--------------------|-----------------|----------------|-----------------|
| Variación <i>M</i> | | | |
| 138 – 154 | | | |
| Parte 17 | | Puente | Parte 17' |
| 138 - 144 | | 145 | 146 – 154 |
| Frase <i>j</i> | Frase <i>j'</i> | Frase <i>k</i> | Frase <i>k'</i> |
| 138 – 141 | 142 – 144 | 146 – 149 | 150 - 154 |

Esquema 19.

³³ Consiste en una línea melódica principal y un acompañamiento.

³⁴ Patrones o patrón rítmico-armónico de acompañamiento que se escuchan como una unidad.

Variación *M*

PARTE 17

frase *j*

frase *j'*

140

144

PUENTE

PARTE 17'

frase *k*

148

frase *k'*

151

Imagen 19.

A partir de la variación *N* hasta el final de la obra, Macarez utiliza el *método de aumentación*³⁵ produciendo que el movimiento melódico sea más lento.

| | |
|--------------------|-----------|
| Variación <i>N</i> | |
| 155 - 162 | |
| Parte 18 | Parte 18' |
| 155 - 158 | 159 - 162 |

Esquema 20.

³⁵ *Método de aumentación*: consiste en duplicar la duración de las notas de un tema, con lo cual hacemos que el tema sea el doble de lento de lo que era originalmente.

Variación *N*

155 [N] (M) > PARTE 18

mp secco

159 PARTE 18'

Imagen 20.

| | |
|--------------------|-----------|
| Variación <i>P</i> | |
| 163 – 170 | |
| Parte 19 | Parte 19' |
| 163 – 166 | 167 - 170 |

Esquema 21.

Variación *P*

[P] PARTE 19

164

PARTE 19'

169

Imagen 21.

| | |
|--------------------|-----------|
| Variación <i>Q</i> | |
| 171 – 182 | |
| Parte 20 | Parte 20' |
| 171 – 174 | 175 – 182 |

Esquema 22.

Variación *Q*

Imagen 22.

En las dos últimas variaciones aparece el tema incrustado entre éstas.

| | | | |
|--------------------|----------------|--------------------|-----------|
| Variación <i>R</i> | | Variación <i>S</i> | |
| 183 – 194 | | 195 - 207 | |
| Parte 33 | Parte 34 | Parte 35 | Parte 36 |
| 183 – 186 | 187 - 194 | 195 - 198 | 199 – 207 |
| Tema | | | |
| Frase <i>a</i> | Frase <i>b</i> | Frase <i>b</i> | |
| 187 – 190 | 191 - 194 | 195 – 198 | |

Esquema 23.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, spanning measures 184 to 202. The score is divided into several sections:

- Measure 184:** The first measure of the main line. Above it, a separate staff shows a rhythmic motif with a circled 'R' above it and the marking 'dim.' below it.
- Measures 185-188:** A section labeled 'frase a' enclosed in a red box.
- Measures 189-195:** A section labeled 'frase b' enclosed in a black box. The first measure of this section is also enclosed in a red box. The final measure of this section is marked with a circled 'S' and 'frase b' above it, and 'pp' below it.
- Measures 196-201:** A section marked 'sempre dim.' below the staff.
- Measure 202:** The final measure of the section, marked 'ppp' below the staff and containing a circled 'R' above it.

Imagen 23.

En la última variación a partir del compás 199 y hasta el final de la obra, los elementos que se presentan son una reminiscencia del tema, los cuales dan un efecto de desvanecimiento.

IV.IV. Sugerencias de estudio

Para todas las obras o extractos orquestales para timbales, se necesita ser conscientes de memorizar y cantar las diferentes melodías e intervalos y más aún cuando se ejecuta una obra con cambios de afinación, recordemos que los timbales son un instrumento melódico.

Un ejercicio de mucha ayuda es cantar y tocar al mismo tiempo grados conjuntos o acordes horizontales de tres sonidos en un mismo timbal, esto mejorará el dominio sobre el instrumento, además de la afinación.

En el caso de *Compo* que tiene varios cambios de afinación tenemos que practicar de forma lenta cada uno, mentalmente cantar la nota que tocamos y a la que cambiamos, esto nos permite mantenernos siempre dentro de la afinación. Para la práctica diaria nos podemos ayudar de un diapasón o un instrumento de teclado.

En cuanto a las diferentes zonas de ataque, habrá que decir que hay que ser muy precisos para que se escuchen las diferencias entre éstas.

V. STEVEN MACHAMER (1956)

V.I. Biografía

Nació en la Ciudad de Nueva York en el año de 1956. Sus estudios musicales los realizó como becario en la Escuela Julliard de Nueva York, donde obtuvo la Licenciatura y grado de Maestría en Música, siendo su principal maestro Saúl Goodman.

Tiene una larga trayectoria como timbalista y percusionista de orquesta, entre las orquestas en las cuales ha trabajado podemos mencionar: la Orquesta Sinfónica y Orquesta de Cámara Americana, la Orquesta Solisti, la Orquesta de la Sociedad Pequeña, la Compañía de Ópera de la Ciudad de Nueva York, la Orquesta del Ballet y la Orquesta de Ópera de la misma ciudad, Orquesta Phillip Levin del siglo XVIII, la Orquesta del Milenio. Por otra parte, ha sido miembro de diferentes ensambles tales como: The Grand Band, el Ensamble de Instrumentos Antiguos, el Ensamble Harmonie, Sine Nomine Singers, el Ensamble de la Asociación de Música Antigua de la Ciudad de Nueva York, entre otros.

En 1990 estrenó su disco titulado *Vibrant Baroque*, que incluye música de cámara para vibráfono, violín y piano, recibiendo una buena crítica por la revista *Percussive Notes*.

Como compositor ha realizado trabajos para tambor y vibráfono, publicados por Honey Rock, C. Allen y Permus Publications. En Junio de 2001 publicó la transcripción para vibráfono de la *Suite para Laúd en mi menor BWV 996* de Johann Sebastian Bach, la cuál recibió elogios por las revistas especializadas en música de percusiones.

Desde el año de 2001 reside en la ciudad de Sydney, Australia; en donde es integrante de la Orquesta de Ópera y Ballet de Australia y de la Orquesta Sinfónica de Sydney, sus labores también incluyen grabaciones para películas, sesiones de televisión y videos, al mismo tiempo es maestro del área de percusiones en el Conservatorio de Sydney y del Conservatorio de New South Wales.



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.

V.II. *CRUX/Cross*

Con referencia al título de esta pieza su autor Steven Machamer dice:

“...*CRUX* se refiere a la Cruz del Sur³⁶, una constelación la cual pude ver en mi primera visita hacia el hemisferio Sur en 1992. *Cross* es una referencia a la Divina Trinidad del Cristianismo. Estos dos elementos están representados mediante la yuxtaposición de un arpeggio de *La Mayor* (la Trinidad)... contra los cuatro puntos de una cruz –las notas ascendentes- desde *fa sostenido* o *sol*, hacia *re*, *la* y *mi*... separados estos dos elementos conforman una meditación. Gradualmente, se introducen nuevas alturas hasta que estas ideas son brevemente mezcladas... El *tempo* se incrementa y las notas se repelen entre sí... Desde este punto en adelante la música alterna entre los conflictos inspirados por las diferencias entre las leyes de la ciencia natural y las creencias espirituales... Lograr el balance entre ambas partes musicalmente, es la cruz del desafío para el compositor así como para el ejecutante.”

De la entrevista hecha por el Mtro. Juan Gabriel Hernández³⁷ a Steven Machamer, tomaremos dos preguntas que nos darán una idea más clara de como acercarnos a esta obra:

³⁶ Cruz del Sur, también llamada Crux, constelación del hemisferio sur situada entre Centauro y la Mosca. Contiene cuatro estrellas brillantes situadas de tal forma que representan los extremos de una cruz latina. La constelación está ubicada encima del círculo polar antártico y es visible en su totalidad hasta los 25° latitud Norte.

La estrella Alpha Crucis o Acrux, en la constelación Cruz del Sur, es un ejemplo de estrella triple, que normalmente consisten en un par de estrellas que se mueven en órbita una en torno a la otra a una distancia corta, y una tercera que orbita al sistema binario a distancia relativamente mayor. El sistema binario actúa, desde el punto de vista gravitacional, como una sola masa sobre la distante compañera, que está demasiado lejos para ejercer fuerza gravitatoria suficiente para alterar los estables movimientos del par interno.

³⁷ Hernández Calderón Juan Gabriel, *Notas al programa para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-Percusiones*. México, D. F. Marzo de 2003. P. 34 y 35.

“Cómo compositor, ¿Se considera usted dentro de algún estilo de composición?”

Machamer: “En *CRUX/Cross*, utilizo una mezcla de estilos. Algunas veces se inclina hacia el minimalismo, otras al romanticismo, más a menudo es semejante al jazz con melodía y progresiones de acordes. Todas mis piezas han estado dentro de un lenguaje armónico, opuesto a la *atonalidad* o *serialismo*”.

Y la segunda pregunta:

“Sí tuviera que clasificar *CRUX/Cross* dentro de cierta categoría, ¿Cuál sería ésta?”

Machamer: “...Notarás algunas pequeñas construcciones minimalistas, momentos con un sentir de pregunta, momentos similares a danza, desarrollo rítmico del motivo... etc. Una vez más, el lenguaje armónico hace posible por ser -de alguna manera- original, no obstante justificado en su creación. Como categoría, podrías llamarla *pantonalidad*³⁸”.

Agregando a lo antes mencionado, podemos decir que *CRUX/Cross* es una obra eminentemente programática, que describe un estado de ánimo personal ante un hecho natural, a la que se le da un significado. Este acto de significación ante un hecho es intrínseco al hombre, es su forma de explicarse el por qué de su ser en el mundo.

³⁸ Pantonalidad: Término acuñado por Rudolph Réti (en *Tonality, Atonality, Pantonality*, Londres, 1958) para explicar la extensión armónica del lenguaje tonal en el siglo XIX como el desarrollado por Wagner o Debussy. Esta extensión armónica hará que vayamos más allá del punto tonal, ya sea que partamos de una tonalidad, dos o más simultáneamente (bitonalidad o poli-tonalidad), o parecer que la tonalidad oscila dentro o fuera de un número claramente discernible de centros tonales. Entonces la pantonalidad es caracterizada por la oscilación de una tónica; esta se reconoce y hará uso de las relaciones intervalicas, figuras melódicas y la progresión de acordes sin definición o simplemente sugerirán definición de un centro tonal o escala. De este modo puede encontrarse mucha música como la de Bártok, Berg, Stravinsky o Hindemith en la década de 1920. A lo largo del siglo XX encontramos varios compositores que han seguido y desarrollado la música pantonal. *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians. Volume Fourteen*, p. 163.

V.III. Análisis musical

CRUX/Cross es una obra que tiene una disposición *libre de las secciones*, significa que no se puede reducir a una fórmula determinada, puesto que permite la organización libre de las partes, con tal que éstas formen un todo coherente. Así por ejemplo: *A – B – B*, *A – B – C – A* ó *A – B – A – C – D – B*.

La obra tiene la siguiente disposición:

| | | | |
|-------------------|------------------|------------------|------------------|
| Preludio | Sección <i>A</i> | Sección <i>B</i> | Sección <i>C</i> |
| 1 – 35 | 36 – 46 | 47 – 83 | 84 – 94 |
| Sección <i>A'</i> | Sección <i>D</i> | Sección <i>E</i> | <i>Coda</i> |
| 95 – 124 | 125 – 175 | 176 – 234 | 235 - 267 |

Esquema 1.

Una de las características de esta pieza, es que cada sección o parte están sujetas a un *tempo*, lo cual hace que cada material expuesto tenga una identidad propia. Conforme vaya transcurriendo el análisis se mencionaran lo diferentes *tempos*.

El preludio se divide en dos partes (ver esquema 2).

| | |
|----------------|----------------|
| Preludio | |
| Parte <i>a</i> | Parte <i>b</i> |
| 1- 30 | 31 - 35 |
| <i>Tempo</i> | |
| ♩ = 66 | ♩ = 92 |

Esquema 2.

La parte *a* es de textura politonal, presenta un pedal figurado de forma descendente a partir de la quinta de la tonalidad de *La Mayor* y desde el compás 23 hasta el final de la parte se transformará en *La Mayor con sexta añadida*. A partir del compás tres se intercalan distintos arpeggios de diferentes tonalidades. El primero es el acorde de *novena de dominante de Sol Mayor en primera inversión*, el segundo es una *novena de dominante con cuarta suspendida* de la tonalidad de *la menor*, el tercero es una *novena de dominante con cuarta suspendida* de *Sol Mayor*, el cuarto acorde que superpone es la *novena de dominante con segunda añadida de Sol Mayor* (ver imagen 1).

PRELUDIO

J. 66 Distanti Parte a

The image displays a musical score for a prelude in G major, Op. 66 by J. Distanti. The score consists of five staves of music. The first staff is marked with a dynamic of *pp* and includes the instruction "Pedal figurado" in a green box. The second, third, and fourth staves have red boxes highlighting specific measures. The fifth staff has a blue box highlighting a section. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and accidentals. The key signature is one sharp (F#).

En recuadro verde, el pedal figurado en la tonalidad de *La Mayor*. En rojo, la *novena de dominante de Sol Mayor*. En color naranja, la *novena de dominante con cuarta suspendida de la menor*. En gris, la *novena de dominante con cuarta suspendida de Sol Mayor*. En azul, la *novena de dominante con segunda añadida de Sol Mayor*. En color guinda, el acorde de *La Mayor con segunda añadida*.

Imagen 1.

La parte *b* por sus características armónicas es usado en diferentes momentos como segmento conclusivo (imagen 2).

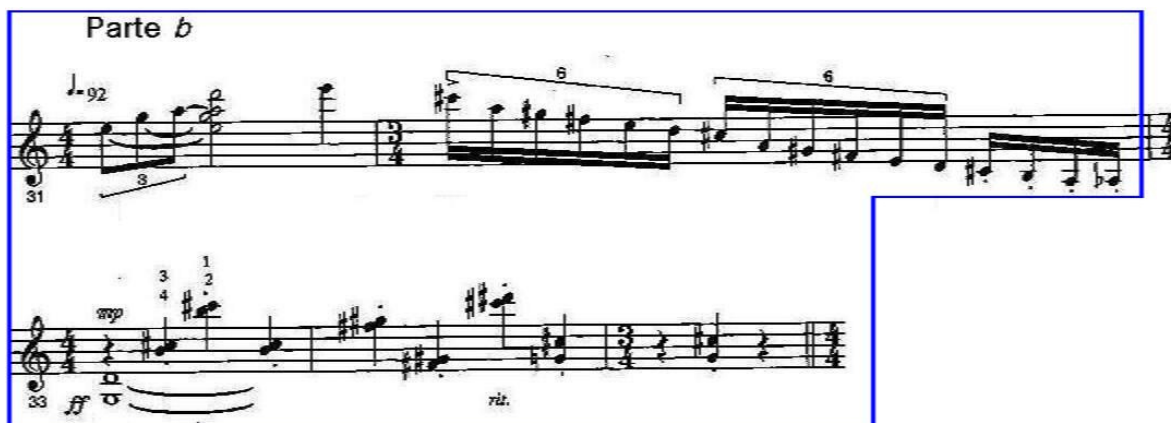


Imagen 2.

La sección *A* es de forma bipartita (ver esquema 3).

| Sección <i>A</i> | |
|------------------|----------------|
| Parte <i>c</i> | Parte <i>d</i> |
| 36 – 39 | 40 - 46 |
| <i>Tempo</i> | |
| ♩ = 46 | ♩ = 72 |

Esquema 3.

Tanto la parte *c* como la *d* su característica principal es la inestabilidad tonal (ver imagen 3).

SECCIÓN A

Parte c

Parte d

Imagen 3.

La sección B está dividida en dos partes (ver esquema 4).

| | | | |
|--------------|---------|---------|----------|
| Sección B | | | |
| 47 - 83 | | | |
| Parte e | Puente | Parte f | Parte b' |
| 47- 71 | 72 – 73 | 74 – 81 | 82 – 83 |
| <i>Tempo</i> | | | |
| ♩ = 100 | | ♩ = 120 | |

Esquema 4.

La parte *e* es de textura homófona construida por dos periodos dobles, divididos por un puente (ver esquema 5).

| Parte <i>e</i> | | |
|----------------|---------|--------------|
| 1er. Periodo | Puente | 2do. Periodo |
| 47 – 59 | 60 – 61 | 62 - 71 |

Esquema 5.

Tanto el primero como el segundo periodo oscilan entre *Sol bemol Mayor*, *Re Mayor* y *Sol Mayor* (ver imagen 4).

The image displays a musical score for the section 'Parte e'. It is organized into three horizontal systems. The top system is labeled '1er. Periodo' and contains two staves of music. The first staff has a tempo marking 'Slowly' and a dynamic marking 'poco accel.'. The second system contains two staves of music, with a tempo marking '♩=100' and a dynamic marking 'mf'. The third system contains two staves of music. The score is annotated with various musical notations, including clefs, time signatures, and accidentals. The first period (measures 47-59) is enclosed in a green box, the bridge (measures 60-61) is enclosed in a black box, and the second period (measures 62-71) is enclosed in an orange box.

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'Puente' and contains measures 60-63. The second staff is labeled '2do. Periodo' and contains measures 64-71. The score is color-coded: a black box highlights measures 60-63, a grey box highlights measures 64-71, and an orange box highlights measures 64-67. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

En recuadro negro *Sol bemol Mayor*. En gris *Re Mayor* y recuadro naranja *Sol Mayor*.

Imagen 4.

De los compás 72 y 73 aparece un puente marcado por un *poco accelerando* el cual sirve para establecer un nuevo *tempo* para la siguiente parte (ver imagen 5).

The image shows a musical score for a 'Puente' section. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The score is marked with 'poco accel.' (poco accelerando) and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Imagen 5.

La parte *f* construida como progresión poli-tónica sirve como contraste de la parte que le antecede (ver imagen 6).

The image shows a musical score for a section titled "Parte f". It consists of two staves of music. The top staff begins with a tempo marking of quarter note = 120 and a dynamic marking of *f*. The music features complex, multi-tonal chords and rhythmic patterns. The bottom staff continues the musical progression with similar complex textures. The score is enclosed in a purple rectangular border.

Imagen 6.

Como se menciona anteriormente, la parte *b* será usada como segmento conclusivo. En este caso utiliza sólo el segundo inciso, además que hace una pequeña variación armónica (ver imagen 7).

The image shows a musical score for a section titled "Parte b'". It consists of a single staff of music. The score begins with a tempo marking of quarter note = 120 and a dynamic marking of *f*. The music features complex, multi-tonal chords and rhythmic patterns. The score is enclosed in a blue rectangular border.

Imagen 7.

La sección *C* es construida por un tema y dos variaciones (ver esquema 6).

| | |
|------------------|-------------|
| Sección <i>C</i> | |
| 84 – 94 | |
| ♩. = 69 | |
| Parte <i>g</i> | |
| 84 – 86 | |
| Variación 1 | Variación 2 |
| 87 – 90 | 91 – 94 |

Esquema 6.

Su estructura armónica es bitonal, el acompañamiento es un pedal figurado en la tonalidad de *Do Mayor* y la melodía está en *Sol Mayor* (ver imagen 8).

SECCIÓN *C*

Parte *g*

♩. = 69

p

86

Variación 1

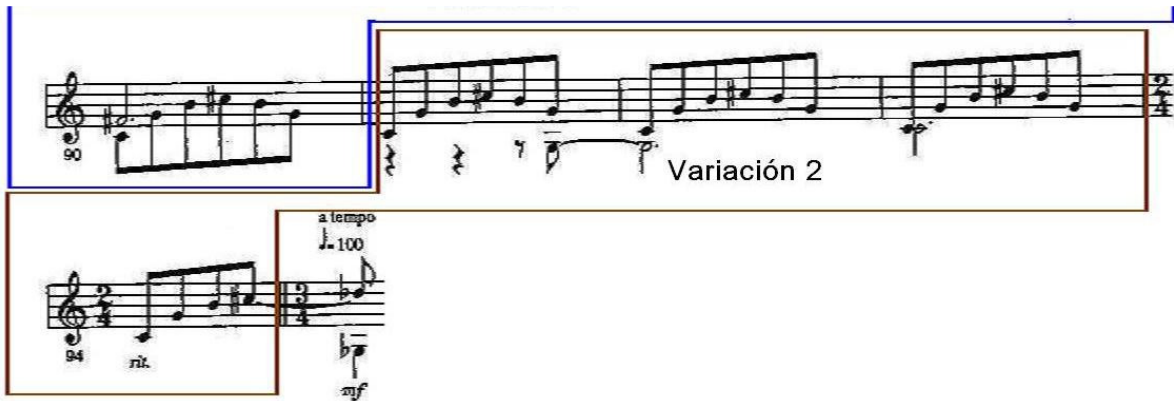


Imagen 8.

La sección *B'* es estructurada igual que su homónima (ver esquema 7).

| Sección <i>B'</i> | | | |
|-------------------|-----------|-----------------|-----------------|
| 95 – 124 | | | |
| ♩ = 100 | | | |
| Parte <i>e'</i> | Puente | Parte <i>f'</i> | Parte <i>b'</i> |
| 95 – 108 | 109 – 111 | 112 – 123 | 124 |

Esquema 7.

Aunque es de menor dimensión, la sección *B'* mantiene las mismas características de melodía y armonía, además mantiene el mismo contorno que su homónima (ver imagen 9).

SECCIÓN B'

a tempo $\text{♩} = 100$ Parte e'

98

102

Puente

106

rubato

Puente

109

rubato

a tempo Parte f'

112

116

rit.

121

dim.

Parte b'

Detailed description: This image shows a page of musical notation for Section B'. It consists of several systems of staves. The first system is labeled 'SECCIÓN B'' and 'Parte e'' with a tempo marking of 'a tempo' and a metronome marking of '♩ = 100'. It includes measures 98 and 99. The second system is labeled 'Puente' and includes measures 102 and 103. The third system includes measures 106 and 107, with a 'rubato' marking. The fourth system is also labeled 'Puente' and includes measures 109 and 110, with 'rubato' markings and triplet figures. The fifth system is labeled 'Parte f'' with a tempo marking of 'a tempo' and includes measures 112 and 113. The sixth system includes measures 116 and 117, with a 'rit.' (ritardando) marking. The seventh system includes measures 121 and 122, with a 'dim.' (diminuendo) marking. The eighth system is labeled 'Parte b'' and includes measures 123 and 124. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Imagen 9.

La sección *D* es de forma cuatripartita y tiene tres diferentes *tempos* (ver esquema 8).

| | | | | | |
|---------------------------------|-------------|----------------|------------------|-----------------|-------------|
| Sección <i>D</i> | | | | | |
| 125 - 175 | | | | | |
| Parte <i>h</i> | | | | | |
| 125 – 132 | | | | | |
| ♩ =54 – <i>Calm</i> | | | | | |
| Variación 1 | Variación 2 | Variación 3 | Variación 4 | Puente | Variación 5 |
| 133 – 136 | 137 – 140 | 141 – 144 | 145 – 158 | 159 – 161 | 162 - 163 |
| <i>Tempo</i> de las variaciones | | | | | |
| ♩ =74 – <i>very rhythmic</i> | | | | | |
| Parte <i>h</i> | | Parte <i>i</i> | | Parte <i>b'</i> | |
| 164 – 167 | | 168 – 174 | | 175 | |
| <i>Return to Calm</i> | | | <i>Piu mosso</i> | | |

Esquema 8.

Con la parte *h* se establece la armadura de *Fa sostenido Mayor*. Es de textura homofónica y contiene un inciso temático el cual se repetirá cuatro veces, habrá que mencionar que este inciso temático sufrirá distintas variaciones: melódicas, armónicas, rítmicas y de *tempo* (ver imagen 10).

SECCIÓN D

Calma $\text{♩} = 54$ Parte h

125 *p* Inciso temático

128 *accel.*

131 *accel.*

Imagen 10.

Las variaciones irán desde el cambio melódico, armónico, rítmico y de *tempo*, pero algo que mantendrá la unión entre las cinco variaciones es el pedal figurado que mantendrá a lo largo de esta parte. Las tres primeras variaciones están compuestas por una frase de cuatro compases con una barra de repetición (la variación cuatro y cinco se comentaran más adelante) (ver imagen 11).

very rhythmic $\text{♩} = 74$ Variación 1

133 *mf* *p*

136 *mf* *p* Variación 2

139

mf

Variación 3

141

p

143

Detailed description: This image shows the musical score for Variación 3, spanning measures 139 to 143. It consists of two systems of staves. The first system (measures 139-140) features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody in the upper staff begins with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 141-143) continues the melody and accompaniment. Measure 141 includes a dynamic marking of *mf* above the staff and *p* below the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 143.

Imagen 11.

La variación cuatro es la más extensa y por sus figuras rítmicas es la más rápida. En el primer inciso toma elementos de las primeras variaciones pero después se desarrolla de tal forma que se pierde casi por completo la idea principal. Como se menciono anteriormente el único punto de concordancia será el pedal figurado, en este caso aparecerá en ciertos momentos como un elemento reminiscete (ver imagen 12).

Variación 4

145

147

Detailed description: This image shows the musical score for Variación 4, spanning measures 145 to 147. It consists of two systems of staves. The first system (measures 145-146) features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody in the upper staff begins with a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a half note. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 147) continues the melody and accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 147. Green rectangular boxes highlight the accompaniment in the bass staff of both systems.

En el recuadro negro los elementos de las primeras variaciones. En verde reminiscencia del pedal figurado.

Imagen 12.

En los compases 159 y 160, un puente el cual unirá la variación cuatro y la cinco (ver imagen 13).

Puente



Imagen 13.

La variación cinco es la más pequeña de todas, en ella se disminuye la velocidad y también marca el regreso a la parte *h* (ver imagen 14).

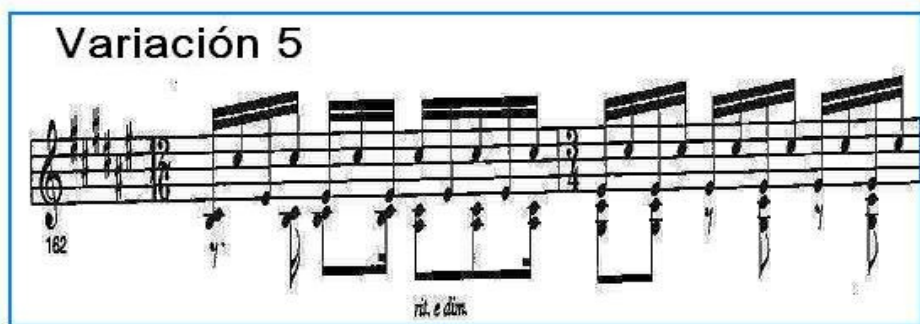
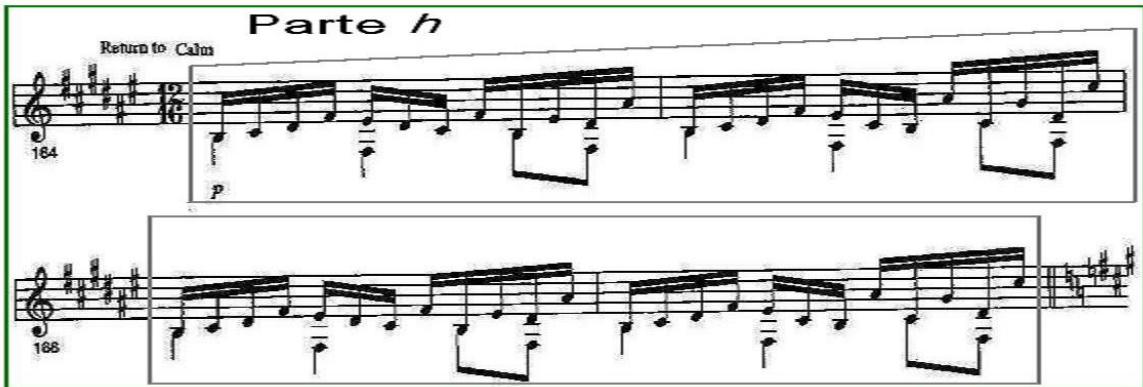


Imagen 14.

La re-exposición de la parte *h* es más pequeña, sólo consta de dos incisos temáticos pero su estructura es la misma que en la exposición (ver imagen 15).



En recuadro gris los dos incisos temáticos.

Imagen 15.

En la parte *i* cambia de armadura a *La Mayor* y el *tempo* a *piu mosso*. Este segmento sirve de contraste con la anterior, además podría considerarse un material de extensión por mantener la misma idea temática (ver imagen 16).

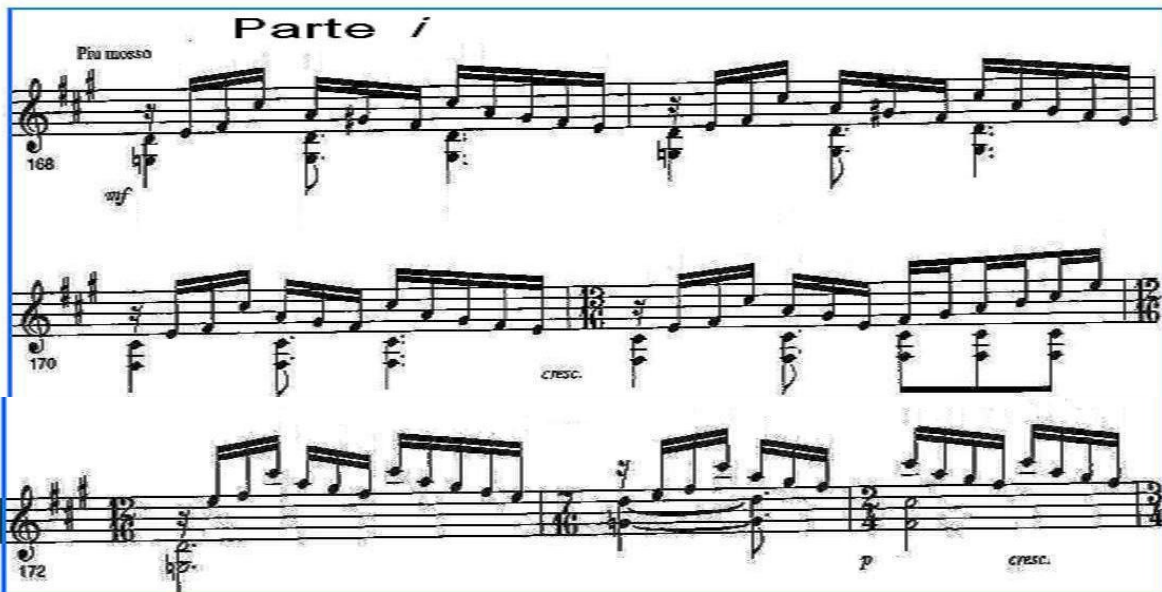


Imagen 16.

La parte *b'* como sus homónimas indica conclusión (ver imagen 17).



Imagen 17.

La sección *E* es la más extensa de todas las anteriores. Tiene forma libre, sus componentes se contrastan, logrando equilibrio entre sus partes (ver esquema 9).

| | | | |
|--|------------------|-----------------|-------------------|
| Sección <i>E</i> | | | |
| 176 - 234 | | | |
| Parte <i>j</i> | Parte <i>b''</i> | Parte <i>j'</i> | Parte <i>b'''</i> |
| 176 - 211 | 212 | 213 - 217 | 218 - 222 |
| Parte <i>c'</i> | | | |
| 223 - 225 | | | |
| El <i>tempo</i> del compás 176 al compás 225 | | | |
| ♪ = 144 | | | |
| Parte <i>k</i> | | Parte <i>d'</i> | |
| 226 - 229 | | 230 - 234 | |
| El <i>tempo</i> del compás 226 al compás 234 | | | |
| ♪ = 52 | | | |

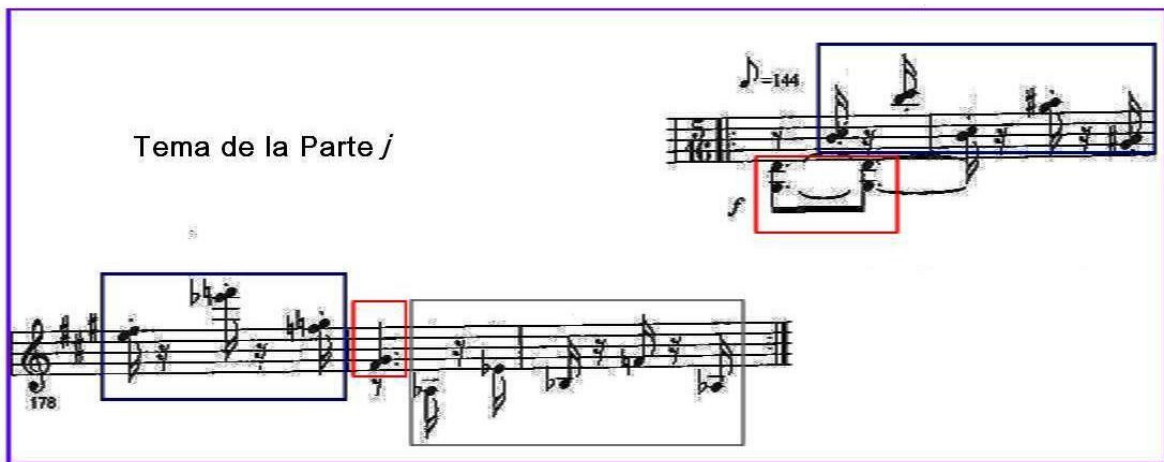
Esquema 9.

La parte *j* está estructurada en forma de *tema con variaciones*, con armonía bitonal y cambio de *tempo* a ♩ = 144 (ver esquema 10).

| | | |
|----------------|--------|-------------|
| Parte <i>j</i> | | |
| 176 – 211 | | |
| Tema | | |
| 176 – 180 | | |
| Variación 1 | Puente | Variación 2 |
| 181 – 199 | 200 | 201 - 211 |

Esquema 10.

El tema de esta parte mantiene la tonalidad de *La Mayor* pero solo en el acompañamiento. Mientras que la melodía en los tres primeros compases está construida en *acordes por segundas*, en los últimos dos compases establece la tonalidad de *Mi bemol Mayor* (ver imagen 18).



En recuadro rojo el acompañamiento en la tonalidad de *La Mayor*. En azul la melodía en *acordes por segundas*. En gris la melodía en la tonalidad de *Mi bemol Mayor*.

Imagen 18.

Las variaciones mantienen la estructura bitonal del tema, además siempre aparecerán los *acordes por segundas* pero sólo que en forma horizontal. En cuanto a las diferencias, el primero radica en que elimina la armadura, cambiando a la tonalidad de *Do Mayor*. Tanto la primera variación como la segunda están construidas por el método de disminución, esto produce que el movimiento rítmico sea cada vez más rápido.

De la primera variación se desprenden dos variaciones distintas, podríamos decir que son variaciones de la variación, construidas por el método de disminución. Así primero analicemos la variación: La melodía está en *Fa Mayor*, mientras que el acompañamiento se encuentra en constante movimiento creando ambigüedad tonal. En el primer inciso presenta el *quinto grado* de la tonalidad de *Do Mayor*, en el segundo utiliza el *quinto grado Mi bemol Mayor*, en el tercer inciso presenta el *sexto grado* de la tonalidad de *La bemol Mayor* (ver imagen 19).

Variación 1

The image displays musical notation for 'Variación 1'. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains an accompaniment line with chords and notes. Three specific harmonic sections in the accompaniment are highlighted with colored boxes: a blue box under the first two measures, a green box under the next two measures, and an orange box under the final two measures. A black box highlights the entire melody line in the upper staff.

En recuadro negro la melodía en la tonalidad de *Fa Mayor*. En azul el *quinto grado* de la tonalidad de *Do Mayor*. En verde el *quinto grado* de la tonalidad de *Mi bemol Mayor*. En recuadro naranja el *sexto grado* de la tonalidad de *La bemol Mayor*.

Imagen 19.

Como se menciona anteriormente de este motivo se desprenden dos variaciones, que están construidas por el método de disminución (ver imagen 20).

Variación de las variaciones



Imagen 20.

El compás 200 es un puente el cual anuncia la siguiente variación (ver imagen 21).

Puente



Imagen 21.

La segunda variación es muy contrastante, aunque mantiene la misma idea armónica cambia rítmicamente, es la culminación de la implantación del método por disminución, además el acompañamiento vertical se transforma en un pedal figurado.

Otro aspecto importante a mencionar, al igual que la variación anterior, desprende del motivo principal una variación, aunque esta sólo sea en el pedal figurado. Habría que agregar que esta idea está ligada por un puente que sirve como distensión (ver imagen 22).

The image displays a musical score for 'Variación 2'. It features two systems of music. The first system, labeled 'Variación 2', consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a figured bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. A dynamic marking 'f' is present. The second system, labeled 'Puente', is enclosed in a green box and shows a change in key signature to two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 4/8. Below this, a section titled 'Variaciones de la variación' is enclosed in a blue box. It contains two systems of music. The first system, starting at measure 206, shows a variation in the treble clef staff with a key signature of two flats and a time signature of 12/8. The second system, starting at measure 209, shows further variations in both staves, maintaining the two-flat key signature and 12/8 time signature.

Imagen 22.

Nuevamente como a lo largo de la toda obra aparece la parte *b'* para dar conclusión (ver imagen 23).

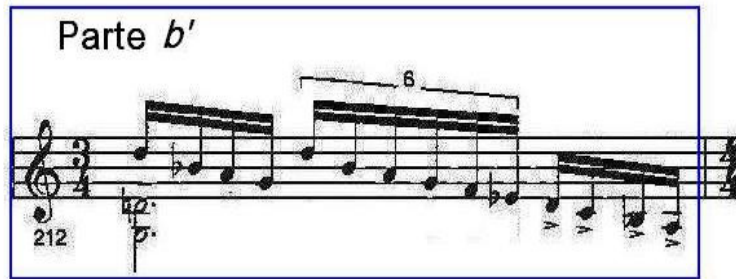


Imagen 23.

La parte *j'* mantiene la misma característica que su homónima: bitonalidad, pedal que modula constantemente, melodía construida con *acordes por segundas*. La diferencia radica en los patrones métricos y rítmicos utilizados (ver imagen 24).

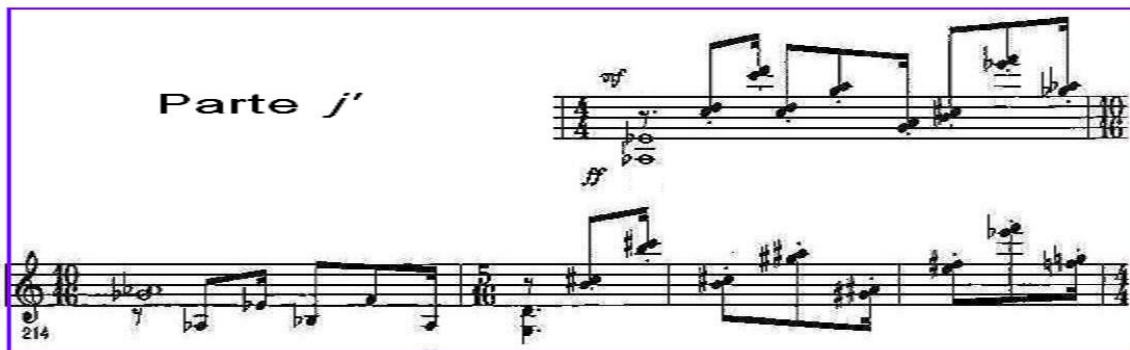


Imagen 24.

Del compás 218 al 222 la parte *b'''* es utilizada como puente (ver imagen 25).

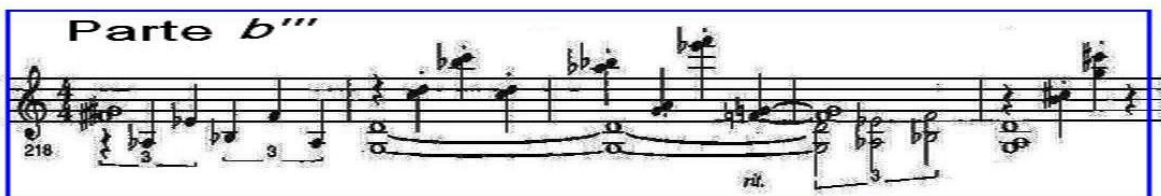


Imagen 25.

La siguiente parte incluida en esta sección es *c'* (ver imagen 26).

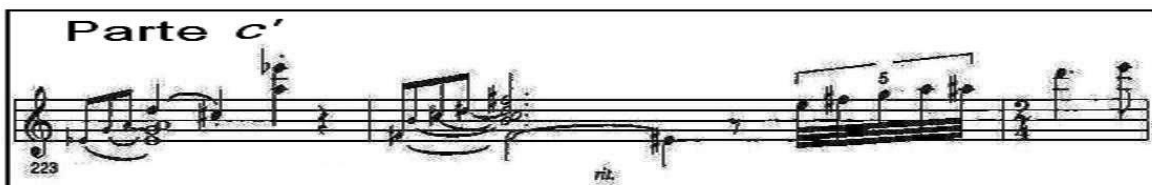
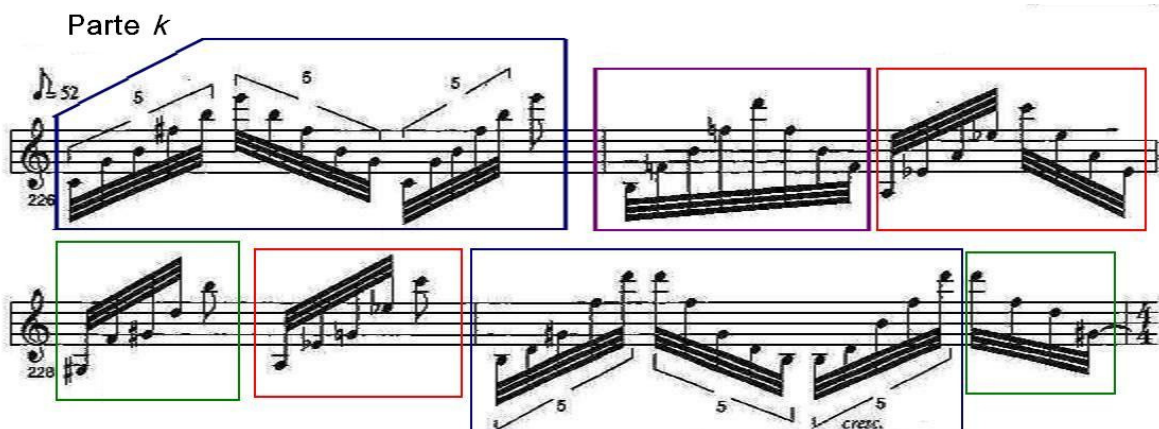


Imagen 26.

La parte *k* contrasta con todo el material antes expuesto en esta sección, presenta distintos arpeggios de diferentes tonalidades, siguiendo con la ambigüedad tonal, además lo presenta con un cambio de *tempo* que es $\text{♩} = 52$ (ver imagen 27).



En recuadro azul la tonalidad de *Sol Mayor*. En guinda *Do Mayor*.
En rojo *Si bemol Mayor*. En recuadro verde la tonalidad de *la menor*.

Imagen 27.

Para finalizar esta sección utiliza la parte *d* pero sólo un segmento, esto da una nueva perspectiva porque deja el panorama abierto evitando una conclusión marcada (ver imagen 28).



Imagen 28.

Para concluir presenta una *coda*, que es un compendio de las partes más representativas de la pieza, excepto la parte / que es un material de extensión, que sirve para crear una atmósfera propicia para el *post-ludio* (ver esquema 11).

| | |
|----------------------|-----------------|
| <i>Coda</i> | |
| 235 – 267 | |
| Parte <i>e</i> | Parte <i>f'</i> |
| 235 – 238 | 239 - 241 |
| ♩ = 52 <i>Slowly</i> | |
| Parte / | |
| 242 - 249 | |
| ♩ = 96 | |
| <i>Post-ludio</i> | |
| 250 – 260 | |
| ♩ = 84 | |
| Parte <i>d''</i> | |
| 261 – 267 | |
| ♩ = 54 | |

Esquema 11.

A continuación se presenta en la imagen 29 cada una de las partes que componen la *coda*.

The image displays a musical score for the Coda section, organized into five distinct parts, each highlighted with a colored border:

- Parte e:** Measures 235-240. Includes markings: *Slowly*, *J. 52*, *poco accel.*, and *ritardando*.
- Parte f:** Measures 243-248. Includes markings: *f*, *ritardando*, *J. 96*, *mf*, *rit.*, *dim.*, and *accel.*
- Parte /:** Measures 251-258. Includes marking: *5* (quintuplet).
- Post-ludio:** Measures 261-264. Includes marking: *J. 84*.
- Parte d'':** Measures 284. Includes markings: *J. 54*, *f*, *unclar. off*, and *mp*.

Imagen 29.

V.IV. Sugerencias de estudio

En la sección *New Percussion Literature and Recording* de la revista *Percussive Notes*, Lisa Rogers hace una reseña de *CRUX/Cross* en Octubre de 1997, en la que nos dice:

“Esta obra requiere que el ejecutante tenga experiencia en el uso de cuatro baquetas...” para aplicar el manejo de “...golpes verticales dobles, independientes sencillos, alternados sencillos, golpes alternados dobles y triples... además Machamer “...se las ingenia para hacer uso de efectos como golpes muertos (*death strokes*) y el uso de armónicos... El uso del pedal y los apagados con las baquetas son marcados claramente, también incluye una estricta digitación en la mayoría de los pasajes difíciles...”

Por las características de *CRUX/Cross*, tenemos la posibilidad de encontrar diferentes interpretaciones a una sección, parte o periodo, esta libertad la podemos definir experimentando entre el análisis y la ejecución. En algunas secciones habrá que ser pacientes, tanto para alcanzar la velocidad como para encontrar la sonoridad. Por ejemplo, en el caso de la sonoridad del compás uno al compás 30, ésta es casi etérea, entonces habrá que ser muy consciente de lo que esperamos escuchar. En cuanto a la velocidad, en los compases 148 al compás 149 y los compases 150 y 161 tenemos que estudiar lentamente subiendo paulatinamente la velocidad hasta alcanzar la solicitada.

Como lo menciona Lisa Rogers en su reseña, Machamer nos sugiere las digitaciones a seguir, en mi caso sigo las digitaciones mientras no compliquen mi movimiento o no alteren mi idea de interpretación, así pues, habrá que experimentar con varias digitaciones. Otro aspecto importante es el uso del motor, debemos ser cuidadosos tanto a la hora de encenderlo como para apagarlo, pensando que forma parte de un movimiento rítmico de la obra.

En cuanto a las baquetas, yo uso Mike Balter modelo 23R Medium-Hard, éstas me permiten conseguir tanto la sonoridad como los contrastes en los matices, además de ser ligeras para desarrollar velocidad.

VI. KEVIN VOLANS (1949)

VI.I. Biografía

Nació el 26 de julio de 1949 en Pietermaritzburg, Sudáfrica. Estudió composición en la Universidad de Witwatersrand en Johannesburgo, posteriormente inició estudios de postgrado en la Universidad de Aberdeen. Desde 1973 hasta 1981 vivió en Colonia, Alemania donde estudió con Karlheinz Stockhausen en la Musikhochschule, convirtiéndose dos años más tarde en profesor auxiliar del mismo Stockhausen. También fue alumno de Mauricio Kagel con quien estudio música para teatro y del pianista Aloys Kontarsky. Así mismo, motivado por Stockhausen inició estudios de música electrónica. Durante ese tiempo era compositor independiente y su trabajo estaba influenciado por la corriente llamada la *Nueva Simplicidad*³⁹ que da inicio al post-modernismo musical.

En este periodo realizó constantes viajes al continente africano con el doble propósito de grabar música de distintos pueblos y de redactar libretos para la Radio del Oeste de Alemania, la Radio Belga y la Deutsche Welle, además de ser co-editor de varios trabajos de Johannes Fritsch⁴⁰.

En la década de los ochentas, influenciado principalmente por su trabajo en Africa, existe un cambio composicional en Volans, que se manifiesta en una serie de obras basadas en las técnicas composicionales de ese continente, estableciéndose como una nueva voz en la música contemporánea europea.

³⁹ *Nueva Simplicidad (Neue Einfachheit)*, tendencia estilística surgida entre algunos de los jóvenes compositores alemanes en los últimos años de la década de los sesenta, fue una reacción contra la vanguardia musical europea de las décadas de los cincuenta y sesenta. Las obras de estos compositores, se caracterizan por una expresión romántica conectada frecuentemente a la tonalidad tradicional, y en general, a contextos consonantes, todo ello enmarcado en géneros y formas tradicionales. Algunos compositores podemos mencionar: Hans Abrahamsen, György Kurtág, Roland Moser, Kurt Schwertsik y Karlheinz Stockhausen –que se habría anticipado a la simplificación radical-.

⁴⁰ Johannes Fritsch es compositor, sociólogo y filósofo alemán, nacido el 27 de Julio de 1941 en Bersheim-Auerbach.



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.

Como consecuencia de esta nueva visión, inicia una fructífera colaboración con el Cuarteto Kronos que se refleja en varias composiciones como: *White Man Sleeps* (1986), *La caza: Gathering* (1987) y *The Songlines* (1988), así como en la grabación de un par de discos llamados *White Man Sleeps* y *Piezas de África*.

Durante la década de los años noventa, se dedica principalmente a componer música para danza en colaboración con coreógrafos como: Siobhan Davies, Jonathan Burrows, Shobana Jeyasingh de la Gran Bretaña; Daniel Ezralow y Judith Marcuse de Estados Unidos y Roberto Costello de Italia; así mismo trabaja para las compañías de danza White Oak Dance, Rambert Dance, el Ballet del Norte de Australia y la Ópera del Estado de Viena.

Ha sido profesor de varias universidades como son la Universidad Natal de Durban, en donde le fue otorgado el premio llamado *Mus D* en 1985, la Universidad Queen de Belfast y la Universidad de Princeton en Nueva Jersey. Muchas de sus obras han sido escuchadas en los recintos y festivales de música contemporánea más importantes del mundo, entre los que podemos destacar Festival Berliner, el Festival de Salzburgo, el Festival Next Wave de Nueva York, New Music America de Miami, el Festival Interlink de Tokio, World Music Days de Bonn, el Festival de Belfast, el Festival Adelaide, el Festival de Jazz de Montreal, el Festival Queen Elizabeth Hall, el Festival Institute of Contemporary Arts de Londres, la Ópera de la Ciudad de Turín, la Ópera del Estado de Viena, y el Lincoln Center de Nueva York.

En los últimos años, ha centrado su atención en componer música para orquesta, además de colaborar con varios artistas visuales.

Su música ha sido grabada en diecisiete discos por diferentes grupos y solistas. Kevin Volans, ha publicado tres obras para percusión solista, llamadas: *She Who Sleeps with a Small Blanket* (1985), *Asanga* (1997) y *Akrodha* (1998)⁴¹.

⁴¹ Visitar: www.chester-novello.com

VI.II. *Asanga*

Asanga es una palabra en sánscrito que significa 'Libertad desde la Solidaridad'. Esta obra fue escrita en 1997 dedicada a la percussionista Robyn Schulkowsky, quien realizó el estreno mundial el 30 de Septiembre de 1998 en Filkingen, Estocolmo, previamente la había tocado el 12 de Junio de ese mismo año en el Teatro Deutsches de Berlín. El 24 de Noviembre de 2000 en la revista de *The Guardian* se publicó la reseña de Andrew Clements quien diría:

“Volans está considerado un escaparate de la imaginación, su capacidad para aprovechar una innumerable variedad de modalidades y efectos de una gama relativamente limitada por los instrumentos sin afinación. La obra *She Who Sleeps with a Small Blanket* es un clásico del mundo de la percusión pero la breve y violenta *Asanga*, la amplia y maravilla intrincada de *Akrodha* (1998)...” serán “...sin duda con el tiempo clásicos del repertorio del mundo de la percusión.”

VI.III. Análisis musical

Escrita para una instrumentación de seis tambores con diferentes alturas (incluido el bombo), que van de graves a agudos, más dos placas de metal de altura grave y aguda, las cuales pueden ser sustituidas por dos tambores de parche de piel con alturas diferentes pero extremadamente agudas.

Asanga está construida en forma *libre por secciones*, con un desarrollo de la sección *A* (ver esquema 1).

| | | | |
|-------------------|-------------------|--------------------|------------------|
| Sección <i>A</i> | Sección <i>B</i> | Sección <i>A'</i> | Sección <i>C</i> |
| 1- 45 | 46 – 58 | 59 – 72 | 73 - 77 |
| Desarrollo | | | |
| 78 – 136 | | | |
| Sección <i>C'</i> | Sección <i>B'</i> | Sección <i>A''</i> | |
| 137 – 150 | 151 - 165 | 161 – 204 | |

Esquema 1.

Cada sección está definida por un *tempo* específico y por un material que más allá de las diferencias rítmico-melódicas simultáneamente también determina el carácter del material expuesto (ver esquema 2).

| | | | |
|--------------------|------------------|-------------|-----------|
| Sección A | Sección B | Sección A' | Sección C |
| ♩ = 116 | ♩ = 160 | ♩ = 116 | ♩ = 160 |
| Desarrollo | | | |
| ♩ = 116 | | | |
| Sección C' | Sección B' | Sección A'' | |
| ♩ = 152 – 160 | <i>più mosso</i> | ♩ = 116 | |
| ♩ = 200 (♩. = 133) | | | |

Esquema 2.

La sección A está estructurada de forma tripartita, siendo cada parte diferente en carácter y contrastante en su construcción. Las tres partes están divididas por un elemento llamado digresión ⁴² cuyo efecto es la ruptura del discurso proporcionando contraste y equilibrio dentro de la sección (ver esquema 3).

| | | | | |
|-----------|---------|-----------|----------|-----------|
| Sección A | | | | |
| 1 – 45 | | | | |
| Parte a | Parte b | Digresión | Parte a' | Digresión |
| 1 – 32 | 33 – 34 | 35 | 36 – 41 | 42 – 45 |

Esquema 3.

La parte a es construida a partir de motivos con organizaciones rítmicas diferentes. Además esta parte contiene un motivo temático construido poli-

⁴² Copland, Aaron. *Cómo Escuchar la Música*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica. Quinta reimpresión, 2001, México, D. F., P. 134.

rítmicamente en 5 contra 4, éste se presentará con variaciones cada vez que aparezca la parte *a*. Esta sección tendrá el *tempo* de ♩ = 116 (ver imagen 1).

Parte a

The image displays a musical score for a section titled "Parte a". The score is written for 6 Drums + 2 and consists of 30 measures. The tempo is marked as ♩ = 116. The score is divided into measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-21, 22-24, 25-29, and 30. The score is annotated with blue boxes containing rhythmic patterns and red boxes containing a 5/4 motif. The blue boxes contain the following patterns: 3+2+2+3 (measures 1-4), 3+3+2+2+3 (measures 5-8), 2+3+3+2 (measures 13-16), 2+2+2 (measures 25-29), and 3+3+3+3 (measures 30). The red boxes contain a 5/4 motif, which is a sequence of five eighth notes followed by a quarter note, with a "5" written below the notes. The score also includes dynamic markings such as *f*, *(sempre f)*, and *ff*.

En recuadro azul algunos ejemplos de la organización rítmica. En recuadro rojo el motivo temático de 5 contra 4.

Imagen 1.

La parte *b* siempre mantendrá una estabilidad dentro de un compás de 4/4 (ver imagen 2).



Imagen 2.

Como se mencionó anteriormente, habrá digresiones o efectos que romperán el discurso para contrastar o equilibrar las diferentes partes o incluso las distintas secciones, en este caso las distintas partes (ver imagen 3).

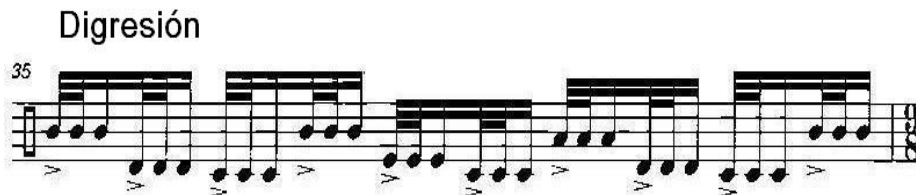


Imagen 3.

La parte *a'* mantendrá las mismas características que su homónima (ver imagen 4).



Imagen 4.

En los compases 42 al 52, Volans introduce una digresión un poco más larga, ésta servirá para presentar la sección *B* (ver imagen 5).

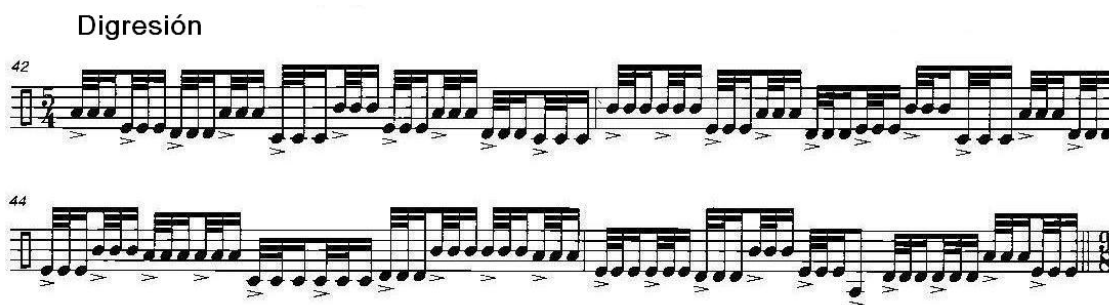


Imagen 5.

La sección *B* está estructurada de forma bipartita. Las partes son contrastantes entre sí tanto rítmicamente como por el tratamiento del material expuesto. El *tempo* de esta sección será $\text{♩} = 160$ (ver esquema 4).

| | |
|------------------|----------------|
| Sección <i>B</i> | |
| 46 – 58 | |
| Parte <i>c</i> | Parte <i>d</i> |
| 46 – 50 | 51 – 58 |

Esquema 4.

La parte *c* por su construcción rítmica dará la impresión de un *tempo* más lento, haciendo agrupaciones de tres dieciseisavos. En los dos primeros compases tendrá la formula de: 3+3+3+3+3+3, con una medida de 9/8, el siguiente compás con medida de 21/16 tendrá la formula: 3+3+3+3+3+3+3 y el último compás de ésta parte tendrá la formula 3+3+3+3+3+2 con medida de 17/16 (ver imagen 6).

46 $\text{♩} = 160$ Parte *c*

3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3

48

3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3

50

3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 2

Detailed description: This image shows a musical score for 'Parte c' in 8/8 time. It consists of three staves. The first staff (measures 46-47) has a tempo marking of quarter note = 160. A red box highlights a rhythmic pattern of six groups of three eighth notes, labeled '3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3'. The second staff (measures 48-49) continues this pattern with seven groups of three eighth notes, labeled '3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3'. The third staff (measures 50-51) shows a change in the pattern to five groups of three eighth notes followed by a group of two eighth notes, labeled '3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 2'. The time signature changes to 16/16 at the end of measure 49.

Imagen 6.

Mientras que la parte *d* se ajustará al *tempo* real produciendo un incremento en la velocidad haciendo que haya un contraste en el *tempo* (ver imagen 7).

Parte *d*

53

56

Detailed description: This image shows a musical score for 'Parte d' in 5/4 time. It consists of three staves. The first staff (measures 53-54) shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff (measures 55-56) continues the pattern. The third staff (measures 57-58) shows a change in the pattern. The time signature changes to 5/4 at the end of measure 56.

Imagen 7.

La sección *A'* a diferencia de su homónima es de forma bipartita, presentando una variante: primero expondrá el material de la parte *b* (ver esquema 5).

| Sección <i>A'</i> | | |
|-------------------|-----------------|------------------|
| 59 – 72 | | |
| Parte <i>b</i> | Parte <i>b'</i> | Parte <i>a''</i> |
| 59 – 60 | 61 – 66 | 67 – 72 |

Esquema 5.

En esta sección la parte *b* es usada como tema, el cual irá descomponiendo en su contorno hasta perder la idea principal. Esto dará variedad al material expuesto, además servirá como apoyo del desarrollo que se presentará más adelante (ver imagen 8).

The image shows a musical score for a section titled 'Parte b' and 'Parte b''. The tempo is marked as 116. The score is divided into four staves. The first staff is labeled 'Parte b' and starts at measure 59. The second staff is labeled 'Parte b'' and starts at measure 61. The third staff starts at measure 63, and the fourth staff starts at measure 65. Red boxes are drawn around specific notes and groups of notes in the 'Parte b'' staves, highlighting differences in the melodic contour compared to the original 'Parte b'.

En recuadro rojo las diferencias en el contorno entre la parte *b* y *b'*.

Imagen 8.

La parte *a''* mantendrá las mismas características de sus antecesoras pero esta servirá como parte conclusiva de la sección (ver imagen 9).

Parte *a''*



Imagen 9.

La sección *C* es formada solamente por una parte. El *tempo* será $\text{♩} = 160$ (ver esquema 6 e imagen 10).

| |
|------------------|
| Sección <i>C</i> |
| Parte <i>e</i> |
| 73 – 77 |

Esquema 6.



Imagen 10.

El material del desarrollo es tomado de la sección *A* (ver esquema 7). El *tempo* será ♩ = 116.

| Desarrollo | | | | | |
|-------------------|----------------|------------------|-----------|------------------|-----------------|
| 78 - 136 | | | | | |
| Parte <i>a'''</i> | Parte <i>f</i> | Parte <i>b''</i> | Digresión | Parte <i>b''</i> | Parte <i>f'</i> |
| 78 – 80 | 81 - 84 | 85 – 123 | 124 – 126 | 127 - 130 | 131 - 136 |

Esquema 7.

Tanto la parte *a'''* como la parte *f* son un preámbulo para el desarrollo. La parte *a'''* mantiene las mismas características que sus antecesoras (ver imagen 11).



Imagen 11.

La parte *f* es de suma importancia, aunque en principio pareciera una extensión de la parte *a'''* cobrará importancia en la última sección de la pieza (más adelante se explicará con detalle) (ver imagen 12).



Imagen 12.

Propiamente el desarrollo empieza en el compás 85, toma como referencia la parte *b*. Éste está construido por nueve patrones y una digresión (ver esquema 8).

| Desarrollo | | | | |
|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Patrón 1 | Patrón 2 | Patrón 3 | Patrón 4 | Patrón 5 |
| 85 – 86 | 87 – 89 | 90 – 92 | 93 – 95 | 96 |
| Patrón 3 | Patrón 4 | Patrón 6 | Patrón 7 | Patrón 8 |
| 97 – 99 | 100 – 102 | 103 – 104 | 105 – 106 | 107 – 108 |
| Patrón 6 | Patrón 5 | Patrón 3 | Patrón 4 | Patrón 6 |
| 109 -110 | 111 | 112 – 114 | 115 – 117 | 118 – 119 |
| Patrón 8 | Patrón 8 | Digresión | Patrón 9 | Patrón 1' |
| 120 – 121 | 122 – 123 | 124 – 126 | 127 – 128 | 129 - 130 |

Esquema 8.

Cada uno de estos patrones tiene diferentes acentos, los cuales le dan a cada uno una identidad propia (ver imagen 13).

The image displays four musical staves, each representing a different rhythmic pattern.
Patrón 1: Shown in 5/4 time signature. The notes are grouped in a way that emphasizes the 5-beat structure.
Patrón 2: Shown in 4/4 time signature. The notes are grouped in a way that emphasizes the 4-beat structure.
Patrón 3: Shown in 4/4 time signature. The notes are grouped in a way that emphasizes the 4-beat structure.
Patrón 6: Shown in 4/4 time signature. The notes are grouped in a way that emphasizes the 4-beat structure.
 Each pattern is enclosed in a colored box (blue for Patrón 1, red for Patrón 2, pink for Patrón 3, and purple for Patrón 6). Small 'v' marks below the notes indicate the specific accents for each pattern.

Patrón 4

93

95

Patrón 5

Patrón 3

97

99

Patrón 4

101

Patrón 6

103

Patrón 7

105

Patrón 8

107

Patrón 6

109

Patrón 5

111

Patrón 3

113

The image displays a musical score for a piece titled 'Patrón 4'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/8. The score is divided into measures, with measure numbers 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, and 113 indicated at the beginning of their respective lines. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances where a specific rhythmic pattern is highlighted with a colored box: a green box around measures 93-94, a pink box around measures 95-96, a purple box around measures 97-98, a blue box around measures 99-100, a green box around measures 101-102, a purple box around measures 103-104, a blue box around measures 105-106, a purple box around measures 107-108, a blue box around measures 109-110, a pink box around measures 111-112, and a purple box around measures 113-114. The patterns are labeled as 'Patrón 3', 'Patrón 4', 'Patrón 5', 'Patrón 6', 'Patrón 7', and 'Patrón 8'.

Patrón 4
115

Patrón 6
117

Patrón 7
119

121

123

Imagen 13.

Del compás 124 al compás 126 se romperá la línea rítmico-melódica, además de un cambio en el timbre donde se agregará ya sea instrumentos de piel o placas metálicas (ver imagen 14).

Digresión

+2 high skins (or metal)

fff

125

Imagen 14.

El patrón 9 es un material que sirve de contraste con la digresión pero también es el regreso a la estabilidad del desarrollo (ver imagen 15).



Imagen 15.

En el último patrón del desarrollo regresa a la primera idea con la que se comenzó pero en lugar de repetirlo completo solo repite el primer compás y hace una extensión del material a través de una interpolación (imagen 16).



Imagen 16.

Para concluir con el desarrollo presenta la parte *f'* que sirve como un segmento conclusivo (ver imagen 17).



Imagen 17.

Con la sección *C'* inicia el camino hacia el final de la obra. A diferencia de la anterior sección *C*, ésta es de forma bipartita (ver esquema 9).

| | |
|-------------------|-----------------|
| Sección <i>C'</i> | |
| 137 – 150 | |
| Parte <i>e'</i> | Parte <i>d'</i> |
| 137 – 147 | 148 – 150 |

Esquema 9.

La parte *e'* es construida por dos periodos. En cuanto al *tempo* se sugieren al interprete dos diferentes: ♩ = 152 – 160 (ver imagen 18).

The image shows a musical score for 'Parte e''. It is divided into two periods. The first period, labeled '1er. Periodo', starts at measure 137 and ends at measure 147. The second period, labeled '2do. Periodo', starts at measure 148 and ends at measure 150. The score is written in 5/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The tempo is indicated as ♩ = 152-160. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and includes various dynamics and articulation marks.

Imagen 18.

La parte *d'* es un elemento que se presentó en la sección *B*, si recordamos tenía un *tempo* más rápido, ahora tiene uno más lento y sirve de contraste con la parte *e'* pero además es la unión con la sección *B'* (ver imagen 19).



Imagen 19.

La sección *B'* consta solo de una parte (ver esquema 10).

| |
|-------------------|
| Sección <i>B'</i> |
| Parte <i>c'</i> |
| 151 – 160 |

Esquema 10.

La parte *c'* mantiene las mismas características de su homónima, en cuanto a su organización rítmica, pero lo que cambia es la velocidad, ésta es más rápida que su antecesora (ver imagen 20).

Parte c'

più mosso ♩ = 200 (♩ = 133)

f

3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3

Imagen 20.

La sección A'' es la última de la obra (ver esquema 11).

| Sección A'' | | |
|-------------|-----------|-----------|
| 166 – 204 | | |
| Digresión | Parte f'' | Parte a'' |
| 161 - 165 | 166 – 176 | 177 - 204 |

Esquema 11.

Ésta inicia con una digresión, que separa la sección anterior y da inicio al final (ver imagen 21).

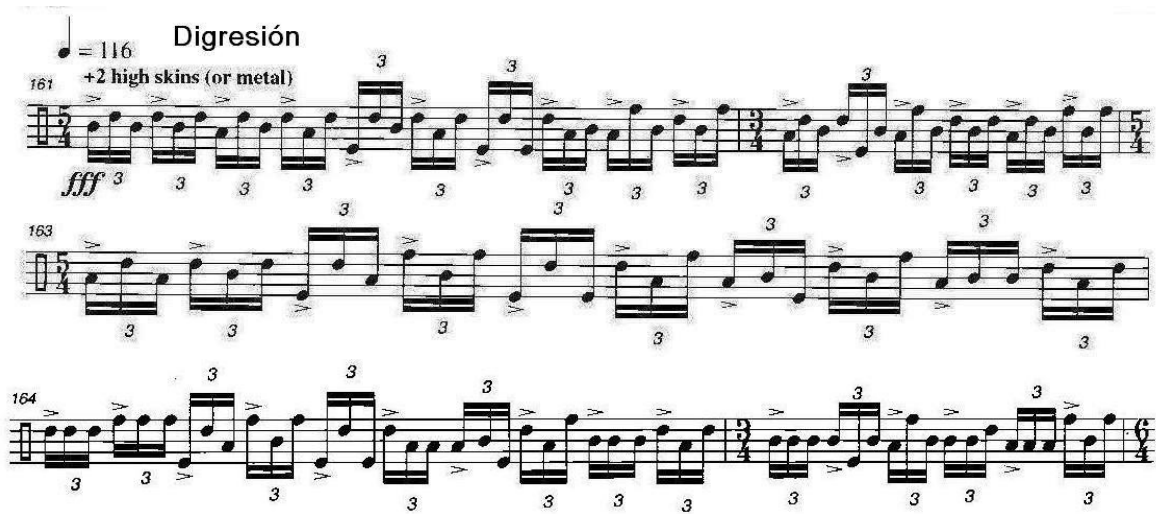


Imagen 21.

La parte f'' es de suma importancia porque sirve de segmento conclusivo, usa notas largas las cuales sirven para ir frenando el movimiento de la digresión, además utiliza un motivo de la parte a , al cual llamaremos motivo reminiscence (ver imagen 22).

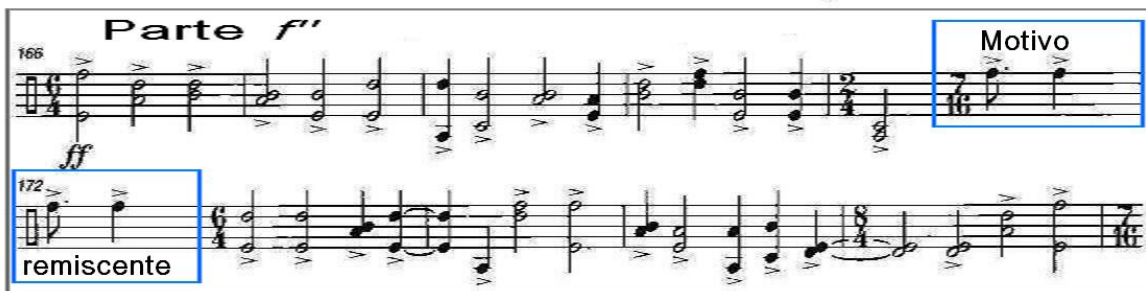


Imagen 22.

La parte a'' es constituida por varios elementos: motivos reminiscence, temáticos y variaciones de éstos últimos. Que sirven para dar una idea de movimiento más largo e ir creando tensión para el fin de la obra (ver imagen 23).

The image shows a musical score for guitar, measures 177 to 202. The score is divided into two systems. The first system contains measures 177-181, 182-187, and 188-192. The second system contains measures 193-197, 198-201, and 202. The main melody is in the upper voice, and the bass line features frequent five-finger patterns. The score is annotated with blue, pink, and orange boxes highlighting specific motifs. Dynamics include *mp*, *ff*, and *mf*.

En recuadro azul el motivo reminiscete de la parte *a*. En rosa motivo reminiscete de la parte *f*. En recuadro naranja motivo temático de la parte *a*.

Imagen 23.

VI.IV. Sugerencias de estudio

El primer problema que presenta la obra *Asanga* es definir el uso de bongos o placas metálicas para su ejecución. La segunda cuestión radica en el acomodo del instrumental.

En muchos casos, los compositores que escriben para percusión múltiple dejan al intérprete elegir el acomodo más apropiado para su ejecución. Existe múltiples opciones de acomodados pero entre los más comunes, están los de forma lineal (ver figura 1) y los de zig-zag (ver figura 2).

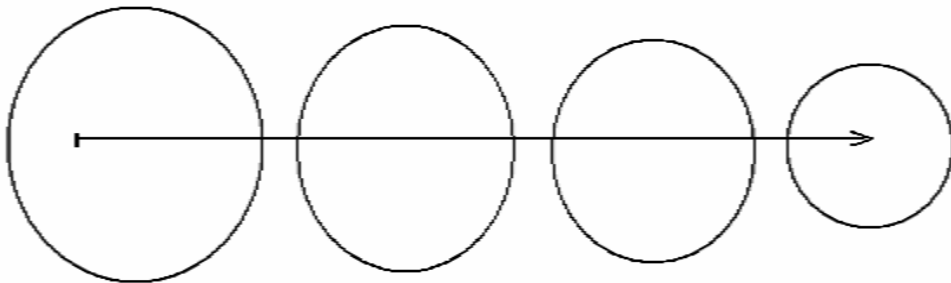


Figura 1.

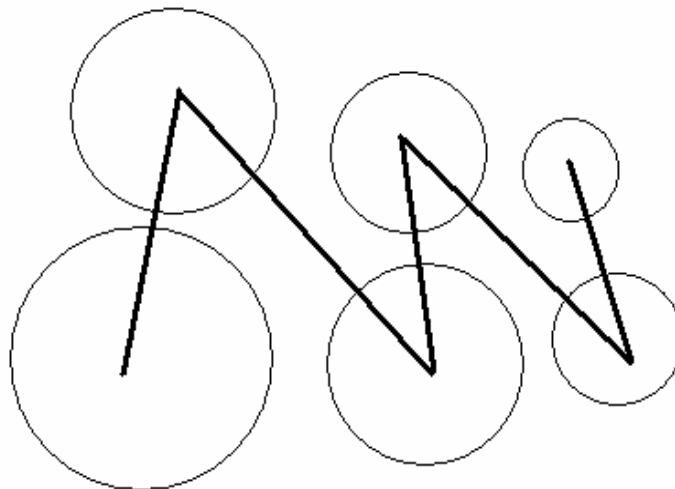
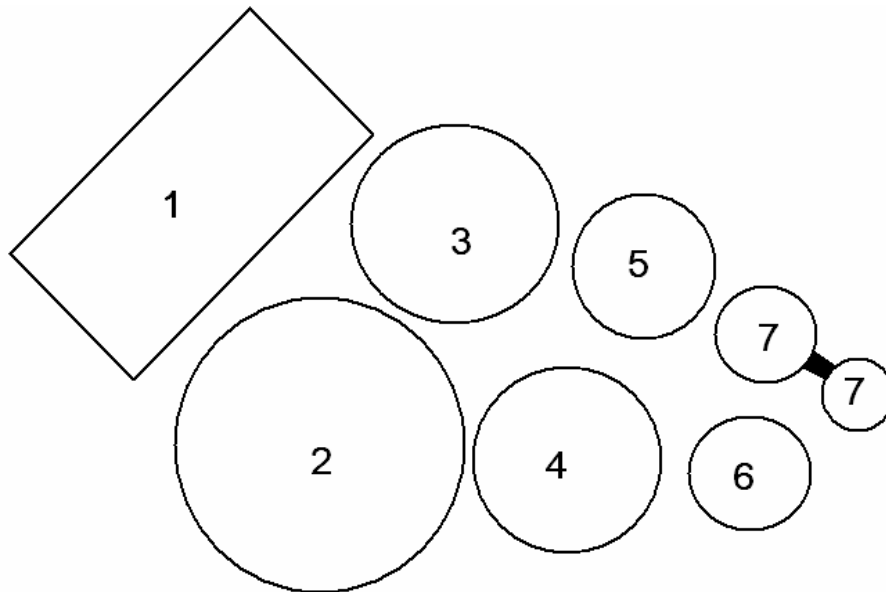


Figura 2.

Cabe destacar, que cuando se arma un acomodo, éste debe estar pensado de tal forma que todos los instrumentos estén al alcance de la extensión del brazo. En mi caso me decidí por un acomodo en zig- zag (ver figura 3).



1- Bombo. 2- Tom-tom de 16". 3- Tom-tom de 14". 4- Tom-tom de 12". 5- Tom-tom de 10". 6- Tom-tom de 8". 7- Bongos o placas metálicas.

Figura 3.

Por otra parte, Volans nos da la opción de elegir entre baquetas de tambor o baquetas de teclado. Yo elegí baquetas de tambor ya que su ataque tiene más punto.

Técnicamente, de acuerdo al acomodo que se elija, es como se irán formando las distintas digitaciones.

En la ejecución hay que ser muy concientes de los acentos, éstos forman las distintas melodías. Ahora bien, las notas no acentuadas desde mi concepción de la obra basada en el análisis las pienso como *ghost notes*, esto me permite resaltar más la idea central. Finalmente, el ejecutante debe ser muy consciente de los diferentes *tempos*, los cuales son muy contrastantes.

VII. MICHAEL BURRITT (1962)

VII.I. Biografía

Realizó sus estudios profesionales en la Escuela de Música de Eastman en Rochester, Nueva York; donde obtuvo el grado de Licenciatura y Maestría en Música, además de recibir el reconocimiento *Performers Certificate* que otorga esa institución a la excelencia en interpretación. Entre los maestros con los que estudió podemos mencionar: John Beck, Gordon Stout, Paul Yancich y Herbert Flowers. En la actualidad es Director del Área de Alientos y Percusiones de la Universidad de Northwestern, Virginia.

Michael Burritt es uno de los marimbistas virtuosos de nuestro tiempo, frecuentemente es invitado para dar recitales y clases magistrales tanto en Estados Unidos como en Canadá, Europa, Asia y Australia. Su virtuosismo lo ha hecho merecedor a invitaciones para trabajar con la Banda Sinfónica de Dallas, Banda Sinfónica de Omaha, Orquesta del Festival de Chataqua, Grupo de Percusión Ju de Taiwán, Cuarteto Percussion Art de Alemania, Grupo de Percusiones Amores de España, Peaux de Suecia y el Ensamble Tempus Fugit de Pittsburg. Ha participado siete veces como solista en la *Percussive Arts Society International Conventions* (PASIC).

Tiene tres grabaciones como solista: *Perpetual*, *Shadow Chaser* y la última grabada en el año del 2004 titulada *Working Dream on the Resonator*. La mayoría de las composiciones grabadas en sus discos son propias, las demás, son trabajos escritos especialmente para él. Entre sus obras más destacadas podemos mencionar: *Azure*, *Caritas*, *Shadow Chaser*, *Concierto para Marimba*, *Scirocco*, *The Offiring*, *To The Nines*, *Waking Dreams*, *Willow*, *Marimba Quartet*, *Concierto para Marimba y Orquesta de Cámara*, ésta última fue premiada como obra sobresaliente en el PASIC en el año de 2004. Sus obras son publicadas por Ludwig Music, C. Allen Keyboard Publication.

Ha contribuido como editor para *Percussive Notes*, además es miembro de *Percussive Arts Society* (PAS).



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

VII.II. *Shadow Chaser*

Escrita en 1994, fue dedicada al marimbista Ray Baratta. Ésta obra está inspirada en el libro *Shadow Lands* del autor inglés C. S. Lewis⁴³, quien refiere que nuestro tiempo es una tierra de sombras. De esta metáfora, Michael Burritt entiende que la mayoría de la gente desea ser alguien, persiguiendo sólo los bienes materiales que son la sombra de la tierra, convirtiéndose así en un ‘cazador de sombras’ (*Shadow Chaser*). De esta reflexión Burritt concluye que su vida a menudo es una lucha por conseguir recompensas en lugar de tener una relación más íntima con Dios. Esta es – según él- una batalla que libra constantemente.

Por otra parte, existen dos versiones de esta pieza, la versión original fue escrita para marimba solista y trío de percusiones, con una instrumentación de: Bombo, un par de congas, cuatro tarolas con diferentes afinaciones, hi-hat, un par de platillos suspendidos, campanitas, dos tam-tams, dos woodblocks, tom de piso, vibráfono, crócalos, bell tree, boo bams, bongos, tom-tom, frenos de coche, cortina de bambú y dos gongs. Esta versión es para una marimba de cuatro octavas y media.

La segunda versión es para marimba solista; él mismo Michael Burritt menciona que ésta tiene ligeras diferencias pero la más notable es que está escrita para una marimba de cinco octavas.

⁴³ Clive Staples Lewis (1898-1963), popularmente conocido como C. S. Lewis y llamado Jack por sus amigos, fue medievalista, apologeta, cristiano, crítico literario, académico, locutor de radio y ensayista. Es también conocido por sus novelas de ficción, especialmente por *Cartas del diablo a su sobrino*, *Crónicas de Narnia* y la *Trilogía Cósmica*. Las obras de Lewis han sido traducidas a más de 30 idiomas.

VII.III. Análisis musical

El análisis de la versión que a continuación se presenta de *Shadow Chaser* es la escrita para marimba solista.

Construida a partir de dos distintas formas en un solo movimiento, la primera de *tempo* lento y con forma de *preludio coral*⁴⁴. La segunda es rápida y con forma de *rondó*. Existen muchas composiciones para marimba estructuradas de este modo: *Merlin* de Andrew Thomas, *Marimba Spiritual* de Minoru Miki, *Graffito* de Martha Ptaszynska o *October Night* del mismo Michael Burritt.

De lo mencionado anteriormente, *Shadow Chaser* tiene la siguiente construcción:

| <i>Preludio coral</i> | <i>Rondó</i> |
|-----------------------|--------------|
| 1- 33 | 34 – 255 |

Esquema 1.

En el *preludio coral* tanto la melodía como el movimiento armónico son de características muy sencillas pero el material armónico empleado es utilizado en la estructura melódica y armónica de la segunda forma (cada caso se detallará más adelante).

⁴⁴ El *preludio coral* entra dentro de las formas fugadas, tuvo su origen en las melodías corales que se cantaron en los templos protestantes a partir del tiempo de Lutero.

En términos estrictos el *preludio coral* es un arreglo con variaciones que se hace a una melodía. Existen varios tipos pero entre los más comunes podemos mencionar:

1. El más simple consiste en conservar intacta la melodía y dar mayor interés a la armonía, haciendo que la polifonía sea más intrincada en las voces acompañantes.
2. El segundo tipo consiste en adornar la melodía, haciendo que el movimiento armónico sea menos intrincado.
3. El tercero es el más complicado, es una especie de fuga que se teje alrededor de la melodía.

La construcción del *preludio coral* tiene la siguiente estructura:

| <i>Preludio coral</i> | | | | |
|-------------------------|--------|-----------------|--------|----------------|
| Parte <i>a</i> | Puente | <i>Cadencia</i> | Puente | Parte <i>b</i> |
| 1 -14 | 15 | 16 – 23 | 24 | 25 – 32 |
| Puente <i>cadencial</i> | | | | |
| 33 | | | | |

Esquema 2.

La parte *a* es construida como progresión poli-tónica, es decir, son enlaces de acordes sin que existe un centro tonal, es importante destacar que sólo se utilizan cinco notas en distintas alturas, con las cuales va estructurando los diferentes acordes, creando así, una suerte de ambigüedad tonal.

Por otra parte, la unidad métrica es de 4/4, en ésta no existen divisiones entre compases, dejando al interprete la elección del *tempo* (ver imagen 1).

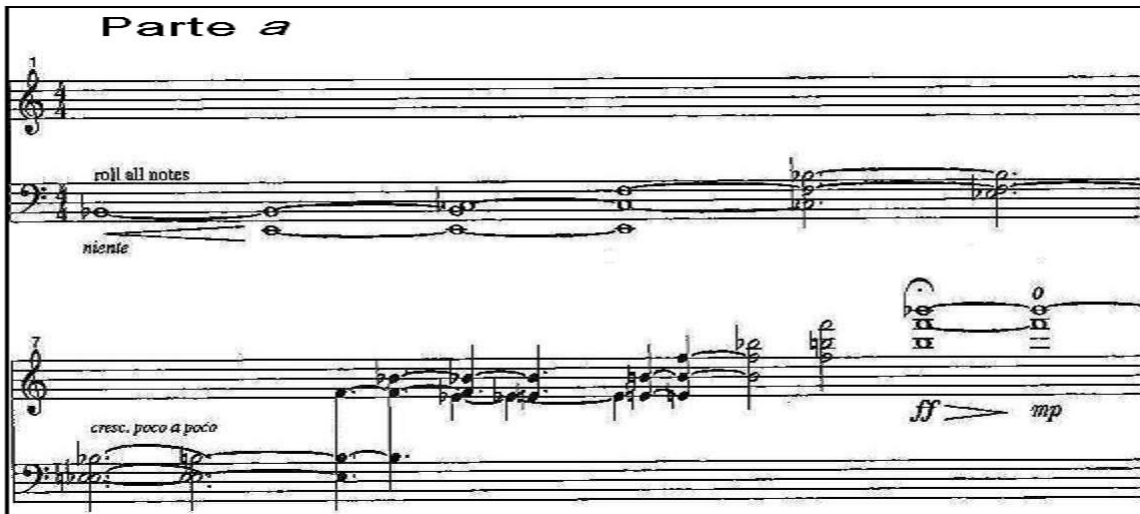


Imagen 1.

El puente toma el material del acorde anterior ejecutado como trémolo, que al ir disminuyendo su velocidad da la pauta para iniciar con la *cadencia* (ver imagen 2).

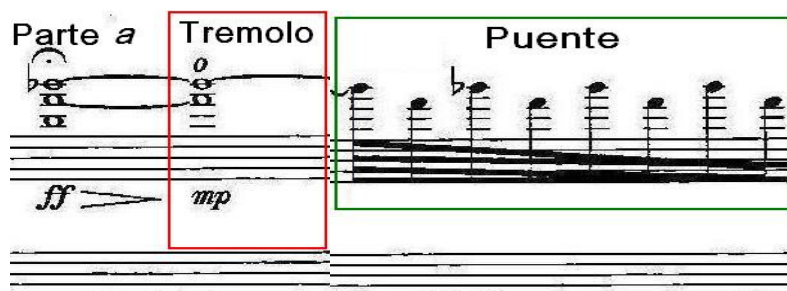
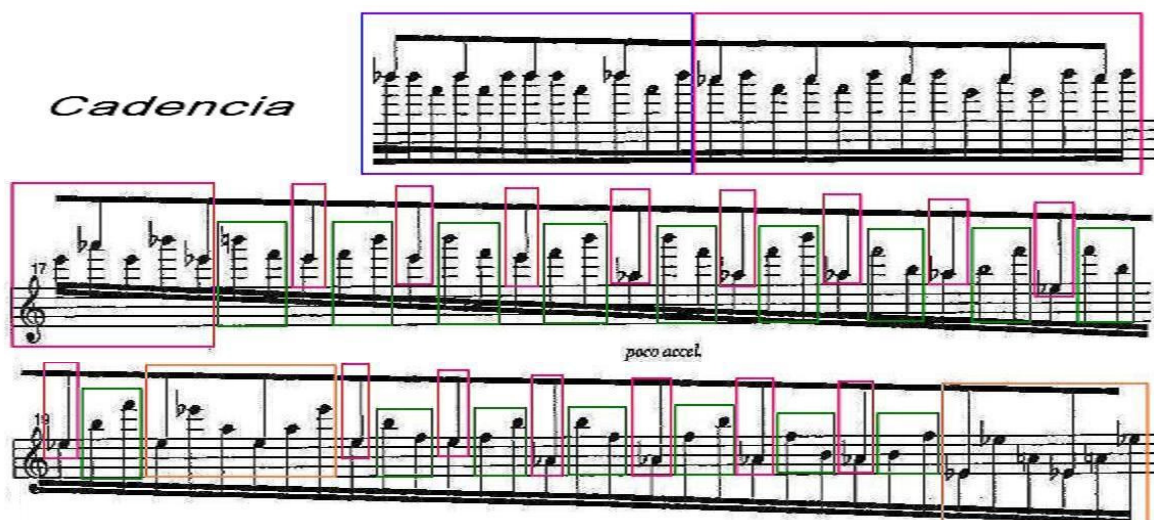
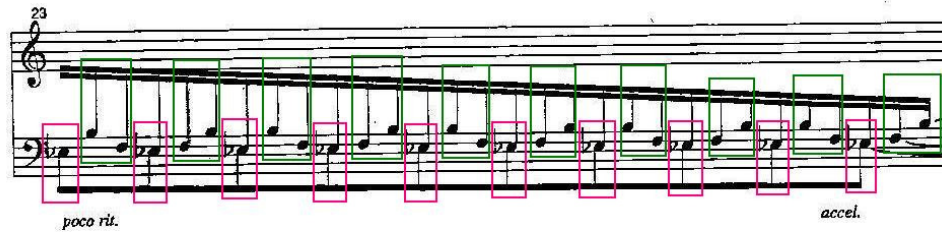


Imagen 2.

El material que presenta la *cadencia* es de características bitonales, por una parte la melodía utiliza las tonalidades de *Fa Mayor*, *Mi bemol Mayor* y *Si bemol Mayor*, mientras que en el acompañamiento utiliza la *séptima de dominante de Do Mayor*, manteniendo la ambigüedad tonal de la parte *a* (ver imagen 3).



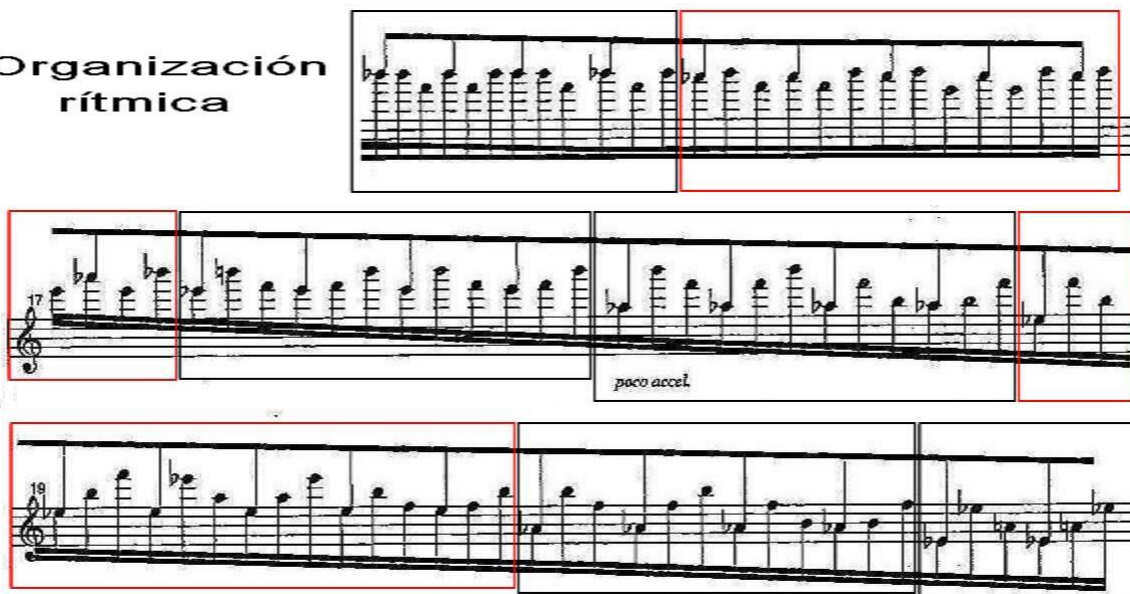


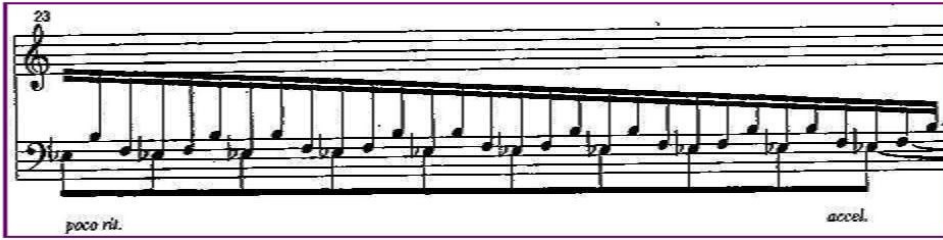
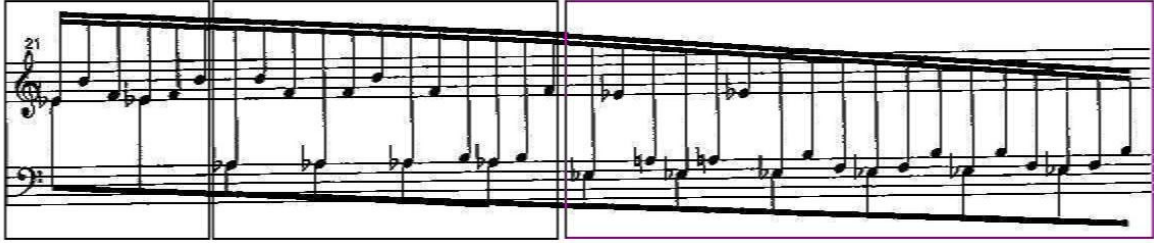
En recuadro violeta *Fa Mayor*. En rosa de *Mi bemol Mayor*. En verde la *séptima de dominante de Do Mayor*. En recuadro naranja *Si bemol Mayor*.

Imagen 3.

En cuanto a la organización rítmica de la *cadencia*, ésta es agrupada por tres dieciseisavos por cada octavo, modelo que será usado en la parte *f* (más adelante se detallará con más precisión). La melodía es ordenada por grupos de cuatro, seis y para finalizar un grupo de dieciséis octavos (ver imagen 4).

Organización rítmica





En recuadro negro el grupo de cuatro. En recuadro rojo el grupo de seis. En guinda el grupo de 16.

Imagen 4.

El compás 24 es un puente que une la *cadencia* con la parte *b* (ver imagen 5).

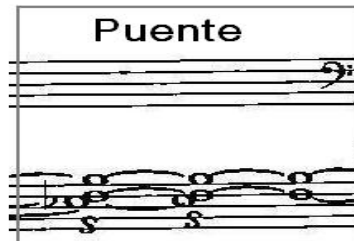


Imagen 5.

A continuación regresa al *preludio coral* en la parte *b*. Mantiene nuevamente la construcción bitonal pero lo importante a destacar es la melodía en la voz del bajo porque las notas que se utilizan serán usadas para construir las diferentes melodías o variaciones de ésta en la segunda parte de la obra. Otro aspecto importante a resaltar es que por primera vez en la pieza, habrá una indicación de *tempo*, además se respetará la organización métrica de 4/4 (ver imagen 6).

En recuadro rojo la melodía en la voz del bajo
 Imagen 6.

En la conclusión del *preludio coral* presenta un *punteo cadencial* que es construido armónicamente por dos acordes de dos diferentes tonalidades, que son: el *primer grado de Re bemol Mayor* y la *séptima de dominante de Do Mayor*. Además, el *punteo cadencial* es usado como unión a la parte rápida de la pieza. Cabe mencionar que al inicio mantiene el *tempo* anterior, pero éste irá acelerando gradualmente hasta alcanzar uno nuevo, que será el *tempo* de la siguiente parte (ver imagen 7).

Punteo cadencial

En rojo el *primer grado de Re bemol Mayor*. En el recuadro gris la *séptima de dominante de Do Mayor*.

Imagen 7.

La segunda parte de la pieza está estructurada en la forma de *rondó*⁴⁵. Los rasgos característicos de ésta forma son las digresiones o *ritornellos* que sirven para regresar al tema principal que por lo regular está en la sección *A*. La fórmula general es: *A – B – A – C – A – D*, etc.

De lo mencionado anteriormente, el esquema de la obra es:

| | | |
|-------------------|--------------------|------------------|
| <i>Rondó</i> | | |
| Sección <i>A</i> | Puente | Sección <i>B</i> |
| 34 – 89 | 90 – 93 | 94 – 125 |
| Sección <i>A'</i> | Puente | Sección <i>C</i> |
| 126 – 145 | 146 – 150 | 151 – 186 |
| <i>Ritornello</i> | Sección <i>A''</i> | Puente |
| 187 - 188 | 189 - 234 | 234 – 238 |
| <i>Coda</i> | | |
| 239 - 255 | | |

Esquema 3.

⁴⁵ Existen diversos tipos de *rondó*, los hay lentos como rápidos pero el más usual figura como último tiempo de la *sonata*, sus cualidades son de ser ligero, animado, semejante a una canción pero la cualidad esencial es la impresión de constante fluidez, además de que cada vez que se vuelve a la sección *A* ésta aparece variada, con lo cual contribuye a que tenga siempre un nuevo interés a pesar de las numerosas repeticiones.

La sección *A* está estructurada como una pequeña forma *rondó* (ver esquema 4).

| Sección <i>A</i> | |
|-------------------|----------------|
| Parte <i>c</i> | Parte <i>d</i> |
| 34 – 44 | 44 – 53 |
| <i>Ritornello</i> | |
| 54 | |
| Parte <i>c'</i> | Parte <i>e</i> |
| 55 – 64 | 64 - 89 |

Esquema 4.

La construcción armónica de la parte *c* es inestable tonalmente, utiliza la *séptima de dominante* de las tonalidades de *Do Mayor*, *Fa Mayor* y *Si bemol Mayor*. Las notas que no pertenecen a los distintos acordes son bordados inferiores, la disonancia producto de éste adorno hace que auditivamente suene más atractivo el material expuesto, es importante hacer hincapié que la melodía se encuentra en las notas acentuadas. Otro aspecto es, que utiliza el recurso de digresión para romper con la atmósfera que se va creando.

En el inciso que va del compás 42 al primer tiempo del compás 44, el material es usado de manera conclusiva y se repetirá en varias ocasiones en el resto de la obra. El *tempo* de esta sección es $\text{♩} = 92$ (ver imagen 8).

Parte *c*

$\text{♩} = 92$

Musical score for a piece in 8/8 time. The score is divided into systems with colored boxes highlighting specific sections:

- Green box: Measures 36-37.
- Purple box: Measures 38-41.
- Red box: Measures 42-45.
- Black box: Measures 46-49.
- Grey box: Measure 50.

 The score includes dynamics such as *cresc.*, *f*, and *ff*, and a *Smo.* marking at the beginning. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The piece concludes with a 4-measure phrase in 4/4 time.

En el recuadro verde la *séptima de dominante de Do Mayor*. En violeta la *séptima de dominante de Fa Mayor*. En rojo la *séptima de dominante de Si Mayor*. En recuadro negro el material de digresión. En gris el material conclusivo.

Imagen 8.

La parte *d* está construida por tres motivos temáticos con textura homofónica. El acompañamiento es un pedal figurado en el registro agudo de la marimba, mientras que la melodía esta en la voz del bajo. Cabe mencionar que esta parte inicia en anacrusa, además mantiene la subdivisión de dieciseisavos (ver imagen 9).

Parte *d*

The image displays a musical score for 'Parte d' in 4/4 time, featuring a bass clef for the melody and a treble clef for the figured bass accompaniment. The score is divided into several sections:

- Motivo 1 (blue box):** Measures 46-50. The melody begins with an anacrusis. Dynamics include *f* for the bass and *mp* for the melody.
- Motivo 2 (purple box):** Measures 51-55. Continuation of the melodic and bass lines.
- Motivo 3 (green box):** Measures 56-59. Continuation of the melodic and bass lines, ending with a *f* dynamic.
- Puente (orange box):** Measures 50-59. A bridge section with a *mp* dynamic.

Imagen 9.

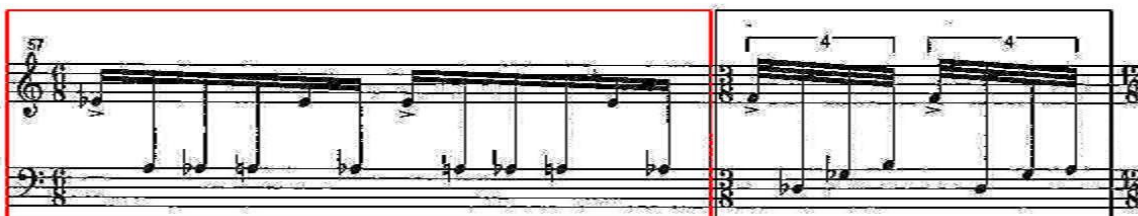
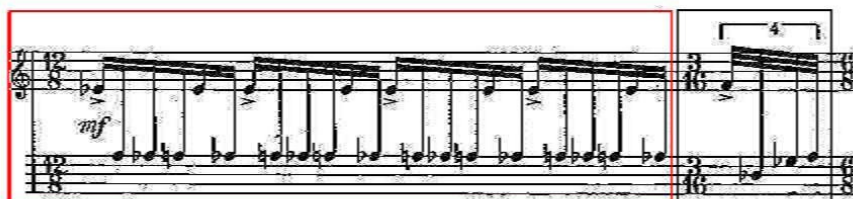
En el compás 54 presenta un *ritornello* construido por grados conjuntos, éste es un pequeño estribillo que aparecerá cada vez que se regrese a la parte *c* o *c'* (ver imagen 10).

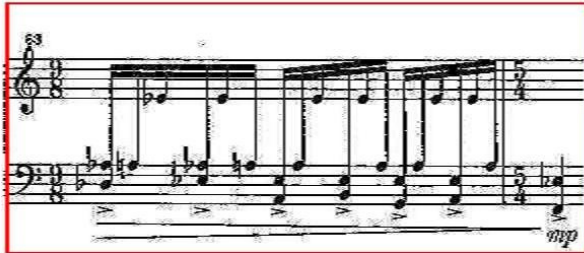
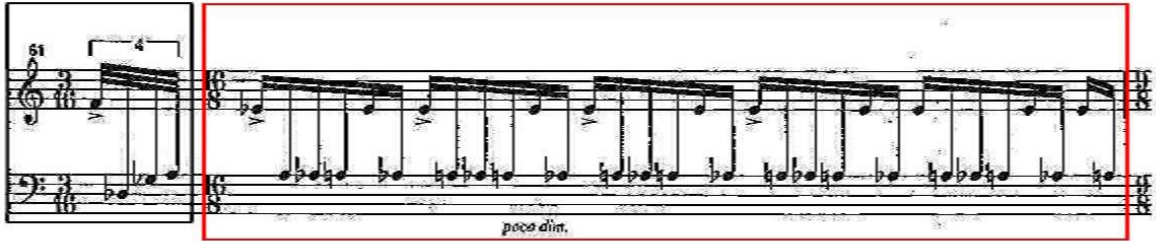


Imagen 10.

En la parte *c'* utiliza el mismo contorno de su homónima pero armónicamente sólo usará la tonalidad de *Si bemol Mayor*. En cuanto a las digresiones que usa, éstas son de mayor extensión permitiendo que exista mayor contraste entre la melodía y el elemento que la rompe. Además utilizará el mismo material conclusivo que había mostrando en la parte *c* (ver imagen 11).

Parte *c'*





En recuadro rojo contorno en *Si bemol Mayor*. En negro la digresión.

Imagen 11.

La parte *e* es la más extensa de esta sección, formada por los componentes de las partes *c* y *d*, se considera como una sola parte porque no existen segmentos que las unan creando así un segmento con identidad propia (ver imagen 12).



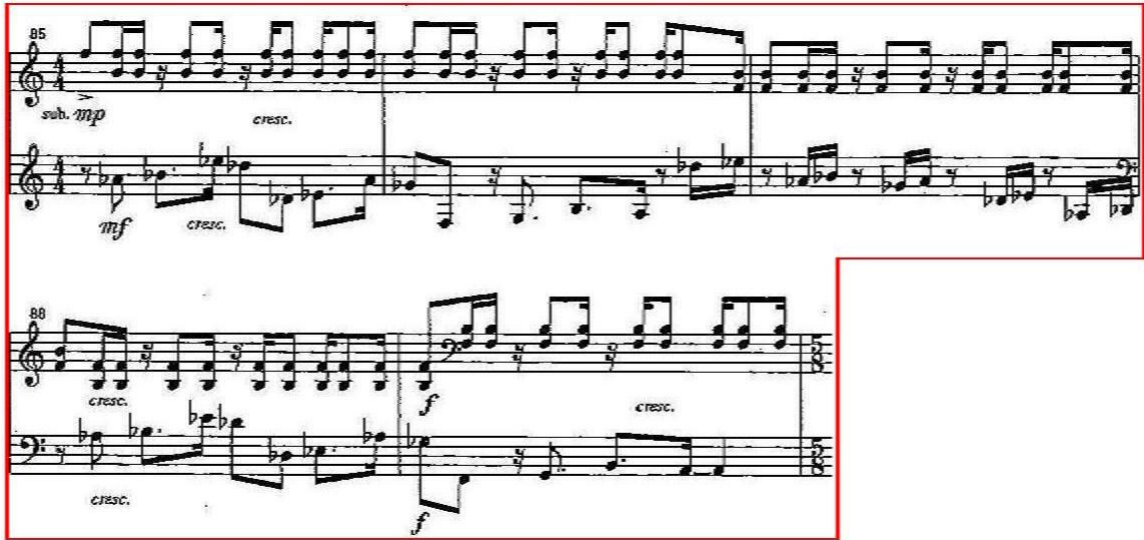
Musical score for measures 66-71. The score is written for two staves. Measure 66 is marked with *mf*. Measure 70 is marked with *sub. f* and *mf*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Musical score for measures 72-75. The score is written for two staves. Measure 74 is marked with *mf*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A red box highlights a section of the score in measure 75.

Musical score for measures 77-78. The score is written for two staves. Measure 77 is marked with *mf*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A red box highlights a section of the score in measure 77.

Musical score for measures 80-81. The score is written for two staves. Measure 80 is marked with *sim.*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Musical score for measures 83-84. The score is written for two staves. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.



Enmarcados en azul elementos de la parte *c*. En rojo elementos de la parte *d*.

Imagen 12.

El siguiente material es un puente (ver esquema 5).

| |
|---------|
| Puente |
| 90 - 93 |

Esquema 5.

Construido por grados conjuntos, tiene similitudes con el *ritornello* pero tanto su extensión como su uso son diferentes (ver imagen 13).

Puente

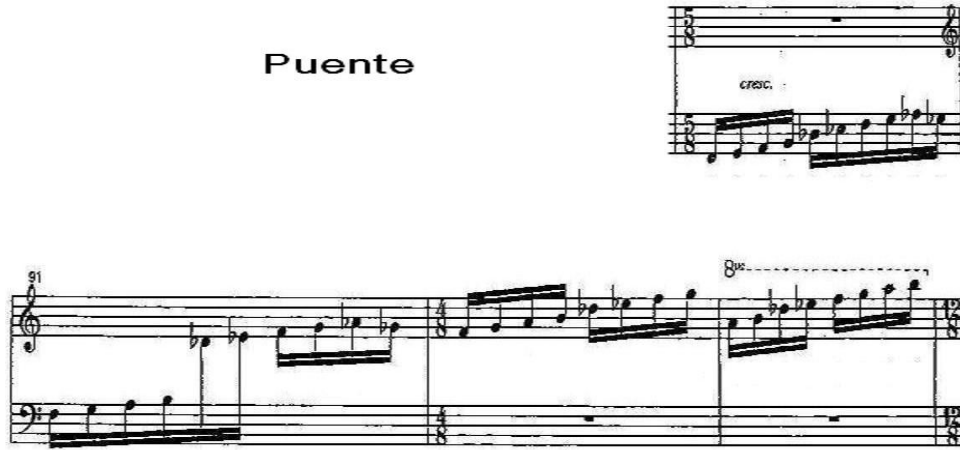


Imagen 13.

La sección *B* se forma solamente por una parte (ver esquema 6).

| | |
|------------------|--|
| Sección <i>B</i> | |
| Parte <i>f</i> | |
| 94 – 124 | |

Esquema 6.

La parte *f* es dividida en por dos periodos (ver esquema 7).

| | |
|----------------|--------------|
| Parte <i>f</i> | |
| 94 – 124 | |
| 1er. Periodo | 2do. Periodo |
| 94 – 104 | 105 - 124 |

Esquema 7.

Ambos periodos están contruidos melódica y rítmicamente igual que la *cadencia*. Resalta que el primer periodo va del registro agudo al grave de la marimba mientras el segundo va de grave a agudo (ver imagen 14).

Sección B Parte f

8^{va}. 1er. Periodo

94

96

98

100

102

104

mf

dim.

104

2do. Periodo

mp

cresc.

mf

110

cresc.

112

114

116

118

dim.

120

dim. *cresc.*

Detailed description: This image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 110 to 130. The score is written in a single system with two staves per system (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/8. The music consists of continuous eighth-note patterns in both hands. Measure 110 starts with a 'cresc.' marking. Measure 112 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). Measure 118 has a 'dim.' marking. Measure 120 has both 'dim.' and 'cresc.' markings. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

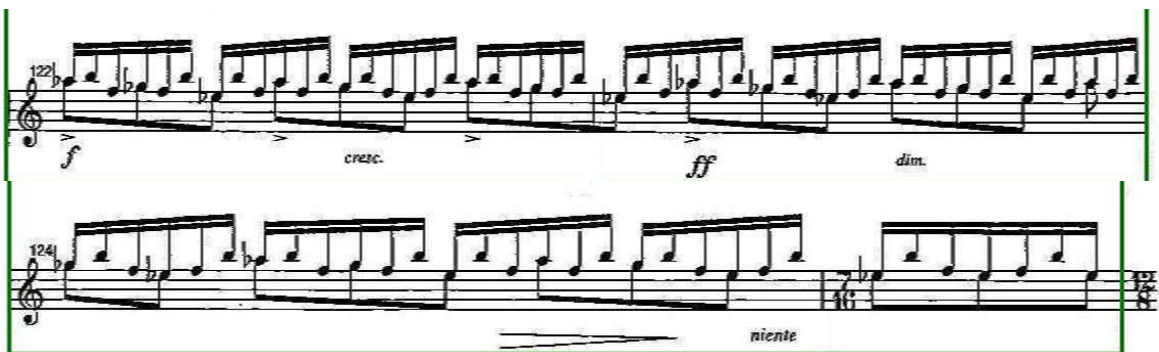


Imagen 14.

La sección A' es de forma bipartita (ver esquema 8).

| Sección A' | |
|------------|-----------|
| Parte c'' | Parte d' |
| 126 – 136 | 136 - 145 |

Esquema 8.

La parte c'' mantiene las mismas características que la parte c tanto por la construcción armónica como por el material conclusivo, la única diferencia radica en la segunda digresión, a la cual sólo se le agregó un tiempo (ver imagen 15).



130

134

135

En recuadro negro la digresión a la cual se le agrego un tiempo.

Imagen 15.

A continuación presenta la parte *d* (ver imagen 16).

Parte *d*

138

mp

mf

f

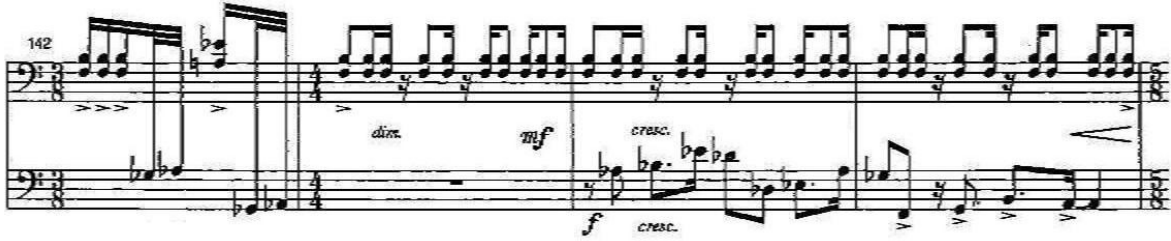


Imagen 16.

El siguiente material expuesto es un puente (ver esquema 9).

| |
|-----------|
| Puente |
| 146 – 150 |

Esquema 9.

Éste puente tiene las mismas características que el anterior sólo que disminuye la velocidad para dar inicio a la siguiente sección, que tendrá un nuevo *tempo* (ver imagen 17).

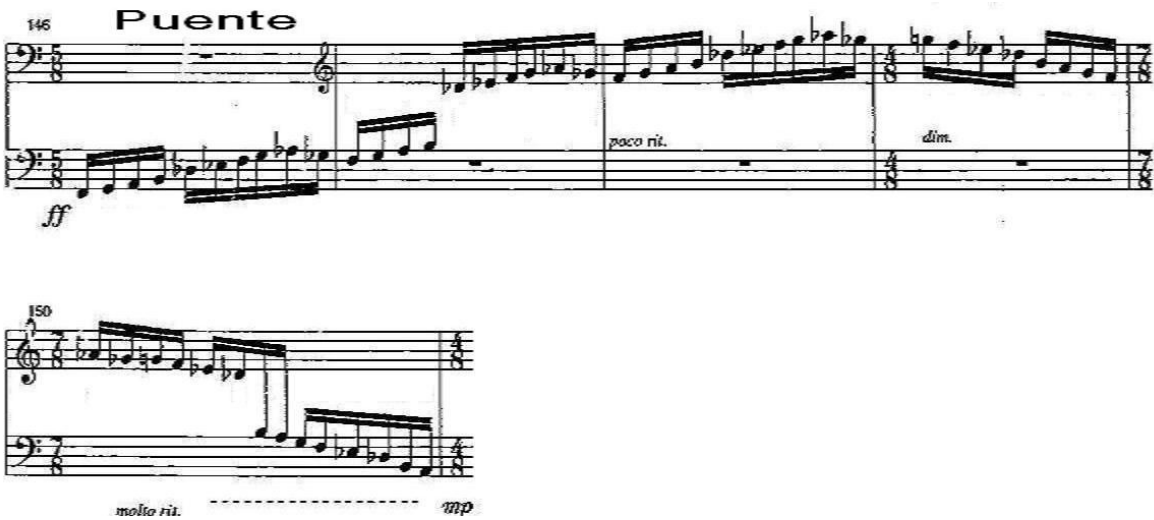


Imagen 17.

La sección *C* es de forma bipartita (ver esquema 10).

| Sección <i>C</i> | | |
|------------------|-------------------|-----------------|
| Parte <i>g</i> | <i>Ritornello</i> | Parte <i>g'</i> |
| 151 – 163 | 164 | 165 - 187 |

Esquema 10.

Tanto la parte *g* y *g'* tienen como base la estructura rítmico-armónica de los puentes. La melodía está construida en base a la *séptima de dominante de Do Mayor*, de *Si bemol Mayor* y la *séptima de dominante de Fa Mayor*. Además el nuevo tempo es *Meno Mosso*, ♩ = 76 (ver imagen 18).

Sección *C*

Meno Messo ♩ = 76

Parte *g*

mp

154

158

The image shows a musical score with several systems. The first system (measures 162-165) is enclosed in a red border and contains a section labeled "Ritornello" with the instruction "poco rit.". The second system (measures 166-168) and the third system (measures 169-172) are enclosed in a green border. The fourth system (measures 173-176) is also enclosed in a green border. The fifth system (measures 177-180) is enclosed in a green border and includes the instruction "poco a poco rit.". The sixth system (measures 181-184) is enclosed in a green border and includes the instruction "poco accel.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Colored boxes highlight specific notes: a black box around measure 162, an orange box around measure 163, a purple box around measure 169, and a black box around measure 184.

En recuadro negro la *séptima de dominante de Do Mayor*. En color naranja la *séptima de dominante de Si bemol Mayor*. En recuadro violeta la *séptima de dominante de Fa Mayor*.

Imagen 18.

A continuación un *ritornello*, a partir de éste se inicia el camino hacia el final de la obra (ver esquema 11).

| | |
|-------------------|--|
| <i>Ritornello</i> | |
| 187 - 188 | |

Esquema 11.

Este *ritornello* podría confundirse con el material de la parte anterior pero la clave radica en observar el material siguiente. Cabe señalar que este motivo irá acelerando para dar origen a un nuevo *tempo* (ver imagen 19).

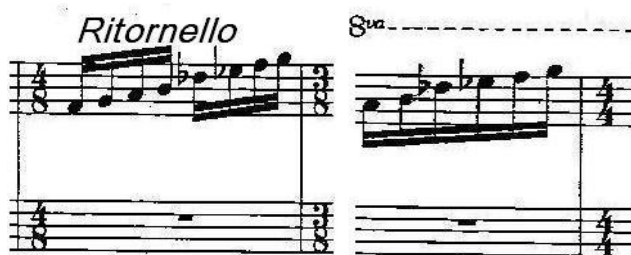


Imagen 19.

Como se menciona anteriormente se inicia el final de la obra, re-exponiendo la sección *A*, para después presentar una *coda* (ver esquema 12).

| | |
|--------------------|-------------------|
| Sección <i>A''</i> | |
| Parte <i>d'</i> | <i>Ritornello</i> |
| 189 – 197 | 198 |
| Parte <i>c'''</i> | Parte <i>e'</i> |
| 199 – 207 | 207 - 234 |

Esquema 12.

A diferencia de las demás secciones *A* que inician con la parte *c*, Michael Burritt hace un cambio estructural iniciando con la parte *d*. Además cambia el pedal figurado por un pedal de notas largas construido con acordes por segundas pero manteniendo la misma idea melódica. Otro punto a destacar son los primeros cuatro compases, que en apariencia son una especie de introducción que sirve para establecer el nuevo *tempo* que es de $\text{♩} = 138$ (ver imagen 20).

Parte *d'*

A Tempo $\text{♩} = 138$

mf

mf

p

mf

cresc.

p

mf

p

cresc.

f

En el recuadro rosa el pedal de notas largas.

Imagen 20.

Para ligar la parte *d'* con la *c'''* utiliza el *ritornello* que se ha usado durante toda la obra (ver imagen 21).

Ritornello

198

fp

cresc.

Imagen 21.

En la parte *c'''* el único cambio real que existe está en las digresiones de los compases 202 y 204, los cuales son de mayor extensión (ver imagen 22).

Parte *c'''*

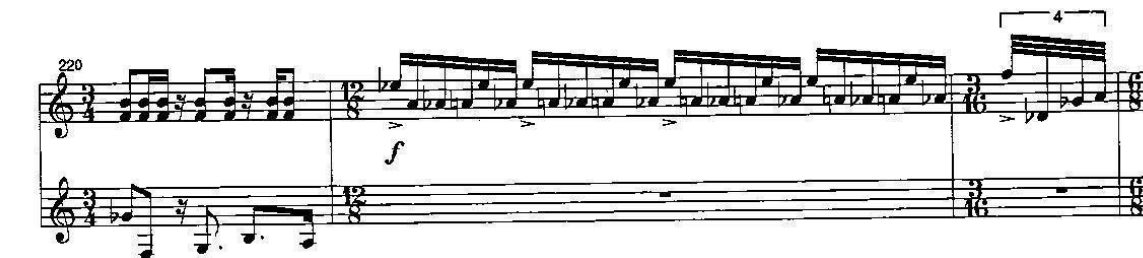
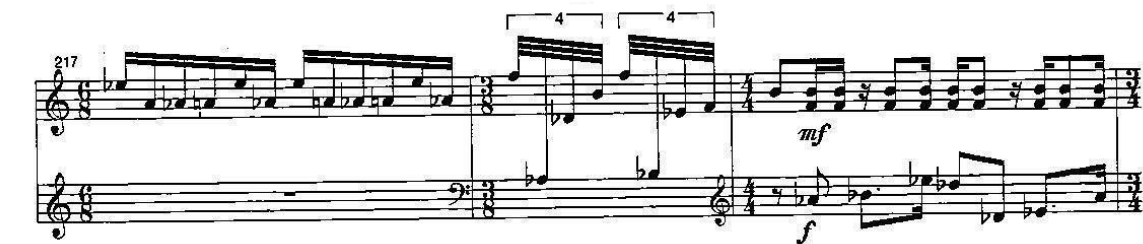
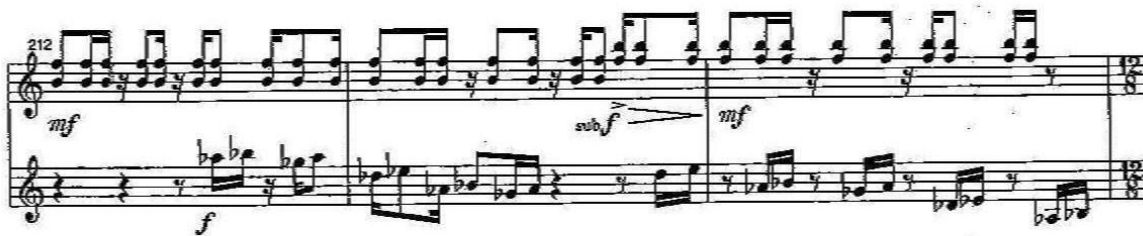
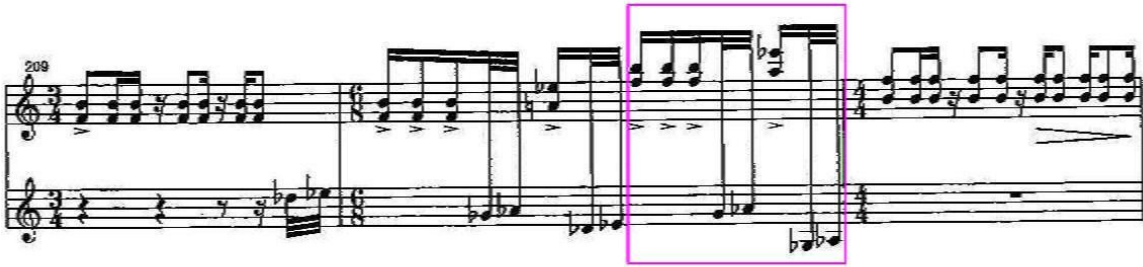
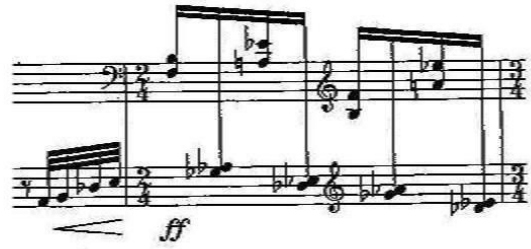
The image displays a musical score for a section labeled "Parte *c'''*". It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows measures 199 and 200. The second system, measures 201 and 202, features a black box around measure 202, which contains a complex melodic line with multiple slurs and a "4" above it. The third system, measures 203 and 204, has a black box around measure 204, also with a complex melodic line and a "4" above it. The fourth system, measures 205 and 206, shows a continuation of the melodic and bass lines. The fifth system, measures 207 and 208, continues the piece. The sixth system, measures 209 and 210, concludes the section with a dynamic marking of *mp*.

En recuadro negro las digresiones.

Imagen 22.

En la parte e' existen dos diferencias, éstas sólo son material de extensión (ver imagen 23).

Parte e'



En recuadro rosa el material de extensión.

Imagen 23.

A continuación el material que se expone es un puente que une la sección A'' con la *coda* (ver esquema 13).

| |
|-----------|
| Puente |
| 234 - 238 |

Esquema 13.

Al igual que los anteriores puentes, el siguiente es construido por grados conjuntos pero se diferencia en que es mucho más largo (ver imagen 24).



Imagen 24.

Para finalizar *Shadow Chaser* es presentada una *coda* (ver esquema 14).

| <i>Coda</i> | | |
|-----------------|------------------|----------------|
| Parte <i>f'</i> | Puente | |
| 239 – 245 | 246 - 247 | |
| Parte <i>h</i> | Parte <i>d''</i> | Parte <i>i</i> |
| 248 – 252 | 252 – 253 | 254 - 255 |

Esquema 14.

La *coda* está estructurada por varios elementos de todas las secciones pero sólo la parte *f* se encuentra de forma explícita. Del compás 248 al compás 251 se utilizan elementos armónicos de la parte *c* pero organizados de diferente manera, tanto melódica como rítmicamente, por lo tanto, se marca como una parte independiente. Lo mismo sucede en los compases 254 y 255. En cuanto a la anacrusa al compás 253, éste es un elemento reminiscente de la parte *d* (ver imagen 25).

The image displays a musical score for two sections: *Coda* and *Puente*. The *Coda* section is marked *Parte f* and includes measures 240 through 251. The *Puente* section includes measures 254 and 255. The score is written for piano and features complex rhythmic patterns with many beamed notes. The *Puente* section begins with a dynamic marking of *f* and a *cresc.* instruction. The score is divided into four systems, with the first system containing the *Coda* label and the *Parte f* label, and the last system containing the *Puente* label.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 248-251) and the second system (measures 252-255) are enclosed in blue boxes. The third system (measures 256-259) is enclosed in a green box and labeled "Parte I". Within the third system, a yellow box highlights measures 256-257, a blue box highlights measure 256, and a green box highlights measures 258-259. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (f, p, cresc., fff, mp, p, fff). Performance markings like "Suo." and "loco" are also present.

En el recuadro amarillo el motivo reminiscete de la parte *d*.
Imagen 25.

VII.IV. Sugerencias de estudio

Como se mencionó en el análisis, *Shadow Chaser* está construida por dos formas en solo movimiento, por tal razón, es difícil el cambio de baquetas entre forma y forma, así que se deben buscar baquetas que logren conseguir la sonoridad que requiere la pieza. Entonces, el primer objetivo después de aprender la obra es encontrar unas baquetas adecuadas para el mejor desempeño. En mi caso yo uso baquetas *Iñaki Sebastian* modelo *Raúl Tudón* ó *Concert Series* modelo *MCS 10N* de la misma marca.

Técnicamente esta pieza hace uso de diferentes permutaciones como: Alternado sencillo, la secuencia lateral doble y de espejo lateral doble, esto lo menciono porque en nuestro análisis previo, sí, somos capaces de identificar las diferentes permutaciones lograremos localizar rápidamente hacia donde se enfocara nuestro trabajo diario para resolver los diferentes pasajes.

Musicalmente es importante hacer una diferencia entre las distintas melodías y los diferentes acompañamientos. Por ejemplo, en el caso de la sección *B*, no existen elementos claros para identificar la melodía que toca la mano izquierda, así que hay que experimentar o buscar lo que queremos expresar.

Otro aspecto importante que me gustaría mencionar es que a diferencia de la versión acompañada, la versión solista te permite mover el *tempo*; por su puesto, siempre y cuando se mantenga dentro de un movimiento fluido.

CONCLUSIONES

Como conclusión al presente trabajo podría decir que es importante tener una estrategia de estudio porque ésta nos permitirá aprender de forma rápida y consciente una obra. Además, que nos ayuda a detectar los distintos problemas que se encuentran en ella, tanto técnicas como musicales. De esto último me gustaría hacer una pequeña acotación y mencionar que cuando se nos presenta un problema técnico debemos buscar una solución, ya sea consultando diferentes métodos que nos puedan ayudar o creando nosotros mismos ejercicios para resolver nuestro problema, en lugar de sólo repetir y repetir pasajes problemáticos. Por otra parte tener una estrategia eficaz de estudio nos permitirá conocer mucho más música, ampliando nuestro panorama y nuestro lenguaje musical.

Por último me gustaría mencionar, que tanto la técnica como aprender y desarrollar un lenguaje musical no se construye en un sólo día sino a través de la persistencia diaria, así que seamos pacientes y conscientes de nuestros alcances buscando ser siempre mejores: *“Roma no se construye en un sólo día”* y *“Todos los caminos llevan a Roma”*; por esta razón, disfrutemos al máximo el quehacer musical sin pensar en el nivel en que nos encontremos.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

BIBLIOGRAFÍA

Copland, Aaron. *Cómo Escuchar la Música*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica. Quinta reimpresión, 2001, México, D. F.

Enciclopedia Encarta 2000. 1993-1999 Microsoft Corporation.

Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. Editorial McGraw-Hill. México, D. F.

Freeze, Tracy. *9 Basic Principles of Relaxed Practice*. Frozen Productions, 2005.

Fuster, Brad. *Choreographic Expressivity in the Pit*. Percussive Notes, an official publication of the Percussive Arts Society. Vol. 36 N. 6. Diciembre 1998, USA. Páginas 19 a la 21.

Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. Capítulo VI: *Las artes, 1914 – 1945*. Capítulo XI: *La revolución cultural*. Editorial Crítica. Quinta edición. Barcelona, España, 2003.

Hong, Sherman. *Developing Effective Musical Learning in Practice and Performance*. Percussive notes, an official publication of the Percussive Arts Society. Vol. 29 N. 5. Junio 1991, USA. Páginas 38 a la 42.

Howard, Stephen J., *Efficient and Effective Practice*. Percussive Notes, an official publication of the Percussive Arts Society. Vol. 35 N. 4. Agosto 1997, USA. Páginas 54 a la 56.

La música contemporánea. Salvat Editores, S. A. Barcelona, 1973.

Moncada García, Francisco. *Teoría de la Música*. Editorial Ricordi, Ediciones Framong. Re-impresión 20ava:1992, México, D. F.



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.

New Percussion Literature and Recording. Percussive Notes, an official publication of the Percussive Arts Society. Vol. 35 N. 5. Octubre 1997, USA. Página 74.

Ramos, Samuel. *Filosofía de la Vida Artística*. ESPASA-CALPE MEXICANA, S.A. Tercera edición, 14 de Noviembre de 1976. México, D. F.

Salazar, Adolfo. *La Música, Como Proceso Histórico de su Invención*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica. Quinta reimpresión, 2004, México, D. F.

Saoud, Erick. *From Start to Finish: Learning Marimba Literature*. Percussive Notes, an official publication of the Percussive Arts Society. Vol. 37 N. 4. August 1999, USA. Páginas 65 a la 66.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Editorial Losada, S. A. Sexta edición, 22 de Octubre de 1976. Buenos Aires, Argentina.

Stout, Gordon. *PASIC '92-New Orleans A preview, interview with Michael Burritt*. Percussive Notes, an official publication of the Percussive Arts Society. Vol. 30 N. 6. Agosto 1992, USA. Páginas 14 a la 17.

Vigueras, Julio. *Los Instrumentos de Empleo Común en la Música Contemporánea. Tesis para obtener el grado de Licenciado Instrumentista – Percusiones-* Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música. México, D. F. 1988.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. México- Buenos Aires. Segunda edición, 1966. México D. F.

Portales en Internet

www.artsfoundation.org.Nz/PDF/dec2006_news.pdf

www.banffcentre.ca/faculty/faculty_member.aspx?facId=420

www.c_alanpublications.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&StoreCode=CAPC&Product_Code=01570&Category_Code=V

www.chesternovello.com

www.cmc.ie/composers/volans.html

www.innovativepercussion.org/pages/artists/bio.asp?id=426

www.kevinvolans.com

www.mca.org

www.michaelburrit.com/

www.mostlymarimba.com/bin/contact.php?cid=118&MostlyMarimba=7b812c3b70c79b2d0437a936980b25

www.music.northwestern.edu/facultyprofiles/b.html

www.music.usyd.edu.au/about/units/research/percussion.shtml

www.music.usyd.edu.au/about/units/staff/percussion.shtml

www.myspace.com/pas.org

www.pas.org/

www.pasic.org/Thisyear.cfm

www.sounz.org.nz/composer.php?search_for=work&search_by=com.composer_id&keyword_text=P192&keyboard_type=match&selected_works=true

www.wednesdayclub.org/Michael%20Burrit.html

ANEXO 1

PROGRAMA DE MANO

Alumno: LUIS ALBERTO GUTIÉRREZ SERRANO

SHADOW CHASER para marimba solo

Michael Burritt (1962)

COMPO para cuatro timbales

Frédéric Macarez (1952)

CRUX/Cross para vibráfono solo

Steven Machamer (1956)

ASANGA para percusión múltiple solo

Kevin Volans (1949)



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.

MICHAEL BURRITT (1962)

Realizó sus estudios profesionales en la Escuela de música de Eastman en Rochester, Nueva York; donde obtuvo el grado de Licenciatura y Maestría en Música.

Michael Burritt es miembro de *Percussive Arts Society* (PAS) y frecuentemente es invitado para dar recitales y clases magistrales tanto en Estados Unidos como Canadá, Europa, Asia y Australia. Tiene tres grabaciones como solista: *Perpetual*, *Shadow Chaser* y *Working Dream on the Resonator*. La mayoría de las composiciones grabadas en sus discos son propias. Entre sus obras más destacadas podemos mencionar: *Azure*, *Caritas*, *Shadow Chaser*, *Concierto para marimba*, *Scirocco*, *The Offiring*, *To The Nines*, *Waking Dreams*, *Willow*, *Marimba Quartet*, *Concierto para marimba* y *Orquesta de Cámara*.

En la actualidad es Director del Área de Alientos y Percusiones de la Universidad de Northwestern, Virginia.

SHADOW CHASER

Escrita en 1994, fue dedicada al marimbista Ray Baratta. Construida a partir de dos distintas formas en un solo movimiento, la primera de *tempo* lento y con forma de *preludio coral*. La segunda es rápida y de forma de *rondó*.

Esta obra está inspirada en el libro *Shadow Lands* del autor inglés C. S. Lewis, quien refiere que nuestro tiempo es una tierra de sombras. De esta metáfora, Burritt entiende que la mayoría de la gente desea ser alguien, persiguiendo sólo los bienes materiales que son la sombra de la tierra, convirtiéndose así en un 'cazador de sombras' (*Shadow Chaser*).

Por otra parte, existen dos versiones de esta pieza, la primera escrita para marimba solista y trío de percusiones. La segunda es para marimba solista; el mismo Burritt menciona que ésta tiene ligeras diferencias pero la más notable es que está escrita para una marimba de cinco octavas.

FRÉDÉRIC MACAREZ (1952)

Por sus distintas actividades tanto musicales, pedagógicas y como compositor, seguramente, es uno de los percusionistas franceses más activos de su generación.

Actualmente es Director del Área de Estudios de Percusión del Conservatorio Nacional de la Región de París y es Presidente del PAS en Francia. Además es invitado para dar clases y clínicas en universidades, conservatorios y escuelas de música de todo el mundo.

Como parte de sus labores como ejecutante es timbalista de la Orquesta de París. Paralelamente mantiene una carrera de solista y a menudo es músico invitado a diferentes agrupaciones en todo el mundo.

Dentro de sus actividades musicales también ha incursionado en la composición, cabe señalar, que sus obras han sido escritas exclusivamente para los instrumentos de percusión.

COMPO

Escrita en 1996 y dedicada a la percusionista Catherine Lenert, es la quinta pieza del libro *7 Pièces pour 4 et 5 Timbales*.

Compo es una pieza para cuatro timbales, cuya forma es de *tema con variaciones*.

En ésta pieza se escucharán distintos ataques como:

1. Ataque exactamente a la mitad del parche
2. En el borde del parche
3. Ataque hacia el centro del parche, pero no totalmente, sino de manera que se obtenga un sonido "*dull*" (sonido seco).
4. En la zona normal.
5. Ataque moviendo progresivamente de un punto a otro. Ejemplo: Se toca en la zona normal y progresivamente se desplaza al borde.

STEVEN MACHAMER (1956)

Nació en la Ciudad de Nueva York; donde realizó estudios musicales como becario en la Escuela Julliard, donde obtuvo la Licenciatura y grado de Maestría en Música.

Tiene una larga trayectoria como timbalista y percusionista de orquesta. Desde el año de 2001 reside en la Ciudad de Sydney, Australia; en donde es integrante de la Orquesta de Ópera y Ballet de Australia y de la Orquesta Sinfónica de Sydney, al mismo tiempo es maestro del Área de Percusiones en el Conservatorio de Sydney y del Conservatorio de New South Wales.

En 1990 estrenó su disco titulado *Vibrant Baroque*, el cual recibió una buena crítica por la revista *Percussive Notes*. Como compositor ha realizado trabajos para tambor y vibráfono.

CRUX/Cross

Es una obra que tiene una disposición *libre de las secciones*, significa que el material expuesto no tiene un orden tradicional. Algunos ejemplo de ésta forma serían: $A - B - B$, $A - B - C - A$ ó $A - B - A - C - D - B$. Agregando que *CRUX/Cross* es una obra eminentemente programática.

Con referencia al título de esta pieza su autor Steven Machamer dice:

“...*CRUX* se refiere a la Cruz del Sur, una constelación la cual pude ver en mi primera visita hacia el hemisferio sur en 1992. *Cross* es una referencia a la Divina Trinidad del cristianismo. Estos dos elementos están representados mediante la yuxtaposición de un arpeggio de *La Mayor* (la Trinidad)... contra los cuatro puntos de una cruz –las notas ascendentes- separados estos dos elementos conforman una meditación. Gradualmente, se introducen nuevas alturas hasta que estas ideas son brevemente mezcladas... El *tempo* se incrementa y las notas se repelen entre sí... Desde este punto en adelante la música alterna entre los conflictos inspirados por las diferencias entre las leyes de la ciencia natural y las creencias espirituales...”

KEVIN VOLANS (1949)

Nació el 26 de julio de 1949 en Pietermaritzburg, Sudáfrica. Estudió composición en la Universidad de Witwatersrand en Johannesburgo, posteriormente inició estudios de posgrado en la Universidad de Aberdeen. Desde 1973 hasta 1981 vivió en Colonia, Alemania; donde estudió con Karlheinz Stockhausen en la Musikhochschule. En este periodo realizó constantes viajes al continente africano con el doble propósito de grabar música de distintos pueblos y de redactar libretos para la Radio del Oeste de Alemania, la Radio Belga y la Deutsche Welle.

En la década de los ochenta, influenciado principalmente por su trabajo en África, existe un cambio compositivo en Volans, que se manifiesta en una serie de obras basadas en las técnicas compositivas de ese continente. Como consecuencia de esta nueva visión, inicia una fructífera colaboración con el Carteto Kronos que se refleja en un par de discos llamados *White Man Sleeps* y *Pieza de África*.

En los últimos años, ha centrado su atención en componer música para orquesta, además de colaborar con varios artistas visuales.

ASANGA

Asanga es una palabra en sánscrito que significa 'libertad desde la solidaridad'. Esta obra fue escrita en 1997 dedicada a la percussionista Robyn Schulkowsky; escrita para una instrumentación de seis tambores con diferentes alturas, más dos placas de metal de alturas grave y aguda, las cuales pueden ser sustituidas por dos tambores de parche de piel con alturas diferentes pero extremadamente agudas. Construida en forma *libre por secciones*, con un desarrollo de la sección A. Andrew Clemets, señaló en su reseña para revista *The Guardian*, en el año 2000, que Volans "...está considerado un escaparate de la imaginación... La obra *She Who Sleeps with Small Blanket* es un clásico... pero la breve y violenta *Asanga*, la amplia y maravilla intrincada de *Akrodha*..." serán "...sin duda con el tiempo clásicos del repertorio del mundo de la percusión."

à Catherine Lenert, en toute amitié,
to Catherine Lenert, with kindest regards,

5. COMPO
pour 4 timbales
for 4 timpani
(6 mn env.)

$\text{♩} = 92$
(M)→
(G.C.D.E→)
pp secco

5

10

15

A

p

21

26

31

B

cresc. poco a poco

35



39



43



47



51



54



57



60



63



20

67 $\textcircled{N} \rightarrow mf$
 $\textcircled{C} \rightarrow mp$

Musical staff 67-70: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 67-70. Dynamics: mf and mp . Includes annotation $\textcircled{N} \rightarrow$ and $\textcircled{C} \rightarrow$.

71

Musical staff 71: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 71-74.

75 \textcircled{G}
 f
 mf

Musical staff 75-78: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 75-78. Dynamics: f and mf . Includes annotation \textcircled{G} .

79

Musical staff 79: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 79-82.

83 \textcircled{H}
 ff
 mf

Musical staff 83-86: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 83-86. Dynamics: ff and mf . Includes annotation \textcircled{H} .

87

Musical staff 87: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 87-90.

91 $\textcircled{C} \dots \textcircled{J} \textcircled{N} \rightarrow$
 p mf *poco*

Musical staff 91: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 91-94. Dynamics: p , mf . Includes annotation $\textcircled{C} \dots \textcircled{J} \textcircled{N} \rightarrow$ and *poco*.

95 \textcircled{R} rl \textcircled{K} rl
 mf p f $f-mf$ f

Musical staff 95: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 95-98. Dynamics: mf , p , f , $f-mf$, f . Includes annotations \textcircled{R} and \textcircled{K} .

99 rl rl rl rl
 $f-mf$ f $f-mf$ f $f-mf$ f $f-mf$ f
 (1 = A)

Musical staff 99: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 99-102. Dynamics: $f-mf$, f , $f-mf$, f , $f-mf$, f . Includes annotation (1 = A).

104 rl rl
 $f-mf$ mp *cresc.* (1 = G) $ff-mf$ ff (1 = A)

Musical staff 104: Bass clef, 8/8 time signature. Measures 104-107. Dynamics: $f-mf$, mp , *cresc.*, $ff-mf$, ff . Includes annotations (1 = G) and (1 = A).

109

(1 = G) *dim.* (1 = A) *mf* *ff* (1 = G)

114

ff-mf (*mf*) *ff* (1 = A)

119

mp *f* (1 = G) *R*

125

sostenuto *mp*

131

mf

136

mf

140

mf

144

f *mf*

148

mf

151

ri

22

155 **N** **M**→
mp secco

159

P

164

169

Q
p

174

179

R
dim.

184

189

S
pp

196

sempre dim.

202

R
ppp

CRUX / Cross

vibraphone solo

Steven Machamer

♩ = 66-80

♩ 66 Distant
(no particular pulse)

pp
mf *mf*

mp

1
motor
on slow

7

10

13

16

19 *poco accel.*

22

26 *cresc. e piu accel.*

31

33 *mp ff rit. p* J. ca 46

37 *mp mf*

40 *f mp* J. 72

45 *rit. Slowly poco accel.*

49 *mf* J. 100-108

53

56

60

64

67

71

74

77

-4-

82 mp f rit. $J = 69$ *rit.* *rit. on slow* *p*

86

90

94 *rit.* *rit. off* *mf* *a tempo* $J = 100 - 108$

98

102

106 *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rubato*

109 *rubato* *Pod* *

- 5 -

a tempo
112

116 *rit.*

121 *dim.*

125 *Calm* ♩ 54 *p*

128 *accel.*

131 *accel.*

133 *very rhythmic* ♩ 74 *mf* *p*

136 *mf* *repeat 4x's* *mf* *p*

139 *mf* repeat 2x's

141 *mf* *p*

143 repeat 2x's

145

147

149

151

153

Musical staff 155: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 12/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A fermata is placed over the first measure. The number 155 is written below the staff.

Musical staff 157: Treble clef, key signature of two sharps, 12/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Trills are marked with '3' above the notes. The number 157 is written below the staff.

Musical staff 160: Treble clef, key signature of two sharps, 12/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the first measure. The dynamic marking *ff* is written below the staff. The number 160 is written below the staff.

Musical staff 162: Treble clef, key signature of two sharps, 12/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the first measure. The dynamic marking *rit. e dim.* is written below the staff. The number 162 is written below the staff.

Return to Calm

Musical staff 164: Treble clef, key signature of two sharps, 12/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the first measure. The dynamic marking *p* is written below the staff. The number 164 is written below the staff.

Musical staff 166: Treble clef, key signature of two sharps, 12/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the first measure. The number 166 is written below the staff.

Piu mosso

Musical staff 168: Treble clef, key signature of two sharps, 12/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Trills are marked with '3' and '4' above the notes. The dynamic marking *mf* is written below the staff. The number 168 is written below the staff.

Musical staff 170: Treble clef, key signature of two sharps, 12/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Trills are marked with '3' and '4' above the notes. The dynamic marking *cresc.* is written below the staff. The number 170 is written below the staff.

172 *-8-* *p* *cresc.*

175 *f* *rit.* *♩ = 144*

178

183

190

195

200

203

206

Musical notation for measures 206-208. Measure 206 features a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. It contains a melodic line with fingerings 4 3 2 3 1 2 3 1 and a bass line with a 12-measure rest. Measure 207 continues the melodic line with fingerings 1 1 2 1 2 and a bass line with eighth notes. Measure 208 continues the melodic line with a bass line of eighth notes.

209

Musical notation for measures 209-211. Measure 209 has a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 210 has a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 211 has a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes.

212

Musical notation for measures 212-213. Measure 212 has a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 213 has a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes.

214

Musical notation for measures 214-217. Measure 214 has a treble clef, a 10/8 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 215 has a treble clef, a 10/8 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 216 has a treble clef, a 10/8 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 217 has a treble clef, a 10/8 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes.

218

Musical notation for measures 218-222. Measure 218 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 219 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 220 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 221 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 222 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes.

223

Musical notation for measures 223-225. Measure 223 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 224 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 225 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes.

226

Musical notation for measures 226-227. Measure 226 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 227 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes.

228

Musical notation for measures 228-229. Measure 228 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 229 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes.

230

Musical notation for measures 230-231. Measure 230 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes. Measure 231 has a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat, with a melodic line and a bass line of eighth notes.

235 Slowly $\text{♩} = 52$ poco accel. f 1 3 3 2 4

240 mp 4 2 3 1 3 f a tempo mf $\text{♩} = 96$

243 $rit.$ slower $accel.$

248 $rit.$ $dim.$ $\text{♩} = 84$ motor on slow

251

255

258 $accel.$ $rit.$

261 $\text{♩} = 54$ f motor off mp

264 P fade out using slow manual vibrato

*Harmonic produced by holding mallet in left hand vertically with tip of yara pressed lightly in center of bar while striking the nodalpoint normally with mallet in right hand. Resulting pitch sounds two octaves above fundamental.

for Robyn Schulkowsky

ASANGA

for Solo Percussion

Kevin Volans

(1997)

$\text{♩} = 116$

6 Drums + 2

f

(sempre f)

5

9

13

17

22

(sempre f)

25

30

ff

33

2

35



37



42



44



46 ♩ = 160



48



50



53



56



59 ♩ = 116



61



63

65

68

73 $\text{♩} = 160$

p

75

77 $\text{♩} = 116$

ff

5

80

84

87

89

91

4

93

95

97

99

101

103

105

107

109

111

113

115

117

119

121

123

+2 high skins (or metal)

fff 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

125

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

127

ff

129

fff

132

137

ff

♩ = 152-160

139

6

141

143

145

148

151 *più mosso* ♩ = 200 (♩ = 133)

153

155

157

159

161 ♩ = 116
+2 high skins (or metal)

163

164

168 *ff*

172

177 (*sempre ff*)

182

188 (*sempre ff*)

193 *mp*

196 *mp*

199 *mp* *ff* *mp* *ff* *mp*

202 (*sempre ff*) *mp*

Shadow Chaser

Dedicated to Ray Baratta

Unaccompanied Marimba

Michael Burritt

roll all notes

niente

7

cresc. poco a poco

ff > mp

15

end roll

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 2 4 3 2 3 4

17

poco accel.

19

Musical notation for measures 21-22. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large wedge-shaped dynamic marking is placed above the staff, indicating a gradual increase in volume from measure 21 to measure 22.

Musical notation for measures 23-24. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large wedge-shaped dynamic marking is placed above the staff, indicating a gradual increase in volume from measure 23 to measure 24. The tempo markings *poco rit.* and *accel.* are positioned below the staves.

Musical notation for measures 25-26. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The tempo marking *Slowly J = 60* is placed above the staff. The dynamic marking *mp* is placed below the staff.

Musical notation for measures 27-28. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The dynamic marking *cresc.* is placed below the staff. The dynamic marking *f* is placed below the staff. The dynamic marking *mp* is placed below the staff.

Musical notation for measures 29-30. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The dynamic marking *cresc.* is placed below the staff. The fingerings 1, 2, 4, 3 are indicated above the notes in the bass line.

♩ = 92

34 *mf*

Musical notation for measures 34 and 35. Measure 34 features a treble clef, a 4/4 time signature, and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of eighth notes with a descending contour. Fingering numbers 4, 3, 2, 3, 4, 2 are written below the notes. A dashed line labeled *8va* spans the first six notes. A long horizontal line is drawn below the staff.

35

Musical notation for measure 35. The melody continues with eighth notes, some with accidentals (flats and naturals). A dashed line labeled *8va* spans the first four notes.

36 *cresc.*

Musical notation for measure 36. The melody continues with eighth notes and accidentals. A dashed line labeled *8va* spans the first four notes. A dynamic marking of *cresc.* is present.

37 *f* *cresc.*

Musical notation for measure 37. The melody continues with eighth notes and accidentals. A dynamic marking of *f* is present, followed by *cresc.* The measure ends with a double bar line.

38 *ff*

Musical notation for measure 38. The time signature changes to 12/8. The melody consists of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present. A bracket labeled '4' spans the last four notes. Fingering numbers 4, 1, 2, 3 are written below the notes.

40

4 3 2 3 4 2

42

4 3 2 3 4 2 4 3

43

2/1 3 4 2/1 4 3 4 4 4 3 3 3 *f* 3 4 1 2

46

4 4 4 3 3 3 *mp* *mf* 1 2 1 2 *f* 1 2

50

1 2 *mf* *cresc.* *mf* *f*

54

dim. *mf*

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

57

59

61

poco dim.

63

mp *f* 3 4 1 2

Musical score for measures 66-69. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A 4/3 time signature change is indicated above the staff. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, providing a bass line. Dynamics include *mf* and *f*. Fingerings are indicated as 1 2 and 1 2 1 2.

Musical score for measures 70-71. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. Dynamics include *sub. f* and *mf*. Fingerings are indicated as 1 2 1 2 1 2 and 1 2 1 2 1 2.

Musical score for measures 72-73. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. It features a fast, repetitive eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature. Dynamics include *f*. A 4-measure phrase is bracketed in the top staff.

Musical score for measures 74-75. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a fast, repetitive eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. Dynamics include *mf* and *f*. Four-measure phrases are bracketed in the top staff. Fingerings are indicated as 1 2 2 1 1 2 2.

Musical score for measures 76-77. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a fast, repetitive eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. Dynamics include *f*. A four-measure phrase is bracketed in the top staff. Fingering is indicated as 1.

80

4 1 2 3 4 1 2 3 sim.

83

85

sub. *mp* *cresc.*

mf *cresc.*

88

cresc. *f* *cresc.* *cresc.*

cresc.

1 2 3 4 1 2 3 4 2 1

91

3 4 1 2 3 4

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

8^{va} 8

84 *mf*

94

104

114

124 *dim.*

104

mp

cresc.

mf

Musical score for measures 104-105. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 104 begins with a treble clef and a piano (*mp*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Measure 105 continues this pattern, marked with a crescendo (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

106

Musical score for measures 106-107. The piece continues in 3/4 time with a key signature of one flat. Both staves show a consistent eighth-note accompaniment.

108

Musical score for measures 108-109. The piece continues in 3/4 time with a key signature of one flat. Both staves show a consistent eighth-note accompaniment.

110

cresc.

Musical score for measures 110-111. The piece continues in 3/4 time with a key signature of one flat. A crescendo (*cresc.*) is indicated in the bass line starting in measure 110.

112

Musical score for measures 112-113. The piece continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

114

Musical notation for measures 114-115. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes.

116

Musical notation for measures 116-117. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes.

118

Musical notation for measures 118-119. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes. A *dim.* marking is present at the end of measure 119.

120

Musical notation for measures 120-121. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes. *dim.* and *cresc.* markings are present in the bass staff.

122

Musical notation for measures 122-123. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes. *f*, *cresc.*, *ff*, and *dim.* markings are present in the treble staff.

Musical score for measures 124-125. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. A hairpin crescendo is shown below the treble staff, starting at measure 124 and ending at measure 125. The word "niente" is written below the treble staff at the end of measure 125. The bass staff is mostly empty, with a few notes in measure 125. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 16/8.

Musical score for measures 126-127. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The dynamic marking "mp" is written below the treble staff at the beginning of measure 126. The bass staff is mostly empty, with a few notes in measure 127. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8.

Musical score for measures 128-129. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The dynamic marking "f" is written below the treble staff at the beginning of measure 128. The bass staff is mostly empty, with a few notes in measure 129. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8.

Musical score for measures 130-133. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. There are four-measure rests in the treble staff at measures 131, 132, and 133. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8.

Musical score for measures 134-137. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8.

135

f *f* $\frac{4}{3}$ *f*
3 4 1 2

138

mp *mf* *f*
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 4 1 2 4 3 1 2

142

dim. *mf* *f* *cresc.*
1 2 1 2 *f* *cresc.*

146

ff *poco rit.* *dim.*
3 4 1 2 3 4 1 2 4 3 1 2 3 4 1 2 3 4 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

Meno Messo $\text{♩} = 76$

150

molto rit. *mp*
4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 2 4

154

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

158

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

162

Tempo

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

poco rit.

166

1 2 3 4 1 2 3 4 2 4

169

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

173

173

177

177

180

180

poco a poco rit.

cresc. poco a poco

184

184

multo. rit.

f

poco accel.

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

188

188

mf

A Tempo ♩ = 138

mf

3 4 4 3 3 4 4 3

p

Musical score for measures 196-197. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It features a continuous eighth-note bass line with fingerings 1 2, 1 2, 1 2, 1 2. Dynamic markings include *mf*, *p*, *mf*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, and *f*.

Musical score for measures 198-199. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords with fingerings T 2 3 4, 1 2 3 4 1 2, 4 3 2 3 4 2. Dynamic markings include *fp* and *cresc.*.

Musical score for measures 200-201. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a series of eighth-note chords with a bracketed '4' above the first measure. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a series of eighth-note chords.

Musical score for measures 202-203. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a series of eighth-note chords with brackets and the number '4' above each measure. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a series of eighth-note chords with fingerings 4 1 2 3 4 1 2 3.

Musical score for measures 204-205. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a series of eighth-note chords with brackets and the number '4' above each measure. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a series of eighth-note chords.

205

208

209

212

215

217

17

mf

f

220

f

223

4 1 2 3 4 1 2 3

226

mp *cresc.*

mf *cresc.*

229

cresc.

cresc.

232

f *cresc.* *ff*

1 2 3 4 1 2 3 4 2 1

235

3 4 1 2 3 4 1 2 4 3

238

4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3

3 2 4 3 2 4 3 2 3 4

mp

240

242

244

Musical notation for measures 244-247. The piece is in 4/4 time. The bass line features a steady eighth-note pattern. The treble line has rests in measures 244 and 245, followed by a melodic line in measures 246 and 247.

245

Musical notation for measures 245-247. The bass line continues with eighth notes. The treble line has rests in measures 245 and 246, then a melodic line in measure 247. Dynamics include *cresc.* and *f*.

248

Musical notation for measures 248-249. The treble line has a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *cresc.*. The bass line has rests.

250

Musical notation for measures 250-251. The treble line has a melodic line with dynamics *f* and *cresc.*. The bass line has rests.

252

Musical notation for measures 252-255. The treble line starts with a *loco* section in measures 252-253, marked *fff* and *mp*. The bass line has rests. Measures 254-255 feature a melodic line in the treble with dynamics *p* and *fff*. Time signatures $4/3$ and $4/3/2$ are indicated.

ANEXO 1

PROGRAMA DE MANO

Alumno: LUIS ALBERTO GUTIÉRREZ SERRANO

SHADOW CHASER para marimba solo Michael Burritt (1962)

COMPO para cuatro timbales Frédéric Macarez (1952)

CRUX/Cross para vibráfono solo Steven Machamer (1956)

ASANGA para percusión múltiple solo Kevin Volans (1949)



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

MICHAEL BURRITT (1962)

Realizó sus estudios profesionales en la Escuela de música de Eastman en Rochester, Nueva York; donde obtuvo el grado de Licenciatura y Maestría en Música.

Michael Burritt es miembro de *Percussive Arts Society* (PAS) y frecuentemente es invitado para dar recitales y clases magistrales tanto en Estados Unidos como Canadá, Europa, Asia y Australia. Tiene tres grabaciones como solista: *Perpetual*, *Shadow Chaser* y *Working Dream on the Resonator*. La mayoría de las composiciones grabadas en sus discos son propias. Entre sus obras más destacadas podemos mencionar: *Azure*, *Caritas*, *Shadow Chaser*, *Concierto para marimba*, *Scirocco*, *The Offiring*, *To The Nines*, *Waking Dreams*, *Willow*, *Marimba Quartet*, *Concierto para marimba* y *Orquesta de Cámara*.

En la actualidad es Director del Área de Alientos y Percusiones de la Universidad de Northwestern, Virginia.

SHADOW CHASER

Escrita en 1994, fue dedicada al marimbista Ray Baratta. Construida a partir de dos distintas formas en un solo movimiento, la primera de *tempo* lento y con forma de *preludio coral*. La segunda es rápida y de forma de *rondó*.

Esta obra está inspirada en el libro *Shadow Lands* del autor inglés C. S. Lewis, quien refiere que nuestro tiempo es una tierra de sombras. De esta metáfora, Burritt entiende que la mayoría de la gente desea ser alguien, persiguiendo sólo los bienes materiales que son la sombra de la tierra, convirtiéndose así en un 'cazador de sombras' (*Shadow Chaser*).

Por otra parte, existen dos versiones de esta pieza, la primera escrita para marimba solista y trío de percusiones. La segunda es para marimba solista; el mismo Burritt menciona que ésta tiene ligeras diferencias pero la más notable es que está escrita para una marimba de cinco octavas.

FRÉDÉRIC MACAREZ (1952)

Por sus distintas actividades tanto musicales, pedagógicas y como compositor, seguramente, es uno de los percusionistas franceses más activos de su generación.

Actualmente es Director del Área de Estudios de Percusión del Conservatorio Nacional de la Región de París y es Presidente del PAS en Francia. Además es invitado para dar clases y clínicas en universidades, conservatorios y escuelas de música de todo el mundo.

Como parte de sus labores como ejecutante es timbalista de la Orquesta de París. Paralelamente mantiene una carrera de solista y a menudo es músico invitado a diferentes agrupaciones en todo el mundo.

Dentro de sus actividades musicales también ha incursionado en la composición, cabe señalar, que sus obras han sido escritas exclusivamente para los instrumentos de percusión.

COMPO

Escrita en 1996 y dedicada a la percusionista Catherine Lenert, es la quinta pieza del libro *7 Pièces pour 4 et 5 Timbales*.

Compo es una pieza para cuatro timbales, cuya forma es de *tema con variaciones*.

En ésta pieza se escucharán distintos ataques como:

1. Ataque exactamente a la mitad del parche
2. En el borde del parche
3. Ataque hacia el centro del parche, pero no totalmente, sino de manera que se obtenga un sonido "*dull*" (sonido seco).
4. En la zona normal.
5. Ataque moviendo progresivamente de un punto a otro. Ejemplo: Se toca en la zona normal y progresivamente se desplaza al borde.

STEVEN MACHAMER (1956)

Nació en la Ciudad de Nueva York; donde realizó estudios musicales como becario en la Escuela Julliard, donde obtuvo la Licenciatura y grado de Maestría en Música.

Tiene una larga trayectoria como timbalista y percusionista de orquesta. Desde el año de 2001 reside en la Ciudad de Sydney, Australia; en donde es integrante de la Orquesta de Ópera y Ballet de Australia y de la Orquesta Sinfónica de Sydney, al mismo tiempo es maestro del Área de Percusiones en el Conservatorio de Sydney y del Conservatorio de New South Wales.

En 1990 estrenó su disco titulado *Vibrant Baroque*, el cual recibió una buena crítica por la revista *Percussive Notes*. Como compositor ha realizado trabajos para tambor y vibráfono.

CRUX/Cross

Es una obra que tiene una disposición *libre de las secciones*, significa que el material expuesto no tiene un orden tradicional. Algunos ejemplo de ésta forma serían: $A - B - B$, $A - B - C - A$ ó $A - B - A - C - D - B$. Agregando que *CRUX/Cross* es una obra eminentemente programática.

Con referencia al título de esta pieza su autor Steven Machamer dice:

“...*CRUX* se refiere a la Cruz del Sur, una constelación la cual pude ver en mi primera visita hacia el hemisferio sur en 1992. *Cross* es una referencia a la Divina Trinidad del cristianismo. Estos dos elementos están representados mediante la yuxtaposición de un arpegio de *La Mayor* (la Trinidad)... contra los cuatro puntos de una cruz –las notas ascendentes- separados estos dos elementos conforman una meditación. Gradualmente, se introducen nuevas alturas hasta que estas ideas son brevemente mezcladas... El *tempo* se incrementa y las notas se repelen entre sí... Desde este punto en adelante la música alterna entre los conflictos inspirados por las diferencias entre las leyes de la ciencia natural y las creencias espirituales...”

KEVIN VOLANS (1949)

Nació el 26 de julio de 1949 en Pietermaritzburg, Sudáfrica. Estudió composición en la Universidad de Witwatersrand en Johannesburgo, posteriormente inició estudios de posgrado en la Universidad de Aberdeen. Desde 1973 hasta 1981 vivió en Colonia, Alemania; donde estudió con Karlheinz Stockhausen en la Musikhochschule. En este periodo realizó constantes viajes al continente africano con el doble propósito de grabar música de distintos pueblos y de redactar libretos para la Radio del Oeste de Alemania, la Radio Belga y la Deutsche Welle.

En la década de los ochenta, influenciado principalmente por su trabajo en África, existe un cambio compositivo en Volans, que se manifiesta en una serie de obras basadas en las técnicas compositivas de ese continente. Como consecuencia de esta nueva visión, inicia una fructífera colaboración con el Carteto Kronos que se refleja en un par de discos llamados *White Man Sleeps* y *Pieza de África*.

En los últimos años, ha centrado su atención en componer música para orquesta, además de colaborar con varios artistas visuales.

ASANGA

Asanga es una palabra en sánscrito que significa 'libertad desde la solidaridad'. Esta obra fue escrita en 1997 dedicada a la percussionista Robyn Schulkowsky; escrita para una instrumentación de seis tambores con diferentes alturas, más dos placas de metal de alturas grave y aguda, las cuales pueden ser sustituidas por dos tambores de parche de piel con alturas diferentes pero extremadamente agudas. Construida en forma *libre por secciones*, con un desarrollo de la sección A. Andrew Clemets, señaló en su reseña para revista *The Guardian*, en el año 2000, que Volans "...está considerado un escaparate de la imaginación... La obra *She Who Sleeps with Small Blanket* es un clásico... pero la breve y violenta *Asanga*, la amplia y maravilla intrincada de *Akrodha*..." serán "...sin duda con el tiempo clásicos del repertorio del mundo de la percusión."

à Catherine Lenert, en toute amitié,
to Catherine Lenert, with kindest regards,

5. COMPO
pour 4 timbales
for 4 timpani
(6 mn env.)

♩. = 92
(M)→
(G.C.D.E.)

pp secco

5

10

15

A

p

21

26

31

B

cresc. poco a poco

35

39

43

sempre cresc.

47

51

54

57

mf (4 = F) (4 = E)

60

f (4 = F)

63

20

67 **(N)** *mf*
(C) *mp*

Musical staff 67-70: Bass clef, 8/8 time signature. Measure 67 starts with a circled 'N' and 'mf'. Measure 68 has a circled 'C' and 'mp'. The staff contains eighth and quarter notes with rests.

71

Musical staff 71: Bass clef, 8/8 time signature. Continuation of the previous staff with eighth and quarter notes.

75 **(G)** *f*
mf

Musical staff 75-78: Bass clef, 8/8 time signature. Measure 75 starts with a boxed 'G' and 'f'. Measure 76 has 'mf'. The staff contains eighth and quarter notes.

79

Musical staff 79: Bass clef, 8/8 time signature. Continuation of the previous staff with eighth and quarter notes.

83 **(H)** *ff*
mf

Musical staff 83-86: Bass clef, 8/8 time signature. Measure 83 starts with a boxed 'H' and 'ff'. Measure 84 has 'mf'. The staff contains eighth and quarter notes.

87

Musical staff 87: Bass clef, 8/8 time signature. Continuation of the previous staff with eighth and quarter notes.

91 **(C)** *p* *mf* **(J)** **(N)** *poco*

Musical staff 91-94: Bass clef, 8/8 time signature. Measure 91 starts with a circled 'C', 'p', and 'mf'. Measure 92 has a circled 'J' and 'N'. The staff contains eighth and quarter notes with a 'poco' marking.

95 **(R)** *mf* *p* *f* *f-mf* *f* **(K)**

Musical staff 95-98: Bass clef, 8/8 time signature. Measure 95 starts with a circled 'R'. Measure 96 has 'mf', 'p', 'f', 'f-mf', and 'f'. Measure 97 has a boxed 'K'. The staff contains eighth and quarter notes with 'rl' markings.

99 *f-mf* *f* *f-mf* *f* *f-mf* *f* *f-mf* *f* **(1 = A)**

Musical staff 99-103: Bass clef, 8/8 time signature. Measure 99 has 'f-mf', 'f', 'f-mf', 'f', 'f-mf', 'f', 'f-mf', and 'f'. Measure 100 has '(1 = A)'. The staff contains eighth and quarter notes with 'rl' markings.

104 *f-mf* *mp* *cresc.* **(1 = G)** *ff-mf* *ff* **(1 = A)**

Musical staff 104: Bass clef, 8/8 time signature. Measure 104 has 'f-mf', 'mp', 'cresc.', '(1 = G)', 'ff-mf', and 'ff'. Measure 105 has '(1 = A)'. The staff contains eighth and quarter notes with 'rl' markings.

109
mf *ff*
dim. *rl*
(1 = G) (1 = A) (1 = G)

114
ff-mf (*mf*) *ff* (1 = A)
rl **L**

119
mp *f* (1 = G) **R**

125
sostenuto *mp* **M**→

131
mf **R** **M**→

136
mf *p* **R** **M** **N**→ **C**→

140

144
f *mf*

148

151
rl

22

155 N M →

mp secco

159

P

164

169

169 Q

p

174

179

179 R

dim.

184

189

189 S

pp

196

sempre dim.

202

202 R

ppp

4 3 2 1
o o o o

CRUX / Cross

vibraphone solo

Steven Machamer

J. = 66-80

J. = 66 Distant
(no particular pulse)

pp
arcocont. *mp*

motor on slow

1
4
7
10
13
16
19

poco accel.

22

26 *cresc. e piu accel.*

31 $\text{♩} = 92$

33 *mp ff rit. p* $\text{♩} = \text{ca } 46$

37 *mp mf rit.*

40 $\text{♩} = 72$ *f mp*

45 *rit. motor off Slowly poco accel.*

49 $\text{♩} = 100 - 108$ *mf*

53

1 2 1 1 1 1

4 3 3 4 4

rca * rca

56

rca rca rca

60

rca * rca * rca

64

1 2 3 1 2 1 2

4 3 3

rca rca rca

67

1 2 1 2 1 2 1

rca rca rca * rca

71

1 2 3 3 2 1 3 2 1

rca rca rca poco accel.

74

120

f

77

-4-

Musical notation for measures 82-85. Measure 82 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music begins with a forte (f) dynamic and a *rit.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A tempo marking of $\text{♩} = 69$ is present. A *ped.* marking is also present. The notation includes a *motor on slow* marking and a *p* dynamic.

Musical notation for measures 86-89. The notation includes a *ped.* marking and a *** symbol.

Musical notation for measures 90-93. The notation includes a *ped.* marking and a *** symbol.

a tempo $\text{♩} = 100 - 108$

Musical notation for measures 94-97. Measure 94 includes a *rit.* marking, a *motor off* marking, and a *mf* dynamic. The notation includes a *ped.* marking and a *** symbol.

Musical notation for measures 98-101. The notation includes a *ped.* marking and a *** symbol.

Musical notation for measures 102-105. The notation includes a *ped.* marking.

Musical notation for measures 106-108. Measure 106 includes a *ped.* marking. Measure 108 includes a *ped.* marking and a *rubato* marking.

Musical notation for measures 109-112. Measure 109 includes a *ped.* marking. The notation includes a *rubato* marking and a *** symbol.

112 a tempo $\text{♩} = 120$

116 *rit.*

121 *dim.*

125 *Calm* $\text{♩} = 54$ *p*

128 *accel.*

131 *accel.*

133 *very rhythmic* $\text{♩} = 74$ *mf*

136 *mf* *repeat 4x's* *mf*

139 *mf* repeat 2x's

141 *mf* *p*

143 repeat 2x's

145

147

149

151

153

Musical staff 155: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 12/16 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Trills are marked with a 'y' symbol. Trills in the upper right are marked with a '3' and a slur.

Musical staff 157: Treble clef, key signature of three sharps, 12/16 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Trills are marked with a '3' and a slur.

Musical staff 160: Treble clef, key signature of three sharps, 12/16 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The dynamic marking *ff* is present. Trills are marked with a '3' and a slur.

Musical staff 162: Treble clef, key signature of three sharps, 12/16 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The dynamic marking *rit. e dim.* is present.

Return to Calm

Musical staff 164: Treble clef, key signature of three sharps, 12/16 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The dynamic marking *p* is present.

Musical staff 166: Treble clef, key signature of three sharps, 12/16 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords.

Piu mosso

Musical staff 168: Treble clef, key signature of three sharps, 12/16 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The dynamic marking *mf* is present. Trills are marked with a '3' and a slur. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4.

Musical staff 170: Treble clef, key signature of three sharps, 12/16 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The dynamic marking *cresc.* is present. Trills are marked with a '3' and a slur. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4.

172

Musical staff 172: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 12/16 time signature. The staff contains a series of eighth-note patterns with fingerings: 2 3 1, 3 1 3, 1 3 1 3 2, 2 3 1, 2 3 3, 1 2 3 3, 1 2 3 3. The bottom staff shows a bass clef accompaniment with notes 3 and 4. Dynamics include *p* and *cresc.*

175

Musical staff 175: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains eighth-note patterns with fingerings: 1 2 3 3 2 3, 1 2 3 3 2 3, 1 2 2 1. A tempo marking of $\text{♩} = 144$ is present. The bottom staff shows a bass clef accompaniment with notes 3 and 4. Dynamics include *f*.

178

Musical staff 178: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains eighth-note patterns with fingerings: 1 2, 3 4, 1 2, 3 4, 4, 2, 4, 2, 4, 3 4, 2 3, 4, 2 3. The bottom staff shows a bass clef accompaniment with notes 3 and 4. Dynamics include *f*.

183

Musical staff 183: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains eighth-note patterns with fingerings: 3 4, 2 3, 3, 4, 3 4. The bottom staff shows a bass clef accompaniment with notes 3 and 4. Dynamics include *f*.

190

Musical staff 190: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains eighth-note patterns with fingerings: 1 3 2 3, 4 2. The bottom staff shows a bass clef accompaniment with notes 3 and 4. Dynamics include *f*.

195

Musical staff 195: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains eighth-note patterns with fingerings: 1 2 3, 1 1 3 1, 1 1 2 1 2, 1 2 1, 2 1 2 1, 2 1 2 1 2. The bottom staff shows a bass clef accompaniment with notes 3 and 4. Dynamics include *f*.

200

Musical staff 200: Treble clef, key signature of two sharps, 12/16 time signature. The staff contains eighth-note patterns with fingerings: 1 1 2, 1 1 2, 1 2, 1 2. The bottom staff shows a bass clef accompaniment with notes 3 and 4. Dynamics include *f*.

203

Musical staff 203: Treble clef, key signature of two sharps, 16/16 time signature. The staff contains eighth-note patterns with fingerings: 1 1 2, 1 1 2, 1 2, 1 2, 4 3 2 3 1 2. The bottom staff shows a bass clef accompaniment with notes 3 and 4. Dynamics include *f*.

206

209

212

214

218

223

226

228

t = 72

230

Slowly ♩=52 *poco accel.*

235 *ritardando* *f*

240 *mp* *f* *p* *mf*

243 *rit.* *slower* *accel.*

248 *rit.* *dim.* ♩=84 *motor on slow*

251

255

258 *accel.* *rit.*

261 ♩=54 *f* *motor off* *mp*

264 *p* *fade out using slow manual vibrato*

*Harmonic produced by holding mallet in left hand vertically with tip of yarn pressed lightly in center of bar while striking the nodalpoint normally with mallet in right hand. Resulting pitch sounds two octaves above fundamental.

for Robyn Schulkowsky

ASANGA

for Solo Percussion

Kevin Volans

(1997)

$\text{♩} = 116$

6 Drums + 2

f *(sempre f)*

5

9

13

17

22 *(sempre f)*

25

30 *ff*

33