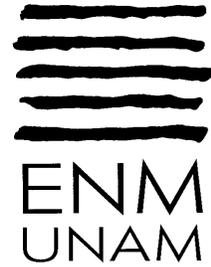




**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**



## **NOTAS AL PROGRAMA**

### **OPCIÓN DE TESIS:**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-PERCUSIONES**

**QUE PRESENTA EL ALUMNO  
GERARDO CONTRERAS ROBLES**

**ASESOR DE TESIS:  
LIC. AMBROSIO SALVADOR RODRÍGUEZ LARA**

**MÉXICO, D. F., 2010**



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.

## PENSAMIENTO

*Cuando uno hace lo que le gusta,  
solo cuenta el avance,  
no las horas que le dedica.  
Solo cuenta que el objetivo se va cumpliendo,  
no el esfuerzo que entregaste en él.*

*Cuando te gusta lo que haces,  
no percibes el tránsito del tiempo,  
que siempre te parece corto,  
ni el vuelo de las horas,  
que siempre parecen bien empleadas.*

## DEDICATORIA

*A mi hija Anya* con todo mi amor, quien me ha impulsado a cumplir con mis metas, esperando que este pequeño paso que concluyo, sea parte del ejemplo que pueda brindarle para su desarrollo profesional.

*A mi Padre* que con cariño y responsabilidad sentó las bases familiares y sembró los valores en sus hijos, de amor, respeto, confianza, honestidad; y ha sido un luchador incansable a lo largo de su vida; un hombre trabajador, generoso, que ha brindado su apoyo en todos los aspectos a todo aquél que se ha acercado a él en busca de un apoyo en épocas difíciles, científico e investigador natural, el hombre más responsable que he conocido en mi vida, el más impuntual en las actividades sociales por atender a sus investigaciones científicas, lector incansable, ávido de conocimiento en cualquier campo de la ciencia, y quien con su ejemplo me ha impulsado a no abandonar esta meta que debí concluir hace muchos años. Y alguien quien a lo largo de toda mi vida le agradezco haberme brindado su total apoyo incondicional.

*A mi hermana Blanca* quien siempre ha sido un ejemplo para mi, y alguien a quien admiro profundamente por su fortaleza, profesionalismo, entereza, y generosidad al tenderme la mano siempre que he necesitado de su apoyo

*A Cristina*, excelente mujer y excelente músico, por haber compartido muchos años de su vida a mi lado soportándome, brindándome su apoyo total, su amor y por darme a mi hija Anya, a quien amo y de quien estoy muy orgulloso.

*A mis sobrinos Michelle y Alonso* que siempre me han demostrado su cariño, y que deseo que la vida les dé la inteligencia necesaria para aprovechar todas las oportunidades que se les presenten y puedan realizarse profesionalmente cosechando los éxitos que les esperan.

*Al Dr. Julio Viguera* quien ha sido maestro, guía en mi desarrollo profesional, compañero de toda la vida, amigo en las buenas y en las malas, confidente, apoyo en momentos de necesidad y el causante de que me encuentre en este momento de mi vida, cerrando un ciclo que estaba inconcluso.

*Al Mao, a Toño, al Güero, a Juan, Tizoc, Ricardo, Botello(†), Raúl Tudón, Eleazar*, y a todos los que compartieron fugazmente con nosotros la experiencia de aprender el arte de las percusiones y aprender a descubrir la vida.

A todos los amigos y compañeros percusionistas que han participado en mi desarrollo profesional compartiendo su experiencia, o brindándome su amistad y apoyo a lo largo de casi 31 años de participación artística en todo tipo de agrupaciones musicales; a *Pepe, Manolo y Mariano, Jorge y Ramón, Sergio y Mario, Alfonso* y “*Panchito*”, *Valentín y Oscar, Ruth y Paco*.

## ÍNDICE

Dedicatoria.....	3
Índice.....	4
Introducción.....	5
Manifiesto futurista.....	7
Conclusiones del manifiesto.....	9
El Arte del Ruido.....	10
Programa.....	21
Antonio Fernández Ros (biografía).....	22
<i>Aritmética del Sol</i> .....	23
Análisis Musical.....	27
David Friedman.....	33
Dave Samuels.....	36
<i>Carousel</i> .....	39
Análisis Musical.....	40
Elliot Carter (biografía).....	45
Obras.....	48
<i>Ocho piezas para cuatro Timbales</i> .....	52
Análisis Musical.....	54
<i>March</i> .....	54
<i>Saëta</i> .....	57
<i>Recitative</i> .....	60
<i>Canaries</i> .....	63
Ney Rosauero (biografía).....	66
<i>Concierto para Marimba y sexteto de percusiones Opus 12.3</i> .....	69
Análisis musical	
<i>1er. movimiento</i> .....	71
<i>2º movimiento</i> .....	75
<i>3er. movimiento</i> .....	78
<i>4º movimiento</i> .....	80
Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	90
Direcciones electrónicas.....	91

## INTRODUCCIÓN

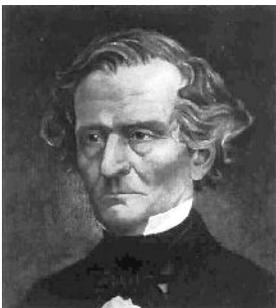
Desde los orígenes de las sociedades humanas se han utilizado variados instrumentos, que al ser *golpeados, raspados, frotados, batidos, o agitados* por otro utensilio denominado *percutor, raspador, batidor, baqueta, baquetón, o martillo*, producen un sonido determinado, que ha sido utilizado como medio de expresión sonora y musical.

A través de los siglos tanto los instrumentos de percusión como los percutores (baquetas), han adoptado características especiales para generar el sonido deseado.

Según investigaciones antropológicas se cree que los primeros artefactos que se empezaron a utilizar como instrumentos de percusión fueron huesos, troncos ahuecados, y en general cualquier cosa que produjera algún sonido; poco a poco fueron evolucionando hasta convertirse en instrumentos que se utilizaban ya específicamente para acompañar musicalmente las reuniones importantes: festivas, de duelo, ceremonias rituales, festividades religiosas, como medio de comunicación, para la coordinación en el trabajo, en la guerra, o inclusive como una forma de expresión emocional. Se pueden clasificar como aerófonos, idiófonos, cordófonos, y membranófonos<sup>1</sup>.

Aunque es difícil demostrar la evidencia de los instrumentos de percusión, ya que las pieles o la madera son perecederos, En el yacimiento de Mezin, en Ucrania, se encontró una serie de seis huesos de mamut, datados en hace 20.000 años, que habían sido golpeados, y hallados en un contexto en donde había diversas piezas de marfil decoradas con ocre, mazos y otros elementos similares<sup>2</sup>. Este tipo de utensilios (tanto el percutor, como el que produce el sonido) evolucionaron a tal punto que su forma física y su función social se estandarizaron en las distintas culturas a través de los siglos.

En la cultura musical europea, se dio énfasis al desarrollo de los medios musicales melódicos como la voz, y los instrumentos que podían imitarla. Por esa razón el desarrollo melódico contrapuntístico y armónico fue lo más característico desde la Edad Media hasta el Siglo XIX; y durante este período los instrumentos de percusión tuvieron una función de apoyo rítmico, lo cual no estimuló el desarrollo y exploración de sus posibilidades expresivas.



En cambio los alientos y las cuerdas fueron los que conformaron casi en su totalidad los ensambles instrumentales en Europa hasta el siglo XIX.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX el rol que desempeñaban las percusiones fue evolucionando; **Héctor Berlioz** fue el primero en requerir una gran cantidad de percusionistas en sus grandes orquestas; en su *Réquiem* (1837) utilizó 8 timbalistas para tocar 16 timbales; en su *Sinfonía fantástica* (1837) añadió platillos de choque (crash) y suspendidos (ride), bombo, tambor militar, timbales y campanas.

<sup>1</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_en\\_la\\_Prehistoria](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_en_la_Prehistoria).- Evidencias Arqueológicas  
<sup>2</sup> Sergei N. Bibikov. "Ancient Musical Ensemble of Mammoth Bones". 1978

Al mismo tiempo, los compositores contagiados por este entusiasmo, empezaron a utilizar la percusión de forma más frecuente, añadiéndose poco a poco otros instrumentos.



Fuera de Francia, especialmente en Rusia con **Rimsky-Korsakov** y en España con



**Manuel de Falla**, se empezaron a escuchar tarolas, tambores militares, platos de choque y suspendidos, castañuelas, panderos, campanas tubulares, xilófonos, y campanitas de orquesta que ahora son imprescindibles en la sección de percusiones de las orquestas modernas.

A partir del siglo XX en Europa y América comenzó lo que podemos llamar como el “Siglo de las Percusiones”. Esto fue debido a que los compositores empezaron a darse cuenta de la enorme riqueza sonora, y gran variedad de posibilidades de ejecución de los instrumentos de percusión, y comenzó una desenfrenada carrera en el uso de este tipo de instrumentos, cada vez con una participación más importante dentro de los ensambles, instrumentales y orquestales.



La utilización de este instrumental, fue uno de los más grandes adelantos que se dieron en ese siglo, donde se vislumbró la inmensa cantidad de posibilidades sonoras que ofrecía esta sección de instrumentos; como ejemplo podemos mencionar obras como: *La Mer* de **Claude A. Debussy**, *Don Quijote* de **R. Strauss**, “*Daphnis et Clohe*, y *La Valse*”, obras incomparables del compositor francés, **Maurice Ravel**, donde el color, y las texturas sonoras logradas, dieron un cambio total al trato que anteriormente se les daba a las percusiones.



Incluso se empezó a experimentar con diferentes sonoridades, como lo demuestra **Eric Satie** en *Parade* (1913) cuya sección percusiva incluye efectos como sirenas, disparos de pistola, y una máquina de escribir.



Ya para los primeros años del siglo XX la sección de percusiones se había agrandado y ampliado en gran medida, gracias a la evolución en la fabricación de instrumentos, y al irse agregando dentro de los conjuntos de percusiones de las orquestas cada vez un número mayor de instrumentos.

Aunado a esto, el creciente interés de los compositores en el parámetro del ritmo, contribuyó a que las percusiones ya no estuvieran limitadas a añadir acentos rítmicos y colores exóticos al acompañamiento.

La evolución de los estilos y lenguajes musicales demandaron el desarrollo de técnicas de ejecución para los instrumentos de percusión.

La Escuela Vienesa se especializó en explorar nuevas ideas percusivas agregando rudimentos a los pasajes de las percusiones como trémolos, o redobles como una forma de alcanzar nuevas imágenes



poéticas, como en la tercera de las *Cinco piezas para Orquesta Op. 10* de **Webern**, y la primera de las *Tres piezas para Orquesta Op. 6* de **Berg**.

Hubo otros factores a principios del siglo XX que influenciaron enormemente este contexto creativo.



Me parece pertinente mencionar también el trabajo de un pintor Italiano que nació en Portogruaro el 30 de abril de 1885 y falleció en Cerro di Laveno el 4 de febrero 1947, se estableció en Milán en 1901 recibiendo influencias de Boccioni entre otros pintores, incursionó en el campo de la música dentro de lo que se denominó la corriente “Futurista” que se ubica históricamente a principios del siglo XX; y a partir de ese momento lo desarrolló durante gran parte de su vida, convirtiéndose esto en su pasión, que lo llevó a inventar instrumentos que imitaran los ruidos de las ciudades, utilizando como base instrumentos de percusión, o los principios básicos de las percusiones, con algunas ideas innovadoras, que lo llevaron a sentar una parte de las bases de las diferentes corrientes de la música contemporánea, y la invención de los primeros “*sintetizadores*”.

A continuación presento la traducción del documento publicado por Luigi Russolo en 1916<sup>3</sup>.

## MANIFIESTO FUTURISTA EL ARTE DE LOS RUIDOS

Querido Balilla Pratella, gran compositor Futurista,

En Roma, en el muy concurrido *Teatro Costanzi*, mientras estaba escuchando a la Orquesta ejecutar tu revolucionaria música futurista con mis amigos, Marinetti, Boccioni, y Balla, concebí un nuevo arte:

*El Arte de los Ruidos*, la consecuencia lógica de tus maravillosas innovaciones.

La vida antigua era todo silencio. En el siglo XIX, con la invención de las máquinas, nació el ruido. Hoy el ruido triunfa y reina soberanamente sobre la sensibilidad del hombre. A través de muchos siglos la vida se desarrolló silenciosamente, o al menos tranquilamente. La fuerza del ruido que interrumpió este silencio no fue tan intensa, tan prolongada, ni tan variada. Después de todo, si lo comparamos con los movimientos excepcionales de la tierra, los huracanes, las tormentas, avalanchas, y las cataratas, la naturaleza es silenciosa.

En esta escasez de ruidos, los primeros sonidos que el hombre fue capaz de producir a través de un junco, o una cuerda tensa fue algo nuevo y maravilloso. Además de que los pueblos primitivos, atribuían el sonido musical a los dioses. Era considerado sagrado y reservado a los sacerdotes, que lo utilizaban para enriquecer sus ceremonias con misterio. Los griegos grandiosamente lo

---

<sup>3</sup> Traducción de Gerardo Contreras Robles del libro **The art of noises** / by Luigi Russolo ; translated from **the** Italian with an introduction by Barclay Brown, New York pendragon, c1986

restringieron al campo de la música. Su teoría musical, matemáticamente sistematizada por Pitágoras admitía solamente unos pocos intervalos consonantes.

En la edad media, el desarrollo y las modificaciones del sistema tetracordio Griego, los cantos Gregorianos y las canciones populares, enriquecieron el arte musical. Pero continuaron manteniendo el sonido en su desarrollo temporal, un concepto cercano que prevaleció varios siglos, y el cual encontramos otra vez en las complicadas polifonías de los Contrapuntistas, donde el acorde no existía. El desarrollo de sus diferentes partes no estaba subordinado al acorde que estas partes producen en su totalidad; el sonido completo se fue manifestando gradualmente, moviéndose de la triada consonante a las consistentes y complicadas disonancias que caracterizan a la música contemporánea, la cual trajo diferentes sonidos, y mientras evolucionó complicándose cada vez más hasta el día de hoy, en que el arte musical busca las combinaciones más disonantes, extrañas y ríspidas al oído, así se ha acercado cada vez más al *ruido-sonido*.

El sonido musical está demasiado limitado en su variedad de timbres, Lo más complicado que las orquestas pueden producir se puede reducir a cuatro o cinco clases de timbres con las diferentes familias instrumentales: los instrumentos de cuerda, metales, alientos madera, y percusiones. Así la música moderna redonda en este frágil círculo, esforzándose en vano por crear nuevos timbres.

*Debemos salir de este círculo limitado de sonidos y conquistar la infinita variedad de los sonidos del ruido. Déjennos crear finalmente una nueva realidad musical y aplastar con ambos pies violines, pianos, contrabajos, y órganos.*

Para convencernos de la sorprendente variedad de ruidos, solamente necesitamos pensar en el rumor del trueno, el silbido del viento, el rugido de una catarata, gorgoteo de un arroyo, el susurro de las hojas, el trote de un caballo a la distancia, el traqueteo de un carro en el camino, y la solemne, plena, y clara respiración de una ciudad por la noche.

Piensa en todos los ruidos hechos por los animales salvajes y domésticos, y de todos aquellos que el hombre puede hacer, aún sin hablar o cantar.

Queremos convertir en notas a estos diversos ruidos, regulándolos armónica y rítmicamente. De hecho el ruido difiere del sonido solamente en que las vibraciones que produce son confusas e irregulares. Así algunos ruidos se pueden obtener a través de un movimiento giratorio que puede ofrecer una escala cromática completa ascendente, o descendente, si la velocidad del movimiento es aumentada, o disminuida.

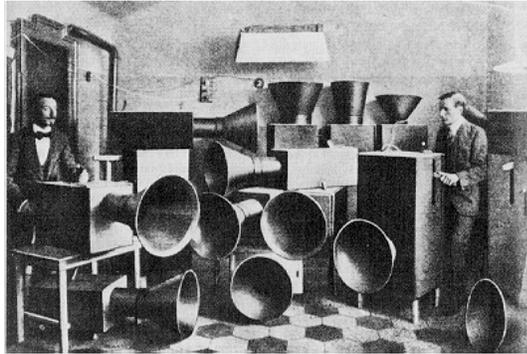
Aquí hay 6 de las familias de ruidos de la orquesta futurista que próximamente realizaremos mecánicamente<sup>4</sup>:

1	2	3	4	5	6
Roars	Whistling	Whispers	Screeching	Noises	Voices of
Thunderings	Hissing	Murmurs	Creaking	obtained by	animals and
Explosions	Puffing	Mumbling	Rustling	beating on	people
Hissing roars		Muttering	Humming	metals,	Shouts
Bangs		Gurgling	Cracling	woods, skins,	Screams
Booms				stones,	Shrieks
				pottery,	Wails
				etc.	Hoots
					Howls
					Death rattles, Sobs.

<sup>4</sup> Nota- Prefiero dejar sin traducción este párrafo, para que no pierda su sentido original.

En esta lista hemos incluido lo más característico de los ruidos fundamentales, Los demás son solamente asociaciones y combinaciones de éstos.

El movimiento rítmico de un ruido es infinito. Siempre existirá como una nota, con un ritmo predominante.



Taller de Russolo con Ugo Piatti

## CONCLUSIONES DEL MANIFIESTO

Los compositores futuristas deberían continuar engrandeciendo y enriqueciendo el campo de sonido con la adición y substitución de ruidos por sonidos.

Los músicos futuristas deberían sustituir la limitada variedad de timbres que la orquesta posee hoy en día por la infinita variedad de timbres de los ruidos, reproducidas con mecanismos apropiados.

La sensibilidad de los músicos debe encontrar en el ruido el significado de la expansión del arte, y de su renovación dada por la unión de las más diversas combinaciones de ritmos que cada ruido puede dar.

Cada ruido tiene una nota general predominante y una variedad de tonos, semitonos, y cuartos de tono que fácilmente se pueden imitar con la construcción de los instrumentos adecuados.

Las dificultades prácticas inmersas en la construcción de estos instrumentos no son grandes. Una vez que se ha encontrado el principio mecánico que produce la imitación de un ruido, su altura puede ser modificada a través de la aplicación de las mismas leyes generales de la acústica.

No será a través de la imitación de una sucesión de ruidos de la naturaleza, sino a través de una fantástica asociación de los diferentes timbres y ruidos que se obtendrán con la creación de una nueva orquesta donde se obtendrán las más complejas y novedosas emociones con el sonido.

Así cada instrumento tendrá que ofrecer la posibilidad de cambiar las notas y necesitará de una mayor o menor extensión en su rango.

La variedad de ruidos es infinita, si hoy fuéramos capaces de distinguir un millar de ruidos diferentes, mañana, con la multiplicación de nuevas máquinas seremos capaces de distinguir diez, veinte, o treinta mil diferentes ruidos.

Por lo tanto, invitamos a los jóvenes músicos talentosos y audaces a observar atentamente todos los ruidos, a entender los diferentes ritmos que los componen, su nota principal, y aquellas notas secundarias, y comparando los diferentes timbres del ruido, con timbre de los sonidos se convencerán que los primeros son mucho más numerosos que los segundos; esto no solamente les dará el conocimiento, sino también la pasión por el gusto de los ruidos. Nuestra sensibilidad habiendo sido conquistada por los ojos futuristas, finalmente tendrá oídos futuristas.

*Querido Pratella, someto a tu genio futurista estas propuestas mías, invitándote a su discusión.*

*No soy un músico de profesión y por lo tanto no tengo prejuicios acústicos, ni trabajos que defender. Soy un pintor futurista que se proyecta más allá de sí mismo, hacia otro arte muy amado y estudiado, con el deseo de renovar todo. Así, tan valiente como un músico profesional, y sin preocuparme por mi aparente incompetencia, convencido de que la audacia tiene todos los derechos y todas las posibilidades, para poder divinizar la gran renovación de la música a través del arte de los ruidos.*

**LUIGI RUSSOLO**

*Milán, Marzo 11, 1913*

#### EL ARTE DEL RUIDO



**Luigi Russolo**

Ciertamente Luigi Russolo se anticipó a su época con todo un universo de nociones musicales y estéticas que conformaron las bases del pensamiento de vanguardia (avant-garde) que perduraron a través de varias décadas.

Las doctrinas de la Música Concreta encontraron su primera expresión en el primer manifiesto de Russolo (marzo de 1913) por cuya visión se compusieron Sinfonías completas de los sonidos cotidianos de la vida urbana. Russolo tenía la conciencia del mar de sonidos en el que vivimos. Y las posibilidades de expresión musical del ruido, inevitablemente llegaron con figuras contemporáneas destacadas como Pierre Schaeffer y John Cage.

Las ideas vertidas en este ensayo se convirtieron en inspiración para algunas de las creaciones artísticas más innovadoras en la era moderna. Este ensayo fue escrito en 1916.

Sus ideas fueron absorbidas, modificadas y eventualmente transmitidas a las generaciones posteriores por un número significativo de movimientos, entre ellos, los futuristas, los dadaístas, y varios compositores y escritores de la década de 1920.

Igualmente importante fue el rol de Russolo al crear el primer sintetizador musical, al cual llamó *Intonarumori*; instrumento de ruidos, el cual podía producir una variedad de timbres diferentes; algunos que imitaban los sonidos de la naturaleza o de máquinas, algo totalmente nuevo.

Lo más significativo de estos timbres es que podían ser producidos sobre un rango de diferentes notas, algunas veces en más de dos octavas. Muchos de estos timbres “taladraban” los oídos con un gusto distinto a aquellos que son producidos por un Sintetizador electrónico.

El Arte del ruido presenta una nueva estética musical, una estética demasiado audaz para su tiempo, aunque sus contemporáneos (incluido aún Igor Stravinsky) consideraban a Russolo meramente un divertido excéntrico.

La tesis de Russolo consideraba que: ¿Si la música es sonido, por qué no utilizar todas las variedades de sonidos?, ¿por qué no puede abrazar la música, sonidos como aquellos hechos por la gente, animales, los sonidos de la naturaleza, los sonidos de una moderna sociedad industrial? Así, Russolo proyectaba una música que podía estar compuesta de los innumerables sonidos de la vida cotidiana.

#### Marinetti, Piatti y Russolo



La tesis de Russolo encontró su fuerza en las doctrinas de Filippo Tommaso Marinetti, cuyo Manifiesto de Futurismo apareció en la portada de “*Le Figaro*” el 20 de febrero de 1909 en París<sup>5</sup>.

El Manifiesto de Marinetti había proclamado una revisión total de los valores estéticos. Atestado con leyendas en sus páginas como: “quemem los museos”, “inunden las bibliotecas”, declarando ambos su militancia y su desprecio al pasado.

Dos años antes de la publicación del manifiesto de Russolo, Marinetti se había tomado la libertad de insertar en la publicación de Francesco Balilla Pratella “*Manifiesto Técnico de la Música Futurista*” un pasaje que claramente profetizaba el manifiesto de Russolo:

*“su música debe representar el espíritu de las masas, de los grandes complejos industriales, de trenes, de trasatlánticos en los océanos, de flotas navales, de automóviles y de aeroplanos. Deben agregar a los grandes temas centrales del poema musical el dominio de las máquinas y de la victoria real de la electricidad”*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup><http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/futurismo.html>

<sup>6</sup> *The art of noises* / by Luigi Russolo ; translated from the Italian with an introduction by Barclay Brown, New York pendragon, c1986

Indudablemente la asociación de Russolo con Marinetti, fue la que plantó la semilla de una nueva estética.

Si el tema de las máquinas y la tecnología no eran completamente nuevos con las ideas de Marinetti, sus métodos de moldear este tema en una forma poética moderna si lo fueron definitivamente.

Después de algunos años de la publicación de su manifiesto original, inventó una nueva técnica poética que llamó *palabras libres* (*parole in libertà*).

Concebida durante sus actividades como corresponsal de la guerra de Libia, sus *palabras libres* fueron esencialmente un intento por liberar los sonidos de la poesía de la sintaxis y la gramática. Su herramienta básica para conseguir este fin fue la onomatopeya. Los sonidos de ametralladoras, bombas, se convirtieron en nuevas palabras en un complejo vocabulario poético.

La repentina conversión de Russolo de pintor a músico solamente puede ser explicada por la firme creencia en su nueva visión.

Por las noches abandonaba su pintura para dirigir toda su energía a la creación de sus instrumentos de ruidos; fue un cambio que le llevó los siguientes veinte años de su vida.

El apoyo de Marinetti en los proyectos de construcción de instrumentos fue muy importante, ya que, además de apoyarlo para la preparación y posterior publicación de su manifiesto, probablemente aportó una porción, si no es que la mayoría de los fondos necesarios para el proyecto de construcción de los instrumentos, y continuó haciéndolo durante muchos años.

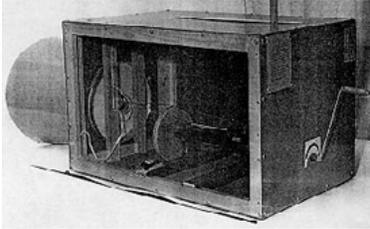
Para la época del manifiesto de Russolo, Marinetti ya había concebido y puesto en práctica la idea de “*el ruido como poesía*”. Para Marinetti significaba el descubrimiento de un nuevo lenguaje poético; para Russolo significaba la creación de un nuevo modelo de sonido musical, y la construcción de una orquesta entera de instrumentos increíbles con los cuales realizar ese modelo.

Russolo no había sido entrenado como músico; después de haber trabajado como diseñador de vestuario teatral, restaurador de pinturas renacentistas, y grabador en su tiempo libre, finalmente se unió al movimiento futurista de Marinetti como pintor en 1910.

Para principios de abril el primero de los instrumentos estaba listo para una demostración en público en Modena Italia.

El instrumento llamado “*burster*” (*scoppiatore*) producía un sonido similar al encendido de uno de los primeros automóviles; el sonido podía producirse en un rango de 10 tonos completos incluyendo todos sus microtonos intermedios.

Para cuando se realizó la demostración, otros tres instrumentos casi se habían terminado, el “hummer” que sonaba como un motor eléctrico, el “rubber” con un sonido como de chatarra metálica, y el “*crackler*” con un sonido como una cruz entre una mandolina y una ametralladora.



**Crepitador (crackler)**

Dos meses después, un público invitado a la casa de Marinetti en Milán, pudo escuchar 16 de esos instrumentos en una presentación de dos composiciones escritas por el mismo Russolo, *El despertar de una Ciudad* y *Encuentro entre automóviles y aeroplanos*.



**Orquesta de ruidos**

Poco después del fin de la primera Guerra Mundial Russolo recibió una pensión vitalicia del gobierno Italiano.

Su próxima gran aventura fue una serie de conciertos presentados en París en el Teatro des Champs Elysées en junio de 1921 en donde los dadaístas trataron de boicotear las presentaciones.



**Orquesta entonarumori**

El programa en París presentaba los instrumentos de Russolo en el contexto de una orquesta convencional. Russolo ya había combinado tambores y otros instrumentos de percusión con su orquesta de ruidos anteriormente.

Francesco Balilla Pratella había utilizado los instrumentos de ruidos en piezas para orquesta convencional, pero para Russolo era una nueva aventura.

La música para el concierto fue escrita por Antonio, el hermano de Russolo, y por Nuncio Fiorda, otro compositor Milanés.

Seis de las piezas escritas por Antonio Russolo fueron: *Prelude, Intermezzo, Serenade, Choral, Scherzo, Final*, las otras dos por Fiorda: *Capuccino, y Procesión en la Lluvia*.

Los conciertos en París consiguieron algo del efecto deseado y atrajeron la atención profesional hacia la música futurista. Además de que proveyeron a Russolo de gran ímpetu para continuar su trabajo como constructor de instrumentos de vanguardia.

En el otoño de 1922 los instrumentos se utilizaron en la producción de Marinetti *Fire Drum* en el Teatro Nacional de Praga; Francesco Balilla Pratella había escrito la música para la presentación.



Ugo Piatti con el Rumorarmonio

El uso primordial que se les dio a los instrumentos en esa ocasión fue para producir diversos efectos de sonido; un uso que posteriormente siguieron utilizando con el cine mudo.

Posteriormente planeó la construcción de un instrumento que combinaría varios de sus primeros instrumentos en uno solo que pudiera ser ejecutado por una sola persona.

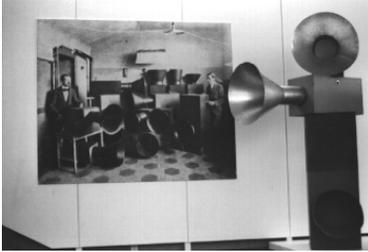
La construcción del nuevo instrumento al que llamó *Rumorarmonio* se terminó en abril de 1924, en noviembre presentó otros dos instrumentos nuevos en el Primer Congreso Nacional Futurista que se realizó en Milán como parte de una lectura titulada “*La unificación de los instrumentos de ruido en los armonios de ruido (5 teclados, 8 timbres)*”.

Pasó un año para que Russolo presentara otro concierto en el *Teatro del Popolo* en Milán (dic. 27, 1925) en ese concierto presentó el “arco enarmónico” una especie de sierra que podía ser utilizada como arco en las cuerdas de un violín, o de un cello produciendo un sonido inusual que de algún modo recordaba el sonido de una guitarra o de una mandolina.

El compositor Milanés Franco Casavola, arregló alguna de su música para ser ejecutada con el “*arco enarmónico*”, su *Intermezzo* para cello y piano aún existe. A finales de 1926 terminó de



construir el más impresionante de sus instrumentos, llamado *Single Noise Harmonium* que podía producir los timbres de todos sus primeros instrumentos.



**Reconstrucción del Intonarumori por Fred K. Prieberg, 1977.**

Este nuevo instrumento fue formalmente presentado en París donde participaron en la producción de la Pantomima Teatral Futurista en el *Teatro de la Madeleine* en mayo y junio de 1927, a finales de junio dio otro concierto de demostración en la *Sorbona*, concierto que describe en una carta a su esposa como un triunfo personal real; donde el programa consistió en improvisaciones con el “*Arco Enarmónico*” y con el “*Armonio de Ruido*”, algunas piezas de su hermano Antonio, y cuatro canciones arregladas para *Noise Harmonium* y voz por Casavola.

Russolo llegó a ser un conocido cercano de Edgar Varèse y otros intelectuales franceses durante este período.

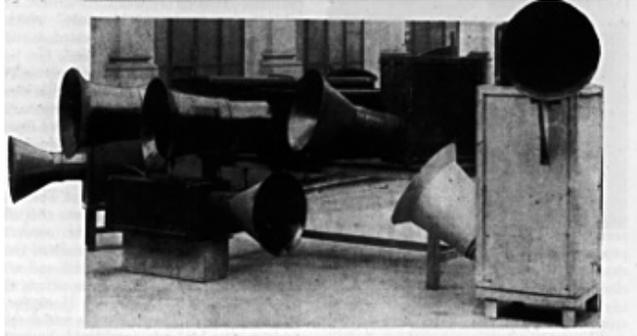
A excepción de un modelo de las partes que conformaban el *Enharmonic Piano*, instrumento que nunca fue terminado, a la fecha ninguno de los instrumentos de Russolo ha sobrevivido.

La desaparición de los instrumentos es una gran pérdida, ya que sería interesante recapturar los sonidos de aquellos conciertos de “música de ruidos” que molestó e intrigó a sus audiencias.

La lista de instrumentos construidos por Russolo es la siguiente:

- 1) *El Howler*: con un sonido parecido entre el de un instrumento tradicional de cuerda y el de una sirena.
- 2) *El Roarer*: Un ruido que retumba en las notas graves de los instrumentos.
- 3) *El Crackler*: un ruido crepitante en las notas agudas y un ruido estridente de choques metálicos en las notas graves.
- 4) *El Rubber*: con un sonido de chatarra metálica frotada, un sonido menos potente al de los anteriores instrumentos.
- 5) *El Hummer*: Con un sonido que asemeja un motor eléctrico, o los dinamos de una planta eléctrica.
- 6) *El Gurgler*: Un sonido como de agua corriendo por los canales para lluvia de una casa.
- 7) *El Hisser*: Con el sonido de una lluvia ligera, o el estruendo de una tormenta.
- 8) *El Whistler*: Un ruido como el silbido del viento.
- 9) *El Burster*: (1) Con un sonido parecido al encendido de un automóvil antiguo.
- 10) *El Burster*: (2) Un sonido como el de platos o vajijas de alfarería cayendo y quebrándose
- 11) *El Croacker*: Similar al croar de las ranas o sapos
- 12) *El Rustler*: Semejante al susurro de las hojas, o de la seda.

Los cuatro primeros instrumentos forman un grupo que comparte un modelo básico en la producción del sonido, en el cual discos de madera o metal giran contra un cable atado al centro del parche de un tambor.



**Noise Harmonium**

El mismo Russolo consideraba al *Noise Harmonium* el más importante de sus creaciones instrumentales, ya que este incluía los doce timbres básicos en un solo instrumento, ejecutado por una sola persona.

Otros de los efectos dejados por Russolo es una patente para un órgano tubular que podía producir dos notas diferentes simultáneamente.

Otra patente para un *Piano Enarmónico* en el cual el sonido es creado por cinturones frotándose contra resortes de metal, y los resortes pueden ser oprimidos para cambiar su nota.

La idea de introducir los sonidos de automóviles, aviones, en la música hoy en día es bien recibida, los instrumentos electrónicos actuales son capaces de producir una gran variedad de sonidos, con diferentes timbres y dinámicas.

Así las creaciones de Russolo sirvieron a su propósito de mostrar al mundo la necesidad de crear una nueva estética musical, una nueva idea de creatividad musical en el cual los compositores pudieran crear sus propios timbres, e inclusive su propia notación musical.

Si sus instrumentos no sobrevivieron, sus ideas sí lo hicieron.

La Historia no le ha brindado un lugar preponderante a este gran visionario, que junto con los futuristas, quedaron circunscritos a unas cuantas páginas en la historia de la Música.

A continuación mostramos algunos detalles importantes de su legado:

*Encuentro con Automóviles y Aeroplanos* puede ser la primera obra que incorpora el sonido de un motor de combustión interna en la música.

La opera *L'Aviatore Dro* (1915) de Balilla Pratella utilizó otra vez este instrumento para describir el ruido del motor de un aeroplano; algunos años antes se había propuesto tal sonido en el ballet de Erick Satie/Cocteau, *Parade*.

También fue Russolo de los primeros músicos en poner a discusión constante el uso de los microtonos como una práctica de uso común.

Como ya se vio en su manifiesto, las seis familias de ruidos que menciona no solo encerraban los ruidos del mundo moderno, sino todos los sonidos en general; ya que algunos de sus instrumentos recordaban sonidos de fenómenos naturales, tales como el viento, la lluvia, y el trueno, mientras que en algunos otros como el Cracler, o el Rubber, creaba sus propios sonidos.

La música escrita para él por su hermano, y por otros, es casi enteramente libre de cualquier imitación, incrementando los elementos técnicos y mecánicos de su arte, y es ahí donde radica el significado real de sus esfuerzos. Fue el precursor de la música electrónica, antes que la ciencia electrónica apareciera.

No existe directamente una liga entre Russolo y la llamada *música experimental* que irrumpió después del final de la Segunda Guerra Mundial. Hay algunas muestras de la influencia de Russolo, como el coro de ranas cerca del final de la ópera de Ravel *L'Enfant et les sortilèges*.

El naciente movimiento Dadaísta en Zurich mostró una especial atracción al movimiento italiano Futurista. Los primeros años de Dada estuvieron marcados por su propia versión de la música de ruidos.

Al mismo tiempo la poesía de ruidos, y la música de ruidos habían encontrado un renacimiento en Dada.

Fue a través de la agencia de Dada y movimientos relacionados que las ideas de Russolo fueron transmitidas hacia el futuro.

De algún modo indirecto esta liga puede haber sido la que ayudó a crear la atmósfera intelectual que hizo posible tan diversos fenómenos como la música concreta, los happenings<sup>7</sup>, y los Sintetizadores.

El ruido como parte del medio ambiente sirvió de inspiración para nuevos e insospechados recursos sonoros, por lo que la percusión surgió como la sección ideal para evocar diferentes ambientes, al mismo tiempo que el conocimiento de la música no-europea ayudó a que se utilizaran ritmos más complejos y abrieran una nueva dimensión en la composición que llevó a la percusión a un nivel protagonista dentro de la orquesta.

---

<sup>7</sup> **Happening** Manifestación artística surgida en los 1950 caracterizada por la participación activa de los espectadores, es efímera y espontánea, se produce generalmente en lugares públicos

Los fundamentos de esta nueva música los encontramos en **Stravinsky**, Debussy, **Bartok**, y especialmente **Varèse**.



**Bartok**



**Edgar Varèse**



**Igor Stravinsky**

Estos compositores le dieron una nueva importancia al rol que desempeñaba la percusión en la orquesta; en *La Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky los percusionistas tocan durante toda la obra en un nivel protagónico.

Al mismo tiempo durante la década de los 30's el auge de la música latina de baile, contribuyó a que se dieran a conocer nuevos instrumentos de percusión que posteriormente se fueron agregando al conjunto utilizado por las orquestas.



Durante la primera guerra mundial, en Europa se conoció el jazz americano. **Darius Milhaud**

Esto causó una gran impresión en compositores como Stravinsky, **Milhaud**, y Ravel. La batería de jazz introdujo un estilo completamente nuevo de percusión: ya que consta de tambores y platillos de diferentes timbres tocados al mismo tiempo por un solo músico.

En la orquesta sinfónica de finales del siglo XIX y hasta los 40's del siglo XX los percusionistas siempre estuvieron limitados a tocar un solo instrumento, y durante toda su vida activa lo desempeñaban, convirtiéndose en una forma de especialización. A partir de 1945 empezó a cambiar este tipo de enseñanza y a lo largo de todo el mundo se empezó a difundir el aprendizaje de esta disciplina, con la apertura de cursos de percusión como parte del entrenamiento en las escuelas y en los conservatorios; esto contribuyó a que la percusión fuera reconocida como una disciplina musical formal, y se empezaran a capacitar músicos suficientemente aptos o diestros que pudieran ejecutar todos los instrumentos de percusión<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Nota: Actualmente los percusionistas deben dominar las técnicas de ejecución de todas las familias de instrumentos de percusión, y posteriormente conseguir la especialización en un instrumento determinado si así lo desean.



IONIZATION (1931) de Edgar Varèse representa la primera pieza orquestal escrita completamente para percusiones, que integra 13 ejecutantes tocando 37 instrumentos diferentes.

**Edgar Varèse**

Este trabajo establece el precedente para el repertorio basado en ensambles, o solos de percusión.

Amadeo Roldán, John Cage, Lou Harrison, y Carlos Chávez son algunos de los compositores que siguieron la línea de Varèse, y desarrollaron con la percusión colores, ambientes, texturas rítmicas hasta llegar a un alto grado de complejidad.

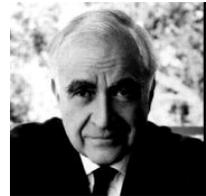
Ejemplos:



John Cage

- Edgar Varèse *IONIZATION* (1931)
- Amadeo Roldán *RÍTMICAS 5 y 6* (1930)
- José Pomar *PRELUDIO Y FUGA RÍTMICOS* (1932)
- John Cage *CONSTRUCTION IN METAL* (1939)
- Carlos Chávez *TOCCATA* (1942)
- Lou Harrison *CANTICLE #1* (1940)
- CANTICLE #3* (1942)

Carlos Chávez



Además de estos importantes ejemplos, presento una pequeña muestra de otras grandes obras compuestas durante el siglo XX para diferentes tipos de ensambles, tanto orquestales, de cámara y solos en los que los instrumentos de percusión son importantes:

- |                               |  |  |
|-------------------------------|--|--|
| <b>Stravinsky,</b>            |  | <i>Histoire du soldat</i> (1917)   |
| <b>William Kraft,</b>         |  | <i>Concerto for Timpani and Orchestra</i> (1910-1949)  |
| <b>Aaron Copland</b>          |  | <i>El Salón México</i> (1932-1936)   |
| <b>Silvestre Revueltas</b>    |  | <i>Janitzio</i> (1933),  |
| <b>Silvestre Revueltas</b>    |  | <i>Sensemaya</i> (1938)  |
| <b>Silvestre Revueltas</b>    |  | <i>La noche de los mayas</i> (1939)  |
| <b>Alberto Ginastera</b>      |  | <i>Ballet Estancia op.8 –</i> (1941)   |
| <b>José Pablo Moncayo</b>     |  | <i>Huapango</i> (1941)   |
| <b>José Pablo Moncayo</b>     |  | <i>Tierra de Temporal</i> (1949)   |
| <b>Pierre Boulez</b>          |  | <i>Le Marteau sans Maître</i> (1953/1955)  |
| <b>Karlheinz Stockhausen,</b> |  | <i>No. 9 Zyklus For One Percussionist</i> (1959)   |
| <b>Karlheinz Stockhausen</b>  |  | <i>Mikrophonie I</i> , tam-tam, dos micrófonos y dos filtros con potenciómetros (6 intérpretes) (1964) |
| <b>Leonardo Velázquez,</b>    |  | <i>La Ronda</i> (1967)   |
| <b>Minoru Miki</b>            |  | <i>Time for Marimba</i> , (1968)   |
| <b>Iannis Xenakis</b>         |  | <i>Persephassa</i> (1969)  |
| <b>Steve Reich</b>            |  | <i>Clapping Music</i> (1972)   |
| <b>Steve Reich</b>            |  | <i>Music for Pieces of Wood</i> (1973) para cinco pares de claves afinadas                             |
| <b>Toru Takemitsu</b>         |  | <i>Rain Tree</i> (1981)  |
| <b>Lou Harrison</b>           |  | <i>Double Concerto for Violin, Cello, and Gamelan</i> (1982)   |
| <b>Lukas Foss</b>             |  | <i>Percussion quartet</i> (1983)   |

<b>Minoru Miki</b>	<i>Marimba Spiritual (1984)</i>
<b>Lou Harrison</b>	<i>Varied Trio (1987)</i> , utiliza el gamelán de Indonesia, hace uso de latas y otros materiales.
<b>Iannis Xenakis</b>	<i>Rebounds (1987/88)</i>
<b>Takehito Shimatsu</b>	<i>Critical Point (1993)</i>

El desarrollo de la tecnología ha permitido a los compositores actuales explorar ámbitos desconocidos para los compositores de la primera mitad del siglo XX, y les ha permitido combinar los sonidos modificados, o creados electrónica y/o digitalmente, con los sonidos naturales de los instrumentos, incrementando exponencialmente las posibilidades de creación de nuevas expresiones sonoras.

Es tan basta la producción musical en estos campos que sería imposible tratar de abordarla en estas notas al programa, en donde se presentará una pieza para bongoes y cinta, un dueto para vibráfono y marimba, cuatro piezas para cuatro timbales y un ejecutante, y por último, un concierto para marimba acompañado por un ensamble de percusiones.



## BIOGRAFÍA

### Antonio Fernández Ros

<sup>9</sup>Nació en la ciudad de México en el año de 1961. Sus primeros estudios musicales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en donde estudió composición.

Consiguió una beca del Gobierno de México para cursar estudios en el *Mannes College of Music* de Nueva York, donde se graduó en la licenciatura.

Después realizó estudios sobre música nueva en el *Graduate Center City University* de la misma ciudad, con los maestros George Perle y Carl Schachter.

Posteriormente fue becado por el gobierno francés para realizar estudios de música por computadora y nuevas tecnologías en el *IRCAM (Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique)* de París, en el *GRM (Groupe de Recherches Musicales)* y en la *Universidad de la Sorbona* con Iannis Xenakis.

De 1990 a 1995 trabajó como Coordinador del Laboratorio de Música por Computadora de la Escuela Nacional de Música, (actualmente llamado Laboratorio de Informática Musical y Música Electroacústica LIMME).

Fue becado en dos ocasiones por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA, y en 1995 obtuvo el apoyo de la Fundación Rockefeller.

De 1995 a 1996, viajó a Italia invitado por el Centro de Artes Benetton, que era dirigido en ese momento por el fotógrafo Oliviero Toscani.

Entre sus obras encontramos música de cámara, música electroacústica y música para orquesta.

Algunas de sus obras han sido interpretadas en importantes sedes y Festivales a nivel mundial, por mencionar algunos podemos nombrar el *New York's Merkin Hall*, en la *Academia de Música de Brooklyn*, en el *Festival Internacional Cervantino*, en Series de Música Contemporánea de Northwestern University, *Festival de Música Nueva de Buffalo*, en el *Festival de la Sociedad de Música Electrónica de Estocolmo*, *Centro de Arte Contemporáneo Luigi Pecci* en Prato, Italia, y por la *Filarmónica de Brooklyn*.

---

<sup>9</sup> Rodríguez Gómez, Lester. *Notas al Programa. Opción de Tesis para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-percusiones*. Escuela Nacional de Música. UNAM, México D. F., 2002, P. 23.

De su catálogo como compositor podemos citar:

*Relaciones*, para dos flautas (1980),

*Pieza para dos Pianos*, (1981),

*Trío* para flautas,

*Sinfonía de cámara*, estrenada en el Festival hispano-americano del Marymount College Nueva York (1984),

*Sexteto*, para piano, cuarteto de cuerdas y percusión, estrenada por miembros de la Orquesta Filarmónica de Brooklyn (1985),

*Canción*, para soprano y orquesta (1986),

*Llama de Amor vivo*, para piano, dos percusiones, cinco sopranos y transformación electrónica (1988),

*Bagatela* (ejercicio de estilo), estrenada por la Filarmónica de Brooklyn, bajo la batuta de Lukas Foss (1989), entre otras.

### ***Aritmética del Sol***

Esta obra fue compuesta en el año de 1994, para un solo ejecutante y un par de bongoes, con una cinta magnetofónica como acompañamiento; podemos comentar que esta obra es una de las obras escritas en México, en que el compositor combina la música electroacústica con instrumentos de percusión; también se puede decir que es la primera pieza en la que se emplea el bongó como instrumento solista acompañado y combinado con un medio electrónico.

El material sonoro que se utiliza en la cinta como acompañamiento, está compuesto por sonidos de percusiones manipulados o modificados electrónicamente, entre los que podemos encontrar sonidos de instrumentos como marimba, congas, pandero, vibráfono, platillos tocados con arco, wood blocks, timbales cubanos y principalmente sonidos de bongó procesados y transformados, además de que también podemos escuchar el sonido de un bongó “sampleado”<sup>10</sup>. En general el trabajo de procesamiento de la cinta magnetofónica

---

<sup>10</sup> El término “samplear” significa tomar una muestra del sonido natural de un instrumento y reproducirlo digitalmente en un secuenciador o un sintetizador.

es bastante limitado, (como el mismo compositor menciona en una entrevista realizada por Israel Moreno<sup>11</sup>)

*“y se reduce sólo a cambiar la ecualización de los sonidos, filtrar el sonido original, reproducirlo al revés, tratar de fundir el sonido del bongó con otro, ya sea procesado o no, entre otros procesos básicos.”*

Parte de la interacción acústica y electrónica que pretende el compositor al escribir esta pieza se manifiesta con la intención de crear sonidos de bongó alterados o sin alterar, de tal manera que no se confundan con el bongó en vivo interpretado por el instrumentista.

En una entrevista realizada al autor<sup>12</sup>, menciona:

*“Una relación con la que juego para establecer un puente sonoro mas allá de la relación rítmica que pueda llegar a tener dentro de la composición, es la relación sonora, y busco establecerla a partir de los timbres que se escuchan en la cinta y los timbres que utiliza el bongó en vivo.”*

La pieza está estructurada en tres partes, y más bien pretende representar una imagen mental de una situación imaginaria en la que intervienen factores físicos como el entorno de un desierto, formado por el sol, el cielo, la arena; y la distorsión mental que va sufriendo un personaje al tiempo en que su cuerpo se va debilitando afectado por la larga exposición al sol, al cansancio, y la pérdida de percepción del tiempo y el espacio al sufrir alucinaciones provocadas por estar expuesto a una situación tan extrema con los elementos de la naturaleza.

En la misma entrevista el autor describe el lenguaje y los materiales utilizados:

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

---

<sup>11</sup> Moreno Vázquez, José Israel. *Concierto Didáctico. Música Electroacústica para percusiones de compositores mexicanos. Opción de Tesis para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-percusiones*. Escuela Nacional de Música. UNAM, México D. F., 2001, P. 40.

<sup>12</sup> Ídem. *Concierto Didáctico. Música electroacústica para percusiones de compositores mexicanos. Opción de Tesis para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-Percusiones*. Escuela Nacional de Música. UNAM, México D. F., 2001, p. 40

*personaje bajo el sol...El tiempo está ligado a la aritmética, entonces el sol crea una aritmética a los efectos psicológicos de este hombre... ”<sup>13</sup>.*

La pieza comienza con un tempo lento y sonidos aislados, va creciendo y acelerando poco a poco, incluyendo muchos sucesos con variaciones en la parte media, hasta llegar al final con una mayor intensidad rítmica.

Otro comentario que señala el compositor con respecto a la obra:

*“...la parte que más me interesa de la pieza es el aspecto rítmico, para mí es lo más importante”<sup>14</sup>.*

De tal forma que al abordar la pieza hay que hacerlo con especial atención en el aspecto rítmico para poder interpretar fielmente la intención del compositor.

Durante el transcurso de la pieza el bongó solista realiza patrones rítmicos que son interrumpidos abruptamente, por un cambio de material en la cinta, y se escuchan sonidos aislados de platillos y vibráfono manipulados.

Estas secuencias nos parecen monótonas y repetitivas, ya que siempre que aparecen pretenden recordarnos el paisaje desértico que describe el compositor, con el sol abrasador que ocasiona alucinaciones al personaje principal.

Estas secuencias se van haciendo cada vez más breves, porque van apareciendo con más frecuencia.

Posteriormente el compositor retoma otro patrón rítmico en la cinta, que se vincula con el bongó en vivo, y se interrumpe con el pasaje que actúa como ritual y que nos recuerda la imagen del sol. El mismo esquema se va repitiendo sucesivamente hasta el final, pero los patrones rítmicos que utiliza se van haciendo cada vez más complejos y largos, mientras que las interrupciones son cada vez más cortas y espaciadas.

Las figuras rítmicas que conforman los patrones utilizados en la pieza están compuestas por figuras de octavos y dieciseisavos principalmente, y casi siempre son tocados por el percusionista y la cinta al mismo tiempo.

Estos motivos no se repiten indiscriminadamente, sino que se van transformando y poco a poco se van haciendo más complejos durante el transcurso de la pieza. A todo este material se le van agregando pequeñas células de los patrones anteriores que lo van haciendo más complicado y cada vez más largo.

---

<sup>13</sup> Ídem, p. 41

<sup>14</sup> Ídem, p. 40

Las figuras rítmicas que se ejecutan en los bongoes, se deben diferenciar entre sí por las alturas de los sonidos que hay que tratar de sacar del instrumento, con diferentes tipos de ataques en cada uno de los parches.

Las posibilidades que ofrecen los parches del bongó nos permiten conseguir el efecto de escuchar cuatro diferentes alturas de sonido en cada una de las membranas. Abarcando las ocho notas diferentes que pide el compositor en la ejecución.

Para la obra, la limitación sonora de las diferentes alturas en la ejecución del instrumento, podría ser un obstáculo grave en la calidad de la pieza, pero esta limitante es compensada con los cambios de tempo y con las notas graves aisladas ejecutadas en la parte electrónica, que irrumpen en la monotonía generada por la ausencia de dinámicas y la semejanza de los timbres.

Algo muy importante a tener en cuenta al abordar esta pieza es que el compositor deja a discreción del intérprete los ocho diferentes sonidos a escoger para la ejecución.

Esto permite que cada vez que se interprete la pieza se podrán escuchar las diferencias entre cada una de las personas que la ejecute, ya que aunque se toquen los mismos ritmos, cada ejecutante le imprime su sello personal al tener la posibilidad de elegir el tipo de golpe a utilizar en cada una de las diferentes alturas, y por otro lado al sonido que produce en el instrumento con cada uno de los golpes que elija debido a la forma de sus dedos, al tamaño de sus manos, y a la técnica empleada para la obtención de los sonidos.

A lo largo de la pieza se puede notar un constante cambio de valores metronómicos que le da variedad, este es un recurso utilizado por el compositor para romper con la monotonía generada por las limitantes de sonidos y dinámicas; también se puede pensar en que estos cambios son modulaciones métricas sencillas, que crean suaves cambios de tempo, exceptuando las ocasiones en que la intención del compositor es la de mostrar cambios bruscos en la velocidad del pulso.

## **Análisis Musical**

### **Esquema<sup>15</sup>**

Introducción (1-15)

Primera parte:

- 1er. Patrón rítmico en 4/4, (16-21)
- 1ª Sección de sonidos metálicos (22-25)
- 2º Patrón rítmico en 4/4, (26-29)
- 2ª Sección de sonidos metálicos (30-33)
- 3er. Patrón rítmico, cinta en 4/4 y bongó en  $\frac{3}{4}$  (34-38)
- 3ª Sección de sonidos metálicos (39-43)
- 4º Patrón rítmico en 4/4 (44-58)
- 4ª Sección de sonidos metálicos (59-63)
- 5º Patrón rítmico en 4/4 (66) y se desarrolla del (70-98)
- 5ª Sección de sonidos metálicos (99-105)

Segunda Parte:

- 1er. Patrón rítmico en 12/8 (105) y se desarrolla hasta (145)
- Sección de sonidos metálicos en 7/8 (146-175)

Tercera Parte:

- Inicia en el compás (176)
- Patrón rítmico en 4/4 (181-184) y se desarrolla hasta (195)
- Patrón rítmico en 8/8 (196) y se desarrolla hasta el final.

La pieza está dividida en tres partes.

La primera parte abarca los primeros 23 sistemas, y está comprendida entre el inicio de la pieza y el compás 103.

Durante la introducción el compositor nos presenta los materiales que vamos a encontrar durante el transcurso de toda la pieza: las figuras de cuarto, un trino que comienza *fp* (forte piano) y después crece a *f* (forte), y tresillos. (Ilustración 1)

---

<sup>15</sup> (copiado de la Tesis de) Moreno Vázquez, José Israel. *Concierto Didáctico. Música Electroacústica para percusiones de compositores mexicanos. Opción de Tesis para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-percusiones*. Escuela Nacional de Música. UNAM, México D. F., 2001, P. 43-44.

Ilustración 1

El primer tema o patrón rítmico en 4/4, se presenta a partir del cambio de tempo en el compás 16. (Ilustración 1) Comienza con un patrón rítmico del bongó con octavos en la cinta, y tres compases después se incorpora el ejecutante complementando el patrón con figuras de apoyaturas, octavos y dieciseisavos. Este primer patrón presenta los sonidos de la membrana aguda del instrumento. (Ilustración 2)

Ilustración 2

En el compás 22 se presenta el sonido del parche grave del bongó ejecutado por el instrumentista, y aparece la primera modulación métrica con un cambio de tempo, que introduce por primera vez en la cinta los sonidos de vibráfono y platillos manipulados “sonidos metálicos”, para volver en el compás 26 al primer patrón de octavos en 4/4 que se escuchó en la cinta, ahora con acompañamiento de marimba y que complementa el bongó ahora con dieciseisavos y algunas combinaciones de octavos y dieciseisavos con una variación del primer patrón, que ahora introduce dentro de un patrón los primeros tres sonidos del parche grave.

Del compás 30 al 33 se escuchan los sonidos metálicos por segunda ocasión, para continuar con el patrón rítmico de la cinta en 4/4 en el compás 34, con una variación que modifica las alturas e introduce la figura de octavo y dos dieciseisavos en el patrón. (Ilustración 3)



Ilustración 3

En el compás 35 el bongó emplea los tresillos de la introducción, y presenta un patrón de dieciseisavos con una célula de tres tiempos que se sobrepone a la de la cinta en cuatro tiempos, hasta que nuevamente interrumpen los sonidos metálicos en la cinta y el bongó realiza un trino similar al del principio, ahora con crescendos y diminuendos, y de casi cinco compases de duración; en el compás 44 hay un cambio de tempo y la cinta presenta un nuevo patrón en 4/4, este patrón muestra un ritmo compuesto por una figura de dos dieciseisavos con octavo y una serie de octavos en cada compás acompañado de sonidos de timbales cubanos; en el compás 47 el ejecutante complementa con un patrón que dura dos compases formado por treintaidosavos, dieciseisavos, octavos y silencios de dieciseisavos, después de una breve pausa los timbales dan la entrada para el mismo patrón con el solista a partir del 50 que dura cuatro compases, y se vuelve a repetir el esquema en el 55 con sonidos de congas, timbales cubanos y un pandero, convirtiéndose en un ritmo muy acompasado y cadencioso, que es interrumpido en el compás 59 por los sonidos metálicos, y se inserta una modulación métrica con un cambio de tempo que dura cuatro compases.

Con el cambio de tempo del compás 63 la cinta retoma el patrón del compás 44 ahora agregando un pandero, el solista se agrega en el tercer compás completando el ritmo con dieciseisavos y octavos durante tres compases, y ya en el 70 se presenta el patrón completo durante cuatro compases, y en la cinta se escucha una marimba con el sonido modificado, a partir del compás 74 el bongó continúa con un patrón en el que se mantienen las alturas, y hay cambios de compás por lo tanto cambia la acentuación, en la cinta se escuchan sonidos

metálicos que interactúan con el solista por primera vez, se pueden apreciar frases de tres compases que se repiten en tres ocasiones.

En el 85 el bongó en vivo presenta tresillos de dos tiempos y en el 88 repite la frase anterior de tres compases, en el 91 se repite el esquema de los tresillos, para continuar con una variación de tresillos muy rápidos del 93 al 97 que representa un reto para el ejecutante, por lo complicado del pasaje, para concluir con un compás de tresillos de dos tiempos y llegar a un cambio de tempo donde se presenta una especie de reexposición de la introducción ahora con los sonidos de los bongoes al unísono entre la cinta y el ejecutante, y el ambiente de los sonidos metálicos que dura cinco compases y concluye la primera sección.



Ilustración 4

Con un cambio de tempo y en compás de 12/8 comienza la segunda parte, la cinta acompaña con sonidos de pandero y un pequeño motivo en el bongó sintetizado, el solista presenta un patrón con treintaidosavos y dieciseisavos en el parche grave para presentar un patrón a base de octavos y dieciseisavos con sonido de bongoes en la cinta, que acompaña al patrón que toca el solista, posteriormente aparecen variados cambios de compás de 9/8, 6/8, 7/8, y finalmente se retoma el mismo patrón en 12/8 en el compás 116, (Ilustración 4) con algunas variaciones que se van presentando a continuación en el desarrollo del patrón rítmico y lo van haciendo más complejo, (Ilustración 5) En la cinta se escuchan elementos ya presentados con anterioridad.



Ilustración 5

En esta sección no hay interrupciones, por lo que desde el inicio se nota una gran energía y fluye de una manera continua.

A partir del compás 138 comienza una sección en la que poco a poco se convierte en una serie de preguntas y respuestas entre la cinta y el solista, (Ilustración 6) y continúan posteriormente ahora escritos en compás de 7/8, hasta que concluye con un unísono entre la cinta y el solista en dos ocasiones en los compases 166 y 169, a partir de aquí se pierde toda la energía que caracterizó a esta sección y concluye en el 174.



Ilustración 6

La tercera parte comienza en el compás 176 (Ilustración 7) con un cambio de tempo y un patrón de dieciseisavos que surge en la cinta con sonido de bongoes sintetizado y acompañamiento de pandero durante cuatro compases, en el 181 se agrega el solista con un patrón de treintaidosavos y dieciseisavos que se mantiene sin cambios durante cuatro compases; se desarrolla el patrón con variaciones del bongó en vivo sobre el mismo patrón de la cinta, volviéndose más complicado en los compases 186-187 y 189-190, posteriormente se incluyen cambios de compás 7/16, 3/16, y 4/8, hasta llegar al último cambio de tempo en el 196, en la cinta se escucha un patrón de dieciseisavos que se establece durante dos compases y se integra el solista con un patrón de treintaidosavos y dieciseisavos incluyendo algunos acentos utilizando el parche agudo solamente, durante cuatro compases, y haciendo una variación en el patrón del solista con la misma base en la cinta durante los siguientes cuatro compases.



Ilustración 7

A partir del compás 207 comienza el último patrón de treintaidosavos y dieciseisavos en la parte solista sobre otro patrón de dieciseisavos en la cinta donde se escuchan de nuevo sonidos graves de marimba y pandero, se va modificando el patrón del solista haciéndose más complejo hasta que en el 211 desaparece el patrón de la cinta, y continúa el solista haciendo un piano súbito que marca el inicio de la parte final de la pieza y se escuchan sonidos de marimba en la cinta seguido de un gran crescendo de dos compases en el patrón del bongó hasta llegar a un *ff* (fortísimo), que se mantiene durante otros dos compases hasta el compás 216 donde se re-expone el tema de la introducción con unísono entre la cinta y el ejecutante y en el siguiente compás se integra un redoble en *fp* (forte-piano) y crescendo hasta rematar con el golpe final en *ff* (fortísimo) junto con la cinta. (Ilustración 8)



Ilustración 8

## Comentario

Al empezar a trabajar con esta pieza tuve que determinar el tipo de golpes que utilizaría en cada uno de los bongoes. Ya que la escritura de la pieza marca cuatro alturas en los espacios del pentagrama del grave al agudo en cada uno de los bongoes, decidí que para la nota mas grave del bongo grande usaría el golpe apagado al centro del parche con toda la palma de la mano, el siguiente con las yemas de los dedos al centro del parche, el que sigue con las yemas de los dedos en la orilla del parche, y el más agudo con *slap* (armónico), y la misma secuencia de golpes en el parche agudo.

Como menciona el compositor, el ejecutante debe cuidar el ritmo como aspecto más importante en la pieza, ya que el tiempo en la cinta es implacable, y se debe mantener siempre pegado a la velocidad que marca.



### <sup>16</sup>DAVID FRIEDMAN, 1944

Vibrafonista y Marimbista, David Friedman ha tocado y grabado extensivamente desde principios de los 70's.

Estudió batería a mediados de los 50's, y marimba y xilófono en los 60's.

Friedman estudió la carrera de percusiones en la *Universidad de Julliard*, en donde sus tutores fueron Teddy Charles y Hall Overton.

En la década de los 60's fue miembro de las orquestas *New York Philharmonic* y *Metropolitan Opera*.

---

<sup>16</sup> Ron Wynn, All Music Guide, [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com), [www.univision.com/uv/music/1008551/David\\_Friedman/biografia](http://www.univision.com/uv/music/1008551/David_Friedman/biografia)

Trabajó con Wayne Shorter, Horace Silver, Joe Chambers, Hubert Laws y Horacee Arnold en la década de los 70's.

Después de varias giras y participar en el *Ludwig Drum Co. workshops* con Dave Samuels; Friedman y Samuels decidieron formar un duo en 1975, y ambos lideraron el cuarteto *Double Image* de 1977 a 1980.

Friedman realizó grabaciones con Daniel Humair en 1979 y con Chet Baker en 1982.

Fue instructor de la *New York's Manhattan School of Music*, y de la *Montreux's Institute for Advanced Musical Studies* a mediados de los 70's.

David Friedman, renombrado internacionalmente vibrafonista, marimbista, compositor y educador de Jazz, tiene su propio mensaje musical, nacido de diversas y fascinantes influencias musicales.

Pocos músicos de Jazz pueden afirmar tener un espectro tan amplio de experiencia en grabaciones y presentaciones, con personalidades como Leonard Bernstein, Luciano Berio, Bobby Mc Ferrin, Wayne Shorter y Yoko Ono.

Además de que se le ha escuchado en presentaciones y grabaciones con Joe Henderson, Horace Silver, Johnny Griffin, Jane Ira Bloom, Ron Carter y John Scotfield.

Sus composiciones han sido interpretadas en una realización de Enja Records ganadora de premios con Chet Baker llamada *Peace*, con el bajista Buster Williams y el baterista Joe Chambers. Friedman se presentó como solista en esta grabación.

En 1977, Friedman fue co-fundador del único cuarteto de vibráfono y marimba, llamado *Double Image*; en el mismo año su álbum, *Double Image*, fue nominado para el premio Grammy, en Alemania. Posteriormente fue reeditada una edición especial por Enja Records.

Otra realización con la misma disquera llamada *Sombras de Cambio*, con el pianista Gerry Allen, el bajista Anthony Cox, y el baterista Ronnie Burrage, fue votado por la revista *Downbeat* como "Uno de los mejores 20 CD del año" en 1982.

La grabación del trío de Friedman con el baterista estrella Daniel Humair y el bajista J. F. Jenny-Clarke, documentado en 1992 en una presentación en vivo que se llamó *Ternaire* nos muestra un jazz moderno con improvisaciones interactivas, y un amplio rango que va de un manejo agresivo del swing a un lirismo tierno.

Como maestro líder en percusión y jazz, David Friedman, encabeza el Departamento de Jazz de la Hochschule der Künste en Berlin, Alemania. Ha sido profesor de estudios de Jazz desde 1989. También es autor de *Mirror from Another* publicación de Warner Bros., de una colección de estudios pedagógicos para vibráfono, técnica de vibráfono, técnica de pedal y apagado, editado por Berklee Press Publications, y distribuidas por Hal Leonard.

Percusionistas de todo el mundo consideran este trabajo como el libro más importante en el arte del fraseo en el vibráfono.

Friedman es considerado un maestro muy dedicado y una inspiración para sus alumnos, además de seguir activo en sus presentaciones, y como compositor.

El proyecto de Friedman con el bandoneonista Dino Saluzzi, *Astor Piazzola Heredero del Tango Moderno*, es una síntesis de Jazz Americano con improvisación étnica Argentina, y el talentoso bajista Anthony Cox completa el trío.

El CD grabado en 1996 llamado *Ríos* con la compañía Intuition Records, ha sido llamado “una verdadera obra de arte” por el *Chicago Tribune*

Quizás uno de los más grandes logros de David Friedman es la grabación de un solo utilizando sonidos de marimba y vibráfono, creando ricas texturas sonoras.

Esta es la primer grabación en su tipo hecha por un intérprete de teclados de percusión, titulada *Air Sculpture* con la empresa Traumton Records. En las reseñas de los amigos del Jazz escriben:

“Esta música está hecha de la misma forma de la que están hechos los sueños”. “Esta atrevida grabación es fascinante”.

El *Die Woche* de Alemania llama a *Air Sculpture* “una humilde obra maestra”

Su proyecto llamado *Other Worlds* presenta un trío con una instrumentación y sonido muy propio, destacándose la presencia del acordeonista francés Jean Louis Matinier, y el brillante virtuoso del bajo Anthony Cox. Este CD *Other Worlds* fue grabado en 1996 por la compañía Intuition Records y lanzado al mercado en diciembre de 1997. En esta jornada musical presentan composiciones originales, y diálogos en la improvisación de increíble profundidad y belleza.

Friedman participa en proyectos especiales como, con la Big Band NDR con quien tocó un programa completo con sus composiciones, además también realiza grabaciones y viaja haciendo presentaciones regularmente con *Double Image*, el original dueto con su socio desde hace 20 años, Dave Samuels. Patrocinados por Yamaha y Mallettech, el dueto regularmente se presenta en los eventos internacionales de la Percussive Arts Society, y en colegios y universidades de todo el mundo.

En el verano de 2002, invitó al virtuoso vocalista Bobby Mc Ferrin para que lo ayudara a celebrar el 10° aniversario oficial del Departamento de Jazz de la Universidad de las Artes. Uno de los momentos más excitantes de este evento fue el dueto espontáneo entre Friedman y Mc Ferrin

En el 2003 formó un nuevo trío *Tambour*, con un saxofonista estrella alemán llamado Peter Weniger, y el bajista, Pepe Berns.

El CD *Earfood*, grabado con la compañía Skip Records, fue hecho en enero de 2004 y actualmente es número 30 en las listas de popularidad del jazz.

Ya sea tocando solo, con su nuevo trío, *Tambour*, o en dueto con Keiko Abe, ó con Dave Samuels, Friedman inserta largas, y fluídas frases angulares a sus solos deslizándose más allá de sus limitaciones técnicas instrumentales.

Sus composiciones son de una riqueza rítmica y armónica con un toque de ironía. Su objetivo, después de todo, es comunicar.



### <sup>17</sup>DAVE SAMUELS, 1948

Un talentoso ejecutante de vibráfono y marimba, Dave Samuels ha ganado su gran fama por todos los años que pasó con *Spyro Gyra*; inició con su primer instrumento, la batería cuando tenía seis años, pero para cuando asistía a la *Boston University* (de donde se graduó en Psicología), estaba estudiando instrumentos de teclado de percusiones.

Samuels asistió a la escuela *Berklee School of Music*, en donde uno de sus maestros fue *Gary Burton*, y pronto también él se convirtió en maestro de la escuela.

Samuels tuvo la oportunidad de trabajar con *Pat Metheny* y *John Scofield* en Boston, y posteriormente en 1974, realizó giras y grabó con *Gerry Mulligan*.

---

<sup>17</sup> Scott Yanow, All Music Guide, [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com), [www.univision.com/uv/music/1121673/Dave\\_Samuels/biografia](http://www.univision.com/uv/music/1121673/Dave_Samuels/biografia)

Otras de sus primeras experiencias incluyeron el trabajar con los grupos *Timepiece*, *Frank Zappa*, y *Double Image*, donde interactuó con su amigo el vibrafonista Don Friedman (*David Friedman*) de 1977-1980.

Samuels comenzó su asociación con *Spyro Gyra* en 1979 al ser invitado a sus grabaciones; finalmente en 1986, se convirtió en miembro de la banda y el único solista a quien los críticos de jazz elogiaron.

Desafortunadamente sus grabaciones como solista al correr de los años, particularmente de mediados de los ochentas en adelante, que realizó para MCA y GRP, tendieron a ser demasiado comerciales y un tanto decepcionantes.

De cualquier forma, posteriormente a que dejó el grupo de *Spyro Gyra* a mediados de los noventas, Dave Samuels ha realizado algunas grabaciones impresionantes con el grupo *Caribbean Jazz Project*, añadiendo principalmente la marimba a la banda, la cual co-liderea con Andy Narrell (steel drum), y Paquito de Rivera (clarinete/alto),

La mejor forma de tener una impresión más acertada de este gran músico es escucharlo en alguna de sus constantes y agradables presentaciones en concierto.

Con su distinguida personalidad musical, Dave Samuels se ha posicionado como uno de los mejores marimbistas de su generación. Se le ha reconocido por su nuevo sonido fresco, y su creatividad musical al improvisar tanto en la marimba como en el vibráfono.

Dave ha demostrado su versatilidad y ganado el reconocimiento mundial al presentarse en público y en grabaciones con una amplia gama de artistas del rango de *Gerry Mulligan*, *Oscar Peterson*, *Chet Baker*, *Stan Getz*, *Carla Bley*, *The Yellow Jackets*, *Path Metheny*, *Bruce Hornsby*, *Frank Zappa*, *The Fantasy Band*, *Spyro Gyra*, *Double Image*, and *The Caribbean Jazz Project*.

A lo largo de su carrera, también ha sido reconocido por sus “fans” y por los críticos, tanto por su alta calidad en las grabaciones, como en sus presentaciones.

Durante su estancia con el grupo de *Spyro Gyra*, en la quinta ocasión en que el grupo fue nominado para los premios Grammy, fueron llamados los “Artistas de Jazz Contemporáneo # 1”, y el “Grupo de Jazz Contemporáneo de los 80’s” por la revista *Billboard*.

Otros premios que ha obtenido, han sido el ser votado como el “mejor vibrafonista” en las revistas *Jazziz* y *Modern Drummer*.

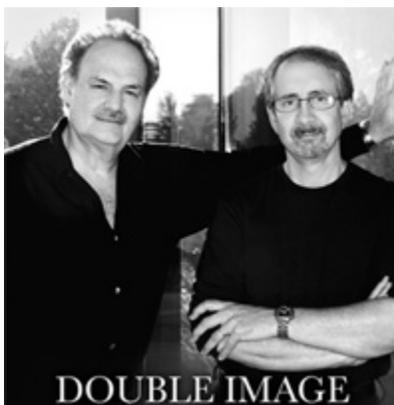
También recibió un premio *Grammy* en el año 2003 como “mejor grabación latina de Jazz” con su grupo *The Caribbean Jazz Project*, con su CD, *The Gathering*.

En el 2004 recibió una segunda nominación como “mejor grabación latina de Jazz” con *Caribbean Jazz Project* por la realización de *Birds of a Feather*, y en el 2005 por tercer año consecutivo recibió la nominación al Grammy con *Caribbean Jazz Project* con el disco *Here and Now – Live in Concert*.

Su más reciente material discográfico con *Caribbean Jazz Project* se titula *Mosaico* y en él se destacan *Paquito de Rivera* en el sax alto/clarinete, y *Andy Narrell* tocando Steel Drums, con tres nuevos “tracks” originales.

En el resto del disco se agregan por primera ocasión los sonidos del órgano, y el violín (cortesía de *Alain Mallet* y *Christian Howes*, respectivamente) otorgando al grupo una textura totalmente diferente y única en su oferta musical.





### ***CAROUSEL***

Es una pieza compuesta por los dos excelentes músicos, en la época en que actuaron como dueto por el año de 1975, en sus presentaciones y giras por diferentes escenarios de la Unión Americana; Carousel está escrita para marimba y vibráfono.

En las presentaciones que realizaba el dueto, David Friedman tocaba el vibráfono, y Dave Samuels la marimba.

Es una pieza muy ágil, alegre, en la que tanto la marimba como el vibráfono se manejan en un nivel protagónico, y al mismo tiempo se acompañan, hay secciones en la pieza en la que cada uno tiene la posibilidad de improvisar, mientras el otro lo acompaña con una base o círculo armónico que se repite como un ostinato.

En estas secciones los compositores proponen los solos y los escriben en las partituras, pero dejan la libertad a los ejecutantes de tocar el solo propuesto, o de improvisar libremente. La dificultad de la pieza radica en lograr la velocidad a la que se toca, y en la gran coordinación que debe existir entre los ejecutantes para dar continuidad a cada una de las secciones.

La pieza como su nombre lo indica, asemeja un Carrusel en el que la armonía gira continuamente, y el ritmo constante de dieciseisavos indica la velocidad a la que gira el carrusel.

En la pieza se pueden escuchar armonías que generalmente se utilizan en el jazz, ya que constantemente se emplean acordes de séptima, novena, e incluso de oncenas; además de que se hace uso de recursos en el vibráfono, como el hecho de tocar un acorde en (*sfz*) sforzato y a continuación hacer girar con los dedos, la polea que sostiene la varilla de los émbolos de los resonadores, para hacer un efecto de “sustain” manipulado, sin utilizar el motor eléctrico del vibráfono.

Las características esenciales de la pieza nos permiten disfrutar de un ambiente fresco, jovial, casi infantil, creado por los círculos armónicos utilizados, que atrapan al escucha, y que lo hipnotizan con los ostinatos, que nos preparan para escuchar los solos de los ejecutantes.



### ANÁLISIS MUSICAL

La pieza está compuesta por tres partes principalmente, y se incluye un solo de marimba dos solos de vibráfono, y una coda, se puede decir que la forma es:<sup>18</sup> A-B-A, un solo de vibráfono, B', solo de marimba, C, solo de vibráfono D, posteriormente se hace una re-exposición A-B y finaliza con una coda.

La secuencia es (A-B-A-B'-C-D-A-B-Coda)

Ilustración 9 Tema A

Ilustración 10 Tema B

<sup>18</sup> Carousel, David Friedman/Dave Samuels marimba score © 1985, Futures Passed Music and Avid Music

Ilustración 11 Inicia solo de vibráfono

Ilustración 12 Fin del solo de vibráfono

Ilustración 13 Solo marimba

Al finalizar ambos solos de marimba y vibráfono se marcan con “Cues”(una seña entre los intérpretes para continuar con la siguiente sección); para el solo de vibráfono en los compases 183-196, y para la marimba el compás 276.

Durante el transcurso de la pieza aparece un símbolo en la parte de vibráfono que normalmente se puede leer como un trino, pero en este caso significa realizar un efecto manual de “vibrato”, (Ilustraciones 14 y 15) que se hace girando con los dedos la polea de las tapas de los resonadores con la mano derecha mientras se toca con la mano izquierda.

**A**  $A\flat 7sus$

Ilustración 14

**D** SOLO

$D\flat$   $E\flat m7sus$   $D\flat$   $E\flat m7sus$  (2 measure chord pattern continues to K)

Ilustración 1

Las armonías que se utilizan nos permiten disfrutar de una obra completamente tonal, en la que la estructura de la pieza está organizada de una forma sencilla con una introducción, (Ilustrac. 9) un pequeño puente que presenta un segundo tema principal que incluye una progresión melódica, (Ilustrac. 10) para volver a la introducción, e inmediatamente ingresar a la primera sección en la que el vibráfono realiza su primer solo (Ilustrac. 11); al finalizar el solo re-expone el segundo tema con la progresión melódica para dar paso al solo de la marimba, y al concluir el solo, da inicio la segunda sección (Ilustrac. 16) en la que se expone un tema con acentos tocado en dieciseisavos, durante dieciséis compases; se repite este tema y a continuación interviene el vibráfono con un segundo solo durante otros dieciséis compases. (Ilustrac. 17)

**M**  $Dmaj7$   $Am9$

Ilustración 16 Tema C

**Ilustración 2 Vibraf. 2º Solo**

La tercera sección comienza con la re-exposición del segundo tema seguido de la progresión melódica, (Ilustrac.18) y posteriormente regresa a la melodía de la introducción acompañada del puente, (Ilustrac. 19) para finalizar con una coda compuesta por la ejecución del segundo tema principal precedido de la progresión melódica finalizando en un gran crescendo de *f* a *fff* en el último compás. (Ilustrac. 20)

**Ilustración 18**

**Ilustración 19**

**Ilustración 20 Coda**

## Comentario

Para el estudio de esta pieza comencé tocando todas las frases tal y como están escritas, respetando las digitaciones y los solos propuestos por los compositores; encontré que las digitaciones marcadas en la letra A y los dos primeros compases de la letra B, si me acomodaban, y a partir de la progresión las digitaciones escritas me complicaban mucho la ejecución, por lo que decidí cambiarla por golpes alternados que me facilitaron el dominio del pasaje. Al llegar al solo, después de tocarlo me gustaron algunos intervalos, pero los ritmos escritos en las frases los cambie y decidí realizar una improvisación personal utilizando únicamente los intervalos y las partes de los temas que me parecieron interesantes; Al acompañar el solo de la marimba respeté las digitaciones escritas, del mismo modo que en la letra M, y únicamente en los momentos que se repite la progresión melódica cambié las digitaciones. Para tocar el vibráfono prefiero utilizar la técnica de Gary Burton, ya que me parece que proporciona mucha fuerza a las baquetas 1 y 3 y permite desarrollar una mayor velocidad.

Pienso que la ejecución de esta pieza permite al estudiante desarrollar algunas habilidades como el uso de golpes dobles en ambas manos, la técnica de apagado, y la velocidad, al tocar casi todo el tiempo dieciseisavos en el vibráfono, para la marimba la ejecución se puede realizar tal y como esta escrita, inclusive el solo aunque queda a elección del ejecutante si realiza una improvisación personal.

Se puede estudiar la pieza por secciones hasta lograr el dominio de cada una de las frases, y posteriormente ensamblar los dos ejecutantes hasta lograr el acoplamiento rítmico/dinámico.



## BIOGRAFIA

### ELLIOT CARTER

Elliott Cook Carter nacido en la ciudad de Nueva York en 1908, es reconocido generalmente por ser uno de los compositores líderes del siglo XX.

Se desarrolló en la generación posterior a las grandes revoluciones musicales traídas por Schoenberg y Stravinsky, y se ha convertido en uno de los compositores Norteamericanos más respetado desde 1945.

Su *Double Concerto* fué catalogada como una obra maestra por Stravinsky<sup>19</sup>, consiguió varios premios por sus composiciones, incluyendo el *premio Pulitzer* en 1959 por su *Segundo Cuarteto para Cuerdas*

El padre de Carter, fue un hombre de negocios y su madre Florence Chambers. Era parte de lo que podemos llamar una familia sin problemas económicos.

Siendo adolescente desarrolló un interés especial por la música, fomentado en este sentido por el compositor *Charles Ives* que además de ser su mentor, era amigo de la familia.

En 1924 un inquieto Carter de 15 años estuvo en el público en el Carnegie Hall cuando *Pierre Monteux* dirigió la *Boston Symphony Orchestra* en la *première* en Nueva York de la *Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky.

De acuerdo a un reporte de 2008, Carter estuvo otra vez en el Carnegie Hall, en ocasión de su centésimo aniversario de nacimiento en 2008; cuando la orquesta ahora bajo la batuta de *James Levine*, de nuevo interpretó la pieza de Stravinsky como parte de su tributo a Carter.

Además de haber estudiado su licenciatura en Letras Inglesas en el *Harvard College*, también estudió música ahí, y en la cercana *Escuela de Música Longy*.

Dentro de sus profesores se encontraban Walter Piston, Archibald Davison, y Gustav Holst. Cantó con el *Harvard Glee Club*.

Se graduó en música en Harvard donde recibió el grado de Maestría en Música en 1932.

---

<sup>19</sup> Igor Stravinsky and Robert Craft, *Dialogues and a Diary* (London: Faber and Faber, 1968), 101

Entonces se trasladó a París donde estudió con Nadia Boulanger contrapunto y composición (al igual que muchos compositores Americanos) y trabajó con ella de 1932-35 y en 1935 recibió el grado de Doctor de la Escuela Normal en París.

Después de estos logros regresó a los Estados Unidos y se estableció en Cambridge, Massachusetts por un corto período y posteriormente se trasladó a Nueva York en donde trabajó como Director musical del *Ballet Caravan* entre 1937 y 1939.

De 1940 a 1944 Elliott Carter dio cursos de Física, Matemáticas y Griego clásico, además de enseñar música, en el *St. John's College* en Annapolis, Maryland.

El 6 de julio de 1939, Carter se casó con Helen Frost-Jones, y tuvieron un hijo al que llamaron David Chambers Carter.

Debido a que sus deberes en *St. John's* interferían con su trabajo de composición, decidió renunciar al puesto y se trasladó a Santa Fe, Nuevo México, donde en el invierno de 1942 concluyó su *Primera Sinfonía*.

Durante la segunda Guerra Mundial trabajó para la Oficina de Información de Guerra, posteriormente enseñó en el *Conservatorio de Peabody* (1946-1948), en la *Columbia University*, en el *Queens College* en Nueva York (1955-56), en el *Salzburg Seminars*, en Austria, y en la *Yale University* (1960-62), fue compositor residente de la *American Academy*, en Roma en el año de 1963 y compositor residente de la ciudad de Berlín Occidental al año siguiente.

Trabajó en la *Cornell University* (1967) y en la *Julliard School* (desde 1972).

En 1967 fue nombrado miembro de la *Academia Americana de Artes y Letras*.

Carter también fue un miembro activo en sociedades profesionales como:

*La liga de Compositores, la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, y la Alianza de Compositores Americanos.*

Frecuentemente recibió premios y honores: del *Instituto Nacional de Artes y Letras* (1956), la medalla Sibelius de Música (1961), el premio del *Círculo de Críticos de Música de Nueva York* por su *Double Concerto* (1961), el premio de *Artes Creativas de la Universidad Brandeis* (1965), el premio *Delle Muse, Polimnia*, Florencia (1969), y doctorados "Honoris Causa" del *Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra*, del *Colegio Smarthmore*, y de la *Universidad de Princeton*.

Fue en el campo de la música de cámara donde ha tenido sus más grandes logros en cuanto a premios se refiere:

Su segundo *Cuarteto para Cuerdas* recibió el *premio Pulitzer* (1959), *New York Music Critics Circle Award* (1960), y *UNESCO First Prize* (1961).

Carter ha vivido en Greenwich Village desde 1945.

Carter continúa componiendo en la actualidad; su obra *Interventions for Piano and Orchestra*, fué estrenada el 5 de diciembre de 2008 en el *Symphony Hall* en Boston, por el pianista Daniel Barenboim, con la *Boston Symphony Orchestra* dirigida por *James Levine*, con los mismos músicos que participaron en el concierto de su 100º aniversario.

En la actualidad Carter está trabajando en una serie de canciones titulada *Ezra Pound's Pisan Cantos*.

El 7 de febrero de 2009, a Carter le fue concedido el premio *Trustees Award* (un reconocimiento por toda una vida de trayectoria artística otorgado a no ejecutantes) por los *Grammy Awards*.



Nadia Boulanger



Stravinsky y Carter

## OBRAS

Los primeros trabajos de Carter fueron influenciados por: *Stravinsky, Harris, Copland, y Hindemith*, y fueron escritos principalmente dentro de una estética neoclásica la mayoría de ellos.

Recibió un profundo y minucioso entrenamiento en contrapunto, y de polifonía medieval hasta Stravinsky, y esto lo demuestra en sus primeros trabajos, como en el ballet llamado *Pocahontas* (1938-9).

La música que escribió durante la Segunda Guerra Mundial es francamente diatónica, e incluye reminiscencias de un lirismo melódico de *Samuel Barber*.

Curiosamente Carter abandonó el neoclasicismo casi al mismo tiempo que lo hizo Stravinsky, diciendo que sentía que había estado evadiendo áreas vitales del sentimiento.

Su música después de los cincuenta es típicamente atonal y rítmicamente muy compleja, en ese tiempo los teóricos de la música inventaron el término “*modulación métrica*” para describir los constantes cambios de tiempo encontrados en sus obras.

Mientras Carter utilizaba un vocabulario cromático y tonal, paralelamente otros compositores abordaban el serialismo, Carter no utilizó las técnicas seriales en ninguna de sus obras musicales.

Prefería desarrollar independientemente y catalogar todas las posibles colecciones de notas y sus combinaciones (todas las posibilidades de los acordes de tres notas, de acordes de cinco notas etc.).

Allen Forte, un teórico musical posteriormente sistematizó este trabajo de Carter en su libro *Musical Set Theory*.

Los trabajos de Carter en los 60's y 70's generaron su material tonal utilizando todas las posibilidades de los acordes de un número particular de notas.

El concierto para Piano (1945-65) utiliza la colección de acordes de tres notas para su material tonal; el *Tercer Cuarteto para Cuerdas* (1971) utiliza todos los acordes de cuatro notas; el *Concerto for Orchestra* (1969) todos los acordes de cinco notas; y la *Symphony of Three Orchestras* utiliza las colecciones de acordes de 6 notas. Carter frecuentemente también hace uso de una tónica de acordes de 12 notas.

Su *Solo para Piano* de 1980 llamado *Night fantasies* utiliza la colección completa de 88 acordes de 12 notas con todos los intervalos simétricos e invertidos.

El material afinado es fragmentado típicamente entre los instrumentos, con un set único de acordes (cantidad determinada de acordes) o sets (grupos de acordes) asignados a cada instrumento de la sección orquestal.

Esta estratificación del material, con voces individuales asignadas no solamente a su propio material tonal, sino también a texturas y ritmos es una clave de los componentes del estilo musical de Carter.

La música de Carter después de *Night Fantasies* ha sido atribuida a su último período, y su lenguaje tonal ha llegado a ser menos sistematizado y más intuitivo, pero aún hay reminiscencias de sus primeros trabajos.

El uso que Carter hace del ritmo, puede ser mejor entendido dentro del concepto de estratificación.

A cada voz instrumental le es típicamente asignado su propio *set* (grupo) de tempi. Una estructura poli-rítmica donde un poli-ritmo ejecutado muy lentamente es usado como un dispositivo formal, esto se encuentra en muchos trabajos de Carter.

El trabajo para Piano solo *Night Fantasies*, por ejemplo, utiliza un tempo de 216:175 relación en la que coinciden solamente en dos puntos en toda la composición que dura poco más de 20 minutos.

Este uso del ritmo es parte de su meta de expandir la noción de contrapunto para acompañar caracteres simultáneos diferentes, aún movimientos enteros, en vez de solamente líneas individuales.

Carter desarrolló su técnica más allá de sus metas artísticas. El uso que hace del ritmo le permite a su música una fluidez estructural y un sentido del tiempo quizás único en la música clásica. Su música es sumamente expresiva y dramática.

El mismo ha dicho que:

*“Yo considero mis partituras como escenarios, escenarios de auditorios para artistas que actúan con sus instrumentos, dramatizando las obras como solistas y como participantes en el ensamble.”*

También ha hablado acerca de su deseo de describir una *“forma diferente de movimiento,”* en el cual los ejecutantes no están esclavizados en el tiempo con el pulso de cada compás.

Una gran preocupación de Carter en su composición ha sido con los elementos imaginativos y de expresión de su arte. Su preocupación no es con la técnica como fin en sí mismo; la utiliza solamente para enfocar lo que quiere decir.

Su tratamiento del ritmo muestra influencias de Stravinsky y de Bártok por supuesto, pero también muestra su conocimiento de los ritmos-cruzados en los madrigales renacentistas.

Tomó del Jazz antiguo el concepto de un bajo rítmico con improvisación libre por encima de él, un dispositivo que utiliza en su *Cuarteto de Cuerdas N° 1*, y en la *Sonata para Violonchelo*.

Poco a poco llegó al concepto que los teóricos llaman “modulación métrica,” que consiste en una técnica donde se pasa de una velocidad metronómica a otra alargando o acortando el valor de la unidad básica.

En este campo Carter llevó este tipo de modulaciones al más alto refinamiento en términos de sincronización metronómica.

Ha comentado que el pulso regular, firme le recuerda soldados marchando, o caballos trotando, sonidos que ya no son escuchados desde el pasado siglo XX, y quiere que su música capture un poco la aceleración continua o desaceleración experimentada en un automóvil o en un aeroplano.

Mientras la música atonal de Carter nos muestra algunos pequeños esbozos de música popular Americana o jazz, su música vocal ha mostrado fuertes lazos con la Poesía Americana Contemporánea.

El ha hecho obras de los trabajos de Elizabeth Bishop, John Ashbery, Robert Lowell, William Carlos Williams y más recientemente, de Wallace Stevens.

Varios de sus muchos trabajos instrumentales como el *Concerto for Orchestra or Symphony of three Orchestras* han sido inspirados también por Poetas del siglo XX.

Entre sus más conocidas obras se encuentran:

*Pocahontas (1939) Ballet*

*The Defense of Corinth (1941)* para narrador, coro de hombres, y piano a cuatro manos.

*First Symphony (1942)* para orquesta estilo clásico

*Holiday Overture (1944)*

*The Harmony of Morning*, para coro femenino en cuatro partes y orquesta de cámara

**De lo que se podría llamar su período maduro se encuentran:**

*Piano Sonata (1946)*

*Minotaur (1947) Ballet*

*Emblems, (1947)* para coro de Hombres y Piano sobre tres poemas de Allen Tate

*Sonata for Cello and Piano (1948),*

*Woodwind quintet*

*Sonata for Flute, Oboe, Cello, and Harpsichord*

*First String Quartet (1951).*

*Variations for Orchestra (1954-5);*

*Double Concerto* para Clavecín, Piano y dos Orquestas de Cámara (1959-61);

*Piano Concerto (1964-65),*

*Concerto for Orchestra (1969),*

*A Symphony of three Orchestras (1976)*

Ha escrito cinco Cuartetos de Cuerda, de los cuales el segundo y el tercero fueron ganadores del premio Pulitzer para Música en 1960 y en 1973 respectivamente.

La *Symphonia: Sum Fluxae Pretium Spei* (1993-1996) es su más grande obra orquestal, muy compleja en estructura, con destacadas capas contrastantes de texturas instrumentales, desde delicados solos en los alientos hasta estruendosos arrebatos en los metales y las percusiones

En *A Mirror on Which to Dwell* (1975) (basada en poemas de Elizabeth Bishop) Carter escribe una colorida, sutil, música clara y transparente; aún casi cada nota de la pieza se deriva del contenido de una sola sonoridad.

La mayoría de la obra escrita por Elliot Carter ha sido publicada por:

G. Schirmer/Associated Music Publishers (hasta 1982)

Boosey & Hawkes (a partir de 1982)



## ***OCHO PIEZAS PARA CUATRO TIMBALES***

### **Elliott Carter**

La partitura incluye notas escritas por E. Carter para exponer al ejecutante los detalles importantes que él como compositor, establece para la ejecución de las piezas; algunos ejemplos de estos detalles que podemos mencionar son: determinar el tamaño de los timbales para cada una de las notas, los tipos de baquetas que se deben utilizar, (agregando inclusive algunos diagramas para indicar como arreglar las baquetas, y mencionando los materiales que se deben emplear), los diferentes tipos de golpes o ataques que se deben utilizar en la superficie de las membranas, ya sea golpeando el parche al centro, en la sección natural de ataque entre 15 y 20 cms. cerca de la orilla, y muy cerca del aro del timbal, los efectos especiales como el golpe apagado, y las articulaciones.

Aún cuando las ocho piezas fueron publicadas al mismo tiempo; en las notas para la ejecución el compositor establece que solamente cuatro de ellas deberán ser ejecutadas como una suite en un recital público; y también establece cuáles pueden ser utilizadas para iniciar o concluir la serie, y cuáles otras se pueden utilizar como piezas intermedias.

El Canto y el Adagio de esta serie de piezas fueron escritas en 1966, mientras que las otras seis fueron compuestas en 1949.

En aquellos años, fueron unas piezas muy difíciles de interpretar eficazmente, pero al correr de los años, con el interés de los percusionistas en ellas, el desarrollo o evolución de los instrumentos, y las técnicas de ejecución instrumental, se facilitó un poco su ejecución, por lo que el compositor decidió publicar la serie completa en 1966.

Hasta entonces solo cuatro de ellas habían sido ampliamente difundidas en manuscritos.

Por esa época, fueron revisadas con la ayuda del percusionista Jan Williams, de la *New York State University of Buffalo*, y en gratitud por este gesto, las piezas *Canto*, y *Adagio*, fueron dedicadas a él, e incluidas en la serie.

A diferencia de las otras seis piezas que fueron escritas para cuatro notas fijas en los timbales, estas dos emplean las posibilidades que ofreció la evolución de la tecnología al colocar el pedal de afinación cromático, en estos instrumentos.

Las seis piezas de 1949, además de ser solos virtuosos para el instrumentista, son como estudios para el control en la Técnica de ejecución; contienen cambios de velocidad interrelacionados, ahora llamados por los teóricos “modulaciones métricas”, e ideas del compositor llevadas mas allá de esta obra; también fueron utilizadas en una de sus primeras obras llamada, *Primer Cuarteto para Cuerdas* que fue iniciada casi al mismo tiempo que las *seis piezas* y terminada un poco después que ellas.

Cada pieza fue dedicada a un ejecutante que mostró interés en los trabajos del compositor en aquella época temprana.

**I. Saëta** (1949/1966) dedicada a Al Howard, está basada en una canción Andaluza de carácter improvisatorio durante una procesión religiosa en las calles, normalmente en época de pascua; Se dice que es descendiente de una ceremonia dedicada a la lluvia, durante la cual una flecha era disparada hacia las nubes para atraer la lluvia.

**II. Moto Perpetuo** (1949/1966) dedicada a Paul Price. Esta pieza nos muestra un rápido repiqueteo de notas de igual duración, cortadas en frases con un constante cambio de acentuación, tocada con unas baquetas especiales de tambor, pequeñas y ligeras.

**III. Adagio** (1966) dedicada a Jan Williams. Aquí la característica principal que nos propone el compositor en esta pieza es, como se puede utilizar el pedal de afinación del timbal para producir *vibrati*, *armónicos*, y *glissandi* en arrebatos dramáticos.

**IV. Recitative** (1949/1966) dedicada a Morris Lang. En esta sección la pieza está formada por pequeñas frases contrastadas, una de las cuales es comprimida hacia la irregularidad constante de la tercera Mayor en la parte consecuente, y acentuada por otra frase que la desintegra.

**V. Improvisation** (1949/1966) dedicada a Paul Price. La frase inicial reviste materiales para numerosas variaciones con constantes cambios de velocidad a lo largo de la pieza.

**VI. Canto** (1966) dedicada a Jan Williams. Pieza en la que utiliza pedal de afinación para el timbal y es tocada con baquetas de tambor en una línea que se desliza de una nota a otra.

**VII. Canaries** (1949/1966) dedicada a Raymond DesRoches. Es una danza del siglo XXVI y XVII, ancestro de la Giga, supuestamente importada de los salvajes de las islas canarias; en compás de 6/8 usando ritmos con puntos de aumentación fragmentados y desarrollados.

**VIII. March** (1949/1966) dedicada a Saul Goodman. En donde dos ritmos de marcha en diferentes velocidades son superpuestos (poli-ritmia), uno tocado con la parte posterior de la baqueta y el otro de forma “normal”.

## ANÁLISIS

El grupo de estas ocho piezas como menciona el autor, es una colección en la que no más de cuatro deberán ser tocadas a manera de suite, cuando sean presentadas en público.

El orden será escogido de forma tal que produzcan el máximo de posibilidades y variedad al oyente.

Las baquetas deberán ser seleccionadas (cuando no lo menciona el compositor) a discreción del intérprete como medio para enfatizar el carácter de cada pieza; algunas de éstas requieren el uso del extremo de las baquetas, para tocar con la parte de la madera sobre las membranas.

Cabe señalar que con sólo cuatro alturas o sonidos definidos, Carter está realmente limitado en cuanto a la melodía y armonía se refiere; entonces decide hacer una obra en donde magistralmente hace uso de los recursos musicales que le permiten, otorgar variedad y unidad a las piezas.

Es así que como utiliza diferentes ataques, contrastes dinámicos, manejos de *poli-tempo*, modulaciones métricas; propone tocar en diferentes partes de la membrana para resaltar o destacar ciertas “melodías” o temas importantes, apagar los timbales, ya sea con las manos, con las baquetas o con sordinas, cambiar de baquetas para generar diferentes cualidades sonoras al resaltar armónicos diferentes en una misma nota, entre otros.

Utiliza patrones rítmicos sencillos no muy elaborados, y lo más importante es su manejo de modulaciones métricas, recurso que explota al máximo en las cuatro piezas, y que ofrecen grandes contrastes.

El reto fundamental que presentan para el intérprete, es lograr un buen fraseo y cuidar de todos los pequeños detalles de forma tal que se entiendan los motivos.

Las piezas que escogí para presentar en este programa se titulan

*March*  
*Saëta*  
*Recitative*  
*Canaries*

### ***March***

<sup>20</sup>Esquemáticamente, esta pieza se puede seccionar como sigue:

Sección	A	B	Transición	C	A'
Nº Sistema	1-4	5-10	11-12	13-17	17-22
			Modulación métrica	(apagado)	

La pieza incluye como recurso el utilizar para la ejecución ambos extremos de la baqueta, (asumiendo que la parte opuesta a la cabeza de la baqueta está hecha de madera, o algún otro material que producirá un sonido mucho más articulado que el que produce la cabeza de la

---

<sup>20</sup> Geary Larrick, *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*. Peter Lang Editions 1989. p. 123

baqueta), otro de los elementos importantes en el desarrollo de la pieza es el tempo constante de marcha que es tocado con la parte de madera de las baquetas. y añadiendo otro elemento no menos importante en el cual nos muestra el uso de las modulaciones métricas en donde coinciden los acentos y los agrupamientos métricos utilizados.

Se mantienen dos tempos superpuestos, en donde a veces uno obtiene mayor importancia que el otro y posteriormente se van alternando. Esto da como resultado final una lucha constante entre dos voces y/o dos tempi.

Finalmente se puede agregar que en esta pieza el tempo de marcha lo lleva la mano con la baqueta de madera y que el compositor también pide que se utilicen “sordinas” (trozos de fieltro que cortan la resonancia del timbal cuando se colocan sobre la membrana). En esta pieza los agrupamientos métricos y de acentos coinciden a través de todas las modulaciones métricas.

$\text{♩} = 105$   
 medium-hard sticks  
 R.H.-HEAD  
 L.H.-BUTT  
 mf  
 f  
 3  
 [HEAD]  
 mf  
 f  
 (L.H.-mf sempre)  
 [BUTT]  
 [HEAD]  
 mf  
 [BUTT]  
 [HEAD]  
 mf  
 [BUTT]  
 f  
 mf

Ilustración 21 Secc. A

La primera sección “A” al principio y al final se caracteriza por una introducción con un tempo firme, a manera de marcha o procesión en el que es tocada con la parte de madera de las baquetas, las secciones “B” y “C” incluyen contrastes tímbricos por la alternancia de pasajes tocados con la madera y con el fieltro de las baquetas.

$\text{♩} = 140$   
 (normal roll: 2 heads)  
 Both hands change to BUTTS  
 L.H.-Change to HEAD  
 Both hands change to HEADS  
 Both hands change to BUTTS  
 R.H.-Change to HEAD  
 mf  
 f  
 f  
 p

Ilustración 22 Secc B

La modulación métrica juega un papel muy importante en la transición en los sistemas 11 y 12, mientras que las secciones “A” no tienen un uso significativo de este recurso. Las secciones “B” y “C” contienen modulaciones métricas, pero no presentan la misma relevancia que tienen en la transición.

Como ya se mencionó el aspecto más significativo de las secciones “B” y “C” es la alternancia de timbres.

Ilustración 23 Secc. C

En el compás 29 (Ilustración 23) comienza el desarrollo que utiliza el tema principal, posteriormente lo varía e introduce células nuevas en sietillos, apoyaturas y parte de la introducción.

En el compás 46, presenta una variación temática del motivo principal, pidiendo que se inviertan las baquetas, y añade las células en sietillos del material expuesto con anterioridad. Estos sietillos los desarrolla del compás 58 hasta el 62, y regresa al tema de la marcha introductoria nuevamente.

La tercera sección se puede ver como una reexposición en la que continúa la disputa entre los temas de la introducción, y a continuación pide que se vayan colocando sordinas para ir apagando las membranas mientras los tempos mantienen su lucha. (Ilustración 24)

Ilustración 24, 3° Secc. A'

En el momento en que están apagadas todas las membranas, realiza una coda a partir del compás 77, con elementos de materiales anteriores, que terminan en un trino que decrece hasta su desaparición. (Final Ilustrac. 24)

### Comentario

La problemática que encontré para el dominio de esta pieza es diversa, ya que presenta dificultades en la ejecución y en la interpretación; en cuanto a la técnica de ejecución, por un lado los cruces de manos obligados, los constantes cambios de posición al golpear los parches con la cabeza de las baquetas y con la madera, los golpes con ambas manos en el mismo parche combinados con ritmos en diferentes timbales, y la colocación de las sordinas mientras se continúa tocando con la otra mano, son retos que hay que vencer; y por otro lado para la interpretación se debe mantener con la mano izquierda un pulso marcial con *staccato*, mientras que la mano derecha mantiene un sonido abierto *cantabile*, y por último el dominio de las modulaciones métricas completa el grado de dificultad de la pieza.

### Saëta

La primera sección comienza con un *re*, como una de las notas principales que se presentará a lo largo de toda la pieza, haciendo un *accelerando* y *crescendo ad libitum*, que remata con un *sfz* y *diminuendo*, para presentar el *re* y el *la* como las notas más importantes, como motivo o célula que dura cuatro compases. (Ilustración 25)

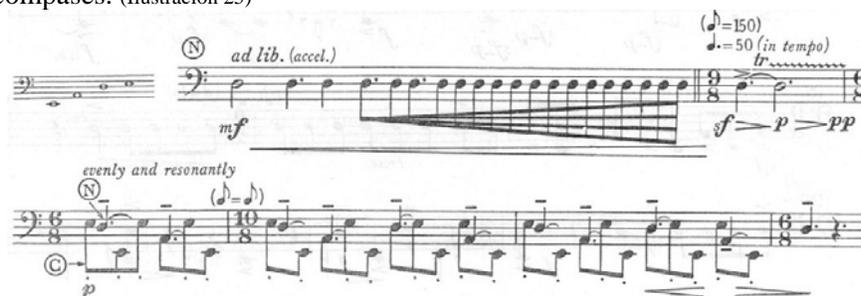


Ilustración 25

Esta célula está acompañada por la octava de *mi*, que es tocada en el centro de la membrana para lograr un sonido más opaco y resaltar la melodía. (Ilustración 25)

A continuación se ataca la nota *la*, con un *accelerando* y *crescendo* de la misma manera como fue presentado el *re* al inicio de la pieza, y posteriormente expone de nuevo el motivo realizando una ligera variación, que va enfatizando cada vez más estas dos notas, que luego servirán como ejes para su primera modulación métrica. (Ilustración 26)

Musical score for Illustración 26. The score is written in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 50$  and a dynamic of  $mf$ . The first section is marked *ad lib. (accel.)* and features a series of eighth notes that gradually increase in speed. This is followed by a section marked *molto rit.* with a dynamic of  $f$ , then *molto* with a dynamic of  $p$ , and finally *in tempo* with a dynamic of  $p$ . The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like  $mf$ ,  $f$ , and  $p$ . There are also circled letters (N) and (C) indicating specific notes or measures.

Ilustración 26

Toma la acentuación del *re* y el *la* como el nuevo tempo de la siguiente frase en 4/4, que utilizará como puente para dar paso al desarrollo. (Ilustración 27)

Musical score for Illustración 27. The score is written in bass clef and transitions from a 6/8 time signature to a 4/4 time signature. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and a dynamic of  $f$  marcato. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like  $f$  marcato,  $mf$ , and  $f$ . There are also circled letters (N) and (C) indicating specific notes or measures.

Ilustración 27

El desarrollo comienza en el compás 38 en donde presenta material nuevo, con motivos diferentes, que son manejados con otros recursos que no había presentado en la primera sección, como son los acentos y el apagado con las manos de algunas notas. (Ilustración 28)

Musical score for Ilustración 28. The score is written in bass clef and features complex rhythmic patterns and dynamics. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 45$  and a dynamic of  $mf$ . The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like  $mf$ ,  $f$ ,  $ff$ , and  $p$ . There are also circled letters (N) and (C) indicating specific notes or measures.

Ilustración 28

El *re* y el *la* continúan como notas fundamentales o repetitivas, y se presentan diversas modulaciones métricas. Hace algunas variaciones temáticas con los motivos de la primera sección y continúa con dichas modulaciones.

En el compás 51 presenta variaciones sobre la célula utilizada al inicio de la pieza, resaltando el *re* en forte. (Ilustración 29)



## Comentario

Para el estudio de esta pieza es necesario practicar las frases lentamente hasta conseguir tocar cada una de las notas en el lugar del parche indicado en la partitura; se requiere de mucha coordinación motriz porque cambia la acentuación en ambas manos y el lugar de contacto con el parche, además de que la línea que acompaña se mantiene con *staccato*, y las notas predominantes deben ser abiertas, con apoyo y *cantabile*, y ambas líneas se ejecutan con ambas manos por lo que hay que estar muy consciente del tipo de golpe y el lugar donde se ataca en los timbales; la dinámica es otro aspecto primordial a seguir, los acentos y apoyos que marcan las modulaciones métricas también son indispensables para continuar con los cambios de *tempo*, es un pieza de difícil ejecución.

## <sup>21</sup> *Recitative*

Esquema:

	A	A	B	C
Nº de sistema	1-6	7-13	14-18 (mod. métrica)	18-25

En esta pieza el compositor utiliza el recurso del golpe apagado, que es producido al golpear el parche y dejar la baqueta en contacto con la membrana, este tipo de golpe se puede hacer al centro, cerca del aro, o en la posición natural, también utiliza las modulaciones métricas en gran medida, en los tres últimos renglones de la pág. 11 un grupo rítmico de nueve notas se convierte en treintaidosavos regulares en compases de 18/32, 9/32, y 14/32 respectivamente. (Ilustración 32)

The image shows three staves of musical notation for a percussion piece. The notation includes various rhythmic values, accents, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking of quarter note = 63 and includes the instruction 'accenti ben marcati'. The second staff has a tempo marking of quarter note = 63. The third staff has a tempo marking of quarter note = 63 and includes a dynamic marking of 'f'.

Ilustración 32

Los treintaidosavos en grupos de siete en el compás de 14/32 se convierten en setillos en el siguiente compás de 2/4 consiguiendo un efecto maravilloso de camuflaje en el incremento de velocidad en el tempo. (Ilustración 32)

La dificultad de ejecución se incrementa por un agrupamiento irregular de acentos, en contraste al agrupamiento métrico.

Cerca de la resolución de la modulación métrica sin embargo, tanto el agrupamiento métrico como el de acentos son coincidentes.

<sup>21</sup> Larrick, Geary *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music* Peter Lang Publishing Inc., New York 1989 pag. 122-123

En un *roll* escrito en sesentaicuatroavos (Pág. 10-11), hace uso de crescendo, diminuendo y tocar en diferentes áreas de los parches como efectos para el contraste musical. (Ilustración 33)

Se puede comentar que la forma, la trata de manera individual en cada movimiento.



Ilustración 33

La primera sección del recitativo (sistemas 1-6) se repite casi intacta (sistema 7-13). (Ilustración 34)



Ilustración 34

Este tipo de repeticiones no es común que la utilice en las otras piezas.

Después de la repetición, el proceso de la modulación métrica comienza (sistemas 14-18); cuando la modulación métrica se completa, comienza una sección con un pulso regular suavemente con golpes apagados (sistema 18 compás 2). (Ilustración 35)

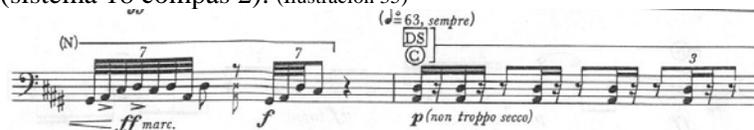


Ilustración 35



## Canaries

La principal característica que presenta el compositor en esta pieza es el mostrar las diferentes zonas de ataque en las membranas de los timbales.

Presenta toda una gama de contrastes tanto de ataques, como dinámicas, y de modulaciones métricas.

A lo largo de la pieza se siente una modulación constante que crea una sensación de irregularidad e inestabilidad, en la que se van agregando los materiales que se van exponiendo posteriormente.

Los lugares en que se tienen que percutir los timbales son: el centro de la membrana, en la zona de ataque normal, y muy cerca del aro, de forma tal que se escuche una diferencia muy clara entre estos tres tipos de ataques.

Otro de los recursos que utiliza el compositor en el transcurso de la pieza, es que a veces se desplace durante la ejecución con las baquetas, desde el centro del parche a la zona normal de ataque y viceversa.

En la primera sección de la pieza se introduce un motivo ternario que dura 24 compases, con un antecedente de 10 compases y un consecuente de 14. (Ilustración 38)

Ilustración 38 shows a musical score for a 24-measure ternary motif. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. It consists of five staves of music. The first staff starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and includes dynamic markings *mf* and *f*. The second staff includes dynamic markings *p* and *f*. The third staff includes dynamic markings *marc.*, *meno. f*, and *f*. The fourth staff includes dynamic markings *f*, *meno. f*, *f*, and *più marc.*. The fifth staff includes dynamic markings *pp*. The score includes various articulations such as accents, slurs, and fermatas, and is marked with letters (C, N, R) indicating different attack zones. The tempo markings change throughout the piece, including  $\text{♩} = 120$ ,  $\text{♩} = 180$ ,  $\text{♩} = 270$ , and  $\text{♩} = 90$ .

Ilustración 38

En el compás 25 se puede ver una primera variación temática, que se extiende hasta el compás 58. (Ilustración 39)

Ilustración 39 shows a musical score for a thematic variation starting at measure 25. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. It consists of four staves of music. The first staff starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and includes dynamic markings *pp* and *f*. The second staff includes dynamic markings *f sub.*, *p stacc.*, and *f*. The third staff includes dynamic markings *f sub.* and *f*. The fourth staff includes dynamic markings *mp sub.*, *cresc.*, and *f marc.*. The score includes various articulations such as accents, slurs, and fermatas, and is marked with letters (C, N, R) indicating different attack zones. The tempo marking changes to  $\text{♩} = 120$  at the end of the variation.

Ilustración 39

A partir del compás 59 inicia lo que podría considerarse como un desarrollo, o como una segunda sección, donde existe una superposición de tempos que cada vez se va haciendo más corta, con un *accelerando* controlado a través de modulaciones métricas, hasta llegar al compás 77 donde presenta de nuevo material del consecuente del primer motivo. (Ilustración 40)

The musical score for Illustration 40 consists of five staves of music. It begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The first staff contains notes with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*, and includes circled letters (N), (R), and (C) above the notes. The second staff continues with similar dynamics and includes circled letters (C) and (N). The third staff shows a change in tempo and meter, with markings like  $(\text{♩} = 144, \text{♩} = 72)$  and  $(\text{♩} = \text{♩} = 72)$ , and includes circled letters (N) and (C). The fourth staff has a tempo marking  $(\text{♩} = 108)$  and includes circled letters (C) and (N). The fifth staff concludes with a tempo marking  $(\text{♩} = 108)$  and  $(\text{♩} = 162)$ , and includes circled letters (C) and (N). The score is annotated with various performance instructions such as *poco a poco cresc.*, *cresc.*, and *ff*.

Ilustración 40

A continuación, en el compás 80 se introduce nuevo material con tresillos para ser tocados muy cerca del aro. (Ilustración 41)

The musical score for Illustration 41 consists of two staves of music. Both staves feature prominent triplet patterns. The first staff starts with a dynamic marking *pp* and ends with *ff* and *pp*. The second staff begins with a dynamic marking *f* and ends with *p*. Circled letters (R) and (N) are placed above the notes in both staves.

Ilustración 41

Este material no alcanza a ser desarrollado, sólo utiliza una pequeña parte de este elemento para intercalarlo en la sección final.

Posteriormente hace la presentación del consecuente y una variación temática del motivo principal, y luego realiza el mismo proceso con el antecedente. (Ilustración 42)

The musical score for Illustration 42 consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking  $(\text{♩} = 162, \text{♩} = 81)$  and includes circled letters (N) and (C). The second staff has a tempo marking  $(\text{♩} = 135)$  and includes circled letters (N) and (C). The third staff includes circled letters (C) and (N). The score is annotated with dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, *ff non troppo*, *p*, *f (cantando)*, and *f*.

Ilustración 42

La última sección da inicio a partir del compás 108, en donde como característica fundamental, se puede ver como una re-exposición de todos los materiales anteriormente presentados, mezclados, combinados, así como motivos de los antecedentes, intercalados con material del desarrollo y los motivos de los consecuentes, incluyendo pequeñas células de otros materiales. (Ilustración 43)

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes markings for *non troppo* and a tempo change to  $\text{♩} = 90$ . The second staff features a dynamic marking of *f* and includes the marking *marc.*. The third staff includes markings for *mp*, *mf*, and *più f*. The fourth staff includes markings for *f* and *mf*. The fifth staff includes markings for *marcato* and *più marc.*. The sixth staff includes markings for *p*, *f*, and *fff*. The score is annotated with various letters in circles (N, C, R) and other musical notations such as accents, slurs, and dynamic hairpins.

Ilustración 43

En el compás 143 concluye con una *coda*, que presenta el antecedente del tema, y finaliza la pieza con una célula del mismo tema presentado. (Ilustración 43)

### Comentario:

Esta pieza es muy rica en cuanto a la variedad de timbres que explota el compositor, de tal suerte que representa un reto ejecutar con claridad los temas, y respetar los cambios que van marcando las modulaciones métricas, ya que poco a poco se van complicando las figuras rítmicas y se tiene que mantener la diferencia entre las dos voces, pienso que el estudio de la pieza aporta al ejecutante la posibilidad de aprender a cuidar técnicamente hasta el más mínimo detalle, en cuanto a dinámicas, acentos, notas de apoyo, lugar de ataque; y con relación a la interpretación el tratar de dar continuidad a las melodías que se van formando nos permite desarrollar la musicalidad. También es una pieza difícil de ejecutar.



22  
Fotografía Ney Rosauro

## BIOGRAFÍA

### Ney Rosauro 1952

Compositor y percusionista nacido el 24 de octubre de 1952 originario de Río de Janeiro, Brasil.

Sus composiciones incluyen solos para marimba, vibráfono, multipercusión, música para ensambles de percusiones y orquestas.

Es común encontrar en su música el uso de melodías o temas tradicionales brasileiros, que han sido la clave para preservar sus raíces.

Sus primeros estudios como percusionista los realizó con Luiz Anunciaçao, miembro de la *Orquesta Sinfónica Brasileña*.

Realizó sus estudios de composición en la *Universidad de Brasilia*, donde se graduó; posteriormente obtuvo su maestría como percusionista bajo la guía de Siegfried Fink en la *Escuela Superior de Música de Würzburg* (Alemania) y se doctoró bajo la tutela de Fred Wickstrom en la *Universidad de Miami*.

Esta misma institución lo nombró, en el año 2000, director de estudios de percusión en su campus de Coral Gables, Florida.

De 1975 a 1987 fue maestro de percusiones en la *Escuela de Música de Brasilia* y, a la vez, timbalista de la *Orquesta del Teatro Nacional de Brasilia*.

De 1987 a 1999 fue director de estudios de percusión en la *Universidad Federal de Santa María*, y director del ensamble de percusiones de la institución.

La parte académica del trabajo de Ney Rosauero está integrada con varios métodos de enseñanza de instrumentos de percusión que ha escrito.

Y como compositor, claro, lo más importante de su producción se encuentra en las obras que ha escrito para diversos instrumentos y ensambles de percusión.

En su múltiple actividad de compositor, solista y pedagogo, Ney Rosauero se ha presentado exitosamente en *Brasil, Cuba, México, Argentina, Venezuela, Uruguay, Colombia, Chile, Guatemala, Puerto Rico, Suiza, Austria, Luxemburgo, Polonia, Bélgica, Croacia, Suecia, Inglaterra, Escocia, Dinamarca, Holanda, Alemania, España, Francia, Italia, Australia, Nueva Zelanda, Taiwán, China, Japón y los Estados Unidos*.

La percusionista escocesa *Evelyn Glennie* es una de las más notables ejecutantes de nuestro tiempo, y se le considera como una intérprete particularmente hábil de la marimba.

Esta singular personalidad se ha referido al percusionista y compositor brasileño Ney Rosauero con estas sencillas pero elocuentes palabras:

*“Las habilidades compositivas de Ney Rosauero simplemente nos encantan y nos seducen”.*

Y algo debe saber ella sobre el tema, porque ha tocado con frecuencia las obras de Ney Rosauero.

El catálogo de composiciones de Ney Rosauero consta de más de cuarenta obras, que en realidad son más, ya que varias de ellas existen en versiones alternativas, realizadas por el propio compositor.



Tal es el caso del primero de sus dos conciertos para marimba, quizá su obra más conocida y más popular, que existe en no menos de cinco versiones.

La versión original del Concierto Op. 12 (designado oficialmente como Opus 12.1) fue escrita en 1986 en Brasilia, para marimba solista y cuerdas.

<sup>23</sup>**Ney Rosauero**

El Op. 12.2 es la reducción de la obra para marimba y piano.

---

<sup>23</sup> Álex Tarradellas, <http://www.tlaxcala.es/>

El Op. 12.3 es el arreglo de la obra para marimba solista y sexteto de percusiones.

Para realizar el Op. 12.4, Ney Rosauro arregló el concierto para marimba y ensamble de alientos.

Finalmente, el Op. 12.5 es una versión reducida de la pieza, designada como suite del concierto, para marimba sola.

Como dato complementario interesante, cabe señalar que no hay una sola obra en el catálogo de Ney Rosauro que no esté protagonizada por instrumentos de percusión.

Lo más cercano a una excepción sería la suite *Brasil 500*, Op. 29, para orquesta sinfónica, con importantes partes de percusión.

<sup>24</sup>En el sitio oficial de Internet de Ney Rosauro se encuentra un breve comentario sobre el Concierto para marimba Op. 12, del cual extraigo estas palabras:

*“El ambiente brasileño se siente a lo largo de toda la pieza, que contiene fuertes patrones rítmicos y melodías pegajosas.*

*La música fue escrita con la intención de que la marimba se encargara del material temático a lo largo de toda la pieza, de modo que la parte solista de algunos de los movimientos puede ser interpretada por la marimba sola, sin necesidad del acompañamiento orquestal.*

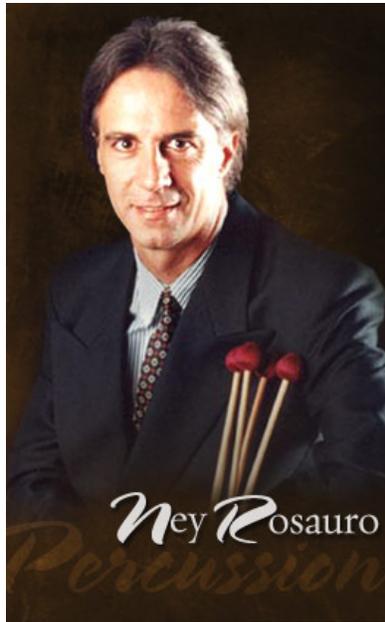
*La parte solista explora las numerosas posibilidades de la moderna técnica a cuatro baquetas, y el concierto está excelentemente escrito para las singulares cualidades virtuosísticas y tímbricas de la marimba”.*

En el 2008, Ney Rosauro fue comisionado para escribir una pieza para el *Empire State Youth Orchestra's Repertory Percussion Ensemble*. Titulada *Mother Earth, Father Sky*. Trabajo enfocado en las voces de la naturaleza, la pieza se estrenó en el teatro *Troy Music Hall* en marzo de ese año.

El catálogo de obras de Rosauro por opus, su discografía, y catálogo de productos se puede encontrar en la pág. <http://www.propercussaobrasil.com/compositions>

---

<sup>24</sup> <http://www.neyrosauro.com>



### ***CONCIERTO PARA MARIMBA Y SEXTETO DE PERCUSIONES, Op. 12.3***

La partitura del Concierto Op. 12 fue escrita originalmente para marimba y orquesta de cuerdas y está dedicada a Marcelo G. Rosauro, hijo del compositor, y la obra fue estrenada en 1986 con el compositor como solista a la marimba y la *Orquesta Sinfónica de Manitowoc* dirigida por *Manuel Prestamo*.

Desde entonces, el concierto se ha convertido en una obra obligada en la literatura para percusiones.

Actualmente está considerado como el concierto para marimba más popular a nivel internacional y ha sido interpretado por más de 800 orquestas de todo el mundo, y lo han grabado algunos notables percusionistas entre ellos, *Evelyn Glennie*, quien grabó la obra en un CD con la *London Symphony Orchestra* que contiene además sendas partituras concertantes de *Darius Milhaud*, *Richard Rodney Bennett* y *Akira Miyoshi*.

El concierto contiene cuatro movimientos, algo poco usual para la forma del concierto tradicional clásico que sigue el patrón rápido-lento-rápido, con un tercer movimiento en un tempo medio insertado antes del vigoroso final.

La marimba interpreta el material temático a lo largo de toda la obra, y como resultado de esto, la parte de la marimba en algunos movimientos también puede ser ejecutada sin acompañamiento orquestal.

La parte solista explora muchas de las posibilidades de la técnica moderna a cuatro baquetas; de acuerdo a reseñas escritas en la revista Percussive Notes<sup>25</sup>:

*“el concierto está excelentemente escrito para el timbre único, y las cualidades técnicas de virtuosismo de la marimba”*

La versión arreglada para sexteto de percusiones fue terminada en 1989 consta de tres movimientos, en vez de los cuatro de la versión para cuerdas; el movimiento que no se ejecuta en esta versión es el tercero, el llamado Dança o Baile; por lo tanto, se ejecutan los correspondientes a la forma del concierto tradicional, el primero denominado *Saudação* (saludo), que es un movimiento rápido con mucha energía, el segundo llamado, *Lamento* que contrasta al ser un movimiento lento, y finalmente el cuarto movimiento llamado *Despedida (Farewell)* que también es un movimiento rápido que requiere de una gran condición física, además de una buena técnica para resolver los elementos virtuosísticos que presenta.

La distribución instrumental en el ensamble de percusiones es como se presenta a continuación:

Solista            Marimba

Percusión I    Xilófono y Glockenspiel.

Percusión II   Vibráfono.

Percusión III  Marimba Bajo.

Percusión IV  Pandero, cencerro, castañuelas, wood block, 5 temple blocks, triángulo, campanas tubulares, platillos (un par).

Percusión V   Batería, tam tam.

Percusión VI  Timbales (5).

El compositor sugiere que en la percusión VI en el primer movimiento se utilicen un timbal de 32”, dos de 29”, uno de 26” y uno de 23” con las notas A, B, C, D, E, respectivamente para lograr un buen sonido.

---

<sup>25</sup> Percussive Notes, Percussive Arts Society. June, 2006

## **ANÁLISIS MUSICAL**

### **<sup>26</sup>Concierto para marimba y orquesta Opus 12**

#### **I. ESTRUCTURA DEL PRIMER MOVIMIENTO SALUDO (GREETING)**

Ternario, forma (ABA).

Introducción: (compás 1-8).

Tema: Motivo rítmico.

Tonalidad: La menor.

Compases: del 1-8.

Sección A (compases del 9-54).

Tema: A, B, A, C.

Tonalidad: A=La menor – B=Tonalidad escala de La menor – C= escala tonal.

Compases: del 9-24, 25-28, 29-44, 45-54.

Sección B (compases del 55-113) .

Tema: D, E, D',

Tonalidad: Arpeggios en escala pentatónica.

Compases: 55-82, - 83-98, 99-113.

Sección A' (compases 114-146).

Tema: A, C, B, A.

Tonalidad: A=La menor – C=escala tonal en su totalidad – B=Escala tonal la menor.

Compases: 114-121, 122-126, 127-130, 131-146.

Coda: (compases 147-153).

#### ***I. Primer movimiento Saudação (Saludo)***

*Saudação* es un movimiento rápido, con características altamente contrastantes, dinámicas, y ritmos. Tiene una forma ternaria con secciones largas A, B, y A'.

Los conciertos tradicionales comienzan con un primer movimiento en forma de sonata. Y se pueden ver rasgos de ese estilo aquí, aunque la forma sonata utilizada tiene formas ternarias muy complejas.

Este movimiento del concierto de Rosauo tiene material completamente nuevo en su sección B, en lugar de un desarrollo tradicional del tema en esta sección.

El movimiento cuenta también con una Introducción y una Coda. El tema inicial establece un fuerte ostinato rítmico tocado por el solista y las cuerdas graves.

---

<sup>26</sup> Wan-Chun Liao, Percussive Notes, Magazine. Percussive Arts Society. 19 June, 2006

La repetición del ostinato permite a los espectadores comprender los complejos cambios de métrica antes de que se introduzca la melodía. (Ilustración 44)



Ilustración 44

Con la alternancia de los cambios de compás de 6/8, 5/8, 6/8, y 7/8, Rosauero recrea un carácter agitado en el movimiento. Al tocar los violines cuartas y quintas refuerzan este cambio de métrica.

La orquesta, con medidas alternadas de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{4}{4}$ , presentan el tema B, (compases del 25-28) con un ritornello, basado en toda la escala tonal. (Ilustración 45)

Musical score for orchestra (Or.) showing measures 25-28. The score includes parts for Violins I and II, Viola, Clarinet (Cl.), and Contrabass (C.b.). The time signatures are 4/4, 3/4, and 4/4. The section is marked 'B' and includes dynamics like 'p' and 'pizz'.

Ilustración 45

Los materiales de transición destacan un diálogo de fragmentos rítmicos entre el solista y la orquesta. La sección B (compases del 55-113) están escritos en un estilo lineal que contrasta con el estilo polifónico presentado en la sección A. En esta sección, la marimba imita una improvisación similar a un solo de jazz, mientras que el contrabajo toca una línea como “paseo” en pizzicato para reforzar la atmósfera de jazz. (Ilustrac. 46)



Ilustración 46

La parte del compás 59 al 62 es una sección arpegiada. Las dos notas más importantes en los arpeggios ascendentes son la tónica (La) y la quinta (Mi). Las notas en el arpeggio de La menor son la tónica (La), la tercera menor (Do), la cuarta aumentada (Re sost.) resolviendo a la quinta (Mi), séptima menor (Sol), y séptima mayor (Sol sost.) que resuelve a la tónica (La). (Ilustrac. 46)

La utilización de esta secuencia de notas indica la presencia de una escala de Blues, la cual da reminiscencias de jazz al pasaje. El uso de los conceptos de jazz de Rosauro en esta sección es muy claro.

Esta es técnicamente la sección más complicada en este movimiento para el solista, porque no solamente necesita mantener la precisión y el ambiente musical de la frase, sino también necesita mantener el tempo paralelamente con el ritmo básico presentado por la Orquesta.

En el tema E (compases 83-98), Rosauro crea diálogos entre los instrumentos de cuerda basados en una escala pentatónica, mientras que la marimba toca un ostinato utilizando la técnica de “golpe apagado”<sup>27</sup> (Ilustrac. 47)



Ilustración 47

<sup>27</sup> Nota: el golpe apagado consiste en dejar la baqueta sobre la tecla después de golpearla para opacar el sonido que se produce

Hay una sección opcional del compás 91 al 98; ésta sección es difícil para la orquesta, y algunas orquestas pueden no lograr interpretarla con un nivel de ejecución aceptable.

Para mantener la calidad de la ejecución en esta sección (la cual está marcada en la partitura como VI-DE) puede ser omitida.

En el tema A' (compás del 131-146), la orquesta retoma el tema original con la marimba. (Ilustrac. 48)

Musical score for Illustración 48, showing measures 5 through 7. The score includes parts for Marimba (Mar), Violins I (V.I.), Violins II (V.II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The Marimba part is marked with a circled '6(K)' and '8' above it. The Violins I and II parts are marked with a circled '35' and '5' above them. The Viola part is marked with a circled '6' and '8' above it. The Violoncello and Contrabajo parts are marked with a circled '6' and '8' above them. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The Marimba part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violins I and II parts feature a melodic line with eighth notes. The Viola part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabajo parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

Ilustración 48

El clímax de este movimiento es seguido por una pequeña coda que contiene elementos del tema de transición, finalizando con un extracto al unísono. (Ilustrac. 49)

Musical score for Illustración 49, showing measures 40 through 42. The score includes parts for Violoncello (Vcl.), Contrabajo (Cb.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The Violoncello and Contrabajo parts are marked with a circled '40' and '42' above them. The Violin I and II parts are marked with a circled '40' and '42' above them. The Viola part is marked with a circled '40' and '42' above it. The Violoncello and Contrabajo parts are marked with a circled '40' and '42' above them. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The Violoncello and Contrabajo parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts feature a melodic line with eighth notes. The Viola part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Ilustración 49

## ESTRUCTURA DEL 2º. MOVIMIENTO LAMENTO (LAMENT)

Sección: A (compases 1-11) y sección B (compases del 12-21).

Tema: A, B.

Tonalidad: La menor.

Compases: 1-11, 12-21.

Sección C: (compases del 22-69).

Tema: C C', (variación de C), Transición.

Tonalidad: La menor, la menor, la menor.

Compases: 22-45, 46-67, 68-69.

Sección: A (compás 70) y sección B (compases del 80-90).

Tema: A, B.

Tonalidad: La menor, la menor.

Compases: 70-79, 80-90.

## II. SEGUNDO MOVIMIENTO LAMENTO (LAMENT)

El segundo movimiento describe una atmósfera tranquila en modo de lamento, como el título sugiere.

El movimiento está escrito en una forma ternaria con un carácter muy expresivo y romántico.

Es un A menor con métrica de 6/4.

La orquesta inicia el movimiento con un trémolo sostenido *pianissimo* para crear un pedal tonal a través de toda la primera sección (tema A compás del 1-11). (Ilustrac. 50)

Ilustración 50

Con la orquesta, el solista debe tocar un redoble con una sola mano mientras que con la mano derecha toca el tema melódico. (Ilustrac. 51)



Ilustración 51

En el tema B (del compás 12-21), la parte del solista se compone de una serie constante de seisillos. La línea melódica lírica de dieciseisavos contiene frecuentemente notas alteradas, demandando la mayor precisión. (Ilustrac. 52)



Ilustración 52

La línea melódica principal es presentada por el solista con la mano izquierda en el registro bajo, requiriendo algunos movimientos de cruces de manos interesantes, mientras que la mano derecha toca un acompañamiento con seisillos. (Ilustrac. 52)

El tema C (del compás 22-45) es una sección Andante Molto Expressivo, el tema está basado en la forma simétrica de una escala diatónica en el teclado, la melodía es presentada en el solo de marimba con un redoble en todas las notas.



Ilustración 53

Las voces superiores e inferiores se mueven en movimiento contrario mientras que las voces internas se mantienen sobre las notas G y A, a lo largo de la sección. (Ilustrac. 53)

En el tema C1 (del compás 46-67), la orquesta toca el tema de la letra C mientras que la marimba toca una melodía doblada en octavas. (Ilustrac. 54)



Ilustración 54

La precisión del ejecutante en esta sección al tocar las octavas es crucial.

En los compases del 68-70, la marimba toca un “solo” descendente en la escala diatónica que sirve como una transición para el retorno al primer y segundo temas. (Ilustrac. 55)



Ilustración 55

Los tres últimos compases de este movimiento forman una coda. (Ilustrac. 56)

The image shows a musical score for the coda of the movement. It features six staves: Marimba (Mar), Violin I (Viol I), Violin II (Viol II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabajo (Cb). The Marimba part has a treble clef and a key signature of one sharp. The other instruments have their respective clefs. The score includes various dynamics such as 'pp', 'mp', and 'pizz.' (pizzicato). There are also performance instructions like 'rall' and 'sol. pont. (c/sord.) mp'. The Marimba part has a handwritten note: '(I VI. Solo X escala descend.)'. The score ends with a 'rall' instruction and a dashed line.

Ilustración 56

La marimba y la orquesta van decreciendo el matiz realizando el mismo patrón de ostinato y efectos utilizados en la primera sección del movimiento. (Ilustrac. 56)

Después de la atmósfera relajada y sentimental creada en este movimiento, la tensión se incrementa durante los dos movimientos siguientes, guiando el concierto a un poderoso final.

### ESTRUCTURA DEL 3º. MOVIMIENTO

Introducción (compases del 1-12).

Tema: Material de la Introducción.

Tonalidad: Do suspendida.

Compases: 1-12.

Sección A (compases del 13-41).

Tema: A, A'.

Tonalidad: Do mayor, La menor.

Compases: 13-25, 26-41.

Sección: B (compases del 42-110).

Tema: B (canon), transición, Do, transición.

Tonalidad: Do menor, Do menor, escala cromática de Do /acorde disminuído.

Compases: 42-56, 57-60, 61-72, 73-80.

Tema: Do, Transición, B (canon).

Tonalidad: Escala cromática de Do modo dorio/ acorde disminuído de Do menor.

Compases: 81-88, 89-94, 105-110.

Sección: A', compases 111-141).

Tema: A, A'.

Tonalidad: Do mayor, La menor.

Compases: 11-125, 126-141.

Coda (compases del 142-153).

Tema: Material de la Introducción.

Tonalidad: Do suspendida.

Compases: 142-153.

### **III. TERCER MOVIMIENTO DANZA**

La característica de este movimiento es, como el título sugiere, una danza, y no solamente es una invitación a bailar, sino más bien un legado a la belleza de la vida.

La melodía es lírica y hermosa, y una inspiración para la imaginación de los escuchas.

Este movimiento está en forma ternaria, comenzando con una introducción utilizando el pedal de Do. Mientras la orquesta presenta el motivo inicial, el solista utiliza el “golpe lateral externo”, uno de los rasgos característicos de la técnica de Ney Rosauero.

La sección A comienza en el compás 13 y la marimba continúa con el golpe lateral externo, tocando la melodía.

El material melódico de esta sección se empieza a desarrollar en el compás 18, y la progresión de acordes ascendentes sirve como una transición hacia A' con una cadencia rota. A' inicia discretamente en el compás 26 en La menor, y la mano derecha cambia a golpes dobles mientras que la mano izquierda mantiene los “golpes laterales externos”.

Durante los siguientes doce compases, la tensión musical se sigue incrementando, y finalmente resuelve, regresando a Do mayor en el compás 34.

Esta sección completa requiere de recursos técnicos que necesitan tener un tratamiento tales como la colocación de la mano y la forma de tomar las baquetas.

La sección B comienza en el compás 42, inmediatamente después de la sección A y sin transición. En contraste a la sección A, el tempo es ligeramente más lento, y tiene una textura tonal, a diferencia de la sección A' que es ligera y de un carácter fluido. La tonalidad es Do menor.

La orquesta y el solista tocan el material del cánon en un “tutti”, con un extracto de cuatro compases.

El material es pasado por todas las secciones de la orquesta en canon hasta que finalmente el solista toca la melodía en octavas, guiando hacia una transición ascendente con dieciseisavos en el compás 57 hacia el tema C.

El tema C comienza en el compás 61, en modo dorio a partir de Do y en compás de  $\frac{3}{4}$ .

La marimba establece la melodía principal tocando pasajes de dieciseisavos cargados de energía en octavas mientras que las cuerdas sostienen con patrones de cuartos y octavos, sobre un acorde de tónica en dorio.

Posteriormente al tema C hay una sección de transición (compás 73-80), el cual consiste en que el marimbista ejecuta una escala cromática descendente con golpes dobles, mientras que las cuerdas acompañan con un acorde de séptima disminuida.

El tema C y su subsecuente sección de transición se repiten otra vez del compás 81-104, sin embargo esta vez el tema C es presentado una octava más aguda, y la sección de transición es ampliada para incluir una escala cromática y un acorde de séptima disminuida.

En el compás 93 la marimba toca terceras aumentadas, resumiendo un acorde disminuído, seguido de un pasaje de dieciseisavos descendentes muy similar al material de Transición encontrado en el compás 57.

Esto conduce a un breve retorno al material del canon del compás 105 que funciona como una transición de la recapitulación a la sección A del compás 111.

Esto es seguido de una reexposición del material de la introducción del 142 como una Coda.

El movimiento como una unidad, con la disposición de los temas y secciones, es casi simétrico.

## **ESTRUCTURA DEL IV MOVIMIENTO DESPEDIDA (FAREWELL)**

Forma: Variación.

Introducción y cadencia: (compases 1-15).

Tema: Introducción, cadencia.

Tonalidad: Do menor (círculo de cuartas), acorde de séptima disminuida.

Compases: 1-12, 13-15.

Tema inicial: (compases del 16-51).

Tema: A - A1 - Transición.

Tonalidad: Do menor, Do menor, Do menor.

Compases: 16-31, 32-47, 48-51.

Variación 1: (compases del 52-87).

Tema: B, Transición.  
Tonalidad: Do menor, Do menor.  
Compases: 52-84, 84-87.

Variación 2: (compases del 88-115).  
Tema: C (Ensamble solo).  
Tonalidad: Do pedal.  
Compases: 88-115.

Variación 3: (compases del 116-155).  
Tema: A (Ensamble solo), A' (material para finalizar).  
Tonalidad: Do pedal, Do menor.  
Compases: 88-115, 132-155.

-----Cadenza-----

Introducción y tema inicial: (compases del 157-200).  
Tema: Introducción A, A' (material para finalizar) G. P.  
Tonalidad: Do menor, Do menor, Do menor.  
Compases: 157-168, 169-184, 185-199 200.  
Coda: (compases 201-209).  
Tema: escala en Do menor descendente.  
Tonalidad: Do menor.  
Compases: 201-209.

#### **IV. CUARTO MOVIMIENTO DESPEDIDA (FAREWELL)**

El manejo del cuarto movimiento está en la forma de una variación. Se caracteriza por un patrón en ostinato prestísimo el cual es métricamente puntuado por la mano izquierda del solista, a través de todo el movimiento.

El elemento constructivo de este movimiento, es similar a la variación del bajo ostinato, dado que la corta línea del bajo se repite esencialmente sin cambios en cada variación, resultando en una forma de variación continua.

Este movimiento como variación es implacable, además de que es el más rítmico del concierto, y el que presenta un mayor reto para la mayoría de los marimbistas; por la rapidez del movimiento, y por el patrón ostinato que se ejecuta con la mano izquierda durante casi todo el movimiento.

La introducción marca el patrón de cambio de métrica de 6/8, 2/4, 6/8, 3/4 con línea ascendente de cuartos, cuartos con punto en cuartas aumentadas (círculo de cuartas). Continúa con una breve cadenza en la marimba basada en una escala disminuida. (Ilustrac. 57)

- Prestissimo (♩=192)

f

simile

(10)

(13) (- CARENZA -)

loco

- Poco RUBATO - - rall - -

(14)

(15)

rall molto

Ilustración 57

El tema primario comienza en el compás 16 en Do menor. (Ilustrac. 58)

(A) TEMPO I

3 2 3

4 4 4

Mar.

f

I Viol.

II Viol.

Vla.

Vcl.

Cb.

pizz. (BARTOK)

f

pizz.

simile

2 3

4 4

2 3

4 4

2 3

4 4

30

Ilustración 58

La marimba toca el ostinato y el material melódico, mientras las cuerdas acompañan con figuras de cuartos para mantener el tiempo. La mano izquierda del solista toca el patrón de octavas, y la mano derecha toca la melodía primero con octavas y después con cuartas en el compás 32. (Ilustrac. 59)

Ilustración 59

La variación 1 comienza en el compás 52, donde en la mano izquierda continúa con su patrón, mientras la mano derecha toca una variación sincopada de la melodía. (Ilustrac. 60)

Ilustración 60

En el compás 84 finaliza la melodía en la marimba, y el patrón de la mano izquierda continúa en la transición a la variación 2.

La variación 2 comienza en el compás 88, y es un “solo” del ensamble, con la marimba que mantiene el patrón del ostinato como acompañamiento. (Ilustrac. 61)

Ilustración 61

El ensamble toca después el material melódico en la forma de un diálogo entre las cuerdas agudas y las graves.

La variación 3 sigue en el compás 116, y la marimba descansa, mientras el ensamble toca la melodía en su formato original. (Ilustrac. 62)

Ilustración 62

La marimba reinicia en el compás 132 para comenzar la tercera variación con material ya utilizado, tocando dieciseisavos muy rápidos que resume una melodía similar a la original. (Ilustrac. 63)

Ilustración 63

La línea de la marimba descende a un Do muy grave, donde los dieciseisavos se transforman en un redoble que desaparece para dar paso a la cadencia. (Ilustrac. 64)

Musical score for Illustration 64. The top staff is in 4/4 time and contains two measures of music with a circled 'E' above the first measure and a circled '150' above the second measure. The bottom staff contains two measures of music with a circled '150' above the first measure. Dynamics include 'p sub.' and 'cresc'. Rhythmic markings include '3/4', '2/4', and '3/4'.

Ilustración 64

Musical score for Illustration 65. The top staff is labeled '(150) (-MARIMBA CADENZA -)' and '-LENTO'. The bottom staff is labeled 'rall' and 'molto'. Dynamics include 'p sub.' and 'cresc'. The tempo marking 'accell' is also present.

Ilustración 65

La cadencia es una re-exposición de los temas más importantes de todos los movimientos del concierto; (Ilustrac. 65, 66) y se transforma en la recapitulación con el tema del canon del tercer movimiento.

Musical score for Illustration 66. The top staff is labeled '-vivo'. The middle staff is labeled '-ANDANTE'. The bottom staff is labeled '-ALLEGRO'. Dynamics include 'p', 'cresc', 'accell', 'poco a poco', 'decrec e rall', 'molto', and 'p'. The tempo marking 'rall' is also present.

Ilustración 66

En el compás 157, la introducción y el tema primario se repiten. (Ilustrac. 67)

Ilustración 67

El material para finalizar inicia en el compás 185 con la marimba tocando otra melodía descendente en dieciseisavos muy rápidos. (Ilustrac. 68)

Ilustración 68

Una gran pausa precede el inicio del extracto final en el compás 201, el cual está basado en una escala de Do menor descendente con dieciseisavos. (Ilustración 69)

Ilustración 69

Ilustración 70

La intensidad continúa en aumento hasta que la marimba toca una escala cromática descendente, finalizando vigorosamente en el Do grave para finalizar el concierto. (Ilustración 70)

### **Comentario:**

Este concierto es una pieza de repertorio obligada para el percusionista, y nos permite aprender a ensamblar con distintos tipos de instrumentistas, ya que es una experiencia muy diferente tocar el mismo concierto con las diversas posibilidades de acompañamiento que ofrece el compositor: con piano, con orquesta de cuerdas, con ensamble de percusiones, con quinteto de alientos, o inclusive en solo de marimba; pienso que como experiencia de ensamble es muy valioso, además de que permite desarrollar la musicalidad; y al ser una pieza muy agradable al escucharla nos permite memorizarla sin muchas dificultades.

En el proceso de aprendizaje del concierto al vencer las dificultades técnicas que presenta, se consigue disfrutar la ejecución y te motiva a explorar nuevas formas de interpretación de los pasajes en cada uno de los diferentes movimientos, experimentando en el sonido que se produce con diferentes tipos de baquetas, y siguiendo la intención de las frases musicales; en el cuarto movimiento hay que desarrollar la condición física suficiente, para mantener el ostinato de la mano izquierda a la velocidad que marca el compositor para el final.

En lo personal fue una experiencia muy agradable trabajar con esta pieza, al tocarla tanto con orquesta de cuerdas como con ensamble de percusiones, ya que es una enseñanza diferente con cada ensamble. Espero poder tocarla posteriormente en todas las versiones que ofrece el compositor.

## CONCLUSIONES

Es un verdadero reto para todos los estudiantes de la carrera de percusiones, el hecho de aprender durante su estancia en los grados académicos que marcan los programas de estudio de las escuelas de música, las diferentes técnicas de ejecución que deben desarrollar para dominar las principales familias de los instrumentos de percusión. A diferencia de otros instrumentistas, que se preocupan por estudiar la técnica de ejecución de un solo instrumento, el grado de avance que tienen en el dominio de la técnica empleada en su instrumento, va en relación directa con el tiempo que emplean para la práctica instrumental, porque todas las horas de estudio que le dedican a la práctica, las ven recompensadas directamente en la evolución constante de su destreza, sobre la interpretación de las obras que se abordan de acuerdo al nivel académico en el que se encuentran. En cambio, el percusionista tiene que dividir el tiempo que emplea para su estudio diario, inicialmente en cuatro diferentes técnicas principalmente, para el dominio del tambor, los timbales, la marimba y el vibráfono. Y posteriormente conforme va avanzando en el dominio de éstas, continuará con el aprendizaje de las que se utilizan para la ejecución del bombo, de los platillos de choque, del pandero, triángulo, campanas tubulares y de los accesorios en general, incluyendo el güiro, las maracas, las castañuelas, etc. sólo por mencionar los instrumentos utilizados comúnmente en una orquesta sinfónica; ya que, por otro lado, la ejecución de los instrumentos como las congas, los bongoes, los timbales cubanos, el cencerro, las claves y los instrumentos brasileños como el surdo, el tamborim, la cuica, el pandeiro, el reco-reco, etc., cada uno de ellos presenta diferentes grados de complejidad para su ejecución, y se deben practicar técnicas individuales para poder tocarlos en un ensamble, de una manera en la que se respeten las características rítmicas y sonoras del instrumento y la forma tradicional en que se ejecuta profesionalmente el mismo.

Además de la problemática que el dominio de la técnica representa para la interpretación musical en las percusiones, pienso que otro de los mayores retos al que nos enfrentamos los percusionistas, es el de tratar de frasear musicalmente en un instrumento de sonido indeterminado, de tal forma como si se tratara de un instrumento melódico. Esto se logra principalmente con el dominio de la técnica de ejecución del instrumento, con el conocimiento total de la pieza que se está ejecutando, para poder apoyar los ritmos y las notas que componen una melodía, y así darle un sentido a la secuencia de ritmos o frases que integran la obra.

Al escoger las piezas que se interpretarán en este programa, me pareció conveniente presentar dos piezas para instrumentos de percusión con membranas, una de ellas para los bongoes, que tienen sonidos indeterminados acompañados por una cinta con sonidos digitales, y la otra para timbales, que son instrumentos con sonidos determinados, (es decir, afinados), en unas piezas de corte contemporáneo, y que en comparación con los bongoes serían los extremos entre los sonidos graves y agudos, y por otro lado una pieza que incluye el vibráfono que es un instrumento temperado con teclas de metal, en dueto con una marimba que es un instrumento temperado con teclas de madera con una pieza de estilo jazzístico, y finalmente un concierto para marimba, con el acompañamiento de un sexteto

de percusionistas que tocan una gama de instrumentos de percusión con sonidos determinados, e indeterminados.

Otros conceptos que ilustran la presentación de este programa, es la diversidad de estilos de composición, ya que la primera obra incluye sonidos naturales, sonidos procesados digitalmente y efectos creados con sonidos sintetizados; la segunda, envuelve a la audiencia con un dueto de sonidos de madera y metal con armonías ligeras con reminiscencias de jazz, la tercera contiene sonidos naturales en los timbales, pero presenta una gran variedad de recursos en la ejecución, y por último el concierto para marimba que engloba una gran variedad de instrumentos de percusión.

El estudio para la presentación de estas piezas aporta al alumno la posibilidad de desarrollar diversas habilidades tales como: el estudio de la técnica de tambores con las manos en Aritmética del sol; la posibilidad de practicar la improvisación en Carousel; la coordinación motriz, el golpear en diversas zonas de los parches, el uso de sordinas y los cambios al tocar con la punta y la madera de las baquetas en las piezas para timbales de Carter además de practicar ejercicios y técnicas de estudio para tocar las modulaciones métricas; los problemas de ensamble en el concierto para marimba de Rosauero; por otro lado se enriquece nuestra experiencia con el conocimiento de diferentes estilos de composición.

El objetivo que persigue la presentación de estas notas al programa, es el de motivar a los estudiantes a un acercamiento para valorar el aprendizaje que se consigue al realizar una investigación minuciosa acerca de la música que se va a tocar en cualquier presentación, y que entre más se conoce de la vida del compositor, su entorno histórico, social, su producción, y por otro lado, el análisis musical de la obra, permiten al intérprete vislumbrar aspectos totalmente desconocidos hasta antes de realizar la investigación, que le brindarán elementos muy importantes, que podrá aplicar en la interpretación musical, más allá del dominio de los ritmos y las notas. En mi experiencia personal, el abordar el programa de esta forma me permitió ir comprendiendo poco a poco mediante el estudio, el sentido general de las piezas, y el sentido de cada una de las frases, lo que me hizo ver la diferencia en cuanto a mi interpretación inicial, y la forma de tocar lo mismo al final de la investigación.

Utilizar estos elementos permitirá al instrumentista dar un toque personal a las obras que ejecute, siguiendo su instinto en el estudio y aplicando el conocimiento de los detalles de la obra, del compositor, el contexto histórico, social etc. Permitirá que el público distinga su interpretación a la de otros intérpretes.

Agradezco infinitamente a todos mis maestros, los conocimientos compartidos, la paciencia, y el apoyo brindado para permitirme concluir esta etapa de mi vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Annamaria Zanovello: *L'Russolo: l'uomo, l'artista*, Milán, Cyrill Corticelli, 1958
- BA Dissertation in the department of fine arts. Portsmouth, England, 2005 © Julia Worley 2005
- G.F. Maffina: *Russolo e l'arte dei rumori*, Martano Editore, Turín, 1978
- Herbert Viecenz, "Concerto." *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael
- Igor Stravinski and Robert Craft, *Dialogues and a Diary* (London: Faber and Faber, 1968), 101
- Larrick, Geary *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*. Peter Lang Editions 1989. p. 123
- Larrick, Geary *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*. Peter Lang Publishing Inc., New York 1989 pag. 122-123
- Luigi Russolo: *L'Arte dei rumori*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milán, 1916
- Luigi Russolo: *L'Art des bruits*, Centre de Créativité, París, 1954
- Luigi Russolo: *L'Art des bruits, L'Age d'Home*, Lausana, 1975
- Luigi Russolo: *El arte de los ruidos*, Centro de Creación Experimental, Cuenca, 1998
- Moreno Vázquez, José Israel. *Concierto Didáctico. Música electroacústica para percusiones de compositores mexicanos. Opción de Tesis para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-Percusiones*. Escuela Nacional de Música. UNAM, México D. F., 2001.
- Randel (Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996), 902–906.
- Rodríguez Gómez, Lester. *Notas al Programa. Opción de Tesis para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-Percusiones*. Escuela Nacional de Música. UNAM, México D. F., 2002,
- Russolo Ensemble. *Petit café concert futuriste*, Universidad de Valencia, 1989
- Wan-Chun Liao, *Percussive Notes*, Magazine. Percussive Arts Society. 19 June, 2006

## **DIRECCIONES ELECTRÓNICAS**

<http://www.allmusic.com>, Ron Wynn, All Music Guide,

<http://www.allmusic.com>, Scott Yanow, All Music Guide,

<http://www.ccapitalia.net/macchina/arte-de-los-ruídos>

<http://www.david-friedman.de/>

<http://www.dsamuels.com/>

[http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_en\\_la\\_Prehistoria](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_en_la_Prehistoria).- Evidencias Arqueológicas

<http://www.neyrosauro.com>

<http://www.propercussaobrasil.com/compositions>

[http://www.sindominio.net/suburbia/print.php3?id\\_article=100](http://www.sindominio.net/suburbia/print.php3?id_article=100)

<http://www.tkuentzel.de/pages/24diss.html> Julia Worley/John Cage

<http://www.tlaxcala.es>

[http://www.tlaxcala.es/Álex Tarradellas](http://www.tlaxcala.es/Álex_Tarradellas),

[http://www.univision.com/uv/music/1121673/Dave\\_Samuels/biografia](http://www.univision.com/uv/music/1121673/Dave_Samuels/biografia)

[http://www.univision.com/uv/music/1008551/David\\_Friedman/biografia](http://www.univision.com/uv/music/1008551/David_Friedman/biografia)

<http://www.wendtroot.com/spoetry/folder6/ng632.html>

<http://www.wikipedia.com>