UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Opción equivalente a Tesis:

“NOTAS AL PROGRAMA”

Que para obtener el título de:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA-PERCUSIONES

P R E S E N T A

MARTHA ALICIA PÉREZ TAPIA

Asesor de Tesis:

Dr. Samuel Pascoe Aguilar

México, D. F. Junio del 2015

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis maestros, por darme su apoyo en mis estudios,
en especial a mi asesor de Tesis, Dr. Samuel Pascoe Aguilar.

Gracias a mis amigos, Jorge G. Galindo, Marco A. Mora,
David Moreno (percusiones) y Samuel Sánchez (piano),
por acompañarme en las obras de mi concierto.

Gracias a mis padres, María Martha Tapia y Juan Luis Pérez,
a mi novio Luis Ricardo Méndez
y a mis amigos Andrea Padilla y Daryl Antón,
por darme su apoyo emocional.

ÍNDICE

PROGRAMA.....1

INTRODUCCIÓN.....2

PRIMERA PARTE

NOTAS AL PROGRAMA

CAPÍTULO I
MARIMBA SPIRITUAL

I.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR MINORU MIKI.....4

I.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE *MARIMBA SPIRITUAL*.....5

I.III CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.....11

I.IV RUTINAS DE ESTUDIO.....12

CAPÍTULO II
CONCIERTO PARA VIBRÁFONO Y ORQUESTA
(REDUCCIÓN A PIANO)

II.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR NEY GABRIEL ROSAURO.....13

II.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DEL *CONCIERTO PARA VIBRÁFONO Y ORQUESTA* (REDUCCIÓN A PIANO).....14

II.III CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.....23

II.IV RUTINAS DE ESTUDIO.....24

CAPÍTULO III
MINERALES I ÓPALO
(PARA 5 TIMBALES)

III.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR ALFREDO ANTÚNEZ PINEDA.....28

III.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE *ÓPALO*.....28

III.III RUTINAS DE ESTUDIO PARA *ÓPALO*.....29

MINERALES II GRAFITO
(PARA 5 TIMBALES)

III.IV ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE *GRAFITO*.....31

III.V RUTINAS DE ESTUDIO PARA *GRAFITO*.....33

III.VI CONTEXTO HISTÓRICO DE *ÓPALO* Y *GRAFITO*.....34

CAPÍTULO IV
ASANGA
(PARA MULTIPERCUSIÓN)

IV.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR KEVIN VOLANS.....36

IV.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE *ASANGA*.....37

IV.III CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.....39

IV.IV RUTINAS DE ESTUDIO.....42

SEGUNDA PARTE

TÉCNICA Y MÉTODO DE ESTUDIO PARA EL PERCUSIONISTA EN LOS NIVELES MEDIO Y SUPERIOR

CAPÍTULO V

RUTINAS DE CALENTAMIENTO Y ESTUDIO EN MARIMBA.....44

CAPÍTULO VI
CONCEPTOS Y METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DEL PERCUSIONISTA

VI.I MEMORIA INTEGRAL.....68
VI.II PLAN DE TRABAJO Y BITÁCORA.....69

APÉNDICE.....71

CONCLUSIONES.....74

FUENTES.....75

MARTHA ALICIA PÉREZ TAPIA

Para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-Percusiones

P R O G R A M A

Asanga — Kevin Volans (n. 1949)
para multipercusión sola — 8’

Minerales — Alfredo Antúnez Pineda (n. 1957)
para 5 timbales

I. Ópalo — 2’10”
II. Grafito — 5’

Concerto for Vibraphone and Orchestra — Ney Gabriel Rosauro (n. 1952)
(Reducción a piano) — 19’
I. Recitativo-Allegro
II. Acalanto
III. Vivo Presto

Marimba Spiritual — Minoru Miki (1930-2011)
para marimba con trío de percusiones — 17’

INTRODUCCIÓN

El escrito se divide en dos partes. La primera parte contiene información para los percusionistas que aborden alguna de las obras analizadas en éste o alguna otra obra equivalente para trabajarlas de manera sistemática y profesional.

Las obras son:

1. *Marimba Spiritual* de Minoru Miki (1930-2011).
2. *Concierto para Vibráfono y Orquesta* (reducción a piano) de Ney Gabriel Rosauro (1952).
3. *Minerales I Ópalo* y *Minerales II Grafito* de Alfredo Antúnez Pineda (1957) (para 5 timbales).
4. *Asanga* de Kevin Volans (1949) (para multipercusión).

El análisis musical y práctico de cada obra contiene gráficas de un análisis innovador y creativo para el percusionista.

La segunda parte del escrito contiene una lista de rutinas que recomiendo para que el percusionista las integre en su método de estudio en la marimba para desarrollar su formación en la técnica de dos y cuatro baquetas en la marimba y vibráfono o cualquier otro teclado de las percusiones.

La memoria integral que se explica en esta segunda parte del escrito es sobre las partes en las que se divide. La descripción de las partes que conforman esta memoria es para que el estudiante las integre a su conocimiento y las comprenda durante el montaje de una o de varias obras que realicen en ese momento o en el futuro.

El final de esta segunda parte del escrito contiene información de cómo el estudiante elabora un plan de trabajo de la obra u obras que estudia para su montaje y su bitácora, que es en dónde se reflejará si cumple o no lo que planteó.

La bitácora es una herramienta para la organización de las horas de estudio del percusionista durante el montaje de estas u otras obras para su mejor comprensión particular y global. La descripción de la bitácora se complementa con un resumen de ésta para ejemplificarla.

La bitácora abarca los siguientes puntos:

- Desarrollo de un método de estudio adecuado para los cuatro instrumentos de percusión.

  Se forma este método registrando las técnicas de los diferentes instrumentos de percusión y el análisis de cada una de las obras.

- Mejoramiento de la técnica en los cuatro instrumentos de percusión creando rutinas personales para el montaje de las obras.

  Estas rutinas se basan en la anatomía de cada instrumento y sus movimientos adecuados.

- Comprensión de las obras.

  El análisis gráfico de las obras.

- Enriquecimiento del proceso de interpretación del ejecutante en cada pieza del programa a través de la investigación teórica, práctica y estética.

  Se incluye en la bitácora la investigación teórica (relación compositor-obra), práctica (el objetivo de la obra) y estética (novedad de la obra en la época del compositor) para el diseño de la interpretación de cada una.

El objetivo de incluir en este escrito la descripción de las partes que conforman una bitácora es para que el percusionista estudie una opción de cómo puede organizar el tiempo que le dedica a su estudio práctico y teórico de cada uno de los instrumentos que aborda a lo largo de su carrera y también puede incluir información artística o general para su aún más integro desarrollo musical.

PRIMERA PARTE

NOTAS AL PROGRAMA

CAPÍTULO I

MARIMBA SPIRITUAL

I.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR MINORU MIKI

Minoru Miki (1930-2011) nació en Tokushima, Japón. Fue un compositor que transitó por tradiciones de composición y por el uso de instrumentos orquestales tanto occidentales como orientales. Miki fue un pionero en la composición de música para grandes ensambles de instrumentos tradicionales japoneses. En este sentido, la conformación y dirección artística del ensamble Pro Musica Nipponia en 1964, con instrumentos tradicionales japoneses, fue un logro y un ámbito de experimentación creadora.

Miki trabajó musicalmente con el virtuoso del *koto* (cordófono japonés) Keiko Nosaka, quien desarrolló el koto de 21 cuerdas llamado *Nijugeen*. Su producción fue amplia en el género operístico, género en el que incursionó Miki a partir de 1975.

Mientras que este compositor se encontraba dentro del mundo de la ópera a finales de 1983, la marimbista japonesa Keiko Abe solicitó a Miki una nueva obra para marimba. Las aportaciones fueron *Time for marimba* (1968) y *Concerto for Marimba and Orchestra* (1969). Ese mismo año el compositor había dejado *Pro Musica Nipponia* y estaba dedicado también en la composición de música para teatro.

A partir de 1983 Miki incluye en el estudio de su música e instrumentos tradicionales a países como China y Corea.

Keiko Abe solicitó entonces expresamente una obra para marimba y trío de percusiones, la cual el compositor concluyó esta obra denominada *Marimba Spiritual* el 13 de enero de 1984.

Una de sus óperas más reconocidas es Joruri, estrenada en 1985 y dedicada al Teatro de la Ópera de Saint Louis, Illinois.

Miki casi al mismo tiempo fue orientado fuertemente hacia la música del teatro; en esta línea desarrolló una fructífera relación artística con el director Colin Graham de teatro y ópera.

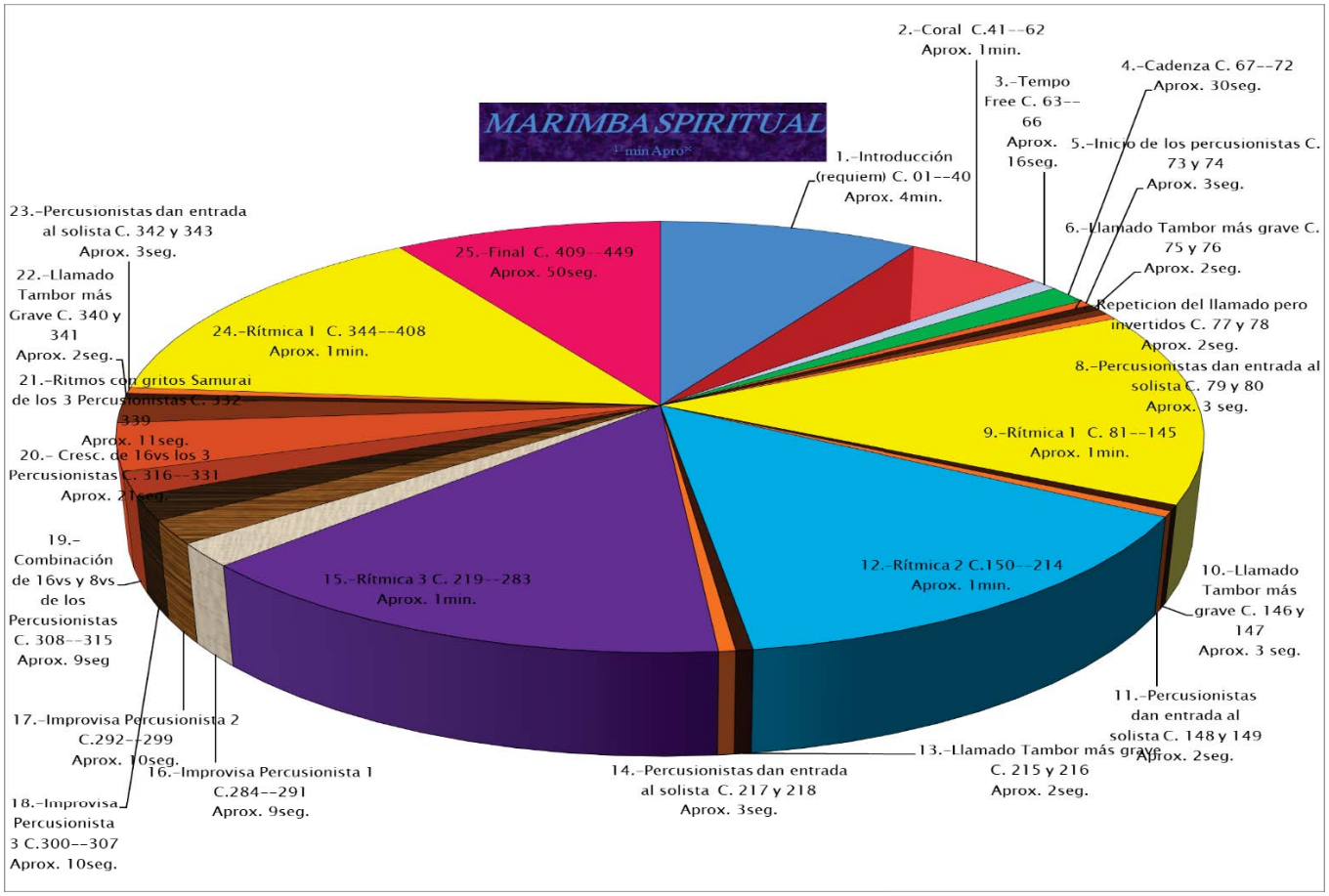
Minoru Miki fundó en 1986 el ensamble de música teatral Utayomi-Za.

Otro ámbito creativo de la producción musical del compositor fue, al igual que Toru Takemitsu (1930-1996), la música de películas en donde destaca la producción francojaponésa *L'empire des Senses* (El imperio de los sentidos).

Entre los reconocimientos más relevantes de su carrera se cuenta el premio *Fukuoka* de Cultura Asiática.

I.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE *MARIMBA SPIRITUAL*

Marimba Spiritual su instrumentación se compone de una marimba (el solista) y tres percusionistas (en el acompañamiento).



La imagen es la *Gráfica Global de Marimba Spiritual*. Con esta gráfica es analizada *Marimba Spiritual* en su totalidad, dividida en las secciones que conforman la obra.

Cada uno de los pasajes están numerados "(#)" y se le designan un nombre resaltando su característica distintiva (puede ser tanto melódico-rítmico, la velocidad con la que se ejecuta o su localización dentro de la obra). En cada sección se indican los números de compases que abarcan y la duración en minutos

aproximada, para generarnos una idea más cercana sobre la duración total y particular de *Marimba Spiritual.*

En los mismos colores que se observa en la gráfica, son las repeticiones de los mismos pasajes de la obra.

En términos generales, para analizar la *Gráfica Global de Marimba Spiritual*, denomino la estructura de *Marimba Spiritual* como un "Ritual" (reunión con música y danza de una tribu, para dar un tributo hacia los entes poderosos o dioses).

En términos más específicos de la obra: la introducción (1) es el llamado, el coral (2) la coordinación, el *tempo free* (3) para dar a pie la atención en dónde la *cadenza* (4) es la preparación de la "Danza Ritual", la cual se compone de los pasajes llamados rítmica 1 (9), rítmica 2 (12) y rítmica 3 (15), la repetición de la rítmica 1 (24) y el final (25). Al inicio de las rítmicas e intercalados entre estas son las participaciones rítmicas de los percusionistas en algunos momentos sin la intervención del solista.

Para un análisis creativo se designa a cada uno de los pasajes o secciones de esta obra un contexto. En este caso, para esta selección de cada una de las secciones de *Marimba Spiritual*, la relaciono sobre los Rituales Japoneses en donde incluyen a la delicadeza de las Geishas, la fuerza de los Samurai y el poder de los Dioses.

La introducción (1) se ejecuta en tiempo lento con carácter místico y la denomino el "llamado de los entes". Los tres percusionistas acompañantes inician con su participación en la segunda mitad de la introducción (1) con las alturas en metales que define el compositor.

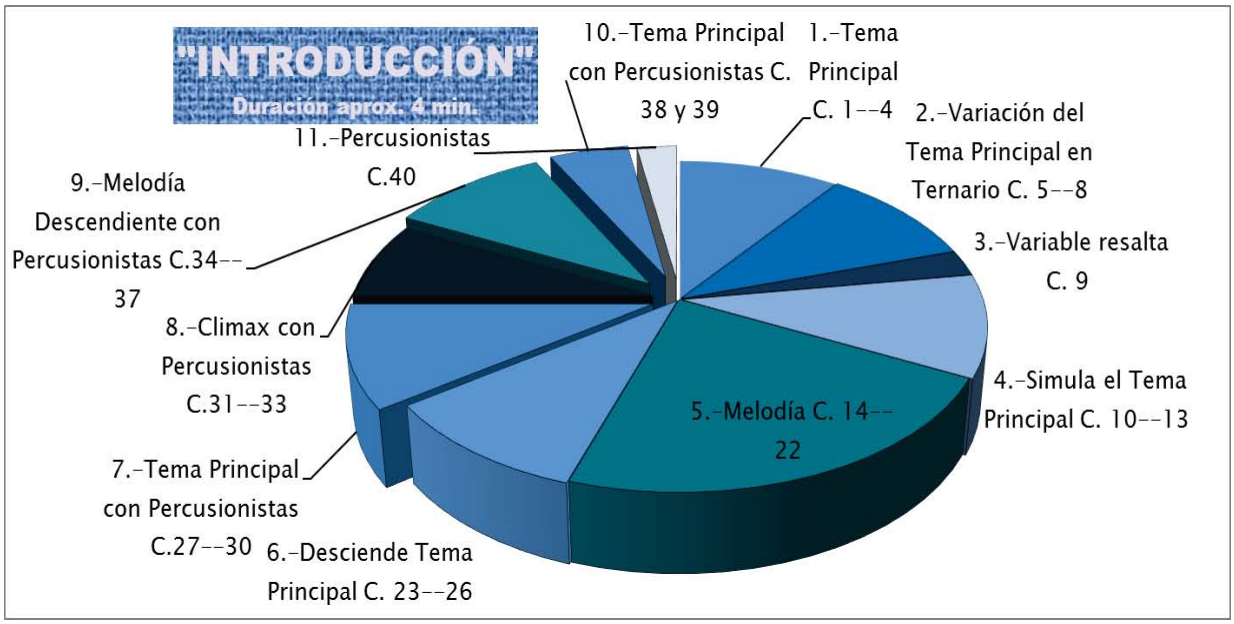
El coral (2) se debe ejecutar con claridad cada una de las notas que componen cada uno de los acordes de este. También se establece la precisión del ritmo (se ayuda con el metrónomo) y de las posiciones de las baquetas que establece el solista que utiliza en cada acorde. Esta sección la denomino "reunión de los entes". En esta sección los percusionistas ejecutan cajitas de madera también se establecen las alturas de éstas que define el compositor en cada percusionista.

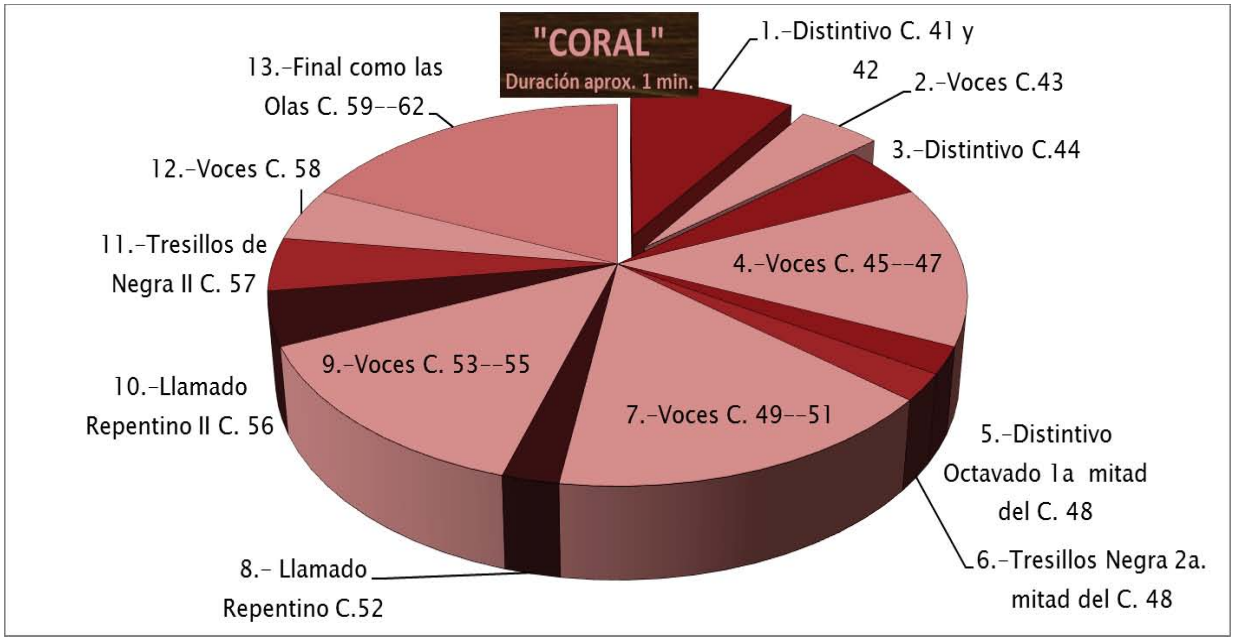
El *tempo free* (3) la denomino una "atención para lo espiritual" muestra la habilidad del solista al tocar las escalas. Con una velocidad rápida, precisa y manejando el silencio entre estas a placer para generar tensión.

La *cadenza* (4) son notas que dio el compositor en una secuencia ascendente de las mismas. En las que el solista da lo que denomine como la "preparación de la Danza Ritual". Con un largo *accellerando* para llegar a la velocidad que será la "Danza Ritual" que se inicia con la rítmica 1 (9).

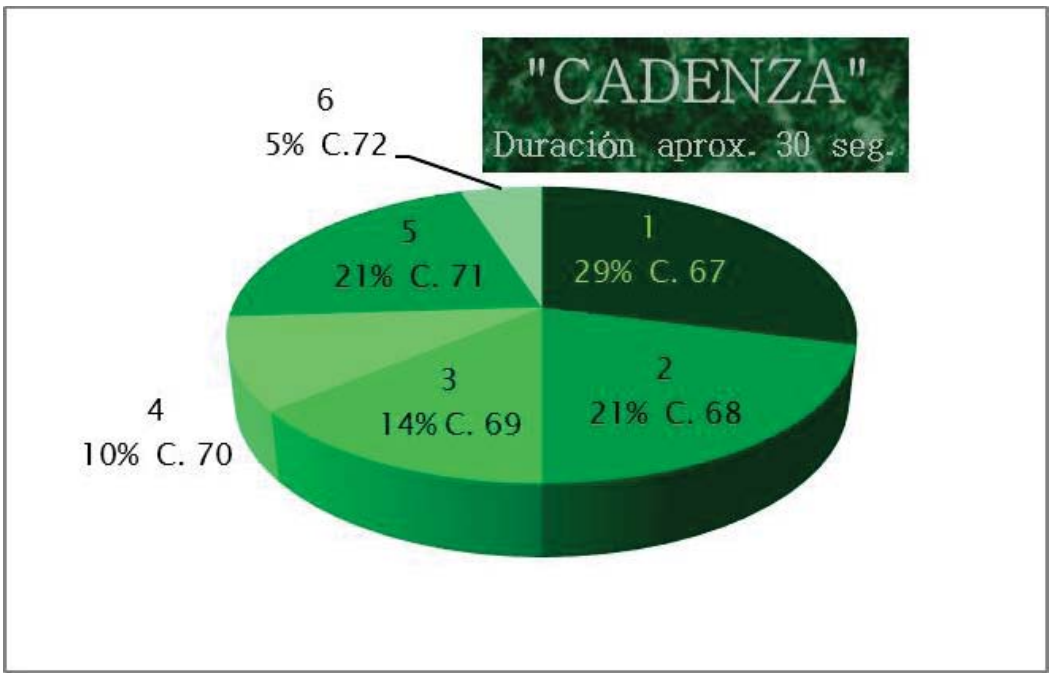
La “Danza Ritual” es la parte rápida y más conocida de *Marimba Spiritual*, la cual se compone de los pasajes llamados rítmica 1 (9), rítmica 2 (12) y rítmica 3 (15), la repetición de la rítmica 1 (24) y el final (25). Entre estos pasajes el trío percusionista dan la entrada para cada rítmica y uno de ellos resalta con lo que denominé como el llamado del tambor más grave (6, 7, 10, 13 y 22). También ejecutan sus sets de multi-percusión que conformaron para el acompañamiento del solista durante la ejecución de las rítmicas y del final.

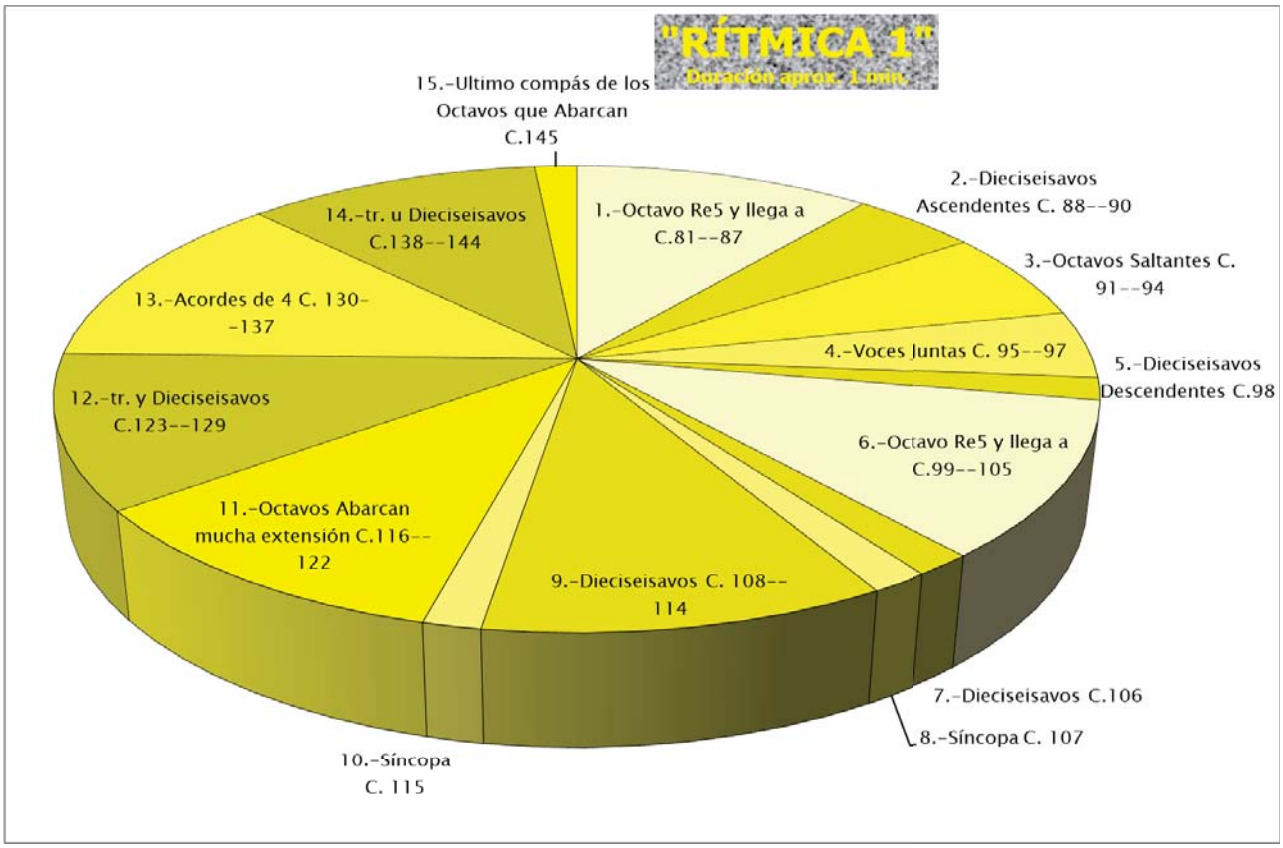
El trío percusionista sobresale al término de la rítmica 3 (15) con sus improvisaciones, varios ritmos rápidos y los gritos Samurai (21) con sus sets de multi-percusión.

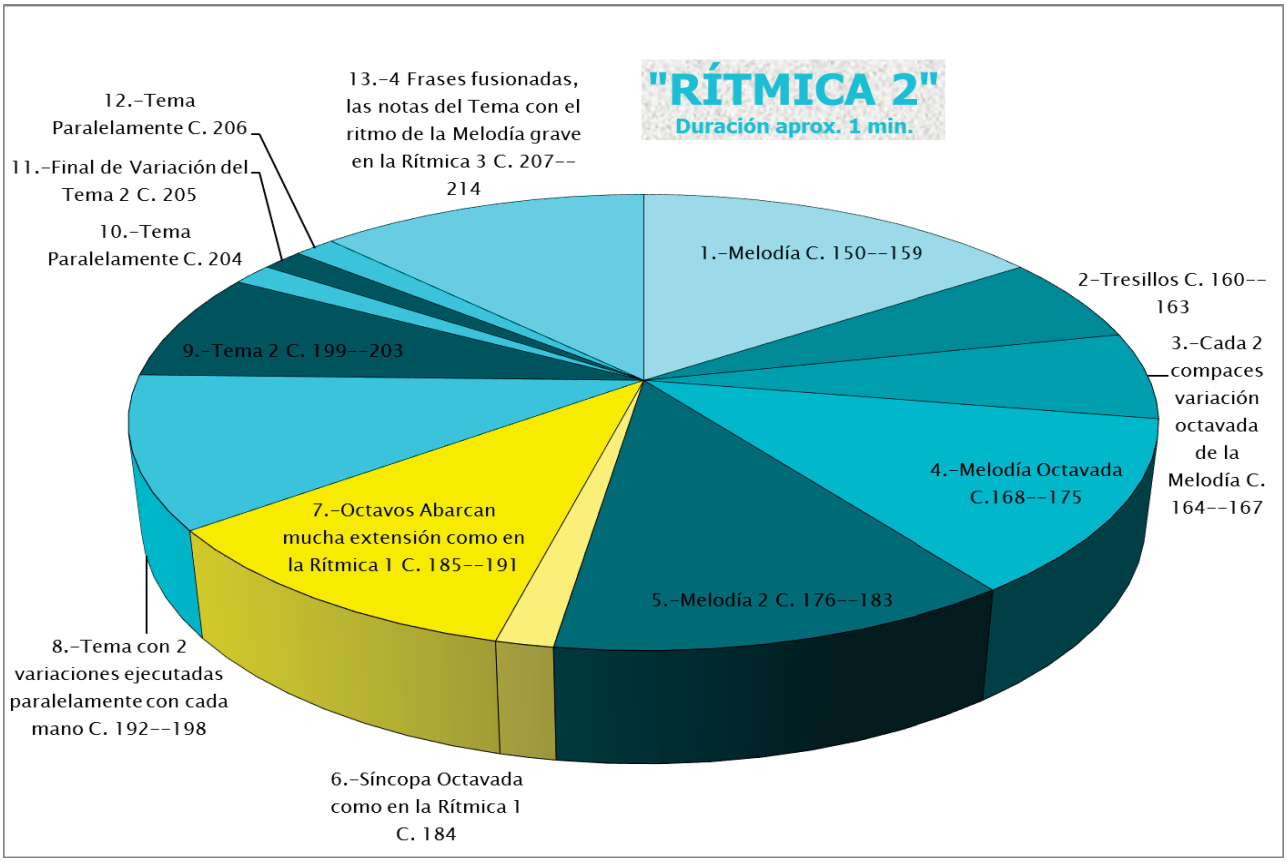


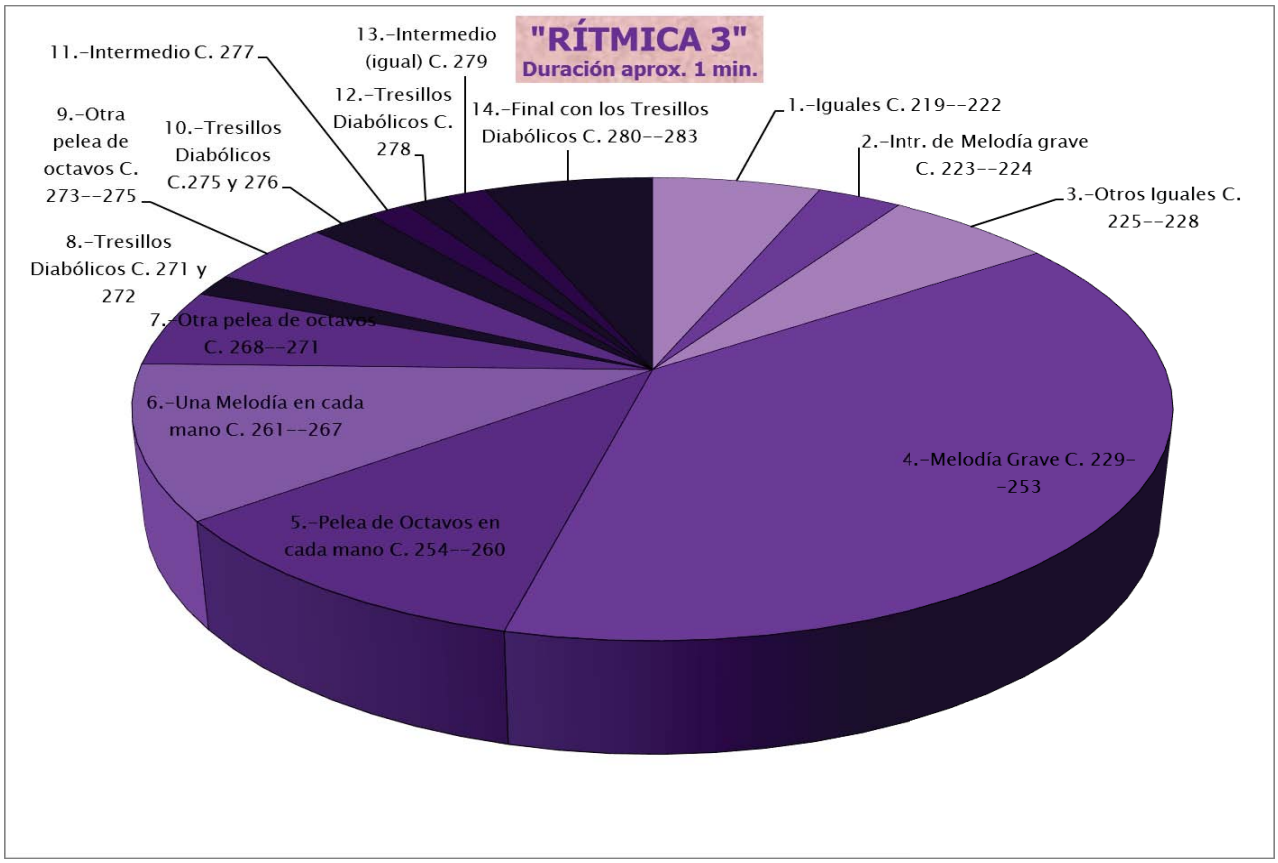


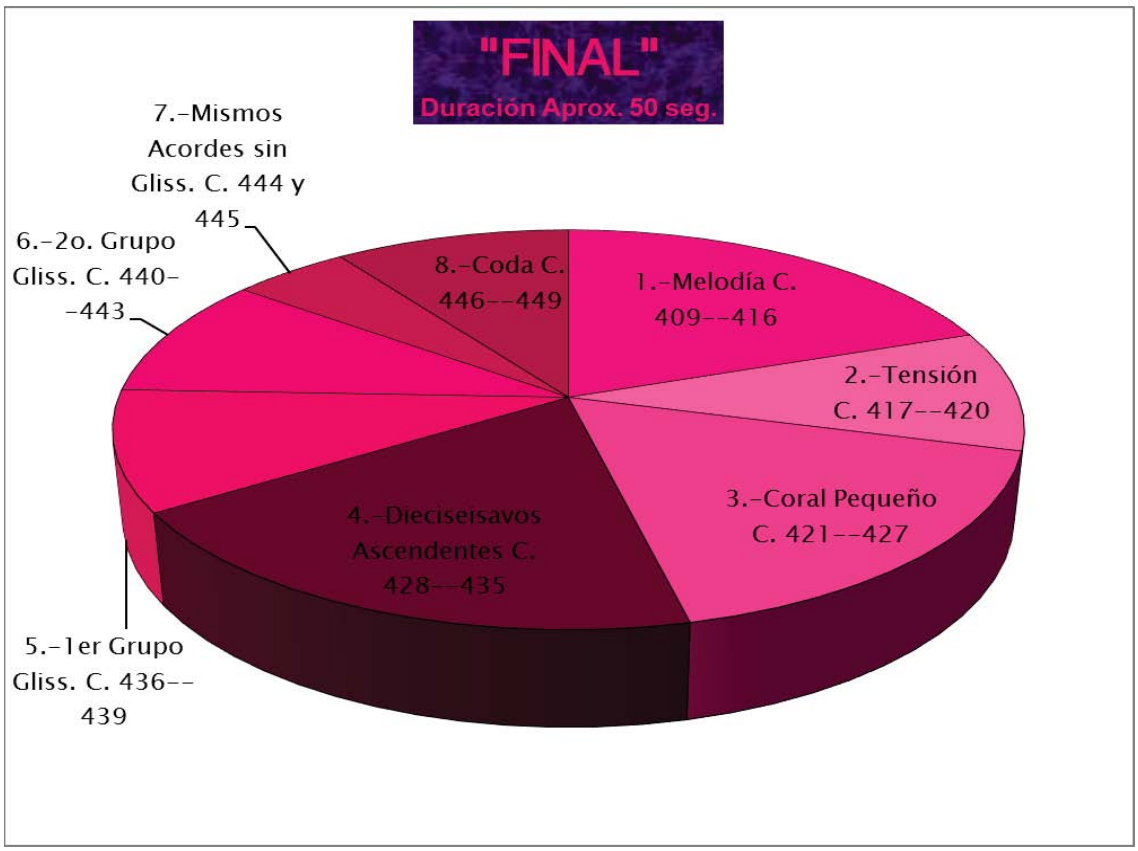
"TEMPO FREE"
DURACION APROX 16 SEG.
1.-Con una escala descendente C. 63 y 64
2.-Dos escalas descendentes C. 65 y 66


"CADENZA"
Duración aprox. 30 seg.
6
5% C.72
5
21% C. 71
1
29% C. 67
4
10% C. 70
3
14% C. 69
2
21% C. 68


"RÍTMICA 1"
Duración aprox. 1 min.
15.-Ultimo compás de los Octavos que Abarcan C.145
1.-Octavo Re5 y llega a C.81--87
2.-Dieciseisavos Ascendentes C. 88--90
3.-Octavos Saltantes C. 91--94
4.-Voces Juntas C. 95--97
5.-Dieciseisavos Descendentes C.98
6.-Octavo Re5 y llega a C.99--105
7.-Dieciseisavos C.106
8.-Síncopa C. 107
9.-Dieciseisavos C. 108--114
10.-Síncopa C. 115
11.-Octavos Abarcan mucha extensión C.116--122
12.-tr. y Dieciseisavos C.123--129
13.-Acordes de 4 C. 130--137
14.-tr. u Dieciseisavos C.138--144


"RÍTMICA 2"
Duración aprox. 1 min.
1.-Melodía C. 150--159
2-Tresillos C. 160--163
3.-Cada 2 compaces variación octavada de la Melodía C. 164--167
4.-Melodía Octavada C.168--175
5.-Melodía 2 C. 176--183
6.-Síncopa Octavada como en la Rítmica 1 C. 184
7.-Octavos Abarcan mucha extensión como en la Rítmica 1 C. 185--191
8.-Tema con 2 variaciones ejecutadas paralelamente con cada mano C. 192--198
9.-Tema 2 C. 199--203
10.-Tema Paralelamente C. 204
11.-Final de Variación del Tema 2 C. 205
12.-Tema Paralelamente C. 206
13.-4 Frases fusionadas, las notas del Tema con el ritmo de la Melodía grave en la Rítmica 3 C. 207--214


"RÍTMICA 3"
Duración aprox. 1 min.
1.-Iguales C. 219--222
2.-Intr. de Melodía grave C. 223--224
3.-Otros Iguales C. 225--228
4.-Melodía Grave C. 229--253
5.-Pelea de Octavos en cada mano C. 254--260
6.-Una Melodía en cada mano C. 261--267
7.-Otra pelea de octavos C. 268--271
8.-Tresillos Diabólicos C. 271 y 272
9.-Otra pelea de octavos C. 273--275
10.-Tresillos Diabólicos C.275 y 276
11.-Intermedio C. 277
12.-Tresillos Diabólicos C. 278
13.-Intermedio (igual) C. 279
14.-Final con los Tresillos Diabólicos C. 280--283


"FINAL"
Duración Aprox. 50 seg.
1.-Melodía C. 409--416
2.-Tensión C. 417--420
3.-Coral Pequeño C. 421--427
4.-Dieciseisavos Ascendentes C. 428--435
5.-1er Grupo Gliss. C. 436--439
6.-2o. Grupo Gliss. C. 440--443
7.-Mismos Acordes sin Gliss. C. 444 y 445
8.-Coda C. 446--449

Estas gráficas son el análisis de cada fragmento que conforma la *Gráfica Global de Marimba Spiritual*, así el análisis de la obra es ahora hacia lo particular.

Estas gráficas tienen el color que se establece en la gráfica global de la obra. Las tonalidades de claros u oscuros del color que tiene cada uno de sus pasajes indican su dificultad; de claro a oscuro es de menor a mayor nivel de dificultad de la ejecución del tal pasaje. Los pasajes en los que se divide cada una de estas gráficas se nombran por su contenido rítmico-melódico y se indican el número de los compases que abarca cada uno.

Las excepciones en estas gráficas son las que pertenecen al "Tempo Free" y la "Cadenza". No se dividen en sí los fragmentos por el número de compases que contienen; se dividen por la ejecución rápida o lenta de las notas o silencios que ejecuta el solista para ejercer su interpretación personalizada en esta parte de tensión de la obra que se encuentra en estos pasajes.

I.III CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA

Keiko Abe, marimbista también de nacionalidad japonesa, solicitó expresamente una obra para marimba con tres percusionistas de acompañamiento a Minoru Miki. El compositor concluyó esta obra llamada *Marimba Spiritual* el 18 de enero de 1984. En ese año había en África una crisis socio política y una gran hambruna con consecuentes muertes por inanición. Habiendo Miki sufrido similares experiencias en Japón en la Segunda Guerra Mundial, decidió expresar sus condolencias para los africanos con esta obra.

En la partitura de esta obra indica el compositor la utilización de una combinación de instrumentos tradicionales japoneses con instrumentos de uso común en salas de concierto occidentales.

Tras la publicación de la obra en 1989, se ha presentado innumerables veces. En 1989 el *Safri Duo* interpretó la pieza solamente con dos instrumentos y lo hizo de forma tan elocuente que el compositor autorizó el arreglo y lo denominó *Marimba Spiritual II*.

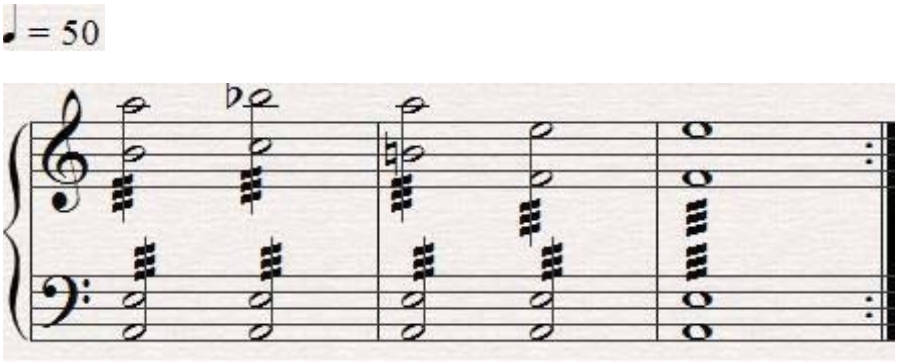
El 9 de marzo del 2013 en el recital de Tambuco Percussion Ensemble llamado *Cuatro Visiones* fue interpretada una versión de *Marimba Spiritual* que fue el resultado de un trabajo estrecho que Tambuco realizó con la marimbista Keiko Abe quien afirma que Minoru Miki está particularmente interesado en que la ejecución de la obra refleje el perfil cultural de los músicos que la interpretan. Así surgió la decisión de Tambuco de utilizar instrumentos de la cultura musical mexicana (prehispánica), latinoamericana (afro-caribeña) y japonesa.

La versión de *Marimba Spiritual* que fue interpretada por el cuarteto Tambuco se basa en la siguiente instrumentación: marimba solista, seis teponaztlis, huehuetl, dos bongoes, cuatro congas, güiro, placas de metal, seis dobachis y cuatro mokushos.

El 18 de marzo del 2015 cumplió 31 años de vida *Marimba Spiritual.*

I.IV RUTINAS DE ESTUDIO

- Acordes con sonido suaves



En este ejercicio el percusionista ejecuta estos acordes con la sonoridad que se indica, subiendo muy poco el volumen y enseguida disminuyéndolo otra vez.

- Medición precisa en el “Coral”

El “Coral” se estudia siempre con el metrónomo a la velocidad que indica el compositor. Primero se ejecutan los acordes sin el redoble hasta que el percusionista tenga la duración precisa de cada uno de estos. Posteriormente se agrega el redoble en los acordes.

- De lento a rápido

Recomiendo iniciar el estudio de las “Rítmicas 1, 2 y 3” y el “Final” de la obra con el metrónomo a ♩ = 80 para obtener la mejor precisión posible en cada una de las melodías o acordes que constituyen estos pasajes.

Cuando no haya falla alguna en la ejecución de estos pasajes se podrá subir poco a poco la velocidad hasta llegar a la que indica el compositor.

CAPÍTULO II

CONCIERTO PARA VIBRÁFONO Y ORQUESTA
(REDUCCIÓN A PIANO)

II.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR NEY GABRIEL ROSAURO

Ney Gabriel Rosauro nació en Río de Janeiro, Brasil, el 24 de Octubre de 1952.

De 1972 a 1978 estudió composición y dirección en la Universidad de Brasilia en Brasil y comenzó sus estudios como percusionista con el maestro Luiz Anunciação, quien fue miembro de la Orquesta Sinfónica Brasileira en Río de Janeiro.

De 1980 a 1982 Ney Rosauro se especializó en Percusiones y Pedagogía en el Colegio de Musica Würzburg en Alemania con el profesor Siegfried Fink y en 1987 finalizó su Maestría en la misma escuela.

De 1976 a 1987 fue profesor de Percusiones en la Escuela de Música de Brasil y durante este periodo fue Timbalista y Jefe del Área de Percusiones con la Orquesta Sinfónica del Teatro Nacional de Brasil.

Desde 1987 es Profesor de Percusiones en la Universidad Federal de Santa María al Sur de Brasil y dirige el Grupo de Percusiones de la UFSM. En esta institución se organizó el Primero y Segundo encuentro de Percusiones Latinoamericano y el Cuarto y Quinto encuentro de Percusionistas de Brasil.

De 1990 a 1992 completó su Doctorado en Percusión (DMA) en la Universidad de Miami en Estados Unidos bajo la supervisión del Profesor Fred Wickstrom.

Recientemente el Doctor Rosauro fue nombrado como Profesor de Percusiones en la Universidad de Brasil y su meta para el futuro es crear un programa completo de los estudios de percusión en esta institución.

Como compositor ha escrito muchos métodos y obras para instrumentos de percusión. Varios de ellos se han publicado en Alemania, Estados Unidos y Brasil. Sus composiciones han sido grabadas tanto en audio como en video por artistas internacionales, interpretadas por un gran número de orquestas y ensambles de percusión y transmitidas por radio y televisión por todo el mundo.

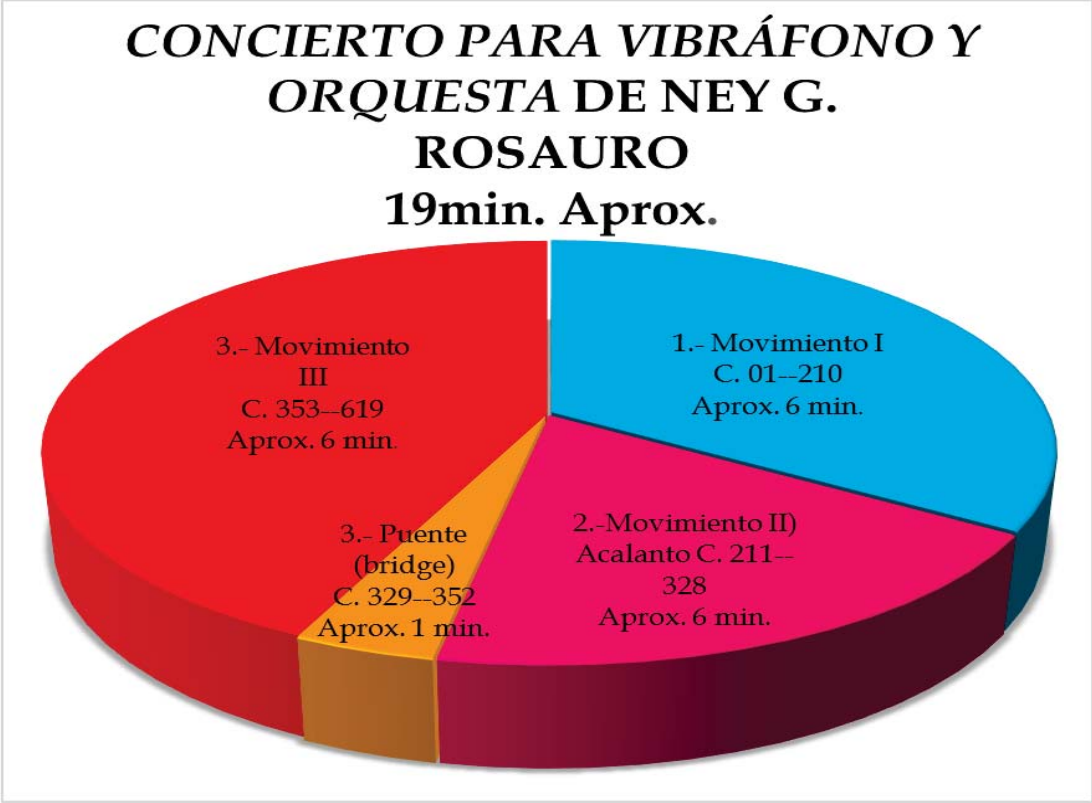
Como solista y pedagogo ha representado a Brasil en muchos eventos importantes de percusión alrededor del mundo donde sus composiciones, conferencias y grabaciones han recibido ovaciones por críticos y por el público en general.

Él ha establecido una sólida presencia musical a través de sus conciertos y talleres en Brasil, Argentina, Uruguay, México, Colombia, Cuba, Guatemala, España, Polonia, Escocia, Inglaterra, Suiza, Austria, Dinamarca, Italia, Holanda, Alemania, Japón y Estados Unidos de América.

II.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DEL *CONCIERTO PARA VIBRÁFONO Y ORQUESTA* (REDUCCIÓN A PIANO)

El Concierto para Vibráfono y Orquesta de Ney G. Rosauro está escrito en tres movimientos y tiene un puente el cual conecta los últimos dos movimientos.

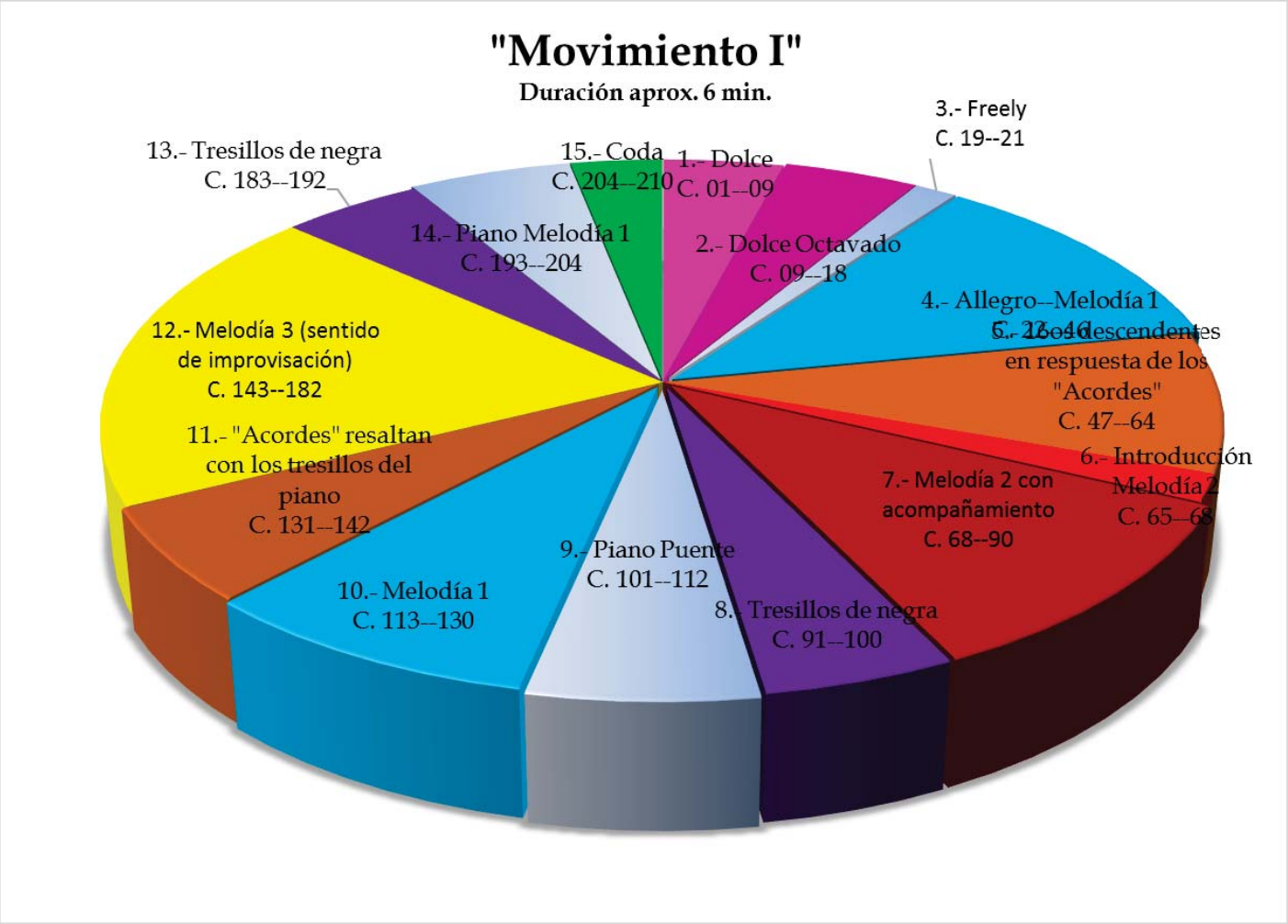
El primero y último movimientos son construidos sobre una escala mixta que combina los modos Lidio y Mixolidio, los cuales son usados con mayor frecuencia en la música Folklórica del noreste de Brasil. El segundo movimiento está basado en la popular canción de cuna de Brasil llamada *Tutú Marambá*.



El análisis de este concierto se inicia con la gráfica que nos señala la duración en tiempo aproximado total y parcial y la cantidad de compases que contienen cada uno de los movimientos y del puente que conecta el segundo y tercer movimientos.

A continuación se observan en este análisis las gráficas que se realizaron de cada uno de los movimientos.

Los pasajes que conforman estas gráficas están numerados "(#)" y en la gráfica se indican los compases que abarcan cada uno.



El primer movimiento se desarrolla a partir de un Tema Cromático. Este tema se presenta en un tiempo lento en los compases iniciales de la obra y representa la lucha constante por la vida de la gente pobre en las tierras secas del noreste de Brasil.

El percusionista inicia este movimiento en el *dolce* (pasaje/segmento 1) y *dolce* octavado (2) con un acompañamiento de notas de larga duración. Este concierto es característico porque se inicia con el solista ya que en la mayoría de otros conciertos la orquesta ejecuta el inicio con una introducción.

Recomiendo que el percusionista toque con baquetas de suave bola en el vibráfono pero resaltando las melodías del *dolce* (1) y *dolce* octavado (2).

La melodía del *dolce* octavado (2) es una variación de la primera melodía pero con una octava superior.

En el *freely (3)* sugiero que el percusionista utilice una baqueta en cada mano para una mejor definición en los golpes dobles de este pasaje.

En el a*llegro* que contiene la melodía 1 (4) recomiendo utilizar las cuatro baquetas de mediana dureza. Siempre resaltando la melodía que toca el solista e indicándole al pianista acompañante también resalte la melodía.

En los dieciseisavos descendentes que son respuesta de los acordes (5) se ejecutan con claridad cada una de las notas que los componen incluyendo la apoyatura que inicia cada conjunto de estos dieciseisavos. Los acordes que ejecuta el pianista están intercalados entre los 4 conjuntos de estos dieciseisavos descendentes. Estos acordes ayudan al solista con sus compases intercalados conformados de silencios.

Al final de la introducción de la melodía 2 (6) queda el sonido de cuatro tiempos de la última nota (Mi) en este pasaje y posteriormente a éste tres silencios. Con este lapso de tiempo recomiendo que el percusionista cambie la baqueta 4 por una de mayor dureza de la bola para resaltar con mayor facilidad la melodía 2 que entra en anacrusa en el pasaje denominado melodía 2 con su acompañamiento (7).

En los tresillos de negra (8) también se utiliza la baqueta 4 en la nota más aguda para seguir resaltando la melodía porque entre estos pasajes no hay oportunidad para hacer algún cambio de baquetas que se utilizan en ese momento.

En el puente del piano (9) recomiendo que el solista cambie la baqueta 4 por la que tenía anteriormente.

En la reexposición de la melodía 1 (10) el solista entra a la par con el pianista con el acompañamiento de esta melodía. Posteriormente el solista ejecuta la melodía 1 (10) con el pianista pero en las teclas graves del vibráfono con el acompañamiento en la mano derecha de séptimas, quintas y sextas.

En el pasaje de los acordes que resaltan con los tresillos del piano (11), los acordes son ejecutados por el solista, y los cuales fueron ejecutados anteriormente por el pianista cuando el solista ejecutaba los dieciseisavos descendentes (5). Esta vez el solista toca estos acordes en dinámica *forte*. Mientras que el pianista toca el acompañamiento conformado en su mayoría por tresillos.

En la melodía 3 que da un sentido de improvisación (12) el pianista da el cambio del compás de 4/4 al 3/4 en el cual el solista ejecuta esta melodía dando una sensación de una improvisación para darle picardía a la nueva melodía que se presenta en el casi final de este movimiento.

En la reexposición de los tresillos de negra (13) el solista resalta la nota más aguda aunque no se realice esta vez el cambio de la baqueta número 4.

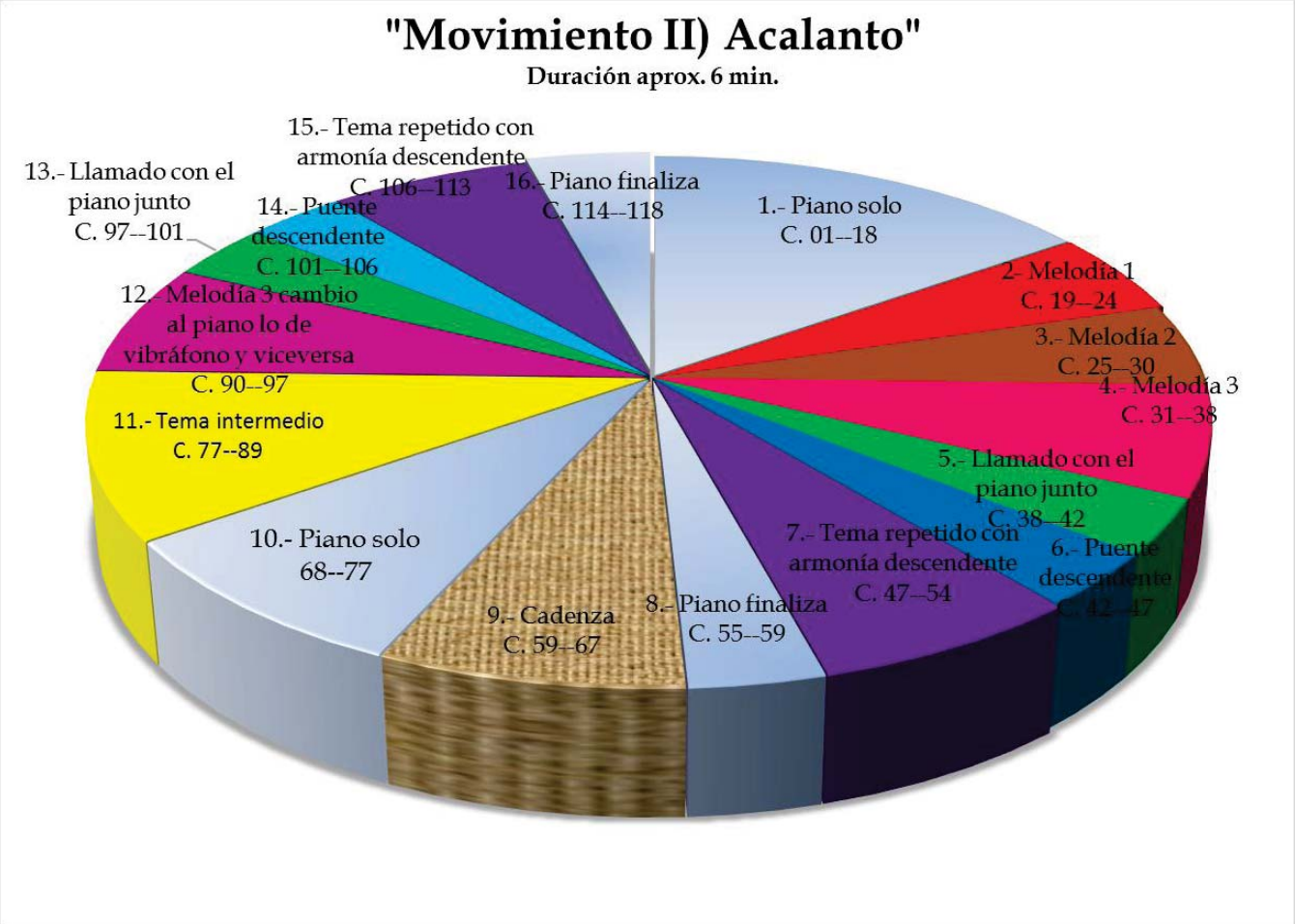
En el pasaje donde el piano ejecuta la melodía 1 (14), el pianista acompañante da su última versión de la melodía 1 en el movimiento. Mientras, sugiero que el solista cambie las cuatro baquetas por una baqueta en cada mano de mayor dureza para la *coda* (15).

En la *coda* (15) el solista con su pianista deben coordinarse perfectamente para dar la finalización de este primer movimiento.

La utilización del pedal del vibráfono no la especifica el compositor en éste concierto. La decisión del solista de cómo y cuándo usarlo generará su estilo personal.

El pedal se deja presionado en la ejecución de varias notas en el instrumento para generar muchos armónicos, no se presiona para que el sonido de las notas sea seco o que el solista lo intercale estratégicamente el pedal entre acordes o melodías como desee en este concierto.

El compositor indica en la partitura varios apagados que se realizan con las baquetas. También indica las velocidades que se intercalan en la obra, por ejemplo: *allegro*, *molto lento*, *desaccellerando*, *accellerando*, medidas específicas del pulso, calderones, etc.



El Movimiento II se toca a una menor velocidad que el primer y tercer movimientos del concierto para que represente la canción popular de cuna de Brasil llamada *Tutú Marambá* en la que se basó el compositor. Ésta canción simboliza un camino tranquilo de un niño a un mundo ideal lleno de sueños. También este movimiento está basado en su mayoría en la birritmia de 3 contra 2, es decir, el solista ejecuta ritmo ternario con la mano derecha y ritmo binario con la mano izquierda.

En el Movimiento II se inicia con la introducción que da el piano al solista (1). Durante este pasaje recomiendo que el solista se prepare con dos baquetas en cada mano de suave toque en el vibráfono para la ejecución de este movimiento.

En las melodía 1 (2), melodía 2 (3) y melodía 3 (4) se resaltan las melodías de cada uno de estos pasajes pero cuidando el contraste que da el acompañamiento que toca el solista y el pianista. En estas tres melodías se toca la nota mi 7 con la varilla de la baqueta para generar un efecto de sonido de campana.

En el llamado de tensión que da con el pianista junto con el solista (5), se coordina el solista con su pianista acompañante para la ejecución conjunta de los tresillos de negra que se encuentran en ese pasaje.

En el puente descendente (6) que toca el solista se complementa con el acompañamiento del pianista.

El tema repetido con armonía descendente (7) se denominó así porque en este pasaje se repite su melodía que lo compone y desciende la armonía. También porque se tocan dos veces en este movimiento. En este pasaje el pianista responde los tresillos de negra que da el solista con otros tresillos de negra.

Con el pasaje dónde el piano finaliza (8), es dónde termina la primera mitad de este movimiento.

En la c*adenza* (9) se tocan las 2 melodías que la componen con diferentes partes de la baqueta que sostiene en cada mano el solista. Las instrucciones de cómo se sostiene la baqueta de la mano derecha en este pasaje se observan en la partitura o recomiendo usar algún otro objeto para esta melodía superior, por ejemplo: el compositor indica que la melodía superior se ejecute con el mango de la baqueta sosteniéndola de manera vertical. Yo sugiero tocar esa melodía con un dedal de metal sin tapa superior para colocarlo al revés en el dedo índice de la mano derecha.

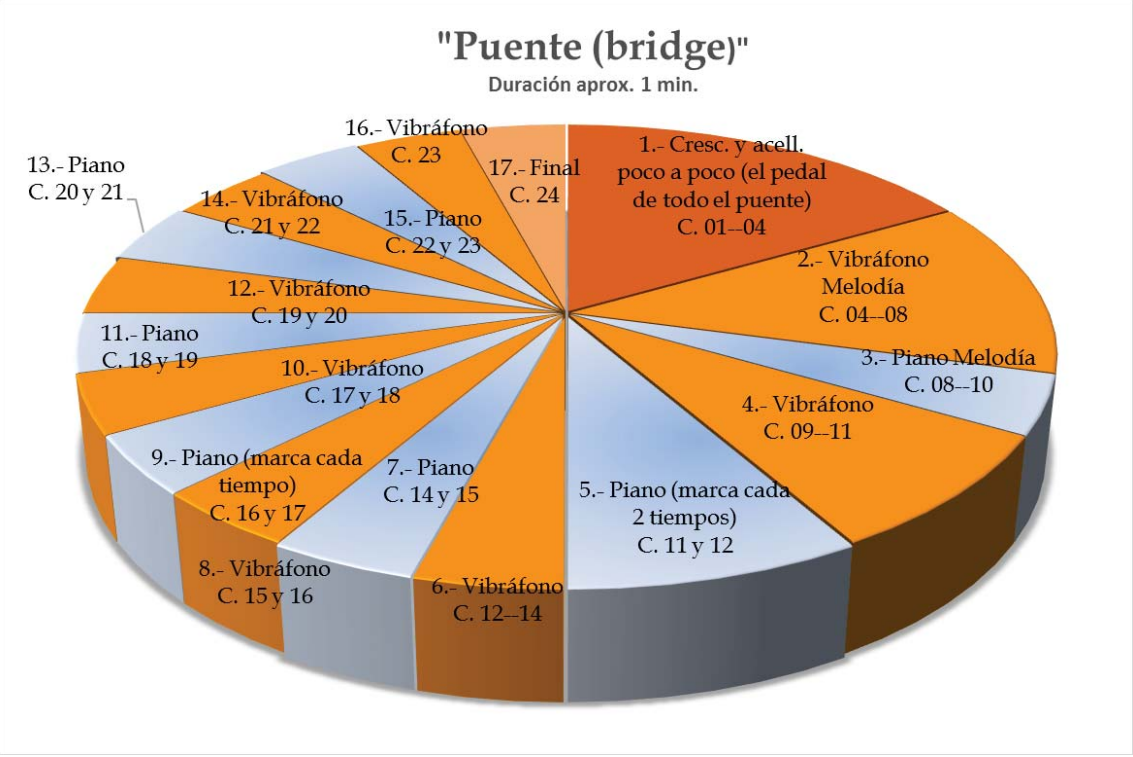
Estas dos posibles formas de ejecutar la melodía superior de la *cadenza* (9) nos recuerda el sonido de las cajitas de música que suelen usarse para arrullar a los niños para que se duerman.

En donde el pianista toca solo (10) es una variación de la introducción donde también el pianista participa de manera solista (1). Esta reexposición da el inicio a la segunda mitad de este movimiento y sugiero que el solista cambie las cuatro baquetas por unas de mayor dureza que las anteriores para contrastar esta segunda mitad.

El tema intermedio (11) se llamó así porque es un pasaje único que se localiza después de la reexposición que inicia la segunda mitad del movimiento. El solista toca complementando la melodía y acentos que el pianista ejecuta en este pasaje.

La reexposición de la melodía 3 es donde la ejecuta el pianista y lo que ejecutó el pianista durante la primera aparición de la melodía 3 lo toca el solista (12). Aunque no tocan exactamente iguales estos compases intercambiados entre el solista y el pianista, porque la manera de componer para el vibráfono y para el piano es de manera muy diferente por las características que define a cada uno.

El movimiento finaliza con las reexposiciones que se describieron en los números 5, 6, 7 y 8, los cuales son el llamado de tensión que da con el pianista junto con el solista (13), puente descendente (14), tema repetido con armonía descendente (15) y el piano finaliza (16).



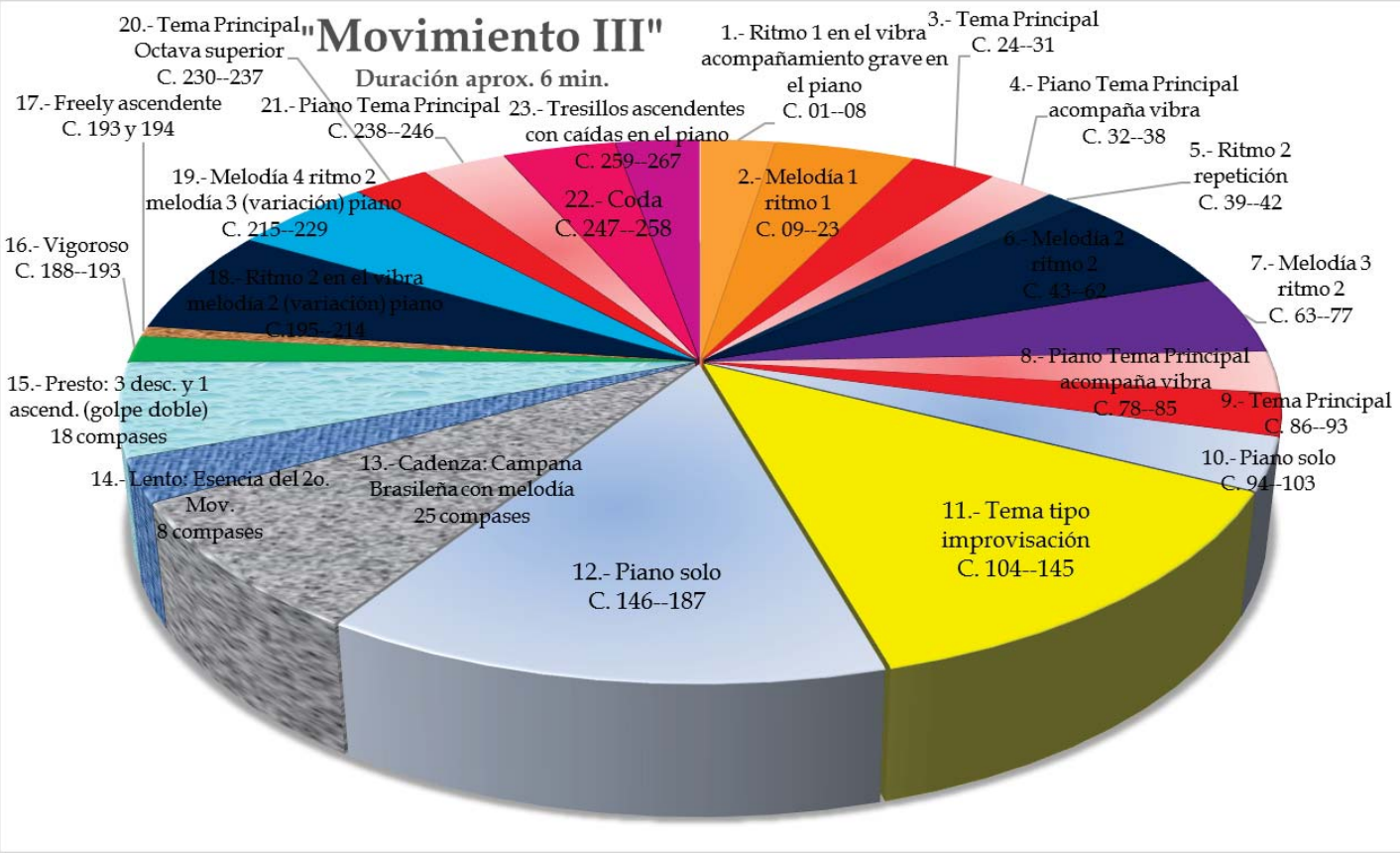
En este puente sugiero que el solista utilice baquetas de mayor dureza para la ejecución de la melodía que se toca con la mano izquierda y de menor dureza para la ejecución del acompañamiento de octavos que se toca con la mano derecha.

El *Puente (bridge)* se compone de la biritmia de 4 contra 3, es decir, el solista toca el acompañamiento con la mano derecha en octavos mientras toca la melodía con la mano izquierda en tresillos de negra.

La melodía de este pasaje es tocada por el solista y luego por el pianista y así se turnan en la ejecución de la melodía hasta llegar al final del puente.

El pianista marca con su mano izquierda notas de dos tiempos de duración y luego de un tiempo entre los intercambios de la melodía. Esto genera más estabilidad en el pulso.

El pianista sigue el *accellerando* del principio y el *desaccellerando* del final que establece el solista durante la ejecución de este pasaje.



Este movimiento III representa el vuelo de las gaviotas. Éste último movimiento fue inspirado por la experiencia del compositor en un momento especial en la playa Ipanema en Río de Janeiro observando una impresionante vista de la puesta de sol en las formaciones rocosas Arpoador.

En este movimiento recomiendo utilizar baquetas de mayor dureza de las que se hayan utilizado en los dos primeros movimientos y en el puente porque dan mayor sonido aunque se toque en el vibráfono

con poco levantamiento de las baquetas y con esa cualidad de estas baquetas se obtiene la rápida velocidad que indica el compositor.

En el ritmo 1 que se ejecuta en el vibráfono y el acompañamiento grave es en el piano (1), es donde el solista toca un pedal compuesto por tresillos en el Fa3, el cual denominé como ritmo 1. Mientras el pianista toca el acompañamiento en las notas graves del instrumento.

Recomiendo tocar este ritmo 1 con la baqueta 3 la primer nota y las siguientes dos notas con la baqueta 2 en cada uno de los tresillos para obtener la velocidad indicada por el compositor en este pasaje.

En donde es la melodía 1 con su acompañamiento del ritmo 1 (2) el solista sigue tocando el pedal de los tresillos que se denominó como ritmo 1 pero se intercala entre este pedal la melodía 1.

El tema principal (3) es la melodía que es característica de este último movimiento porque es interpretada varias veces por el solista y el pianista.

La primera aparición del tema principal (3) es difícil de resaltar porque se intercala entre este tema el primer pedal de este movimiento que es el ritmo 1.

En el pasaje donde el piano ejecuta el tema principal y el acompañamiento es en el vibráfono (4). Es donde el pianista toca el tema principal mientras que el solista toca unos acordes de acompañamiento de esta melodía.

El ritmo 2 con su repetición (5) es el segundo pedal formado por una quinta de Fa3 con Do4. Este pedal está compuesto por cuatro compases de 6/8-3/4-6/8-2/4.

En la siguiente melodía 2 con su acompañamiento del ritmo 2 (6) y enseguida la melodía 3 con el mismo acompañamiento del ritmo 2 (7), es donde el solista sigue tocando con la mano izquierda el pedal denominado ritmo 2, agregando primero la melodía 2 y posteriormente la melodía 3 con la mano derecha.

Enseguida es la reexposición del pasaje en donde el piano ejecuta el tema principal y el acompañamiento es en el vibráfono (8) y del tema principal (9) que toca el solista sin el acompañamiento de lo que se denomminó como ritmo 1 pero complementa este tema con otro acompañamiento diferente.

En donde el pianista toca solo (10) al final de este pasaje da la entrada al siguiente tema que el solista le da un sentido de tipo improvisado (11). Mi recomendación para la ejecución de este tema es que el solista sólo utilice una baqueta en cada mano.

Otra vez sigue la participación del pianista de manera solista (12) en donde el solista se prepara con las cuatro baquetas para los siguientes pasajes que interpretará solo.

En la *cadenza* que le doy por título *Campana Brasileña con Melodía* (13), es donde el solista toca un pedal en la nota Fa7 que denomino como una *Campana Brasileña* y a la vez toca una melodía con las baquetas de la mano izquierda. Finaliza esta *Cadenza* con un *ritardando*.

El *lento* lo describo como la esencia del Movimiento II de este concierto (14), porque este pasaje es parte de lo que toca el pianista en el segundo movimiento y que ahora lo ejecuta el solista.

En el *presto* son 3 melodías que descienden y 1 melodía que asciende. Las primeras notas de cada conjunto de tres son las que considero la melodía, seguida cada nota de estas por un golpe doble (15). El solista toca con la baqueta 2 de la mano izquierda cada primer nota y con la baqueta 3 de su mano derecha toca las notas dobles. Este proceso es inverso en el último que es ascendente.

Recomiendo que el solista establezca las dinámicas y la velocidad de la *cadenza* (13), del *lento* (14) y del *presto* (15) para que dé su interpretación personalizada.

En el *vigoroso* (16) el solista hace contacto visual con su pianista acompañante para que se coordinen nuevamente en la ejecución.

Recomiendo utilizar una baqueta en cada mano para el *vigoroso* (16) y el *freely* ascendente (17). El solista termina estos dos pasajes y toma las cuatro baquetas.

Mientras que el ritmo 2 se toca en el vibráfono la melodía 2 que es una variación se toca en el piano (18). En este pasaje el solista sólo ejecuta el pedal denominado como ritmo 2 con la mano izquierda (pero éste pedal cambia a Sol3 en la nota grave) mientras que el pianista ejecuta su variación de la melodía 2 y su acompañamiento.

La melodía 4 con el ritmo 2 se toca en el vibráfono mientras que una variación de la melodía 3 se toca en el piano (19). En este pasaje el solista toca la melodía 4 con el pedal denominado ritmo 2 mientras que el pianista toca su variación de la melodía 3. La melodía 4 que toca el solista fue ejecutada por el pianista mientras que el solista tocaba la melodía 3, anteriormente en este movimiento.

El tema principal a una octava superior (20). En este pasaje el solista toca nuevamente este tema principal pero en la octava superior con el mismo último acompañamiento de este tema.

El piano se toca el tema principal (21). En este pasaje el pianista toca nuevamente el tema principal pero esta vez sin la ejecución de los acordes del solista.

En la *coda* (22) y los tresillos ascendentes que se tocan en el vibráfono con caídas de acordes en el piano (23), mi recomendación en este pasaje es que el solista utilice una baqueta en cada mano para una mejor definición en las notas dobles y en la ejecución de los tresillos del final. También el solista y el pianista hacen contacto visual para terminar al mismo tiempo este último movimiento del concierto.

II.III CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA

El *Concierto para Vibráfono y Orquesta* fue escrito en Santa María en Brasil durante 1995 y 1996. Dedicado a una percusionista escocesa llamada Evelyn Glennie.

Evelyn Glennie y la Orquesta Sinfónica de Londres grabaron en CD y en video el *Concierto para Marimba y Orquesta* de este mismo compositor. Este *Concierto para Marimba y Orquesta* es considerado el más popular de los años 90s por dicha grabación con Evelyn Glennie.

El *Concierto para Vibráfono y Orquesta* fue originalmente escrito para vibráfono y orquesta de cámara (una flauta, un oboe, un clarinete, un fagot, dos cornos, percusiones y cuerdas).

Este concierto fue estrenado con reducción a piano en el Festival de Tokyo de Percusiones Japonesas de 1996 y la versión orquestal fue presentada por vez primera en el Festival de Compositores ENCOMPOR en Puerto Alegre en Brasil ese mismo año, con la compañía de la Orquestra Unisinos bajo la dirección del Maestro José Pedro Boéssio.

La obra está escrita en tres movimientos y tiene un puente el cual conecta las últimas dos partes sin pausa. El primero y último movimientos son construidos sobre una escala mixta que combina los modos Lidio y Mixolidio los cuales son usados con mayor frecuencia en la música Folklórica del noreste de Brasil.

El primer movimiento se desarrolla a partir de un Tema Cromático (como se mencionó en la página 15). Este tema se presenta en un tiempo lento en los compases iniciales de la obra y representa la lucha constante por la vida de la gente pobre en las tierras secas del noreste de Brasil.

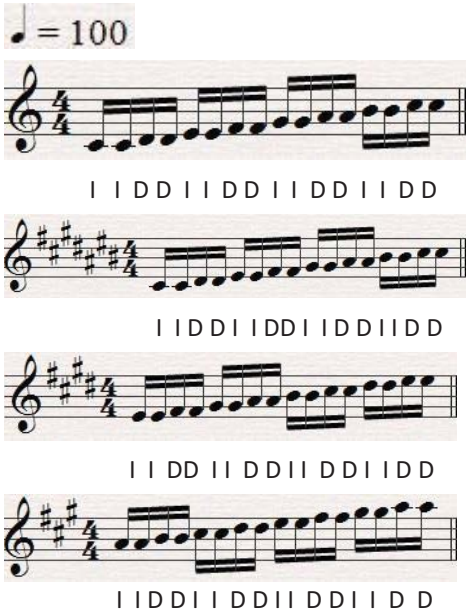
El segundo movimiento está basado en la canción popular de cuna de Brasil llamada *Tutú Marambá*. Ésta canción simboliza un camino tranquilo de un niño a un mundo ideal lleno de sueños (como se mencionó en la página 18). El efecto que se hace al tocar el vibráfono con el mango de caña de indias de la baqueta recuerda el sonido de las cajitas de música que suelen usarse para arrullar a los niños para que se duerman.

El segundo y tercer movimiento se conectan con el Puente (bridge).

El último movimiento representa el vuelo de las gaviotas. Éste tercer movimiento fue inspirado por la experiencia del compositor en un momento especial en la playa Ipanema en Río de Janeiro observando una impresionante vista de la puesta de sol en las formaciones rocosas Arpoador (como se mencionó en la página 20).

II.IV RUTINAS DE ESTUDIO

- Ejercicio para dos baquetas en golpe doble en el vibráfono:

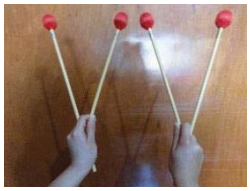


El ejercicio consiste en tocar las escalas mayores y menores con el golpe doble como se muestran en algunos de estos ejemplos.

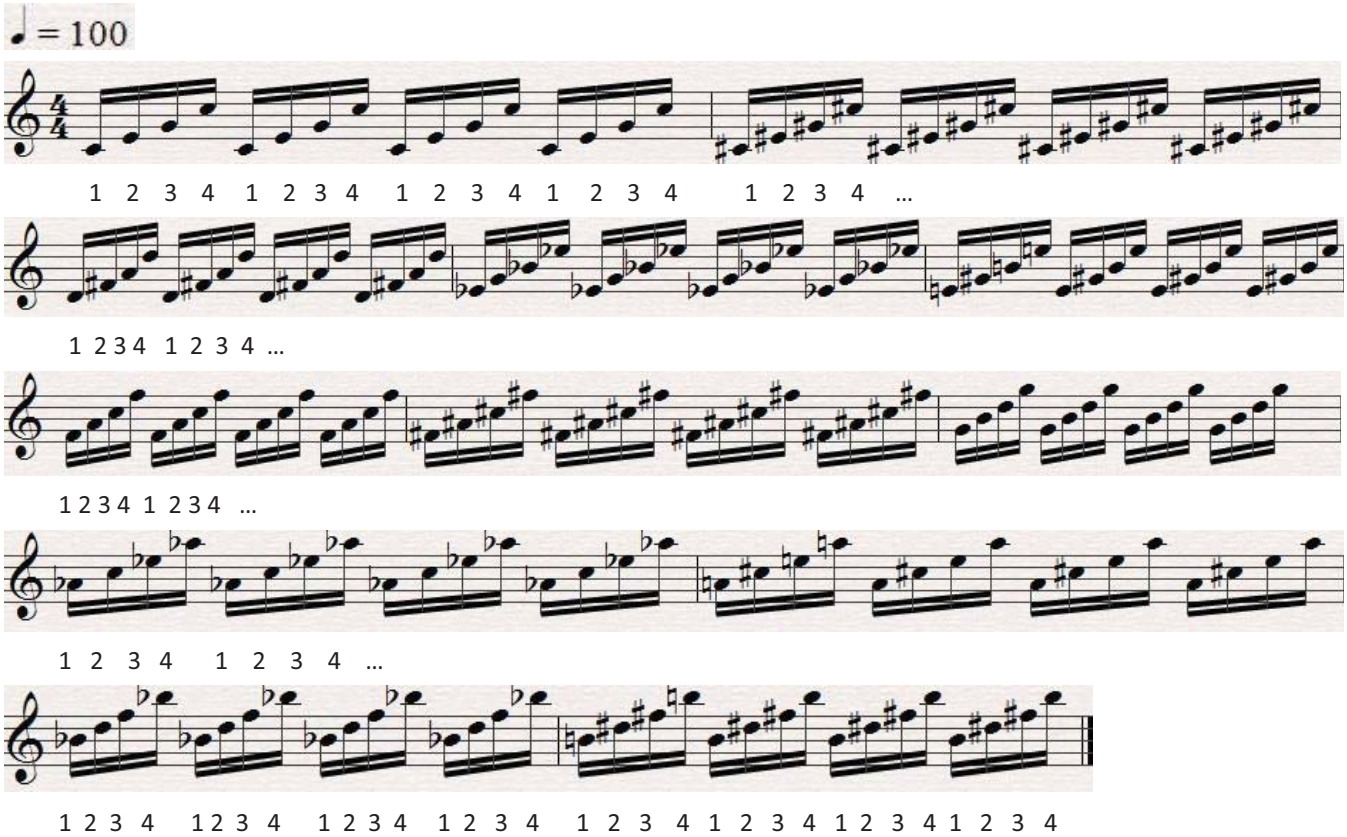
El orden de la ejecución de las escalas puede ser de manera aleatoria, cromáticamente o que contengan de menor a mayor número de alteraciones de cada escala.

- Arpegios mayores y menores en el vibráfono:

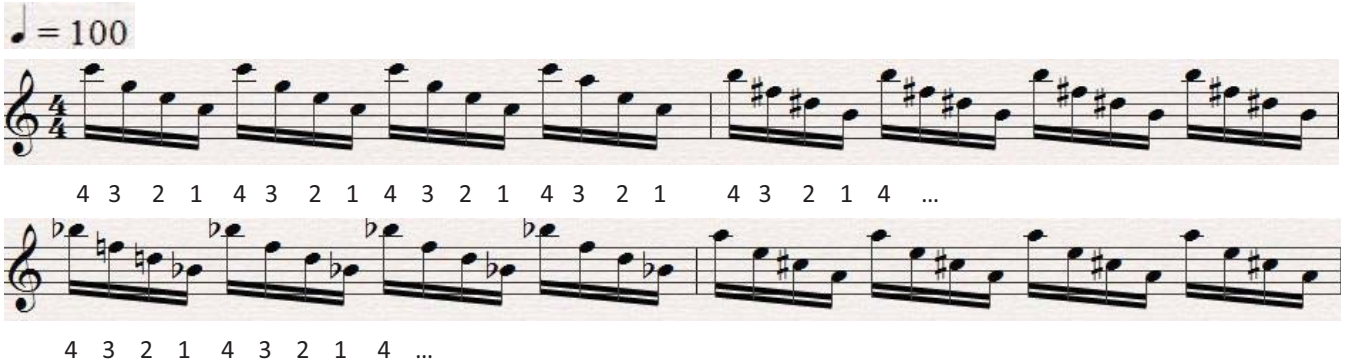
1 2 3 4

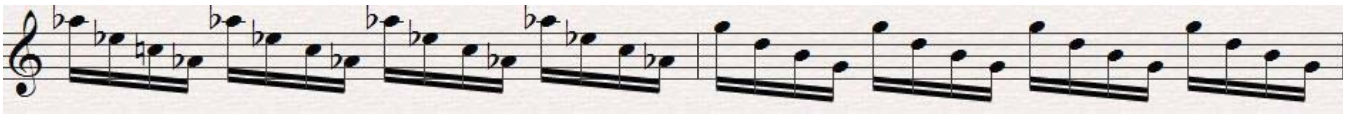


Los arpegios mayores en ascenso cromático:



Los arpegios mayores en descenso cromático:





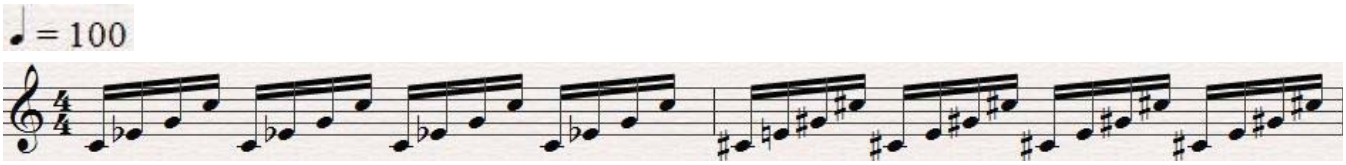
4 3 2 1 4 3 2 1 4 ...

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

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

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

Los arpegios menores en ascenso cromático:



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

1 2 3 4 1 2 3 4 ...

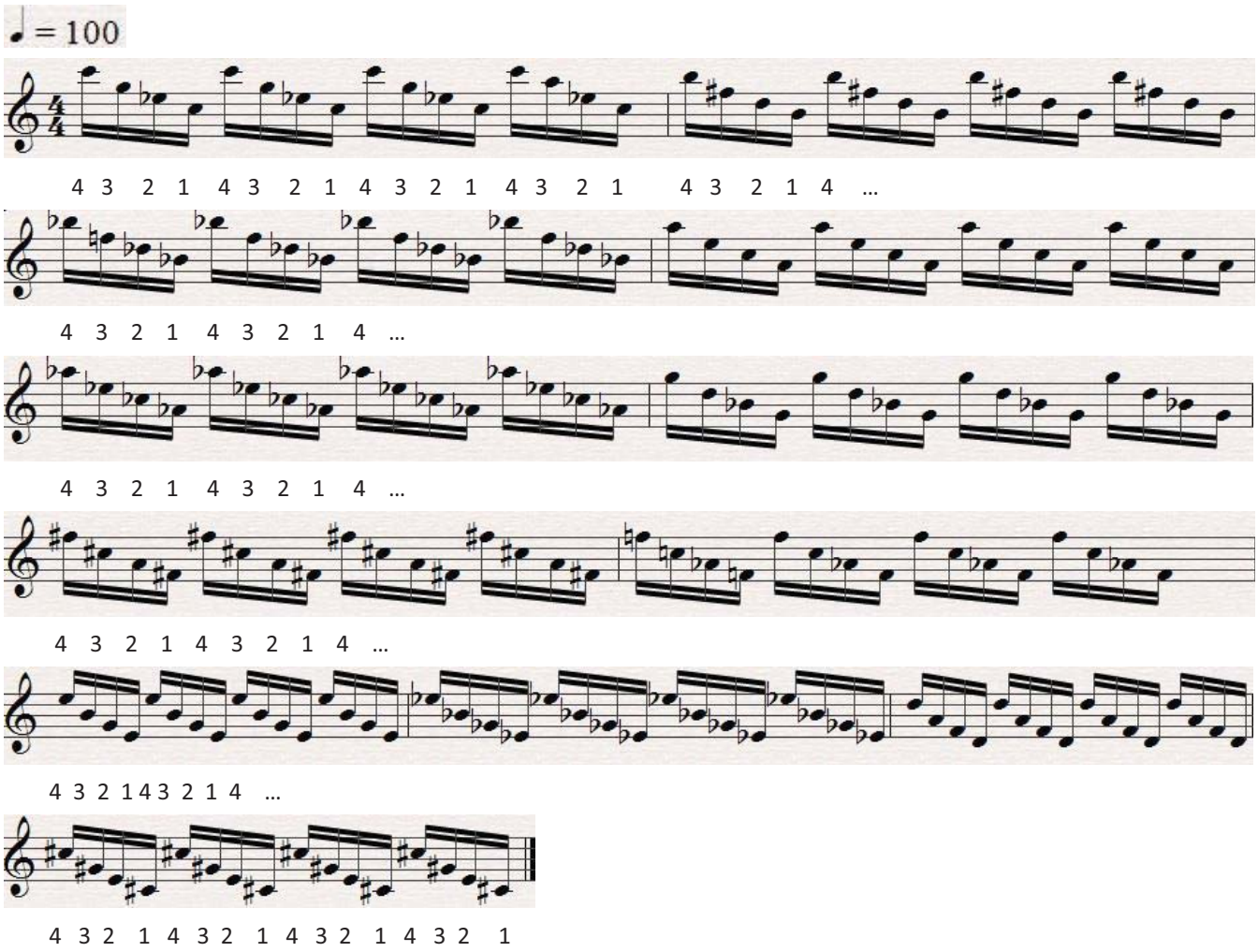
1 2 3 4 1 2 3 4 ...

1 2 3 4 1 2 3 4 ...

1 2 3 4 1 2 3 4 ...

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

Los arpegios menores en descenso cromático:



- ✓ El pedal se presiona cada cuatro notas para dejar la sonoridad en cada arpegio.
- ✓ Cada tecla se toca en el centro o en la orilla dependiendo de la posición de los ángulos de las baquetas para la definición clara del sonido.

CAPÍTULO III

MINERALES I ÓPALO
(PARA 5 TIMBALES)

III.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR ALFREDO ANTÚNEZ PINEDA

Nació en la Ciudad de México en 1957. Realizó sus estudios profesionales en la Escuela Superior de Música del INBA. Obtuvo la licenciatura en composición bajo la enseñanza del Maestro Francisco Nuñez Montes.

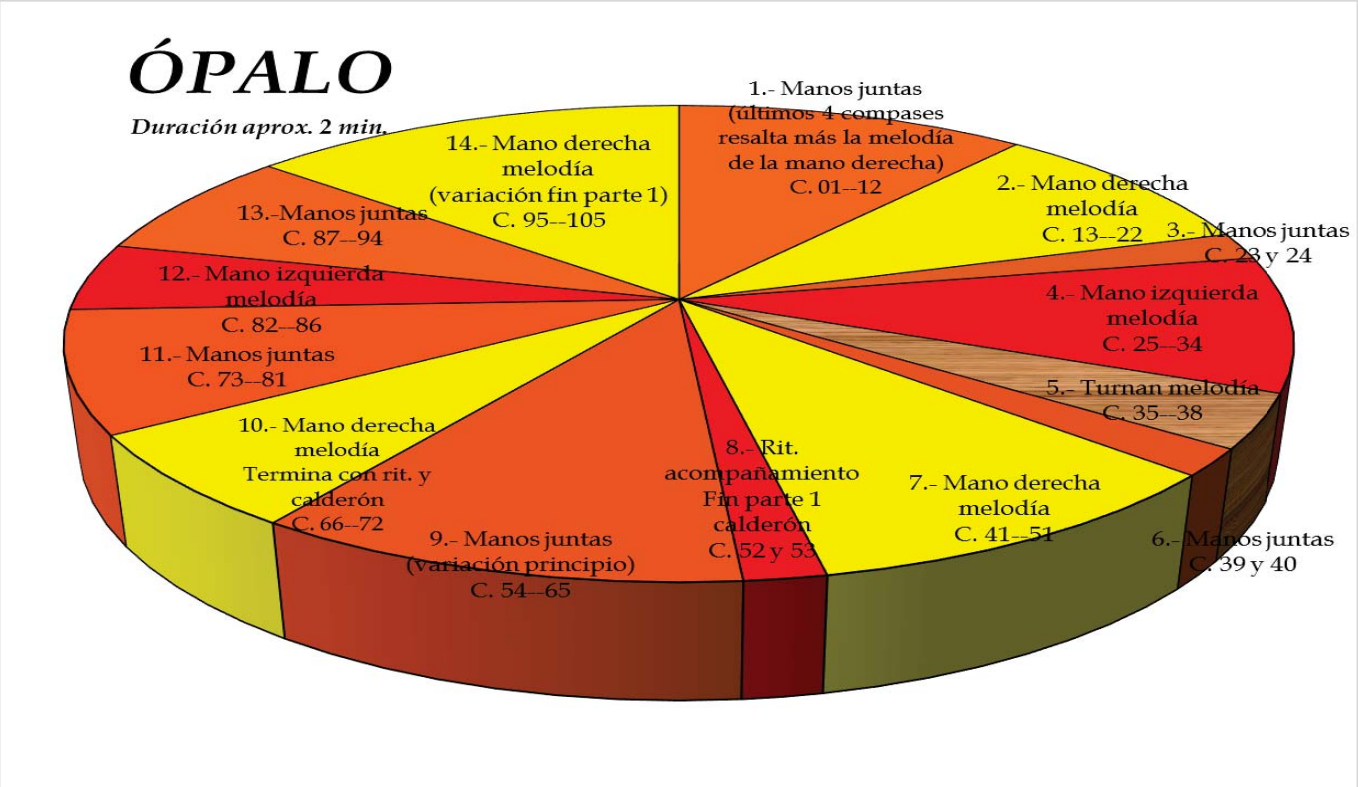
Sus obras abarcan los géneros de la música tradicional y moderna que se extienden a los ámbitos del teatro y la danza.

Realizó composiciones para voces y para instrumentos solistas, dúos, tríos, cuartetos y para orquesta y banda sinfónicas, las cuales algunas se han presentado en foros importantes de la Ciudad de México.

Fomento Musical le editó el libro *Piano Solo* con obras de carácter lírico y romántico en el año 2002.

También ha participado en importantes foros sobre educación musical y ha realizado conferencias sobre música y arte.

III.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE *ÓPALO*



En la gráfica *Ópalo* dependiendo del color de cada uno de los fragmentos que la conforman indica qué mano del percusionista toca la melodía.

Los fragmentos de la gráfica de color naranja indican que la melodía es ejecutada con ambas manos del intérprete.

Los fragmentos de la gráfica de color amarillo indican que la melodía sobresalga con la mano derecha y los de color rojo indican que la melodía sobresalga con la mano izquierda del percusionista.

Cuando la melodía es ejecutada con la mano derecha tiene que tocarse con mayor volumen que el acompañamiento que ejecuta la mano izquierda y viceversa.

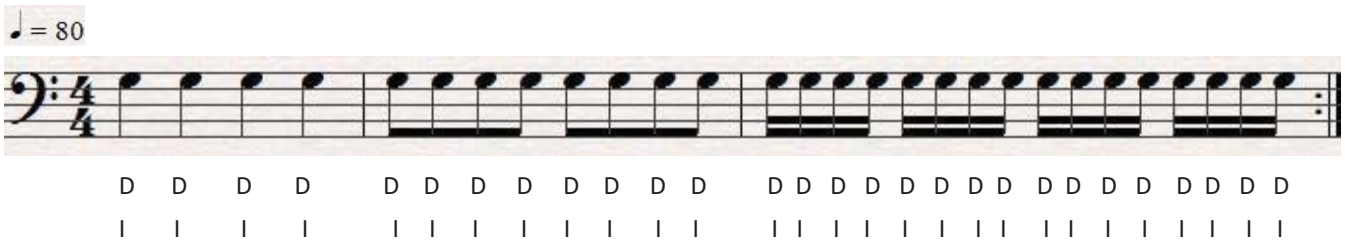
Describo algunos números que rompen con el esquema principal de la gráfica:

En los cuatro últimos compases del número 1 se ejecuta la melodía con la mano derecha y el acompañamiento con la mano izquierda pero el compositor indica que se resalte la melodía hasta el inicio del número 2 estableciendo ahí diferentes dinámicas para la melodía y acompañamiento. En el número 5 se turnan en pasajes pequeños la melodía. Para una mejor comprensión de la gráfica establecí este número más sencillamente con el diseño de un color que lo distinga a simple vista este pasaje. En el número 8 toca la mano izquierda, pero es sólo el acompañamiento y determina el final de la primera parte de *Ópalo* con un *ritardando* y *calderón*. También se presenta en el final de la obra pero como una variación.

III.III RUTINAS DE ESTUDIO PARA *ÓPALO*

- Ejercicio para obtener control en los dedos:

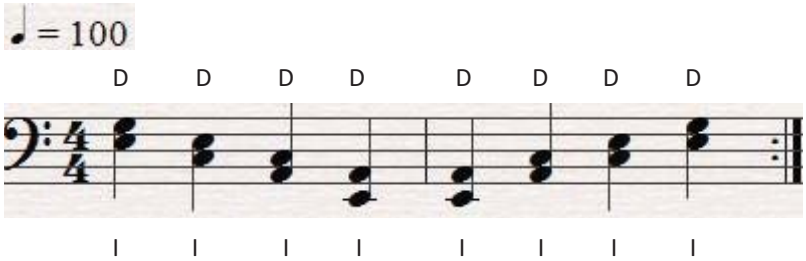
En este ejercicio se tocan los timbales con la técnica que consiste sólo mover la baqueta con los dedos sin mover las muñecas del ejecutante.



- ✓ Mi recomendación es realizar este ejercicio 5 minutos con cada mano.

- ➢ Movimiento circulares del cuerpo:

El ejercicio consiste en girar la parte superior del cuerpo hacia la derecha y luego hacia la izquierda sin mover la cabeza y las extremidades inferiores mientras se tocan los timbales.

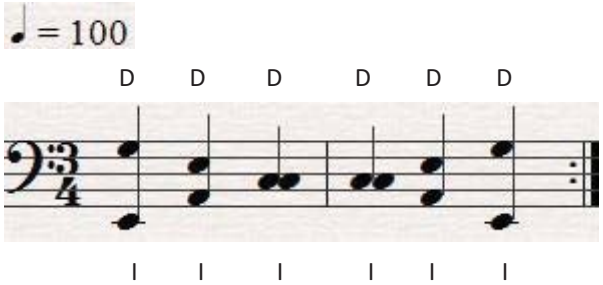


Este ejercicio es para concientizar al estudiante mientras gira el torso al tocar los timbales mientras no quita la vista de la partitura en el momento.

- ✓ Recomiendo realizar este ejercicio alrededor de 5 minutos diarios.

- ➢ Abrir y cerrar los brazos:

El ejercicio consta de abrir y cerrar los brazos mientras se tocan los timbales.

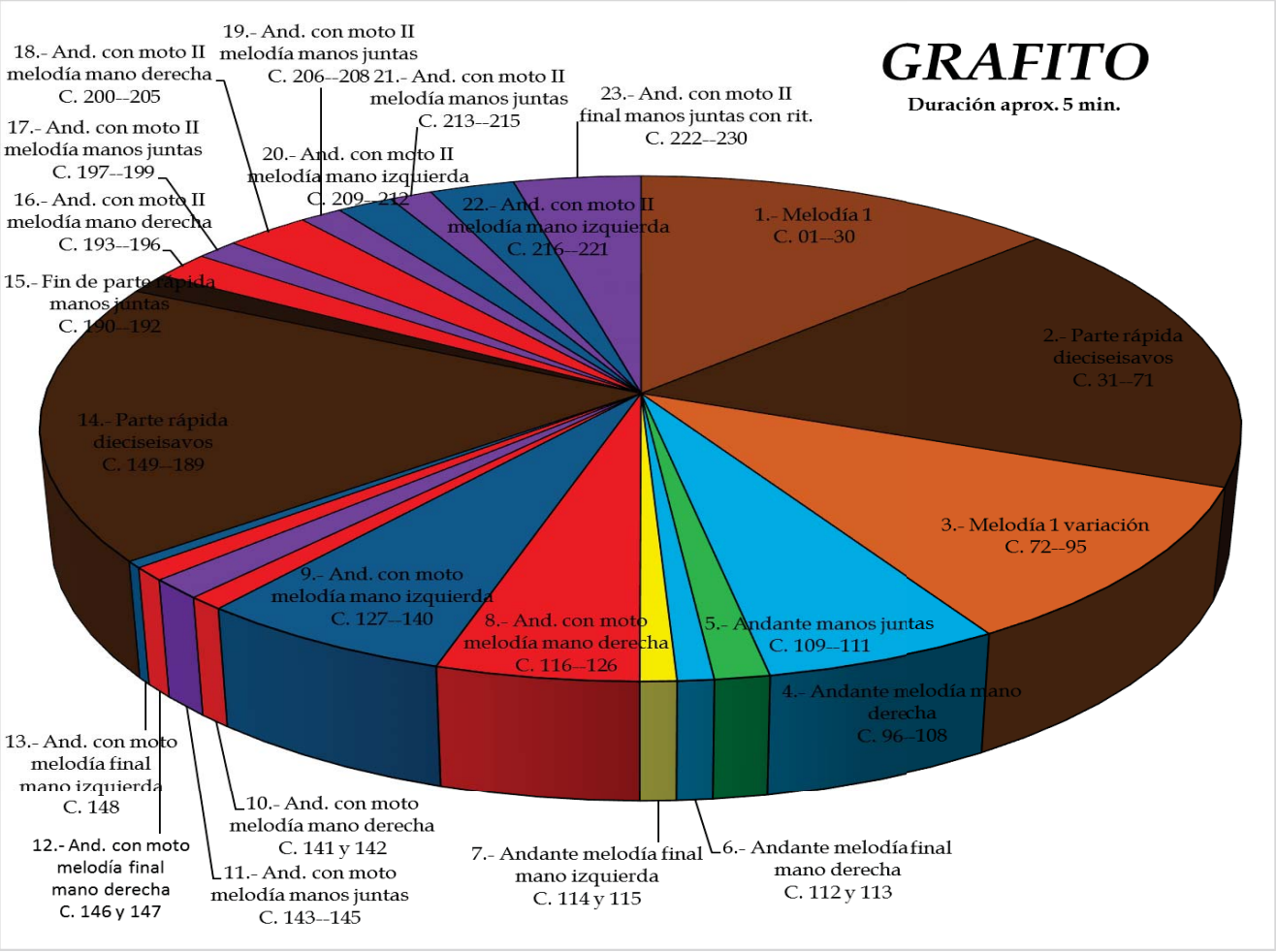


En este ejercicio el percusionista mide con el movimiento de sus brazos la distancia que abarca los timbales para concientizar al estudiante todo el espacio de los movimientos que se abarca durante la ejecución de las obras para 5 timbales.

- ✓ Recomiendo realizar este ejercicio alrededor de 5 minutos diarios.

MINERALES II GRAFITO
(PARA 5 TIMBALES)

III.IV ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE *GRAFITO*



En la gráfica de “Grafito” cada pasaje numerado “(#)” representa las características con su color y su nombre designado.

La obra se inicia con la melodía I (1). En este pasaje recomiendo que el percusionista toque la duración de cada redoble con tres golpes pero a excepción del redoble que dura un tiempo que sería conformado con seis golpes. También recomiendo que marque en la partitura con qué baqueta se inicia cada nota, siendo redoble o nota simple.

En esta parte que su sensación es rápida por los dieciseisavos (2) recomiendo que el percusionista indique en la partitura con qué baqueta toca cada nota de los dieciseisavos y establezca los cruces que sean necesarios entre las notas para tocar a una rápida velocidad este pasaje.

En la melodía I que es una variación (3) se realiza el mismo procedimiento que describí para la melodía I (1).

Los siguientes cuatro fragmentos (4, 5, 6 y 7) son los que conforman el *andante.* Los fragmentos de color azul (4 y 6) indican que la melodía se toca con la mano derecha, el fragmento de color verde (5) indica que la melodía se toca con las dos manos y el fragmento de color amarillo (7) indica que la melodía se toca con la mano izquierda.

Los siguientes seis fragmentos (8, 9, 10, 11, 12 y 13) son los que conforman el *andante con moto*. Los fragmentos de color rojo (8, 10 y 12) indican que la melodía se toca con la mano derecha, los fragmentos de color azul (9 y 13) indican que la melodía se toca con la mano izquierda y el fragmento de color morado (11) indica que la melodía se toca con las dos manos.

En el *andante* y en el a*ndante con moto,* cuando la melodía es ejecutada con la mano derecha, el acompañamiento de esta es ejecutado por la mano izquierda y viceversa.

Lo siguiente es la reexposición de la parte que su sensación es rápida por los dieciseisavos (14) es en donde recomiendo que el percusionista realice el mismo procedimiento, como el pasaje que indiqué anteriormente.

En el fin de la parte rápida (15) se toca con las dos manos al mismo tiempo y son las mismas notas con el mismo ritmo en los últimos dos compases de la obra pero en este final se señala un *ritardando*.

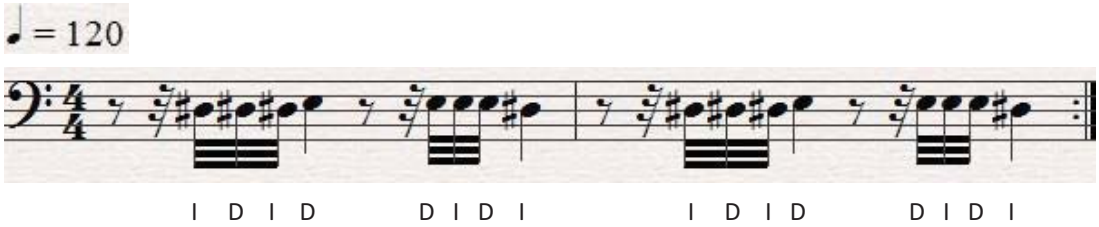
Los siguientes ocho fragmentos (16-23) comprenden el a*ndante con moto II*. Los colores de este último pasaje de la obra representan las mismas características que describí anteriormente en el *andante con moto*. Los fragmentos de color rojo (16 y 18) indican que la melodía se toca con la mano derecha, los fragmentos de color azul (20 y 22) indican que la melodía se toca con la mano izquierda y los fragmentos de color morado (17, 19, 21 y 23) indican que la melodía se toca con las dos manos.

En el a*ndante con moto II* cuando la melodía es ejecutada con la mano derecha el acompañamiento de esta es ejecutado por la mano izquierda y viceversa.

III.V RUTINAS DE ESTUDIO PARA *GRAFITO*

- Redoble corto:

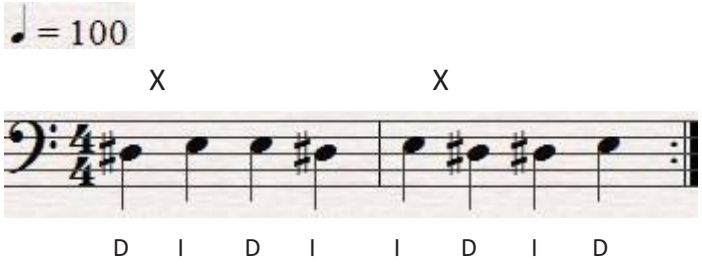
El ejercicio consta en estudiar específicamente el redoble que se toca al principio de la obra.



- ✓ Este ejercicio se toca muchas veces para el calentamiento.

- Cruce de las baquetas:

El ejercicio consta en sentir el cruce de los brazos mientras se tocan los timbales.



Este ejercicio es sencillo pero es para que el estudiante concientice sobre los movimientos que se utilizan para la técnica de los cruces de las baquetas mientras se tocan los timbales.

NOTA: Los ejercicios que se establecieron para la obra llamada *Ópalo* también se pueden usar para el estudio de esta obra.

III.VI CONTEXTO HISTÓRICO DE *ÓPALO* Y *GRAFITO*

El libro *Minerales* fue creado para promover el crecimiento del catálogo de nuevas composiciones mexicanas o de otras nacionalidades para timbales solos y también para los demás instrumentos de percusión.

Este libro es un homenaje al reino inorgánico el cual contiene nueve obras para 5 timbales que llevan por título cada una de minerales diferentes de las cuales se analizan dos obras en este escrito. Este libro contiene obras en un lenguaje propio de la técnica de tocar los timbales con una fuerte expresión y poder evocativo del fundamento energético y místico de los minerales que tienen por título cada una de las obras de este libro.

La expresión de estas obras desea cantar todo lo poético que pueden sugerir las primitivas melodías hechas con diseños rítmicos contrastantes, los cuales conducen tanto al timbalista como al auditor a un momento misterioso y originario.

En estas obras se abordan las dificultades rítmicas para hacer del timbal un instrumento que canta en un ámbito del color lumínico y evocativamente dancístico.

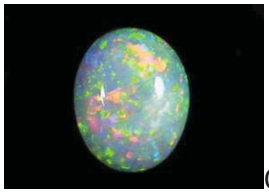
Ópalo es la primera obra del libro del primer capítulo *Minerales I* y fue escrita el 27 de marzo del 2007

Ópalo es una piedra preciosa que muestra un arco iris con tonos que cambian con los diferentes ángulos de observación. Especialmente en sus formas de cabujón redondeadas.

En 1960 científicos australianos analizaron ópalos con un microscopio electrónico y descubrieron la causa de sus propiedades ópticas. Se descubrió que contiene pequeñas esferas de gel silíceas que causan interferencia y refracción de la luz, las cuales son responsables del juego fantástico de colores que proyecta.

Con el conocimiento de las características de esta piedra las relaciono con las características de la obra *Ópalo* para mi interpretación personalizada de esta obra.

Por ejemplo: Al observar la piedra ópalo en diferentes ángulos se observan diferentes colores que proyecta. Mi interpretación se basa en esa característica de la piedra, es decir, expreso hacia el público que proyecto a diferentes partes del escenario las diferentes melodías que se tocan con ambas manos, algunas sólo con la mano derecha y otras sólo con la mano izquierda.


Ópalo

Grafito es la segunda obra del segundo capítulo *Minerales II* y fue escrita el 9 de abril del 2007

El Grafito fue nombrado por Abraham Gottlob Werner en el año 1789 y el término grafito deriva del griego γραφειν (graphein) que significa escribir. También se denomina plumbagina y plomo negro.

El Grafito es la forma más estable del carbono. Se utiliza en la fabricación de diversos elementos. Al ser un material refractario, se emplea en crisoles y ladrillos. También se usa como lubricante sólido y es conductor de electricidad.

Grafito

Con el conocimiento de las características de esta piedra las relaciono con las características de la obra *Grafito* para mi interpretación personalizada de esta obra.

Por ejemplo: La obra se compone de diferentes pasajes que son muy contrastantes entre sí y cada uno de ellos trato que escriban musicalmente su propia historia en mi interpretación así como el grafito es un mineral que utilizamos para escribir sobre cualquier tema que nos de la imaginación. También el conjunto de estos pasajes construyen la obra para unificarse así como este mineral también es utilizado en la construcción de casas, edificios o cualquier estructura única.

CAPÍTULO IV

ASANGA
(PARA MULTIPERCUSIÓN)

IV.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR KEVIN VOLANS

Kevin Volans nació en Pietermaritzburg en Sudáfrica en 1949.

Estudió con Karlheinz Stockhausen y Mauricio Kagel en Colonia. Él ahora es un ciudadano irlandés y vive en el condado de Cork.

A mediados de la década de 1970 su trabajo se relacionó con la *Nueva Simplicidad* con el comienzo de la postmodernidad en Alemania.

En 1979 después de varios viajes de investigación en Sudáfrica comenzó una serie de piezas basadas en las técnicas de composición africana que le ocupó durante los próximos 10 años.

En 1980 su obra obtuvo una fructífera colaboración con el cuarteto *Kronos*.

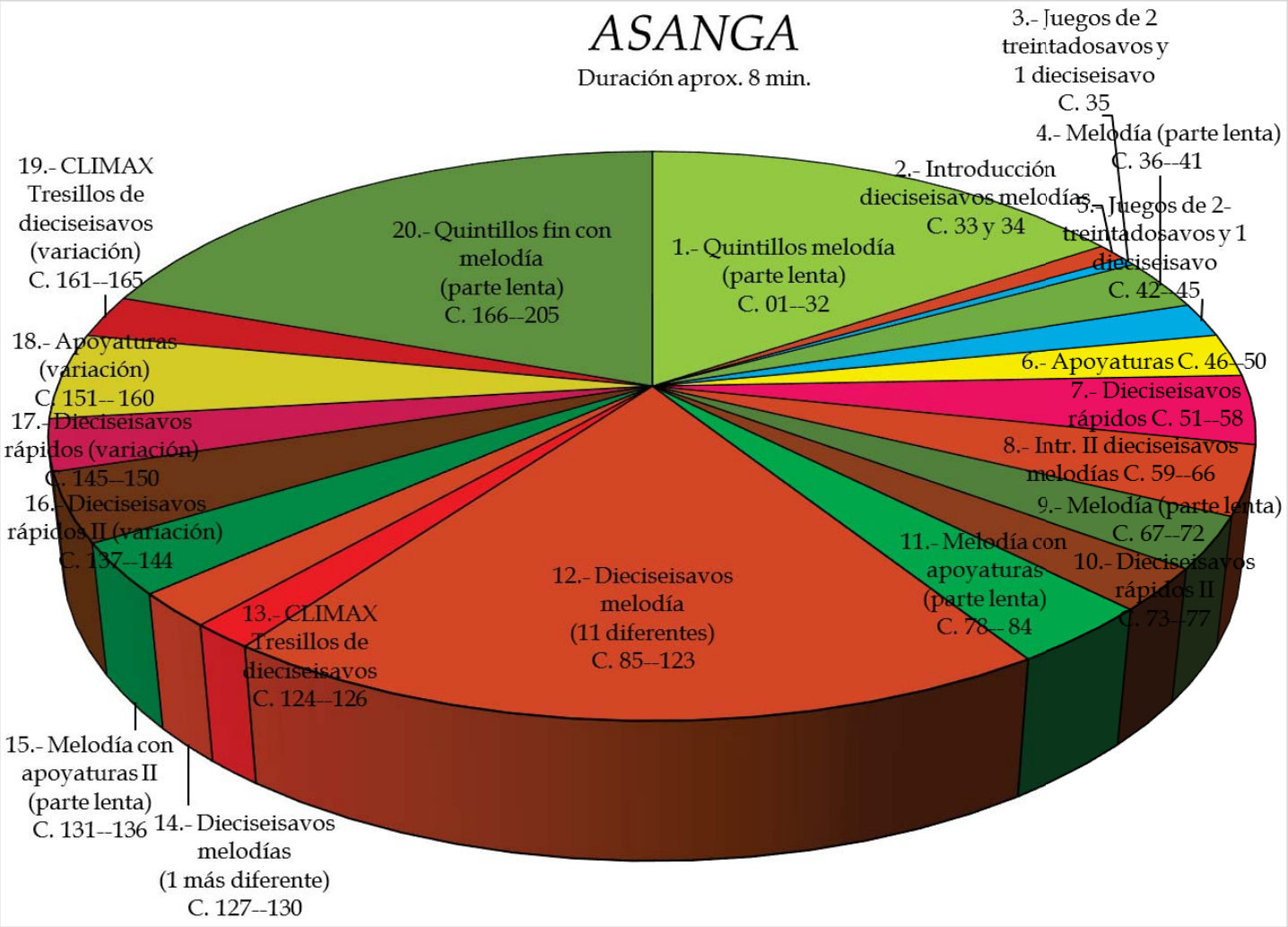
Principalmente en el campo de la música de cámara y orquestal ha sido reconocido en todo el mundo. Los discos de *Kronos*, el Hombre Blanco Capacidad y Piezas de África rompieron todos los récords de ventas de discos del cuarteto de cuerda.

En 1999 el South Bank de Londres organizó una 50 ª fiesta de cumpleaños y por su 60 ª Wigmore Hall de Londres. En esta fiesta se organizó un "Día de Kevin Volans" de conciertos. Él ha sido el compositor destacado en varios festivales europeos de música contemporánea.

En la última década se ha vuelto su atención en Chicago en el Festival de Edimburgo en el Barbican de Londres y en los Proms de la BBC.

Barry Douglas y la Orquesta Sinfónica de la BBC estrenó su tercer Concierto para Piano en los Proms en Londres el año pasado. La obra fue encargada para conmemorar el bicentenario de Liszt. Así como el cumpleaños número 50 de Barry Douglas.

IV.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE *ASANGA*



El compositor indica los tambores que conforman el set de multipercusión para tocar esta obra. Son cuatro tambores graves en donde el más grave es un bombo de orquesta, 2 tom-toms y dos bongoes o platillos suspendidos. Mi recomendación es que el percusionista puede escoger entre diferentes tom toms o congas o de ambos para que se escuchen varios timbres de estos tambores durante la ejecución de esta obra. También que el percusionista escoja el tamaño del bombo y de los bongos o platillos suspendidos que el desee.

El análisis musical y práctico de *Asanga* se organiza con la descripción de cada uno de los pasajes numerados "(#)" de la gráfica.

En los quintillos con su melodía que es una parte lenta (1) se resalta la melodía con sus acentos que se da con los diferentes timbres agudos y graves que dan los diferentes tamaños de los tambores que se seleccionaron para la conformación del set de multipercusión. El *quintillo* es muy importante en esta primera sección porque debe ser perfectamente medido y entrelazado correctamente entre la melodía.

Mi recomendación es primero estudiar la birritmia de 4 contra 5. Tocar con la mano derecha cuatro tiempos y con la mano izquierda cinco tiempos. Después quitar el primer y tercer tiempo que toca la mano derecha así como se observa en la partitura que el *Quintillo* esta entrelazado con la melodía.

En el pasaje llamado la introducción de los dieciseisavos melodías (2) son dos compases que nos dan una previa introducción de las 11 melodías de los dieciseisavos que se describen en el fragmento 12 de la gráfica y se encuentran más o menos a la mitad de la obra. Las melodías de estos pasajes de dieciseisavos son los acentos.

En los juegos que se conforman de 2 treintaidosavos y 1 dieciseisavo (3) son varios conjuntos de estos que se tocan en los diferentes tambores. Mi recomendación es tocar con golpe doble con la baqueta derecha los dos treintaidosavos resaltando el primero por el acento de este y tocar con la baqueta izquierda el dieciseisavo para tocar este pasaje a una rápida velocidad.

En la melodía que es una parte lenta (4) es una variación de la melodía que se toca al principio de la obra en dónde también se forma con los diferentes timbres que dan los diferentes tambores del set de multipercusión. También se resalta los acentos de esta melodía que se indican en la partitura.

Los juegos que se conforman de 2 treintaidosavos y 1 dieciseisavo (5) que otra vez se tocan en esta obra. Mi recomendación es realizar el mismo procedimiento que describí para estos conjuntos.

En apoyaturas (6) aumenta la velocidad en este pasaje. Mi recomendación es guiarse con el metrónomo para hacer el contraste que se hace con el cambio de la velocidad entre los pasajes qué indica el compositor. También mi recomendación es estudiar cuidadosamente en qué tambor se toca cada una de las apoyaturas y las notas reales para que se origine la melodía correcta.

En los dieciseisavos rápidos (7) sigue la misma velocidad que en el pasaje de las apoyaturas (6). Mi recomendación es estudiar lentamente este pasaje para establecer con exactitud los tambores que se tocan en los dieciseisavos y después se toca a la velocidad que se indica en la partitura. También se resalta los acentos de este pasaje.

En la introducción II de los dieciseisavos melodías (8) es la segunda introducción de las 11 melodías de los dieciseisavos que se describen en el fragmento 12 de la gráfica. Las melodías de estos pasajes de dieciseisavos son los acentos. En este pasaje se regresa a la primera velocidad que se establece al principio de la partitura.

En la melodía que es una parte lenta (9) es una variación de la melodía con acentos que se encuentra al inicio de la obra.

En los dieciseisavos rápidos II (10) se tocan a la misma velocidad de los dieciseisavos rápidos (7) anteriores. También mi recomendación es estudiar lentamente este pasaje y después tocarlo a la velocidad que se indica en la partitura.

En la melodía con apoyaturas que también es parte lenta (11) se regresa a la primera velocidad que se establece al principio de la partitura. Este pasaje también es una variación de la melodía con acentos del inicio de la obra pero resalto las apoyaturas porque resaltan las notas de más larga duración de este pasaje.

Las 11 melodías diferentes en los dieciseisavos (12) se identifican las melodías con los acentos que se distribuyen en las notas de cada uno de los conjuntos de cinco grupos de cuatro dieciseisavos que son los que forman cada compás de 5/4 de esta sección

Mi recomendación para identificar a simple vista las 11 melodías que forman los acentos en estos dieciseisavos es establecer un color para cada una de las melodías y colorear cada misma melodía de igual color en la partitura para que se identifiquen con mayor facilidad la distribución de estas 11 melodías. Así en la partitura se ve a simple vista los compases que contienen la misma melodía o diferente.

NOTA: Algunas de las melodías son iguales pero aumentan los acentos en las notas que las conforman. En la copia de la partitura que contiene este trabajo se identifican los colores que elegí para cada una de estas 11 melodías en este pasaje.

En el clímax formado por tresillos de dieciseisavos (13) se conforma cada tiempo de este pasaje con dos conjuntos de tres dieciseisavos (tresillos). Este pasaje se denomina *clímax* por el alto contraste que da el cambio de los conjuntos de cuatro dieciseisavos a dos conjuntos de tres dieciseisavos por tiempo y de regreso a los conjuntos de cuatro dieciseisavos. En este pasaje se indican los acentos cada tres dieciseisavos.

En los dieciseisavos melodías se suma una más diferente a las 11 anteriores (14) se realiza el mismo procedimiento para identificar las melodías y se observa que sale una diferente a las ya analizadas en el pasaje dieciseisavos melodías que son 11 diferentes (12).

Los últimos 6 pasajes que terminan la obra son: melodía con apoyaturas II que también es parte lenta (15), dieciseisavos rápidos II que son una variación de los anteriores (16), dieciseisavos rápidos que son una variación de los anteriores (17), apoyaturas que es una variación del pasaje anterior también denominado apoyaturas (18), clímax formado por tresillos de dieciseisavos que son una variación de los anteriores (19) y quintillos hacia el fin con una melodía que es una parte lenta (20). Estos pasajes son variaciones de los fragmentos analizados anteriormente y se recomienda realizar el mismo procedimiento ya indicado para cada uno.

IV.III CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA

El título de "*Asanga*" (1997) está en sánscrito. La obra la compuso como regalo para Robyn Schulkowsky sobre la muerte de su padre. La primera interpretación de la obra fue el 30 de septiembre de 1998, en Fylkingen, Estocolmo.

Como la obra no fue escrita con ninguna técnica específica incluyo en este contexto histórico la historia del personaje sánscrito que lleva por título esta obra para multipercusión:

Asanga

Se cree que Asanga vivió entre los años 310 y 390 de nuestra era. Fue el mayor de tres hermanos. Hijos de un brahmín que fue sacerdote de la corte en Purusapura en lo que entonces era el reino de Gandhara. Todos los hermanos llegaron a ser monjes en la orden sarvastivada.

Los sarvastivadines (los que afirman que todo existe) creían en la realidad de los objetos externos de la conciencia y su antigua tradición escolástica era prominente en Gandhara.

Asanga y la Perfección de la Sabiduría

Asanga mientras hacía sus estudios se encontró con los sutras del Prajñaparamita (los textos de la perfección de la sabiduría) del mahayana que estaban revirtiendo ya a las escuelas escolásticas establecidas del budismo en favor de una vida dedicada a la compasión activa.

Asanga parte para meditar en busca del buda Maitreya

Como Asanga no lograba comprender esos textos ni recibía para ello ayuda de sus maestros se retiró al bosque para meditar.

Según la leyenda entró en una cueva decidido a no dejar la meditación hasta que el buda Maitreya se le manifestara. Sin embargo, después de tres años sin obtener resultados salió de su cueva desanimado. Cerca de ese lugar se encontró con un hombre que estaba haciendo una aguja con un perno de hierro, el cual tallaba con un pedazo de algodón.

Los siguientes seis años de meditación

Cuando Asanga vio la faena que realizaba aquel herrero retornó su resolución y volvió a la cueva donde meditó sin rendirse durante seis años más. De todos modos Maitreya seguía sin aparecer. Descorazonado, Asanga volvió a dejar su cueva y fuera de ella vio una roca que había sido desgastada por una gotera constante y por el roce de las alas de las aves que pasaban por ahí.

Su meditación continúa por otros tres años más

Una vez más, su paciencia regresó y retomó su meditación ahora por otros tres años. Al final, después de doce años sin obtener el resultado que esperaba. Asanga se desesperó por completo y salió para volver a su monasterio.

Encuentro con la perra vieja

En las afueras de un poblado vio a una perra vieja que tenía las patas traseras cubiertas de gusanos. Se compadeció de ella y por tratar de aliviar su sufrimiento entró en un conflicto, ya que no sería capaz de destruir a esos gusanos. Lo que hizo fue cortar un pedazo de carne de su propio muslo y ponerlo cerca de la perra. Luego, sacando la lengua, se preparó para transferir a las larvas una por una. La herida tenía un aspecto tan desagradable que tuvo que cerrar los ojos.

Maitreya se presenta al fin

De pronto, Asanga oyó un fuerte sonido y abrió los ojos. Ante él estaba Maitreya esplendoroso. A pesar de su alegría, Asanga exclamó sin pensarlo: "¿Por qué nunca viniste a mí durante los doce años que estuve meditando?".

Maitreya respondió: "estuve contigo todo el tiempo pero no podías verme porque no sabías lo que era sentir una gran compasión. Trata de llevarme al pueblo sobre tus hombros para que la gente me vea". De modo que Asanga cargo a Maitreya sobre sus hombros y lo llevó por todo el pueblo con la esperanza de que los habitantes vieran al Buda. Nadie en el pueblo vio a Maitreya y apenas una anciana se fijó en la perra.

Asanga va al cielo Tushita

Maitreya llevó a Asanga al cielo Tushita donde estudió el Dharma 50 años. Cuando por fin retornó a la India llevaba consigo una gran cantidad de importantes textos del yogachara.

Posibles significados del simbolismo del viaje de Asanga

Es posible que esta leyenda apunte hacia elementos muy significativos sobre los orígenes del yogachara. El cielo Tushita al igual que todos los cielos en el budismo es la contraparte objetiva de los estados mentales más elevados que se experimentan en la meditación. Maitreya vive en el cielo Tushita por lo que quizás Asanga lo vio en su meditación.

Como la obra *Asanga* no fue escrita con ninguna técnica específica me baso en la historia de Asanga para dar a mi interpretación personalizada algún carácter distintivo para expresarla hacia el público.

Por ejemplo: la melodía del principio con esos quintillos intercalados y que se escucha entre los demás pasajes de la obra la establezco como el personaje principal Asanga que va en su camino para encontrar a Maitreya.

Los dieciseisavos con los acentos que forman todas esas melodías son los años de meditación que hizo Asanga para encontrar su sentimiento de gran compasión y los pasajes que le siguen son los que representan que aún no había logrado su objetivo.

En la segunda variación del CLIMAX lo establezco como sus últimos años de meditación de Asanga y lo increíble que hizo con la perra que encontró agusanada, así al terminar ese pasaje encontró a Maitreya en dónde se toca la última melodía y los quintillos más tranquilos representan la gran compasión que obtuvo.

IV.IV RUTINAS DE ESTUDIO

- Velocidad

El ejercicio consta en hacer calistenia para la relajación de las muñecas para tocar a una rápida velocidad en los tambores.

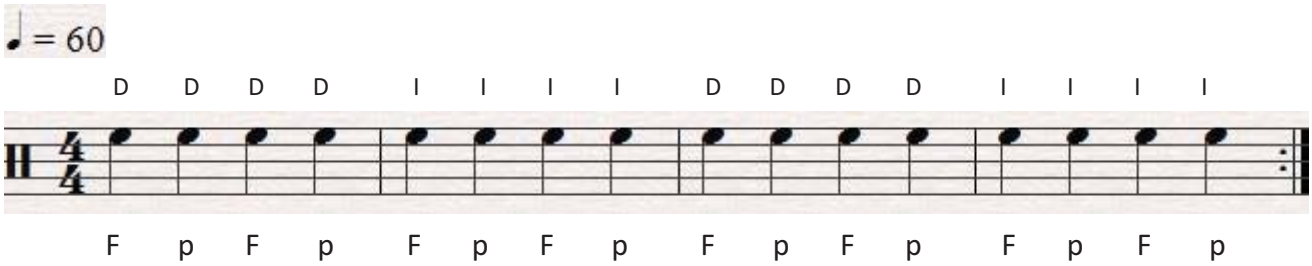
- ✓ Recomiendo que el metrónomo se establezca a la velocidad indicada para este ejercicio pero con el *click* de este aparato dividido en 4 dieciseisavos.
- ✓ Recomiendo realizar esta calistenia de 5 a 10 minutos diarios en la tarola.

- Acentos

P

F

El ejercicio consta en familiarizarse con los movimientos de las baquetas que realizan para tocar notas de volumen fuerte o suave.



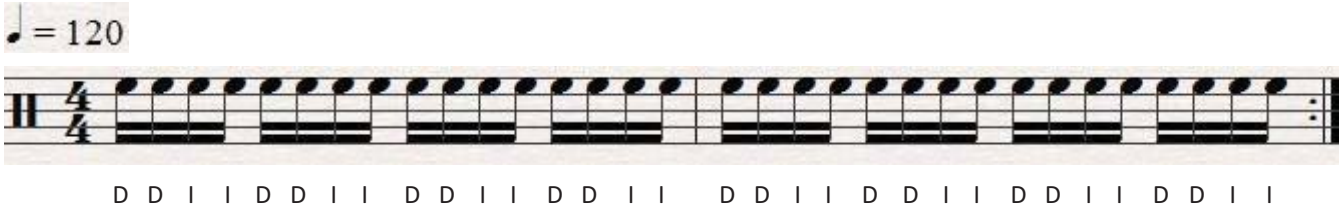
El golpe fuerte se realiza alzando la baqueta lo más que pueda la articulación de la muñeca y luego bajarla a velocidad normal hasta que toque el parche de la tarola.

El golpe suave se realiza alzando la baqueta lo menos posible para que este lo más cerca del parche y bajarla con la misma velocidad normal hasta que toque en el parche.

- ✓ Recomiendo realizar este ejercicio durante 2 a 3 minutos diarios.

- Golpe doble

El ejercicio consta en que el percusionista toque el golpe doble de manera constante.



- ✓ Recomiendo realizar este ejercicio en la tarola durante 5 a 10 minutos diarios cuidando la definición de cada uno de los golpes de este redoble.

SEGUNDA PARTE

TÉCNICA Y MÉTODO DE ESTUDIO PARA EL PERCUSIONISTA EN LOS NIVELES MEDIO Y SUPERIOR

CAPÍTULO V

RUTINAS DE CALENTAMIENTO Y ESTUDIO EN MARIMBA

Mi recomendación para los ejercicios que se realizan en la rutina cotidiana de cada percusionista es que se incluya el calentamiento físico en el que no es necesario tocar el instrumento. Este ejercicio ayuda para evitar lesiones y cansancio rápido.

El ejercicio consiste en girar varias veces a un lado y luego hacia el otro cada una de las articulaciones para el calentamiento de las extremidades y cuello. Se puede comenzar de los pies a la cabeza o viceversa. Este ejercicio ayuda a mejorar la agilidad y la elasticidad del cuerpo para la interpretación de las obras.

Las siguientes rutinas constan de escalas mayores y menores, arpegios, acordes, saltos, etcétera, para que el intérprete se mueva con mayor naturalidad en cualquiera de los instrumentos.

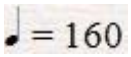
Estas rutinas que a continuación se describen en el escrito son una base para el desarrollo de la técnica de 2 y de 4 baquetas, pero también se deben seguir realizando a lo largo de la vida del percusionista.

- Rutinas para 2 baquetas:

I D

- Saltos de tercera en todas las escalas mayores y menores, ascendentes y descendentes, algunos ejemplos:

MAYORES



Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D

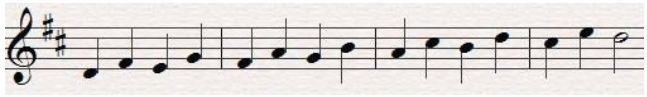
Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D

Asc.



I D I D I D I D I D I D I D I

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D

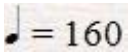
Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I

Desc.

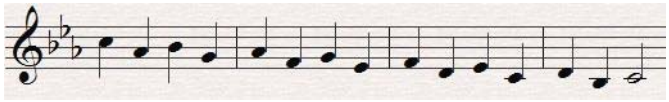
D I D I D I D I D I D I D I D

MENORES



Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I

Desc. 

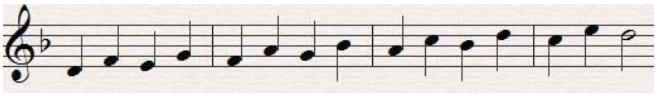
D I D I D I D I D I D I D I D

Asc.

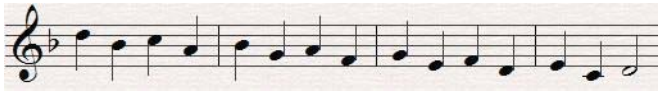
I D I D I D I D I D I D I D I

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D

Asc. 

I D I D I D I D I D I D I D I

Desc. 

D I D I D I D I D I D I D I D

Asc.

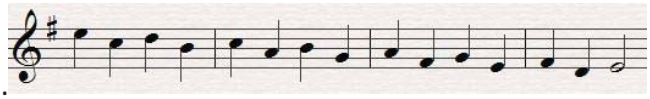
I D I D I D I D I D I D I D I

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I

Desc. 

D I D I D I D I D I D I D I D

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I

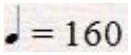
Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D

- ✓ La ejecución de los saltos de tercera son primero ascendente y enseguida descendente en las 12 escalas mayores y menores en orden cromático ascendente como se observa en los ejemplos.

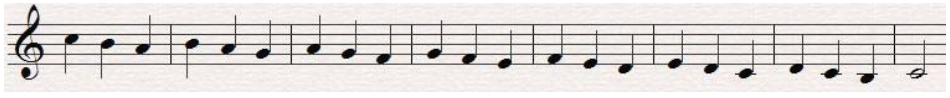
- Tres notas en grado conjunto ascendentes y descendentes, también en todas las escalas mayores y menores:

MAYORES

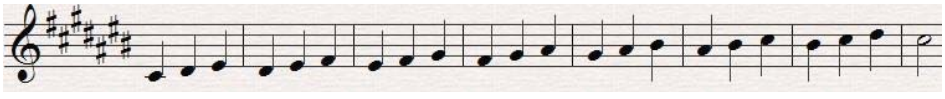


Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc. 

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc. 

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

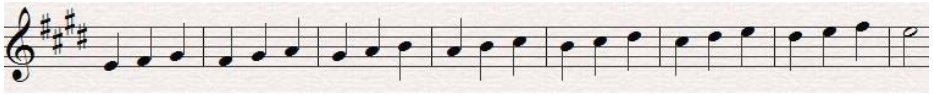
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

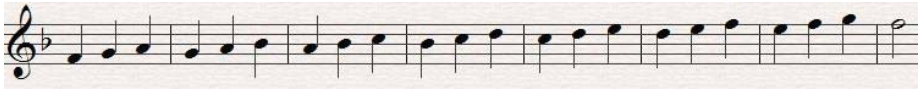
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc. 

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc. 

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

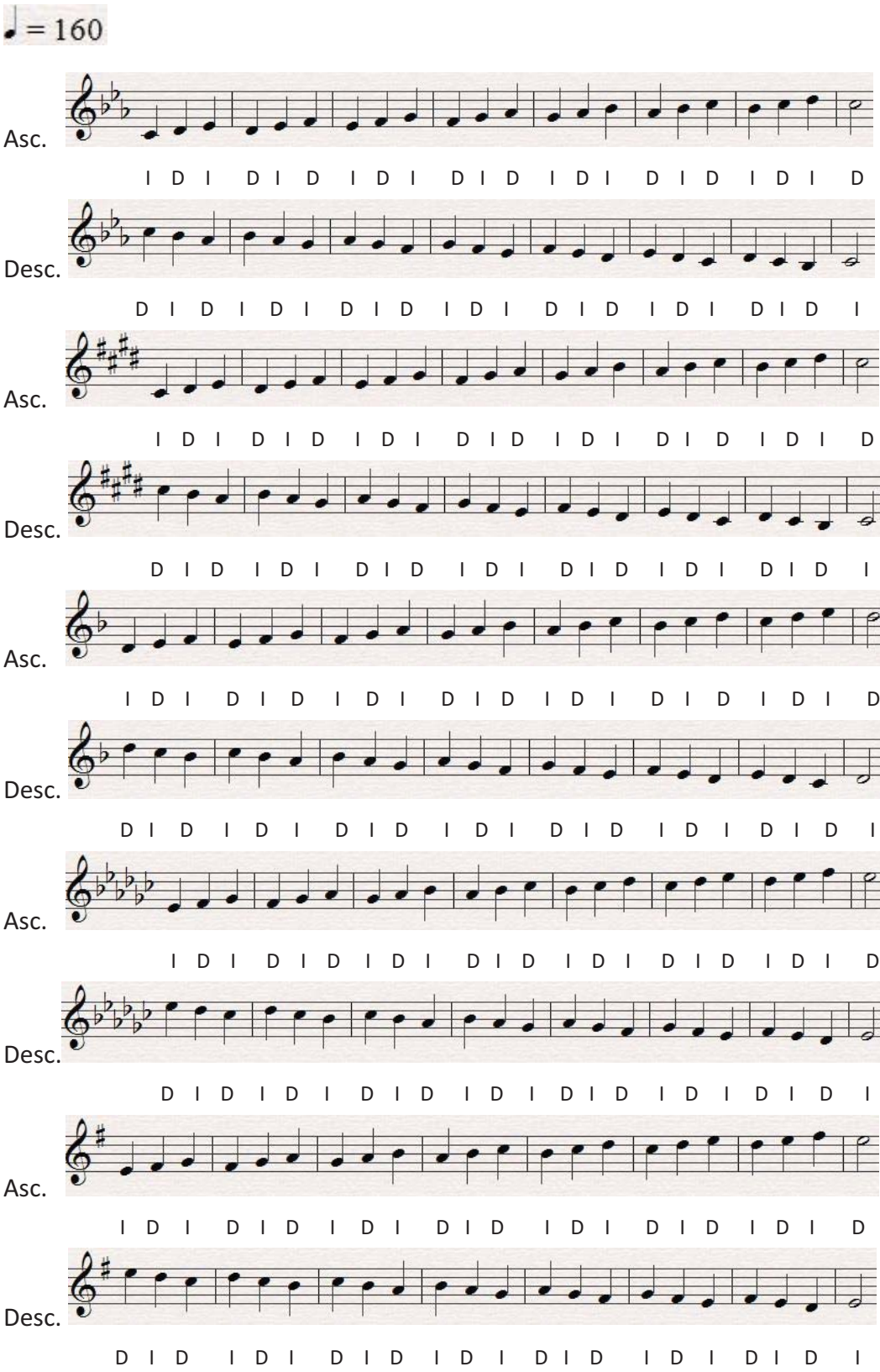
Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

MENORES


♩ = 160
Asc.
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D
Desc.
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I
Asc.
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D
Desc.
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I
Asc.
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D
Desc.
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I
Asc.
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D
Desc.
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I
Asc.
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D
Desc.
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

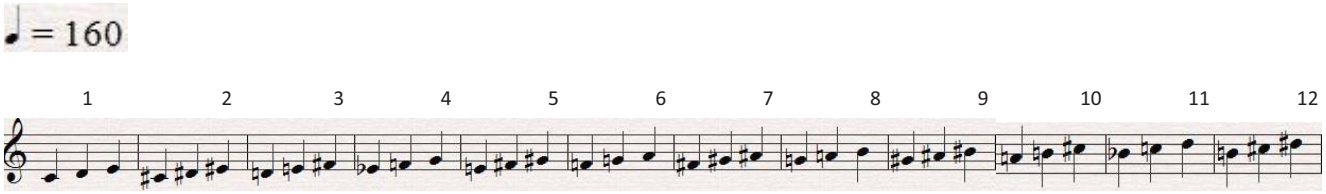
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

- ✓ La ejecución de las tres notas en grado conjunto son primero ascendente y enseguida descendente en todas las escalas mayores y menores en orden cromático ascendente como se observa en los ejemplos.

- Alternados de tercera mayor:

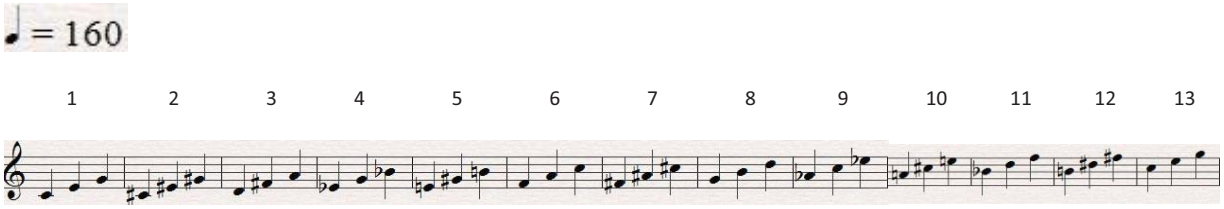


1. - I D I
2. - D I D
3. - I D I
4. - D I D

- ✓ Cada número se repite cuatro veces con las digitaciones que se indican en el número 1.

- Triadas mayores y menores, ascendentes y descendentes:

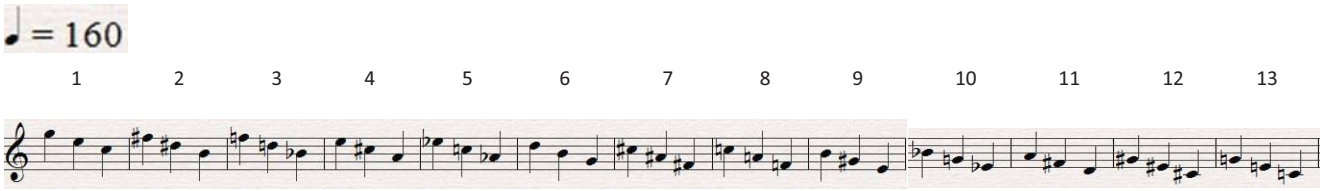
- Triadas mayores ascendentes:



1. - D I D
2. - I D I
3. - D I D
4. - I D I

- ✓ Cada número se repite cuatro veces con las digitaciones que se indican en el número 1.

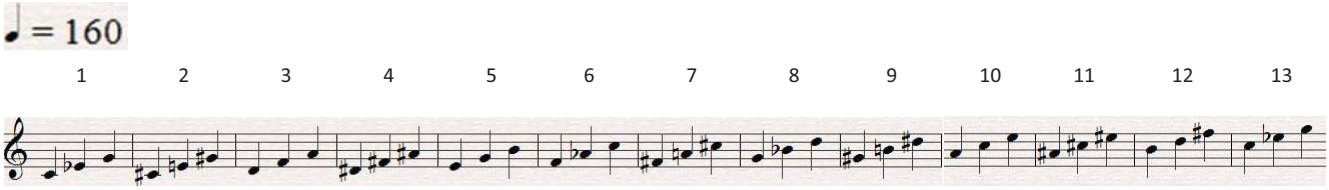
- Triadas mayores descendentes:



1. - D I D
2. - I D I
3. - D I D
4. - I D I

✓ Cada número se repite cuatro veces con las digitaciones que se indican en el número 1.

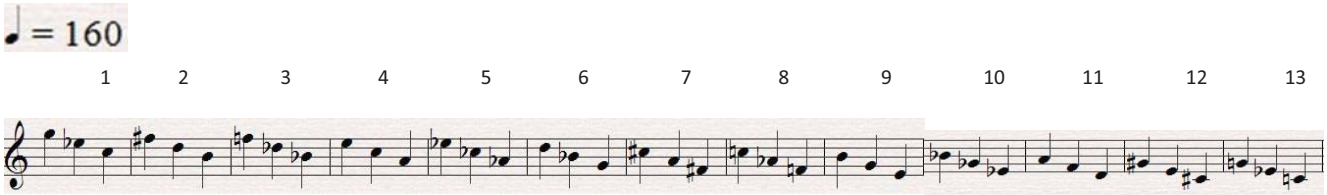
- Triadas menores ascendentes:



1. - D I D
2. - I D I
3. - D I D
4. - I D I

✓ Cada número se repite cuatro veces con las digitaciones que se indican en el número 1.

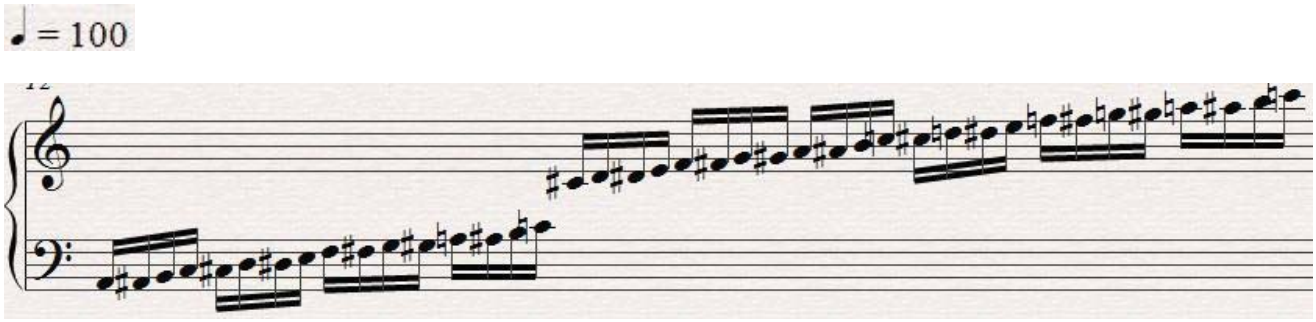
- Triadas menores descendentes:



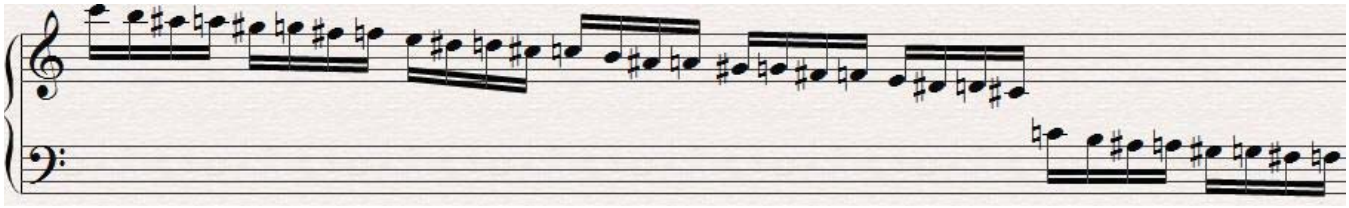
1. - D I D
2. - I D I
3. - D I D
4. - I D I

✓ Cada número se repite cuatro veces con las digitaciones que se indican en el número 1.

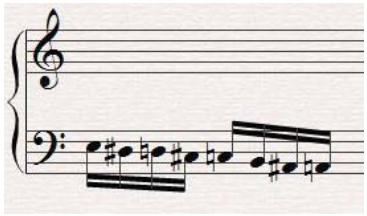
- Escala Cromática:



I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I ... alternadamente ... I D I D



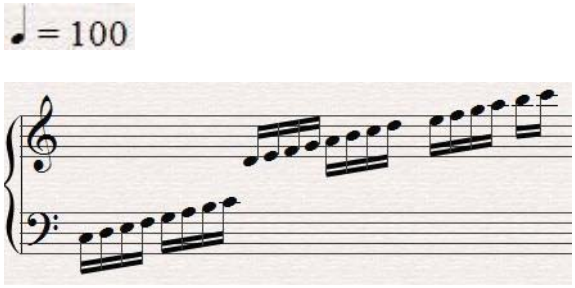
D I D I D I D I D I D I D I D I ... alternadamente ...



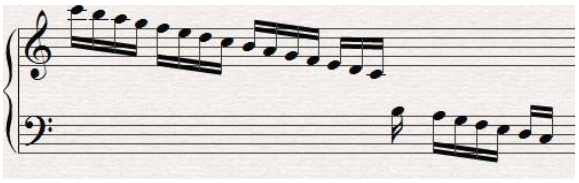
... D I D I

- ✓ El ascenso y descenso de esta escala cromática se toca varias veces consecutivas durante 5 minutos diarios.

- Escala Diatónica:



I D I D I D I D ... alternadamente I D



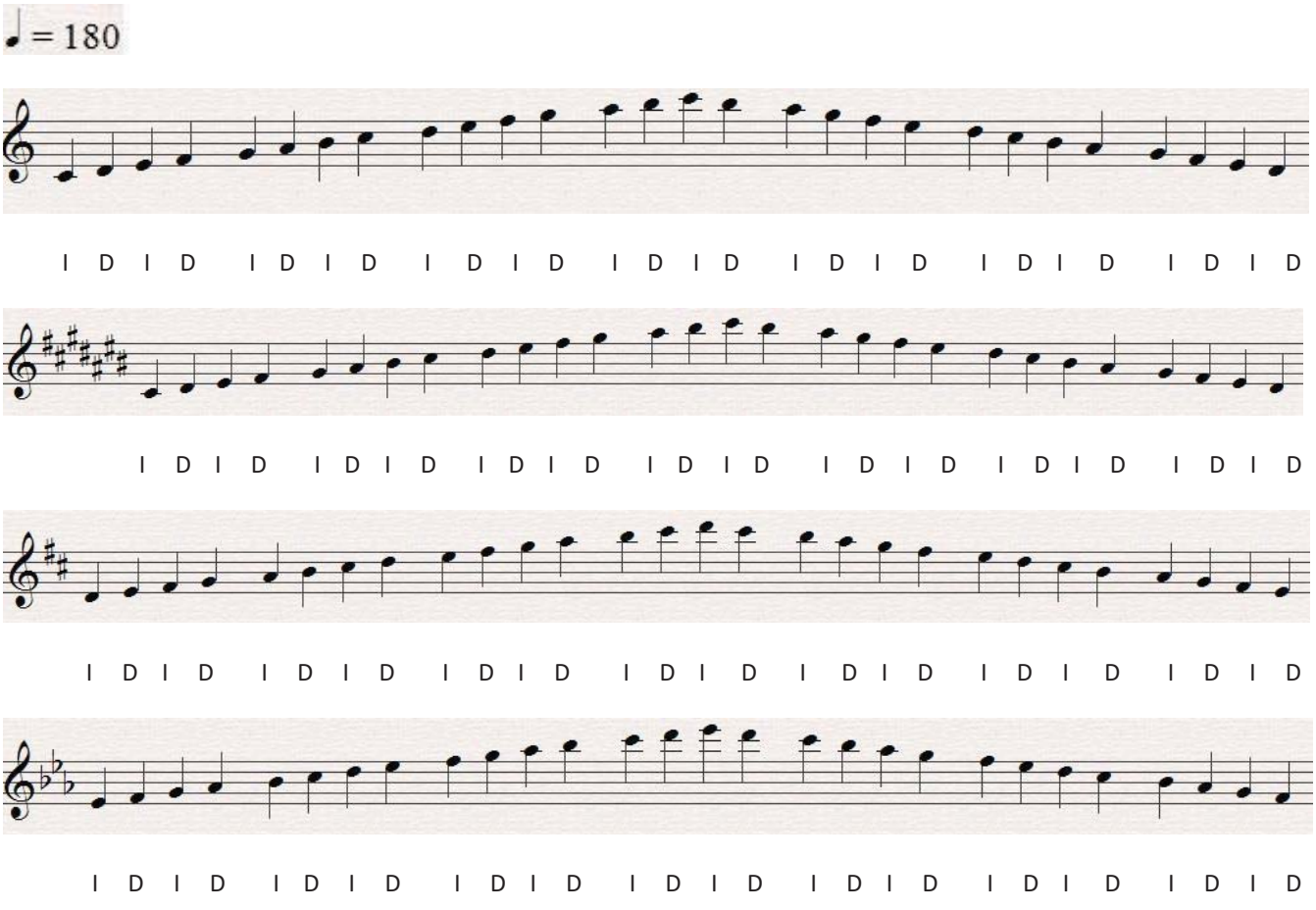
D I D I D I D I … alternadamente D I

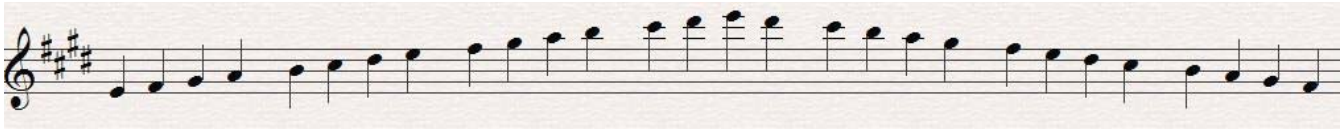
- ✓ El ascenso y descenso de esta escala diatónica se toca varias veces consecutivas durante 5 minutos diarios.

- Escalas mayores y menores:

En este ejercicio se tocan todas las escalas mayores y menores como se observan en los siguientes ejemplos:

MAYORES:

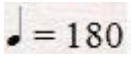




I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

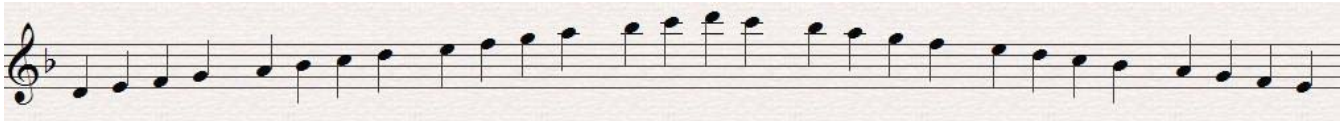
I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

MENORES:

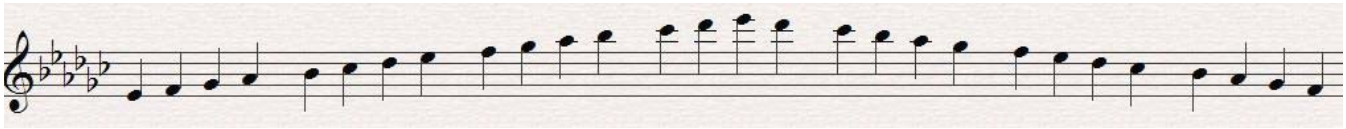


I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D



I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D



I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D

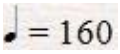
- ✓ El orden de la ejecución de las escalas es en cromático ascendente y el regreso cae en la nota de la siguiente escala, así sucesivamente hasta llegar a la primera que se ejecutó.
- ✓ El procedimiento para la ejecución de las escalas mayores se realiza de igual manera para las escalas menores.

- Arpegios mayores y menores:

Los arpegios son ascendentes y descendentes. También se sugiere que se ejecuten en orden cromático pasando por cada una de todas las tonalidades, como en las escalas.

Este es el ejemplo de cómo es el orden de la ejecución de los arpegios:

MAYORES:



Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

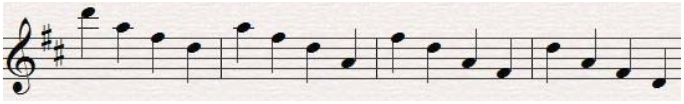
I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

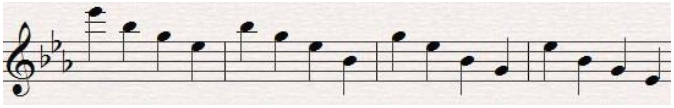
I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc. 

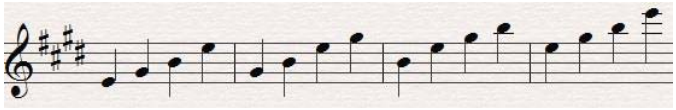
D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc. 

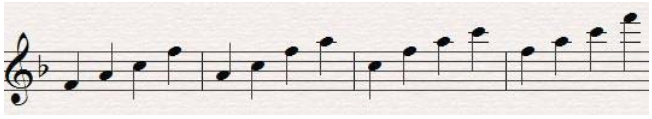
D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc. 

I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc. 

I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I

MENORES:

♩ = 160

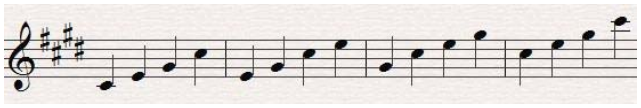
Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

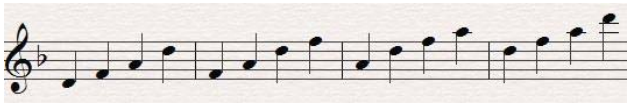


I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

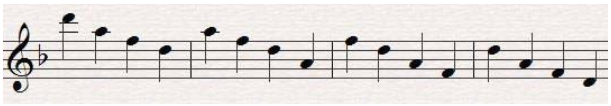
D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.



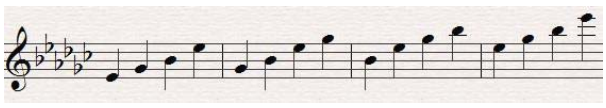
I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.



D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.



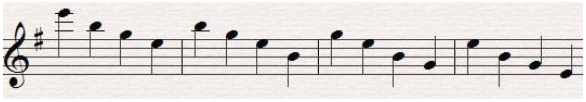
I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc. 

D I D I D I D I D I D I D I D I

Asc.

I D I D I D I D I D I D I D I D

Desc.

D I D I D I D I D I D I D I D I

- ✓ El procedimiento para la ejecución de los arpegios mayores se ejecuta igual para los arpegios menores.

NOTA: Se sugiere siempre tocar en el centro de la tecla para que siempre se mantenga la calidad del sonido en cada uno de los ejercicios.

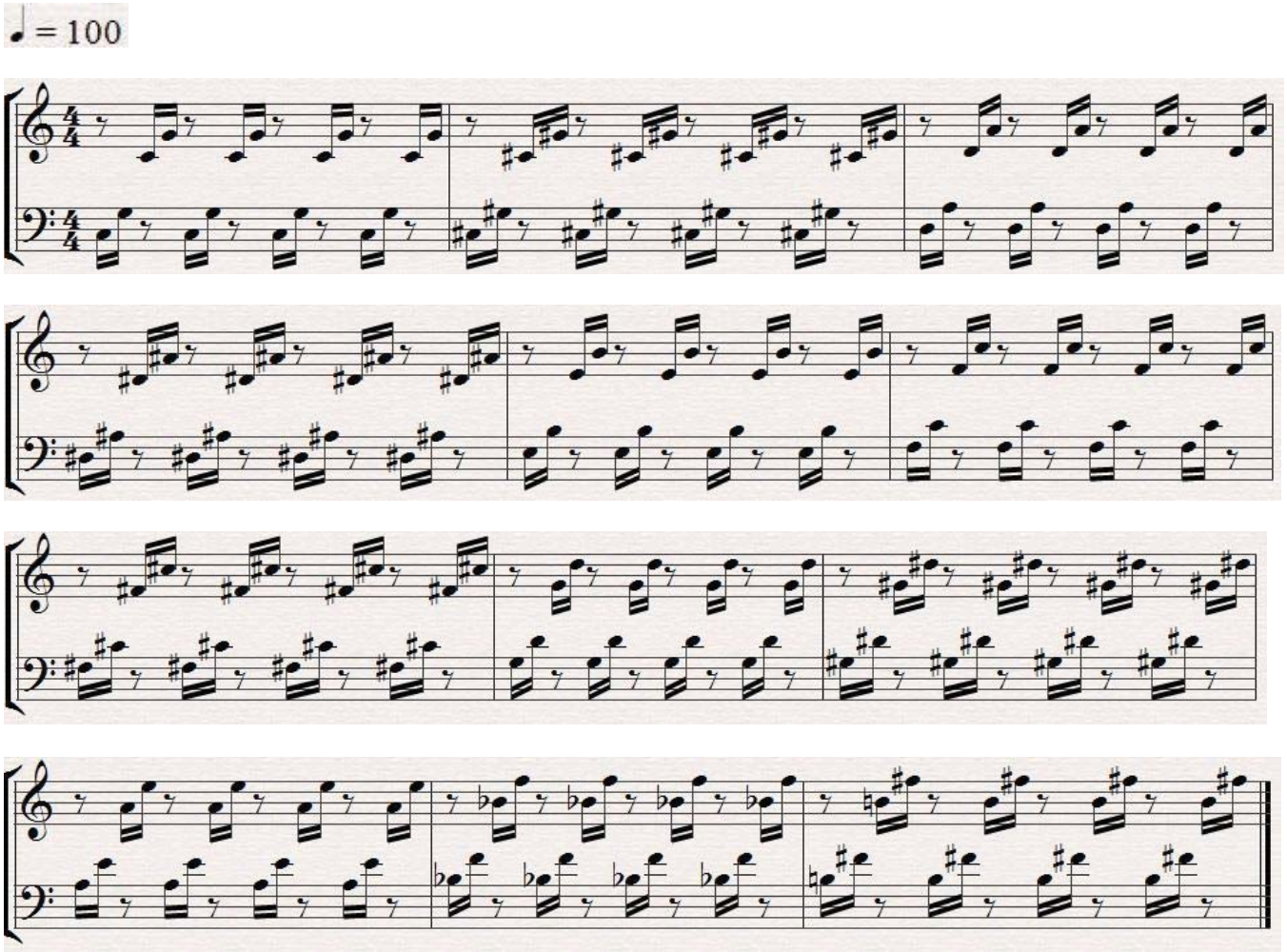
- ❖ Rutinas para 4 baquetas:

1 2 3 4

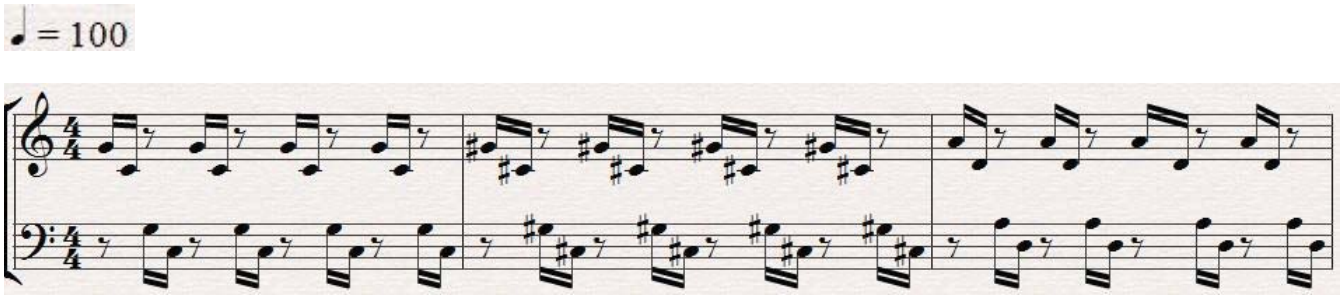
- Quintas:

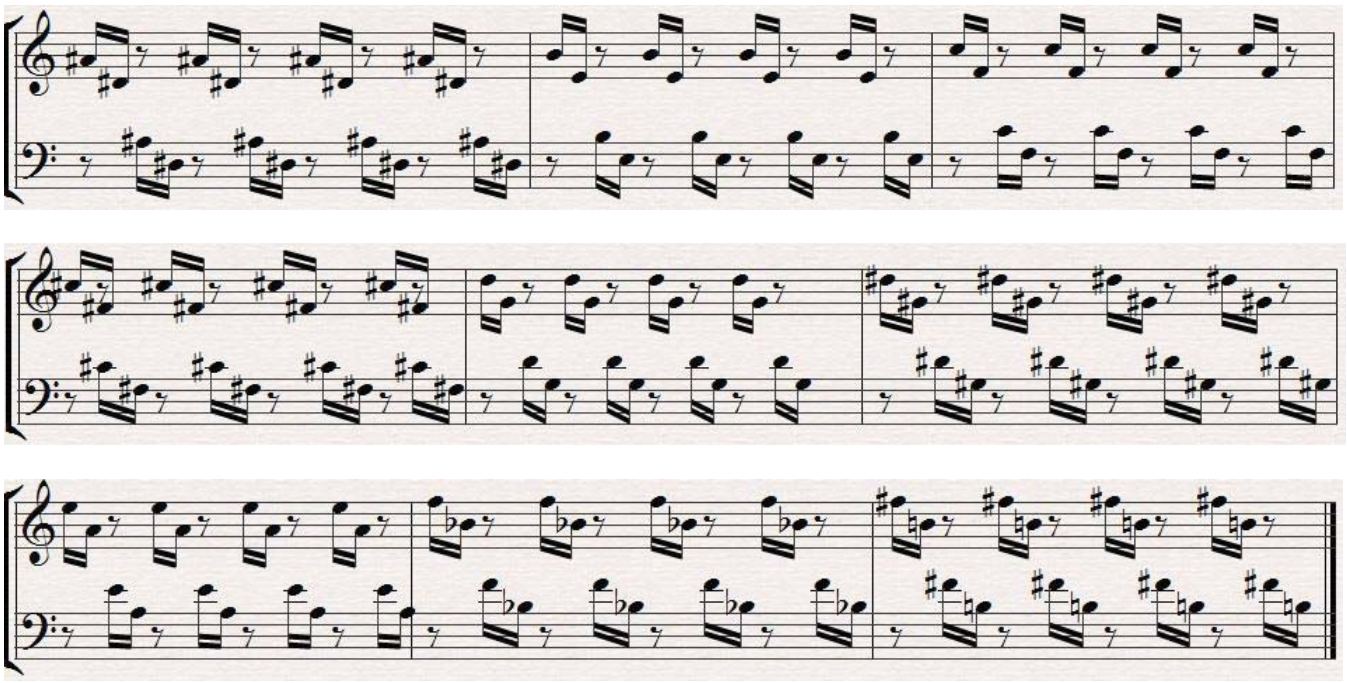
En este ejercicio se colocan cada par de baquetas en quintas. El ascenso es cromático como se muestra en los siguientes pentagramas con las digitaciones que se indican en el principio de cada uno de los ejercicios:

Ascenso con la digitación 1-2-3-4:

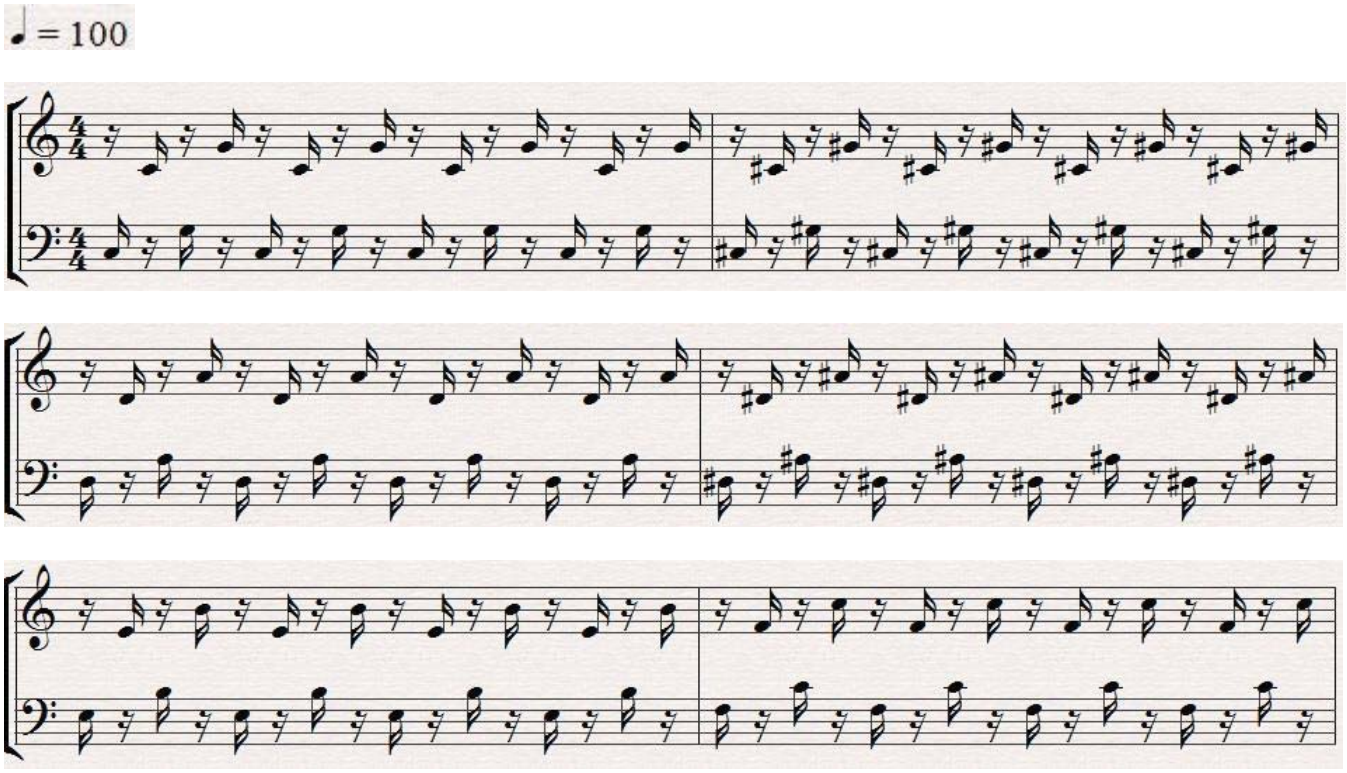


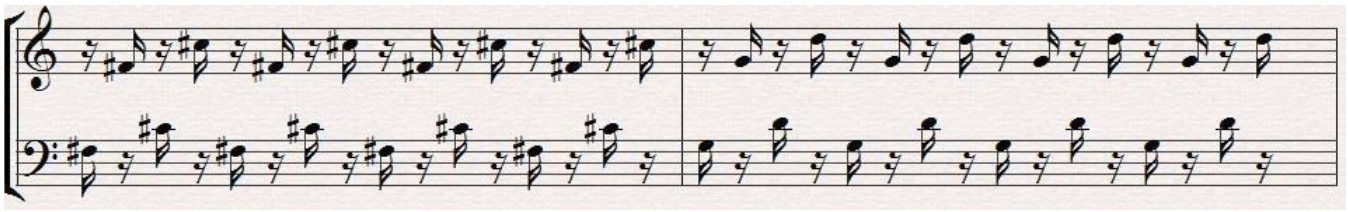
Ascenso con la digitación 4-3-2-1:

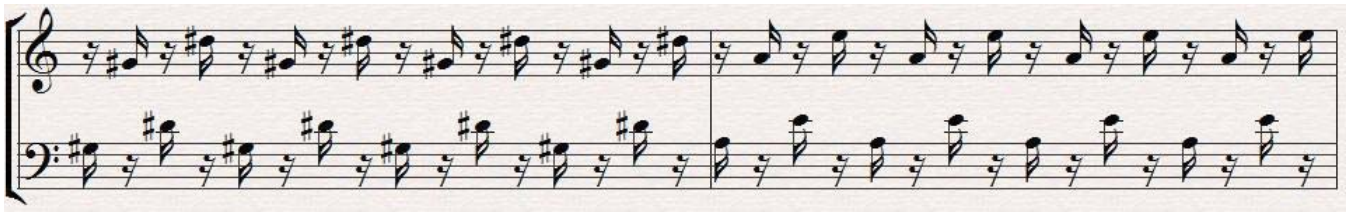


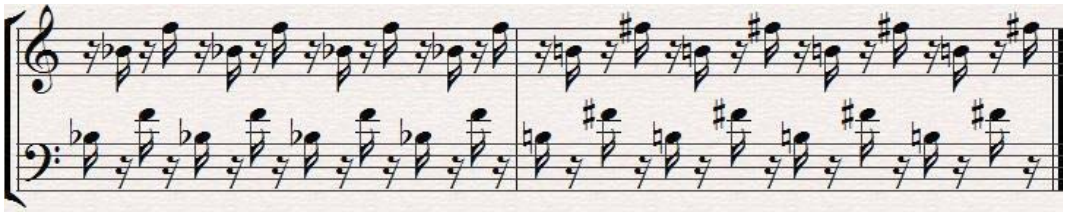


Ascenso con la digitación 1-3-2-4:

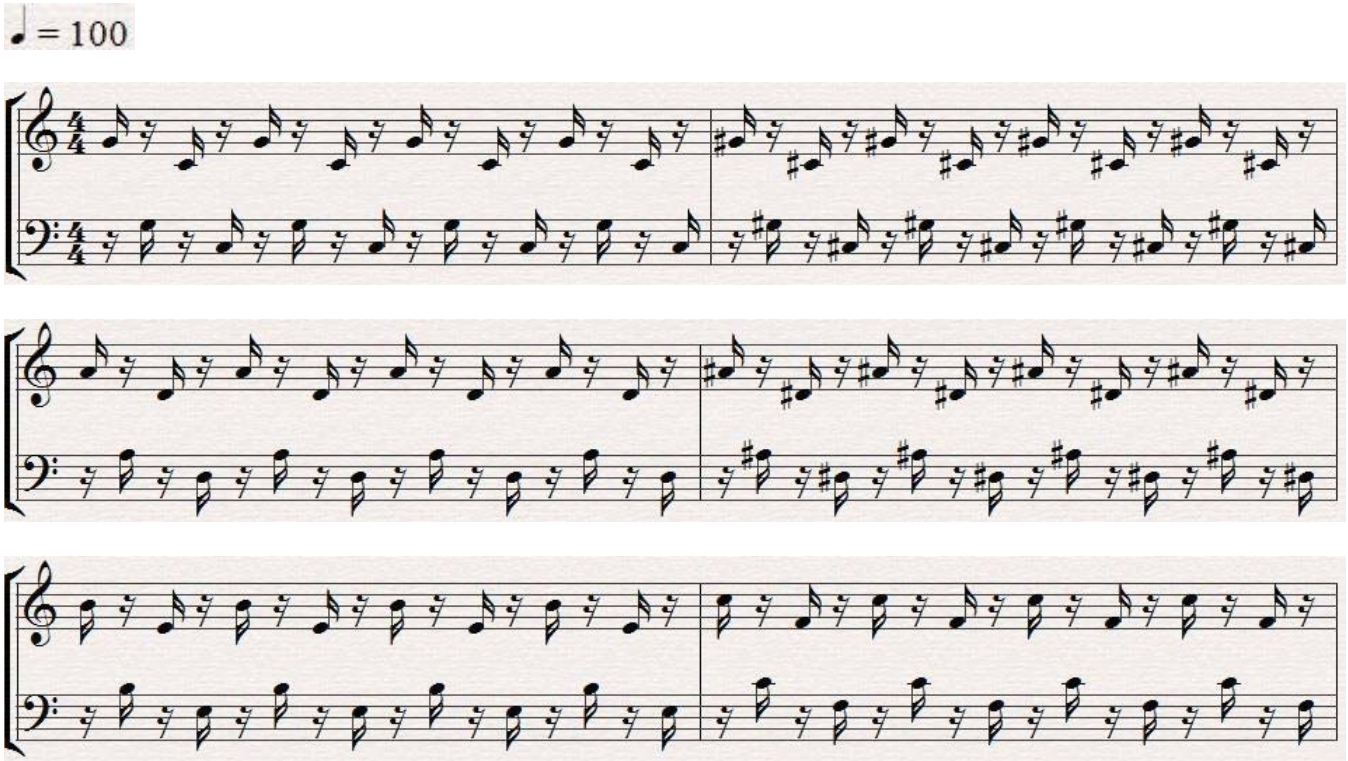


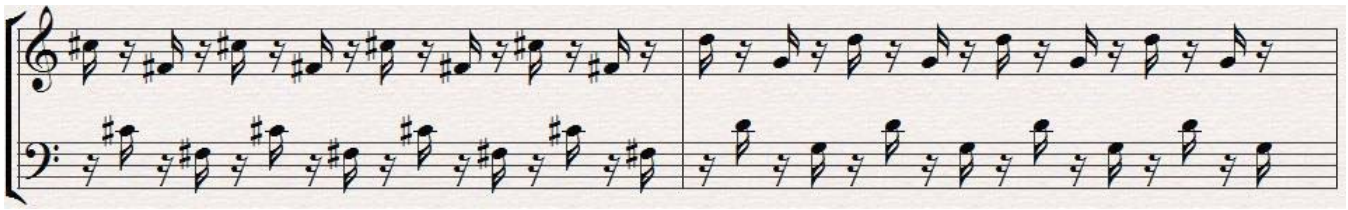


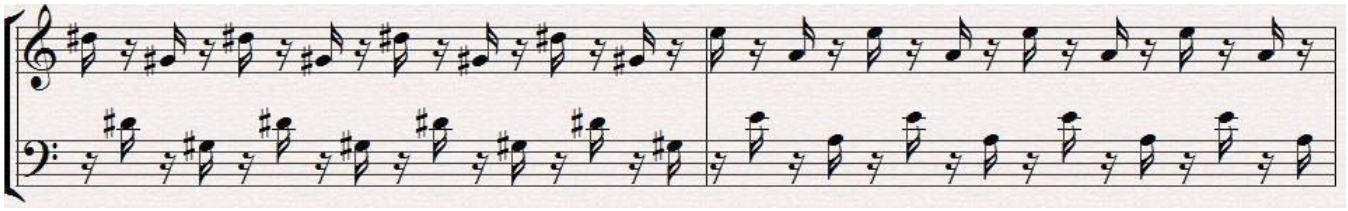


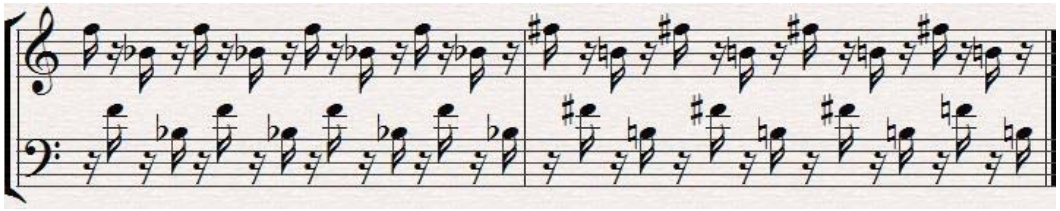


Ascenso con la digitación 4-2-3-1:



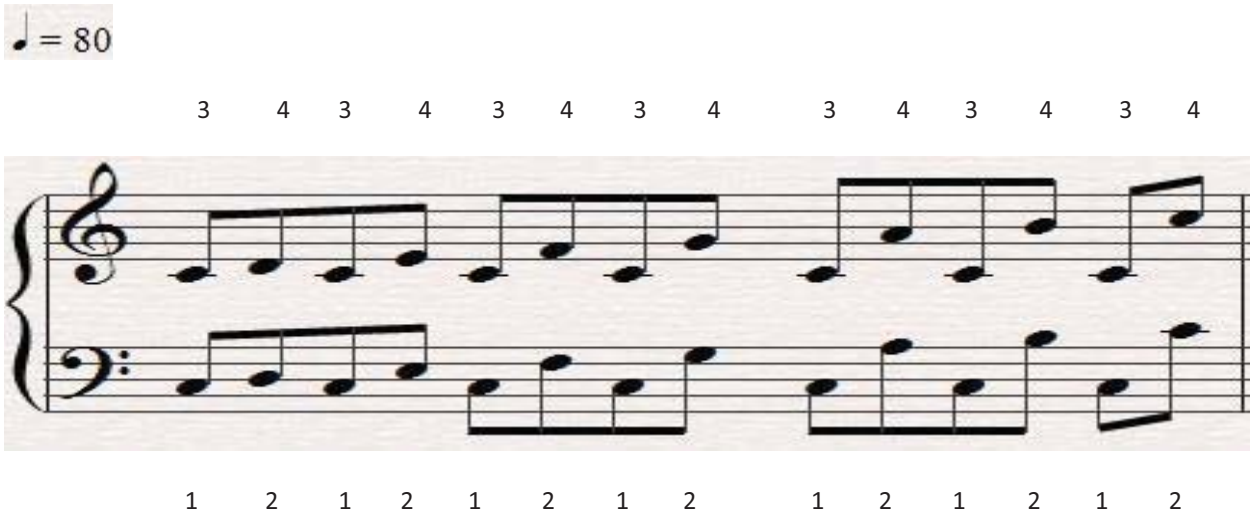




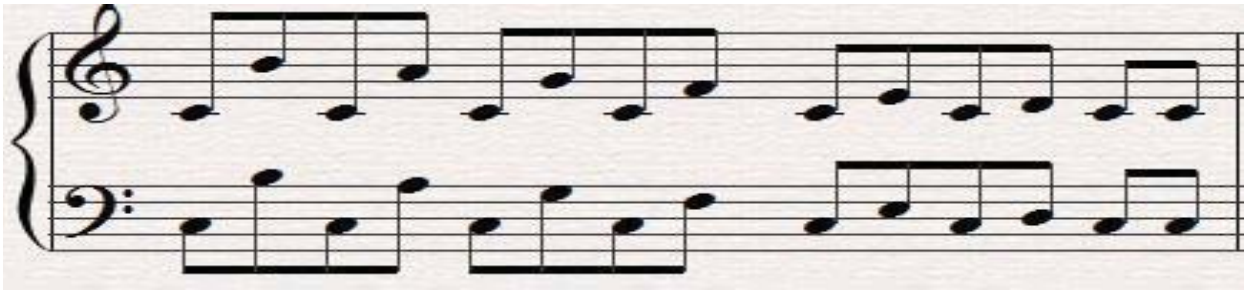


- Movilidad Octavado:

Este ejercicio es para afianzar el movimiento de medio círculo que se realiza en las muñecas del percusionista.



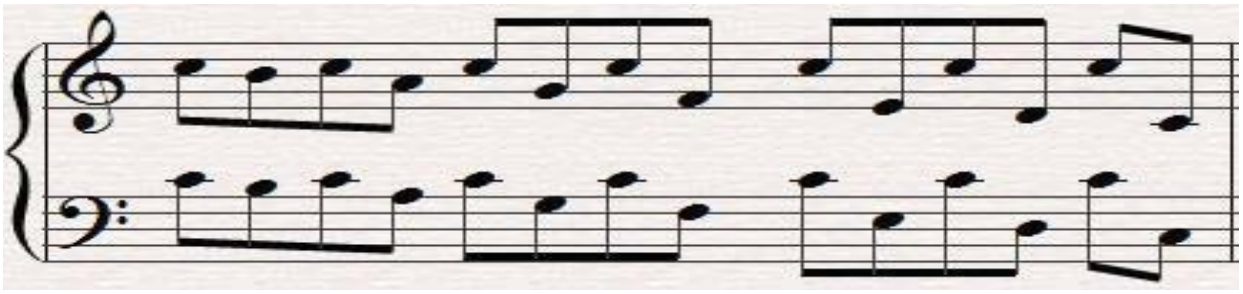
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4



1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

----8ª inferior----

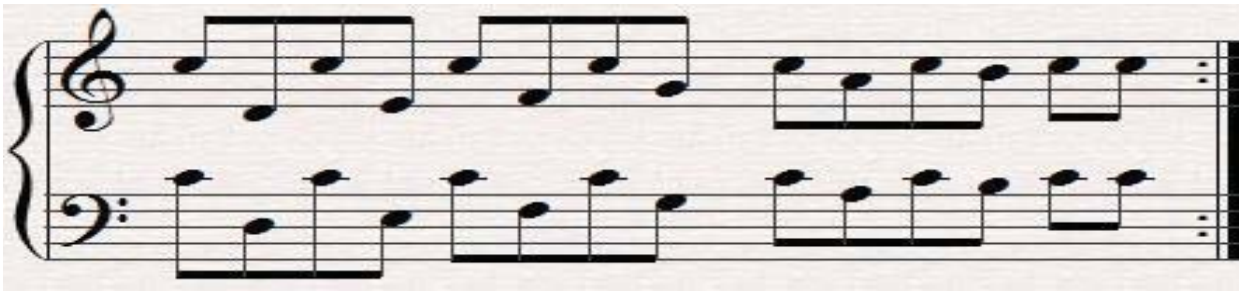
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3



2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

----8ª inferior----

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3



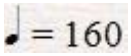
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

- ✓ El ascenso, descenso, más descenso, ascenso, enseguida el primer ascenso y así consecutivamente, se repiten varias veces. Recomiendo realizar el ejercicio durante 5 minutos diarios.

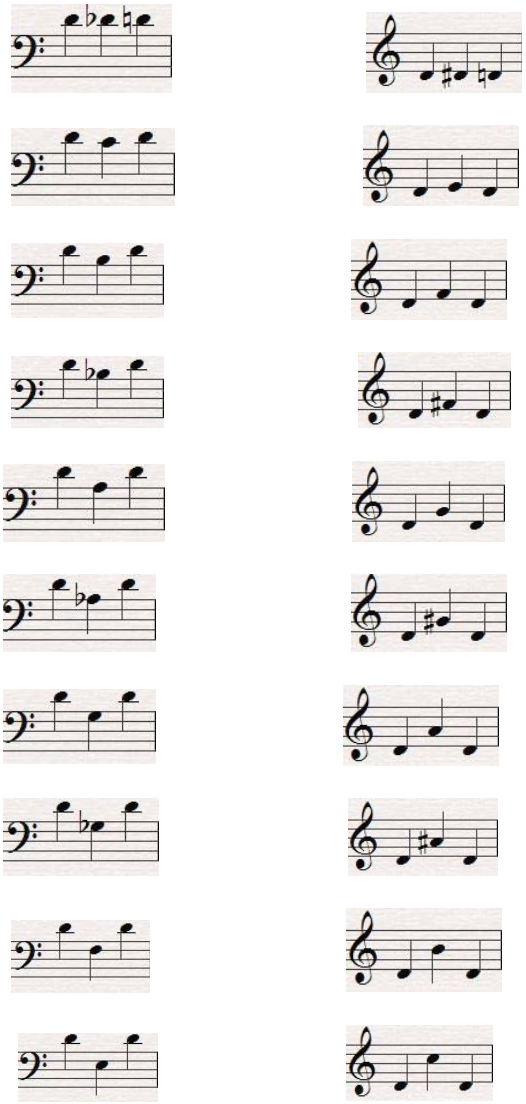
- Simétrico Dórico:

En este ejercicio los movimientos de las baquetas de cada mano realizan movimientos simétricos y se observaran como si se reflejaran a través de un espejo.

Primero ejecuta la izquierda con la digitación 2-1-2 y después la derecha con 3-4-3, así consecutivamente. La base del ejercicio es el Re5 o el modo Dórico.

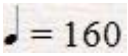


	1	2
	IZQUIERDA DESCIENDE	**DERECHA ASCIENDE**
BAQUETAS:	2-1-2	3-4-3

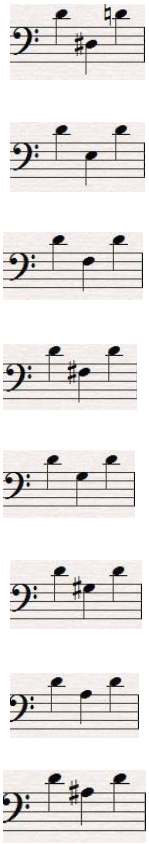
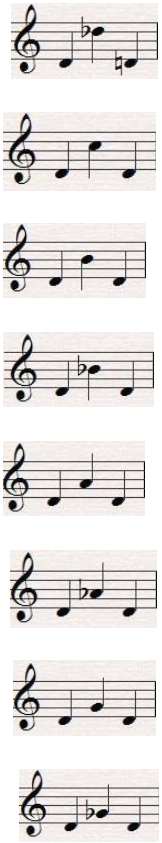


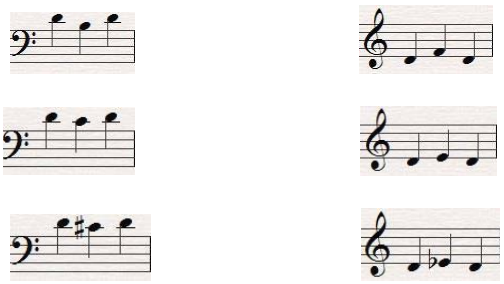
Cuando las baquetas 1 y 4 llegan a la nota Re inferior y superior según corresponda se realiza el ejercicio de manera inversa, es decir, la izquierda asciende y la derecha desciende cromáticamente hasta llegar a donde se inició el ejercicio.

De igual manera el ejercicio sigue ejecutando la izquierda con la digitación 2-1-2 y después la derecha con 3-4-3, así consecutivamente.



	1	2
	IZQUIERDA ASCIENDE	**DERECHA DESCIENDE**
BAQUETAS:	2-1-2	3-4-3



- ✓ Recomiendo realizar el ejercicio durante 5 minutos diarios.

❖ EJERCICIOS PARA FORTALECER LA TÉCNICA STEVENS[1]

Técnica Stevens

- Pesas

El ejercicio consiste en sostener una baqueta con los dedos meñique y anular en cada una de las manos. Se colocan las manos con las palmas hacia arriba y las baquetas sostenidas por estos dedos levantan y bajan muy despacio ambas baquetas. Estos movimientos se realizan varias veces seguidas.

Este ejercicio es para ejercitar los dedos más débiles de cada mano.

El ejercicio se realiza varios minutos pero cuidando de no lastimarse los dedos.

[1] Leigh Howard, Stevens. *Method of Movement for Marimba with 590 exercises*. New York: Marimba Productions, c. 1990.

- Pelota

El ejercicio consiste en sostener en cada mano una pelota de goma del tamaño de la palma. Las pelotas se presionan y se sueltan sin dejarlas caer. Estos movimientos se realizan varias veces seguidas durante 5 minutos diarios.

Este ejercicio es muy conocido porque se utiliza para quitar el estrés.

- Piano

El ejercicio consiste en colocar las yemas de los dedos de ambas manos en una superficie plana. Primero se levantan solamente los pulgares y se bajan, enseguida los índices se levantan y se bajan, después los dedos de en medio se levantan y se bajan, luego los anulares se levantan y se bajan y hasta el final los meñiques se levantan y se bajan. Se reinicia el ejercicio con los pulgares.

Este ejercicio se realiza durante 5 minutos diarios.

El ejercicio se le da el nombre de “Piano” porque los pianistas también lo practican para fortalecer la independencia de cada uno de los dedos.

CAPÍTULO VI

CONCEPTOS Y METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DEL PERCUSIONISTA

En este capítulo se describen las diferentes partes que integran la Memoria Integral para que el percusionista o algún otro tipo de instrumentista comprenda con más detalle cuál es el procedimiento que realiza durante la memorización de las obras que estudia para su montaje final.

También se describe la realización de un plan de trabajo y una bitácora personal para la organización de las horas de estudio del percusionista u otro tipo de instrumentista.

VI.I MEMORIA INTEGRAL

La Memoria Integral es el conjunto de los diferentes tipos de memorias: memoria muscular o cinética, memoria auditiva, memoria visual (gráfica) y memoria analítica.

La Memoria Muscular o Cinética se basa en los movimientos que se realizan para tocar la obra. Por ejemplo: extensiones, saltos y digitaciones.

Con la Memoria Auditiva el cerebro recuerda las melodías o acordes de la obra, ayudando a consolidar la memorización.

La Memoria Visual (gráfica) es de gran utilidad para basarse en la trayectoria de las melodías o acordes que están escritos en la obra. Utilizando ésta memoria se observa qué partes del instrumento se tocan y cómo están concatenados.

Por medio de la Memoria Analítica se reconocen la estructura de la obra, las características de las líneas melódicas y los enlaces armónicos.

El uso de esta Memoria Integral es indispensable para una memorización sólida y certera en las obras que son interpretadas por los percusionistas pero también para todo tipo de instrumentistas.

VI.II PLAN DE TRABAJO Y BITÁCORA

Recomiendo que el estudiante realice un plan de trabajo en donde organice las horas de estudio para el montaje de las obras a estudiar.

El plan de trabajo abarca los siguientes factores:

1. El nivel de dificultad que tenga cada una de las obras para la realización de su montaje integro. La dificultad de la obra puede ser medida con cuántas horas de estudio son indispensables para la finalización de su montaje.
2. La fecha que debe tener finalizado el montaje de una o varias obras. Puede ser el día de la presentación de un examen o presentación pública de un recital.
3. El tiempo que se ordena en un candelario personal, el cual le dedica al estudio completo o dividido en secciones de cada una de las obras para su montaje. La obra puede ser dividida en pasajes o los movimientos que la conforman y se indica las horas de estudio de las secciones al día o semanalmente. Ejemplo: Hoy estudio el primer movimiento del concierto para marimba y mañana el segundo.

NOTA: Los factores 2 y 3 se realizan en base al factor uno porque las obras tienen su dificultad de montaje ya establecida.

El estudiante realizará una bitácora personal conforme a su ritmo de trabajo (procurando serle fiel al plan de trabajo que estableció) y así se va registrando su progreso que al final lo comparará con el plan de trabajo que creó en un principio.

El plan de trabajo y la bitácora servirán en el futuro al estudiante para que crea un mejor plan para las próximas obras. Puede que cambie lo que no le funcionó o realizar nuevamente lo que si le sirvió para ayudarle a que cada vez obtenga un mejor desarrollo musical y conforme obtiene más experiencia y conocimientos musicales probablemente reduzca las horas que tiene que establecer para el estudio de las obras de la misma dificultad que ha abordado anteriormente.

Recomiendo que el estudiante incluya en su bitácora personal los siguientes puntos para complementar el montaje de la obra o las obras:

- Nuevas rutinas de estudio.

En la bitácora se escriben las rutinas indicadas por el maestro y diseñadas por el estudiante. Las rutinas se basan en la extensión del instrumento y en el estudio de los pasajes que se van observando conforme se va analizando la obra.

- Localización de los puntos débiles del estudiante.

La bitácora es un diario de estudio en donde el estudiante se comprende y se analiza. Al leerla se localiza qué es lo que se le dificulta. Se establece una solución para cada situación.

- Desarrollo de las habilidades del estudiante.

Así como se observa en la bitácora los puntos débiles del estudiante durante el montaje de las obras, también se observa las habilidades del estudiante, las cuales se tienen que seguir fortaleciendo a lo largo del estudio.

- Proceso creativo del estudio de la obra.

El estudiante escribe en la bitácora el ritmo que contienen las melodías, acordes o pasajes de las obras que le dieron más interés, el título de la obra, la nacionalidad del compositor, él porqué o en qué circunstancias se encontraba el compositor al momento de escribir su obra o para qué objetivo creo su obra. Con base en esa información que capturó el estudiante finaliza su interpretación personalizada en las obras que vaya terminando su montaje.

- ✓ En el **APÉNDICE** del escrito se observa un resumen del contenido de mi bitácora para ejemplificar estos puntos.

APÉNDICE

RESUMEN DE MI BITÁCORA

BITÁCORA	*MARIMBA SPIRITUAL*	*CONCIERTO PARA VIBRÁFONO Y ORQUESTA*	*MINERALES I ÓPALO*	*MINERALES II GRAFITO*	*ASANGA*
Tiempo de estudio diario de las rutinas de calentamiento.	Media hora antes del estudio de la obra.	Media hora antes del estudio de la obra.	Quince minutos antes del estudio de la obra.	Quince minutos antes del estudio de la obra.	Media hora antes del estudio de la obra.
Tiempo de estudio de la obra.	Ocho horas a la semana.	Ocho horas a la semana.	Cuatro horas a la semana.	Cuatro horas a la semana.	Seis horas a la semana.
Diseño de nuevas rutinas de estudio.	Giro mis extremidades y cuello para el calentamiento de mis articulaciones y músculos para que toque con agilidad las rutinas que diseñé para marimba con ayuda de mi maestro de percusiones: ❖ Rutinas para 2 baquetas: -Saltos de tercera en todas las escalas mayores y menores. -Tres notas en grado conjunto en todas las escalas	Giro mis extremidades y cuello para el calentamiento de mis articulaciones y músculos para que toque con agilidad las rutinas de estudio que diseñé para esta obra: -Golpe doble en el vibráfono. -Arpegios mayores y menores en el vibráfono.	Giro mis extremidades y cuello para el calentamiento de mis articulaciones y músculos para que toque con agilidad las rutinas de estudio que diseñé para esta obra: -Ejercicio para obtener control en los dedos. -Movimientos circulares del cuerpo. -Abrir y cerrar los brazos.	Giro mis extremidades y cuello para el calentamiento de mis articulaciones y músculos para que toque con agilidad las rutinas de estudio que diseñé para esta obra: -Redoble corto. -Cruce de las baquetas.	Giro mis extremidades y cuello para el calentamiento de mis articulaciones y músculos para que toque con agilidad las rutinas de estudio que diseñé para esta obra: -Velocidad. -Acentos. -Golpe doble.

	mayores y menores. -Alternados de tercera mayor. -Triadas mayores y menores. -Escala Cromática y Diatónica. -Escalas mayores y menores. -Arpegios mayores y menores. ❖ Rutinas para 4 baquetas: -Quintas. -Movilidad Octavado. -Simétrico Dórico. ❖ Ejercicios para fortalecer la Técnica Stevens: -Pesas. -Pelota. -Piano. ❖ Rutinas de estudio que diseñé para esta obra: -Acordes con sonidos suaves. -Medición precisa en el “Coral”.				

	-De lento a rápido.				
Mis puntos débiles y su solución.	Mi punto débil consiste en que me desfaso en la continuidad del ritmo. La solución a este problema es estudiar la obra con el metrónomo a baja velocidad.	Mi punto débil es la falta de claridad en el golpe doble en las teclas de metal del instrumento. La solución a este problema es trabajar en este instrumento el golpe doble articulado.	Mi punto débil es la falta de coordinación del golpe simultáneo en diferentes timbales o en el mismo. Debo evitar que suenen como apoyaturas. La solución a este problema es crear una improvisación de unos minutos que se conforme de golpes de ambas baquetas. Puede que las baquetas toquen en diferentes timbales o en el mismo. Concientizando que ambos golpes se escuchen al mismo tiempo.	Mi punto débil es la falta de un cambio ágil de la velocidad que indica la partitura entre cada uno de los pasajes que conforman esta obra. La solución a este problema es utilizar el metrónomo con el cambio de velocidad que indica en cada pasaje. Cuando ya me familiarice con los cambios de velocidad dejo de utilizar el metrónomo.	Mi punto débil es la colocación correcta y precisa del quintillo entre la melodía que se encuentra en los primeros compases de la obra. La solución a este problema es escribir aparte o a un lado de la partitura el ritmo que se forma con la birritmia de 5 contra 4 y ensayarlo muchas veces hasta que este memorizado. Luego se quitan los golpes primero y tercero del compás de 4/4. Ya que esta memorizado ahora de esta forma, se enlaza con la melodía que está en la obra.
Mis habilidades durante el montaje de la obra.	De la que considero mis habilidades es jugar con el pulso del ritmo en la parte lenta de la obra. Para darle toque de misticismo.	La memorización de las melodías para una buena ejecución sin notas falsas. Porque me gusta todas las fases que componen este concierto.	Memorice la obra en su totalidad y así poder tocarla sin tener la partitura al frente. Eso me generó más precisión en los golpes en los timbales.	Memorice la obra en su totalidad y así poder tocarla sin tener la partitura al frente. Eso me generó más precisión en los golpes en los timbales.	Resaltar las melodías que se indican en la partitura con los acentos.
Mis ideas para desarrollar mi	Mis ideas se basaron en darle a la obra	Relacione mis ideas sentimentalista	Describí mis ideas en mi bitácora de cómo crear	Describí mis ideas en mi bitácora de cómo crear	Mis ideas se relacionaron en base a la historia

proceso creativo de interpretación de la obra.	el contexto de un ritual. Asignando cada pasaje de la obra una etapa de un ritual japonés para los dioses.	s en base a lo que se inspiró el compositor para componer cada uno de los movimientos en este concierto.	mentalmente imágenes de los compases de la partitura para lograr la memorización total de la obra.	mentalmente imágenes de los compases de la partitura para lograr la memorización total de la obra.	de la vida de Asanga que investigue para darle un contexto a la obra.
Tiempo del montaje total de la obra.	Aproximado de 8 meses.	Aproximado de 8 meses.	Aproximado de 5 meses.	Aproximado de 6 meses.	Aproximado de 6 meses.

NOTA: Este resumen de mi bitácora es sólo un ejemplo que puede ser analizado por el alumno para que elabore una propia. Las diferencias que tendrá cada bitácora dependerán del ritmo personal de trabajo y las actividades cotidianas de cada persona. Por lo tanto este resumen es sólo un punto de referencia y no un ejemplo a seguir.

CONCLUSIONES

El trabajo que realicé es para cumplir uno de mis objetivos de crear un enfoque diferente y creativo en el análisis de las obras que se presentan en el concierto.

En el análisis de las obras que presenta el trabajo se diseñaron unas graficas en base de los pasajes o movimientos que se conforman dichas obras.

Elegí estas obras por contener los elementos musicales y el nivel de técnica que forman un reto interpretativo para presentar el examen de titulación que establece la Facultad de Música.

En mi trabajo incluyo información de otros temas que también les interesarían a los percusionistas o a los músicos en general para complementar su formación durante sus estudios musicales:

- **RUTINAS DE CALENTAMIENTO Y ESTUDIO EN MARIMBA:** Son para complementar la formación básica de los percusionistas pero se pueden ejercer durante todo su trayecto hasta siendo profesionistas.

- **MEMORIA INTEGRAL:** Son las descripciones de cada una de las partes que se conforma la Memoria Integral para comprender más detalladamente cómo registra la memorización del percusionista o cualquier otro instrumentista durante el montaje de las obras que realice al momento o en el futuro, las cuales son: la Memoria Muscular o Cinética, la Memoria Auditiva, la Memoria Visual (gráfica) y la Memoria Analítica.

- **PLAN DE TRABAJO Y BITÁCORA:** Se describe de cómo se puede desarrollar estas herramientas para la organización de las horas de estudio del percusionista durante el montaje de las obras que realice al momento en los diferentes instrumentos de percusión.

FUENTES

Direcciones web:

http://www.japonartesescenicas.org/musica/compositores/minorumiki.html

http://www.neyrosauro.com

http://www.kevinvolans.com/index.php?id=2

http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Kevin-Volans

http://www.budismo.com/articulos/asanga2.php

Libros:

Antúnez Pineda, Alfredo. *Minerales Libro para cinco timbales (un percusionista)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Leigh Howard, Stevens. *Method of Movement for Marimba with 590 exercises*. New York: Marimba Productions, c. 1990.

Gardner, Howard. *Inteligencias múltiples La teoría en la práctica*. Primera edición impresa en México: noviembre de 2008. Paidós Surcos 16, 2013. ISBN: 978-607-7626-00-8.

Goleman, Daniel. *La inteligencia emocional Por qué es más importante que el cociente intelectual*. 2000 Ediciones B México, S. A. de C. V. GRUPO ZETA Javier Vergara Editor, 2014. ISBN: 968-497-205-9.

Otras fuentes:

Clases magistrales del maestro de percusiones Gustavo Enrique Salas Hernández.

Notas al programa del disco compacto de *NEY ROSAURO IN CONCERT BRAZILIAN MUSIC FOR MALLETS* ©Copyright 1998 PRO PERCUSSĀ O/Brasil.

Notas al programa del disco compacto de *Rítmicas TAMBUCO PERCUSSION ENSEMBLE* P© 1997 DORIAN RECORDINGS® **WARNING:** ALL RIGHTS RESERVED. **MANUFACTURED IN THE EU.**

Notas al programa del concierto *Cuatro Visiones TAMBUCO PERCUSSION ENSEMBLE* que se realizó el sábado 9 de marzo del 2013 a las 17 horas en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

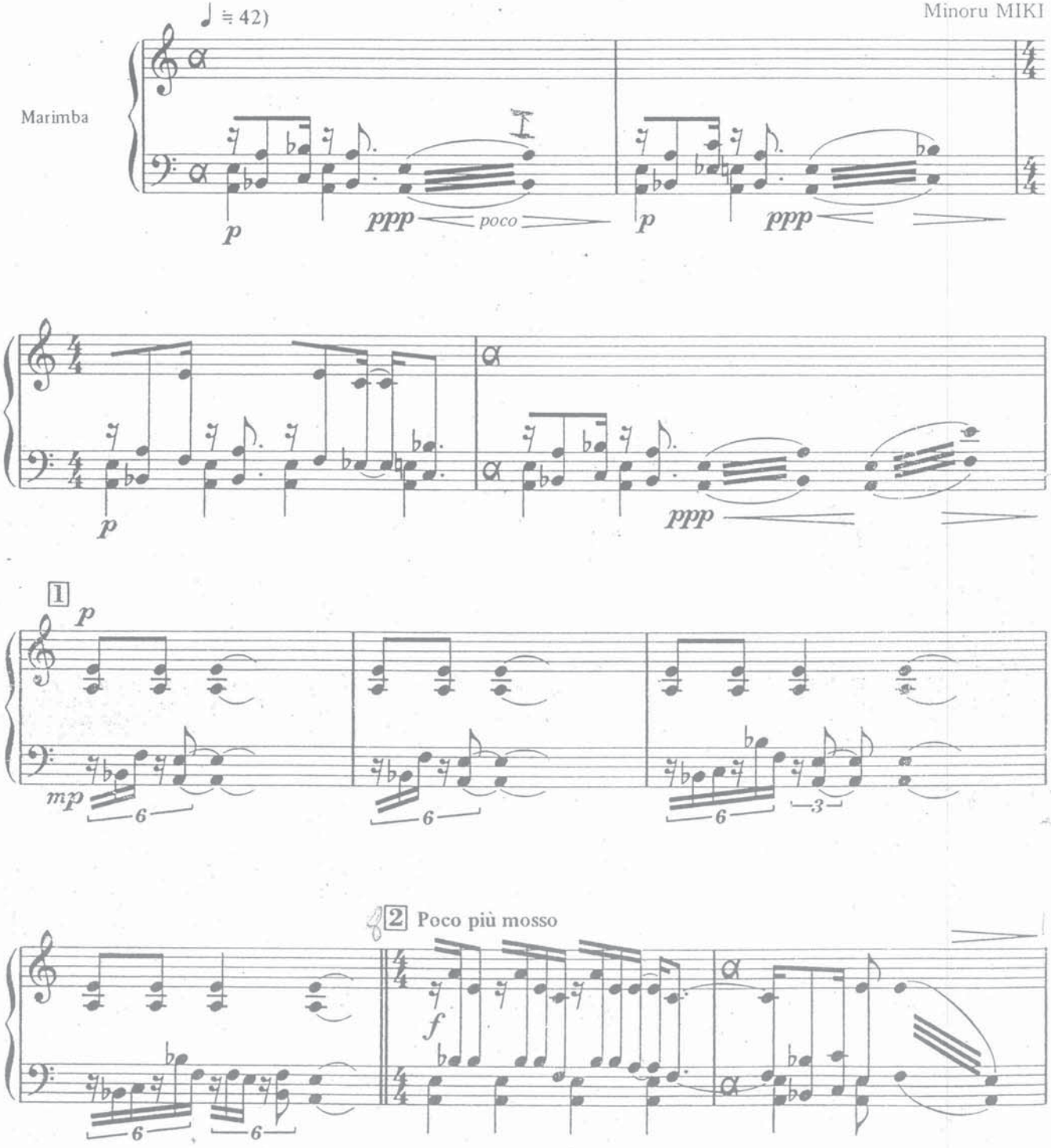
Notas al programa del concierto de *INNER PULSE ENSAMBLE* que se realizó el domingo 10 de marzo del 2013 a las 18 horas en la Sala Carlos Chávez de la Universidad Autónoma de México.

Clas. M5015 / M55 / M37
Adquis. J 4218 R-3475
Proced. EH 12601-755
Fecha 1M 3494/12
S

Dedicated to Keiko ABE

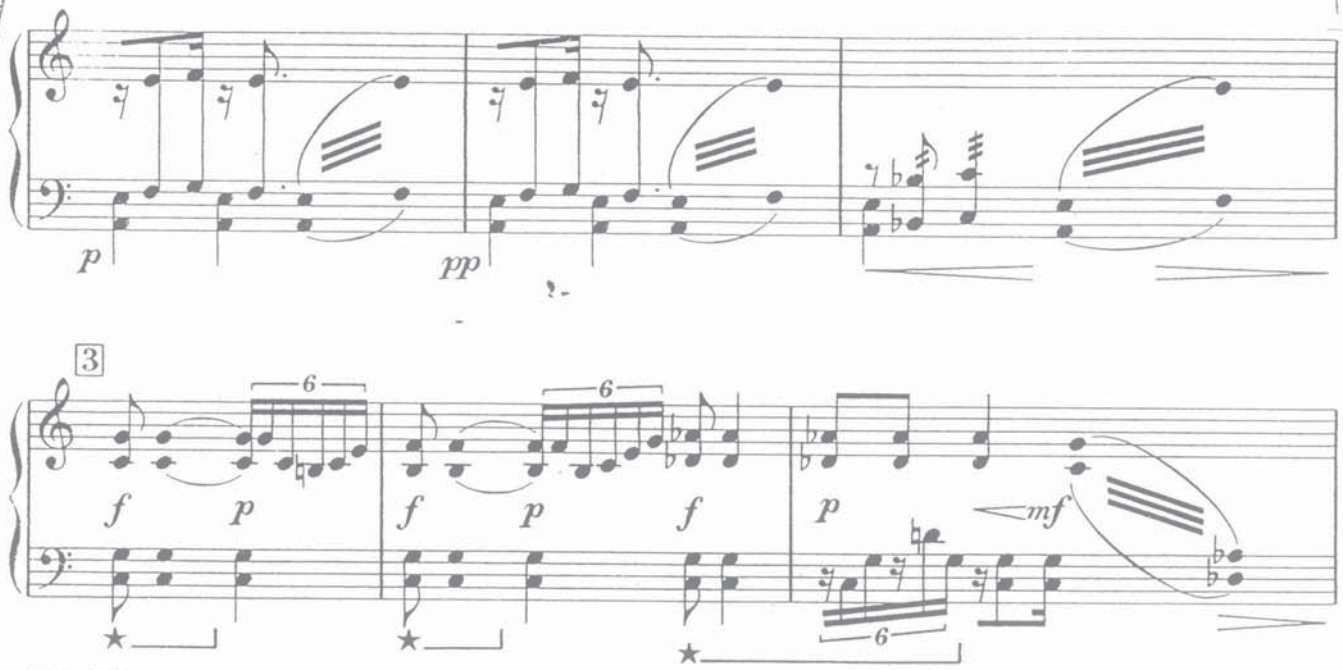
Marimba Spiritual

Minoru MIKI

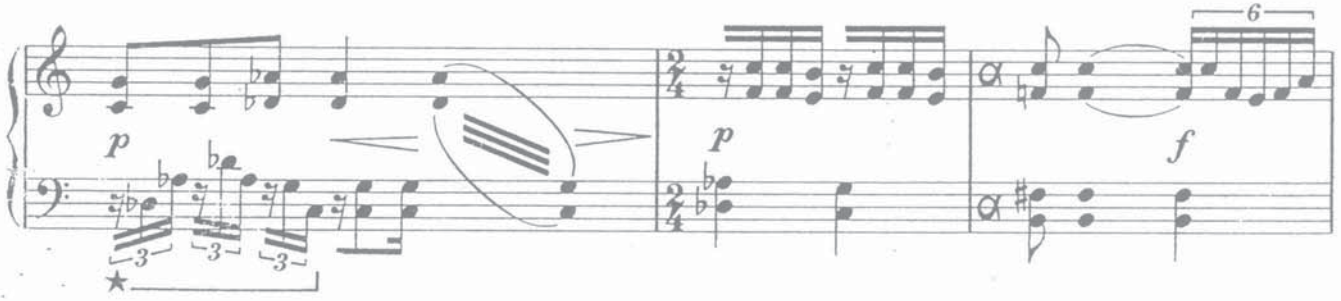


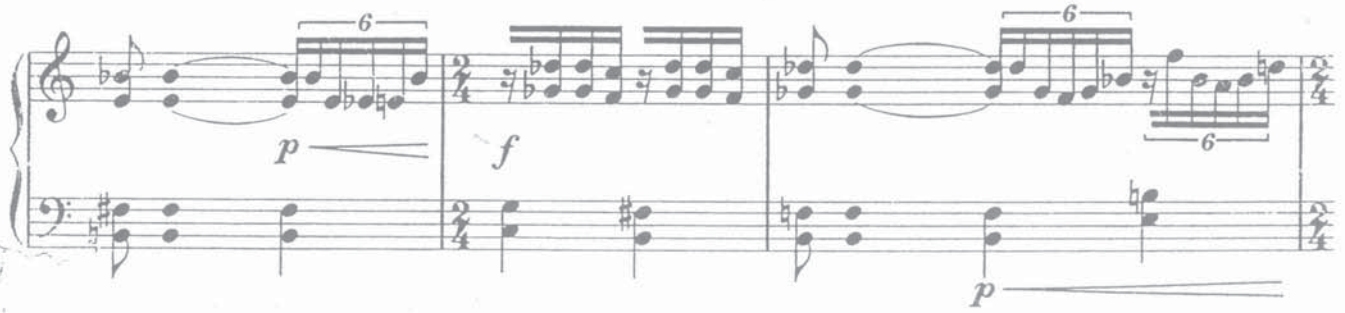
© 1989 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.
Kagurazaka 6-30, Shinjuku-ku, Tokyo, Japan.

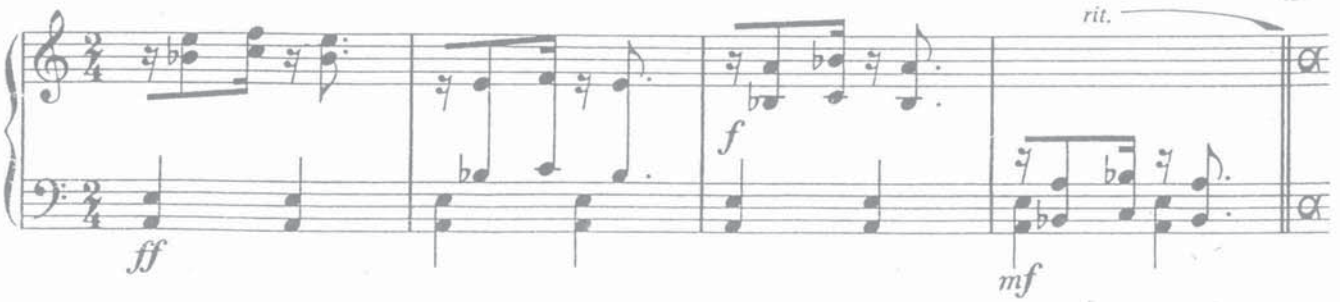
Julian Carrillo – Numeros
Luis Gutierrez – Tesis

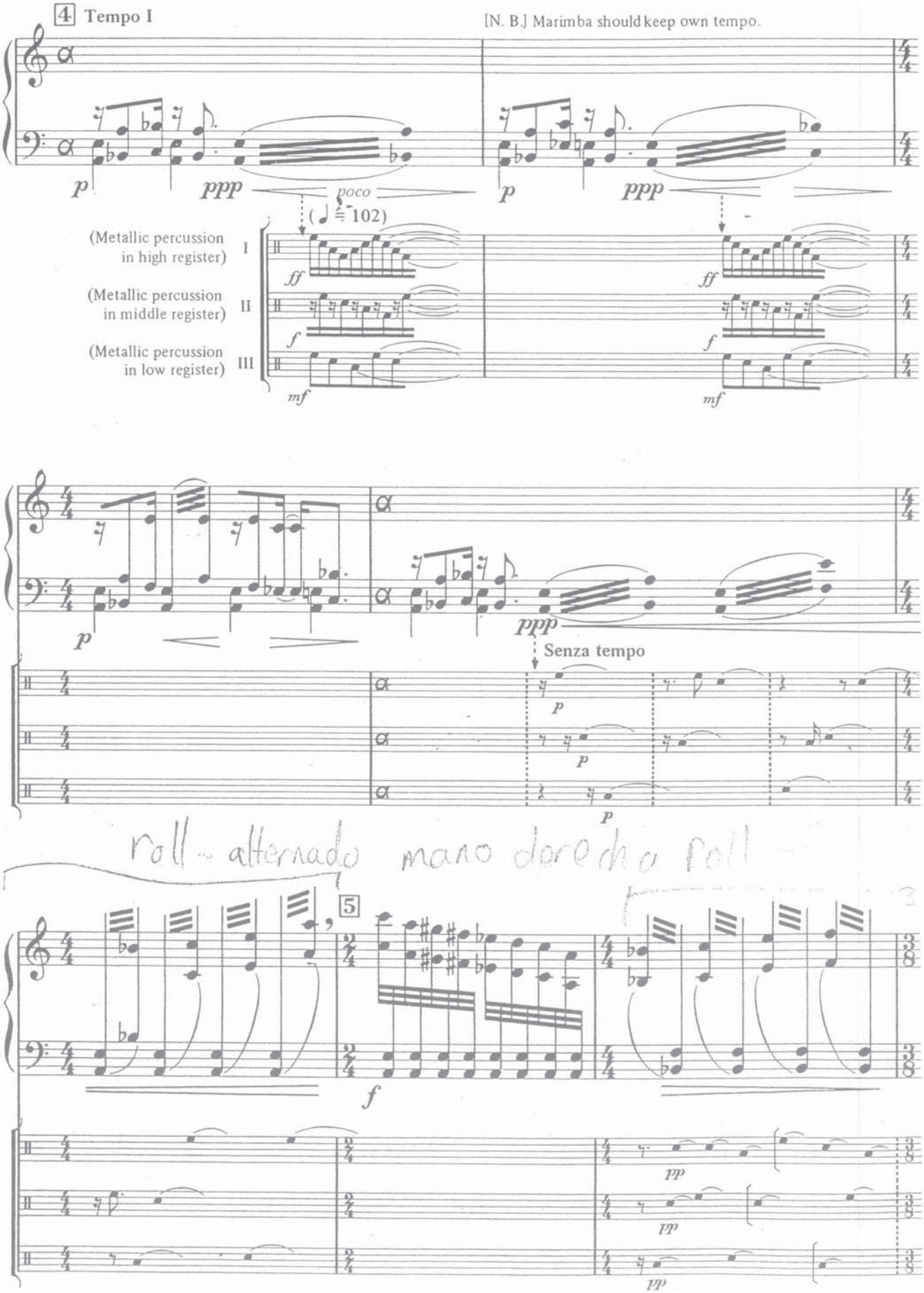


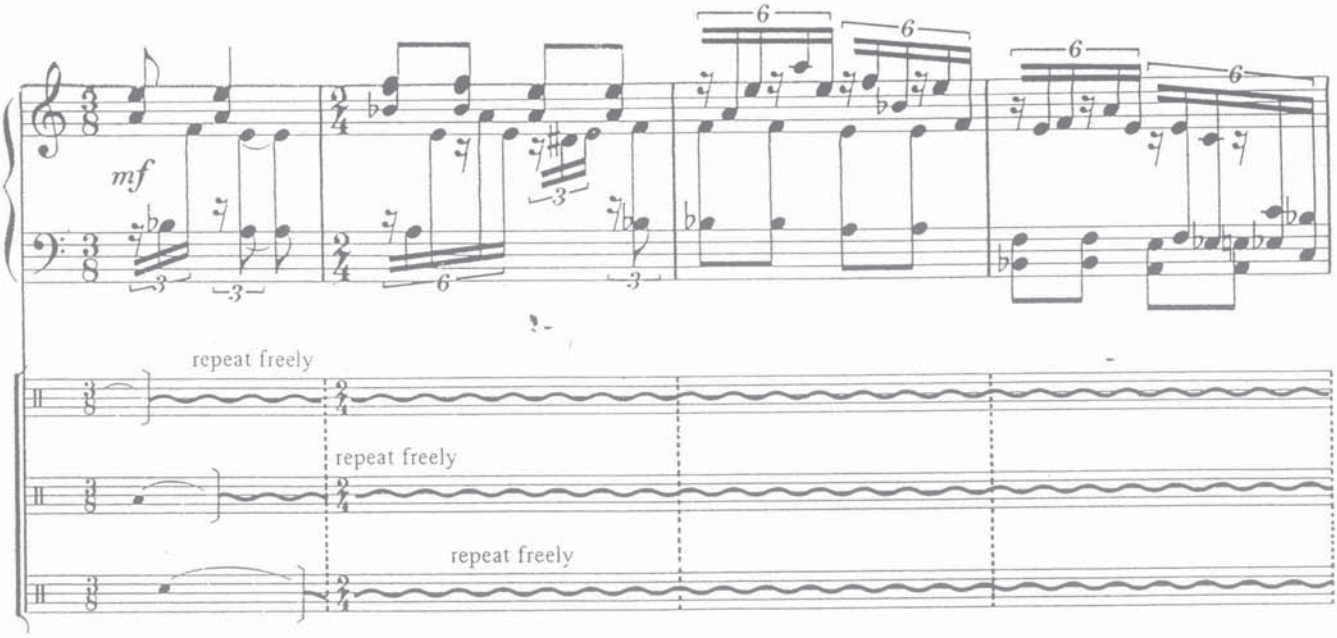
[N. B.] If lower register is available, left hand sections which are marked with the sign ★ ⌐ may be played like a octave lower (8va bassa).



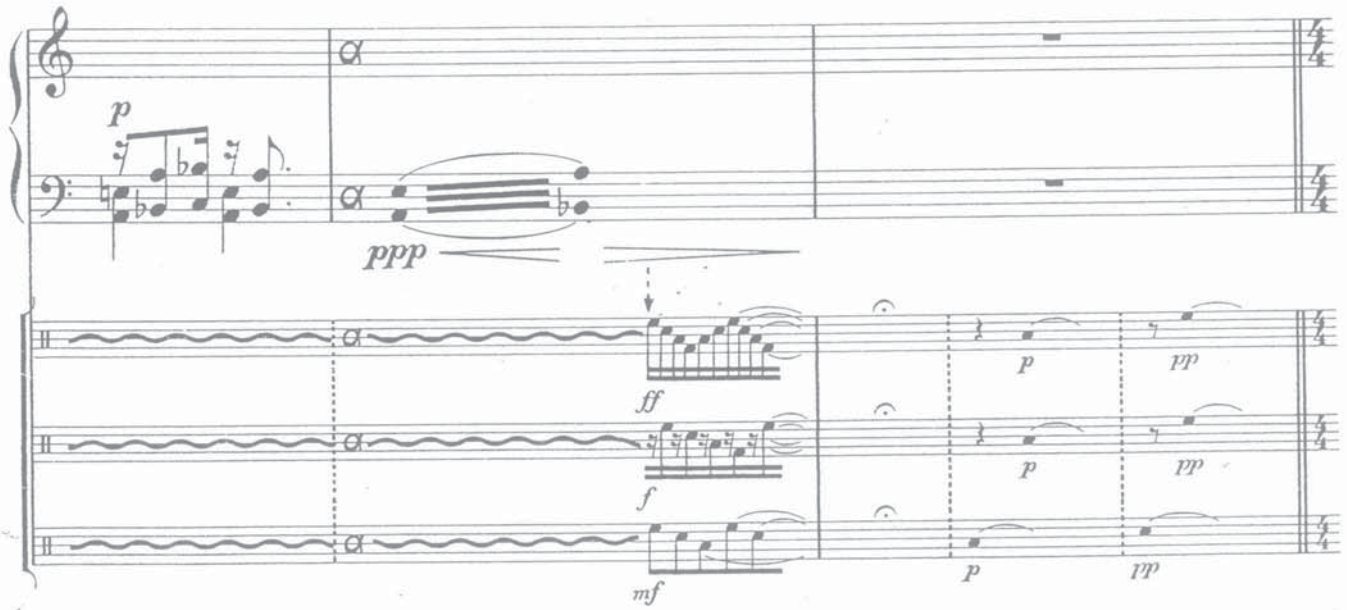


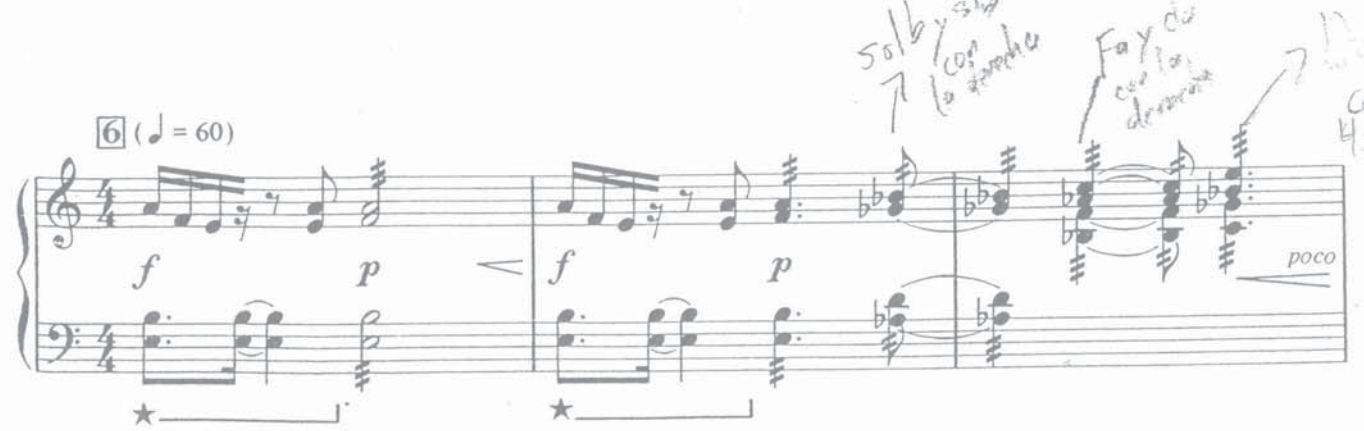


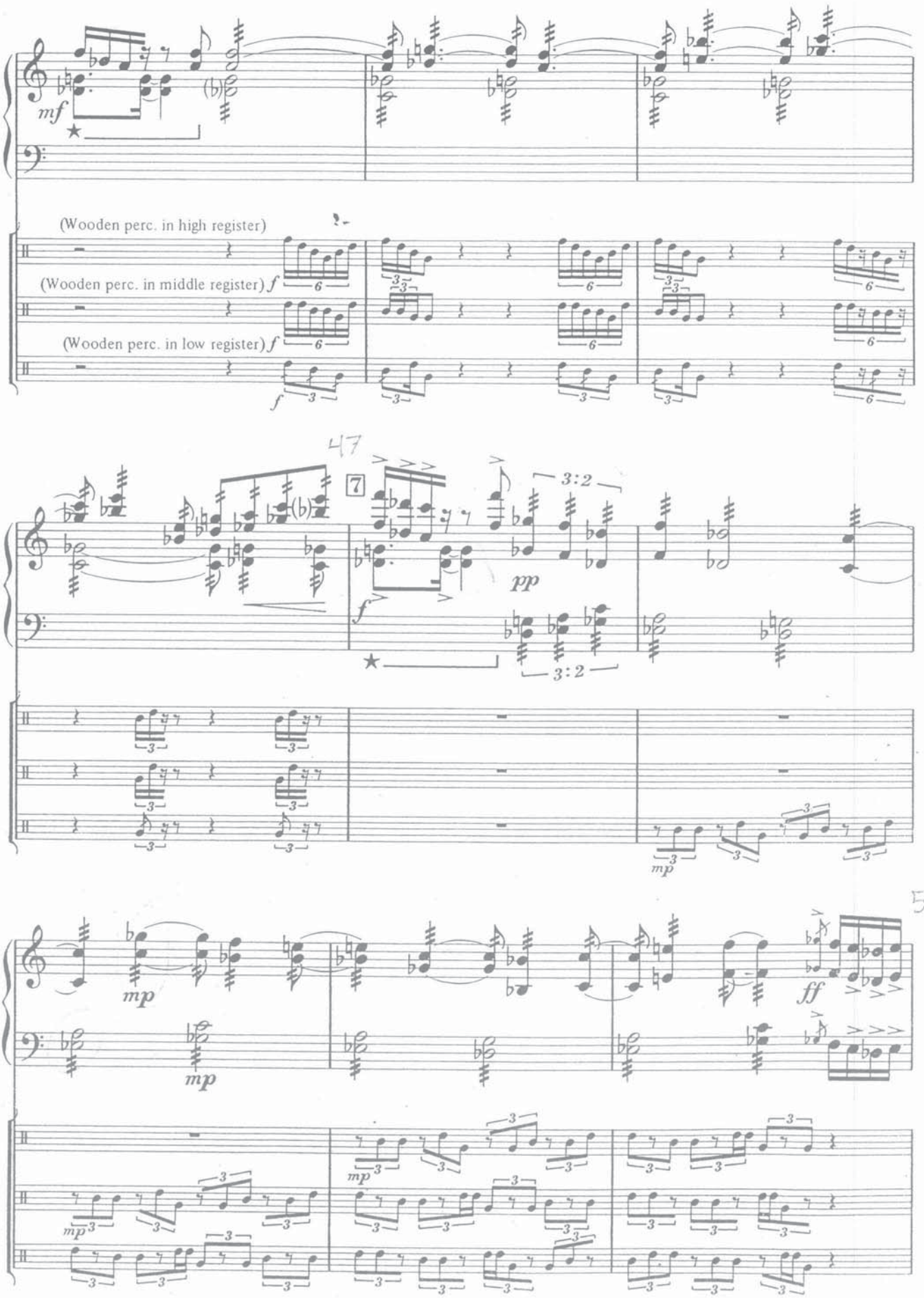

4 Tempo I
[N. B.] Marimba should keep own tempo.
p
ppp
poco
(♩ = 102)
(Metallic percussion in high register) I
(Metallic percussion in middle register) II
(Metallic percussion in low register) III
ff
f
mf
Senza tempo
roll - alternado mano derecha roll
5
pp

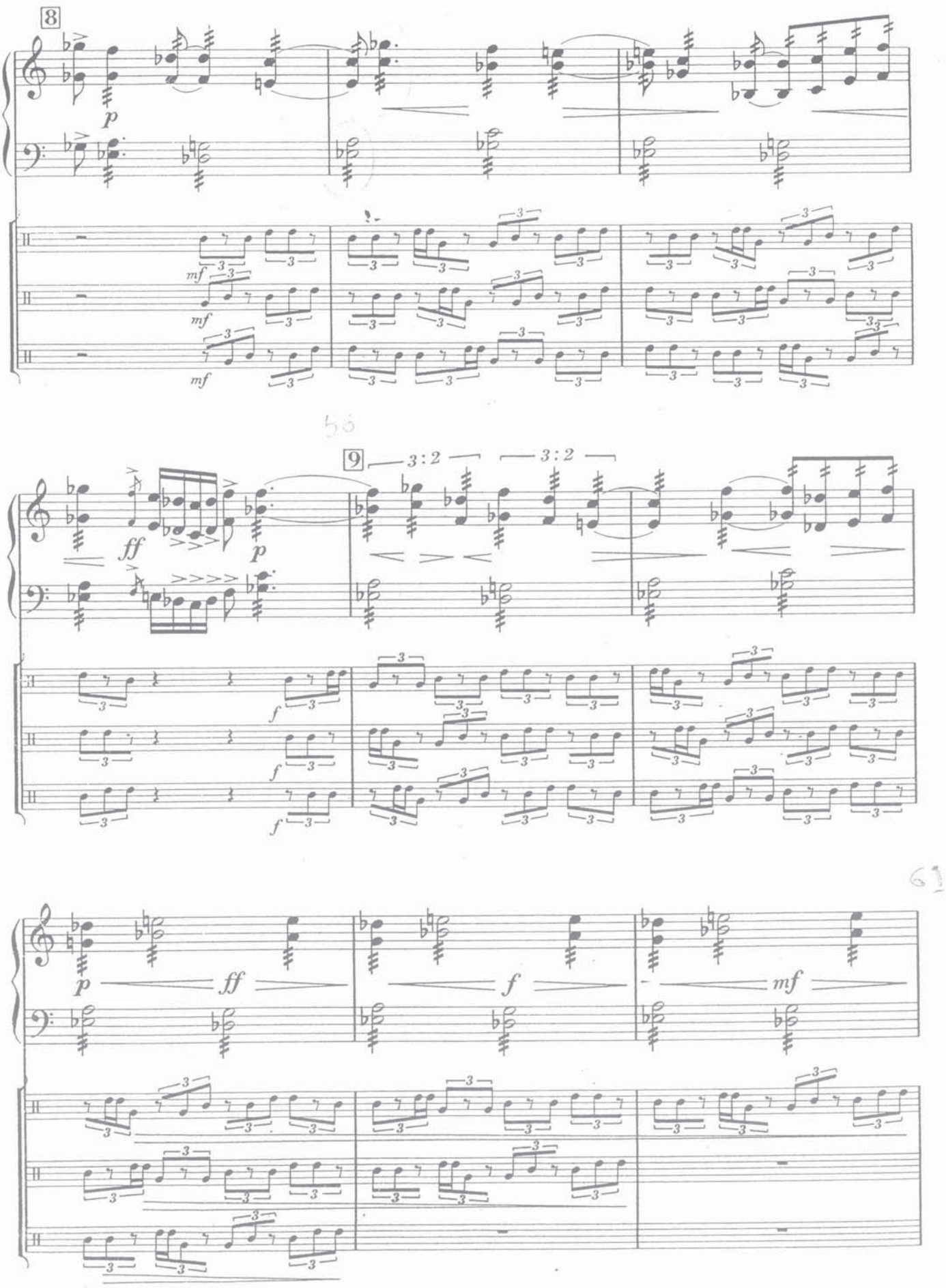

mf
repeat freely
repeat freely
repeat freely

46


p
ppp
ff
f
mf
p
pp
p
pp
p
pp


6 (♩ = 60)
f
p
f
p
poco


mf
(Wooden perc. in high register)
(Wooden perc. in middle register) f
(Wooden perc. in low register) f
47
7
3:2
pp
f
3:2
mp
52
mp
ff
mp
mp


8
9
3:2
3:2

62

10 Tempo free

mp *f* *p* *ff*

f *f* *f*

p *(p)*

66

11 Very slowly, like "Cadenza"

accel. poco — a — poco

f

[N. B.]

dynamics ad lib.

☆

(♩ = 180)

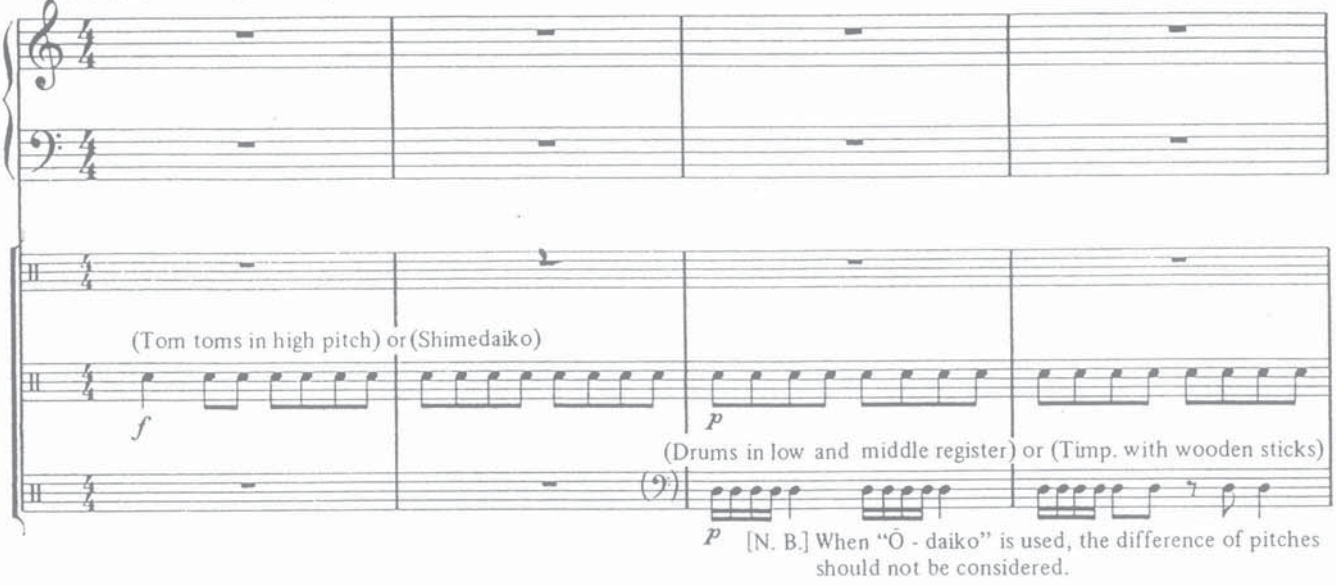
72

f

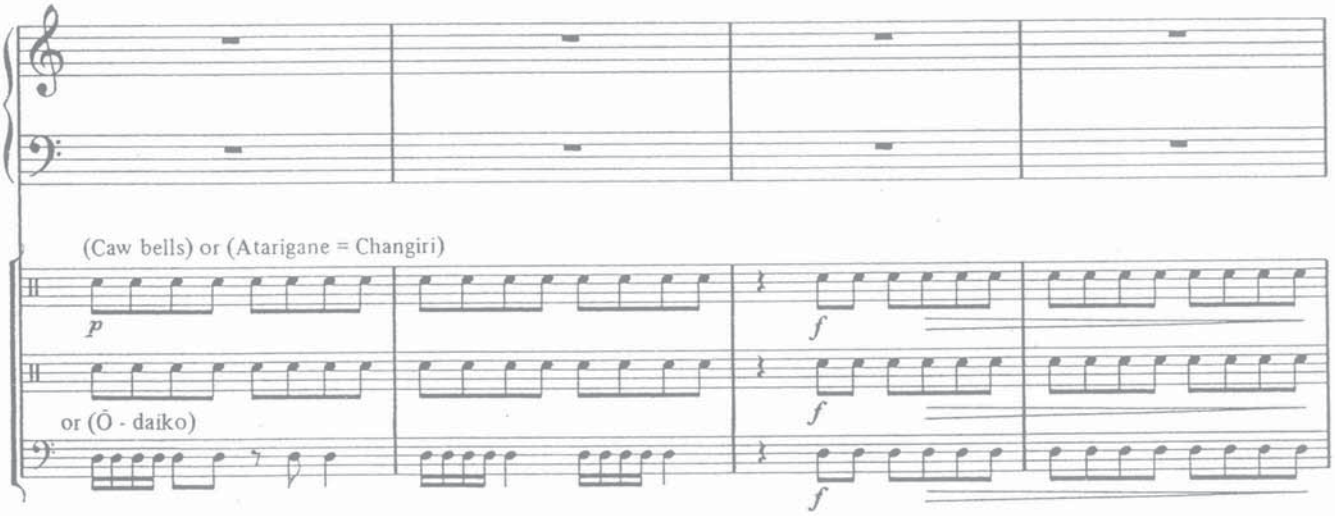
[N. B.] When this register is not available, play a oclave higher (8va alta) to sign ☆

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

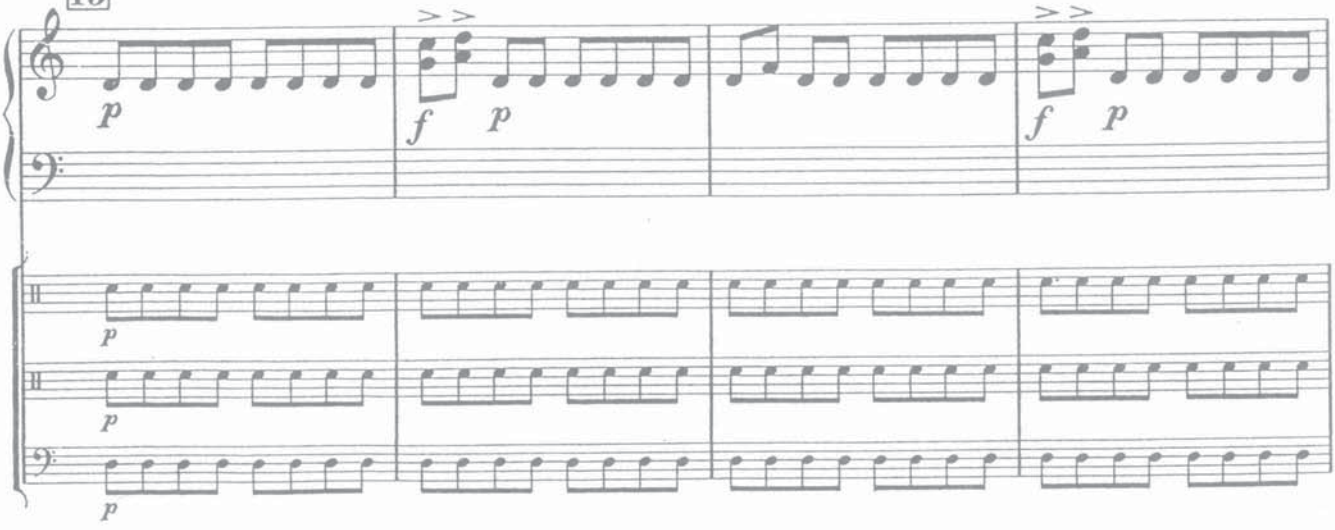
12 (♩ = 180 poco a poco accel. al ♩ = 200)

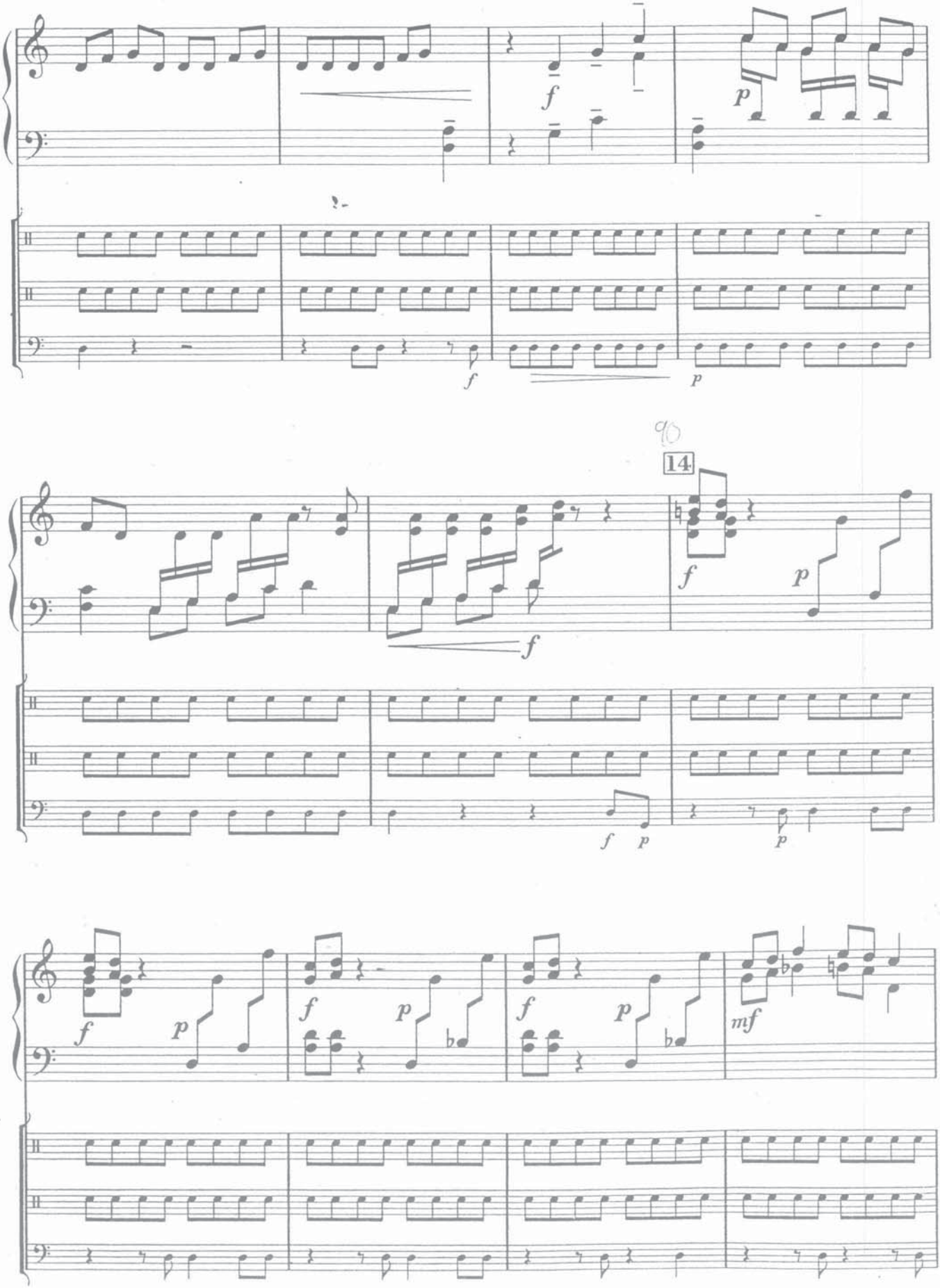


[N. B.] When "Ô - daiko" is used, the difference of pitches should not be considered.



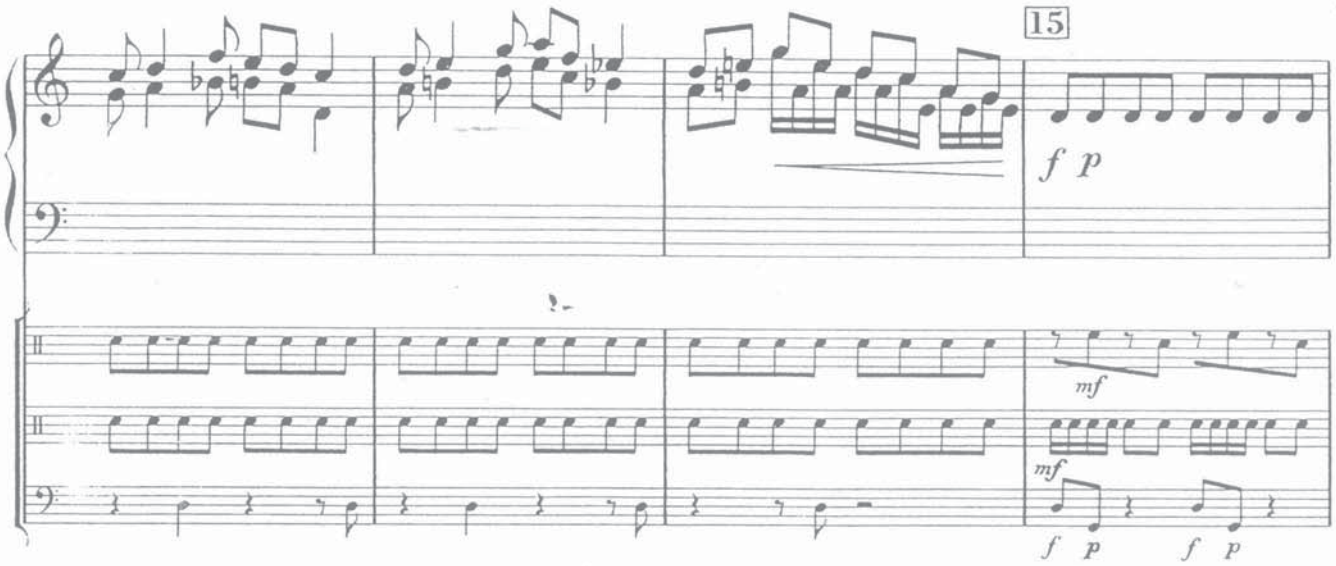
13

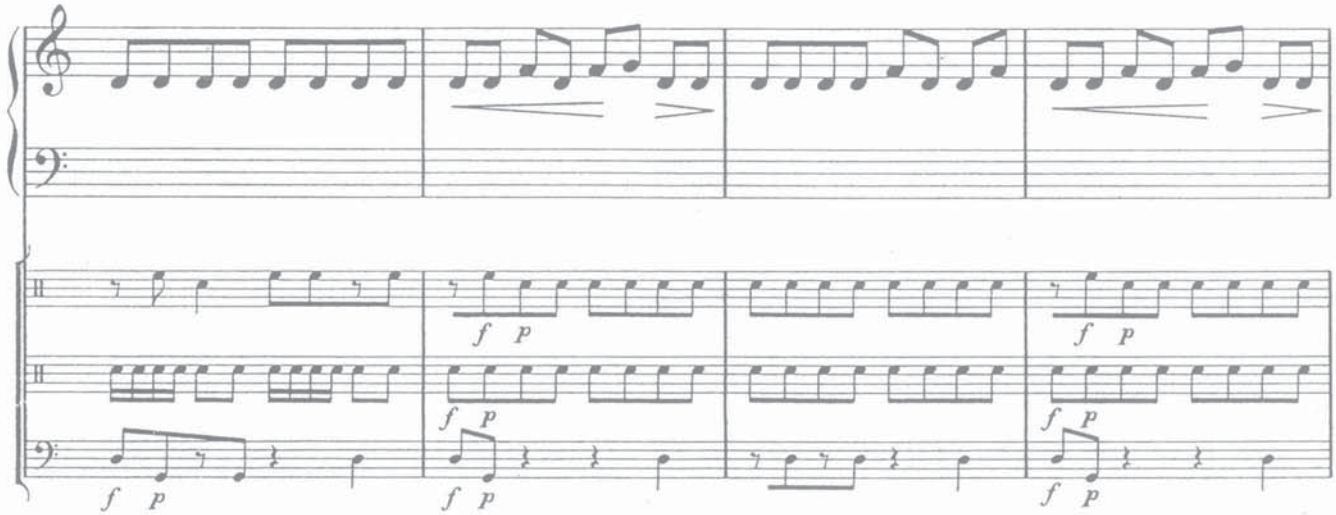



f
p
f
p
14
f
p
f
f
p
p
f
p
f
p
f
p
f
p
mf

94

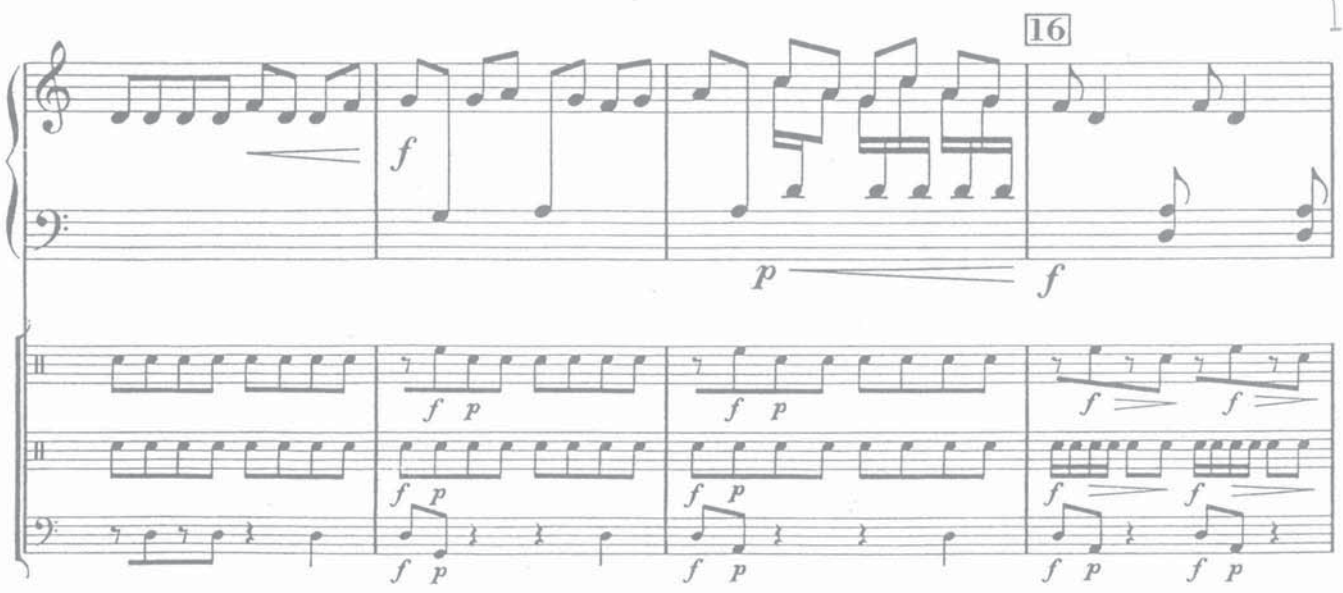
15

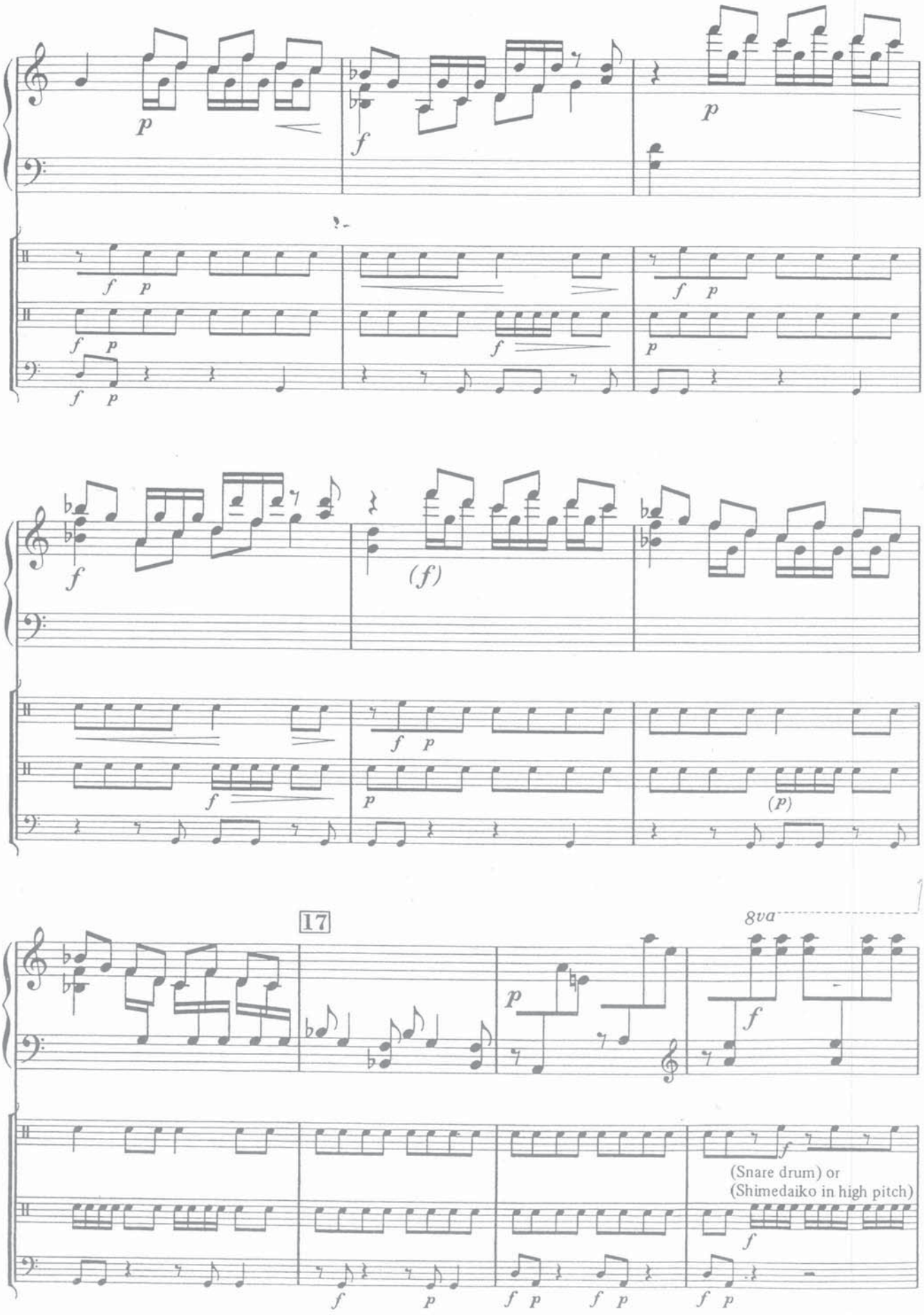

f p
mf
mf
f p f p

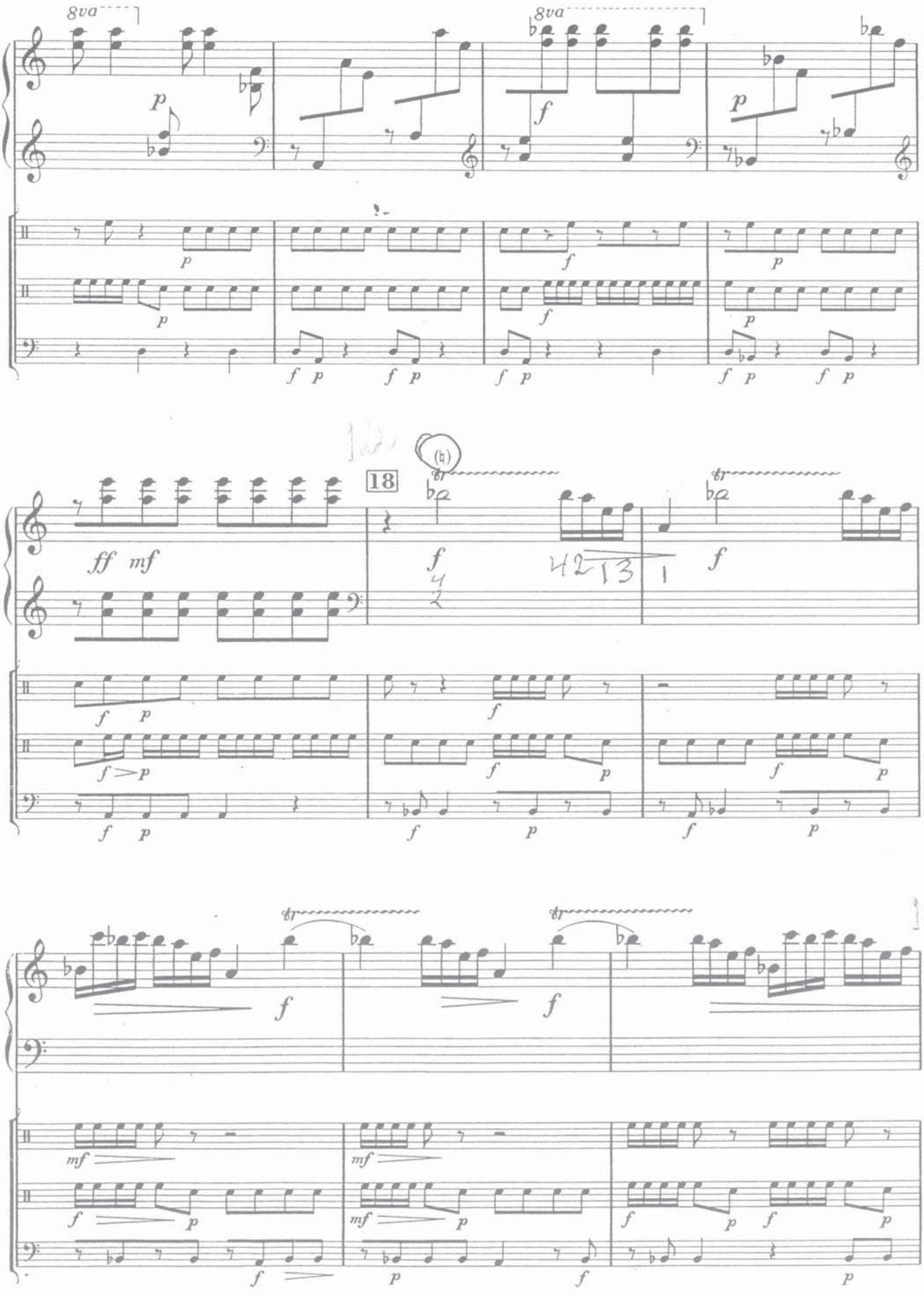

f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p

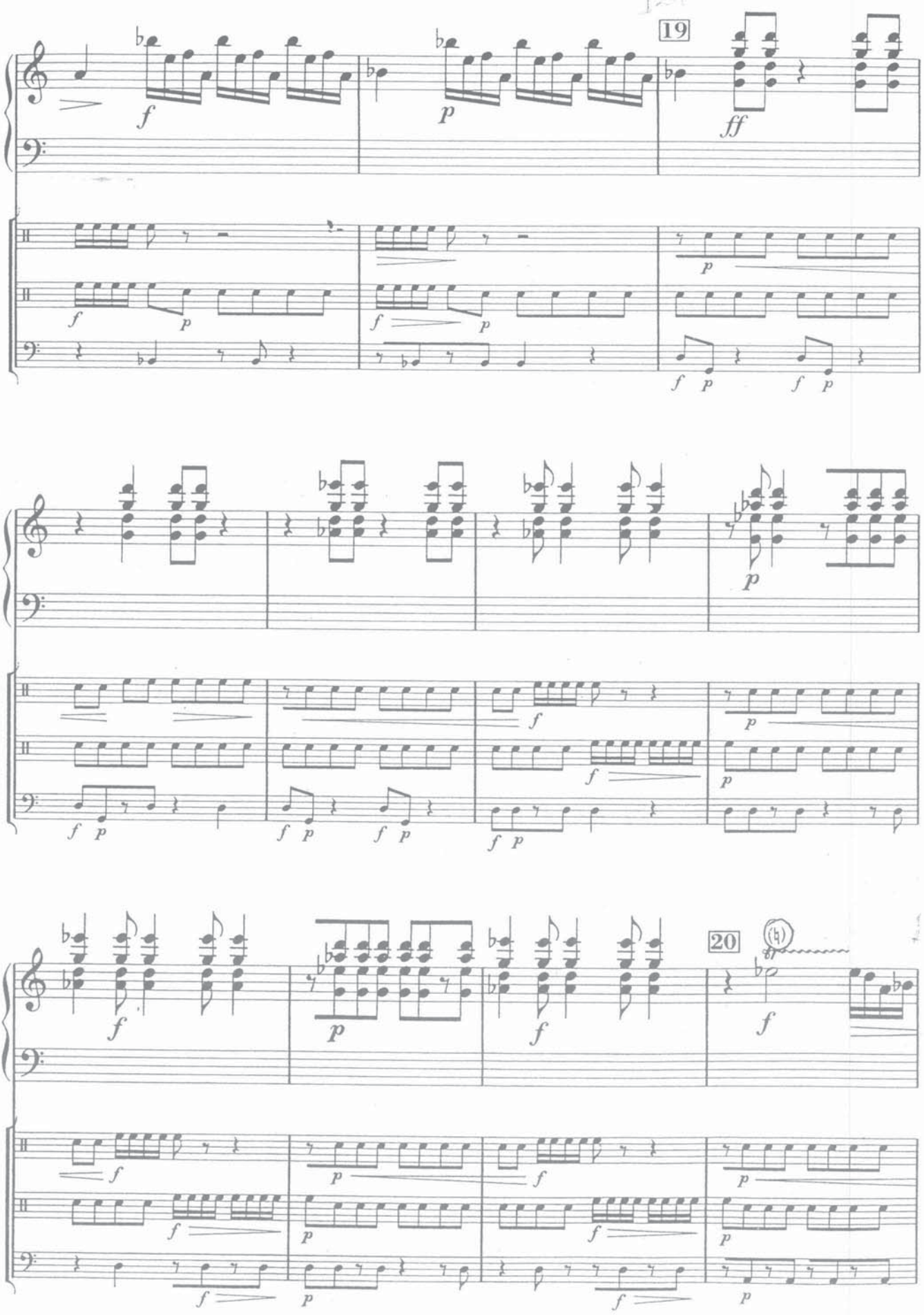
107

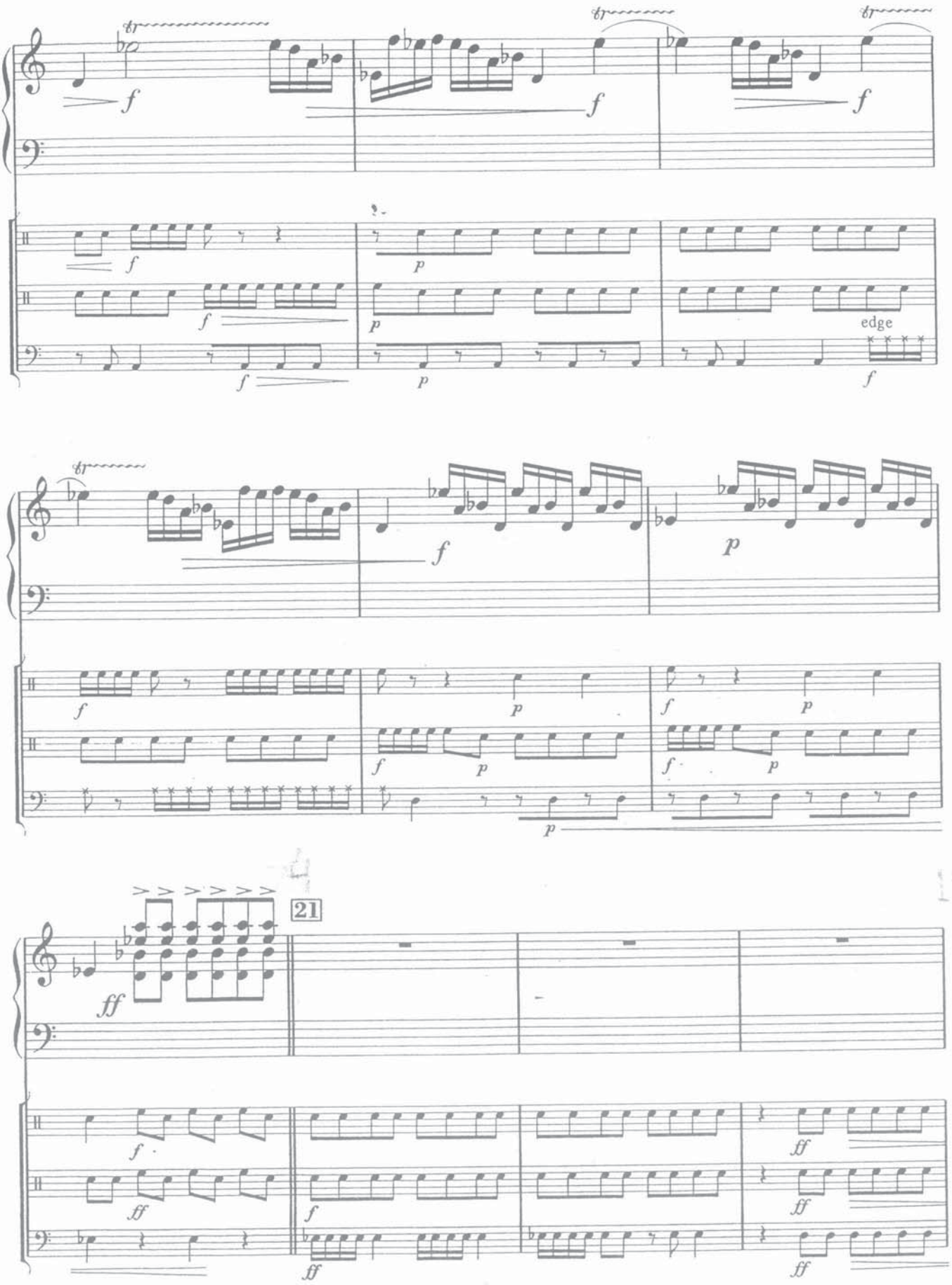
16


f
p
f
f p
f p
f f
f f
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p

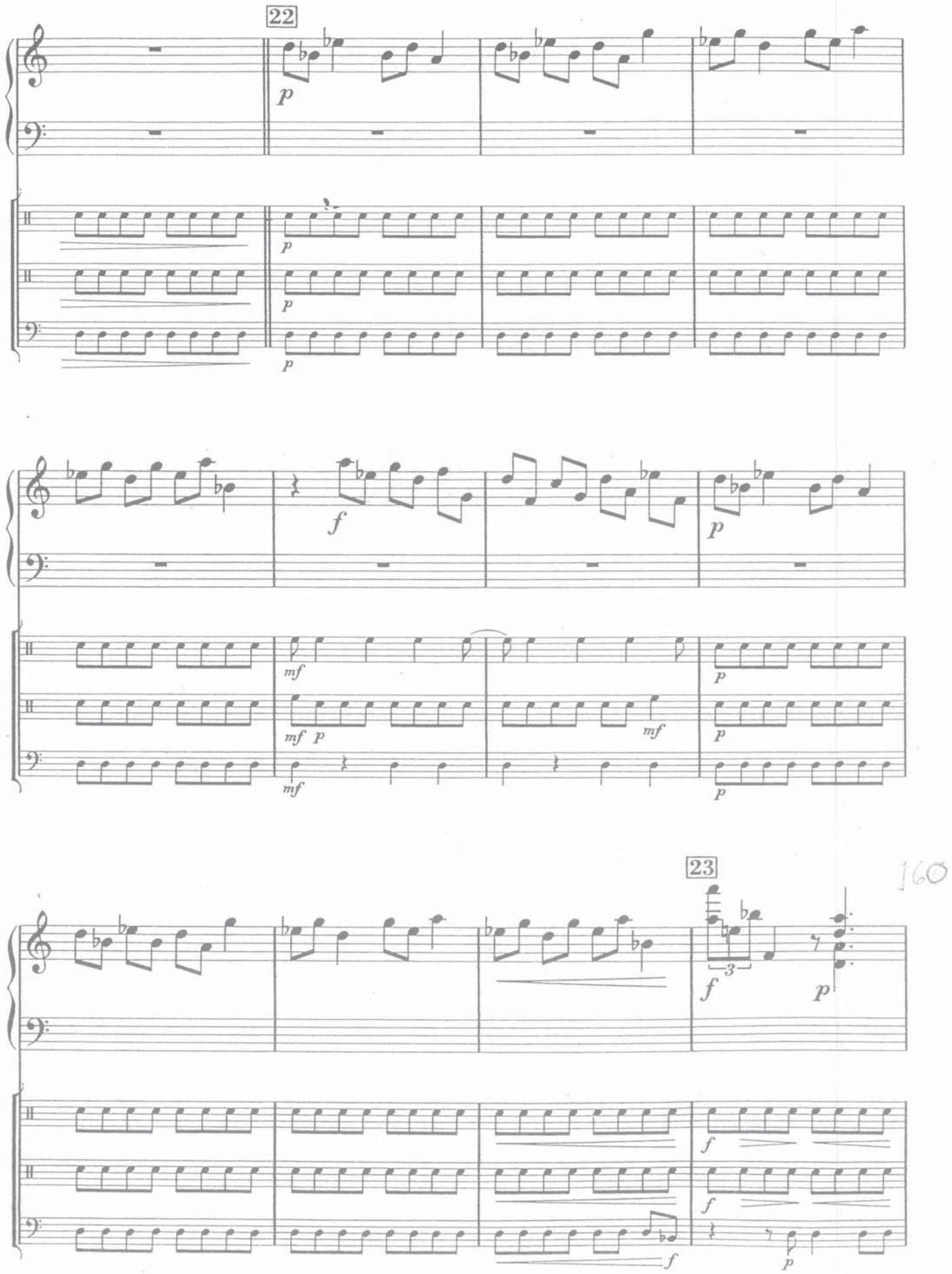

17
8va
(Snare drum) or
(Shimedaiko in high pitch)

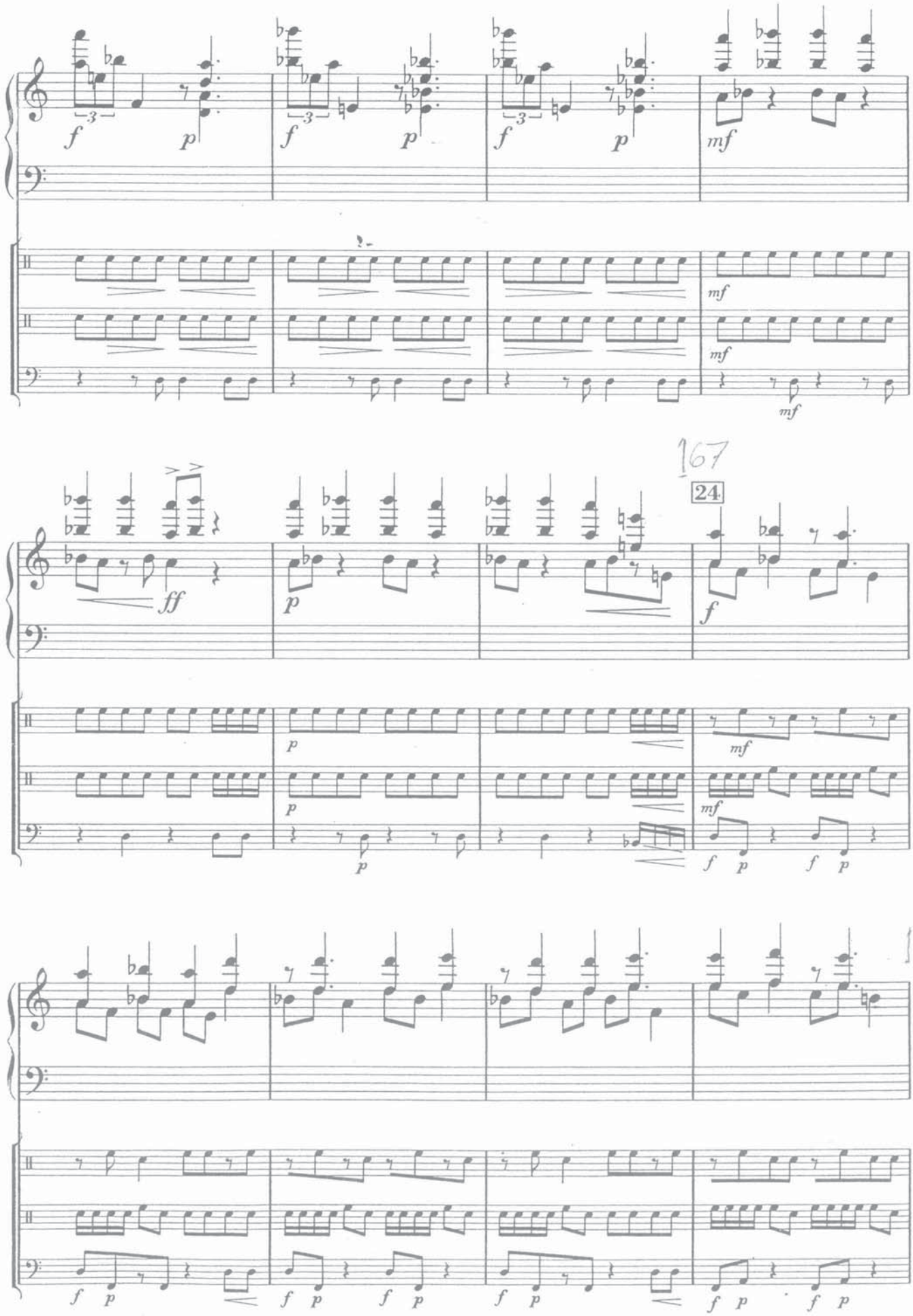

8va
8va
18

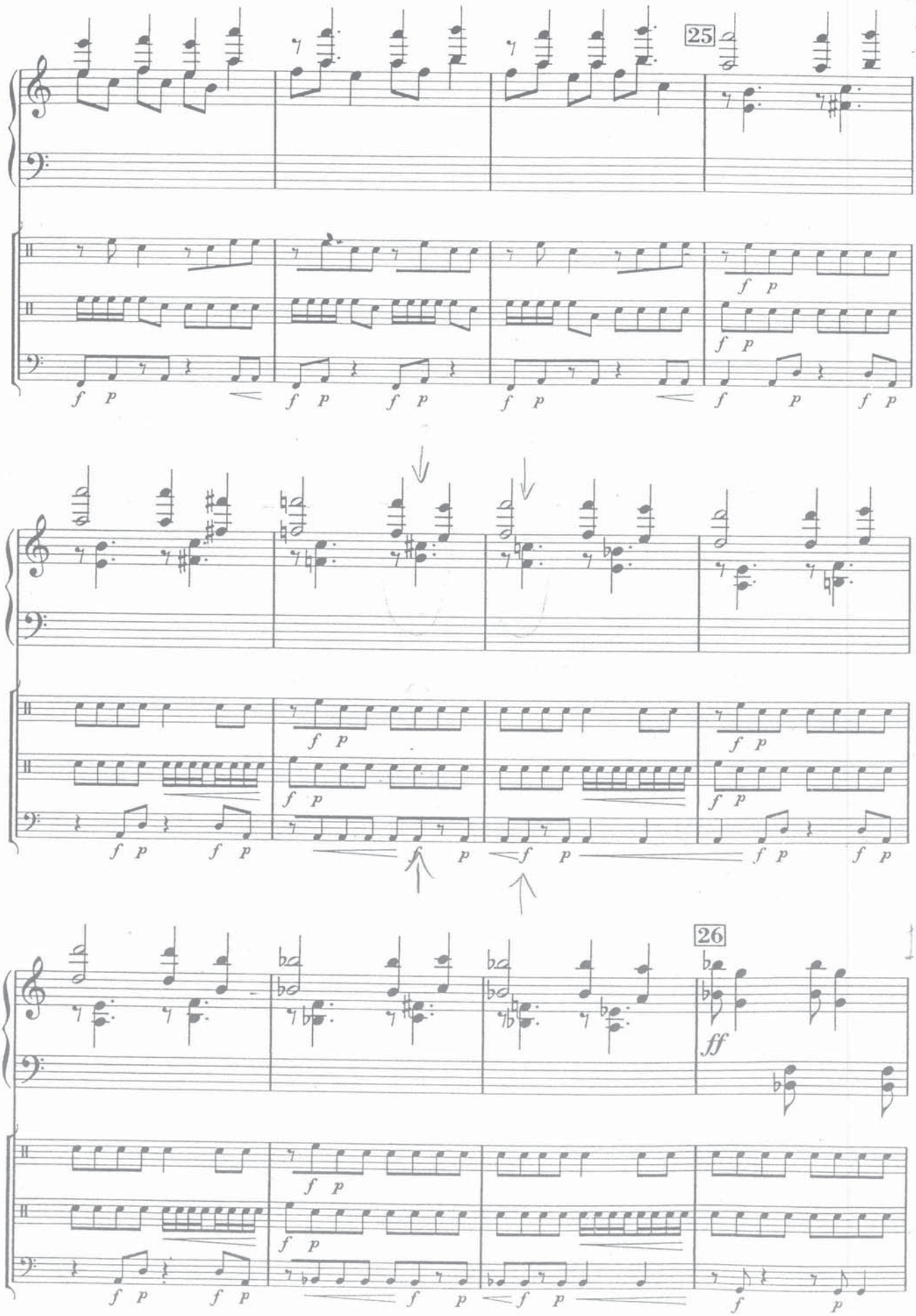

19
20

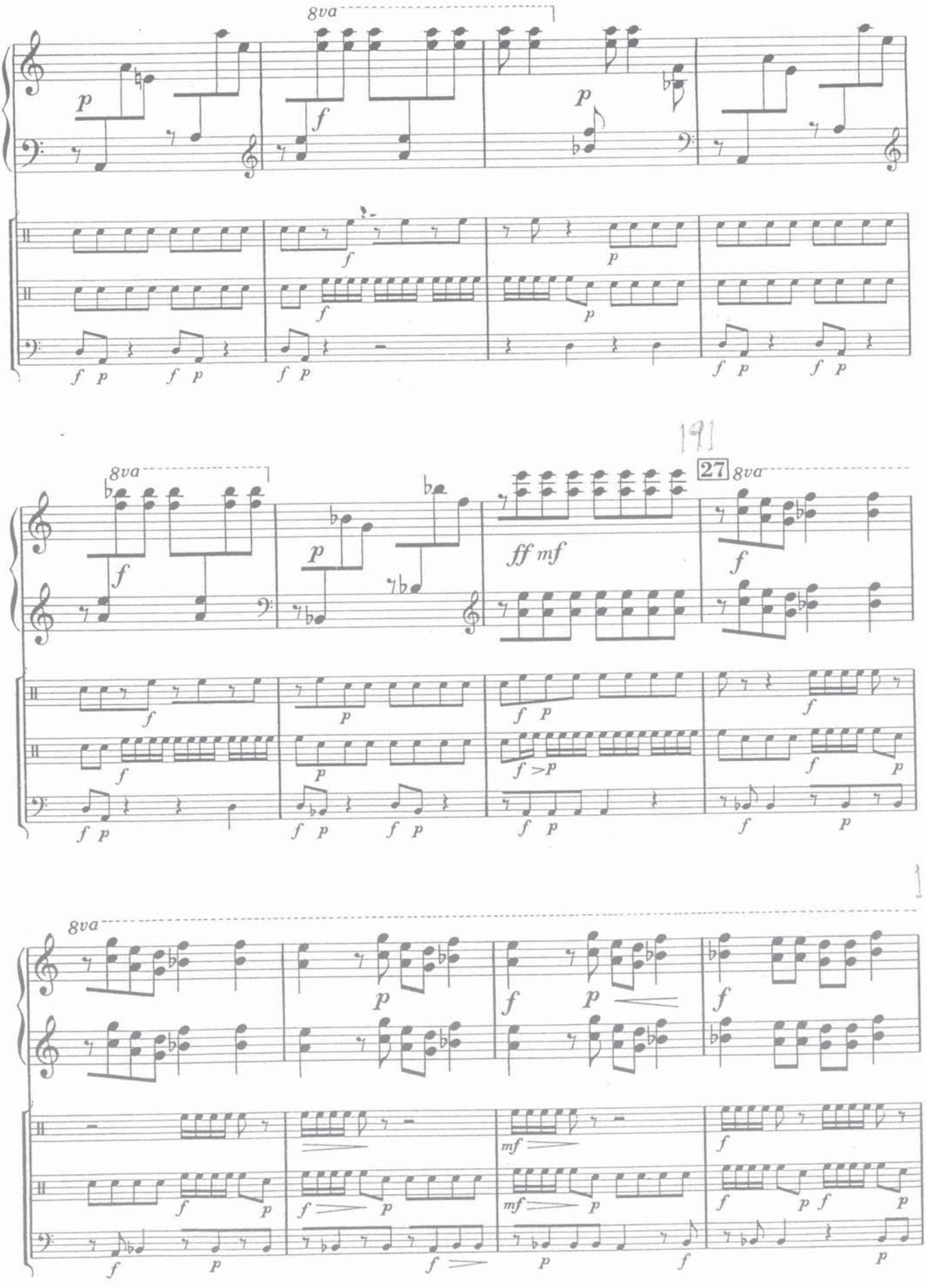


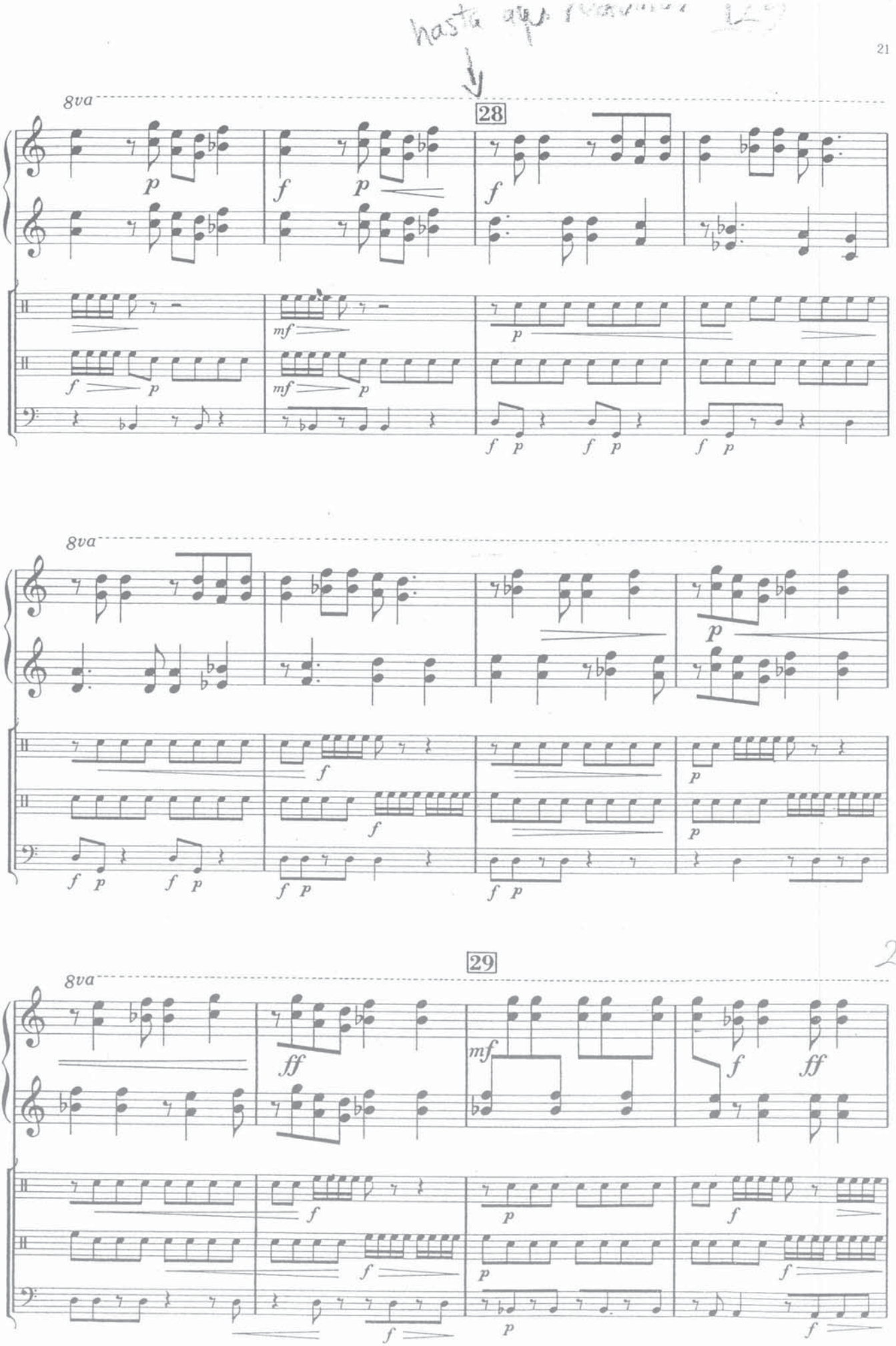
[N. B.] In case of marimba solo version, take a short pause (1'～2") on the bar 21, and go on to 22.

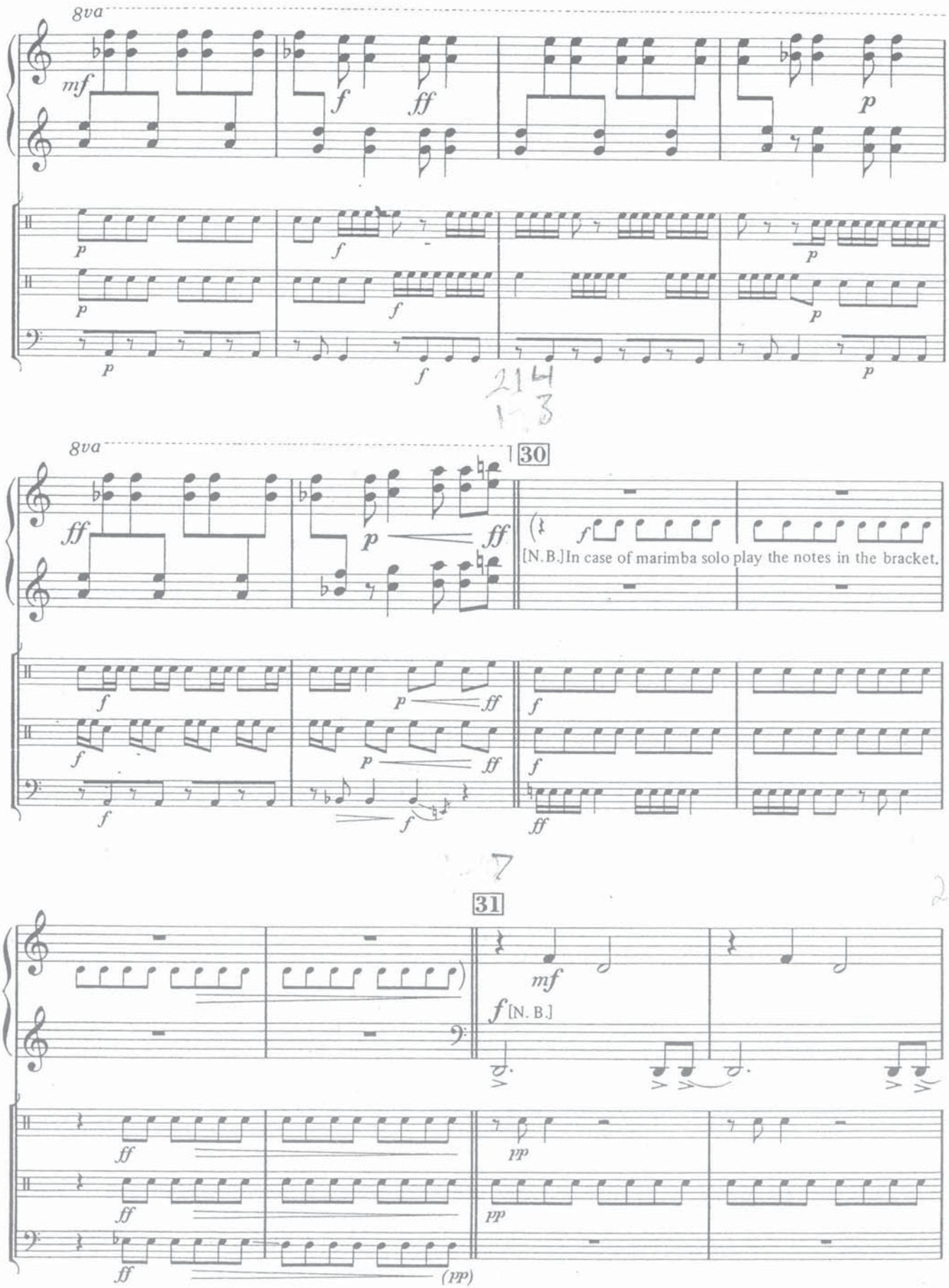

22
23


f
p
f
p
f
p
mf
mf
mf
mf
167
24
ff
p
f
p
p
mf
p
mf
f
p
f
p
172
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p

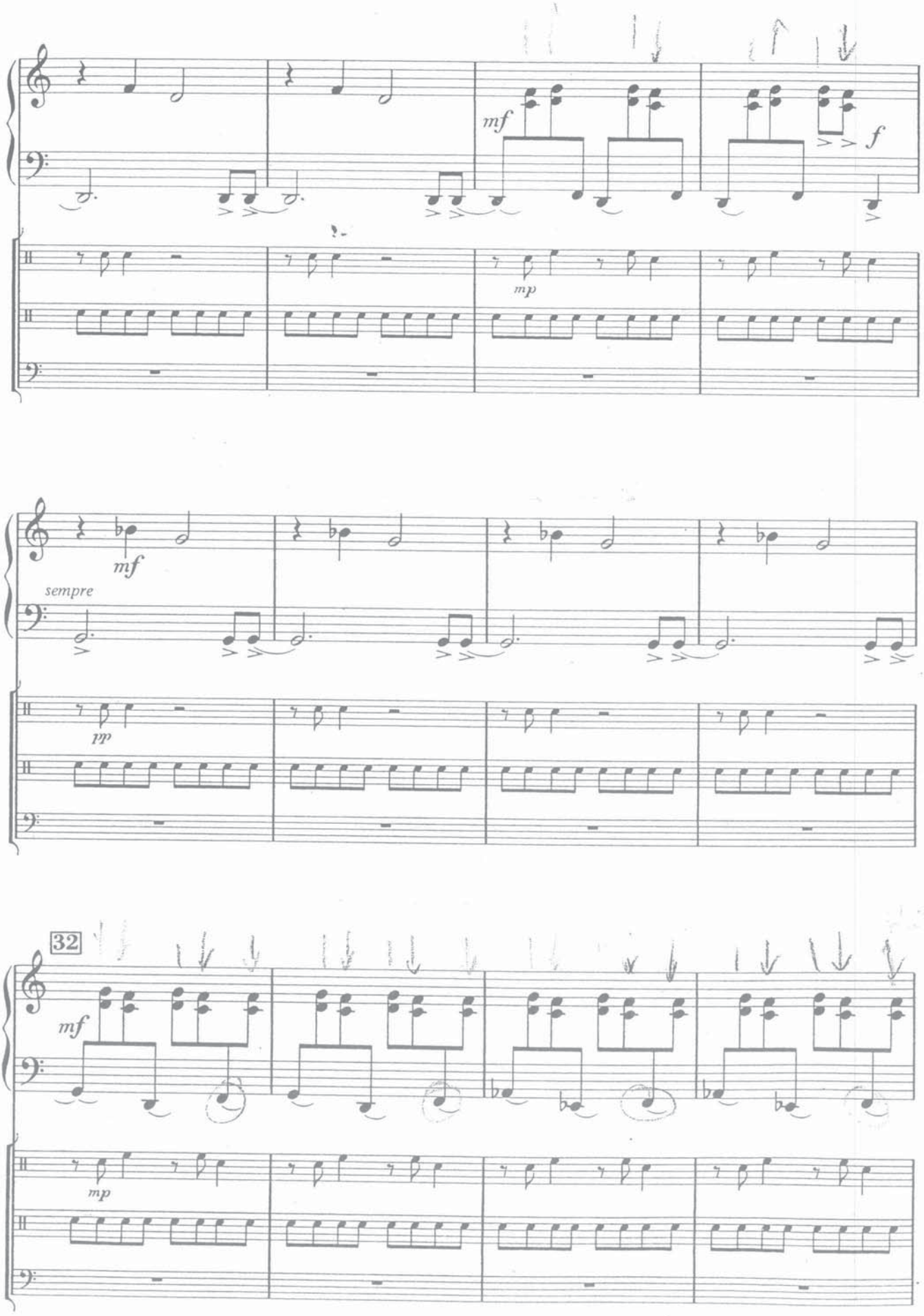

25
176
f p
26
184
ff


8va
p
f
p
f p
f p
f p
f p
f p
191
8va
f
p
ff mf
27
8va
f
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
196
8va
p
f
p
f
mf
f
f p
f p
mf p
f p f p
f p
f
p
f
p


8va
28
8va
8va
29



[N. B.] When this register is not available, play a octave higher (8va alta).


mf
f
mp
mf
sempre
pp
32
mf
mp

(Snare drum with wire brush) or (Sasara)

33

f *(p~mf)*

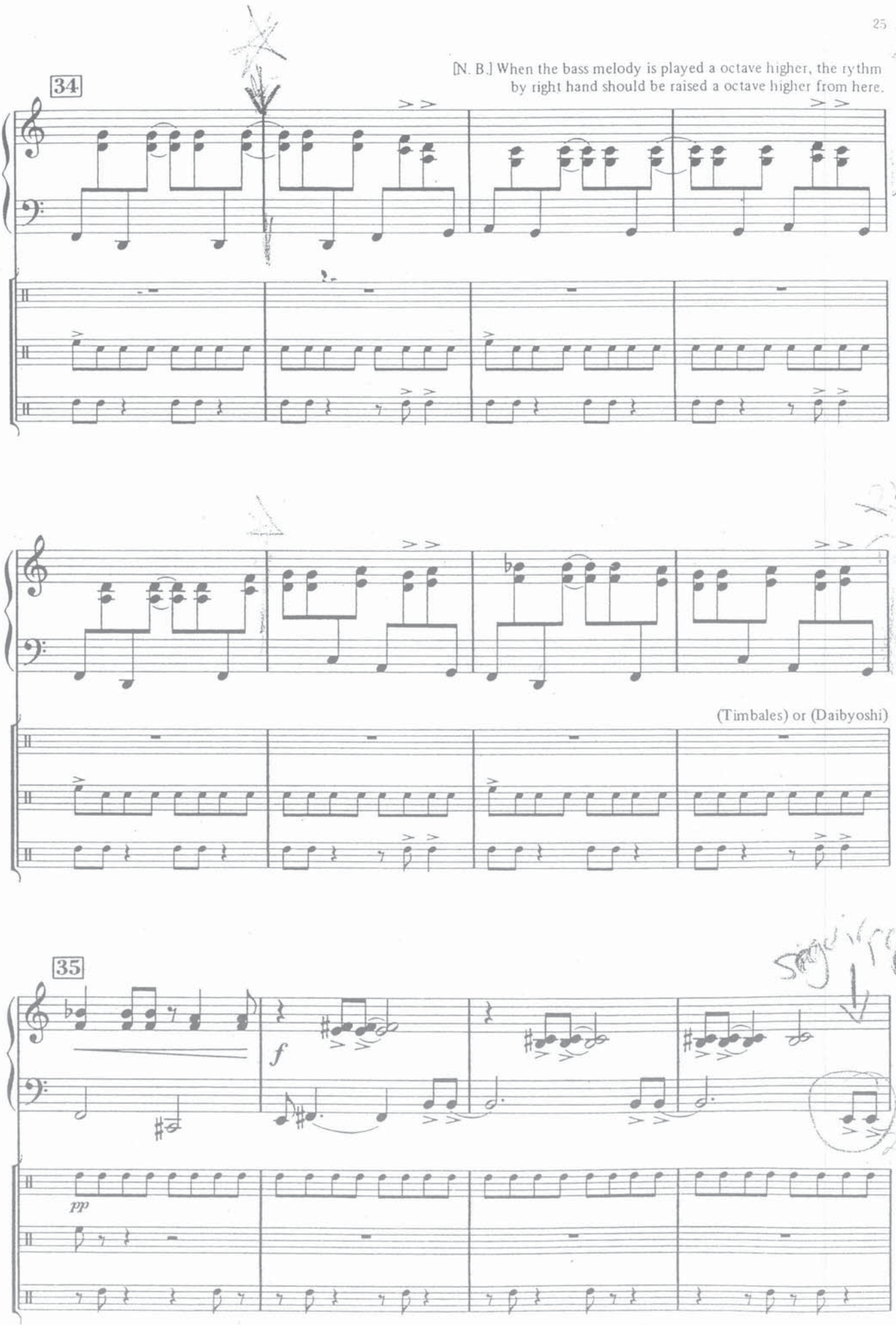
sim.

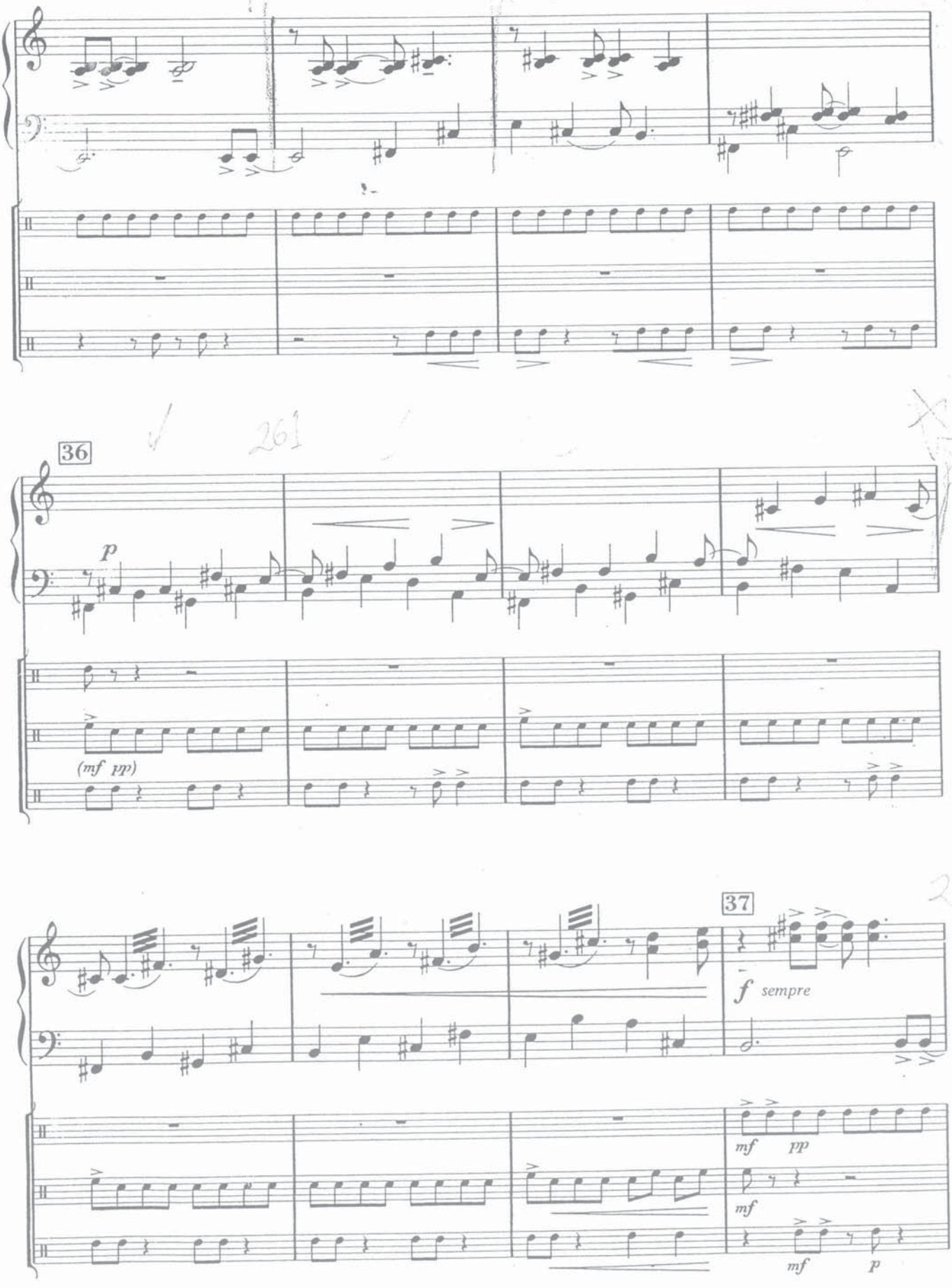
(mf~f) The bass melody should be played clearly.

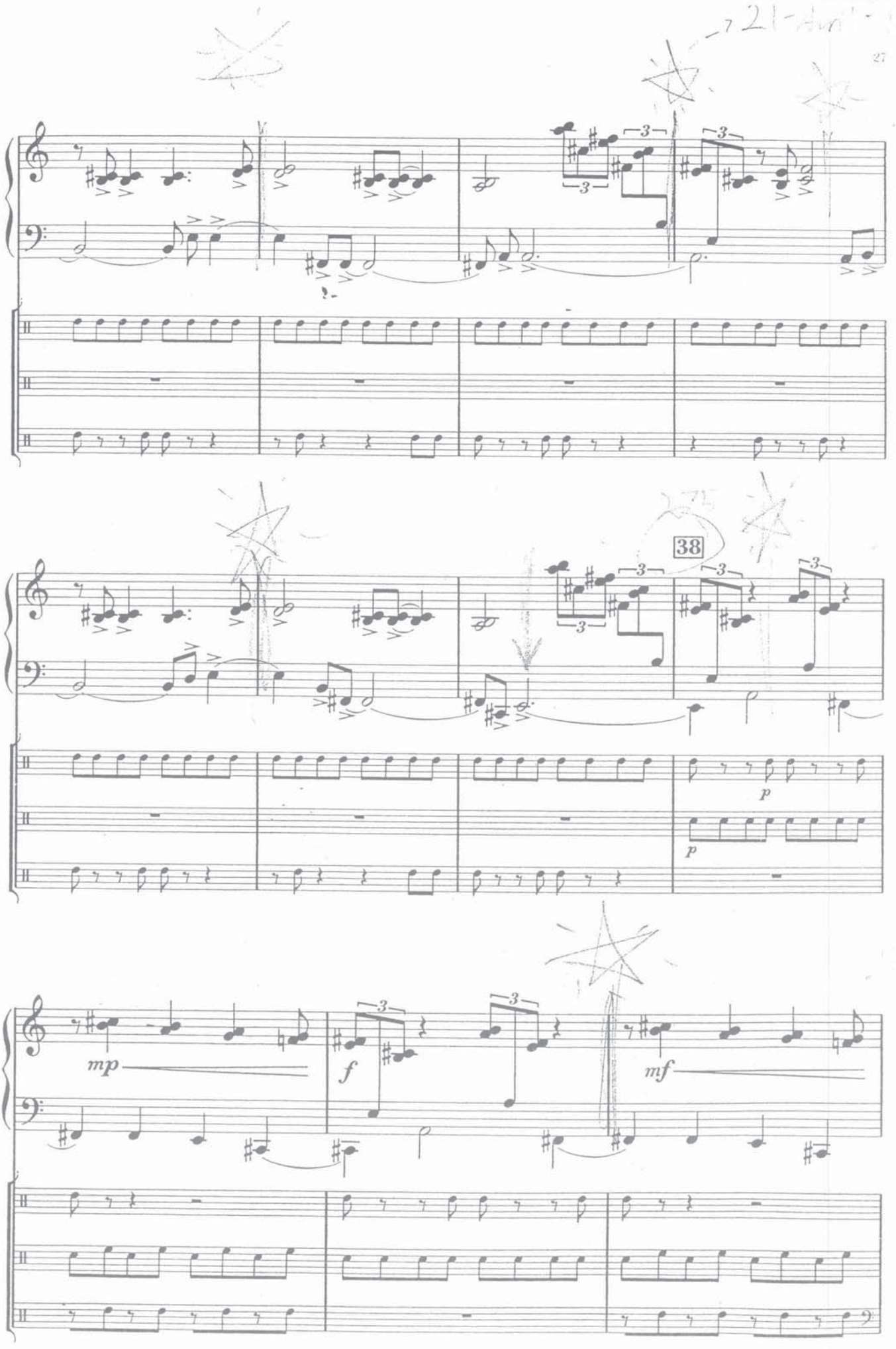
(mf~pp)

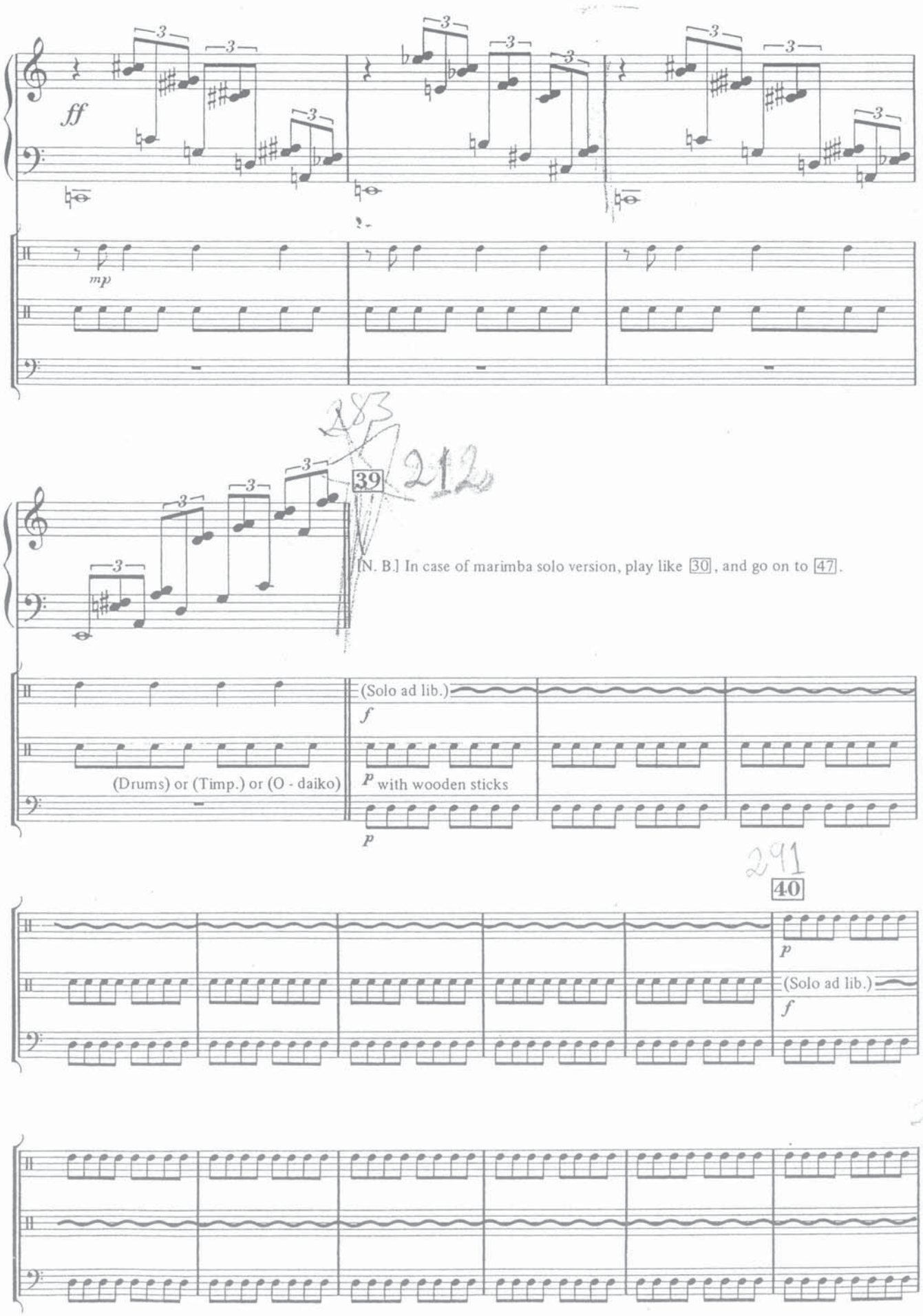
p

[N. B.] When the bass melody is played a octave higher, the rythm by right hand should be raised a octave higher from here.



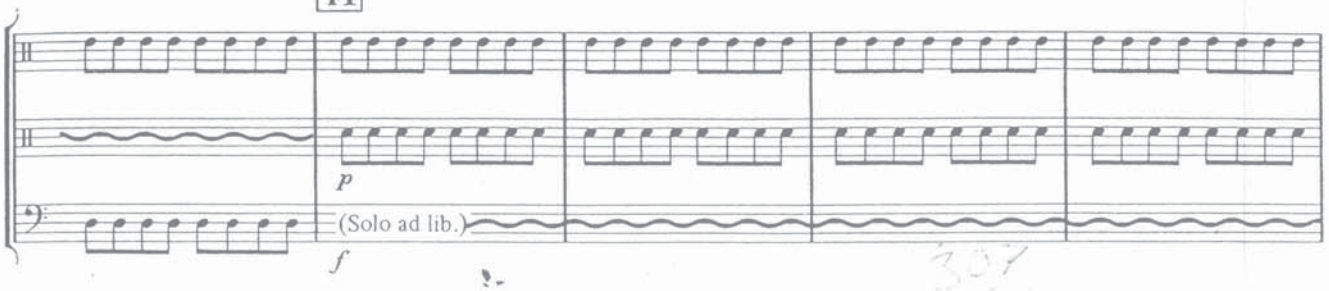

36
p
(mf pp)
37
f sempre
mf pp
mf
mf p


38
mp
f
mf
p
p


ff
mp
39
[N. B.] In case of marimba solo version, play like 30, and go on to 47.
(Solo ad lib.)
f
(Drums) or (Timp.) or (O - daiko)
p with wooden sticks
p
40
p
(Solo ad lib.)
f

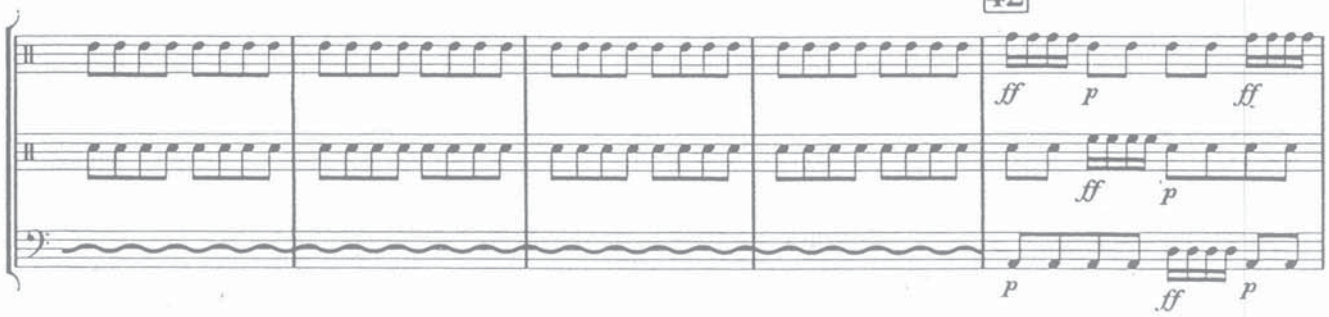
214

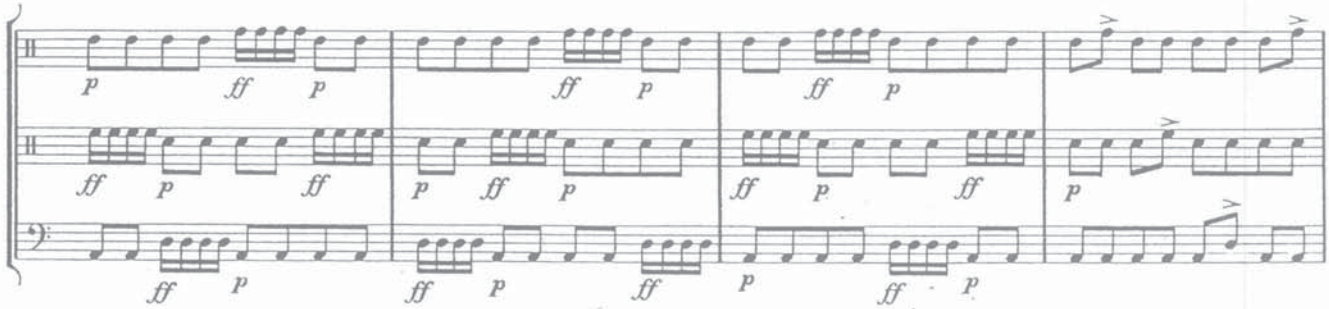
41



307

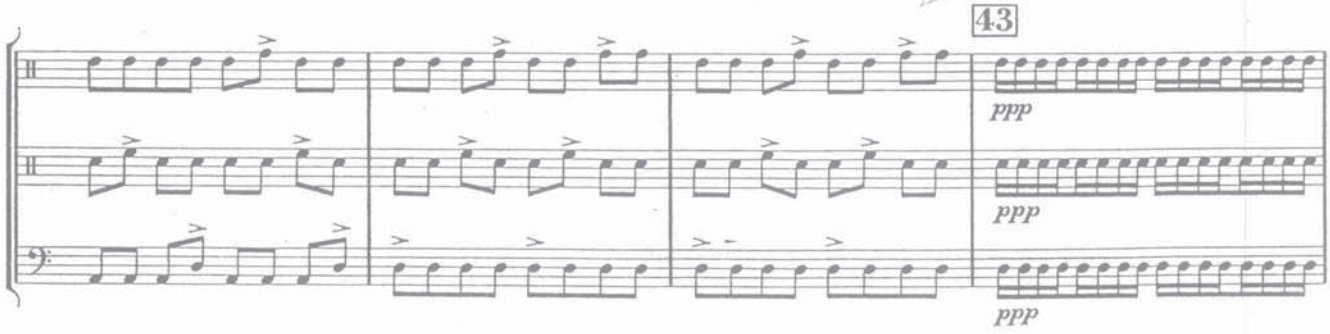
42



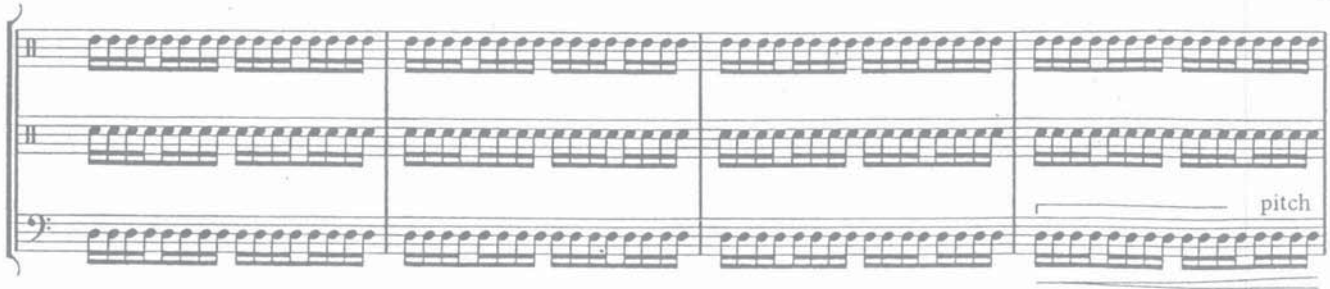


315

43

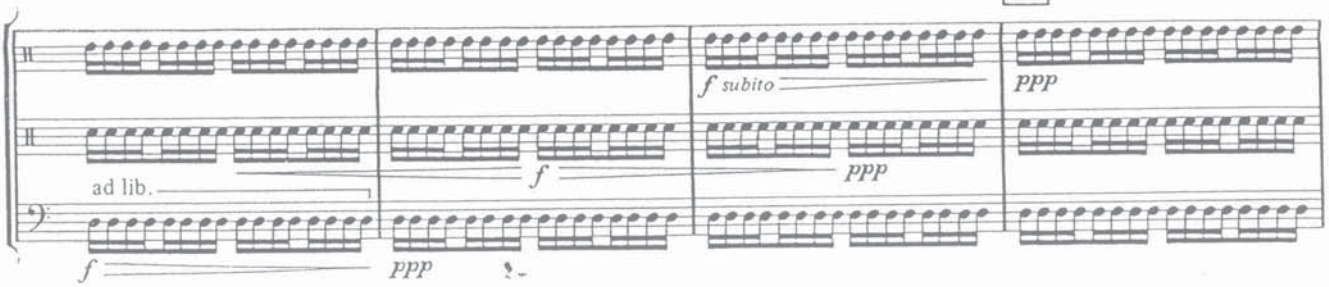


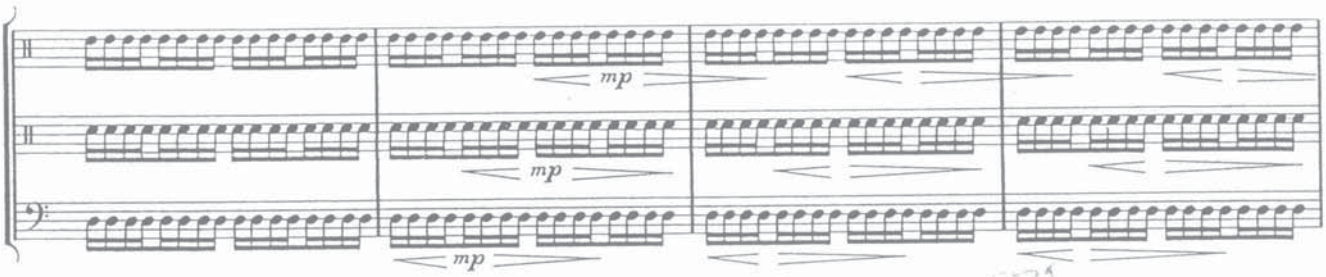
320



323

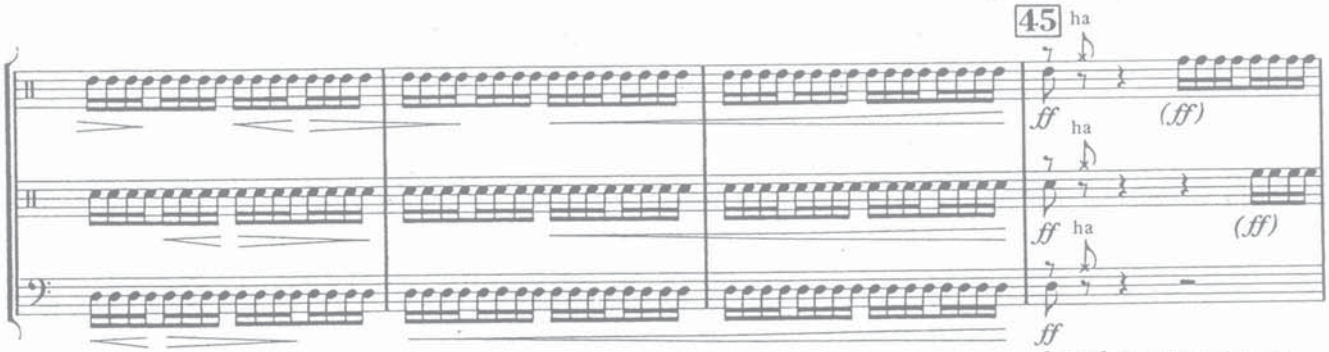
44



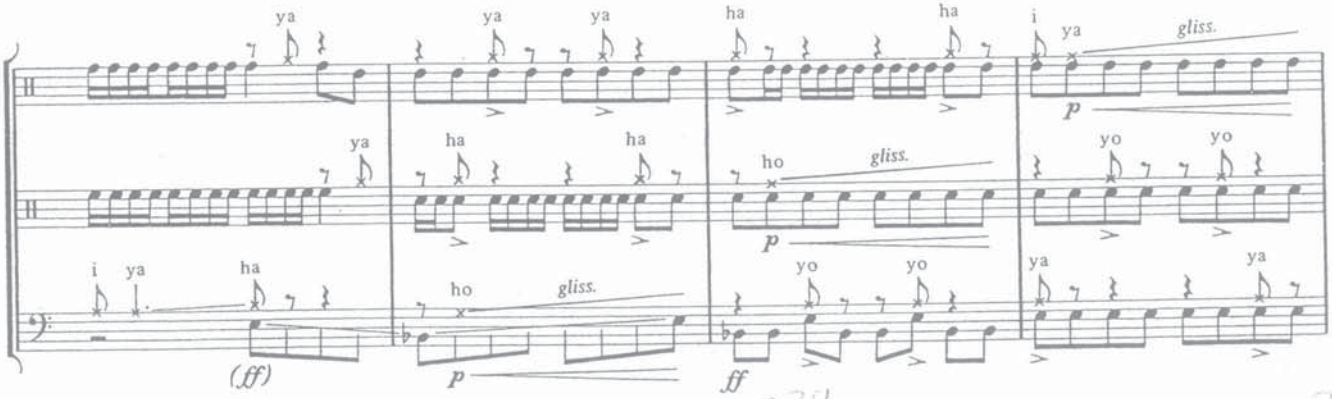


331

45



[N. B.] Shout by players.

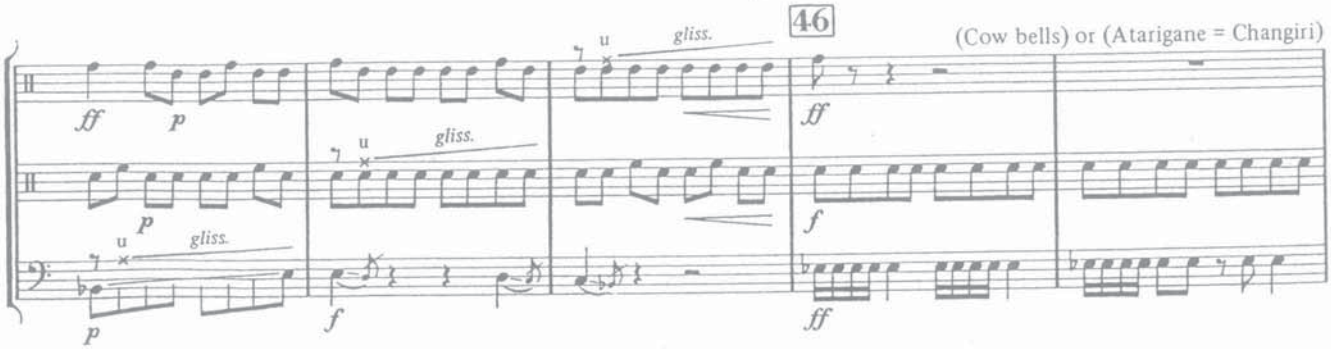


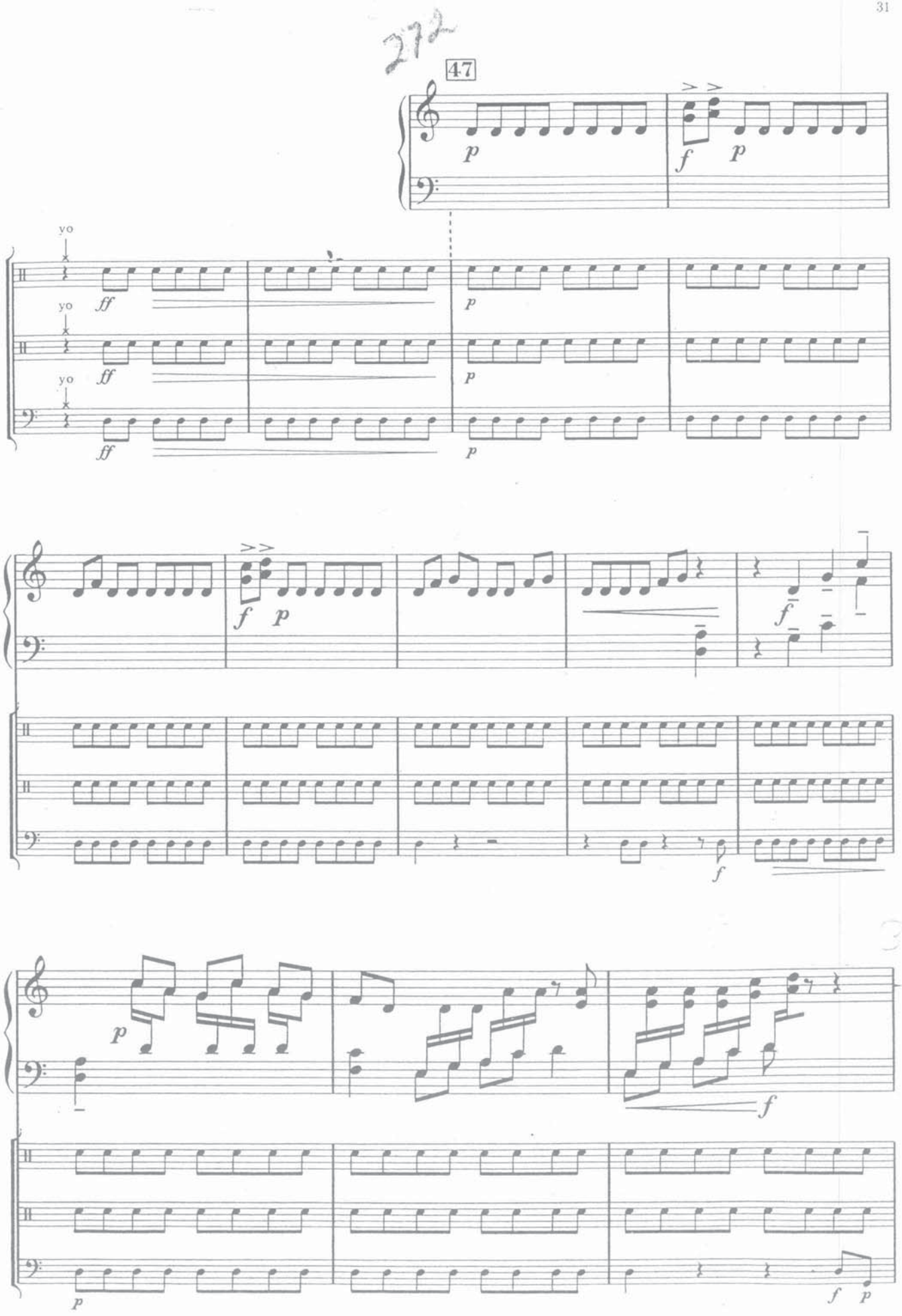
334

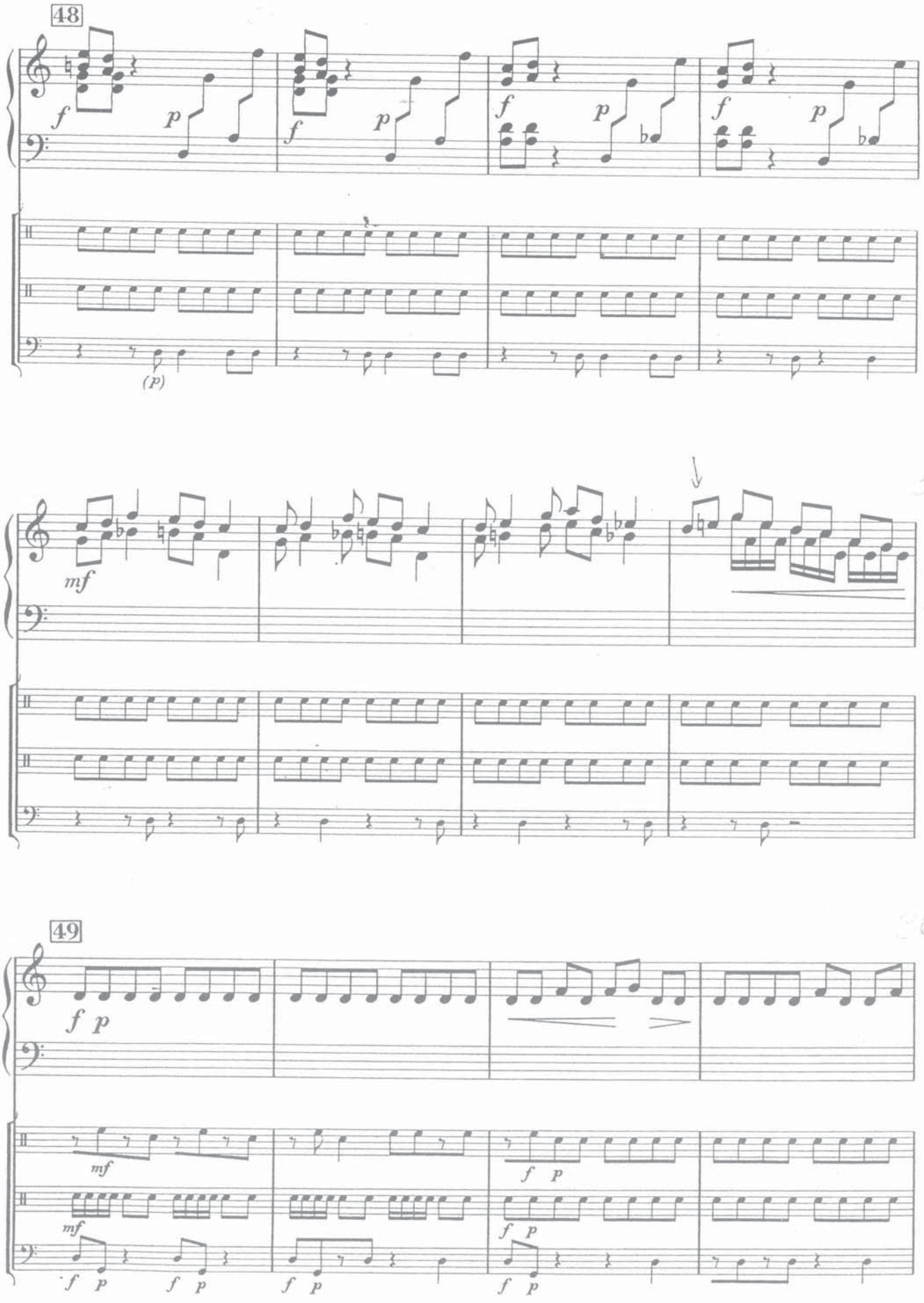
341

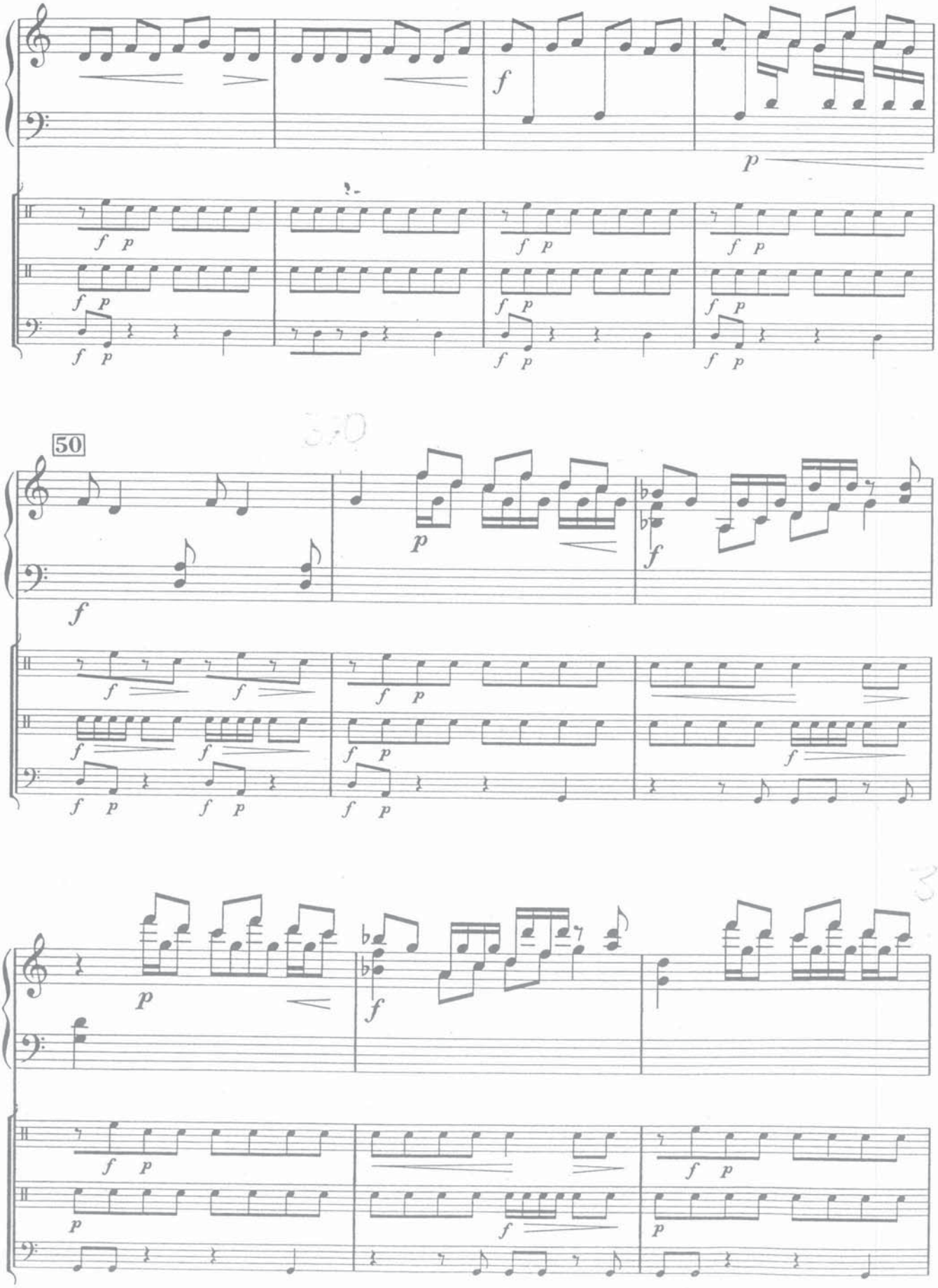
46

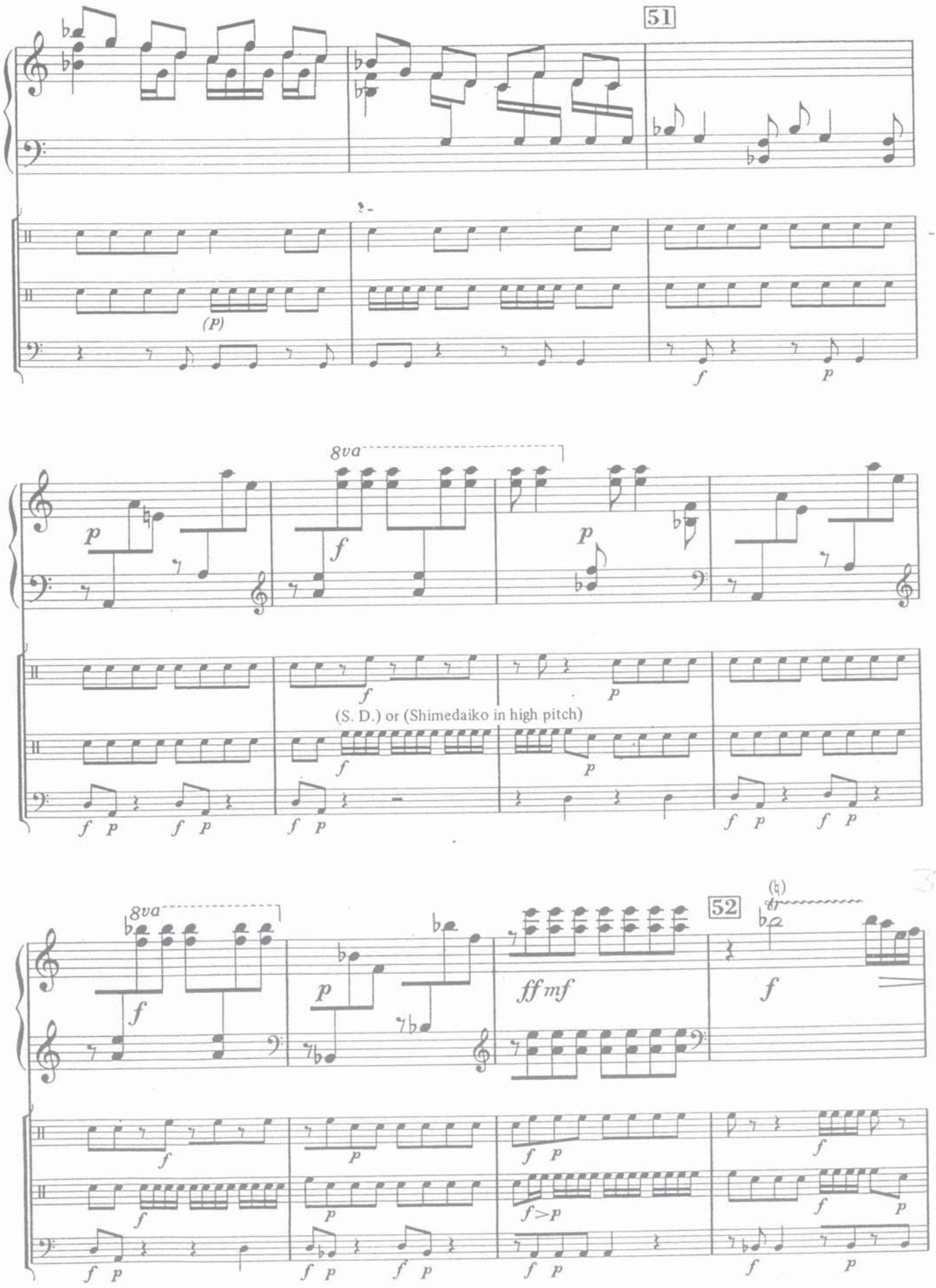
(Cow bells) or (Atarigane = Changiri)

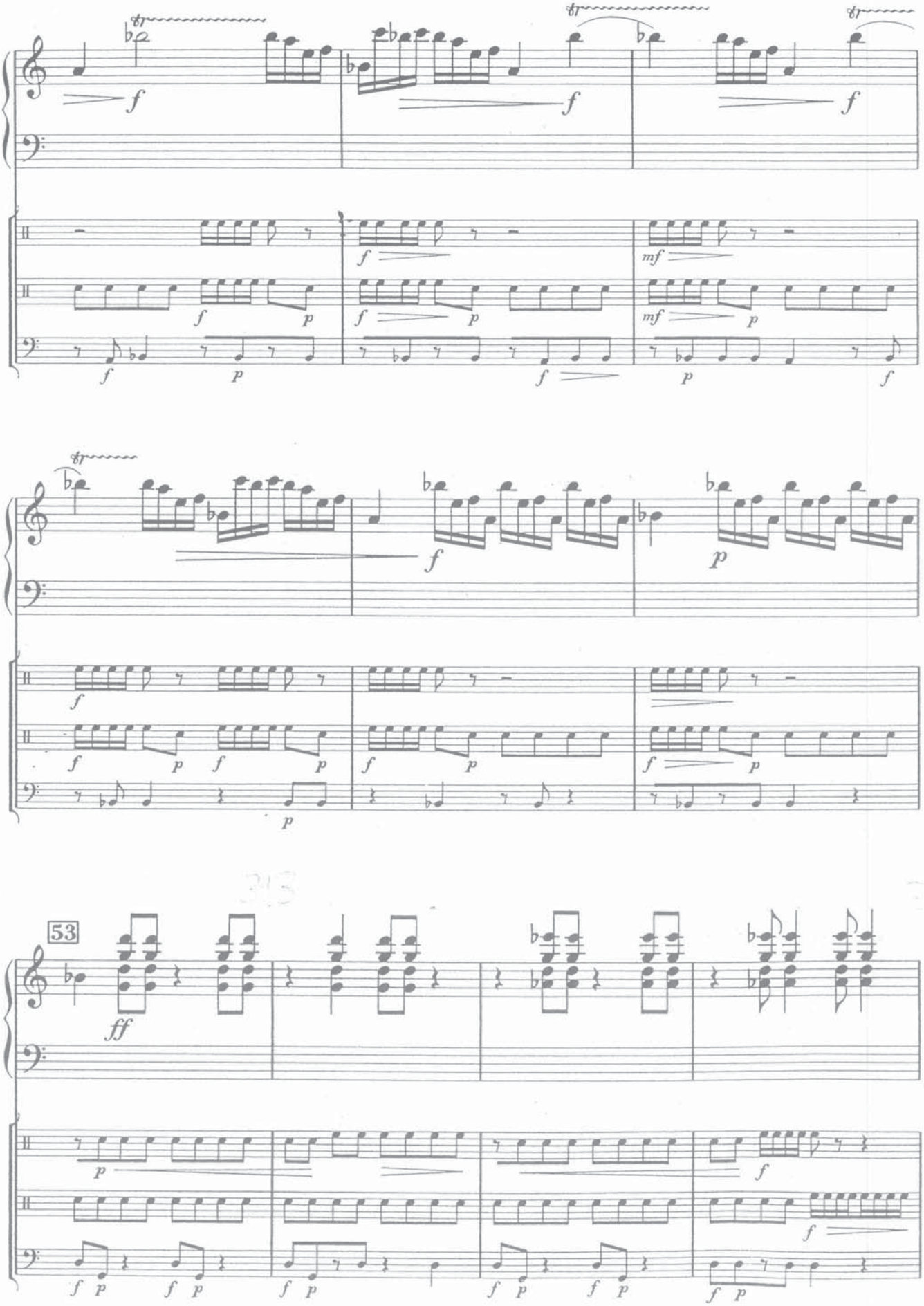


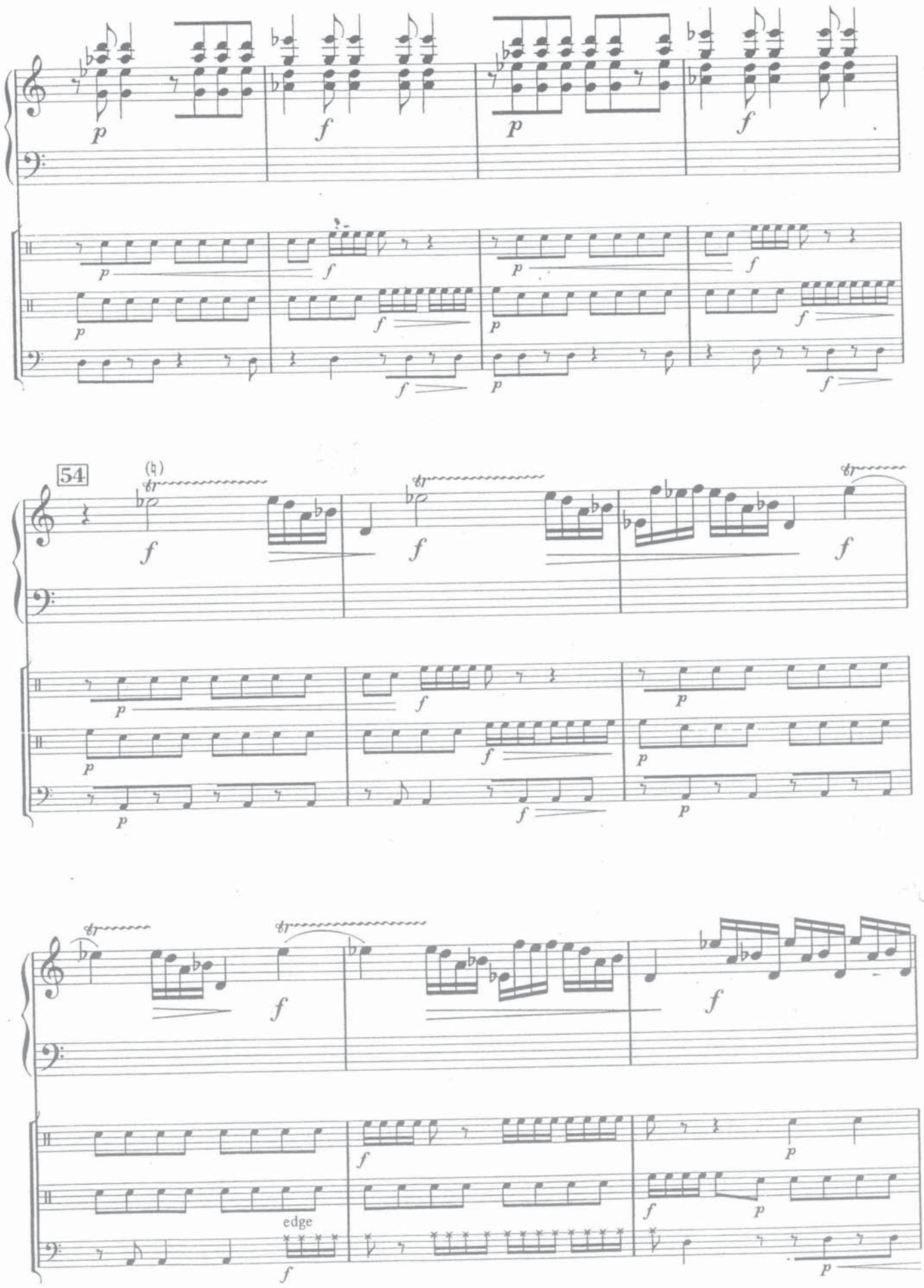

47
yo
yo
yo
ff
ff
ff
p
p
p
f
p
f
p
f
f
p
f
p

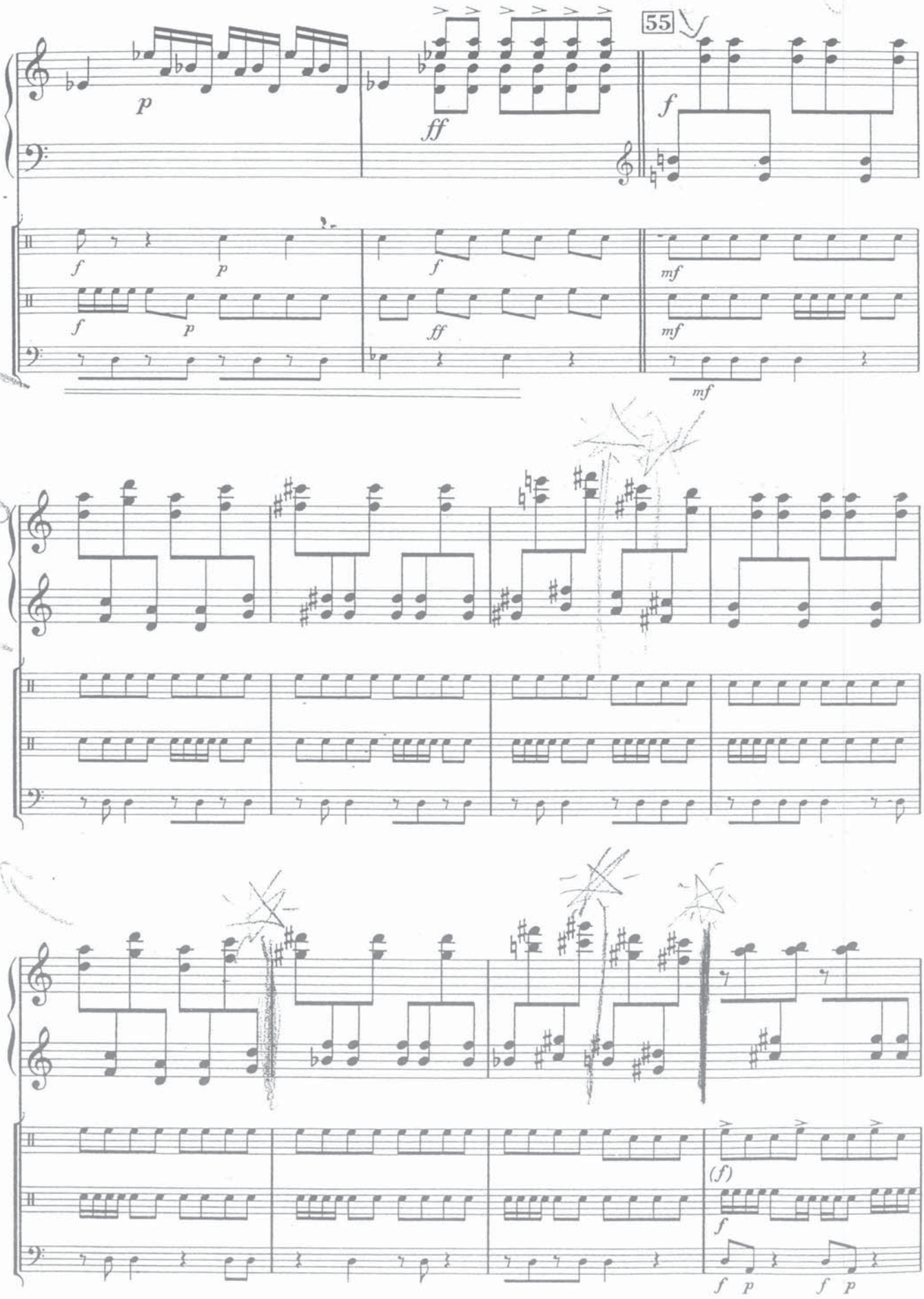

48
f
p
(p)
mf
49
f p
mf

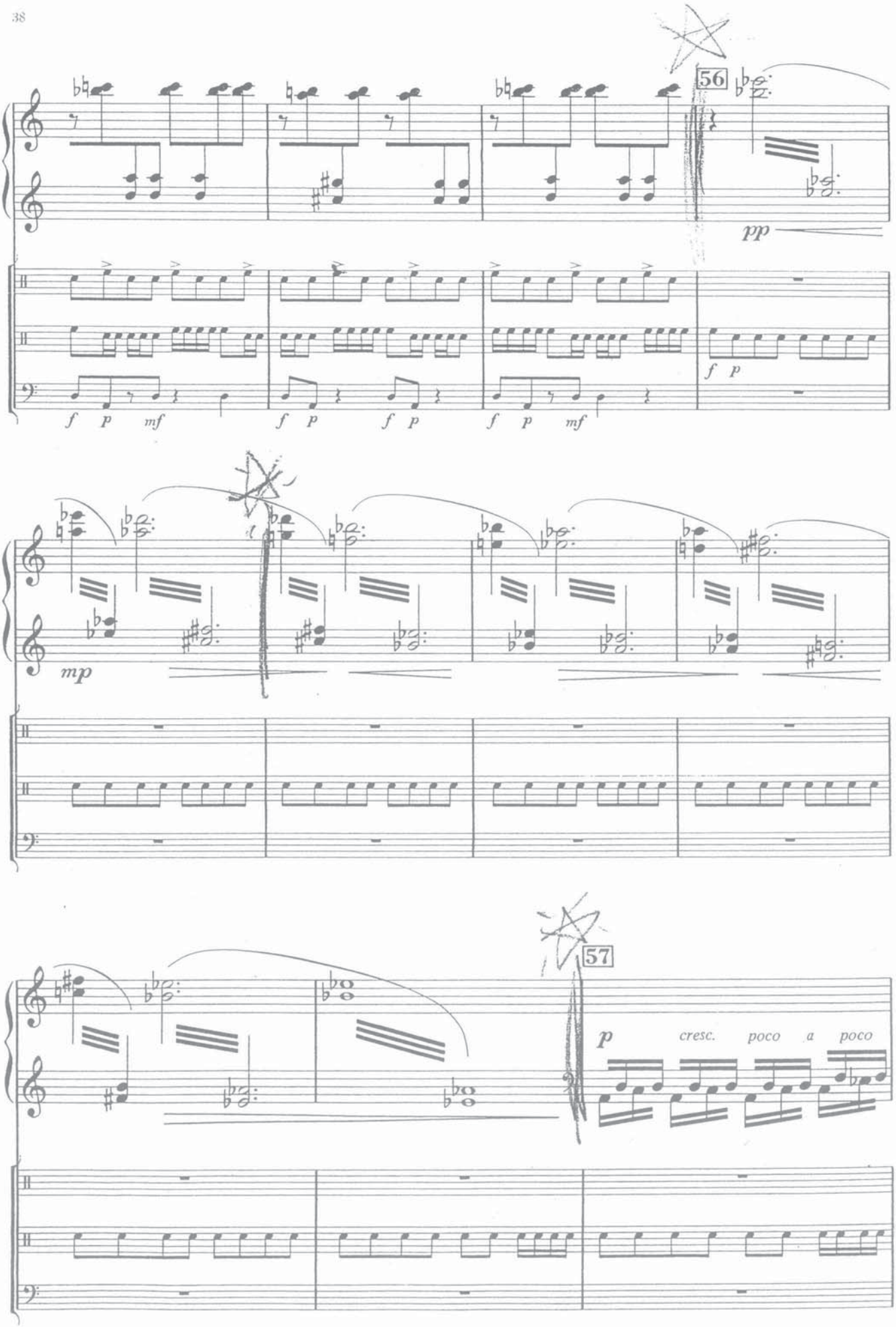

50

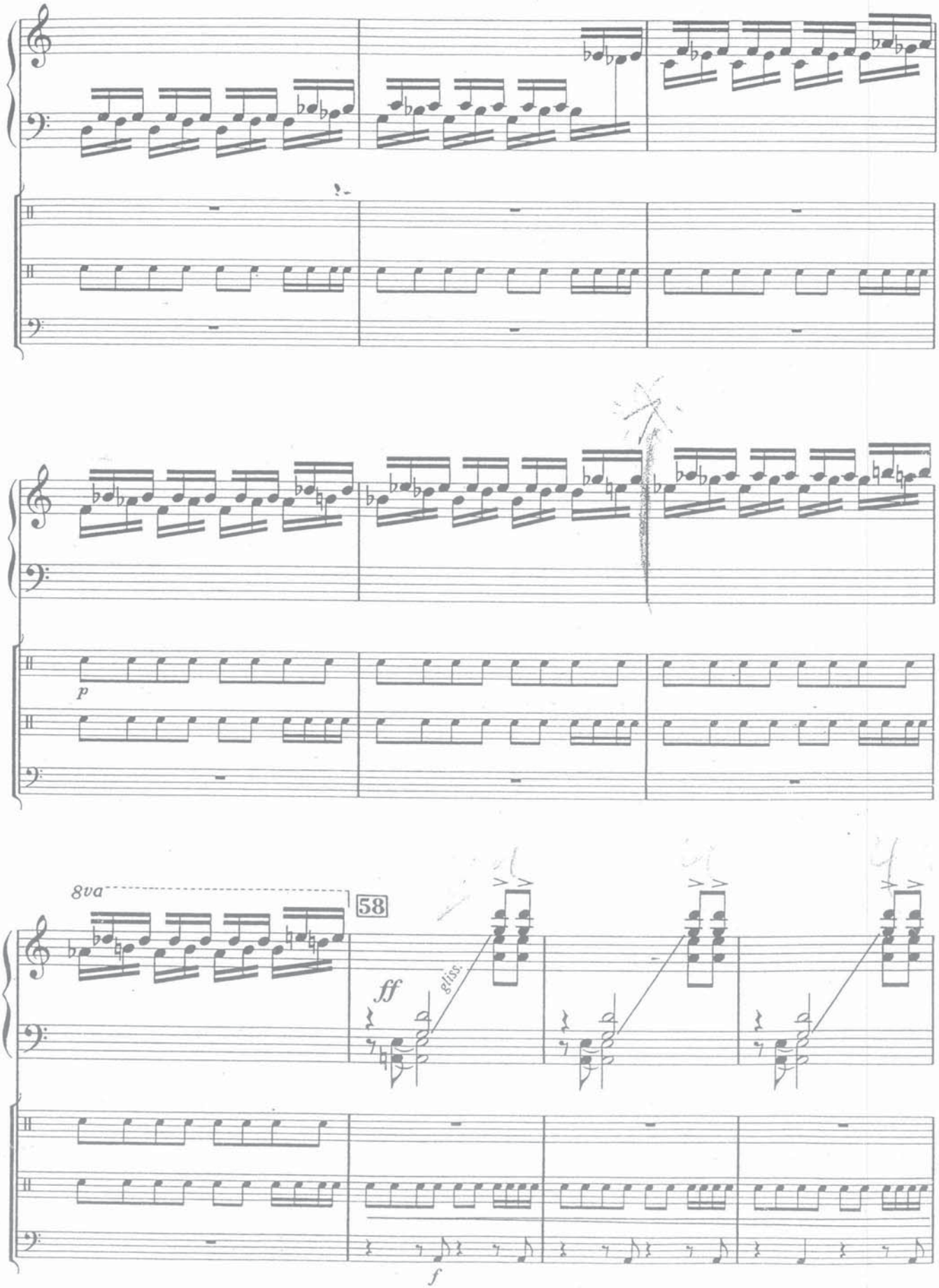

51
(p)
f
p
8va
f
p
(S. D.) or (Shimedaiko in high pitch)
52
ff mf
f>p

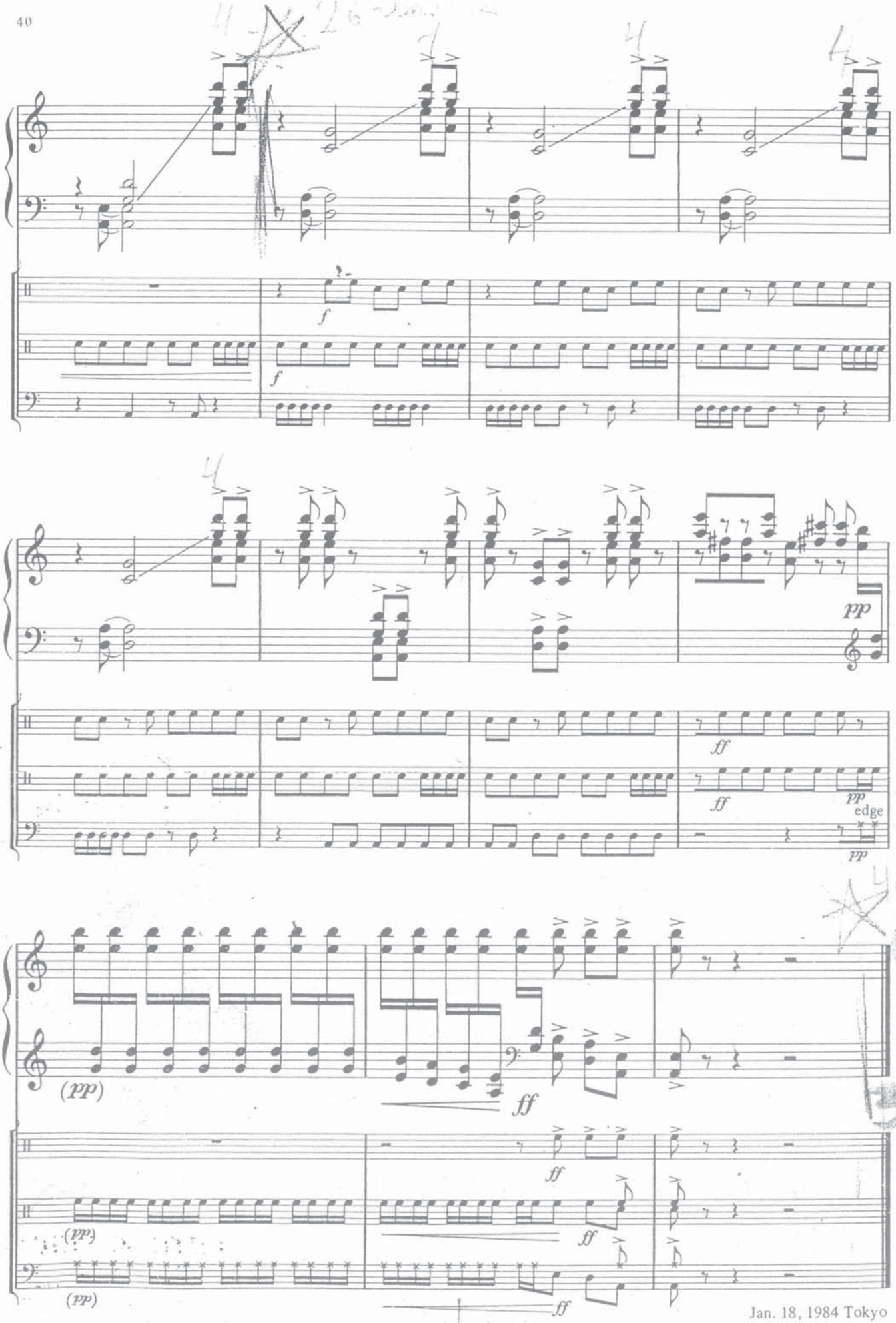

53
ff


54
edge


55
p
ff
f
f
p
f
p
f
ff
mf
mf
mf
(f)
f
f p
f p


56
pp
f p mf
f p
f p
f p mf
f p
mp
57
p
cresc. poco a poco


8va
58
ff
gliss.
p
f



Jan. 18, 1984 Tokyo

Solo part

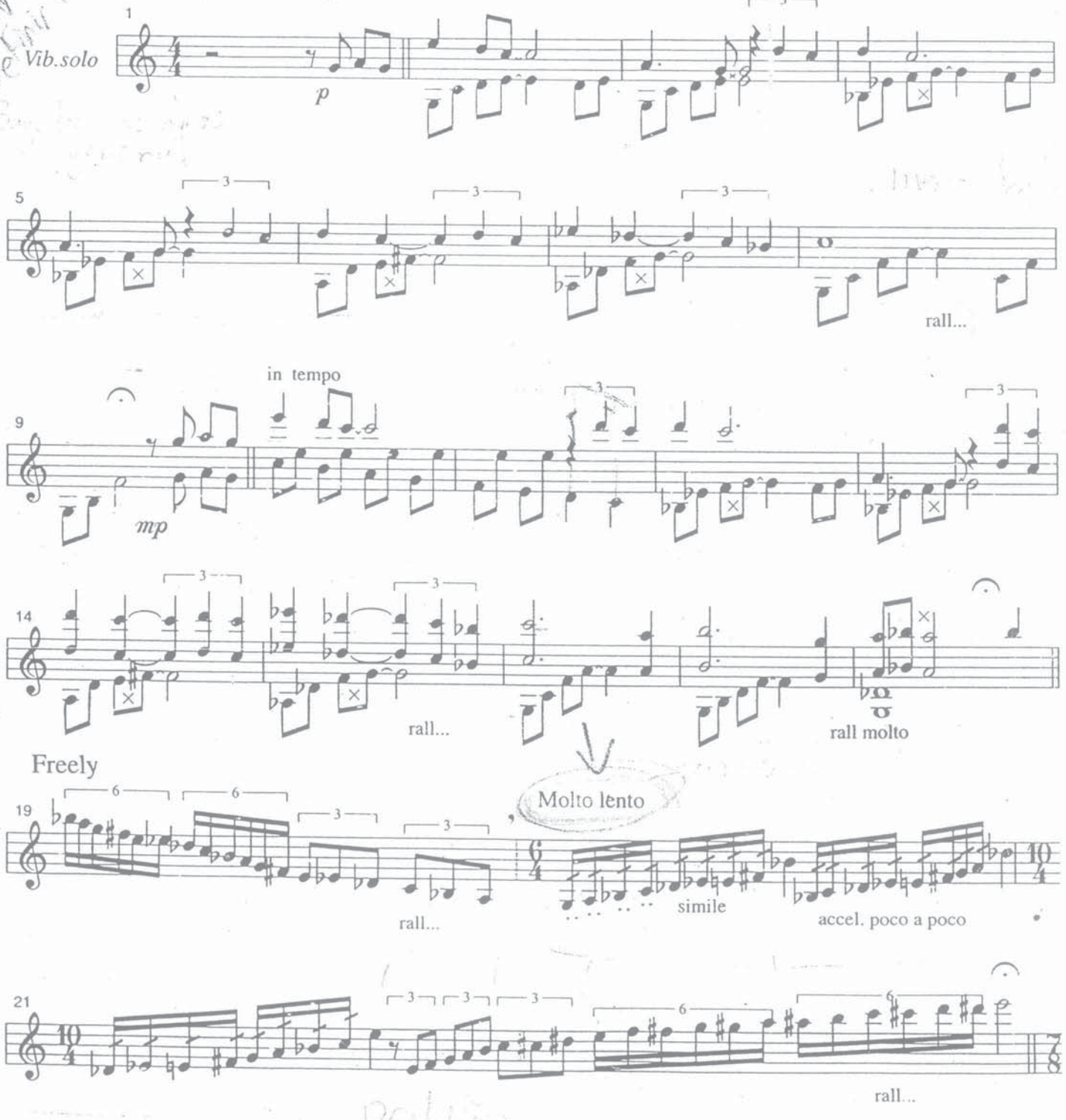
Ney Rosauro

Concerto for Vibraphone and Orchestra

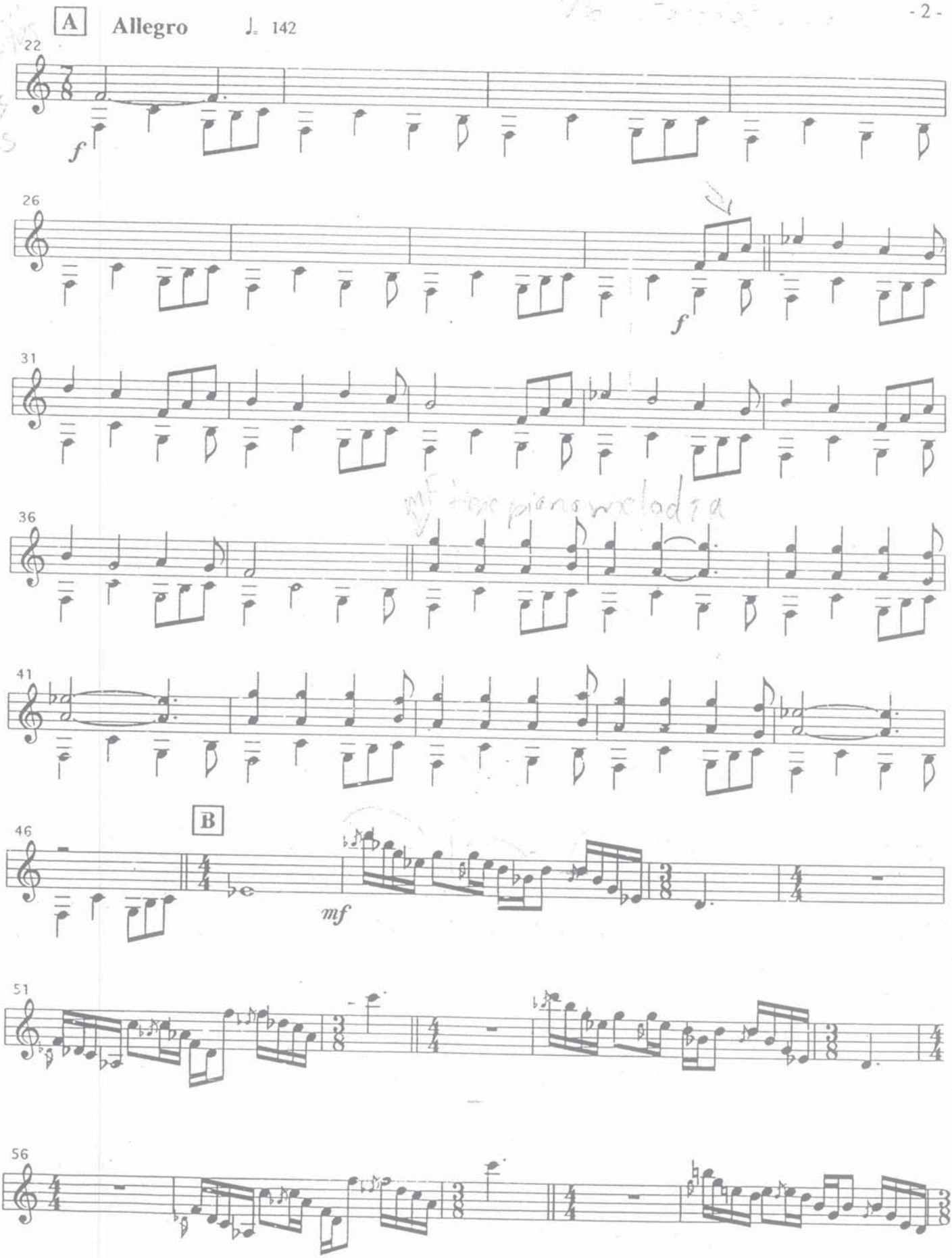
I)

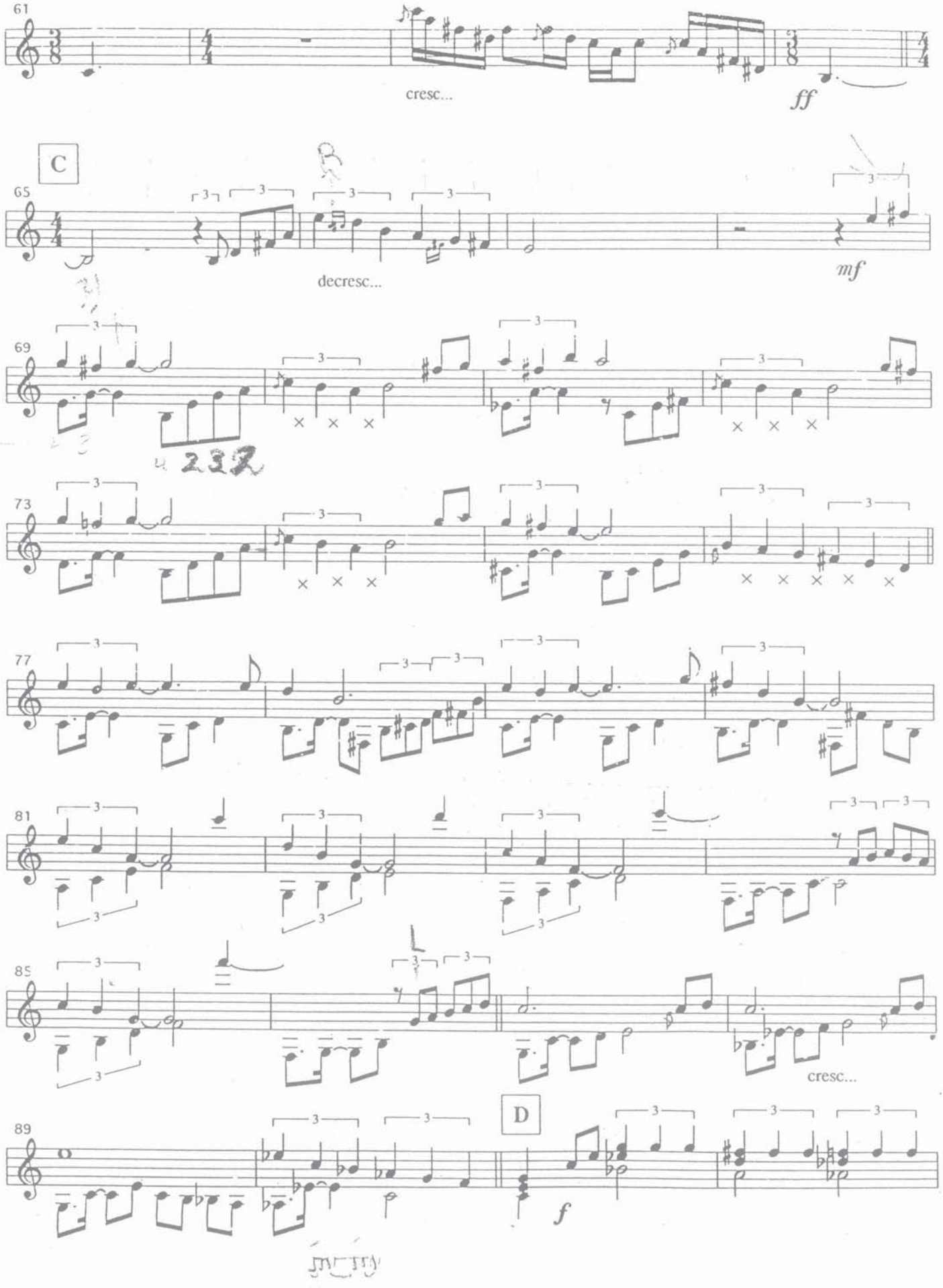
Recitativo

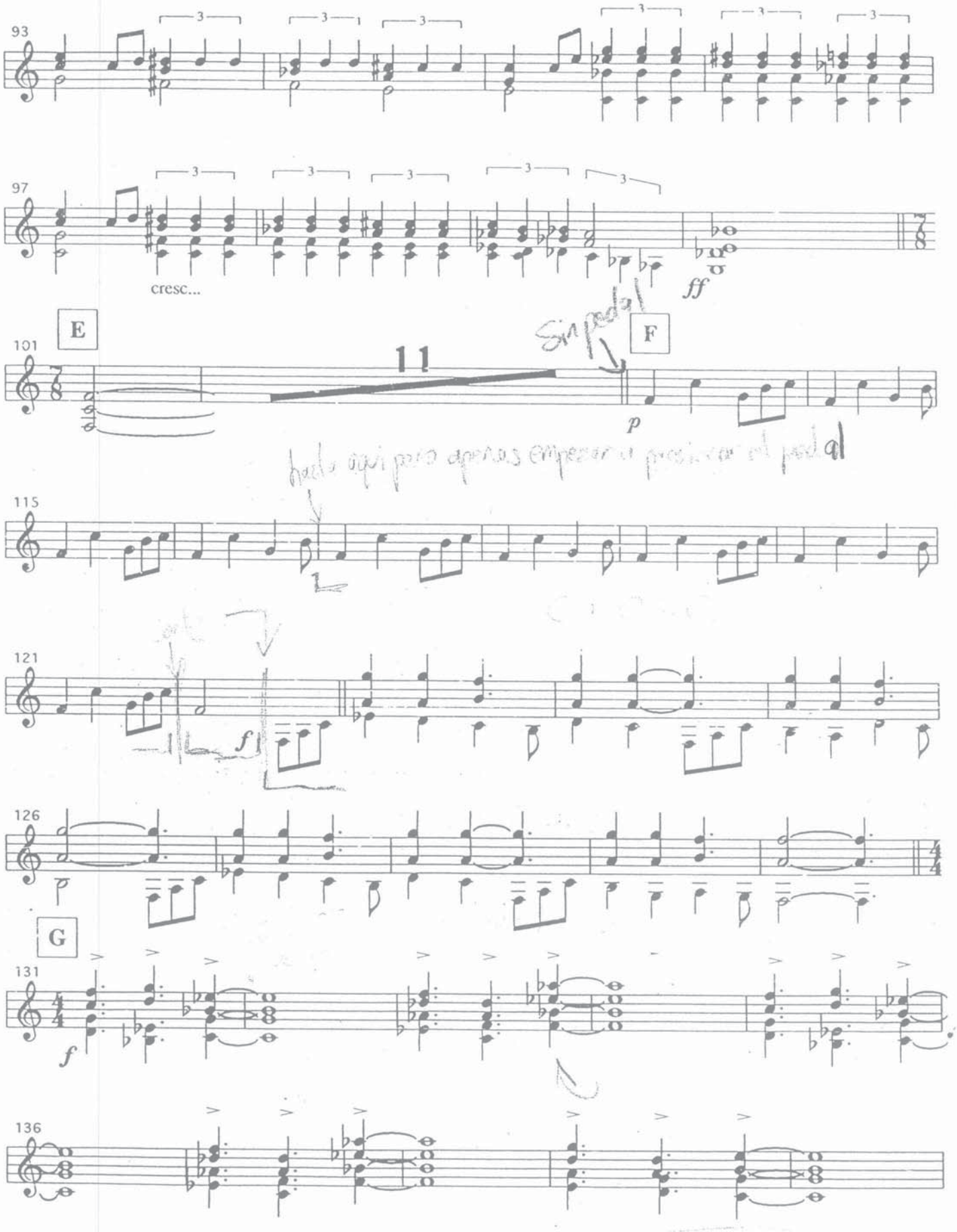
(Dolce, poco rubato)

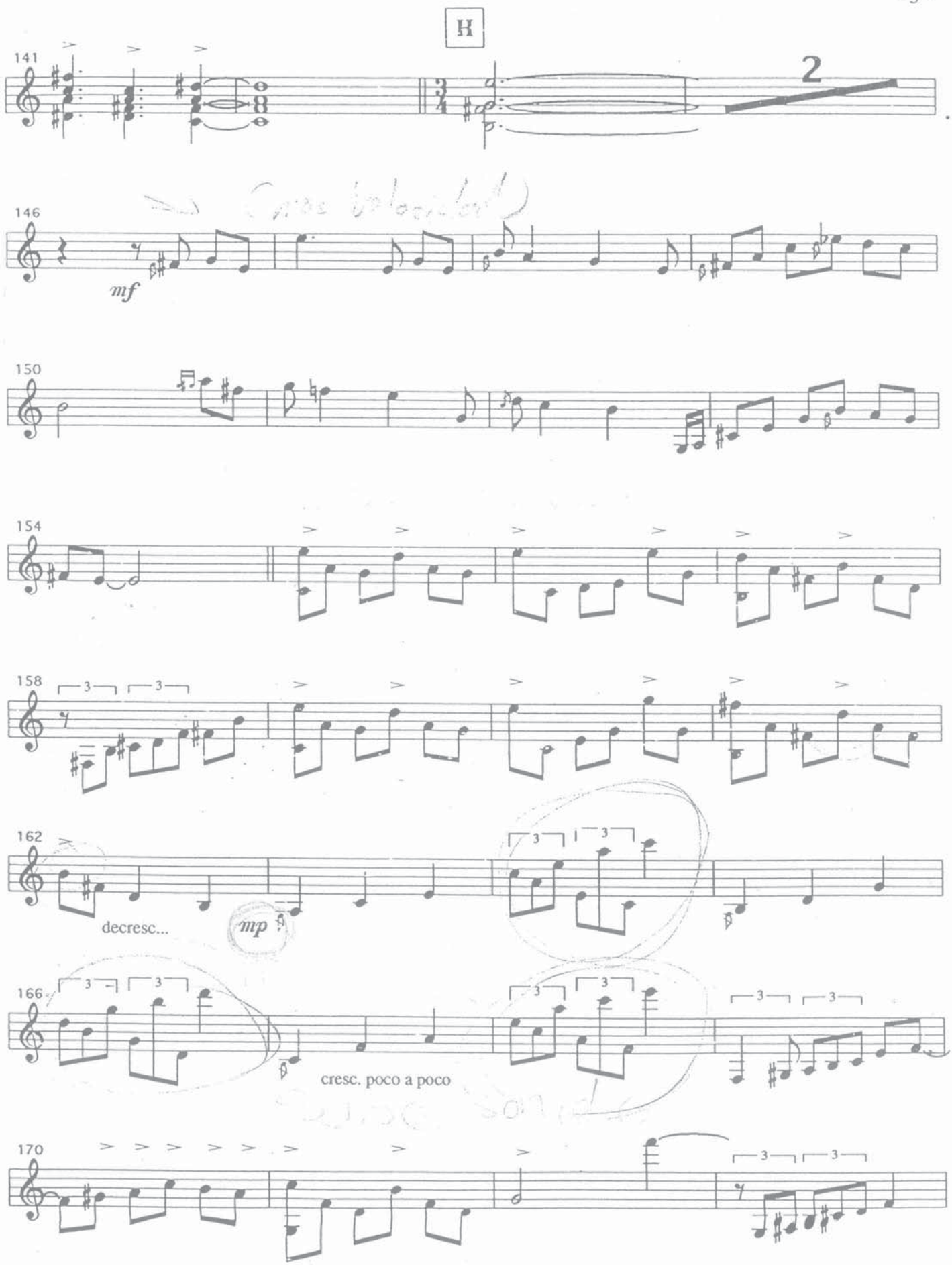


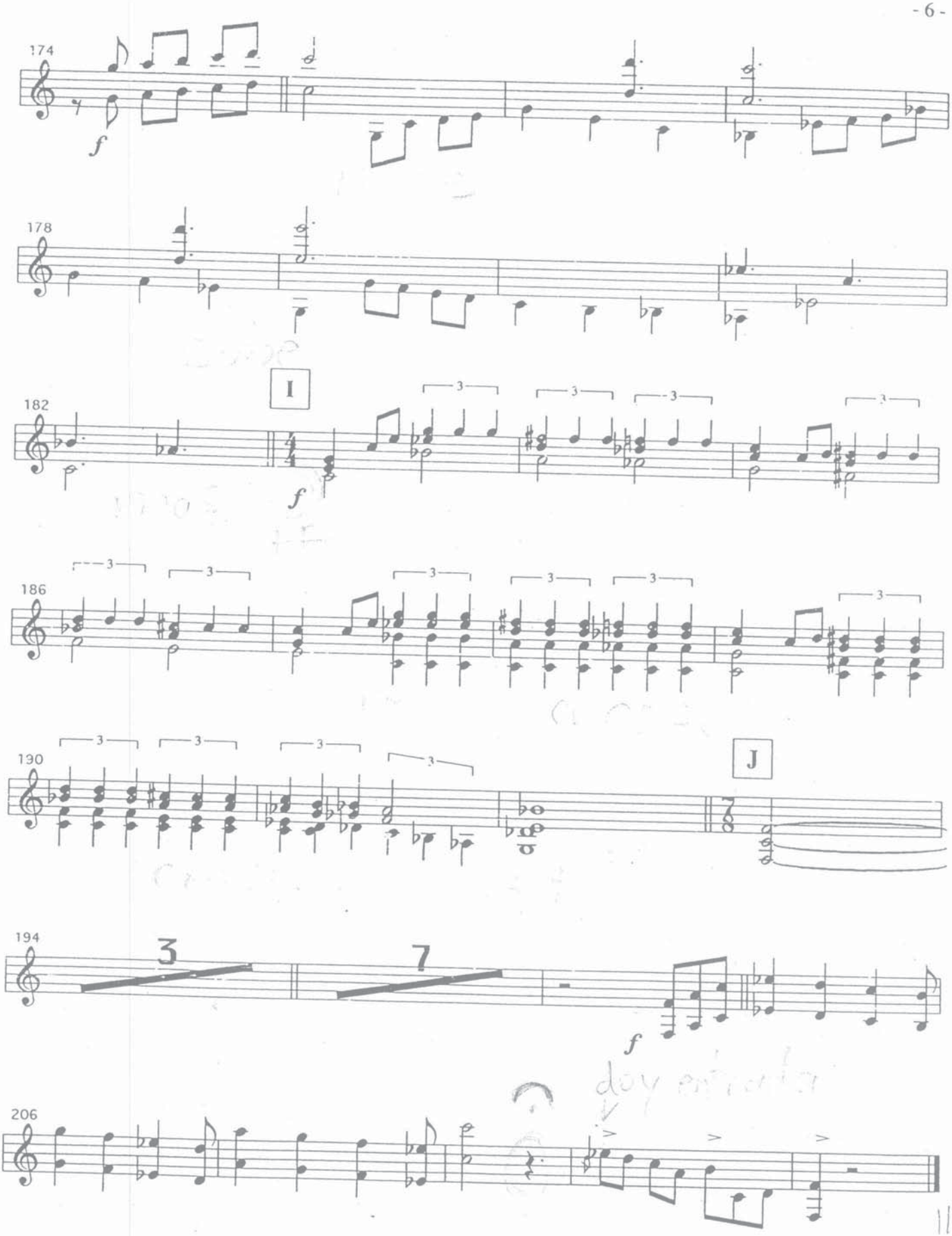
© Pro Percussão 1996


A
Allegro
♩= 142
22
f
26
f
31
36
41
B
46
mf
51
56


61
cresc...
ff
C
65
decresc...
mf
69
232
73
77
81
85
cresc...
D
89
f


93
97
cresc...
ff
E
101
11
Sin pedal
F
p
hasta aquí para apenas empezar a pisar el pedal
115
121
f
126
G
131
f
136


H
141
2
146
mf
150
154
158
3
162
decresc...
mp
166
cresc. poco a poco
170


174
f
178
I
182
f
186
J
190
194
3
7
f
206

II) Acalanto

MAESTOSO ♩= 92

Vibraphone

1 **8** **9**

A **Meno mosso** ♩= 76

18 (with rattan *)

rall... *mp*

22 (in tempo)

poco rall.

26

B

30

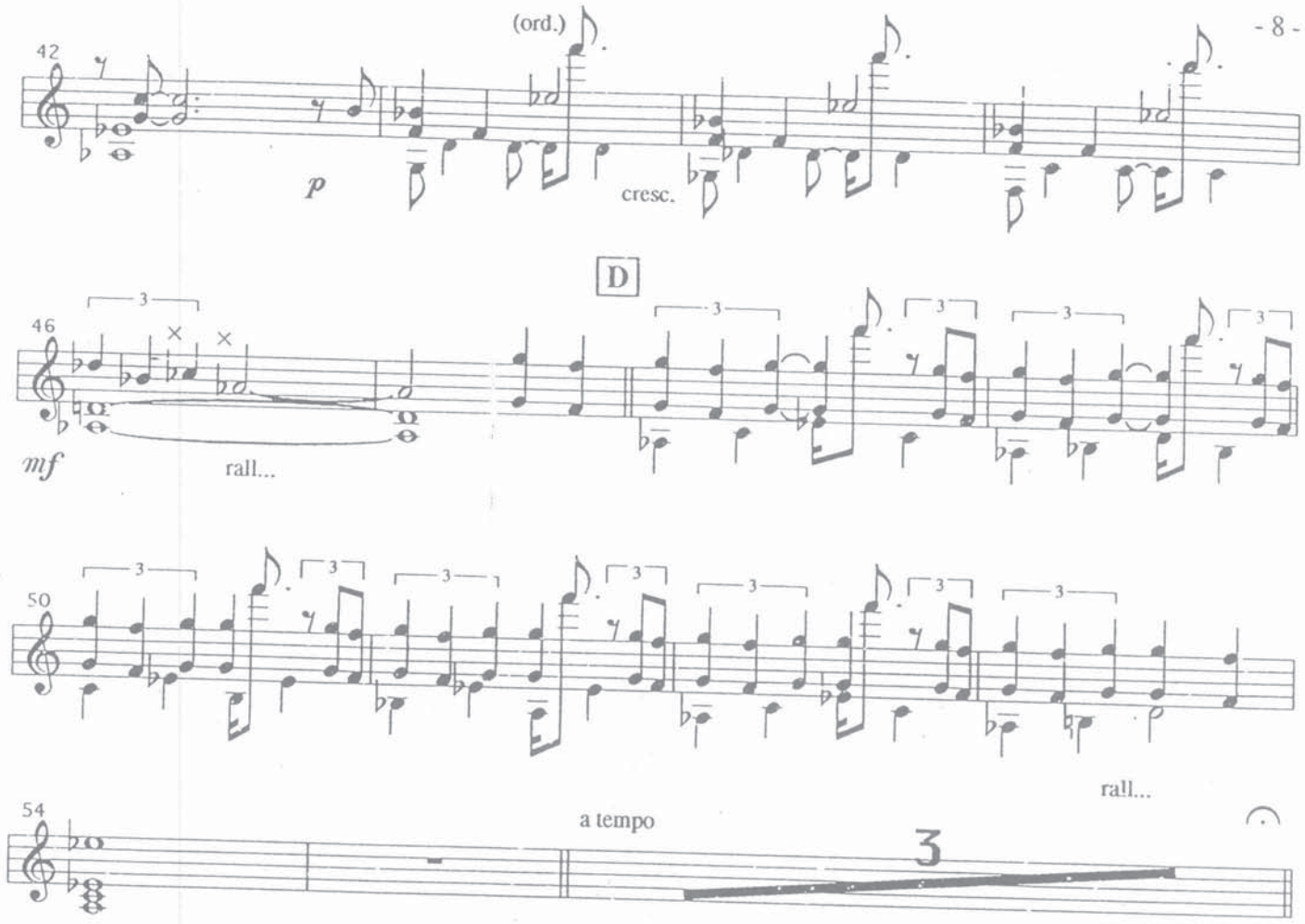
cresc. poco a poco

34

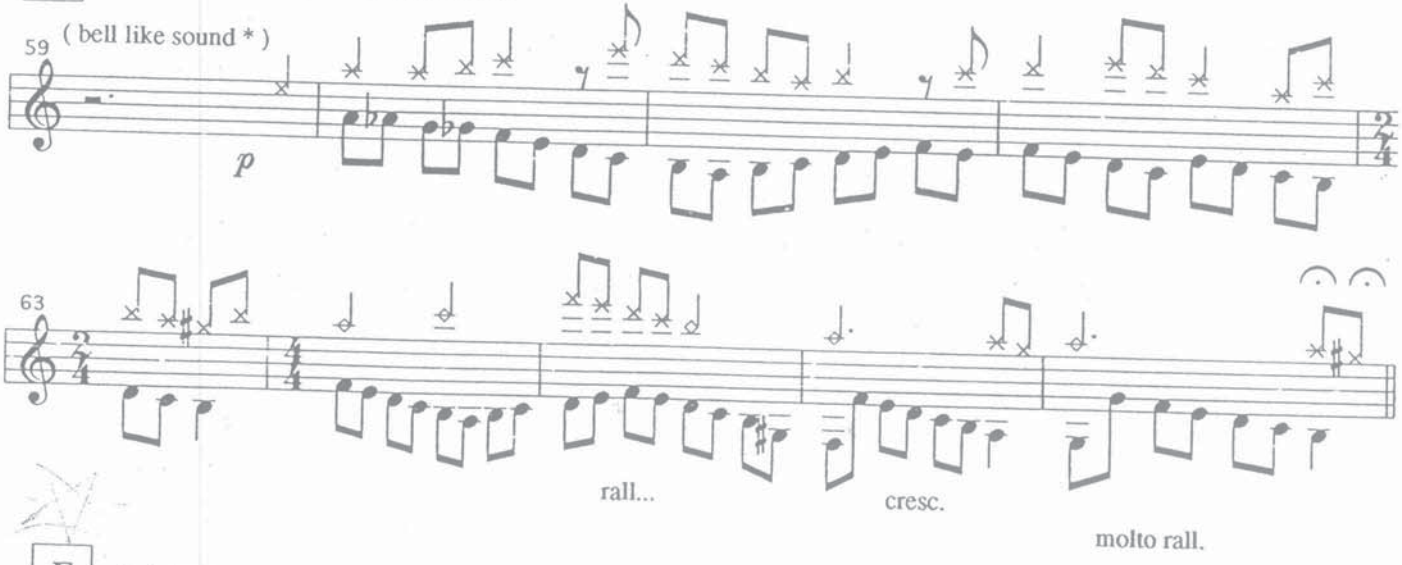
C

38

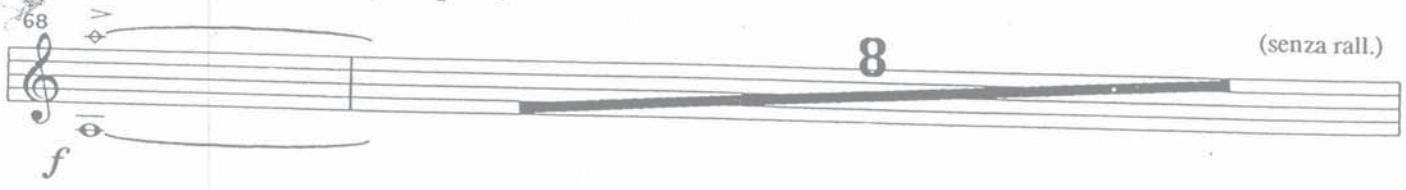
f

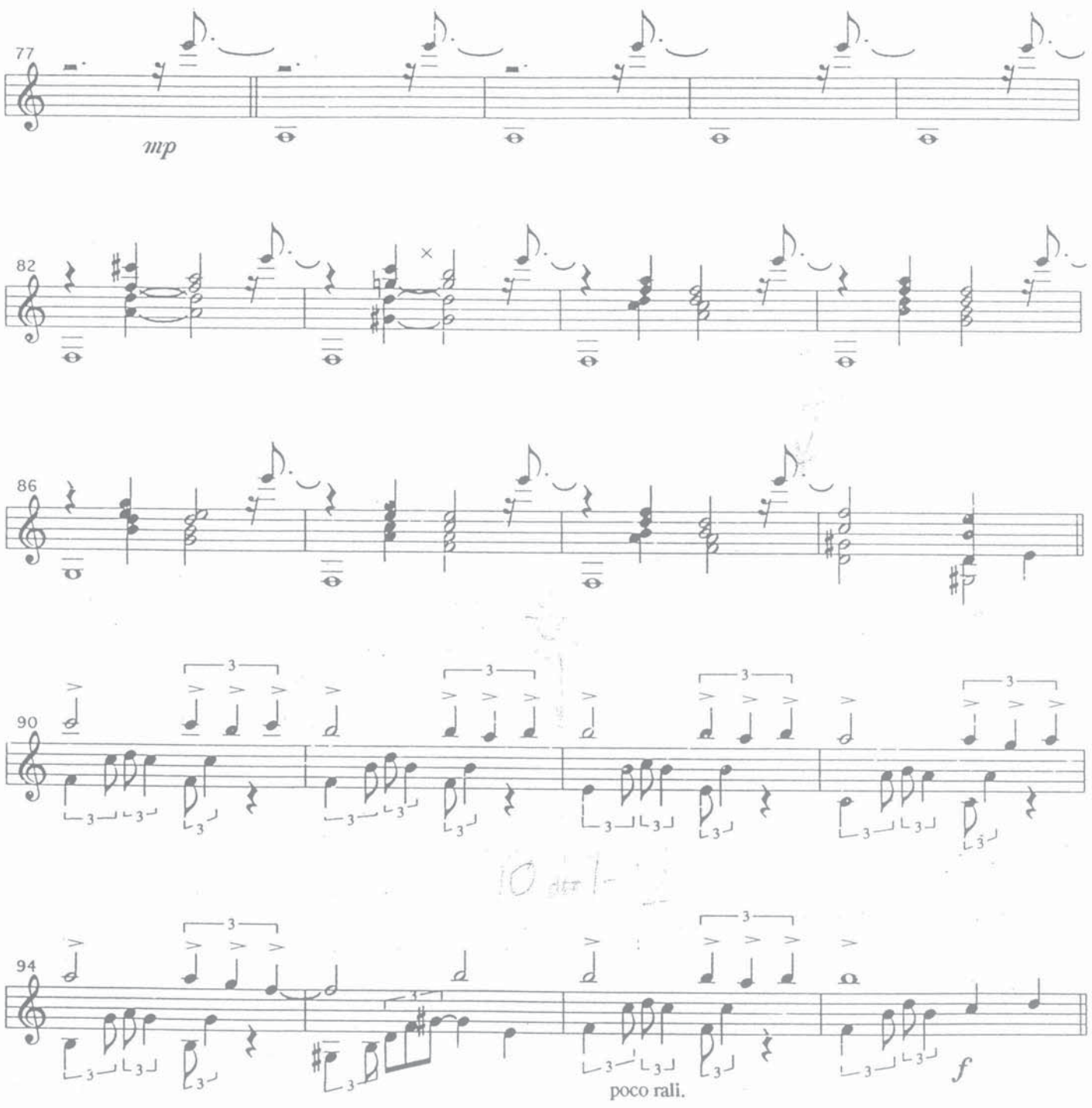


E **(Cadenza)** **Molto lento**

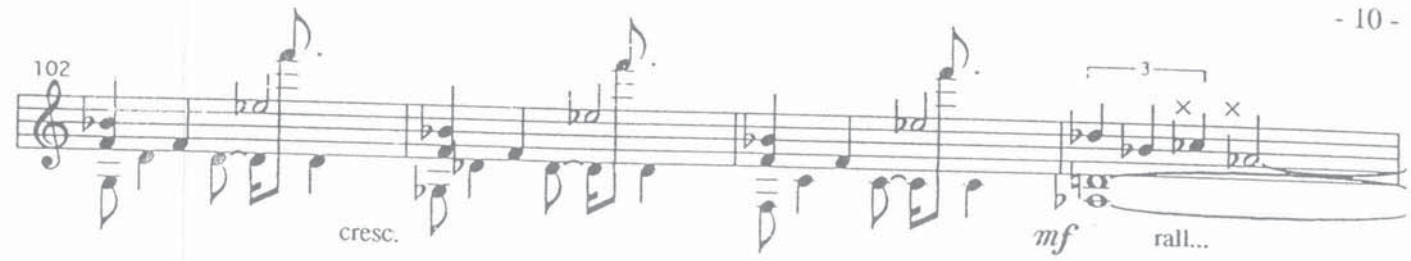


F **MAESTOSO** **(tempo I)**

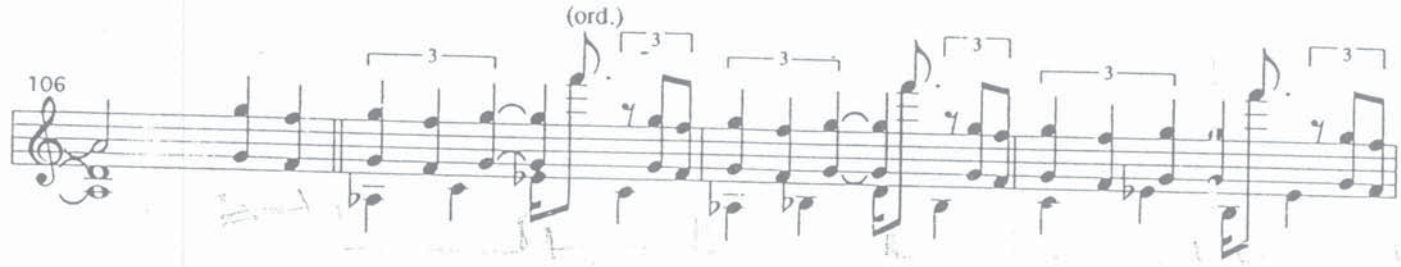


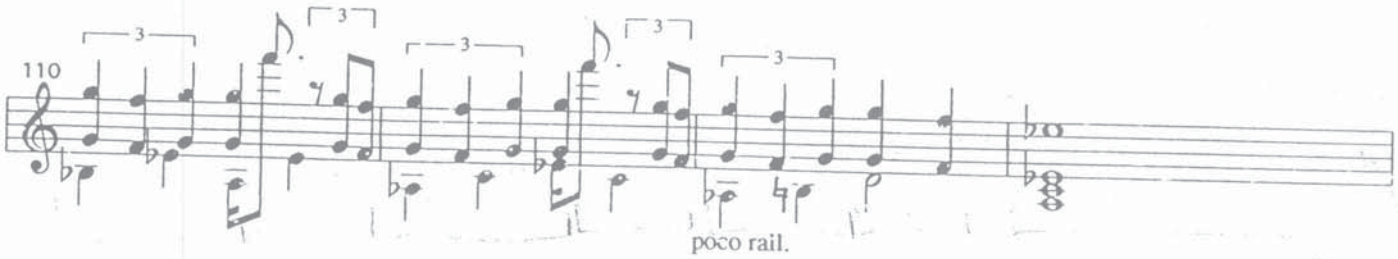


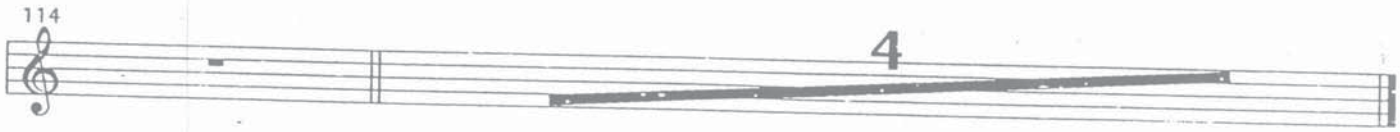
G Poco meno mosso



H **Meno mosso**





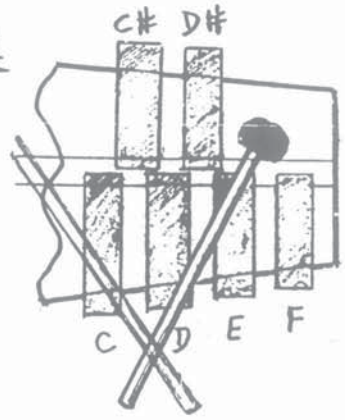


Performance Notes

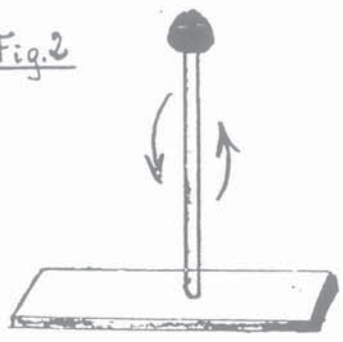
* mm 19 - (with rattan) = Play with the rattan, at the upper edge of the bar - Fig. 1

* mm 59 - (bell like sound) = Drop horizontally one mallet over the keyboard, striking the center of the bar with the end of the rattan. - Fig.2

- Fig. 1



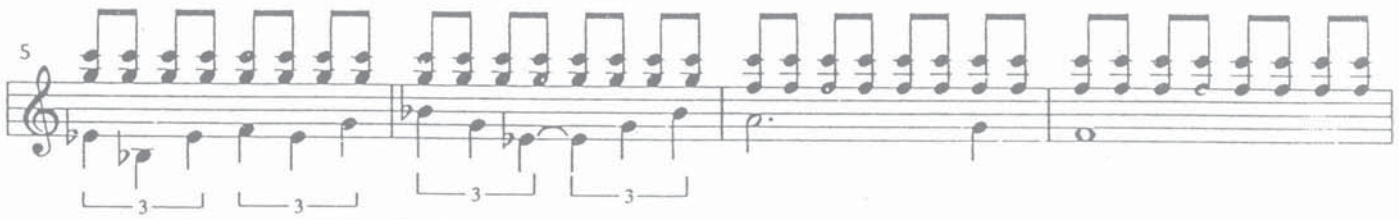
- Fig. 2

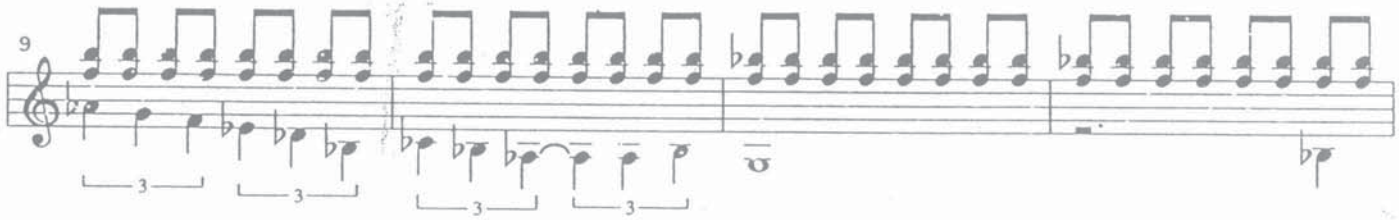


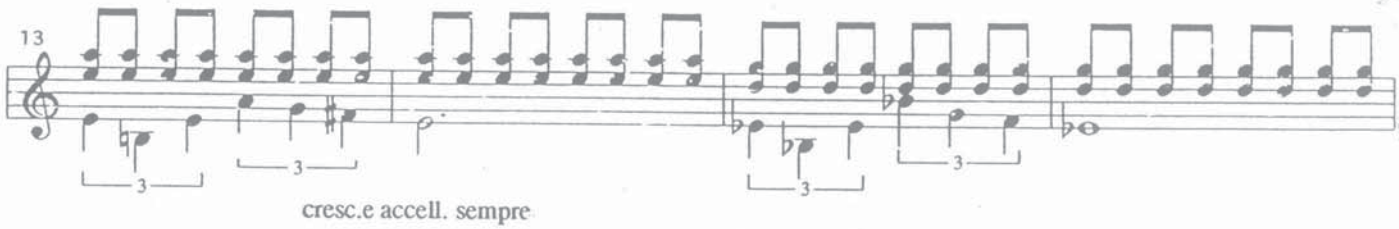
(bridge)

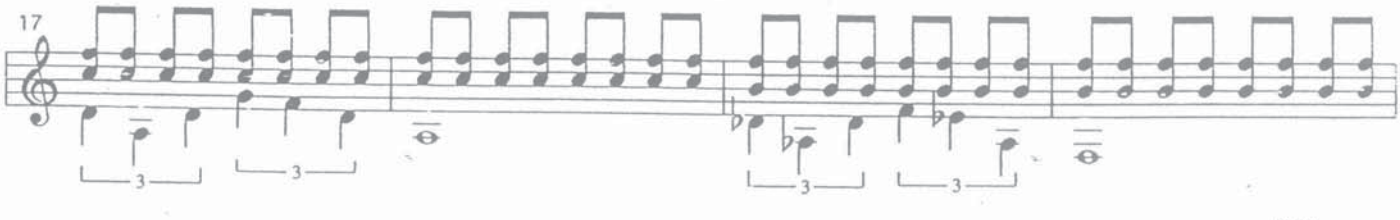
Molto lento

Andantino

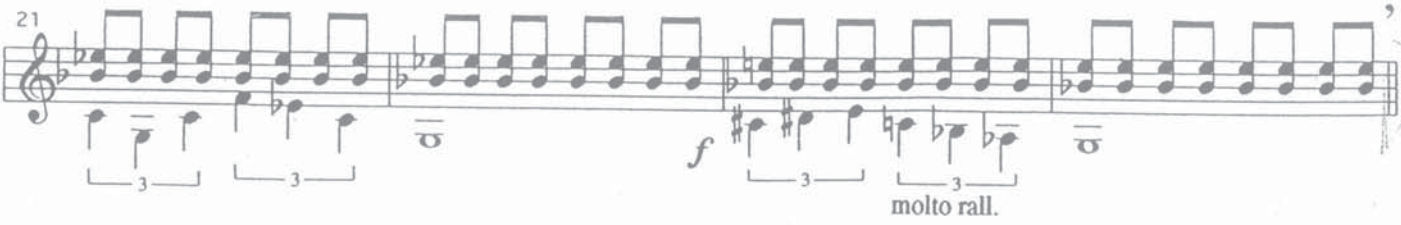






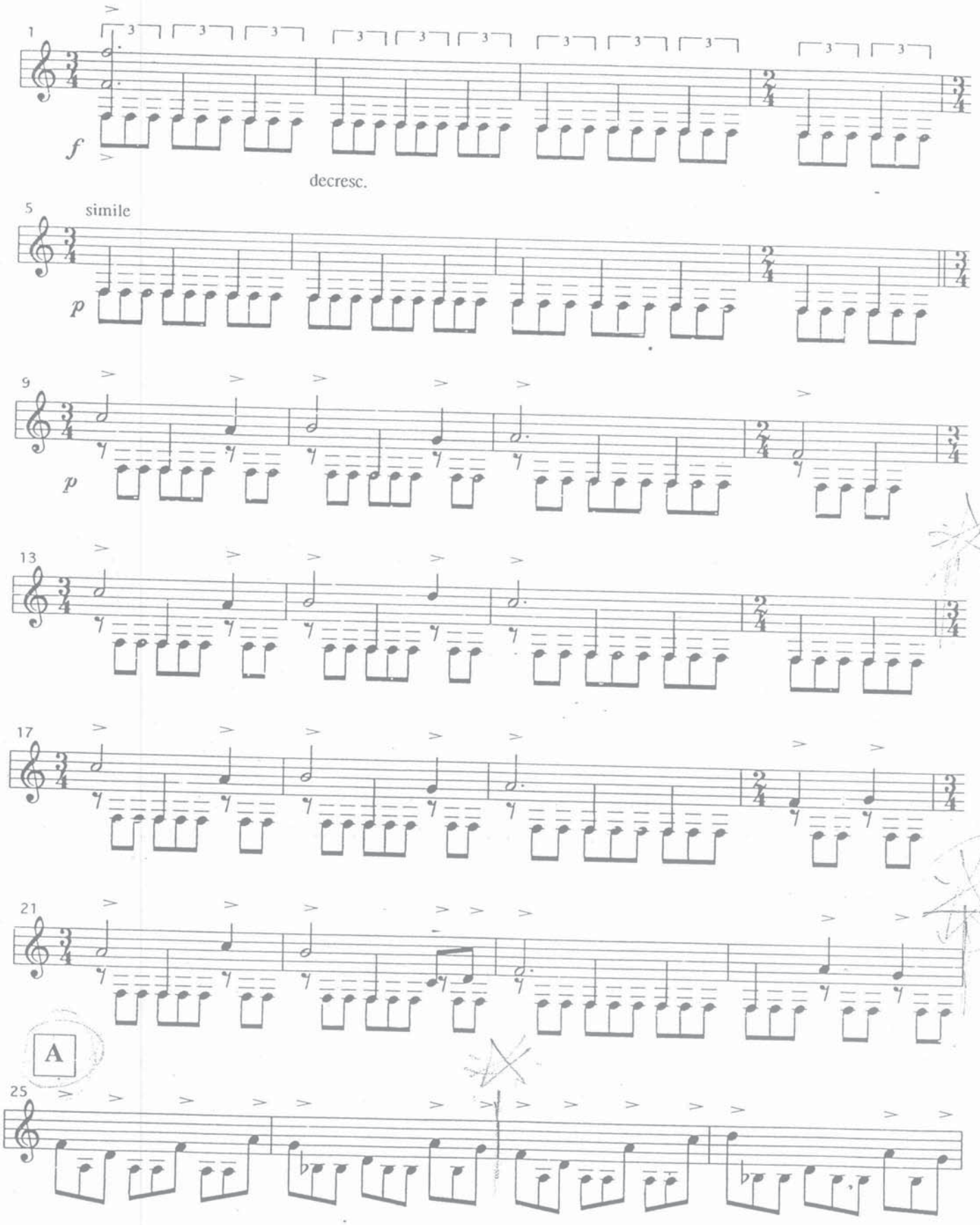


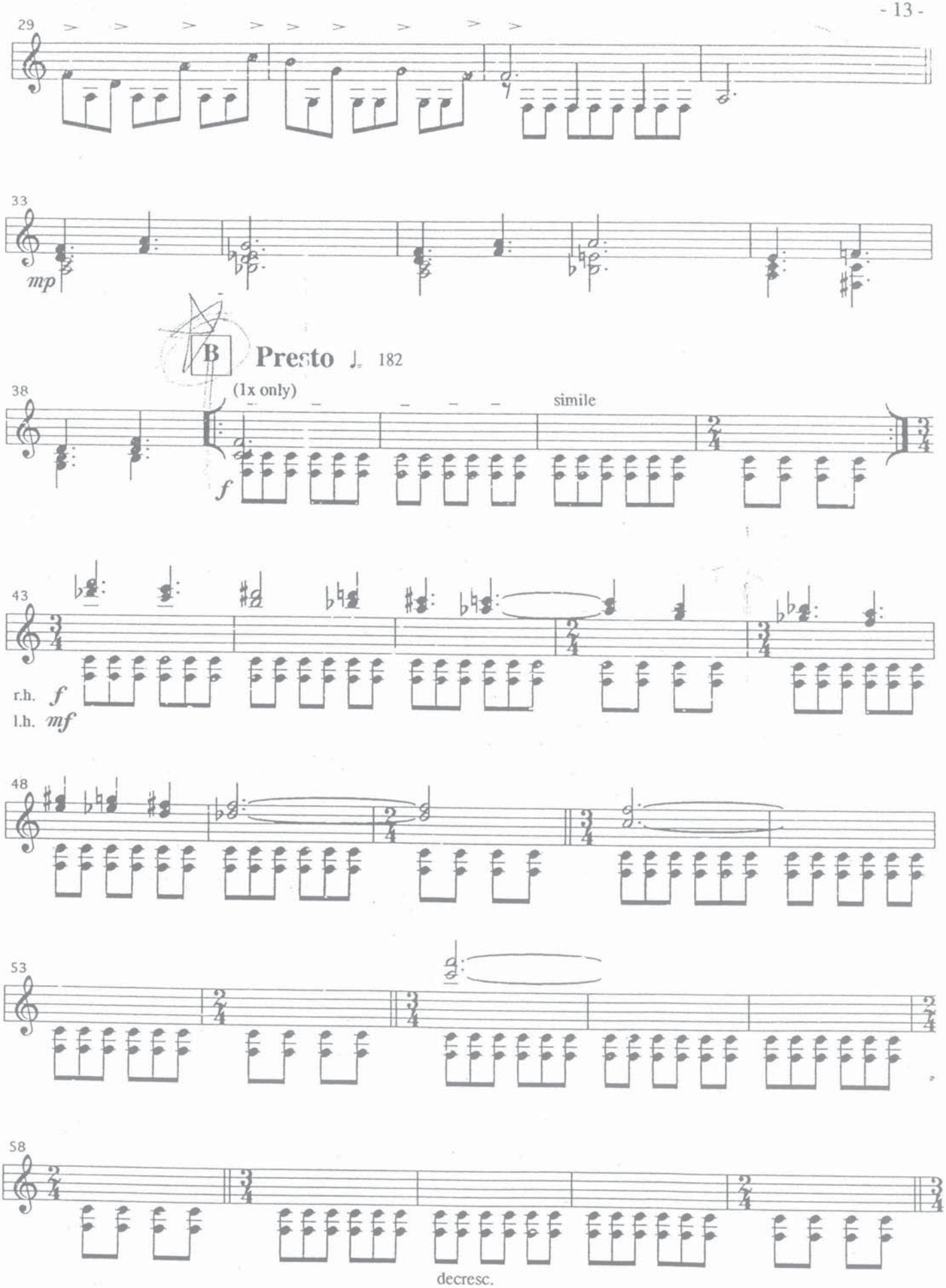
Attaca

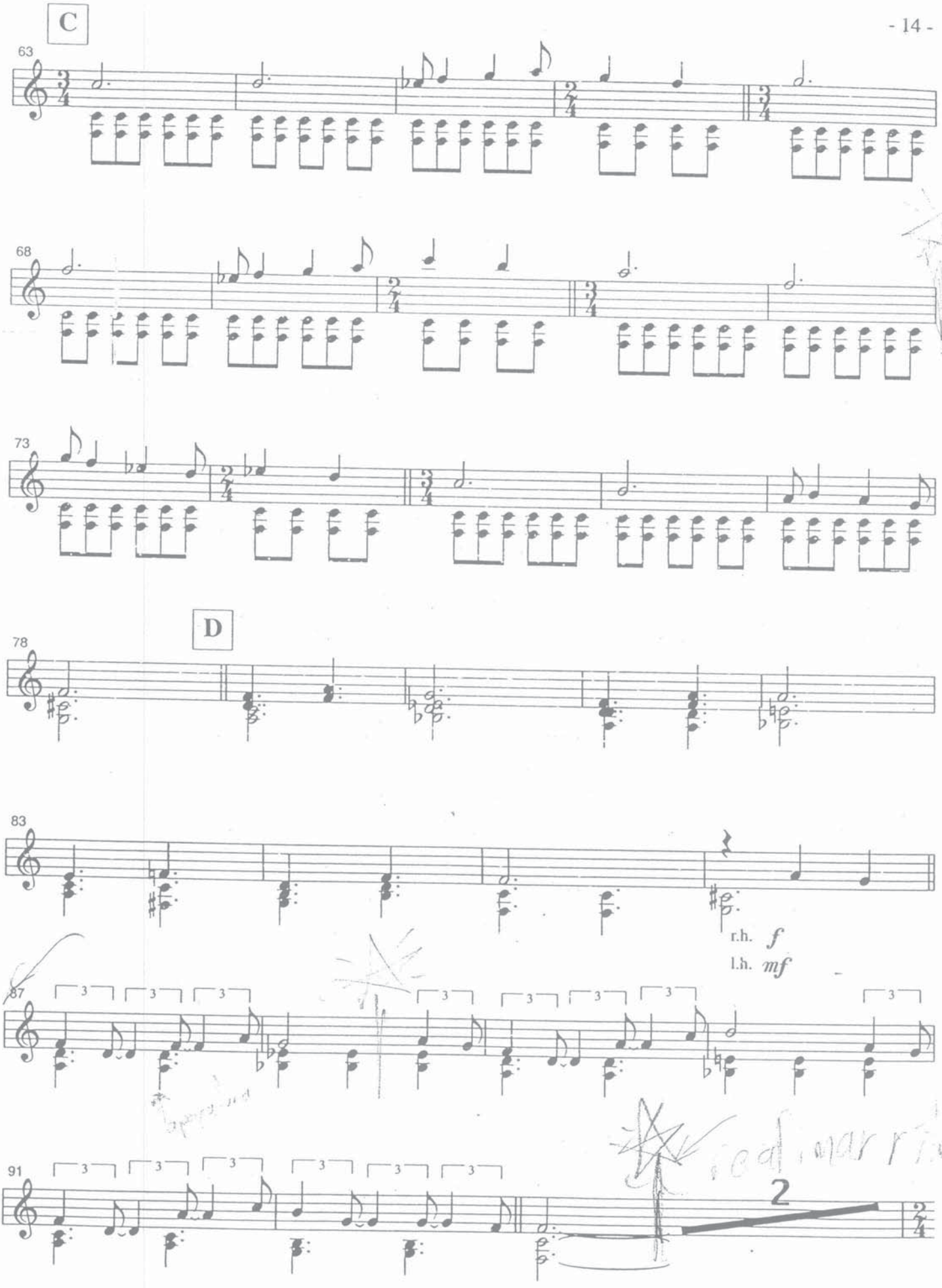


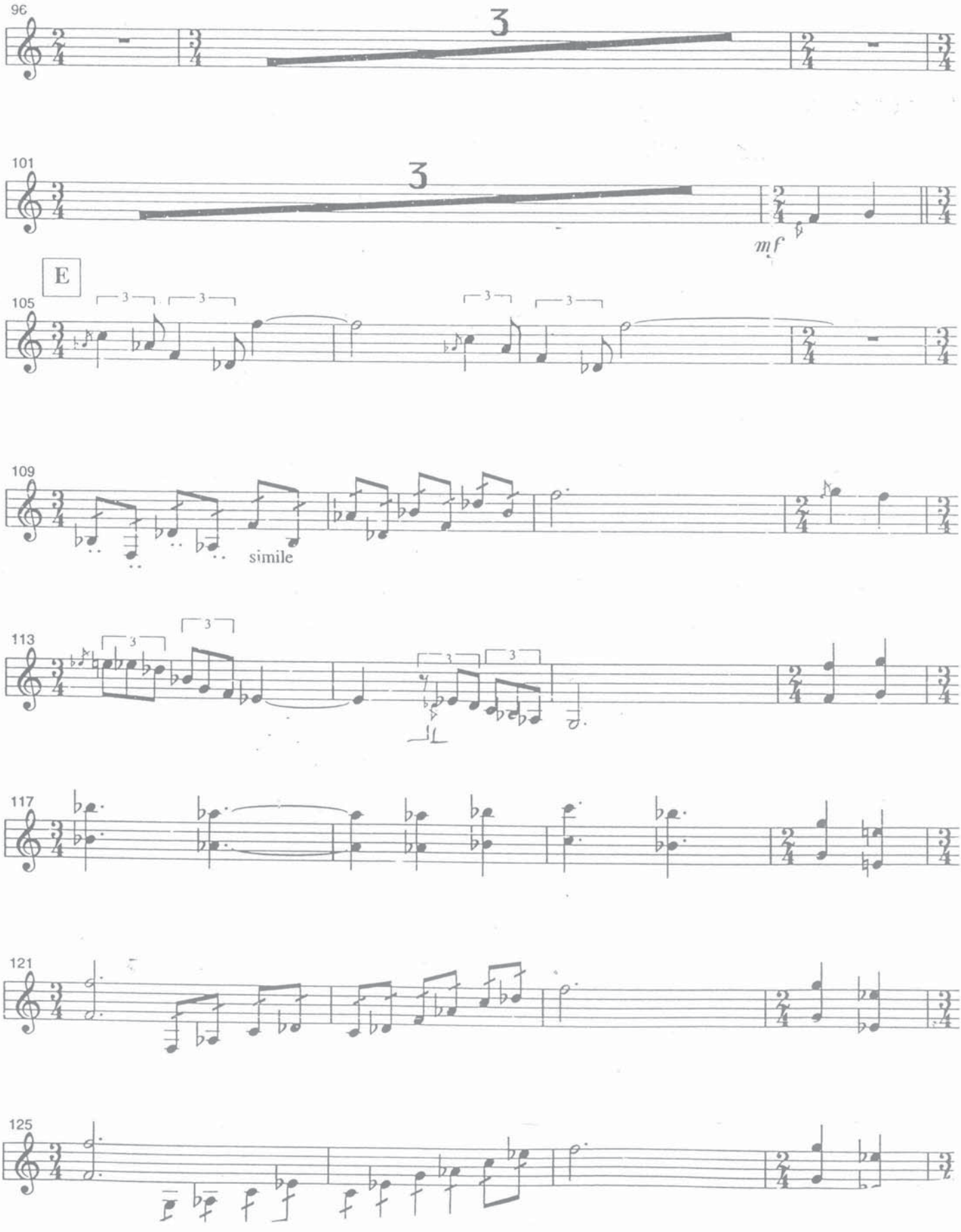
III)

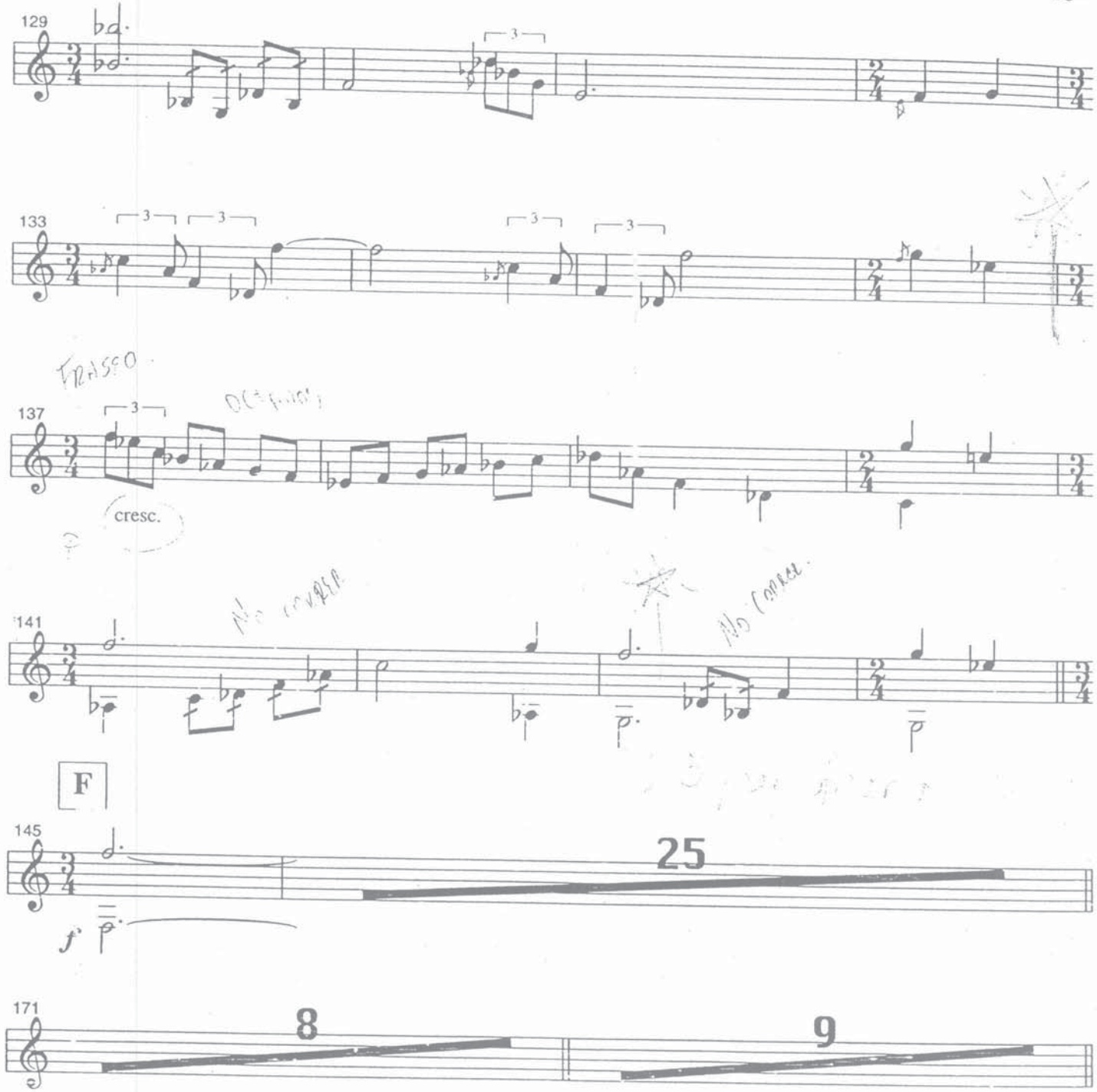
Vivo ♩= 158




29
33
mp
B
Presto ♩. 182
(1x only)
38
simile
f
43
r.h. f
l.h. mf
48
53
58
decresc.

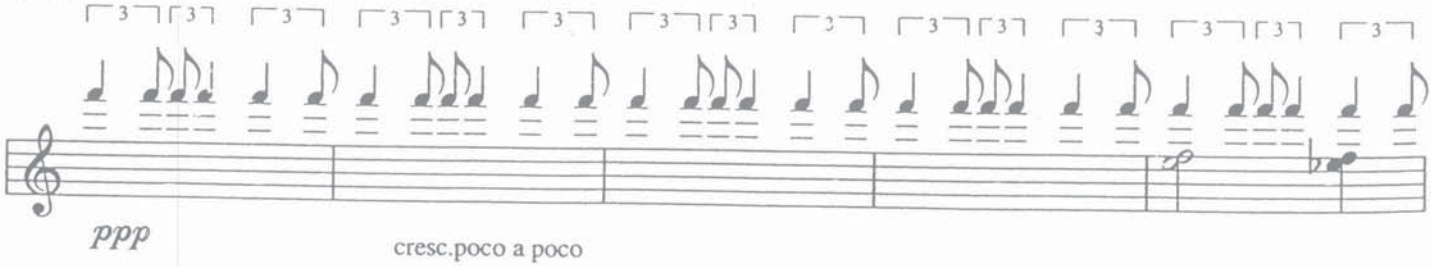

C
63
68
73
D
78
83
r.h. f
l.h. mf
87
91
2

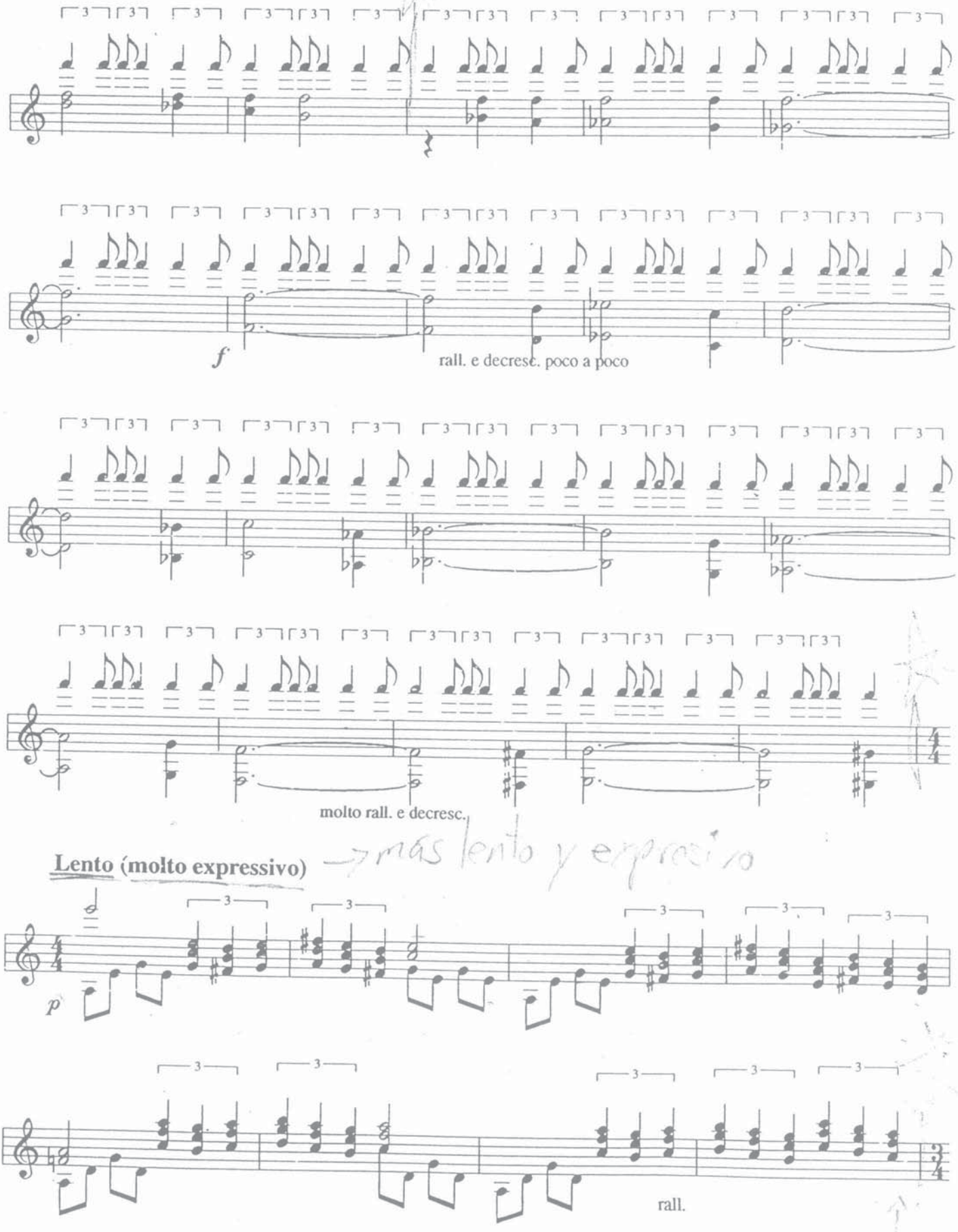

96
3
101
3
mf
E
105
3
3
3
3
109
simile
113
3
3
3
117
121
125



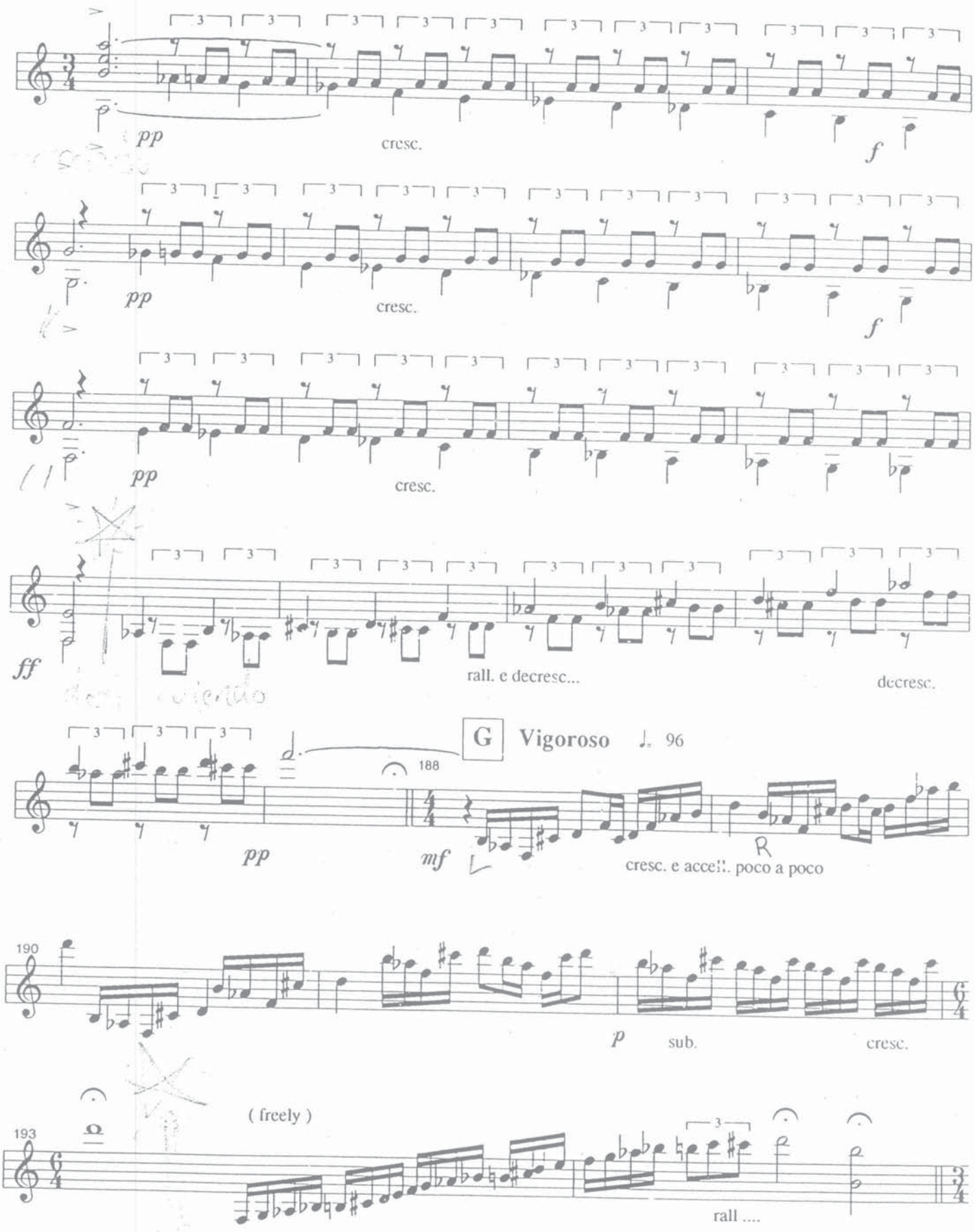
(Vibraphone cadenza)

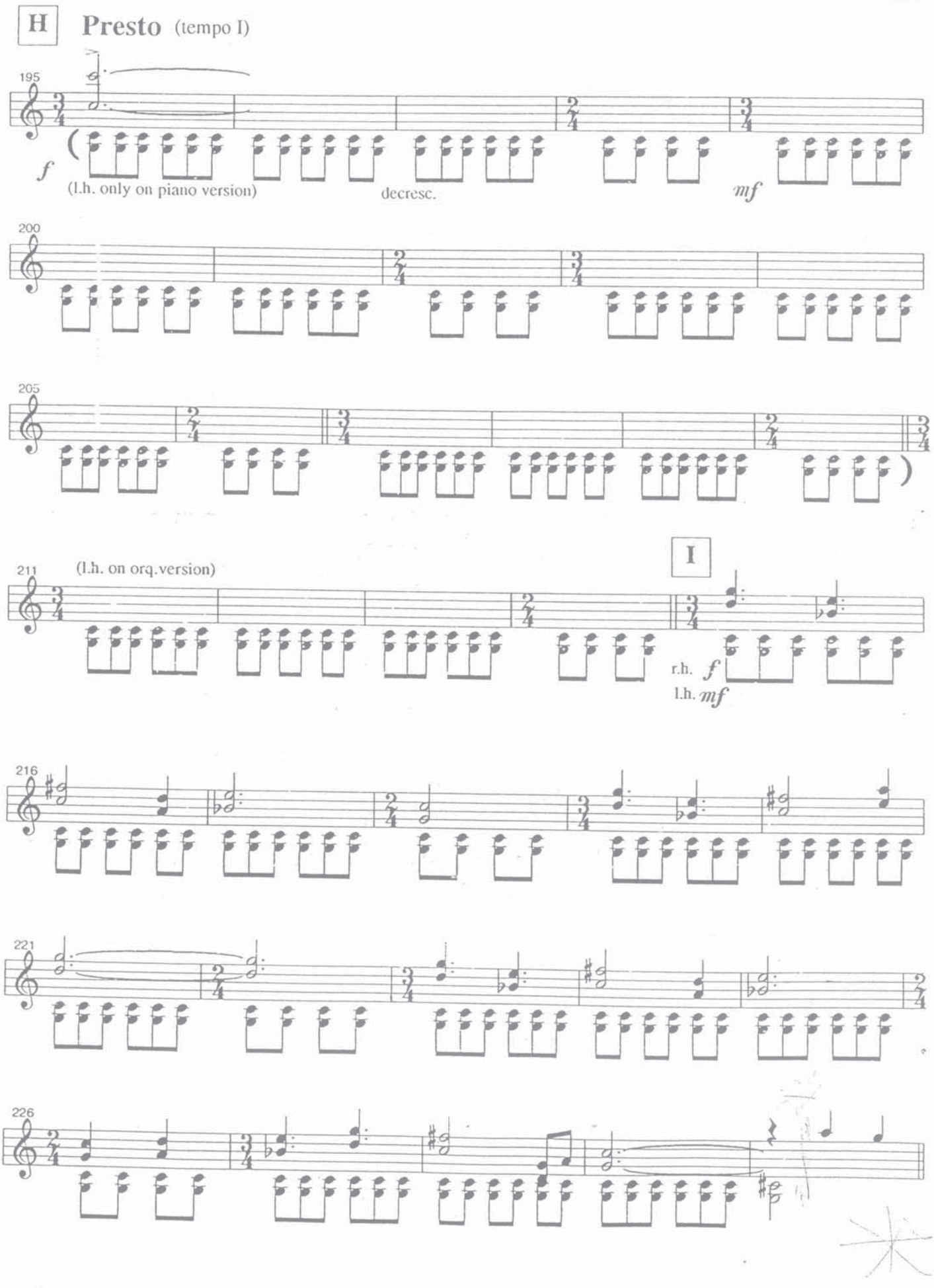
Vivo

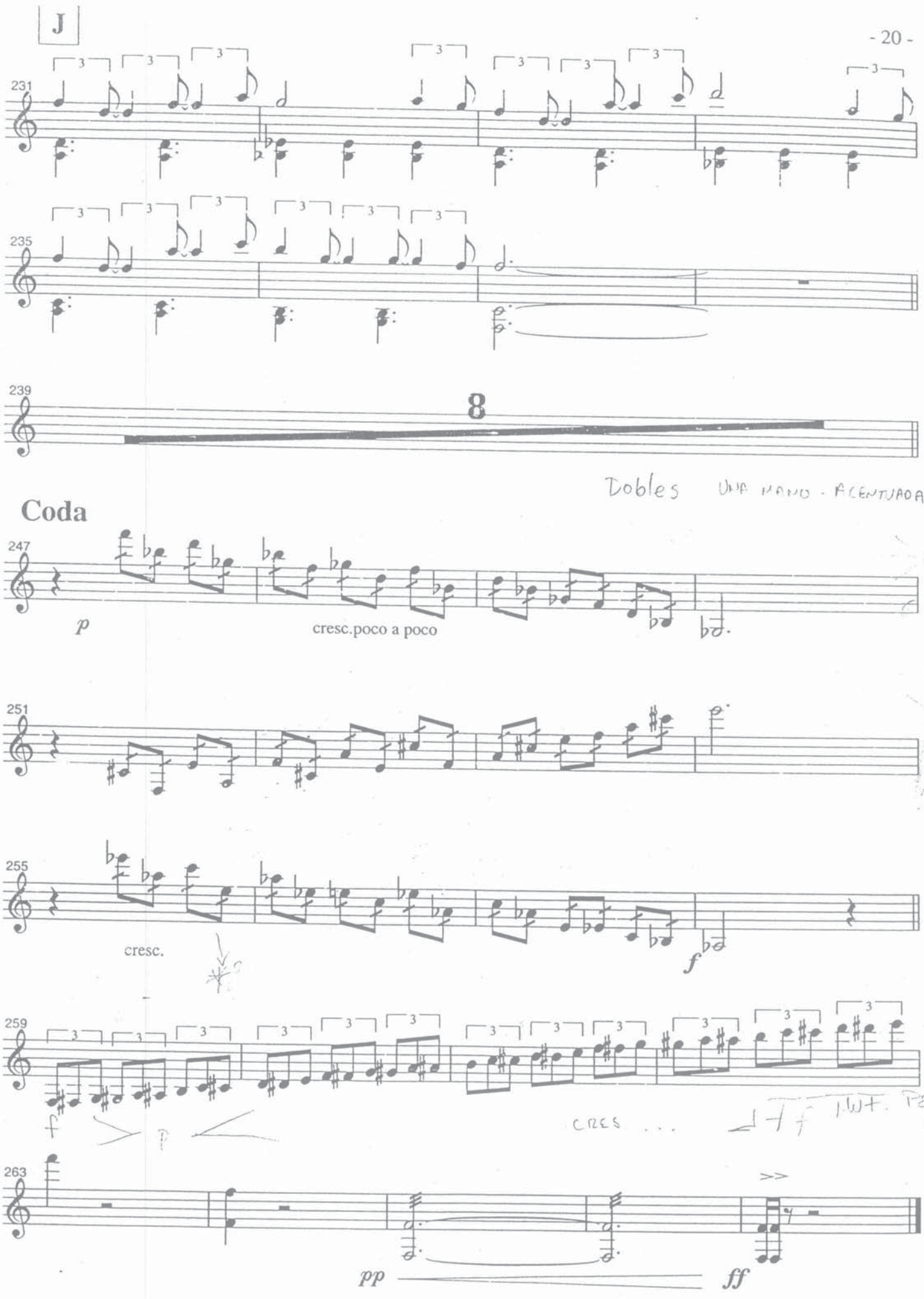



f
rall. e decresc. poco a poco
molto rall. e decresc.
Lento (molto expressivo)
→ mas lento y expresivo
p
rall.

Presto


pp
cresc.
f
pp
cresc.
f
pp
cresc.
ff
rall. e decresc...
decresc.
G
Vigoroso ♩. 96
188
pp
mf
cresc. e accell. poco a poco
190
p
sub.
cresc.
(freely)
193
rall ....


H
Presto (tempo I)
195
f
(l.h. only on piano version)
decresc.
mf
200
205
211
(l.h. on orq.version)
I
r.h. f
l.h. mf
216
221
226


J
231
235
239
8
Dobles UNA MANO - ACENTUADA
Coda
247
p
cresc.poco a poco
251
255
cresc.
f
259
CRES ...
INT. PEDAL ABAJO
263
pp
ff

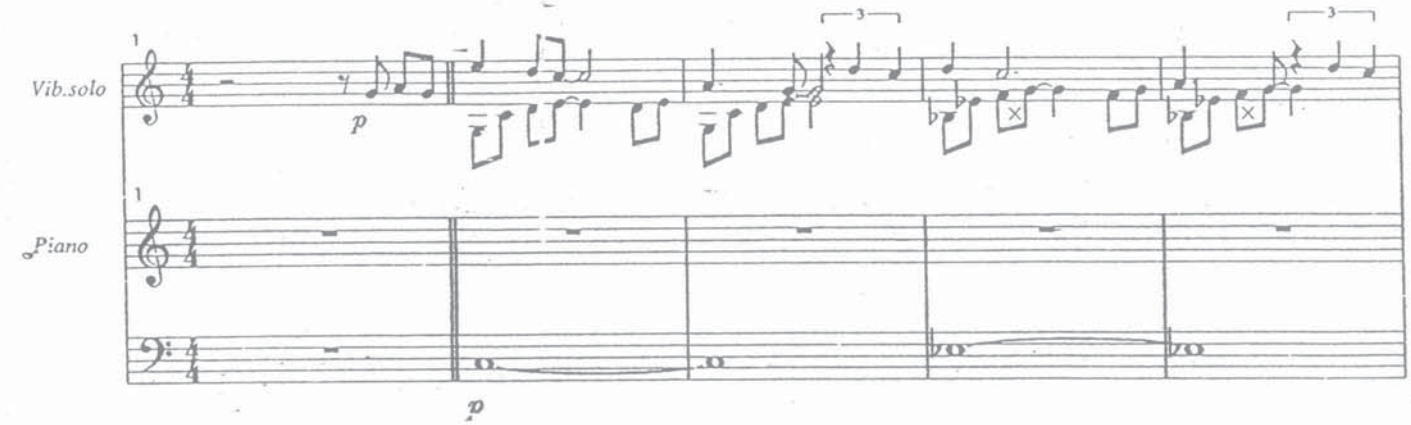
Dedicated to Evelyn Glennie

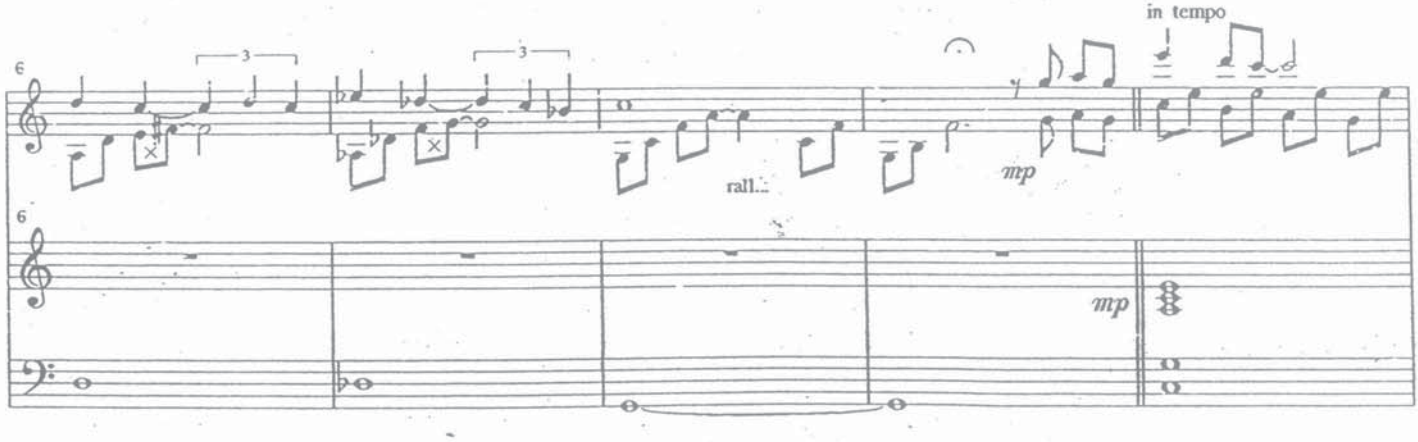
Ney Rosauro

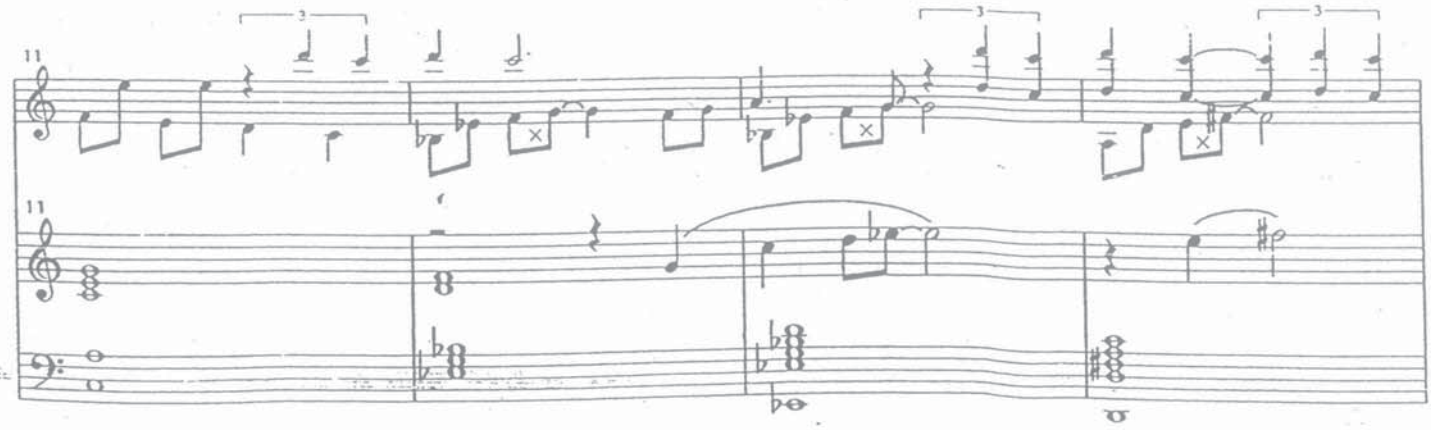
Concerto for Vibraphone and Orchestra

I)

Recitativo (Dolce, poco rubato)



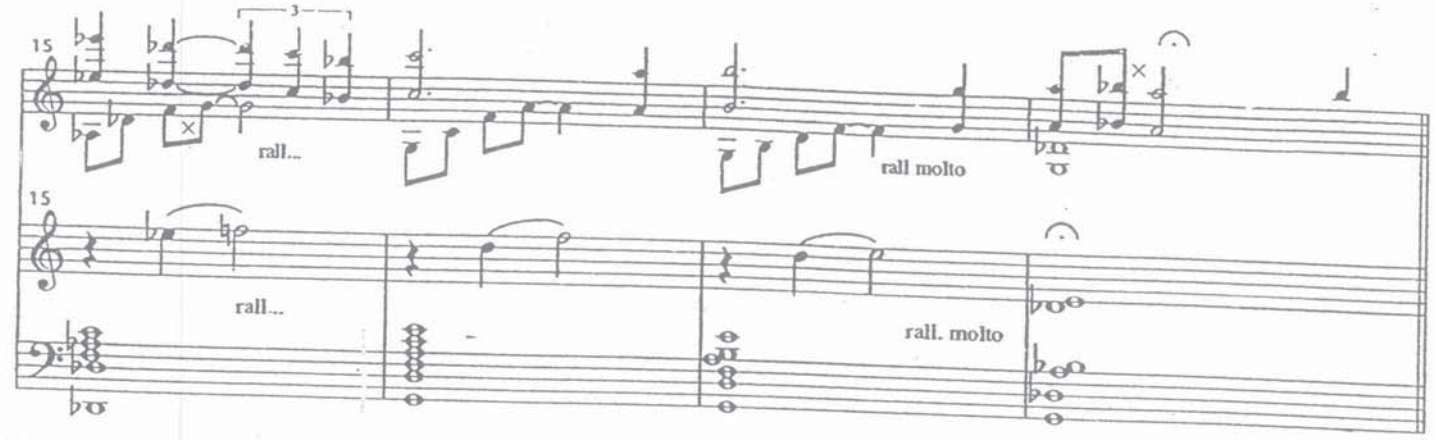




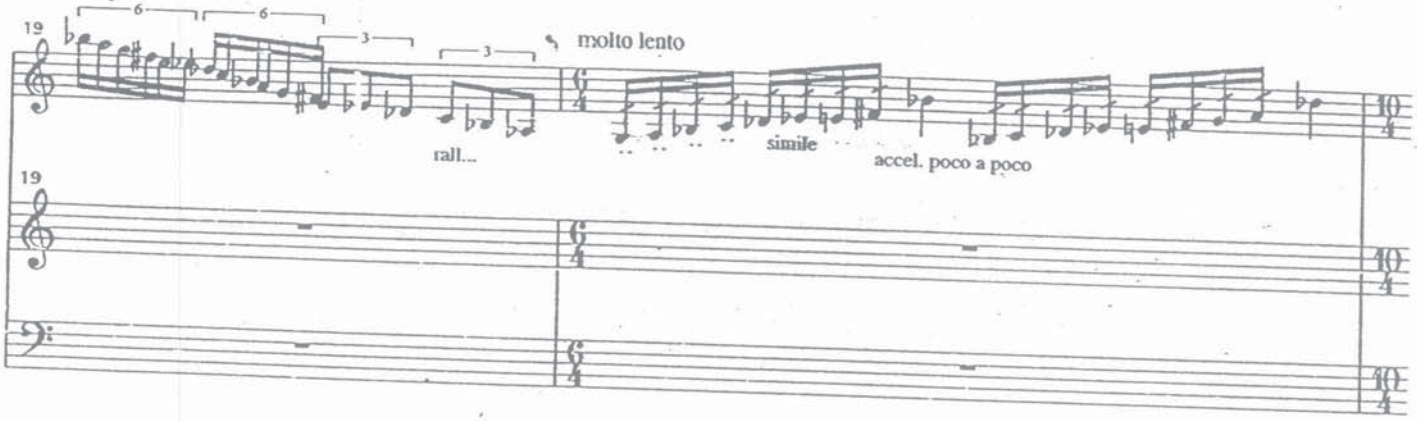
Copyright 1996 © Pro Percussão
All rights reserved

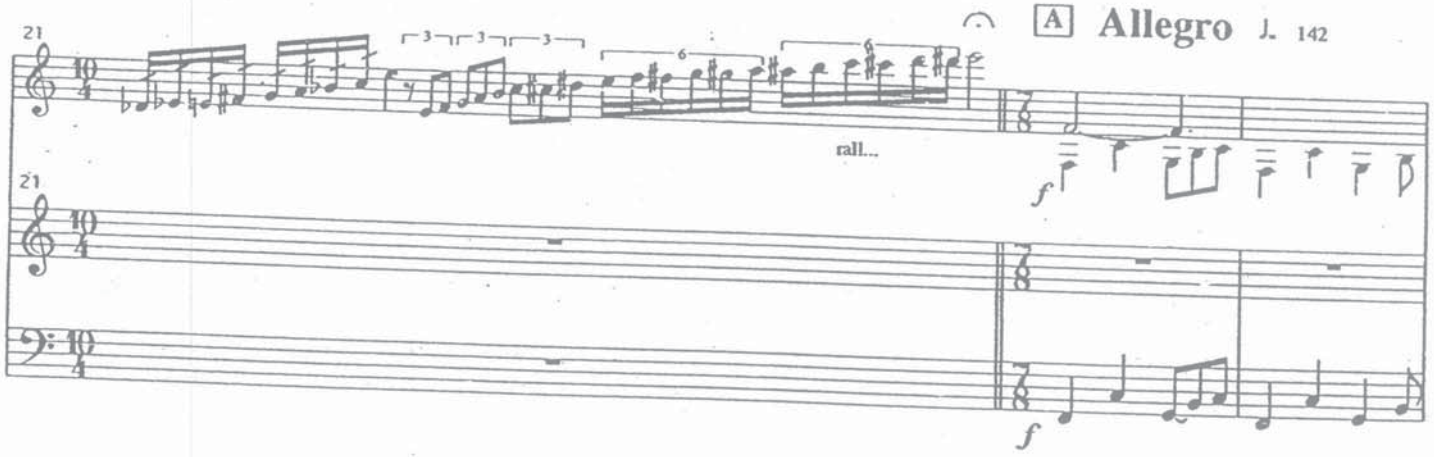
Caixa Postal 5063 (UFSM) , Santa Maria, RS , Brazil

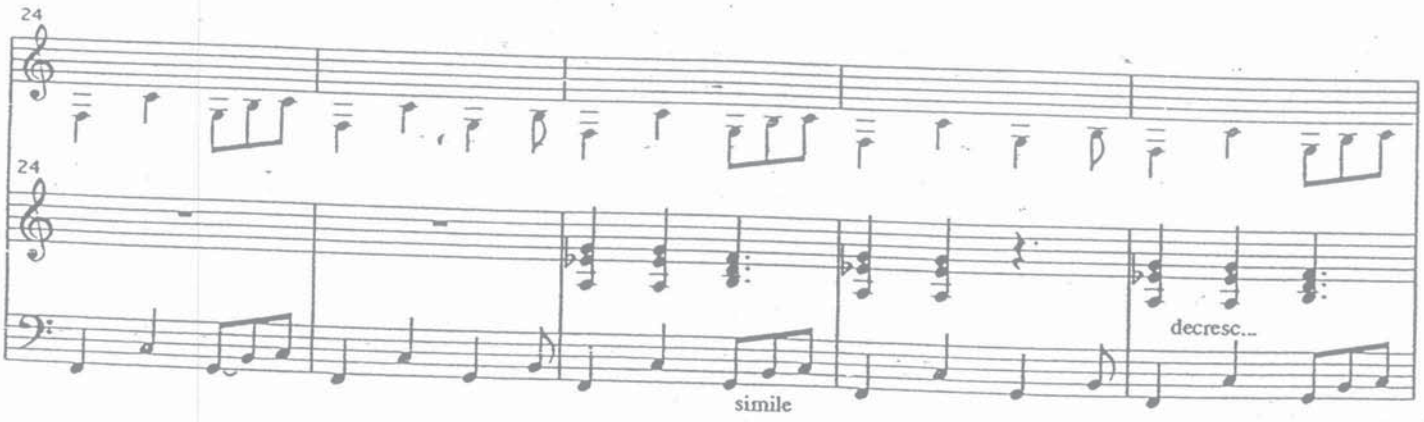
Registered at GEMA (Germany)

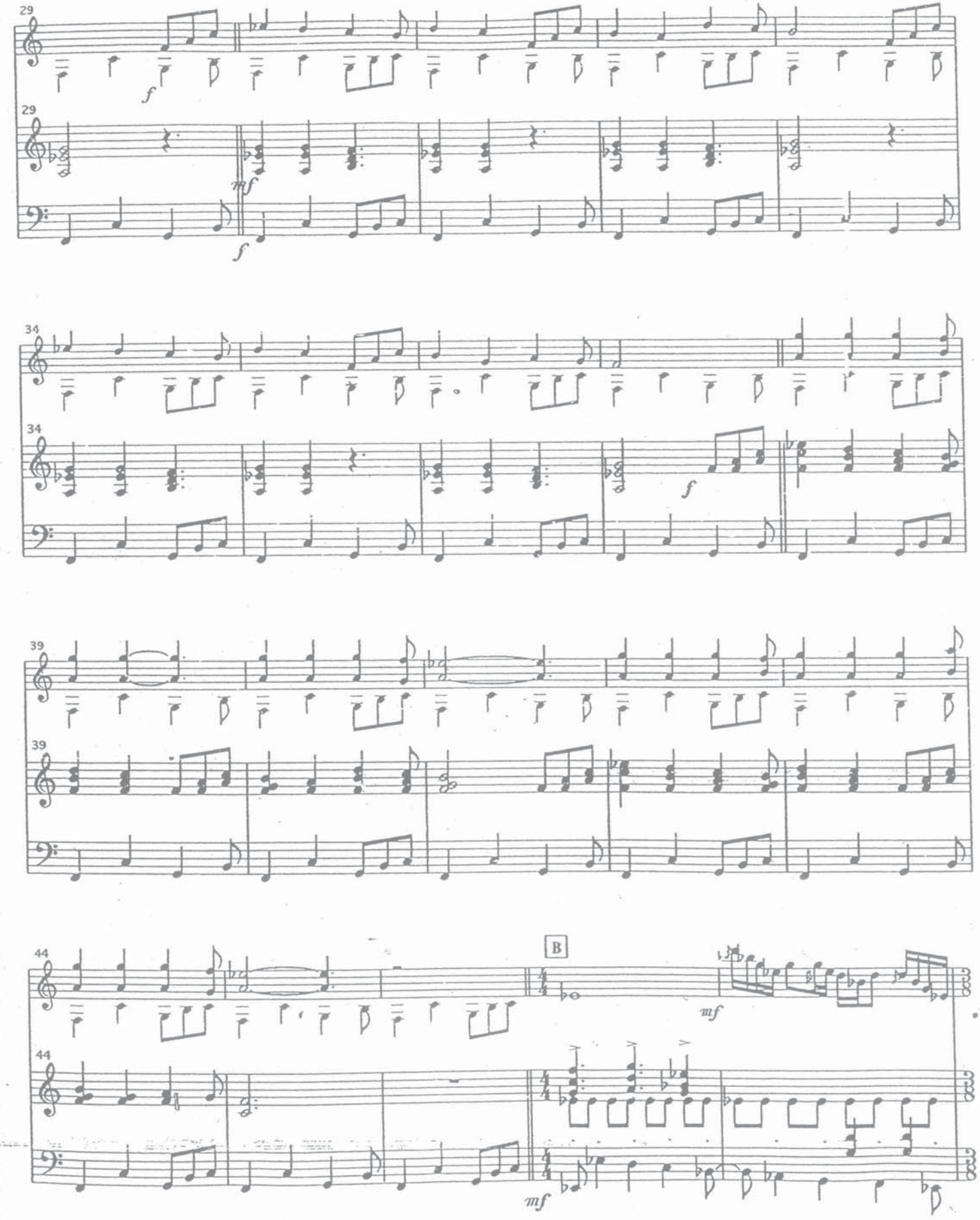

15
rall...
rall molto
15
rall...
rall. molto

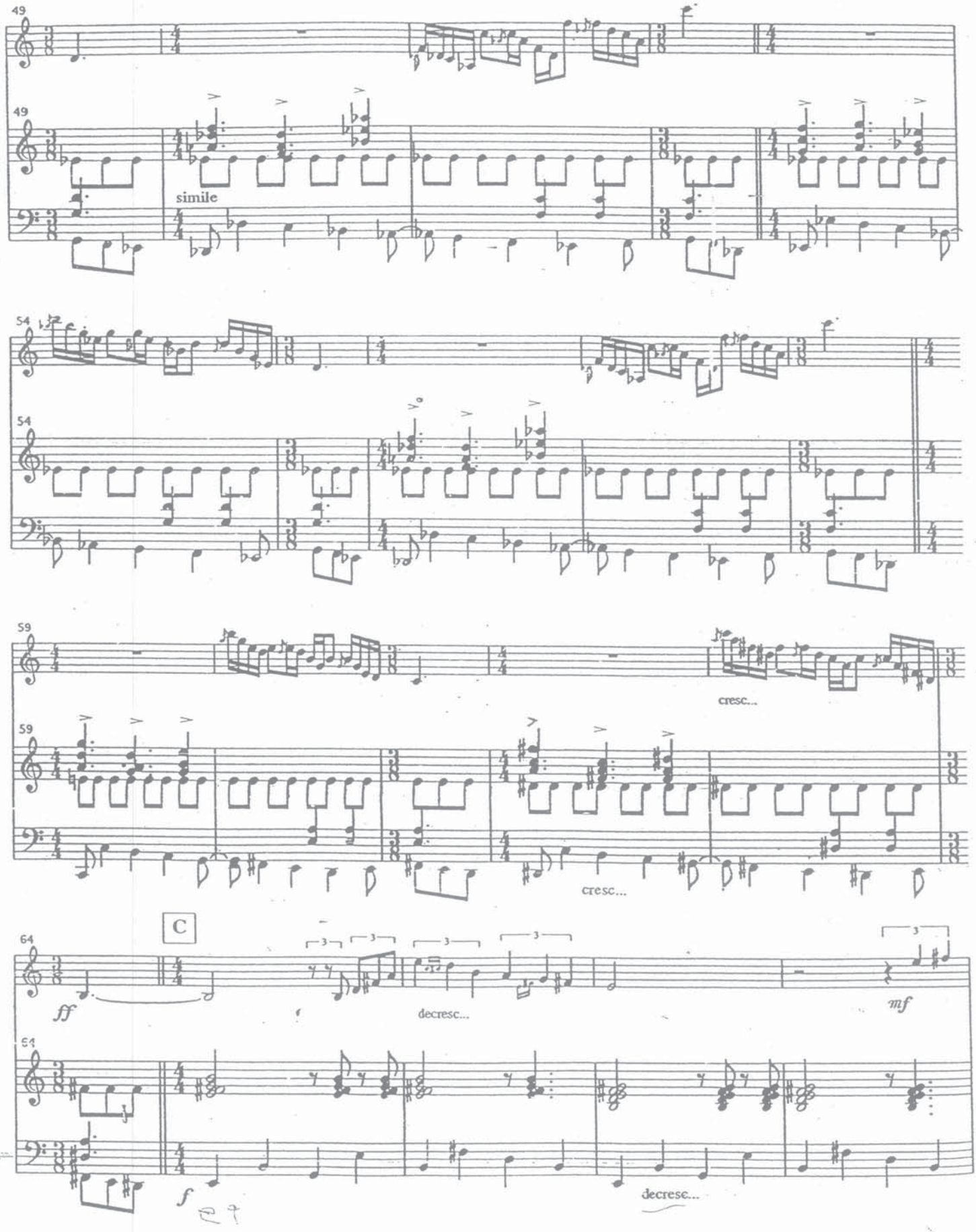
Freely

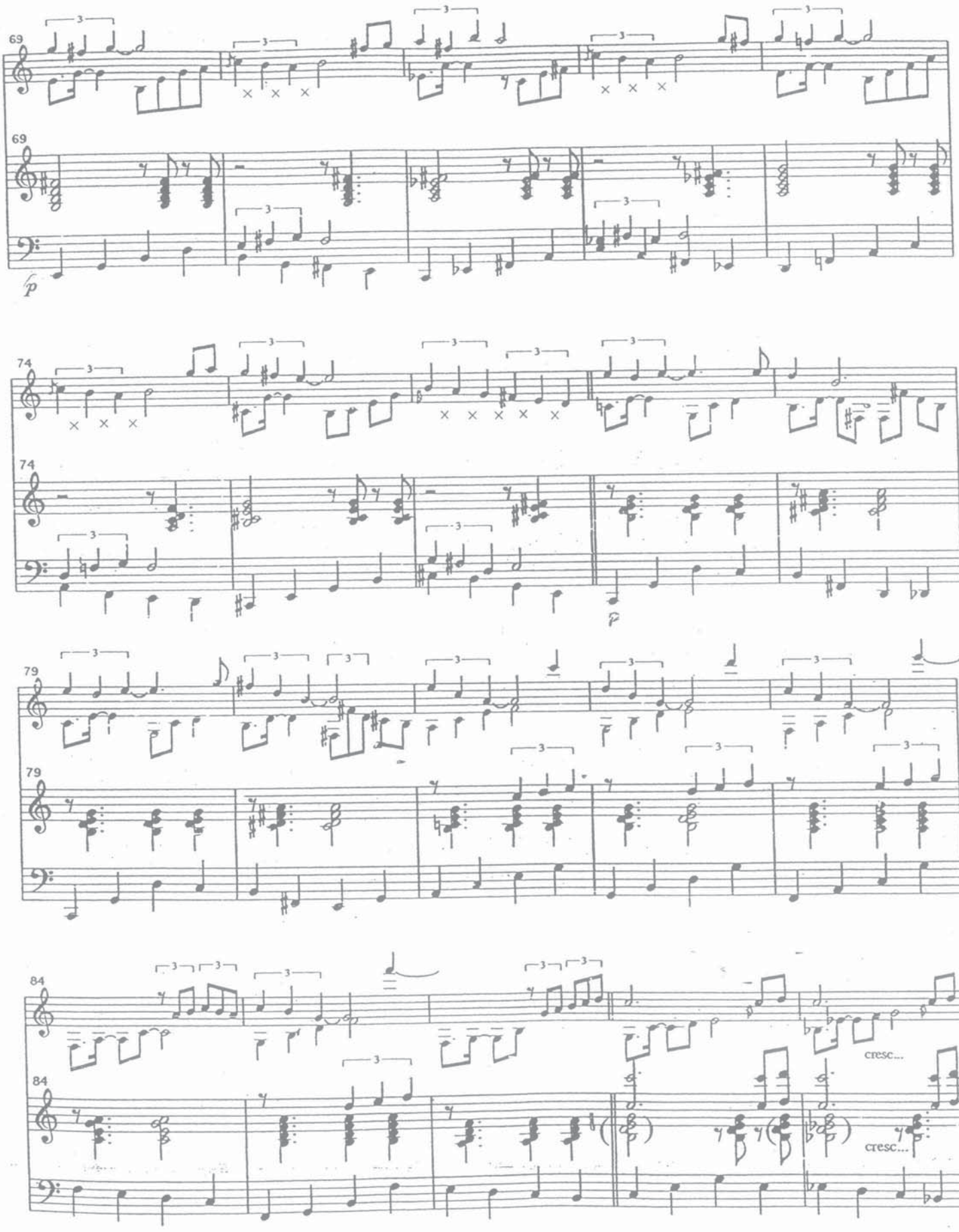

19
molto lento
rall...
simile
accel. poco a poco
19

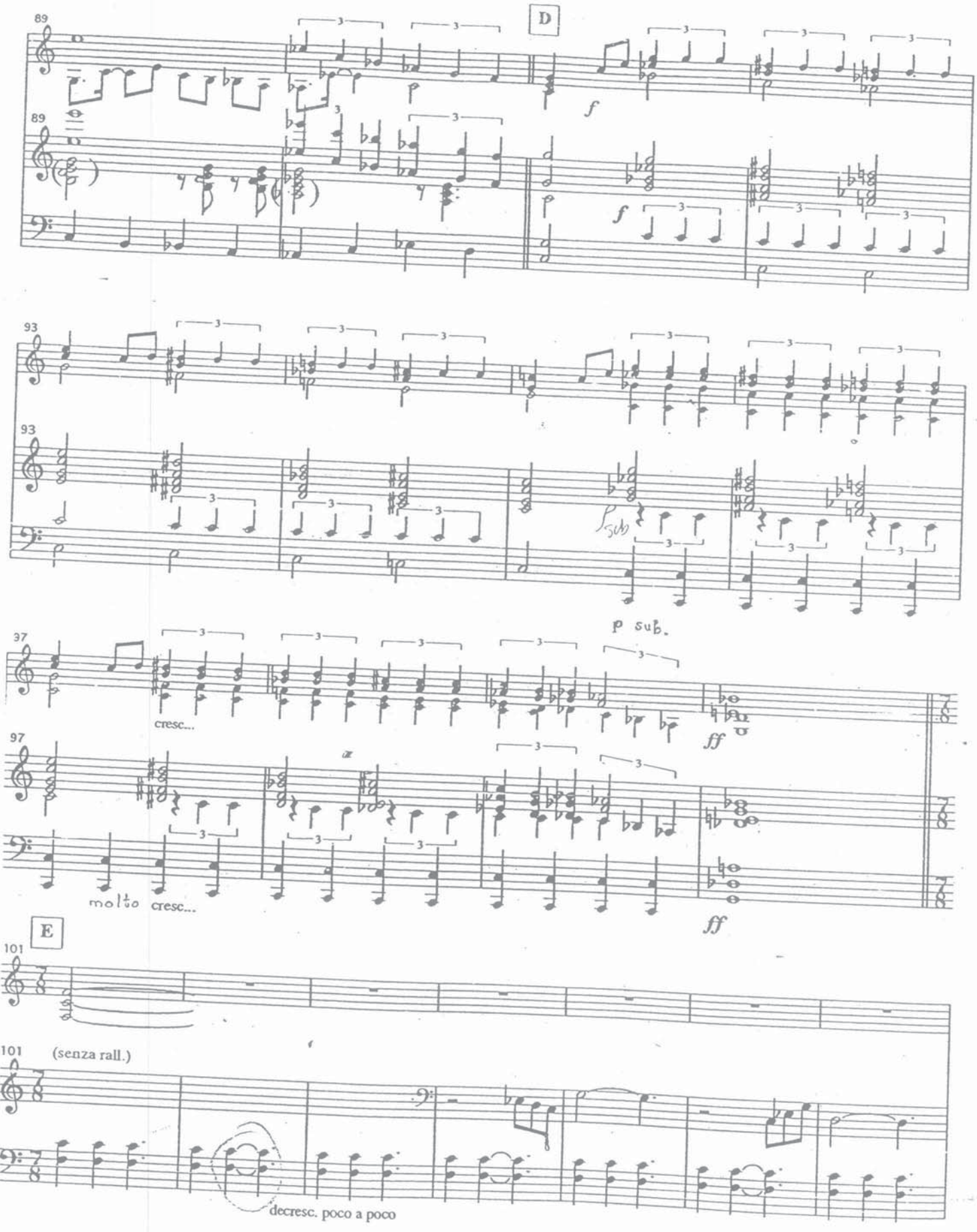

21
A Allegro ♩. 142
rall...
f
21
f

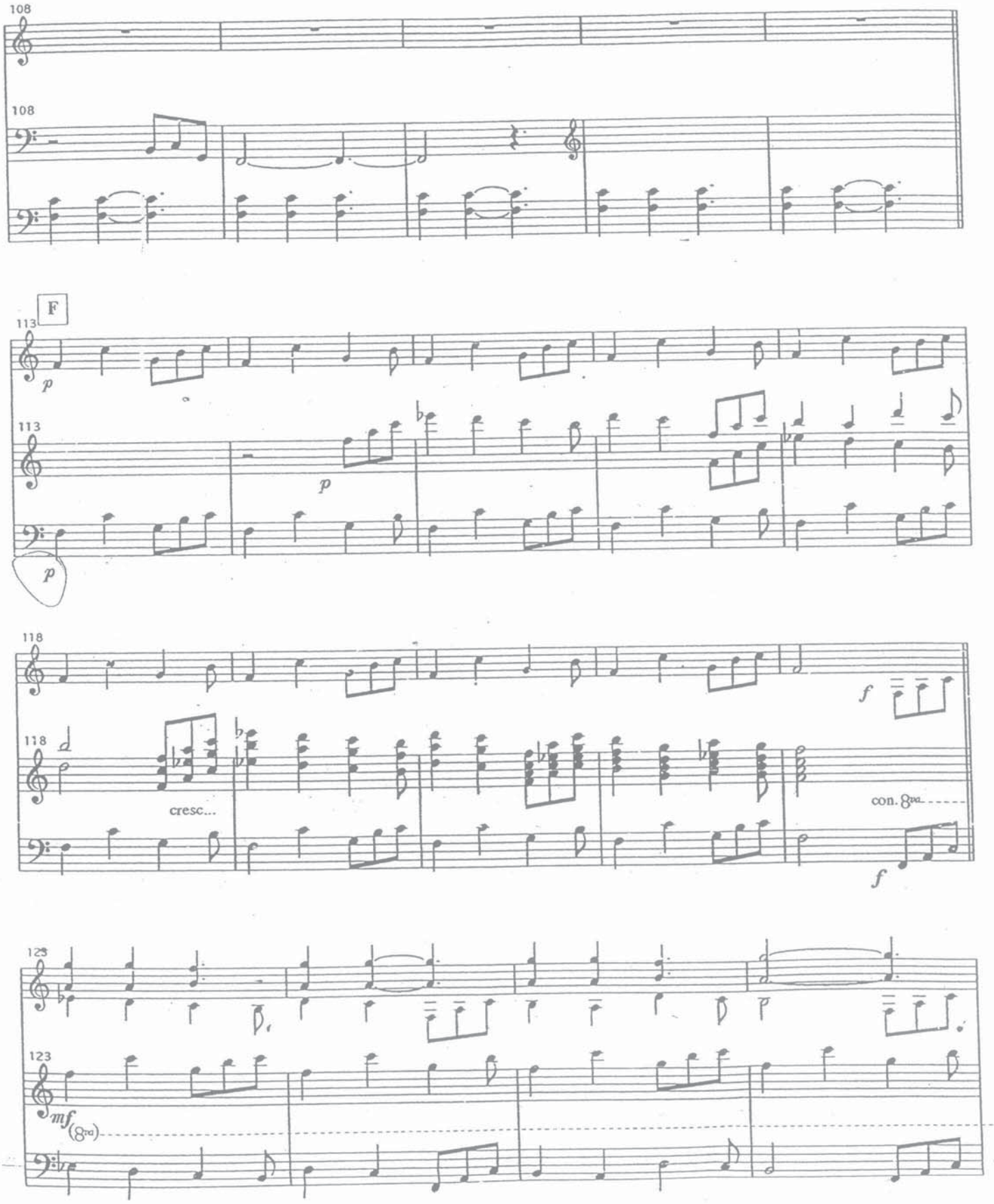

24
24
decresc...
simile

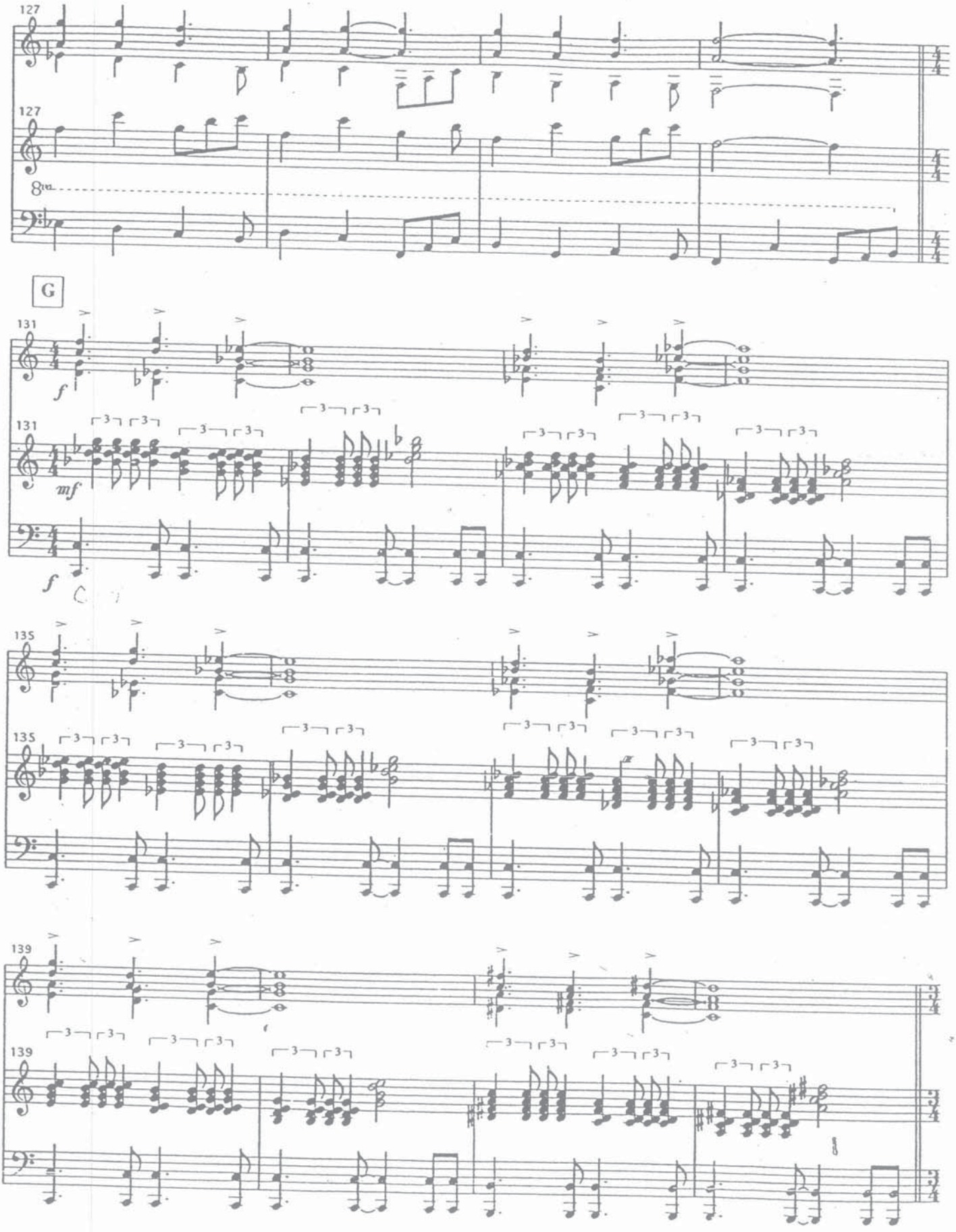

29
f
29
mf
f
34
34
f
39
39
44
B
mf
44
mf

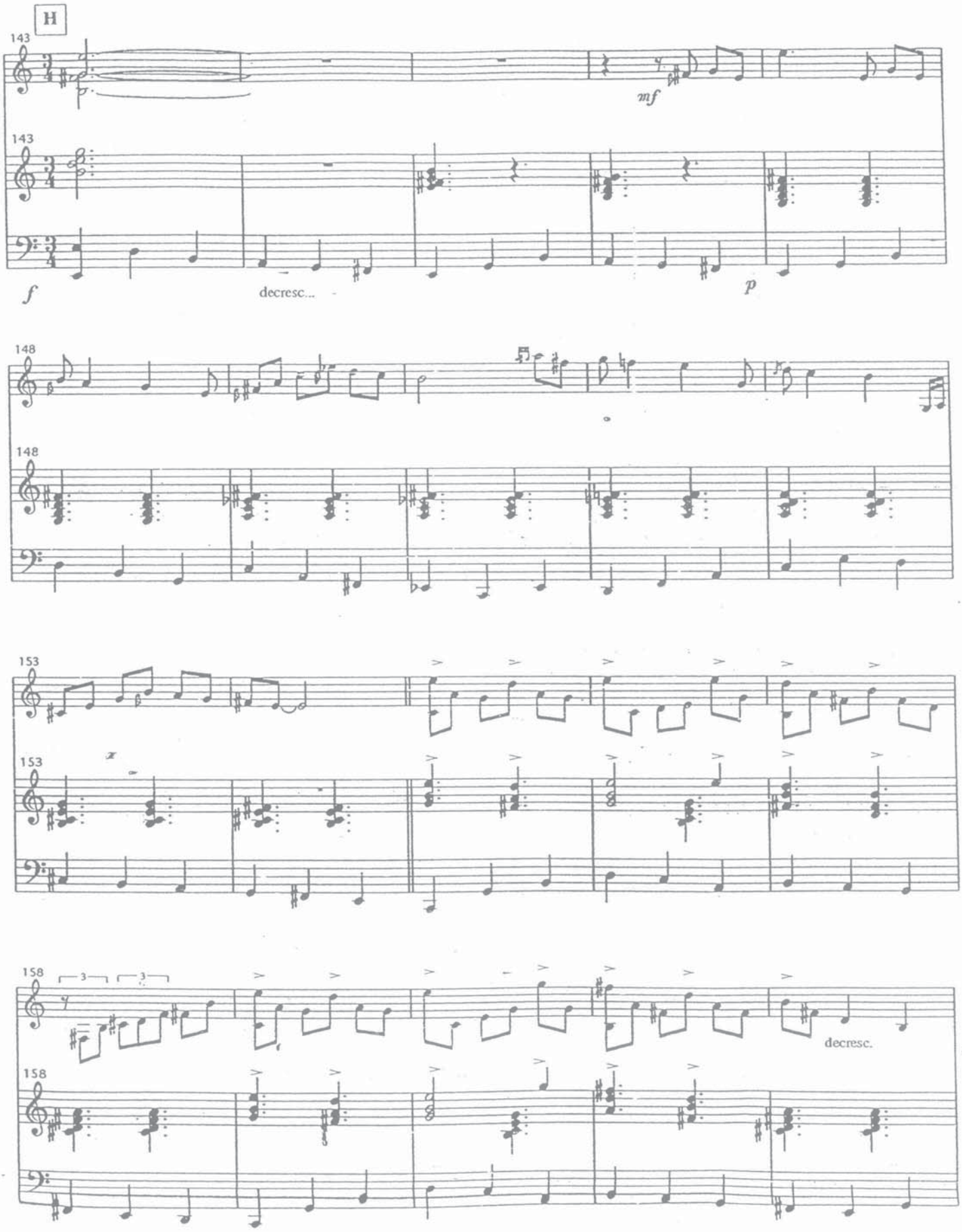

49
49
simile
54
54
59
59
cresc...
cresc...
C
64
ff
decresc...
mf
64
f
decrese...

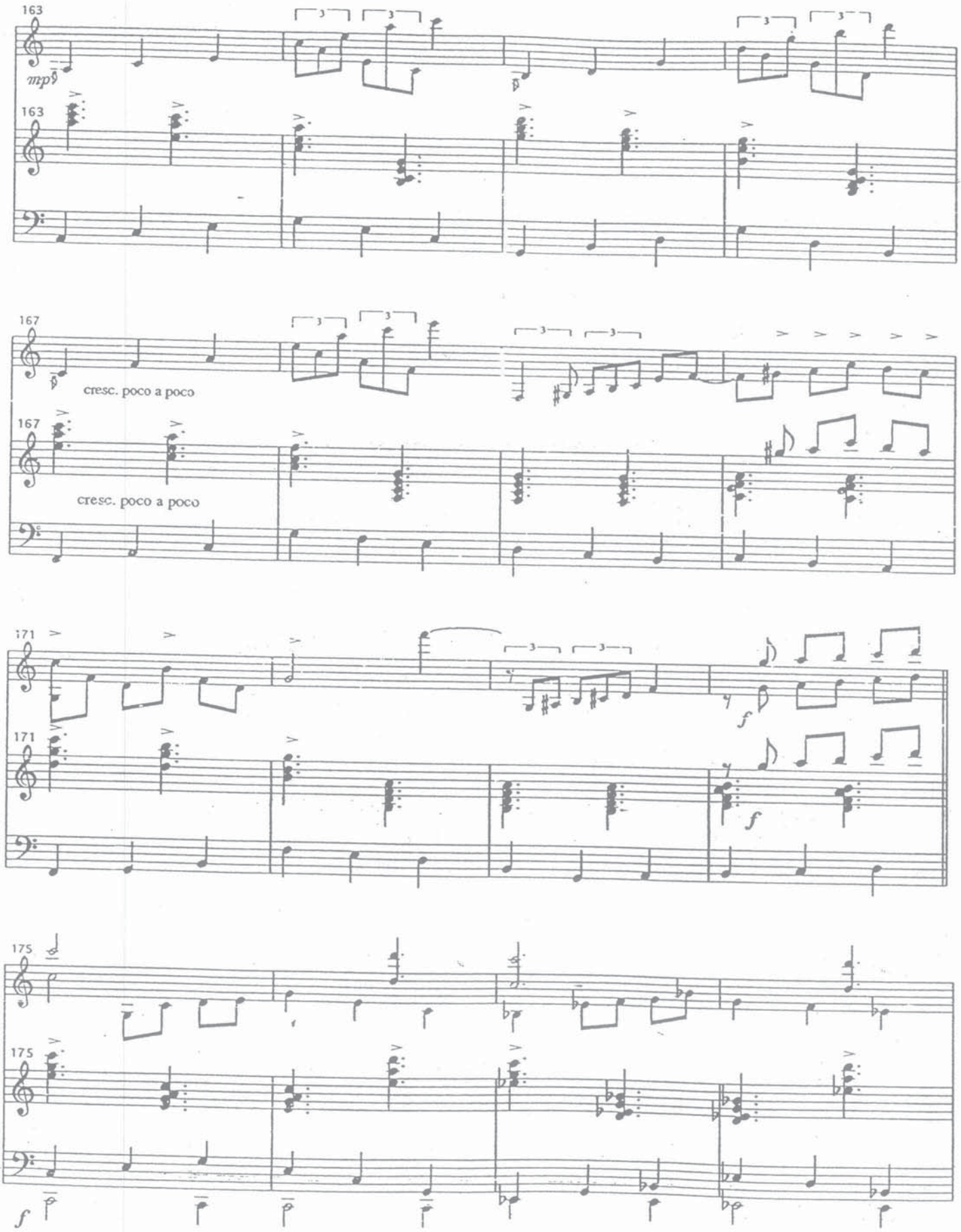

69
69
74
74
79
79
84
84
cresc...
cresc...

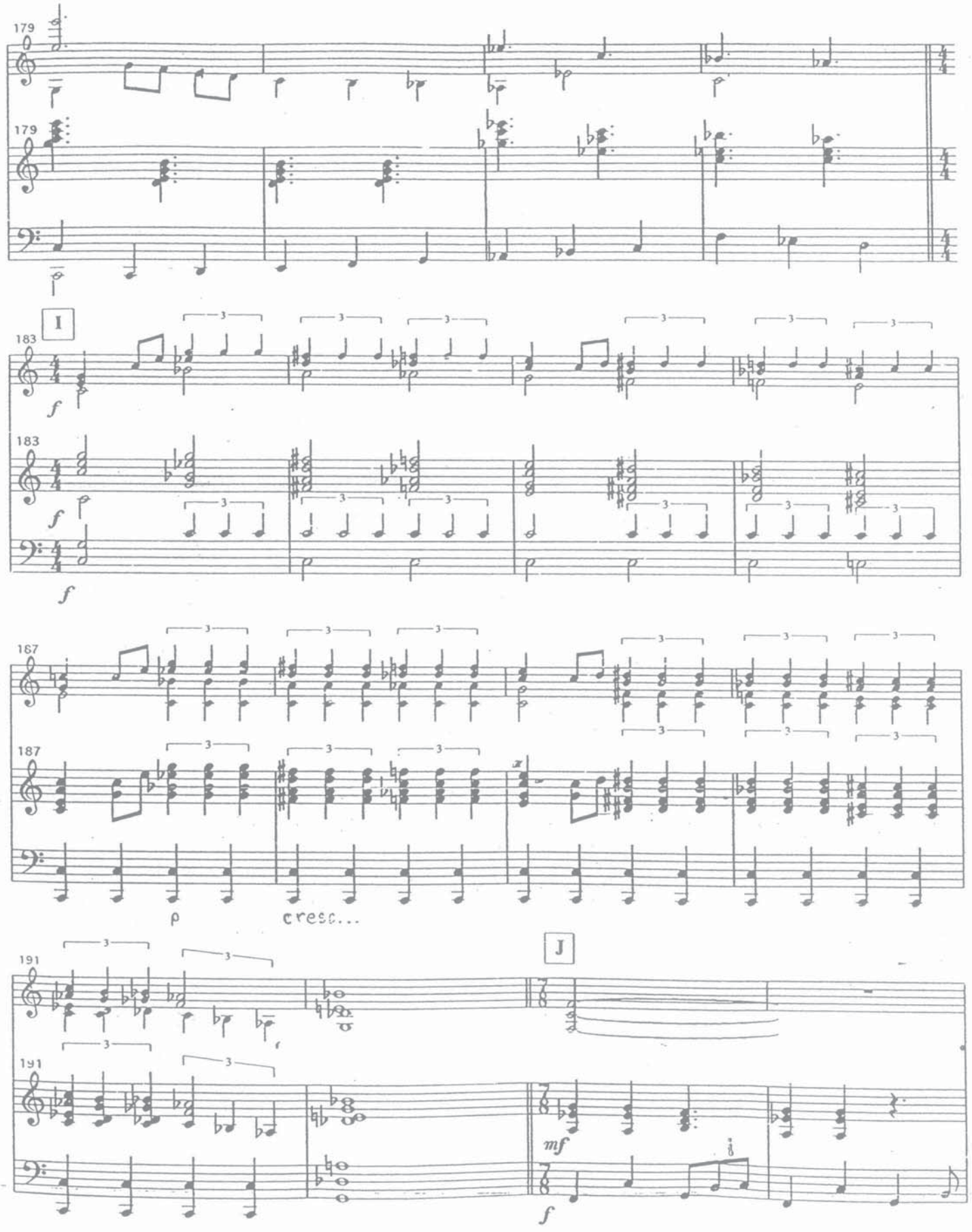

89
D
f
89
f
93
93
p sub.
37
cresc...
ff
97
molto cresc...
ff
E
101
101
(senza rall.)
decresc. poco a poco

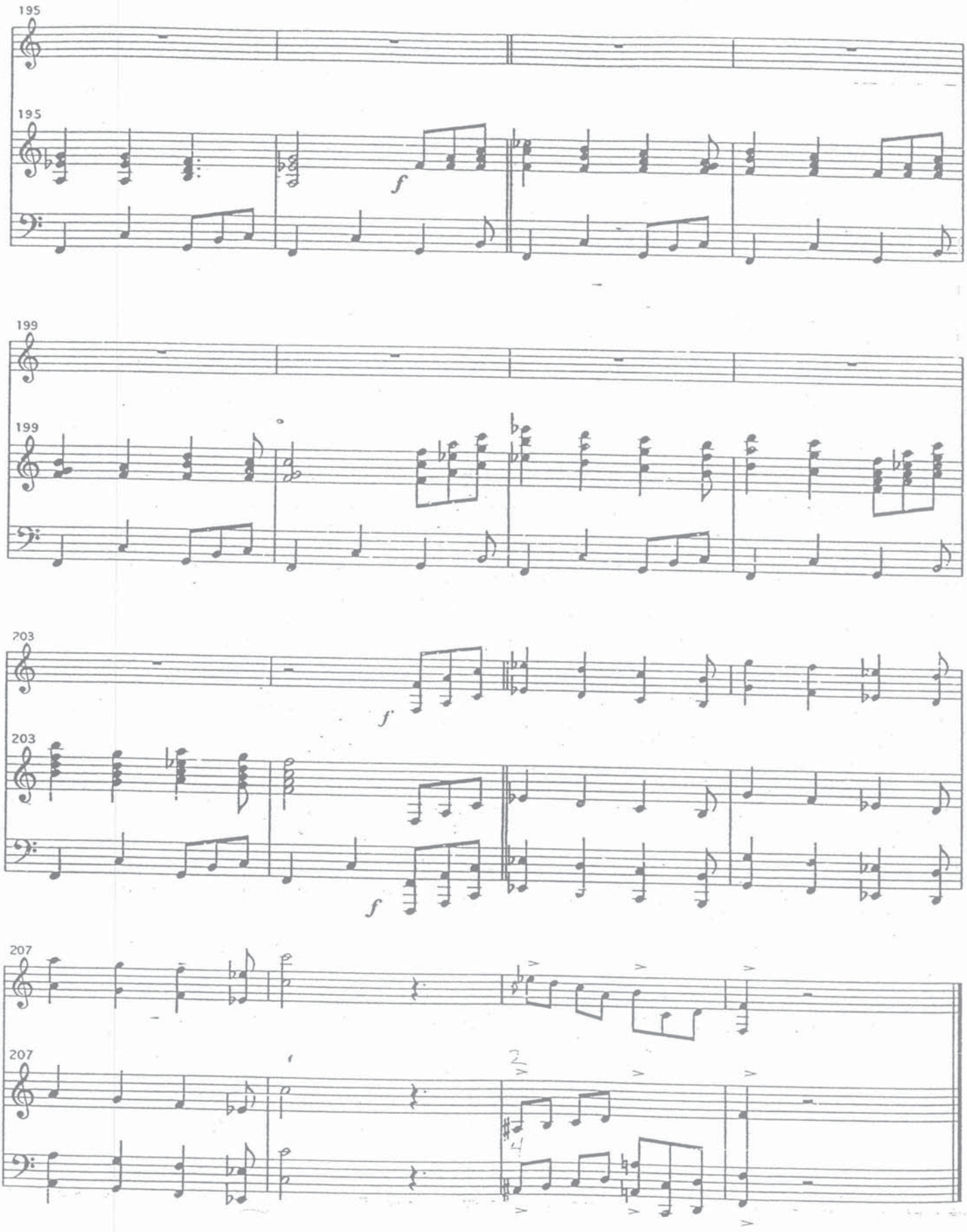

108
108
F
113
p
113
p
p
118
118
cresc...
f
con. 8va
f
123
123
mf (8va)


127
127
8va
G
131
f
131
mf
f
135
135
139
139


H
143
143
mf
f
decresc...
p
148
148
153
153
158
158
decresc.


163
mp
163
167
cresc. poco a poco
167
cresc. poco a poco
171
f
171
f
175
175
f

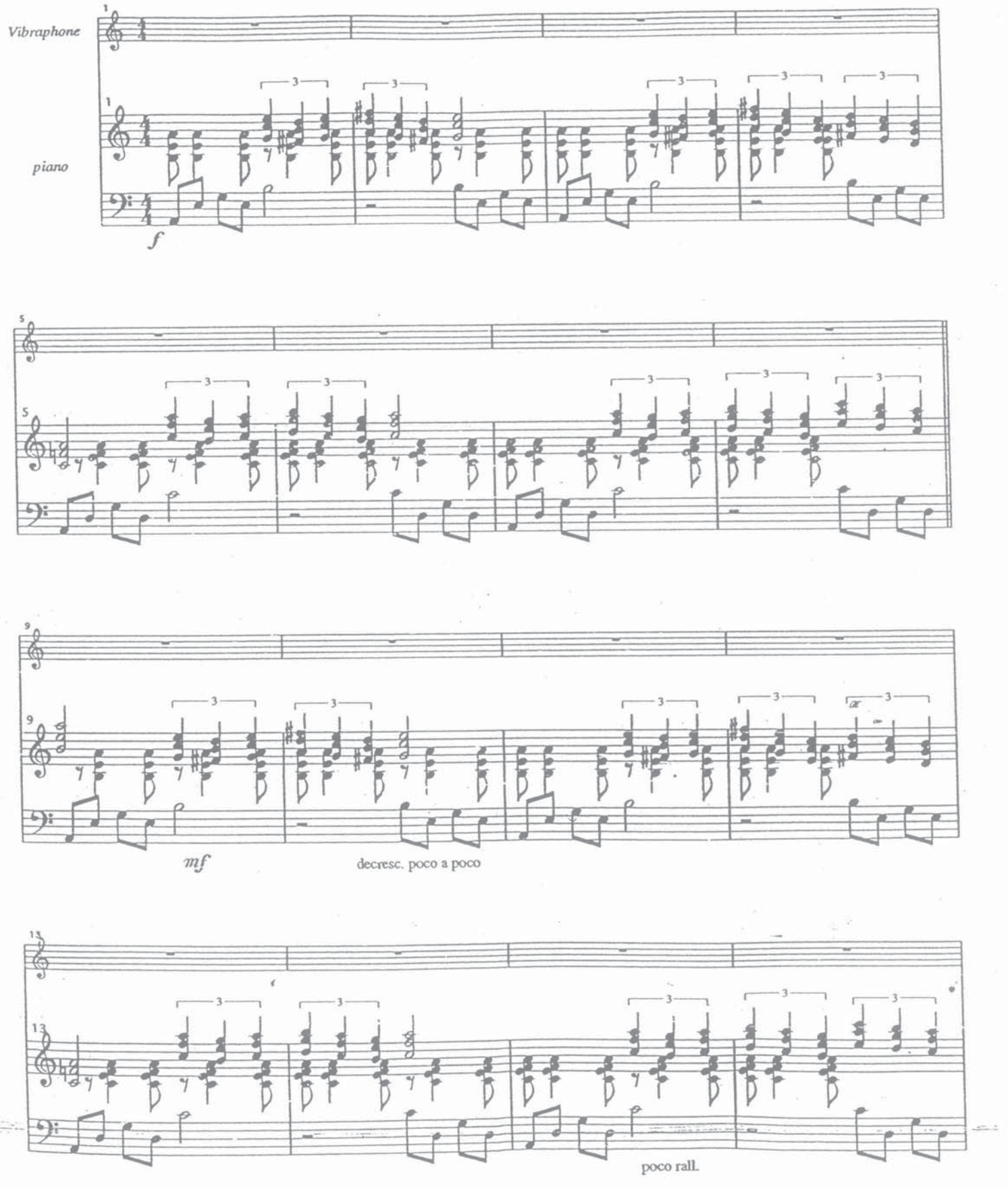

179
179
I
183
f
183
f
f
187
187
p
cresc...
J
191
191
mf
f

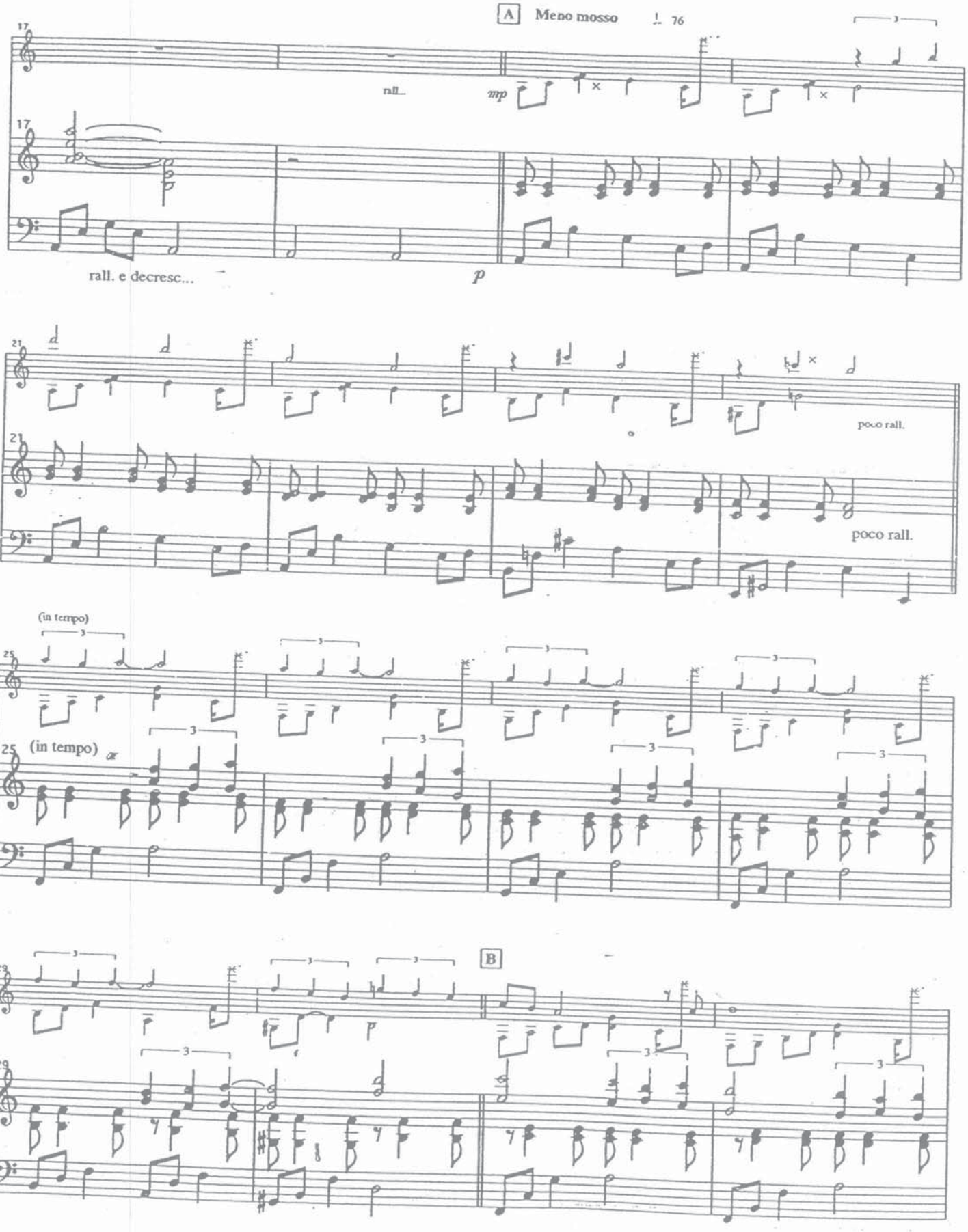

195
195
f
199
199
203
f
203
f
207
207

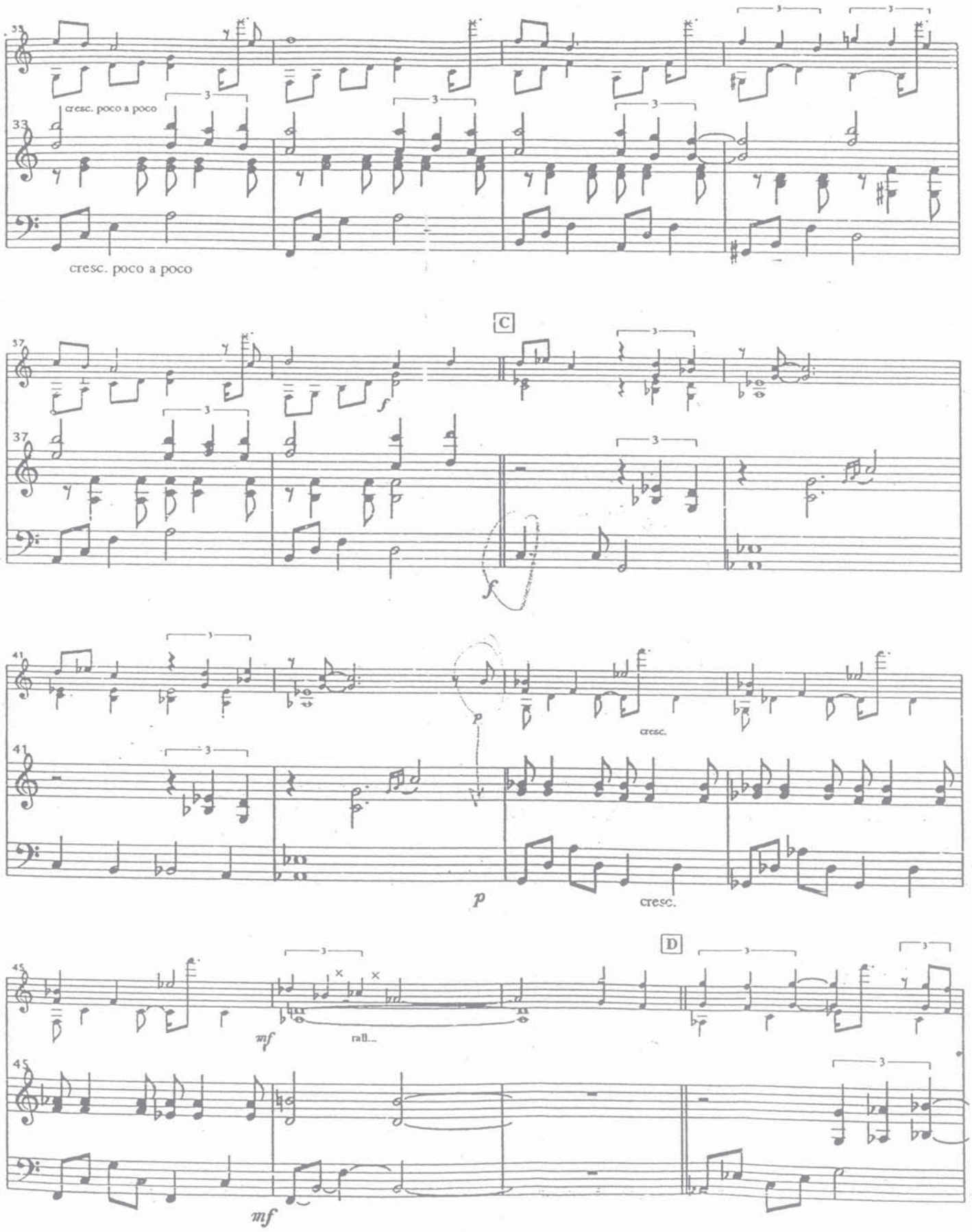
II) Acalanto

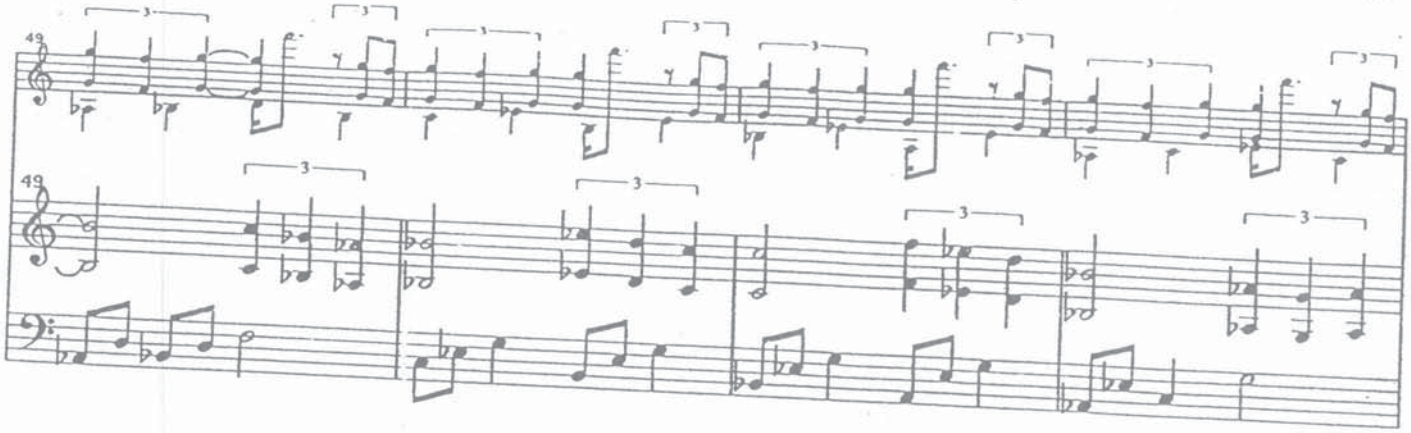
(Based on the Brazilian lullaby "Tutú Marambá")

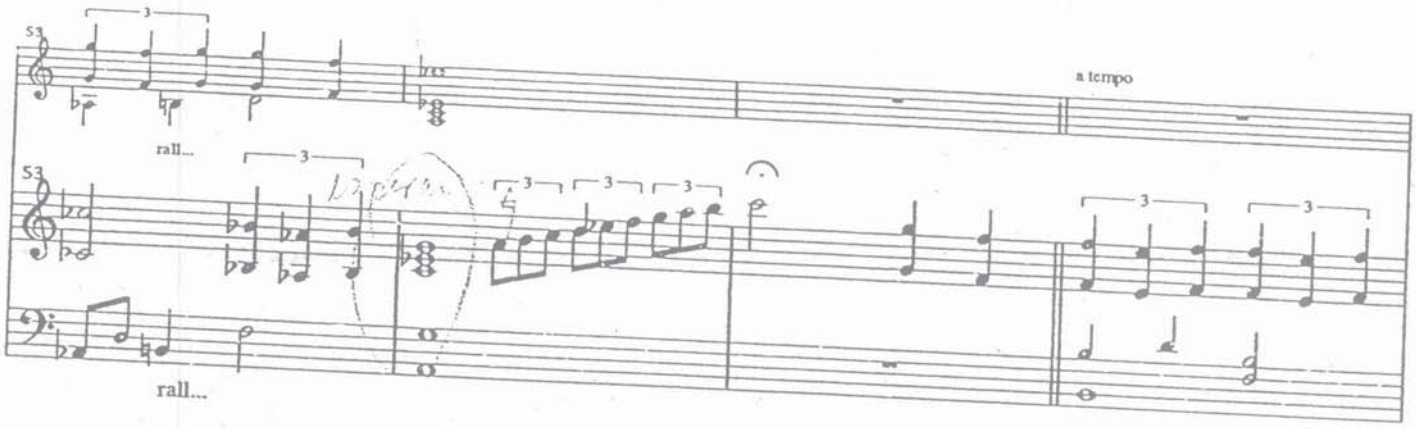
MAESTOSO ♩= 92



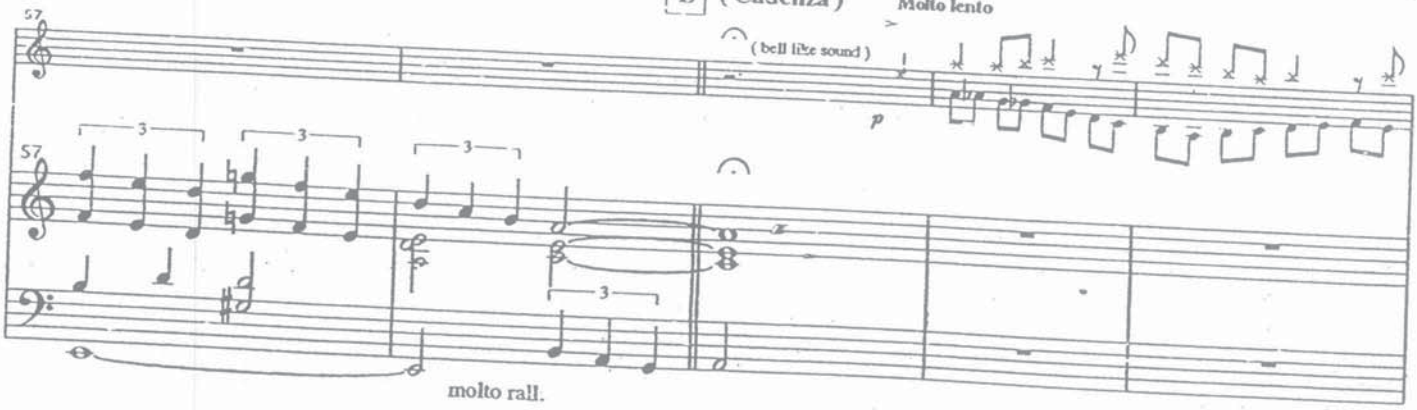

A
Meno mosso
♩ 76
17
rall.
mp
rall. e decresc...
p
21
poco rall.
poco rall.
(in tempo)
25
(in tempo)
B
29

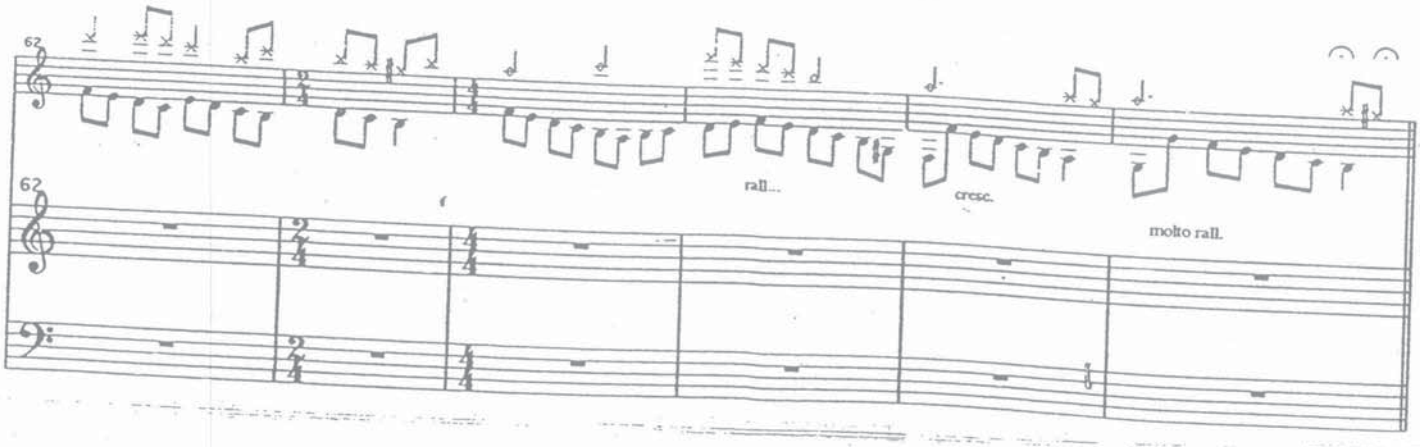

33
cresc. poco a poco
33
cresc. poco a poco
C
37
37
f
f
41
p
cresc.
41
p
cresc.
D
45
mf
rall...
45
mf



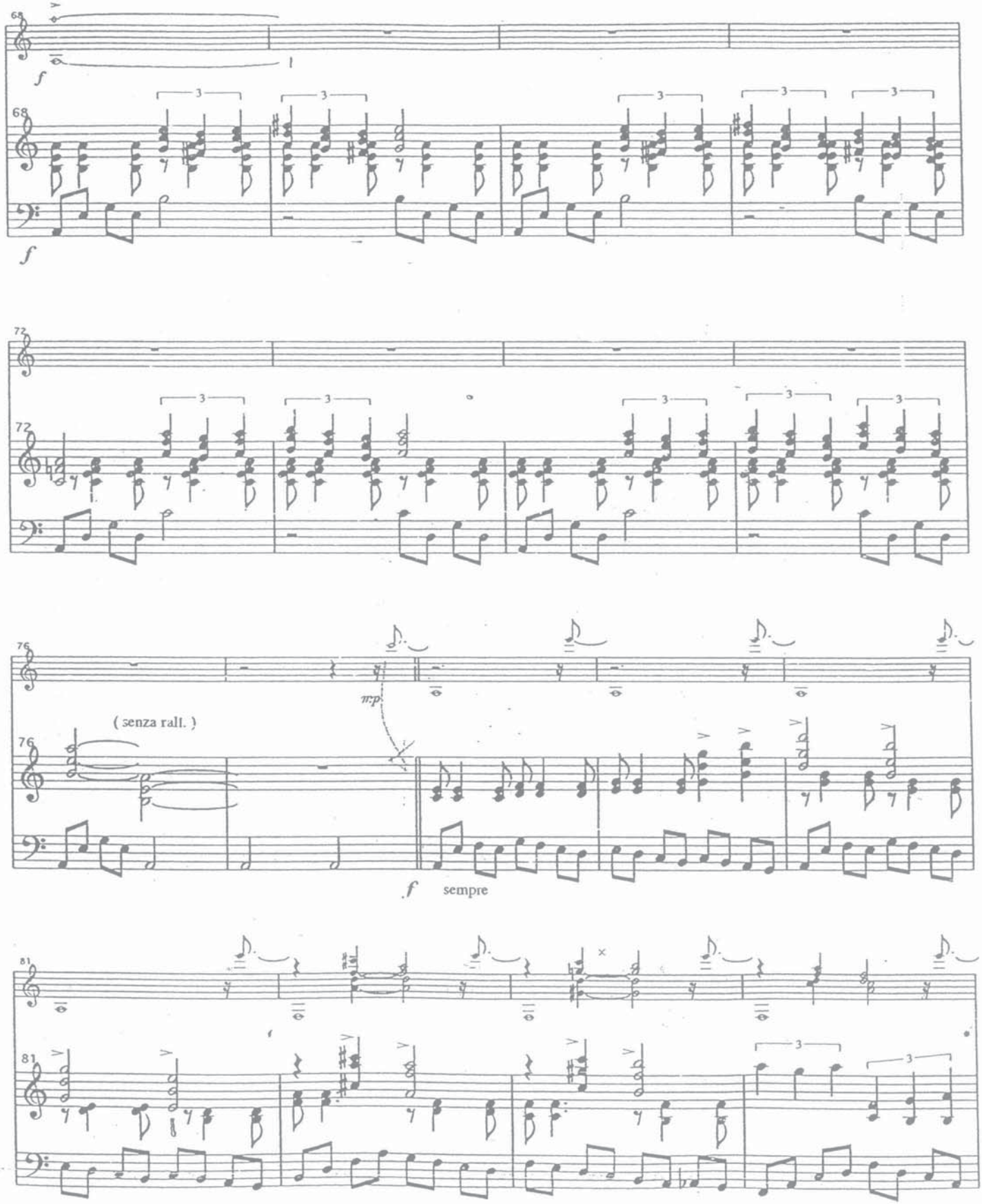


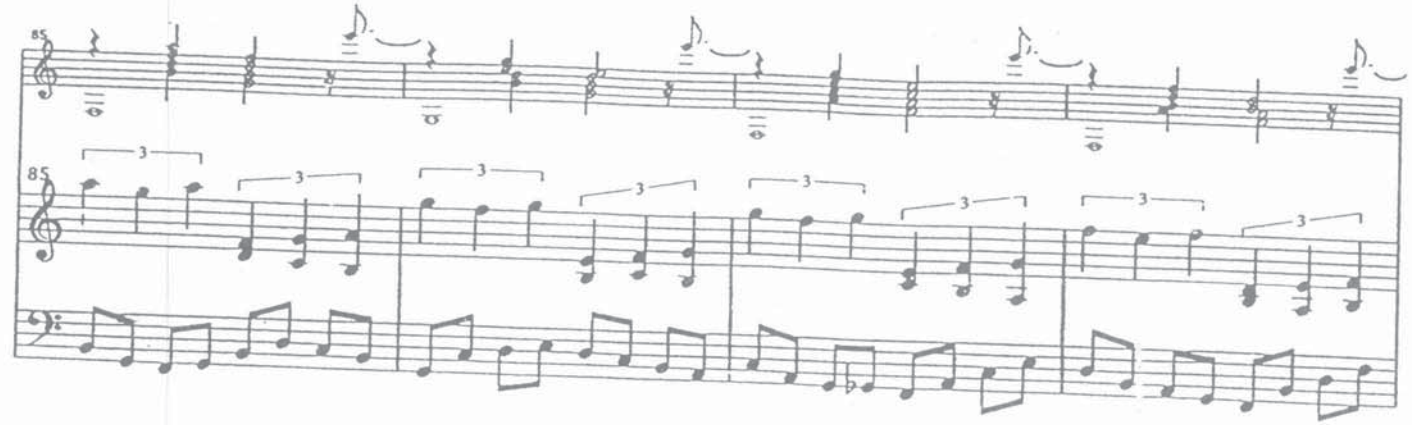
E (Cadenza) Molto lento

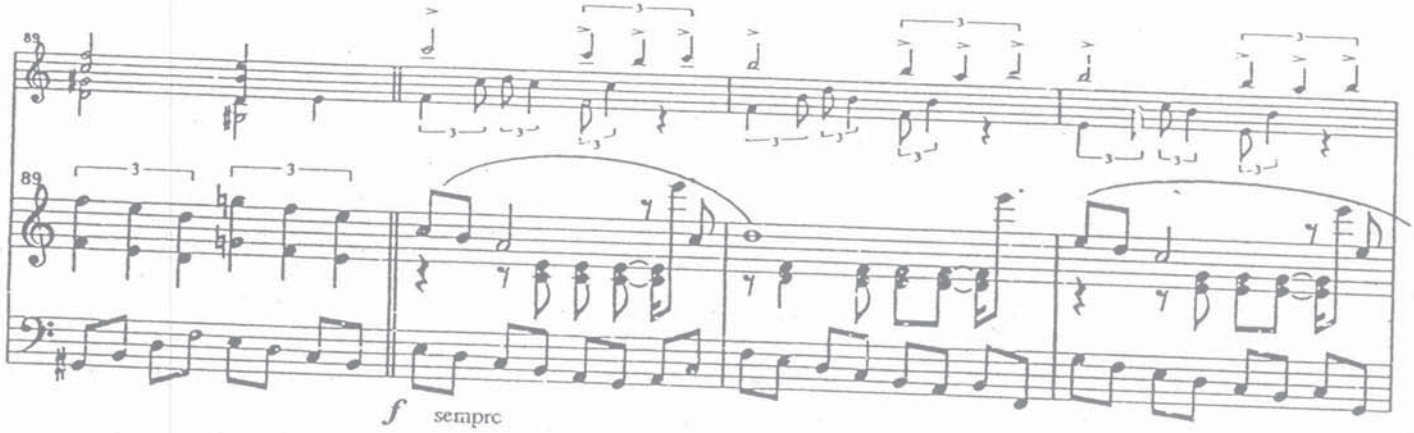


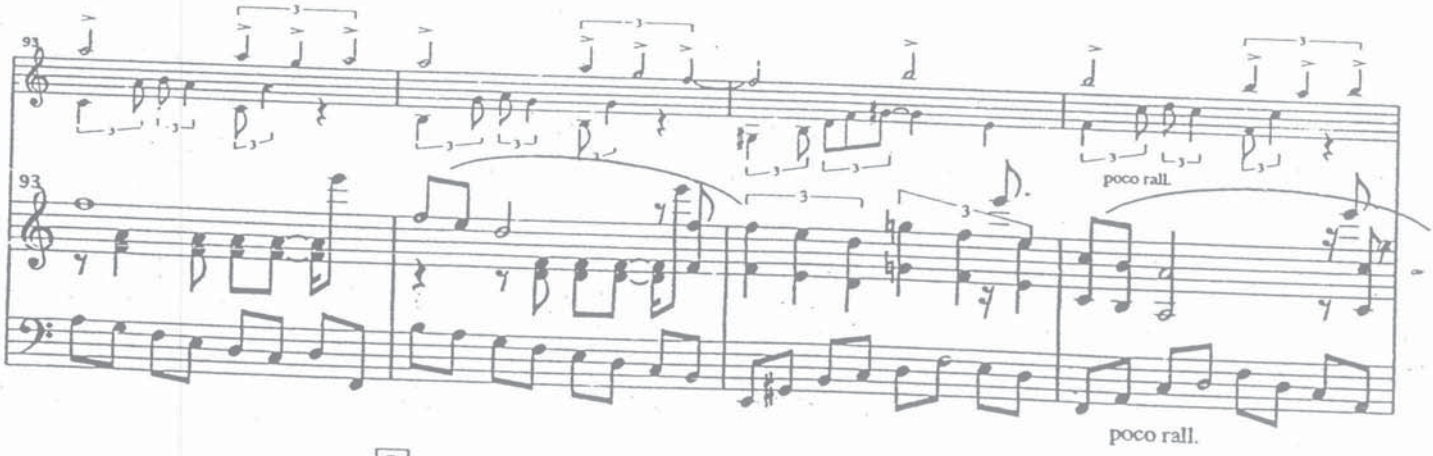


F MAESTOSO (Tempo I)

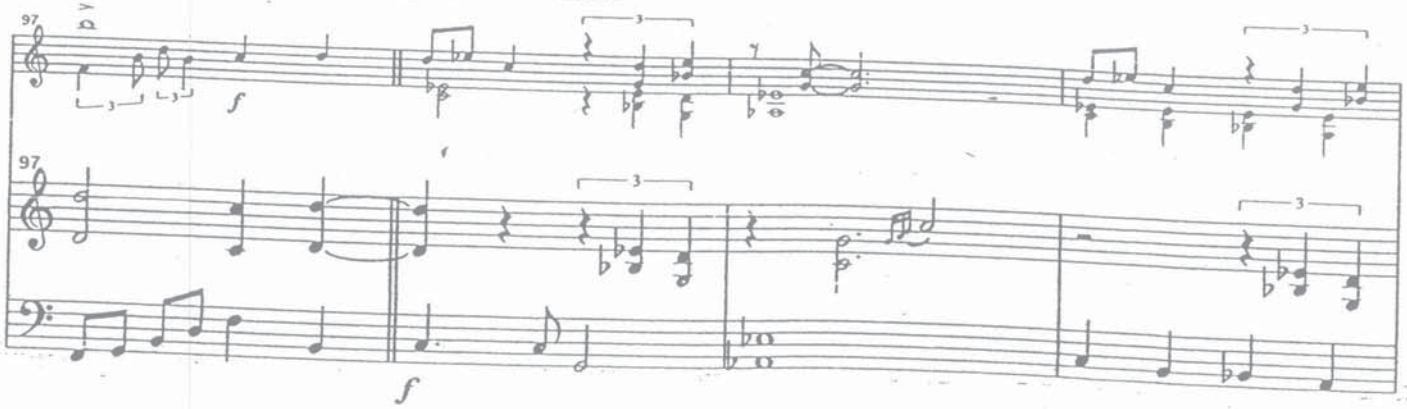


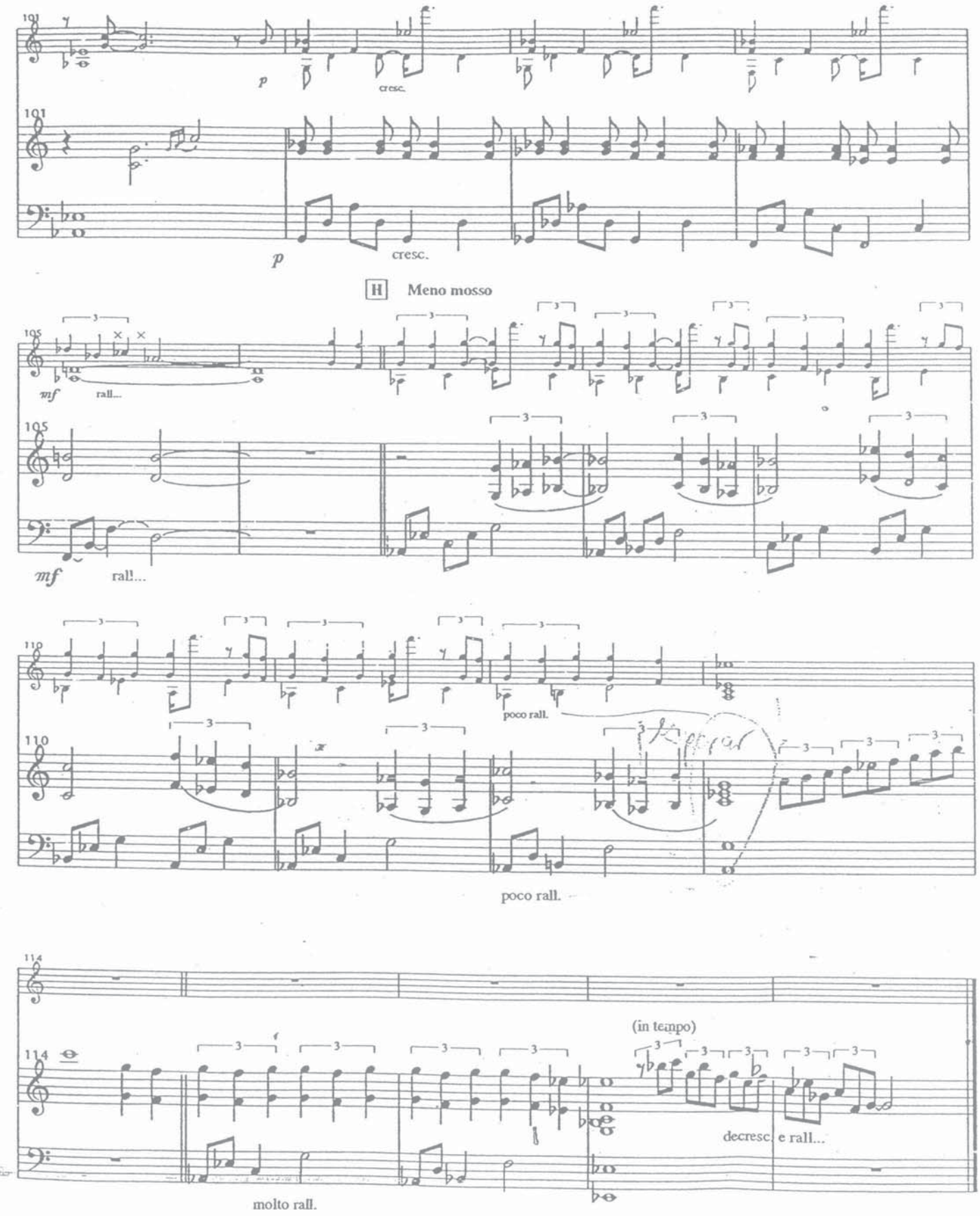






G Poco meno mosso

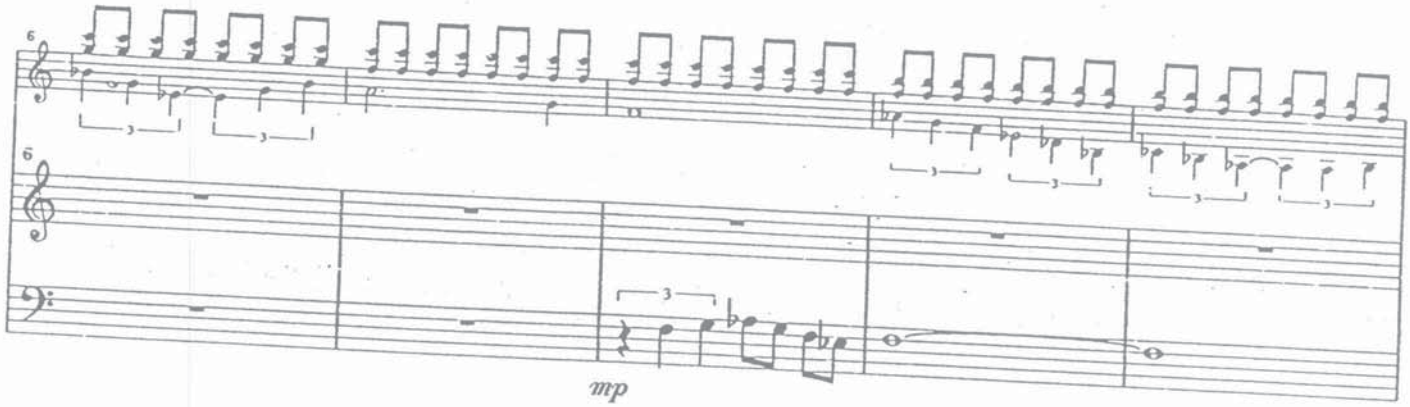


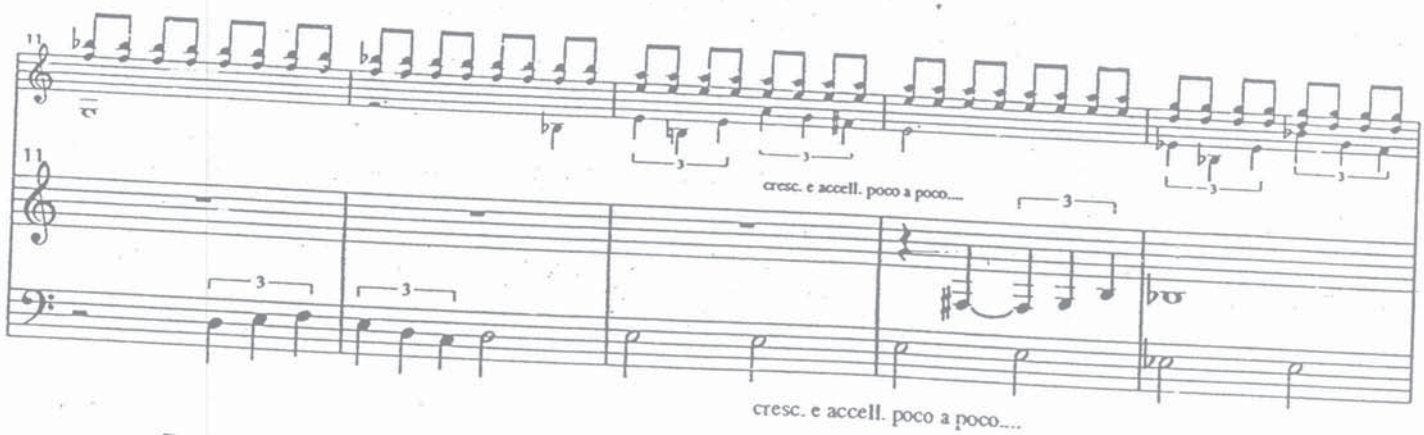

101
p
cresc.
101
p
cresc.
H
Meno mosso
105
mf
rall...
105
mf
rall...
110
poco rall.
110
poco rall.
114
(in tempo)
114
decresc. e rall...
molto rall.

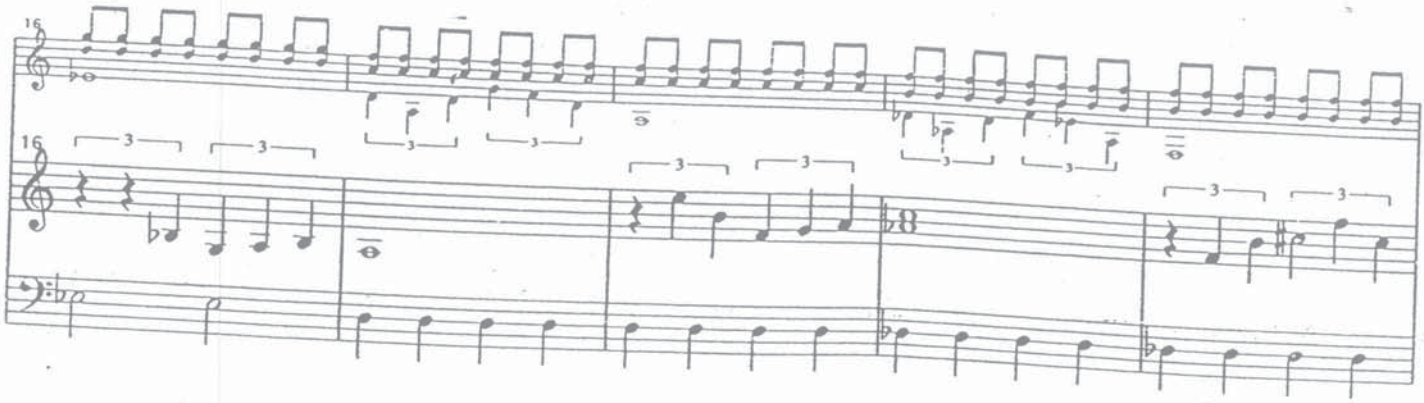
(bridge)

Molto lento

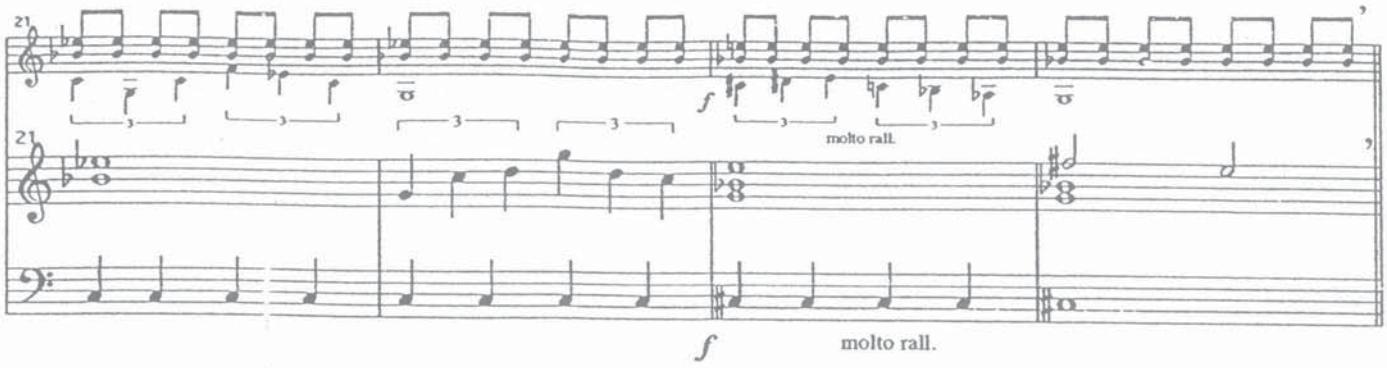
Andantino





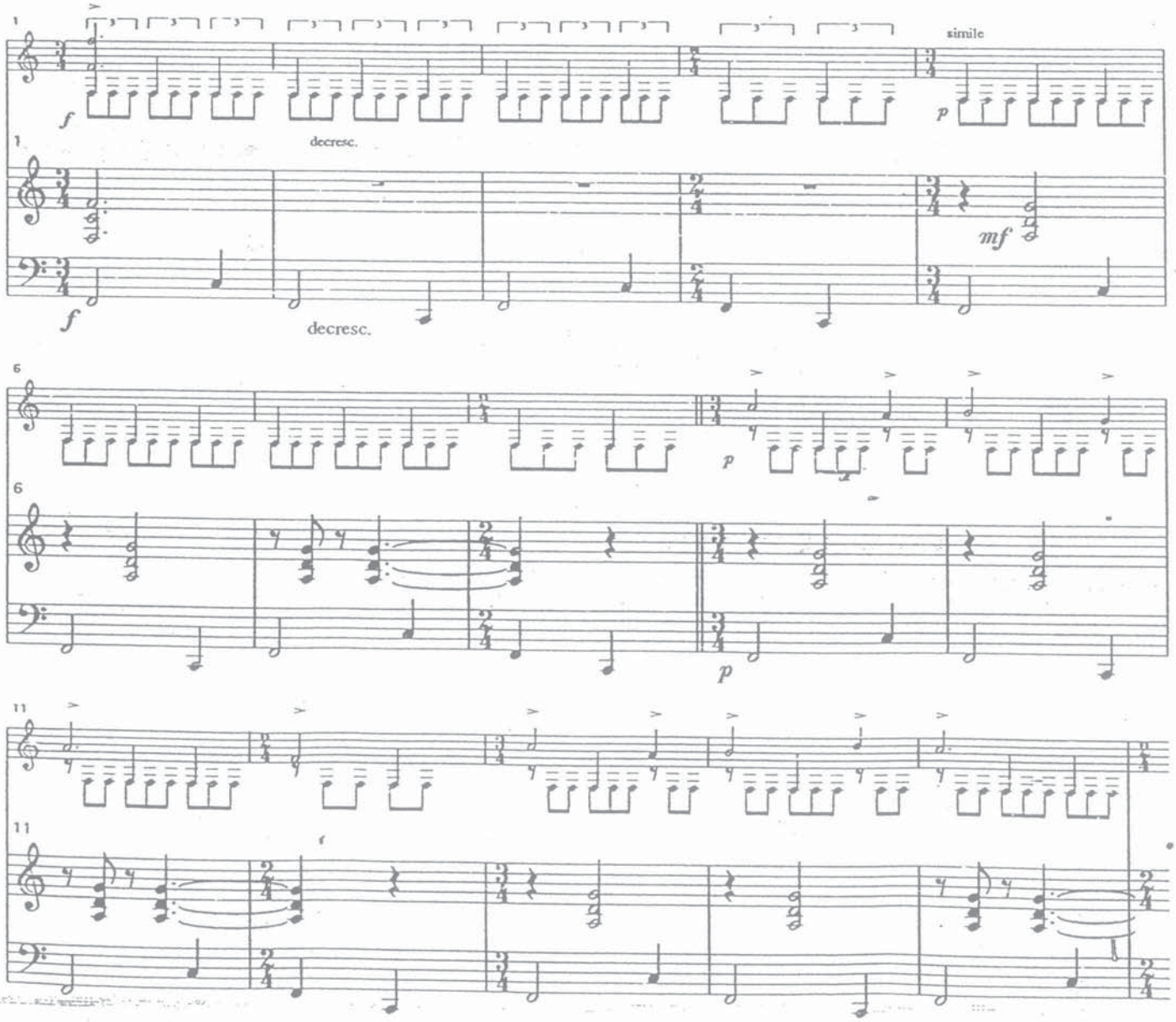


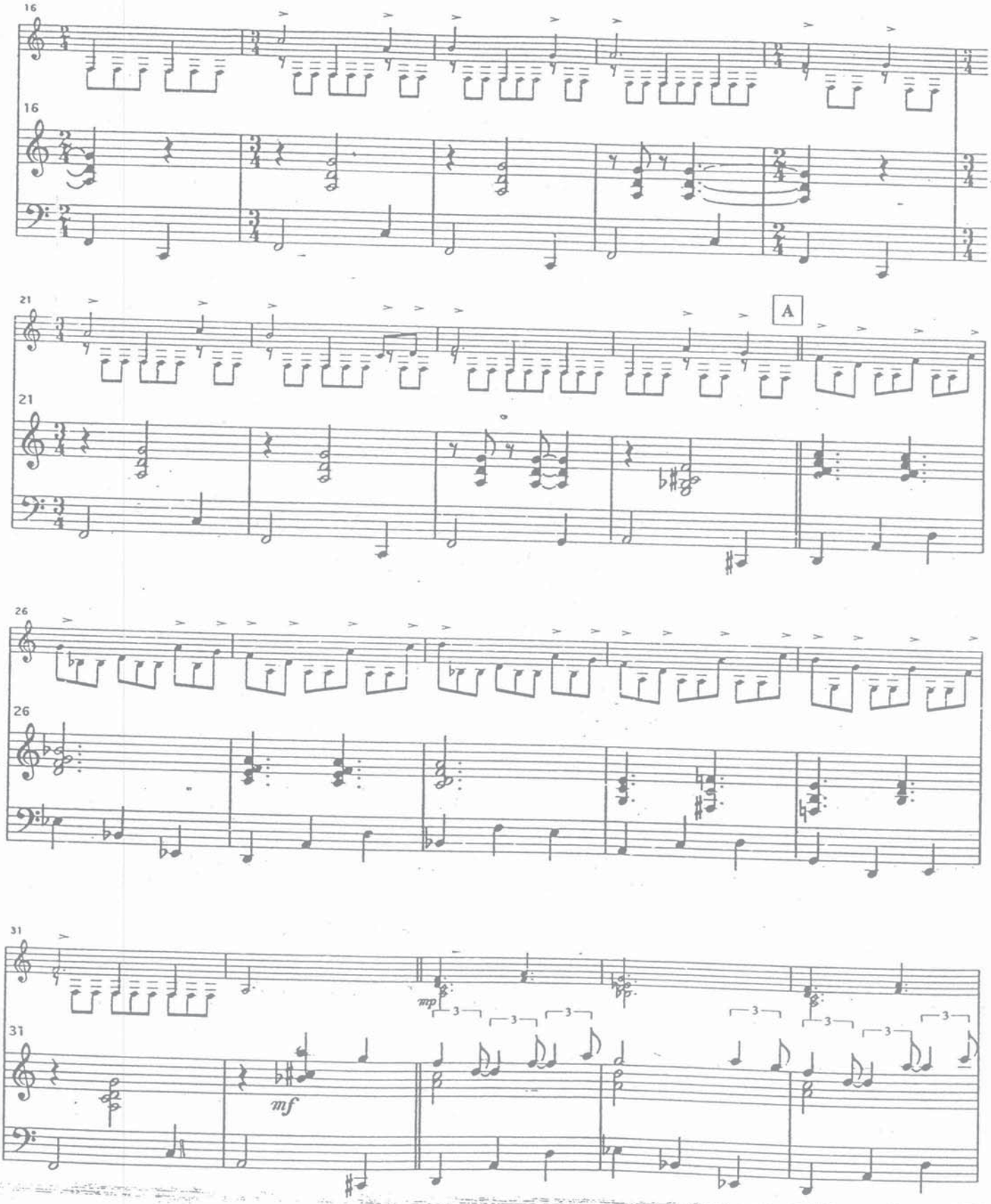
Attaca

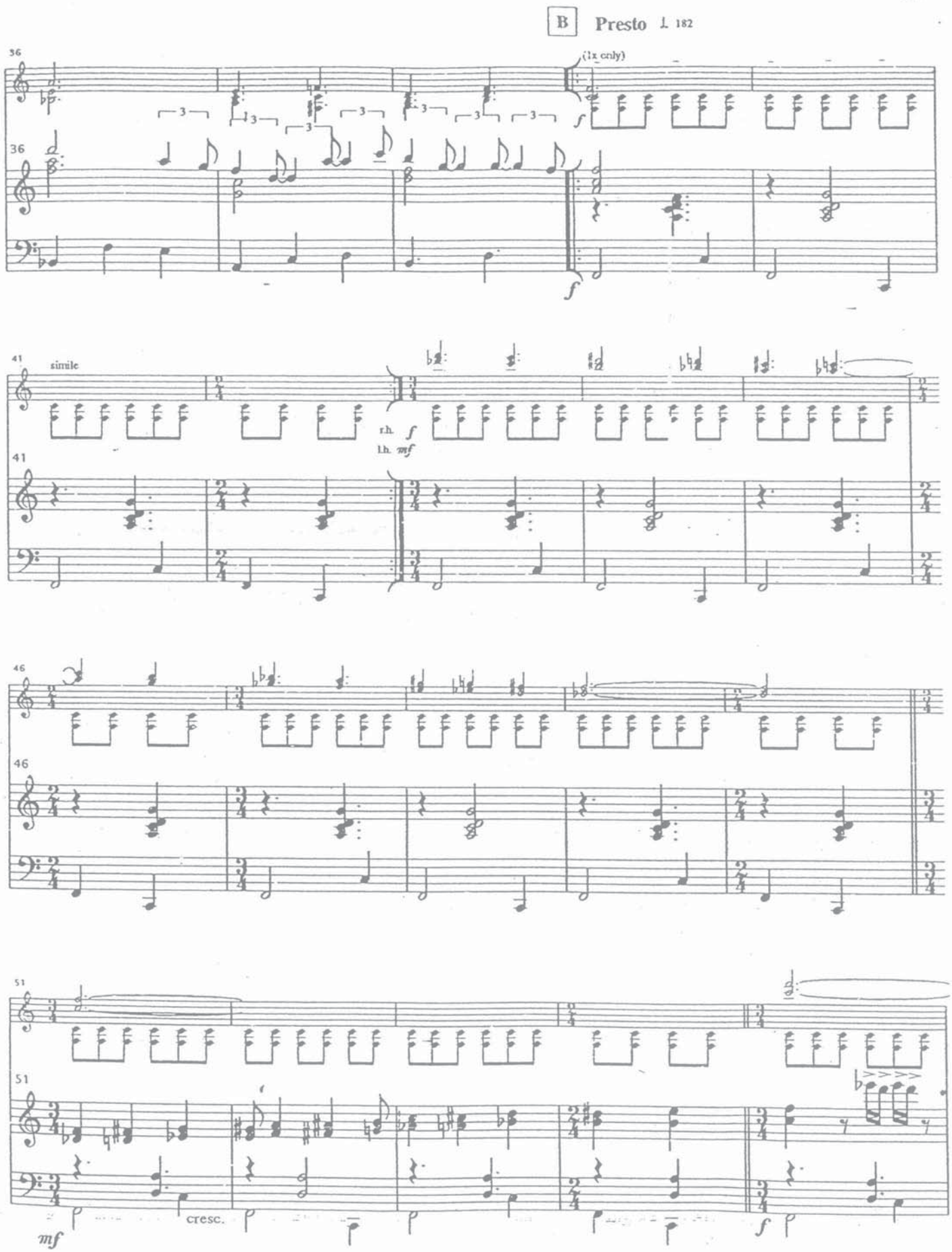


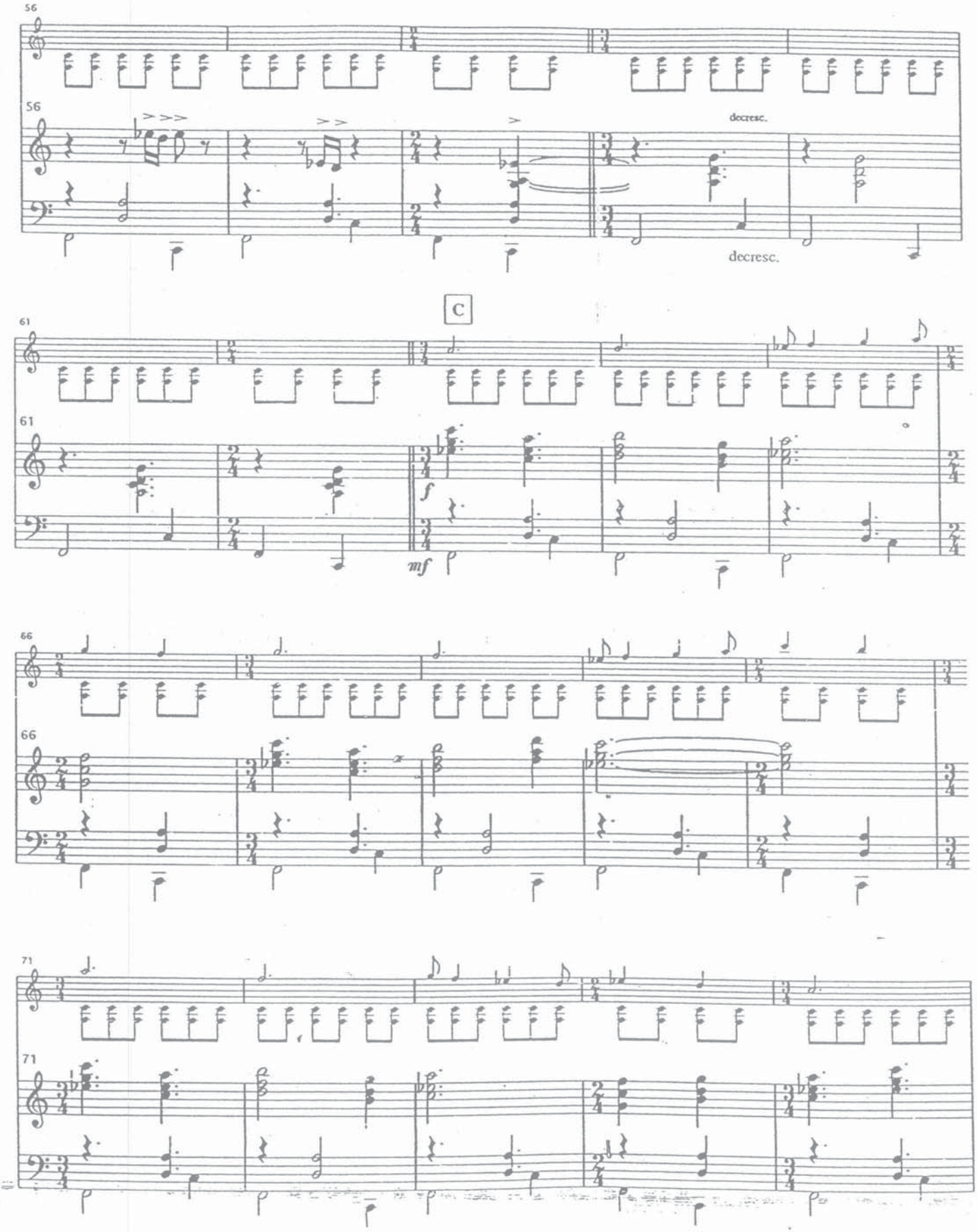
III)

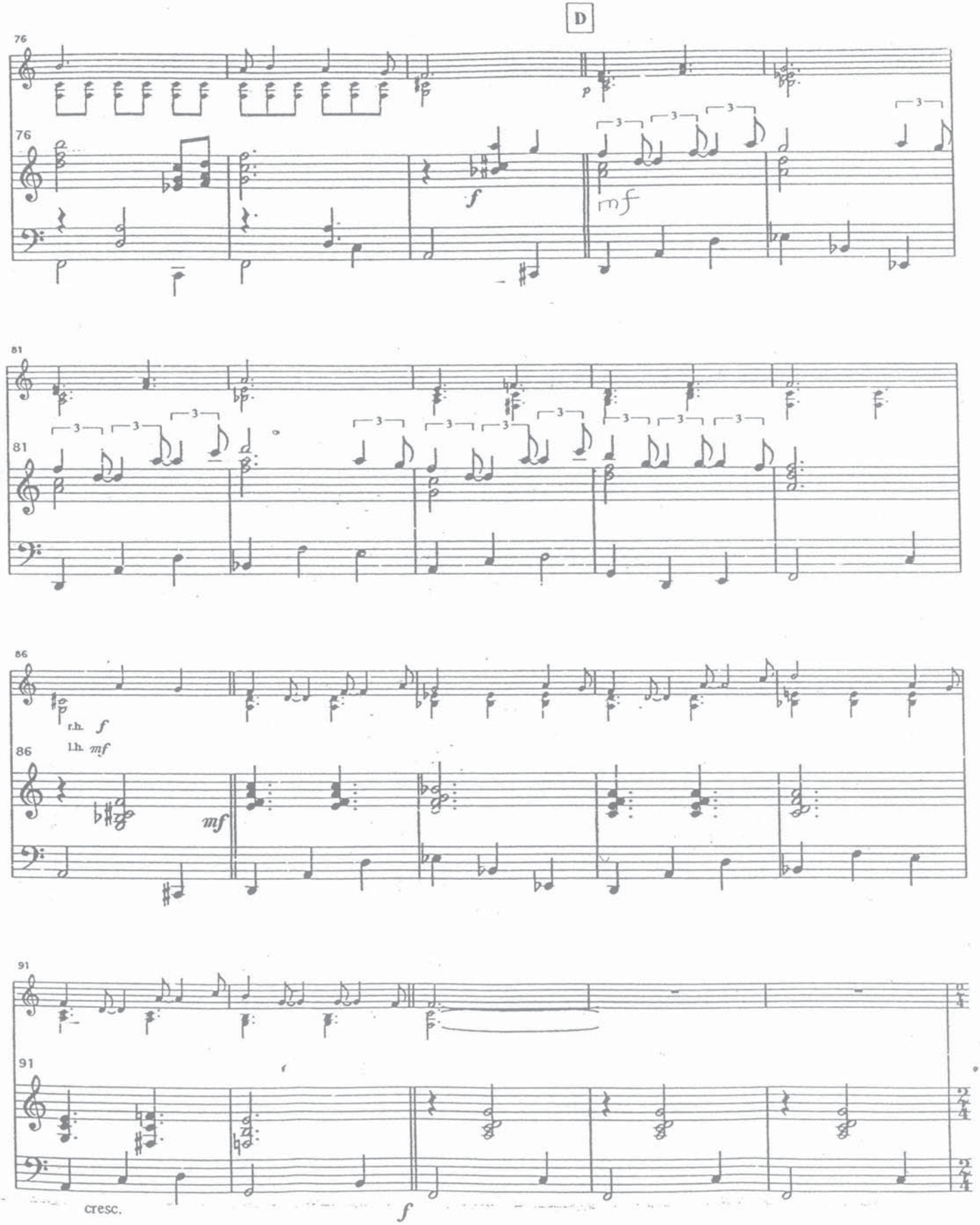
Vivo ♩ 158

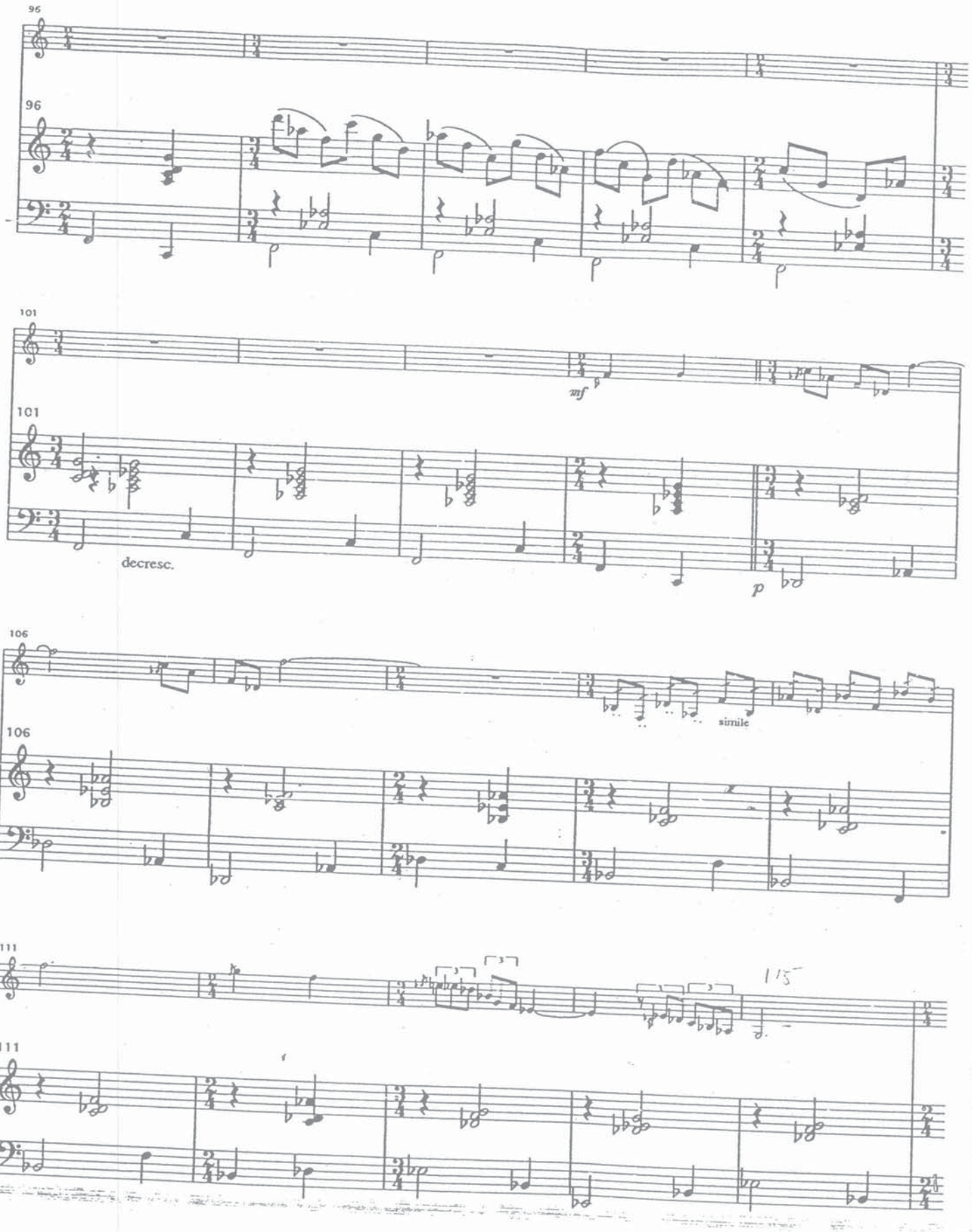


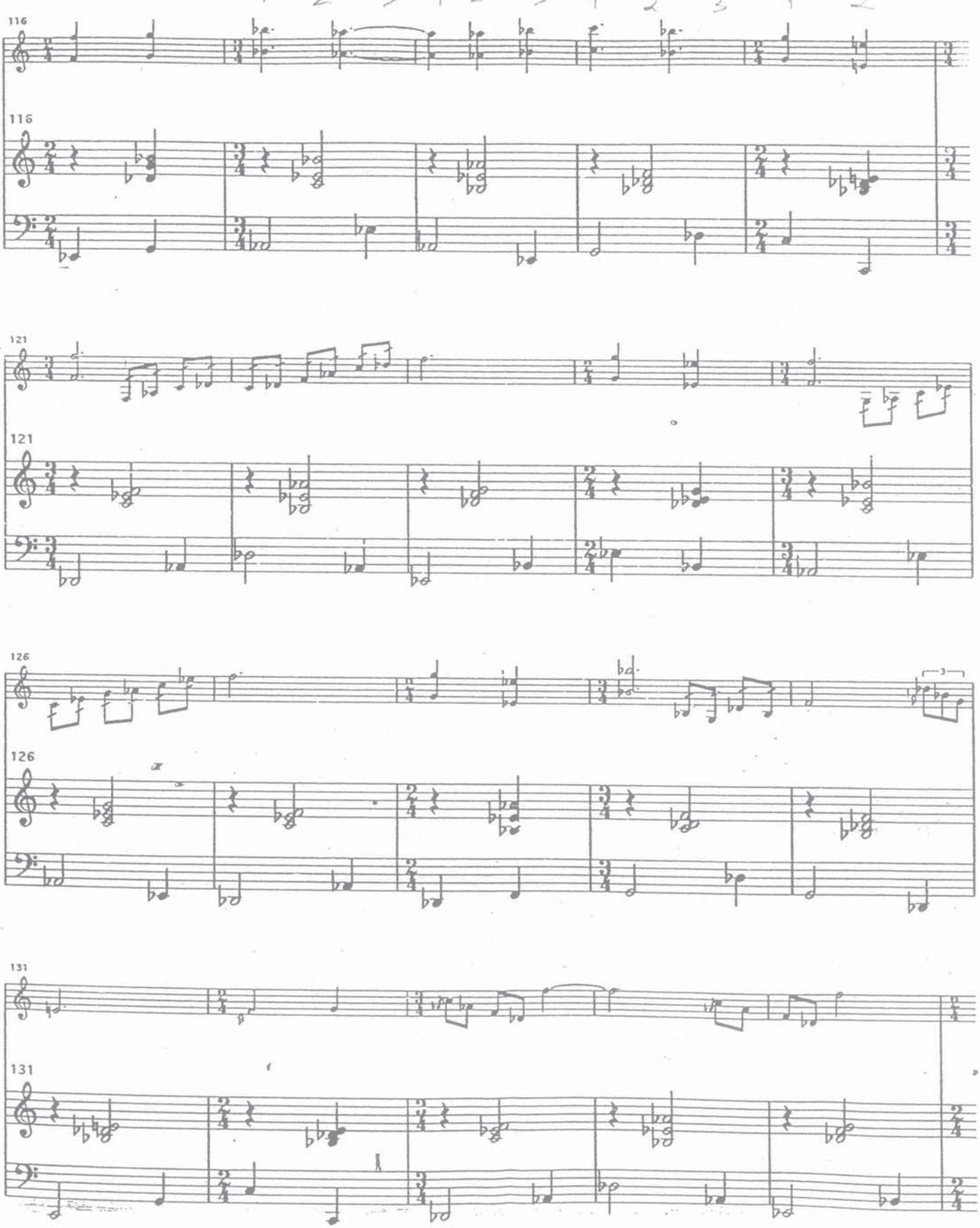

16
16
21
A
21
26
26
31
31
mp
mf

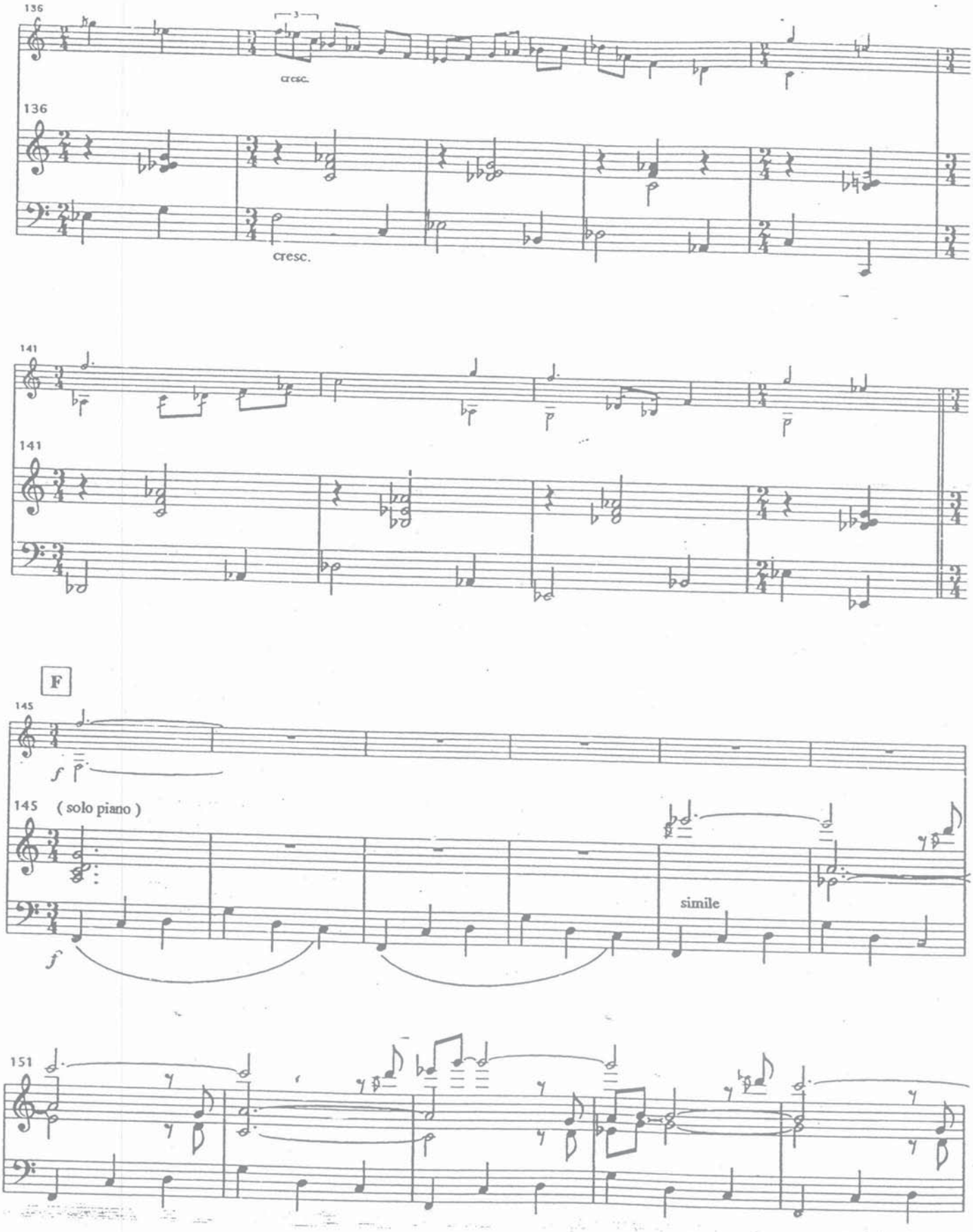

B
Presto ♩ 182
(1x only)
simile
r.h.
l.h.
cresc.

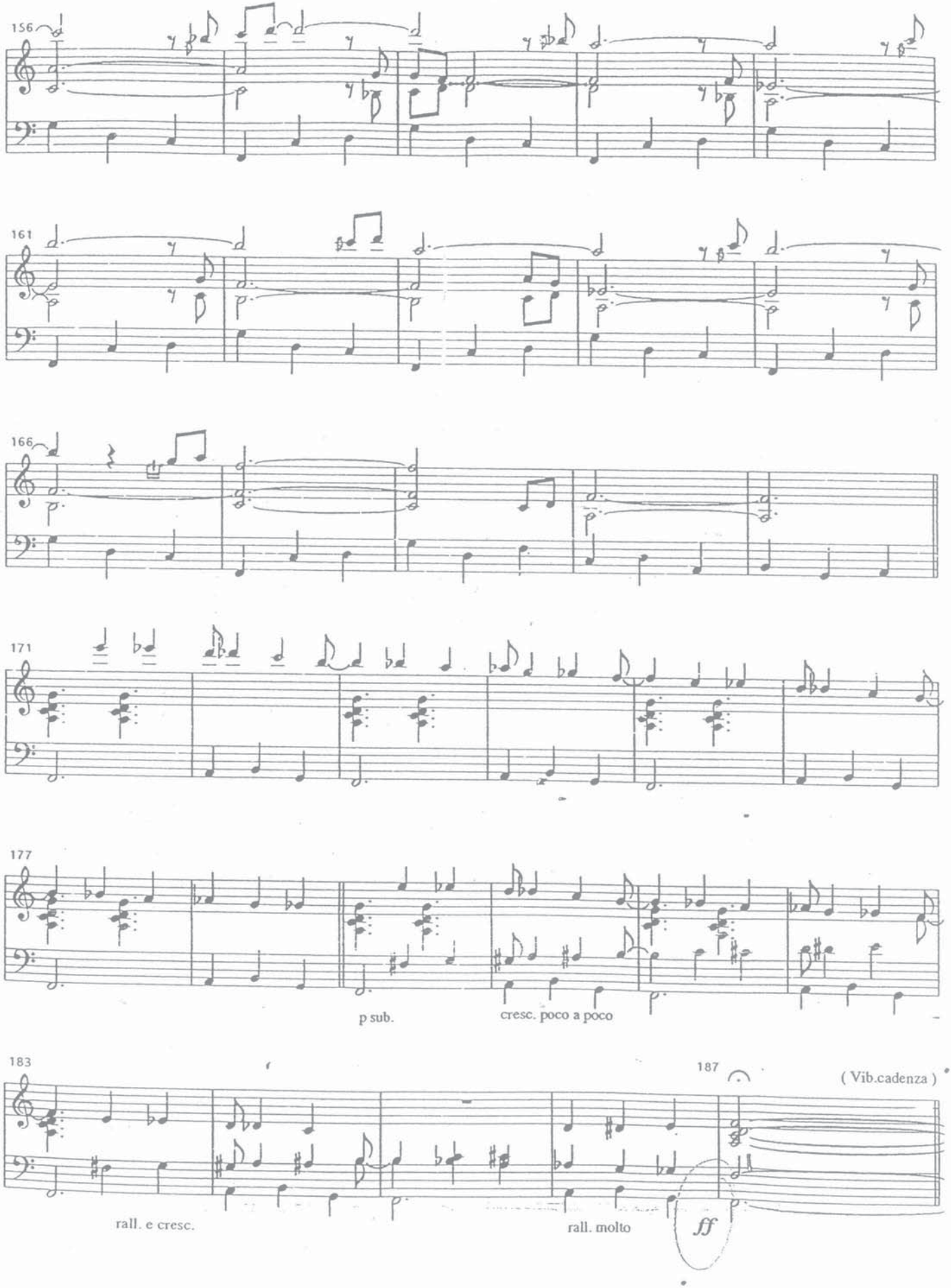

56
56
decresc.
decresc.
C
61
61
f
mf
66
66
71
71


D
76
p
f
mf
81
86
r.h. f
l.h. mf
mf
91
cresc.
f

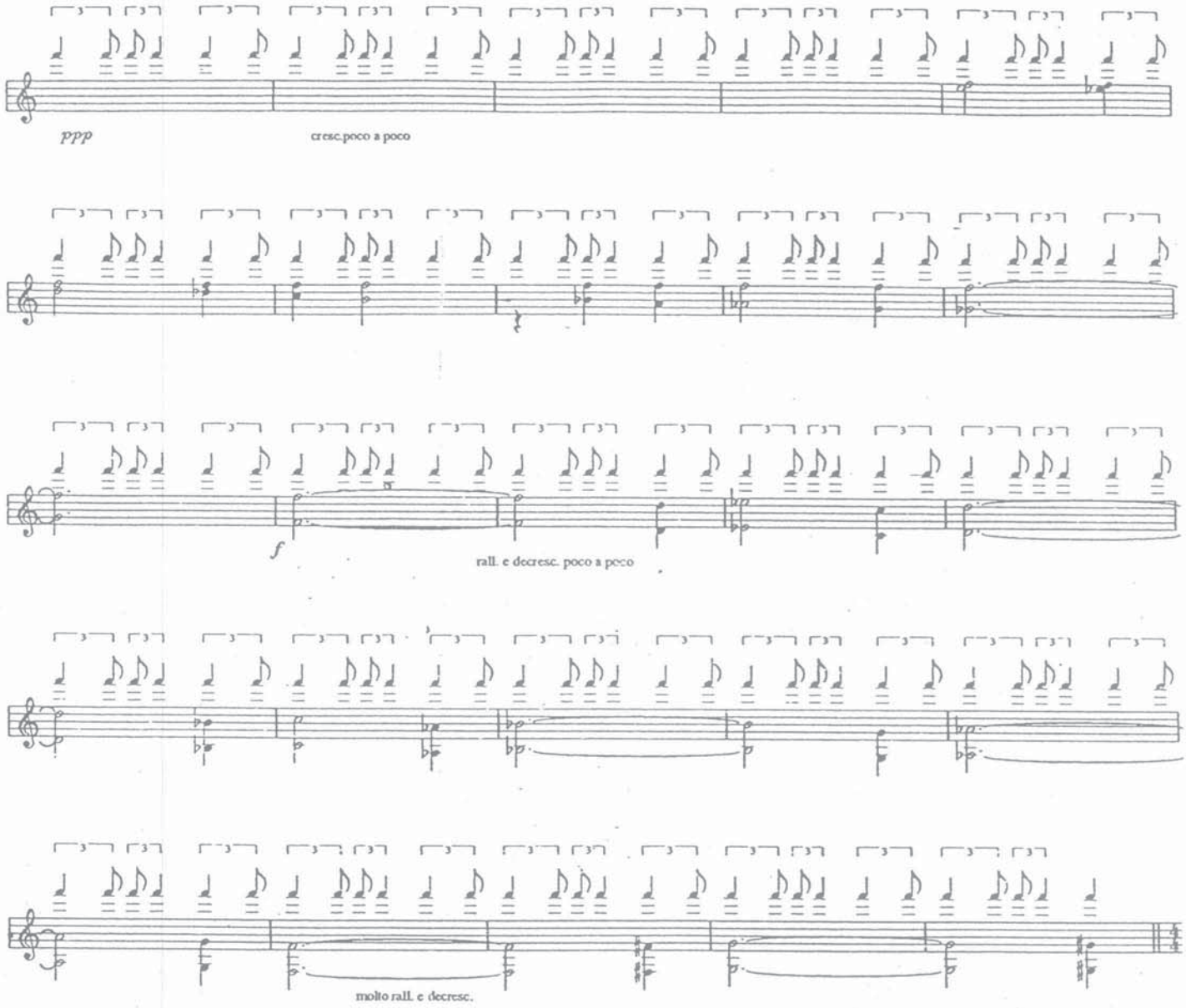

96
96
101
101
mf
decresc.
p
106
106
simile
111
111


1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2
116
116
121
121
126
126
131
131

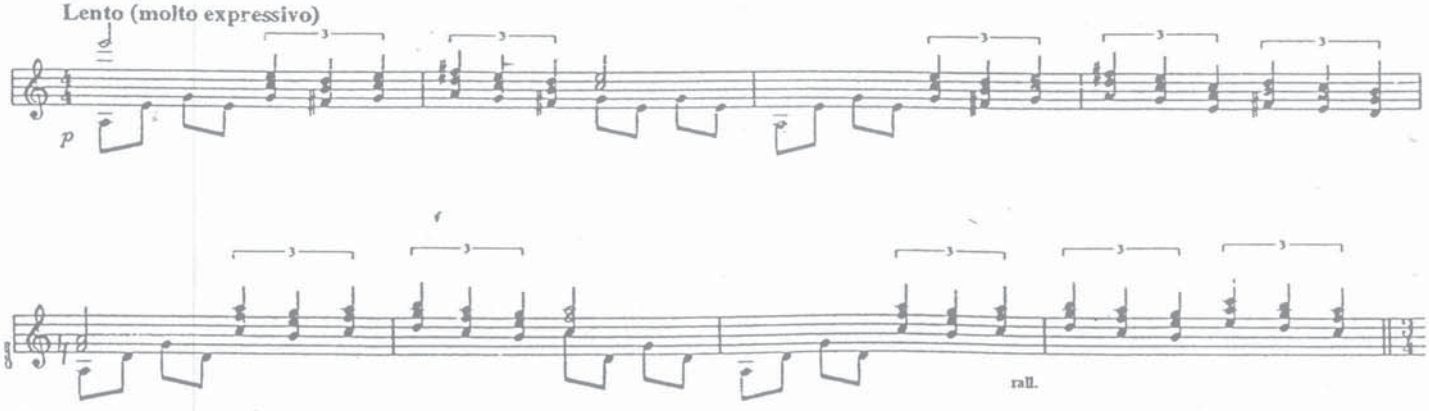

136
cresc.
136
cresc.
141
141
F
145
f
145 (solo piano)
simile
f
151

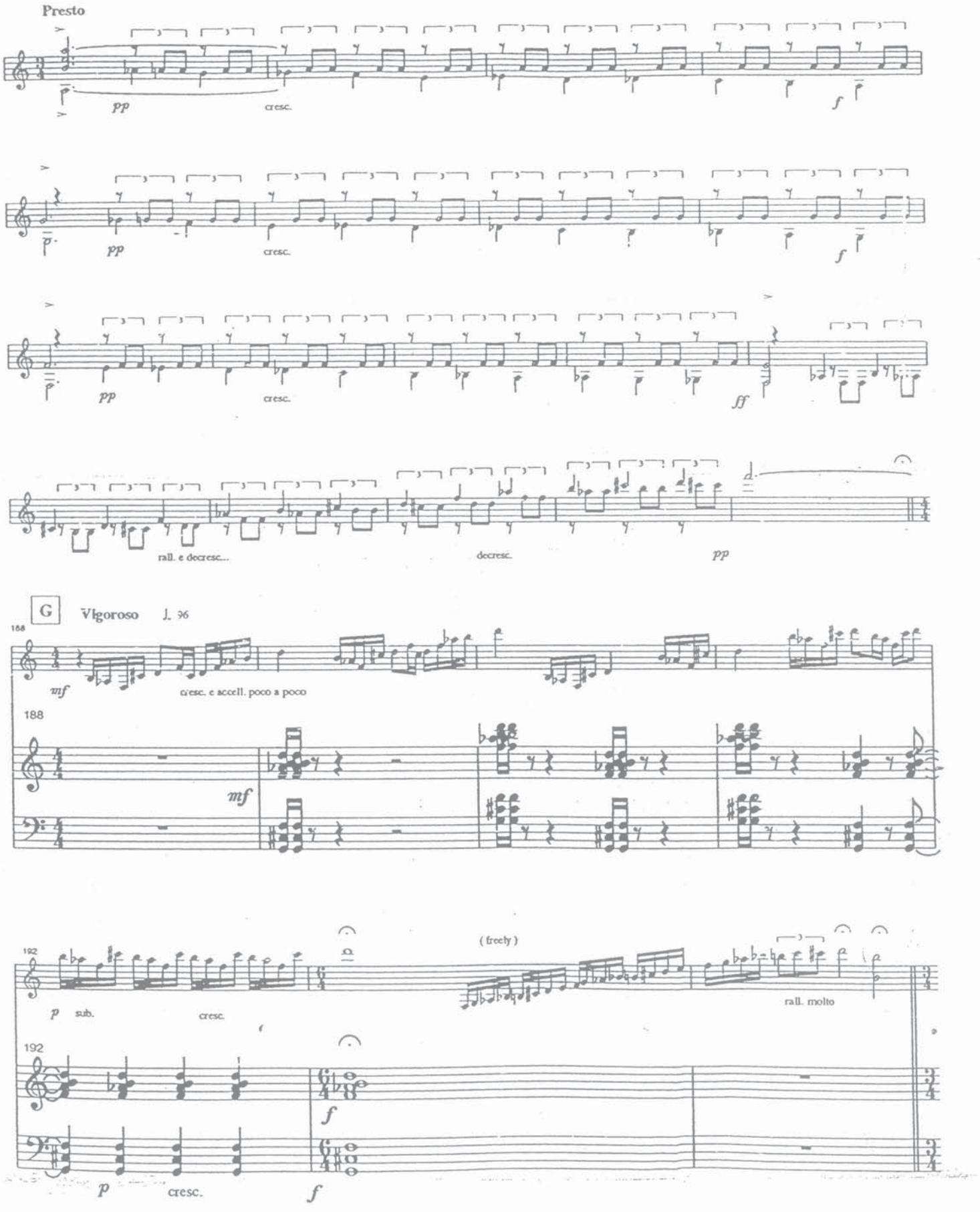

156
161
166
171
177
p sub.
cresc. poco a poco
183
187
(Vib.cadenza)
rall. e cresc.
rall. molto
ff

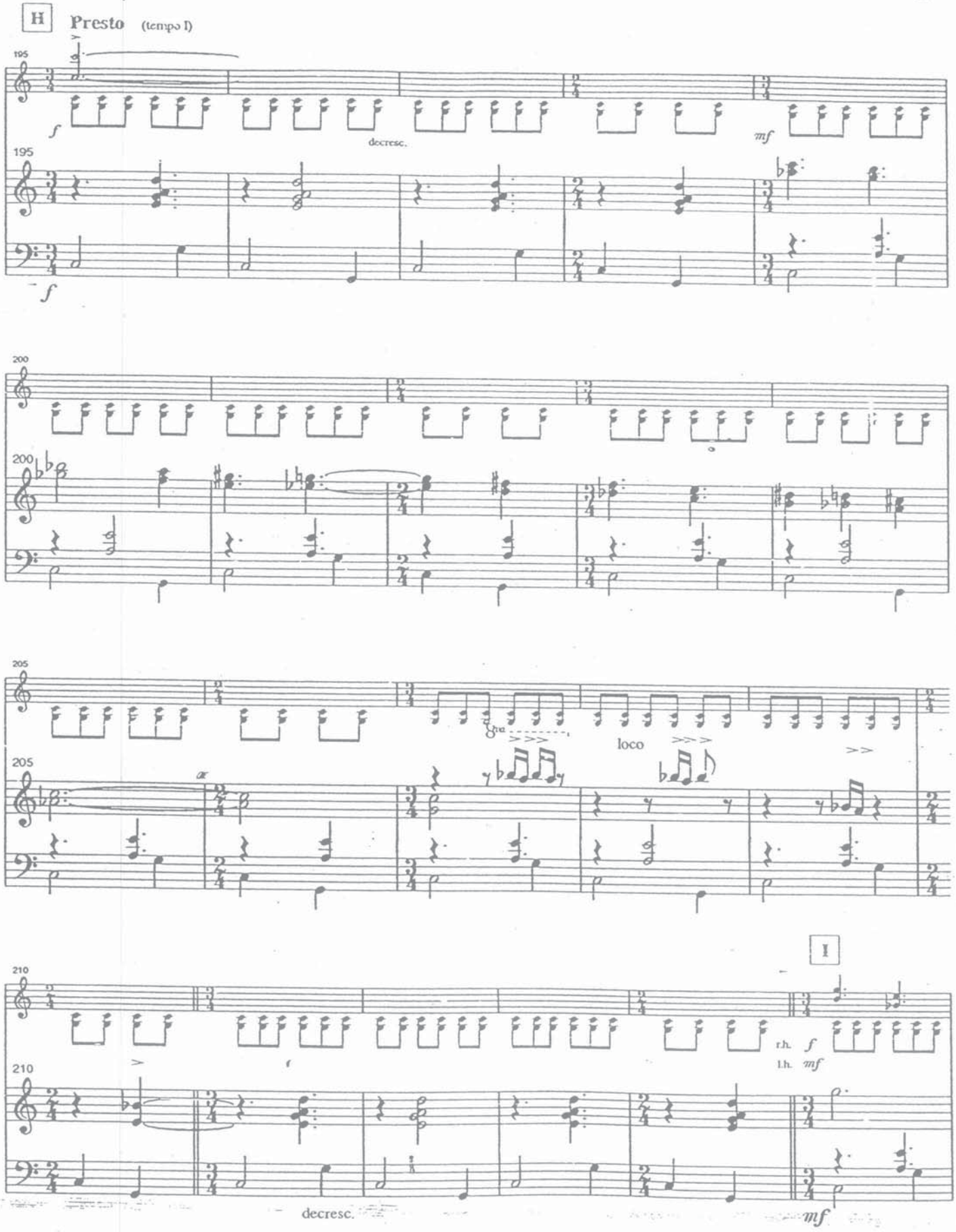
Vivo

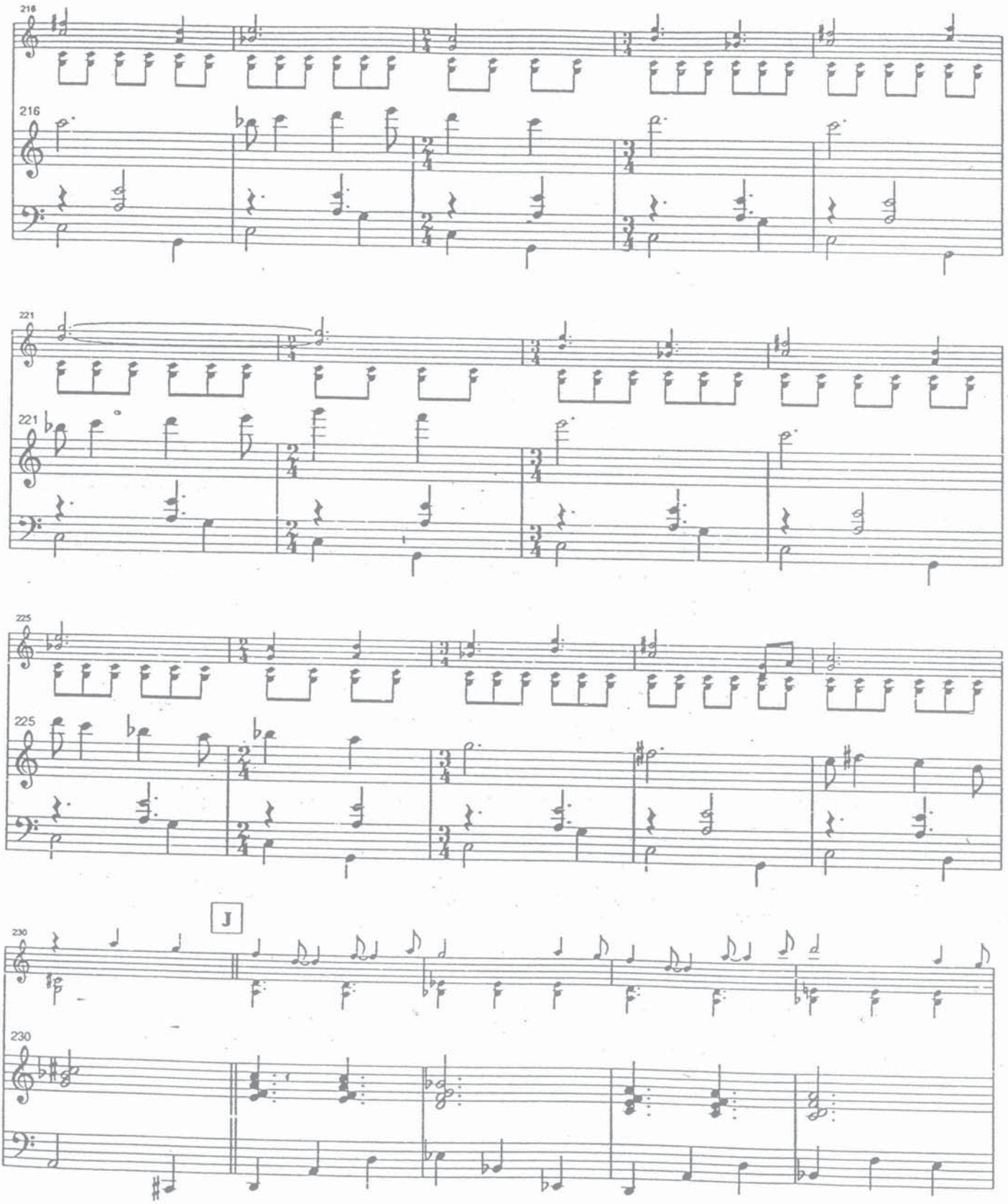


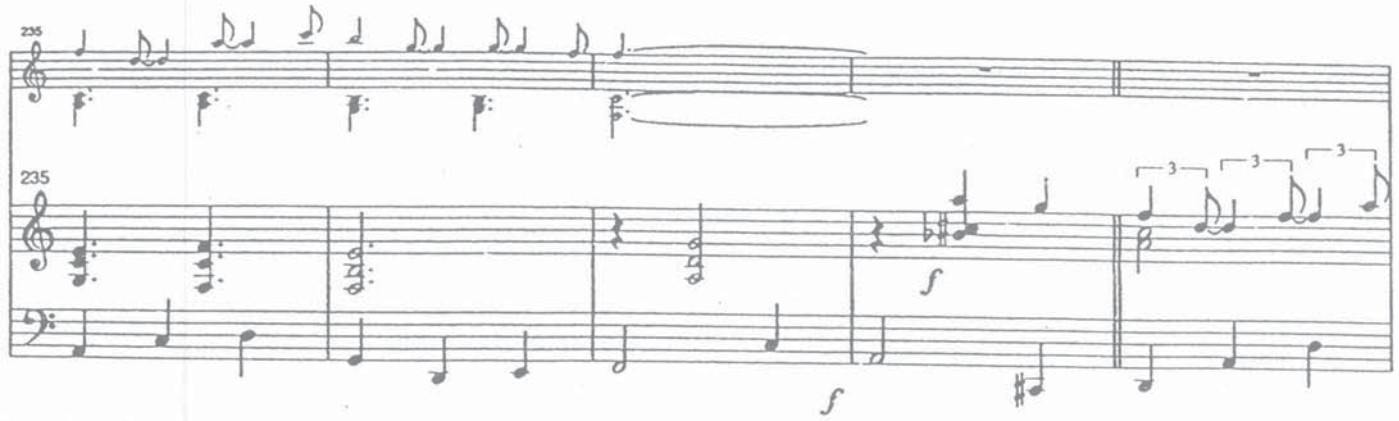
Lento (molto expressivo)

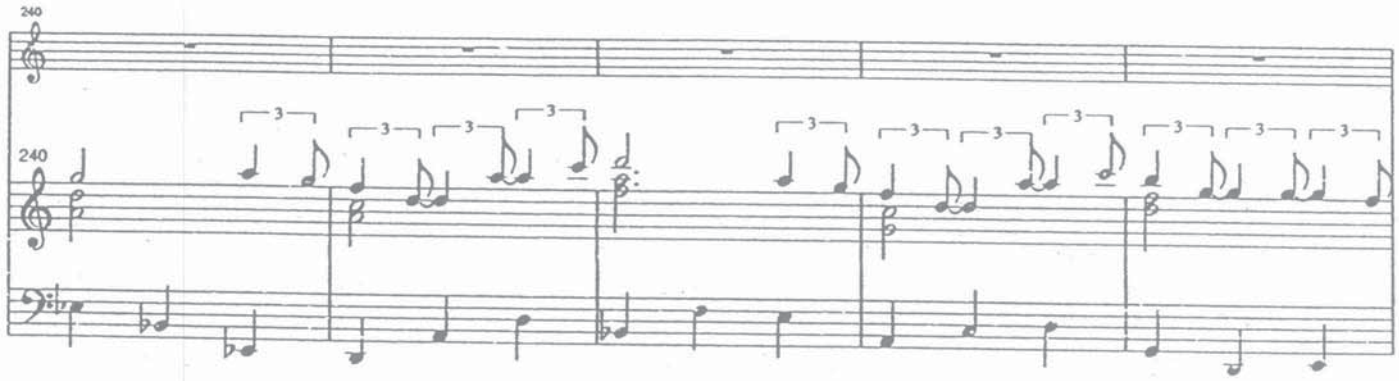



Presto
pp
cresc.
f
pp
cresc.
f
pp
cresc.
ff
rall. e decresc...
decresc.
pp
G
Vigoroso ♩. 96
168
mf
cresc. e accell. poco a poco
188
mf
192
p sub.
cresc.
(freely)
rall. molto
192
f
p
cresc.
f

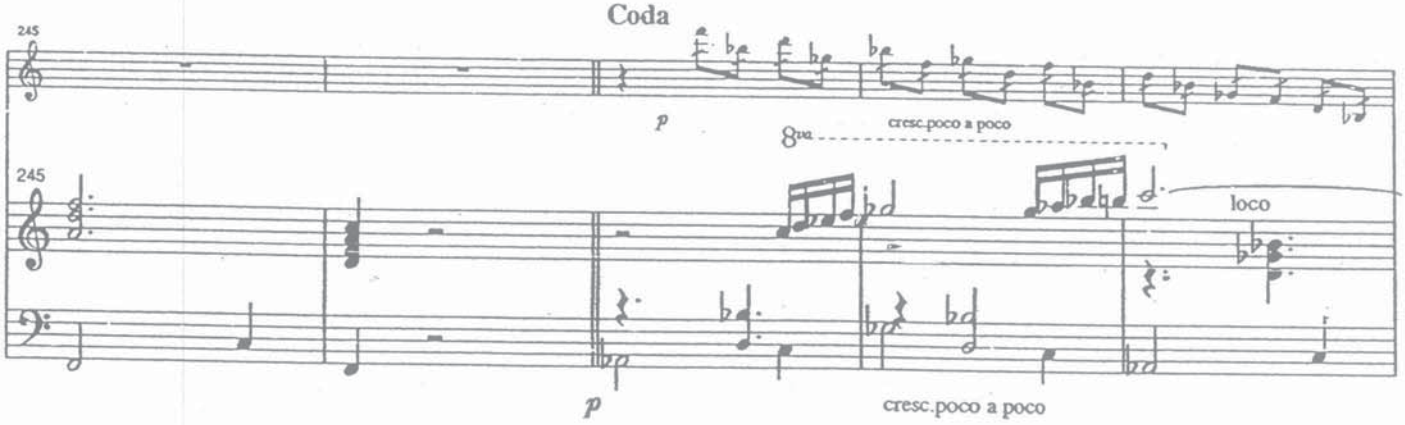

H
Presto (tempo I)
195
f
decresc.
mf
200
205
loco
I
210
r.h. f
l.h. mf
decresc.
mf

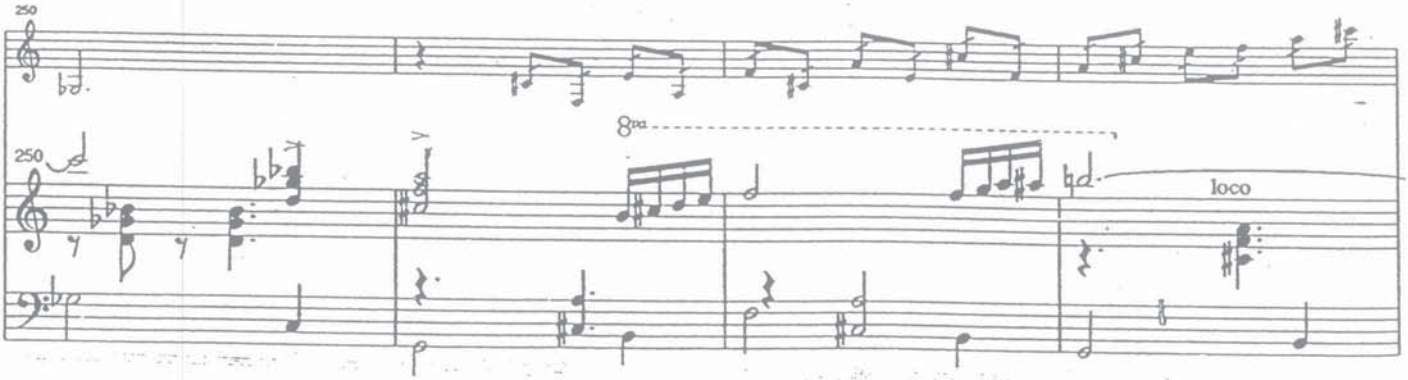

218
216
221
221
225
225
J
230
230

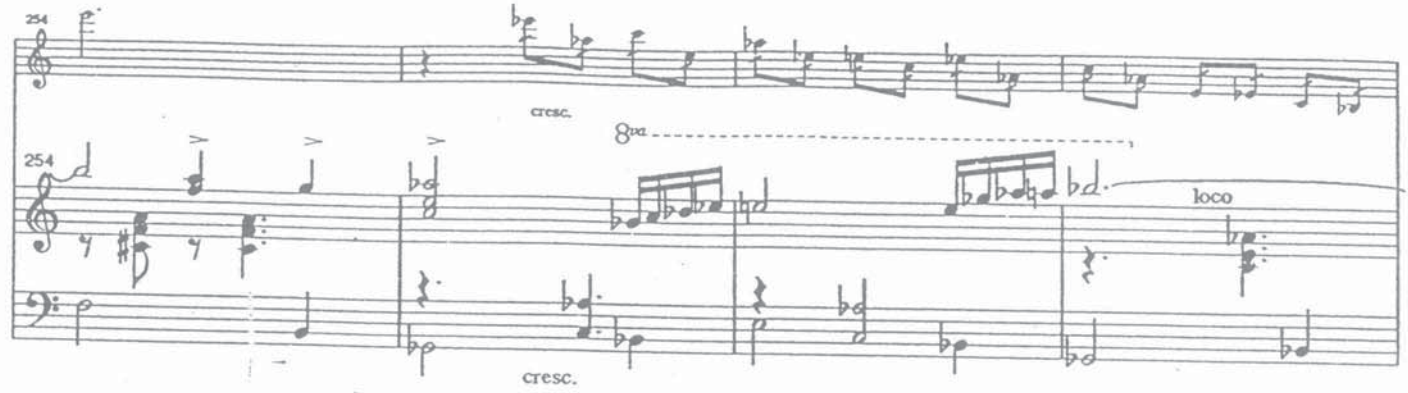

235
235
f
f

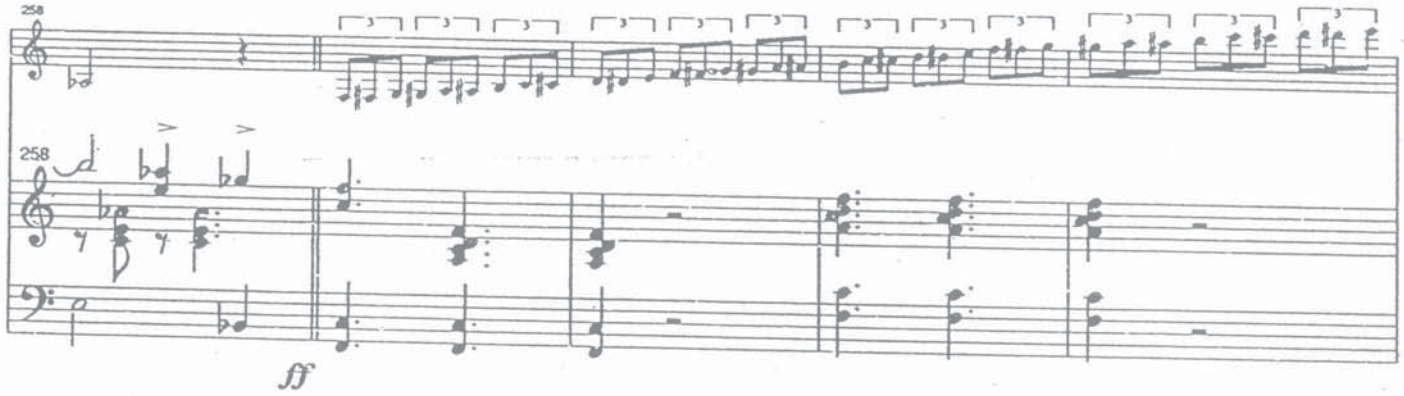

240
240

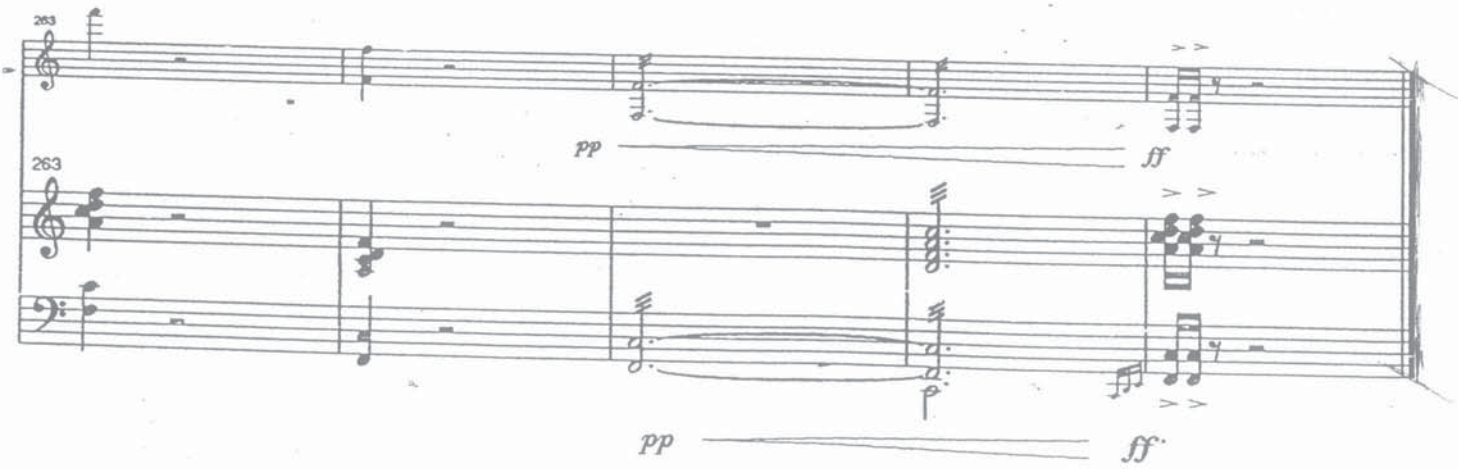
Coda


245
245
p
8va
cresc.poco a poco
loco
p
cresc.poco a poco


250
250
8va
loco







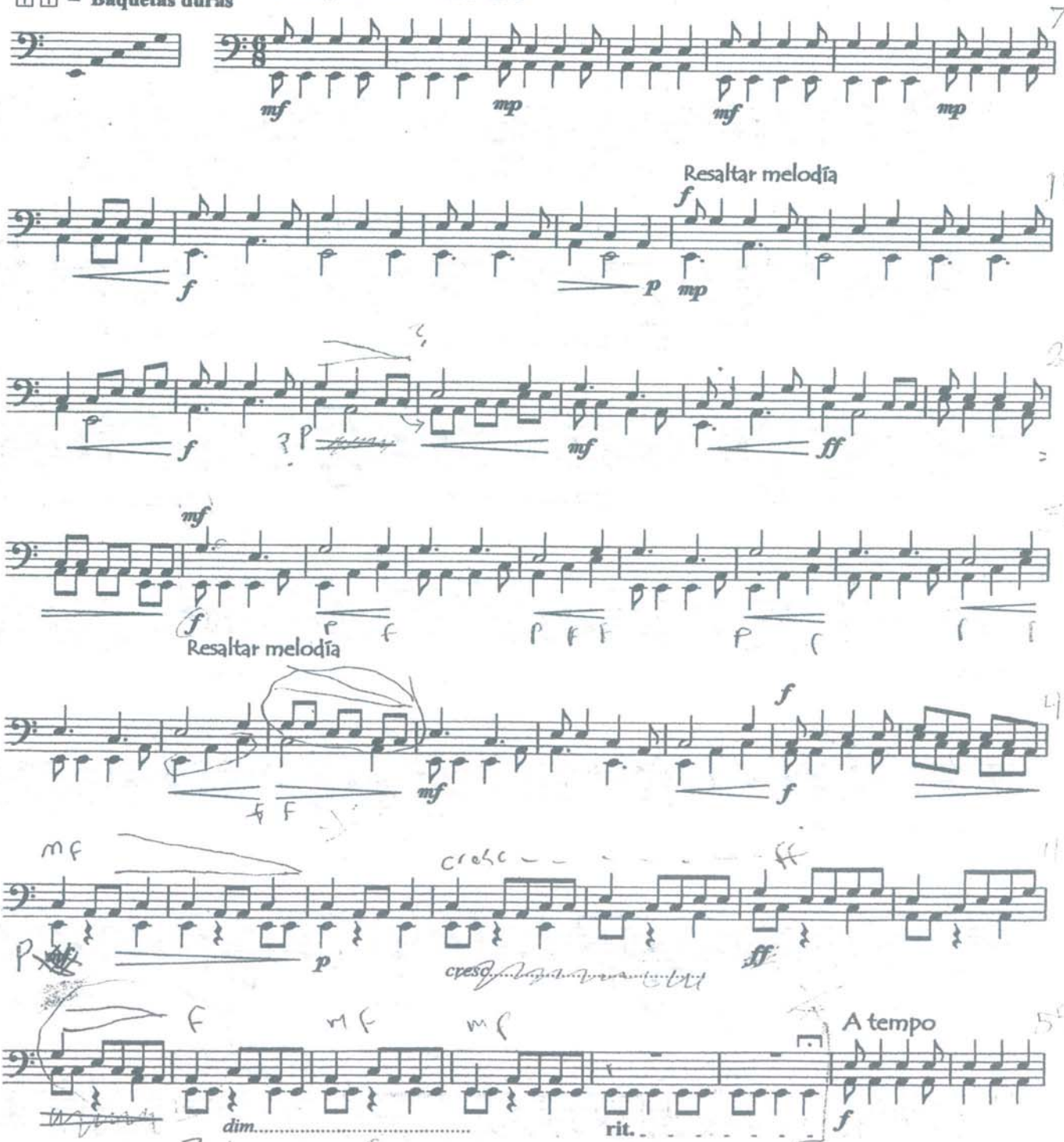
Santa Maria, 26.02.96

ÓPALO

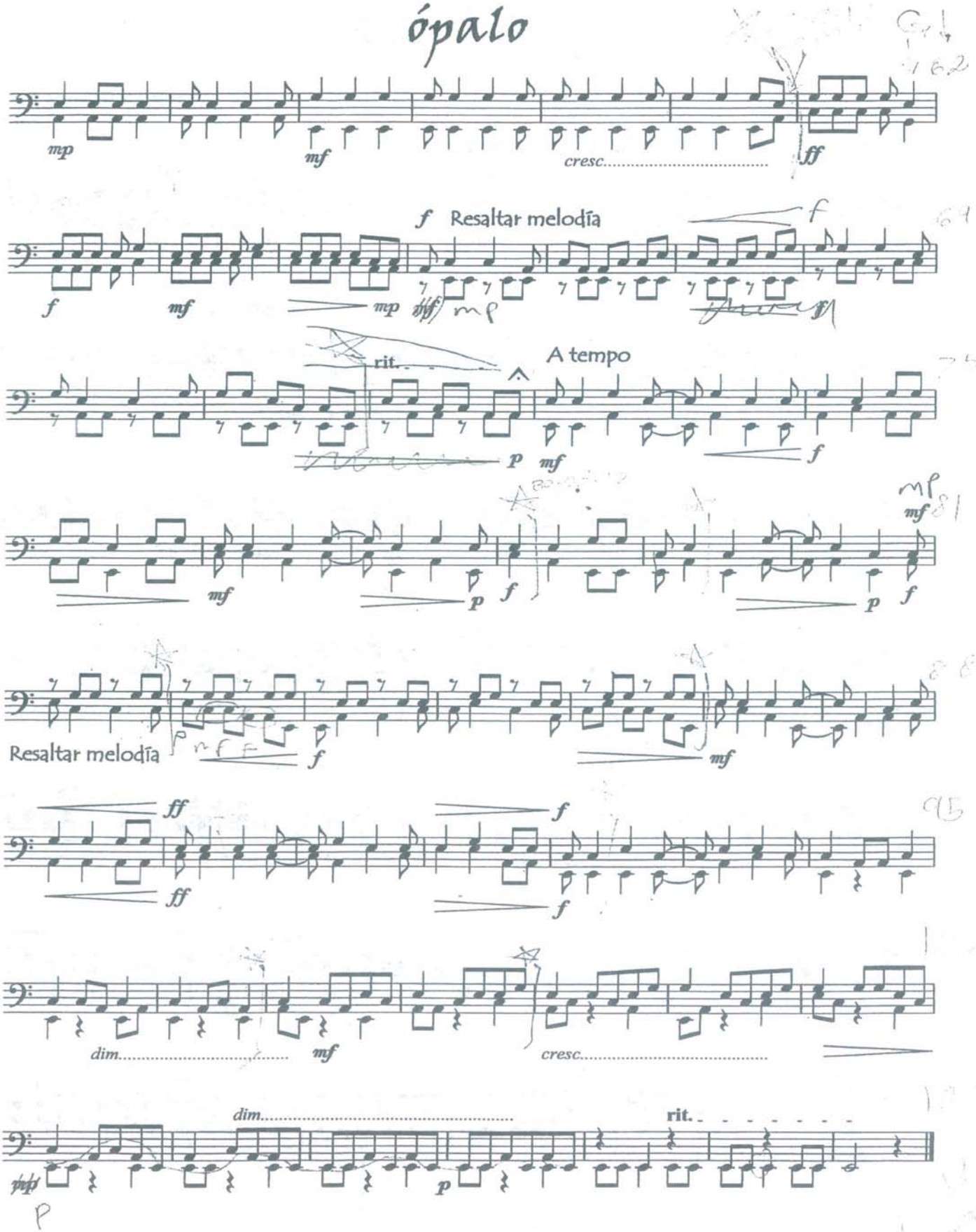
Alfredo Antúnez Pineda
27-03-07

= **Baquetas duras**

Vivace ♩. = *126–130*



ópalo


mp
mf
cresc.
ff
f Resaltar melodía
f
mf
mp
rit.
A tempo
p
mf
f
mf
p
f
mf
p
f
Resaltar melodía
f
mf
ff
f
ff
f
dim.
mf
cresc.
dim.
rit.
p

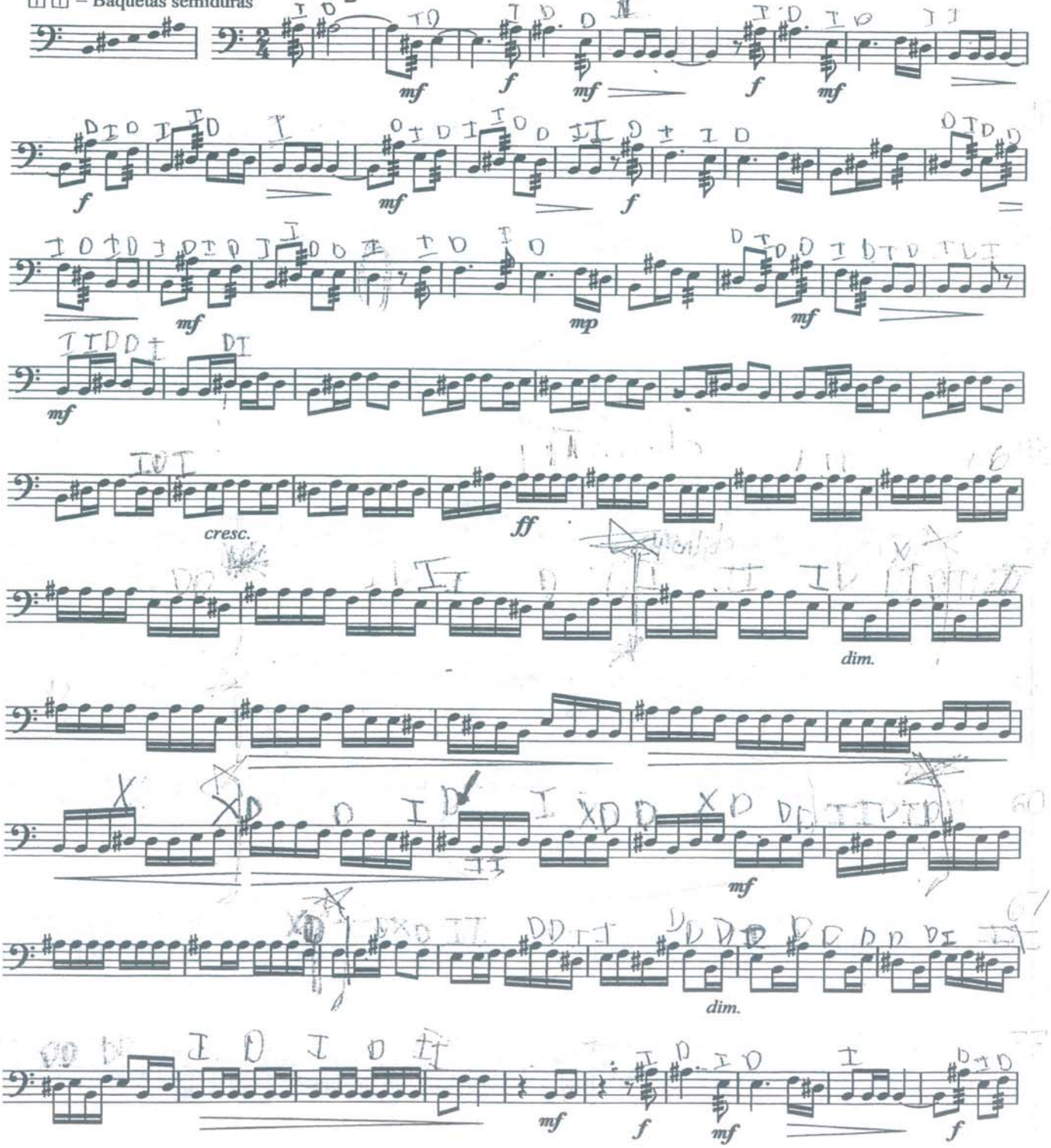
Dinámicas

GRAFITO

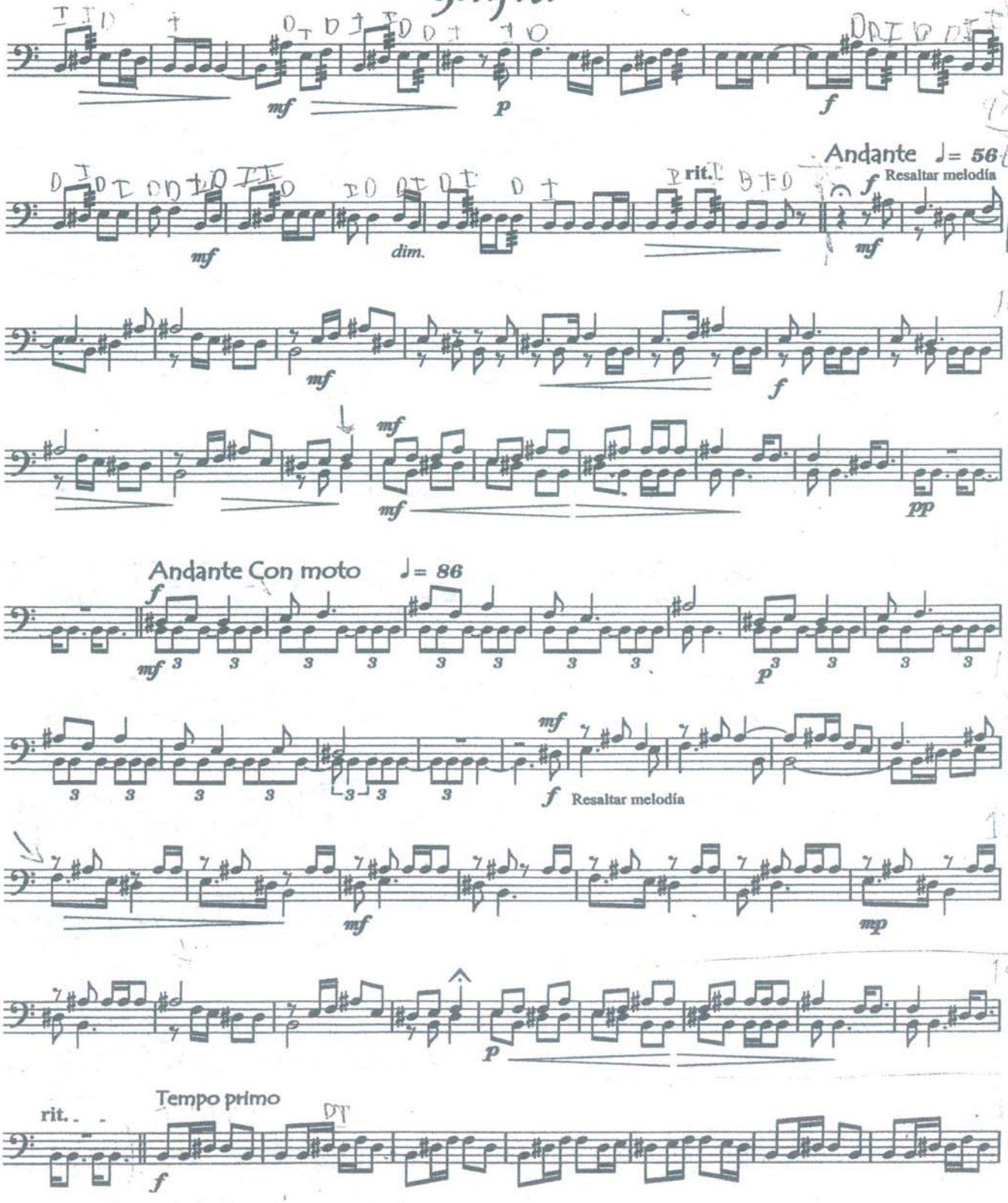
Alfredo Antúnez Pineda

= Baquetas semiduras

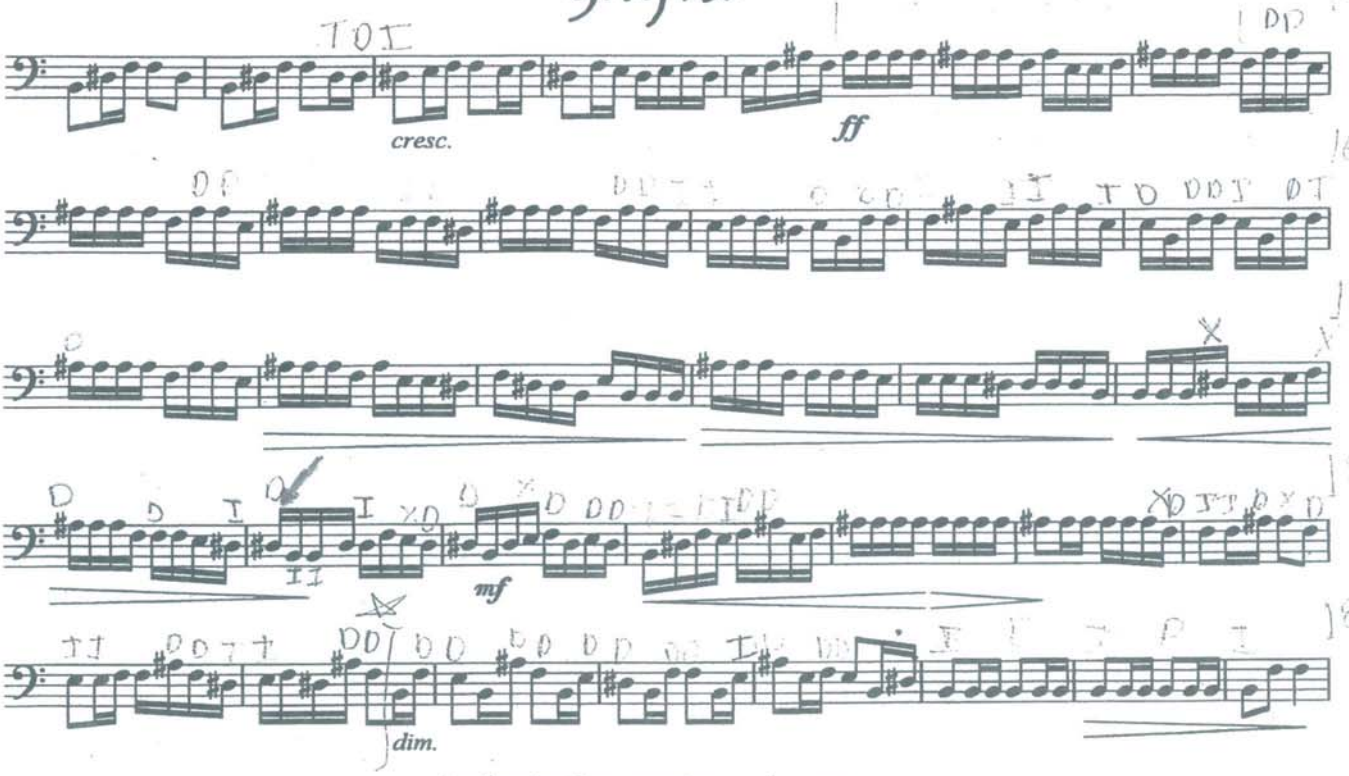
Allegro ♩= 120 – 124



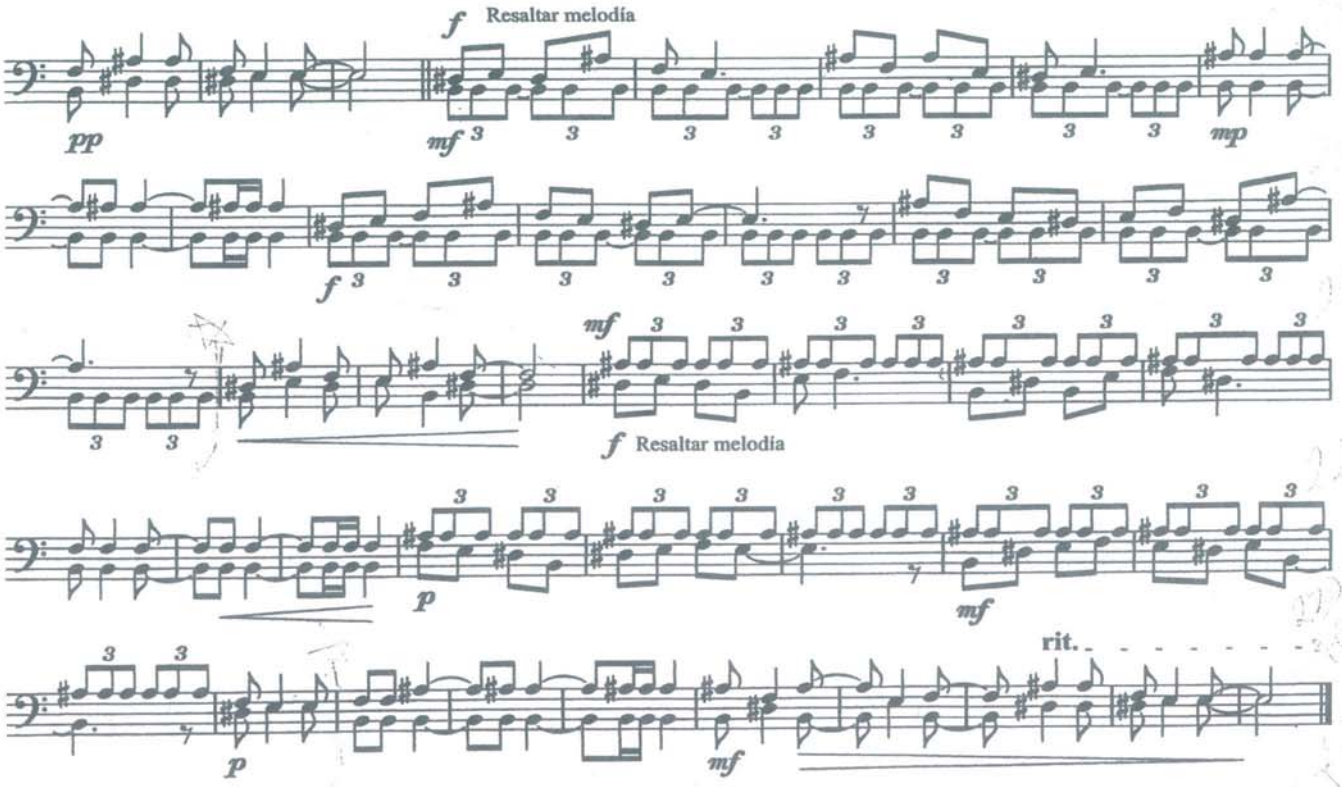
Grafito


mf
p
f
rit.
dim.
Andante ♩= 56
Resaltar melodía
mf
f
mf
mf
pp
Andante Con moto ♩= 86
f
mf
p
mf
f
Resaltar melodía
mf
mp
p
rit.
Tempo primo
f

Grafito



Andante Con moto ♩= 86



Kevin Volans

ASANGA

for Solo Percussion

1997

WARNING: the photocopying of any pages of this publication is illegal. If copies are made in breach of copyright, the publishers will, where possible, sue for damages.

Every illegal copy means a lost sale. Lost sales lead to shorter print runs and rising prices.

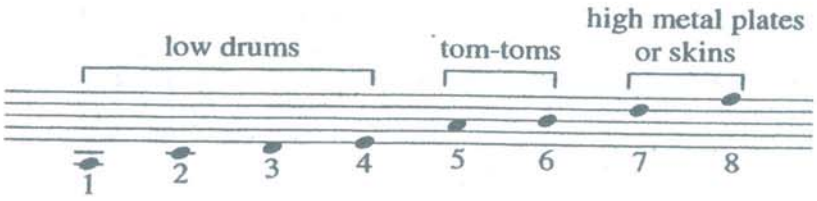
CH 61488

CHESTER MUSIC
(A division of Music Sales Limited)
8/9 Frith Street, London W1D 3JB
tel. +44 (0)20 7434 0066 fax +44 (0)20 7287 6329
Exclusive distributor: Music Sales Limited
Newmarket Road, Bury St. Edmunds, Suffolk IP33 3YB
tel. +44 (0)1284 702600 fax +44 (0)1284 702592
www.chester-novello.com e-mail: music@musicsales.co.uk

ESTE MATERIAL
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

Instrumentation

Four low drums (including bass drum) and two higher tom-toms, plus two high metal plates or extremely high skins.



The drums should be played with mallets or sticks that give an articulate and centred sound.

Duration: c. 8 minutes

Asanga was written for Robyn Schulkowsky who gave a preview performance on 12 June 1998 at the Deutsches Theater, Berlin. She gave the world première on 30 September 1998 in Fylkingen, Stockholm.

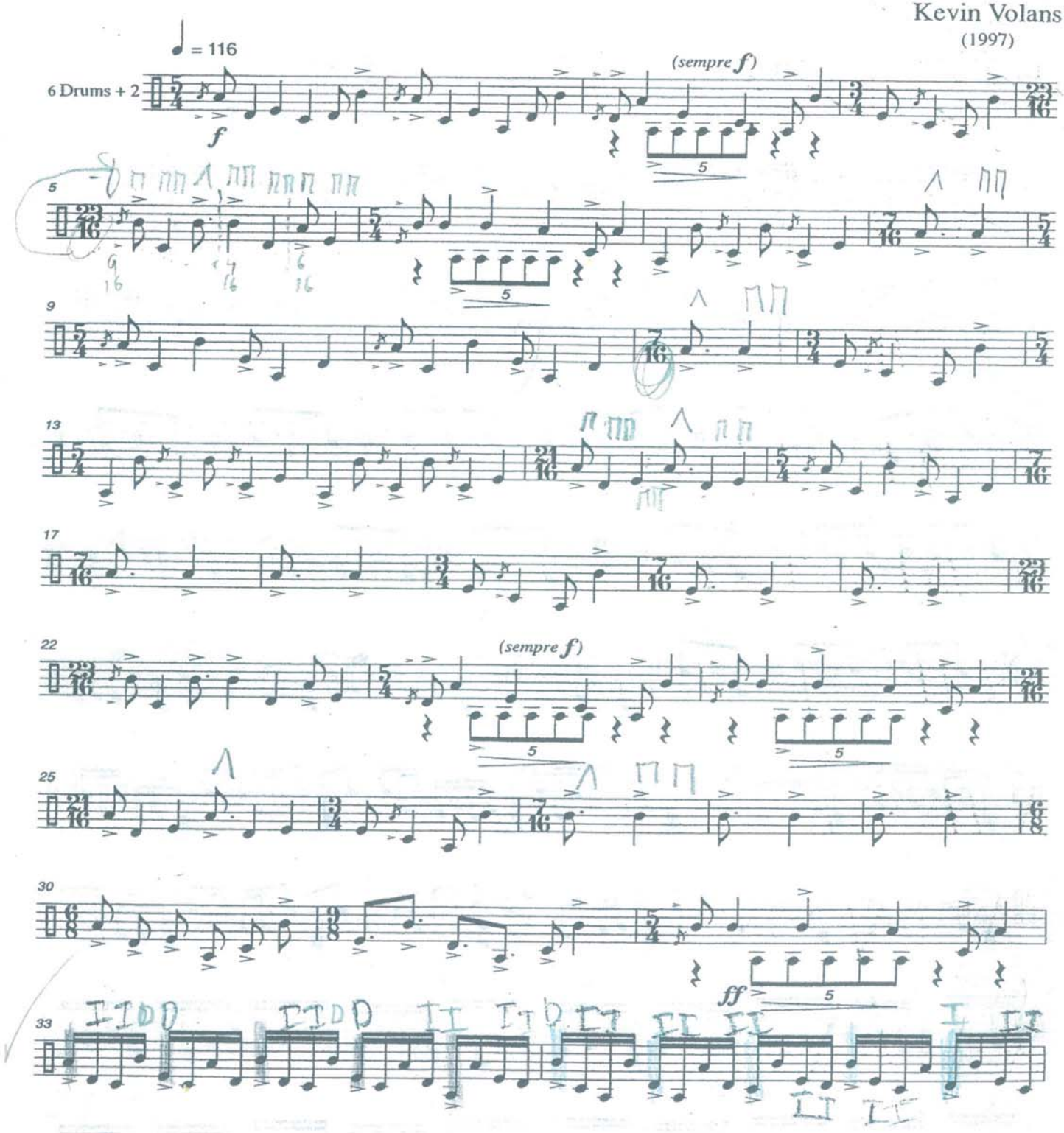
Asanga is a Sanskrit word meaning 'freedom from attachment'.

for Robyn Schulkowsky

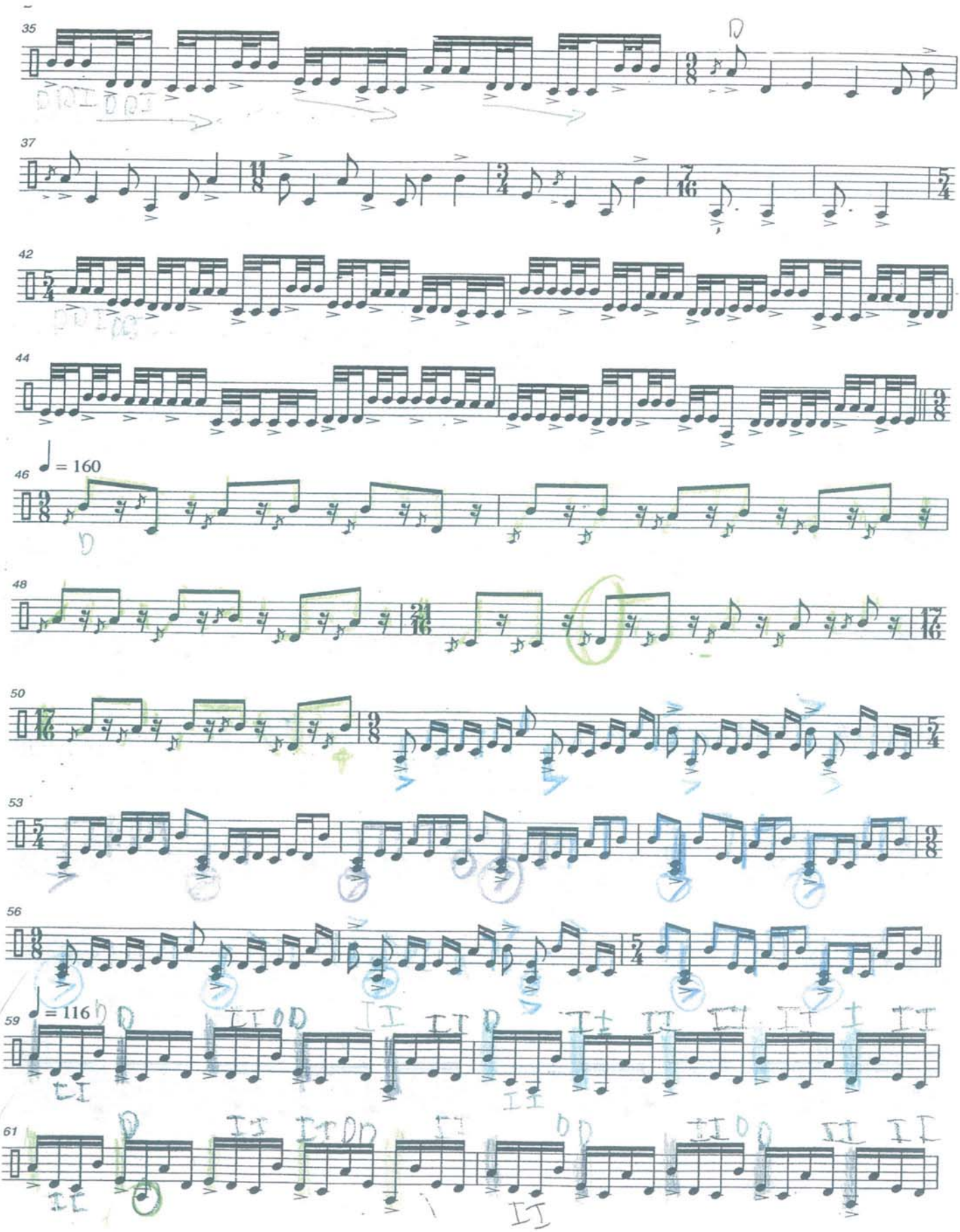
ASANGA

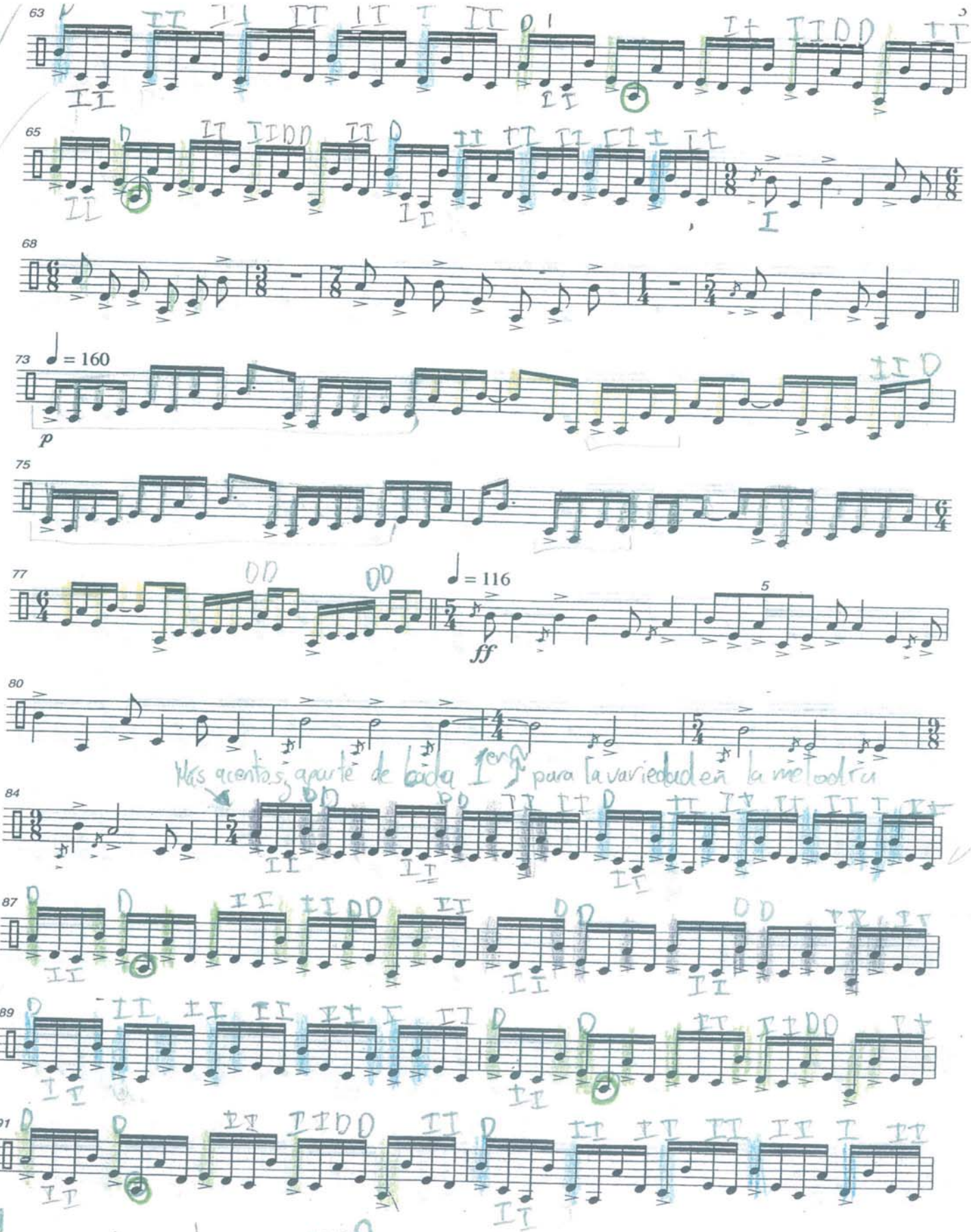
for Solo Percussion

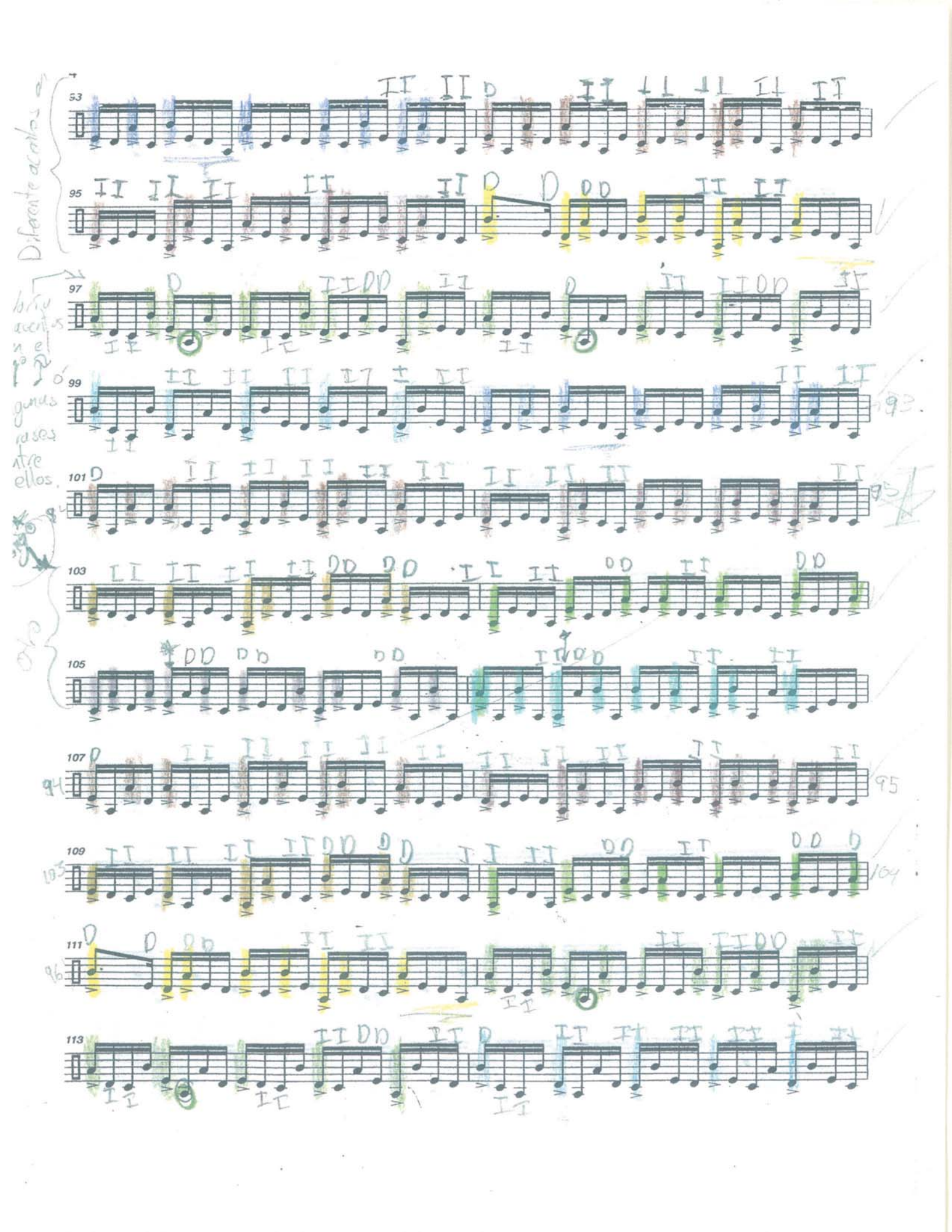
Kevin Volans
(1997)

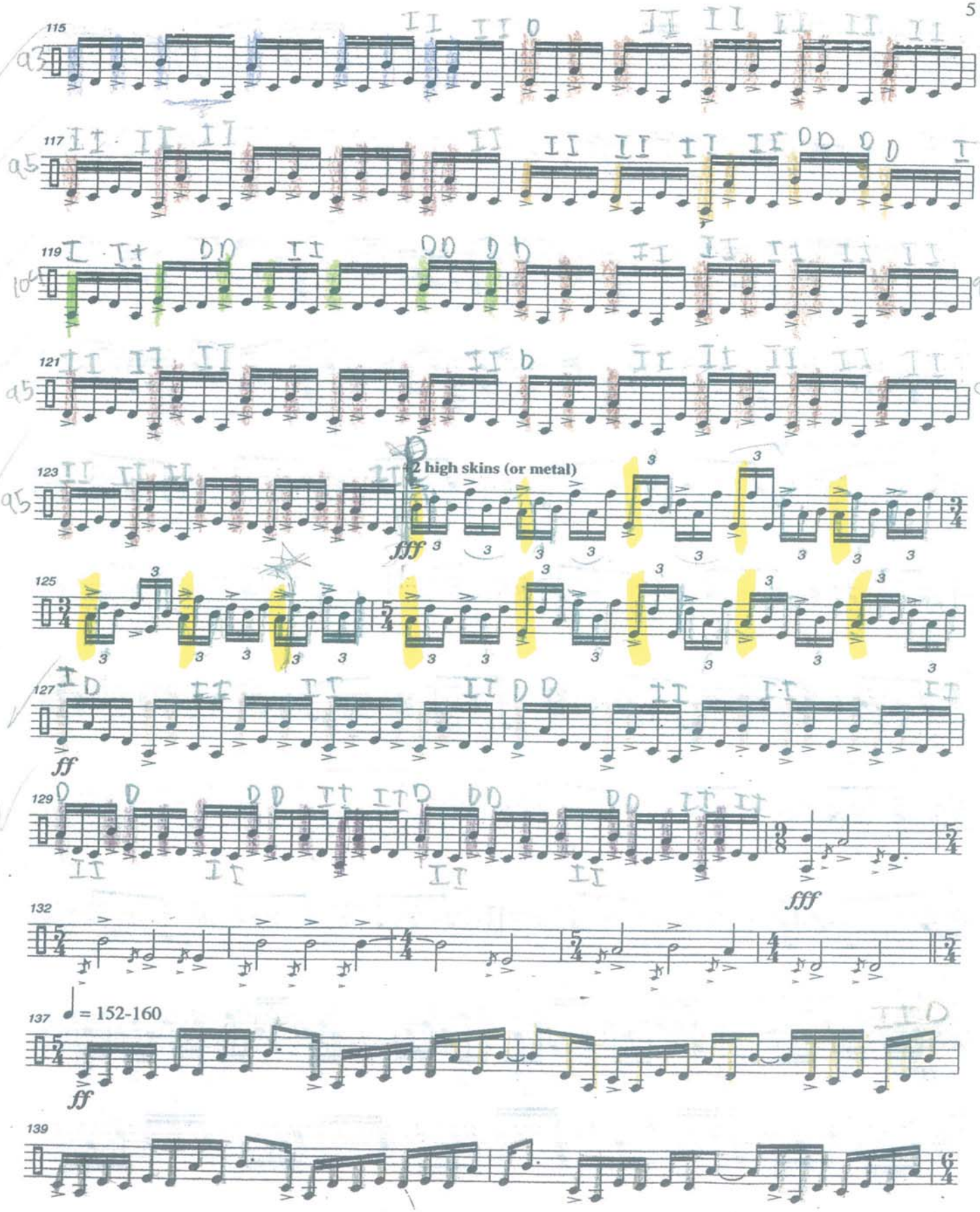


© Copyright 2001 Chester Music Limited, London

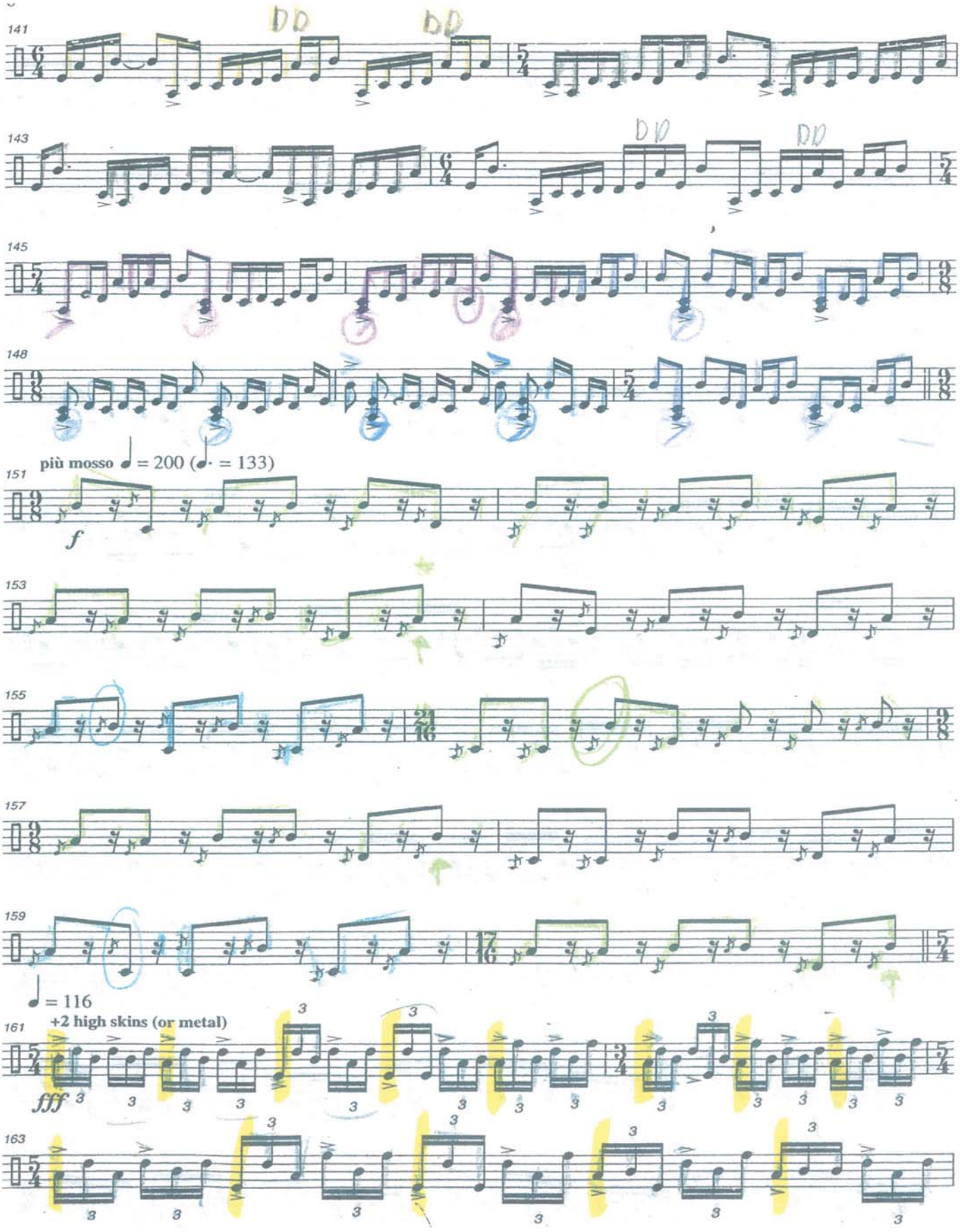

35
37
42
44
46
♩ = 160
48
50
53
56
59
♩ = 116
61

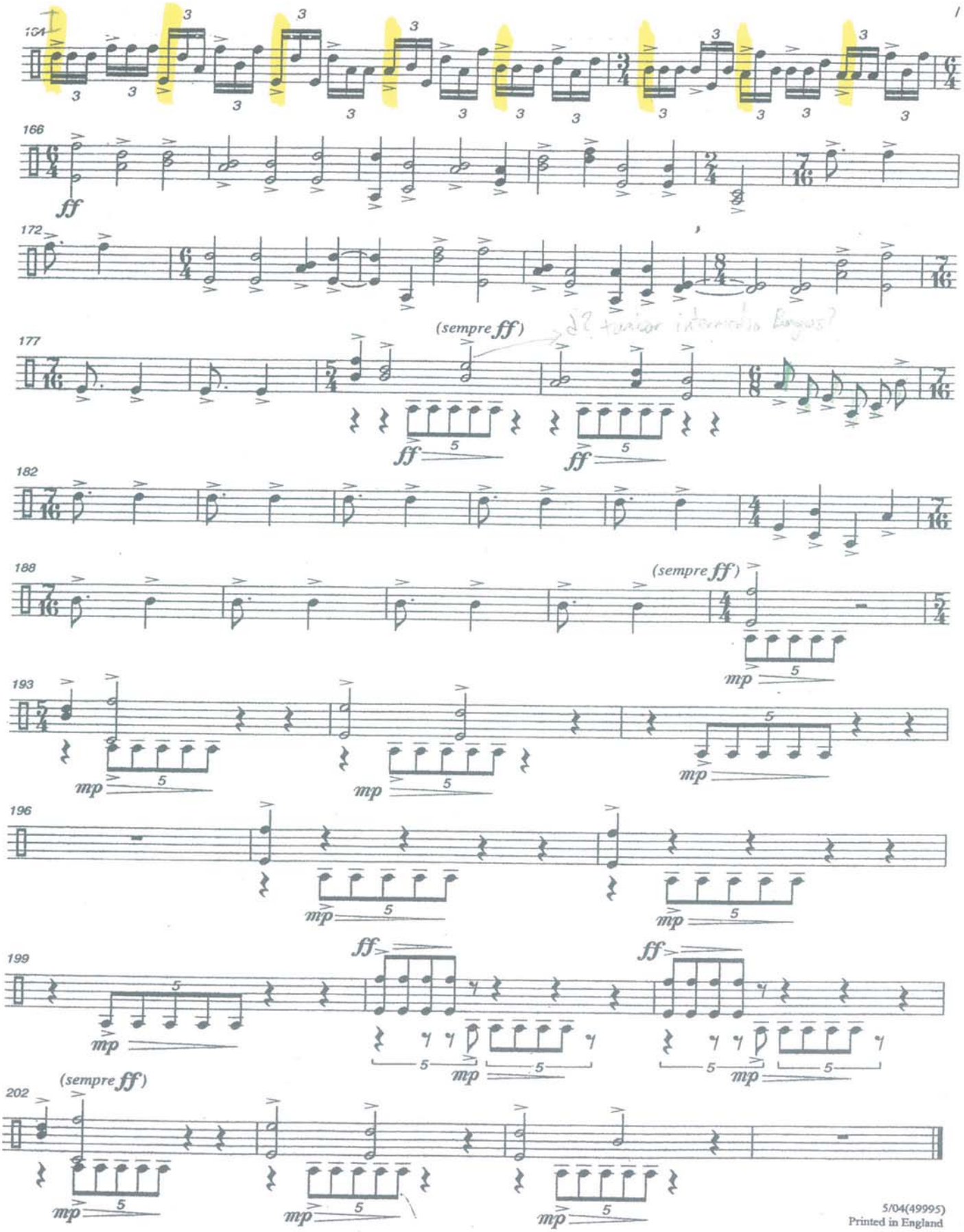

63
65
68
73
♩ = 160
p
75
77
♩ = 116
ff
80
Más acentos, aparte de cada 1er T para la variedad en la melodía
84
87
89
91
Regresa sólo acentos en 1er T





ESC. NAL DE MUSICA
U.N.A.M.
BIBLIOTECA


141
143
145
148
più mosso ♩ = 200 (♩. = 133)
151
f
153
155
157
159
♩ = 116
+2 high skins (or metal)
161
fff
163



5/04(49995)
Printed in England