



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Opción equivalente a Tesis:
“NOTAS AL PROGRAMA”

Que para obtener el título de:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-PERCUSIONES

PRESENTA
MARTHA ALICIA PÉREZ TAPIA

Asesor de Tesis:
Dr. Samuel Pascoe Aguilar

México, D. F. Junio del 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

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	
<i>NOTAS AL PROGRAMA</i>	
CAPÍTULO I	
<i>MARIMBA SPIRITUAL</i>	
I.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR MINORU MIKI.....	4
I.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE <i>MARIMBA SPIRITUAL</i>	5
I.III CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.....	11
I.IV RUTINAS DE ESTUDIO.....	12
CAPÍTULO II	
<i>CONCIERTO PARA VIBRÁFONO Y ORQUESTA</i>	
<i>(REDUCCIÓN A PIANO)</i>	
II.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR NEY GABRIEL ROSAURO.....	13
II.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DEL <i>CONCIERTO PARA VIBRÁFONO Y ORQUESTA</i> <i>(REDUCCIÓN A PIANO)</i>	14
II.III CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA.....	23
II.IV RUTINAS DE ESTUDIO.....	24
CAPÍTULO III	
<i>MINERALES I ÓPALO</i>	
<i>(PARA 5 TIMBALES)</i>	
III.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR ALFREDO ANTÚNEZ PINEDA.....	28
III.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE <i>ÓPALO</i>	28
III.III RUTINAS DE ESTUDIO PARA <i>ÓPALO</i>	29

MINERALES II GRAFITO

(PARA 5 TIMBALES)

III.IV ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE <i>GRAFITO</i>	31
III.V RUTINAS DE ESTUDIO PARA <i>GRAFITO</i>	33
III.VI CONTEXTO HISTÓRICO DE <i>ÓPALO</i> Y <i>GRAFITO</i>	34

CAPÍTULO IV

ASANGA

(PARA MULTIPERCUSIÓN)

IV.I BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR KEVIN VOLANS.....	36
IV.II ANÁLISIS MUSICAL Y PRÁCTICO DE <i>ASANGA</i>	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

PROGRAMA

Asanga para multipercusión sola	Kevin Volans (n. 1949) 8'
Minerales para 5 timbales	Alfredo Antúnez Pineda (n. 1957)
I. Ópalo	2'10"
II. Grafito	5'
Concerto for Vibraphone and Orchestra (Reducción a piano)	Ney Gabriel Rosauero (n. 1952)
I. Recitativo-Allegro	19'
II. Acalanto	
III. Vivo Presto	
Marimba Spiritual para marimba con trío de percusiones	Minoru Miki (1930-2011) 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 Rosauero (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 íntegro desarrollo musical.

PRIMERA PARTE

NOTAS AL PROGRAMA

CAPÍTULO I

MARIMBA SPIRITUAL

I.1 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.

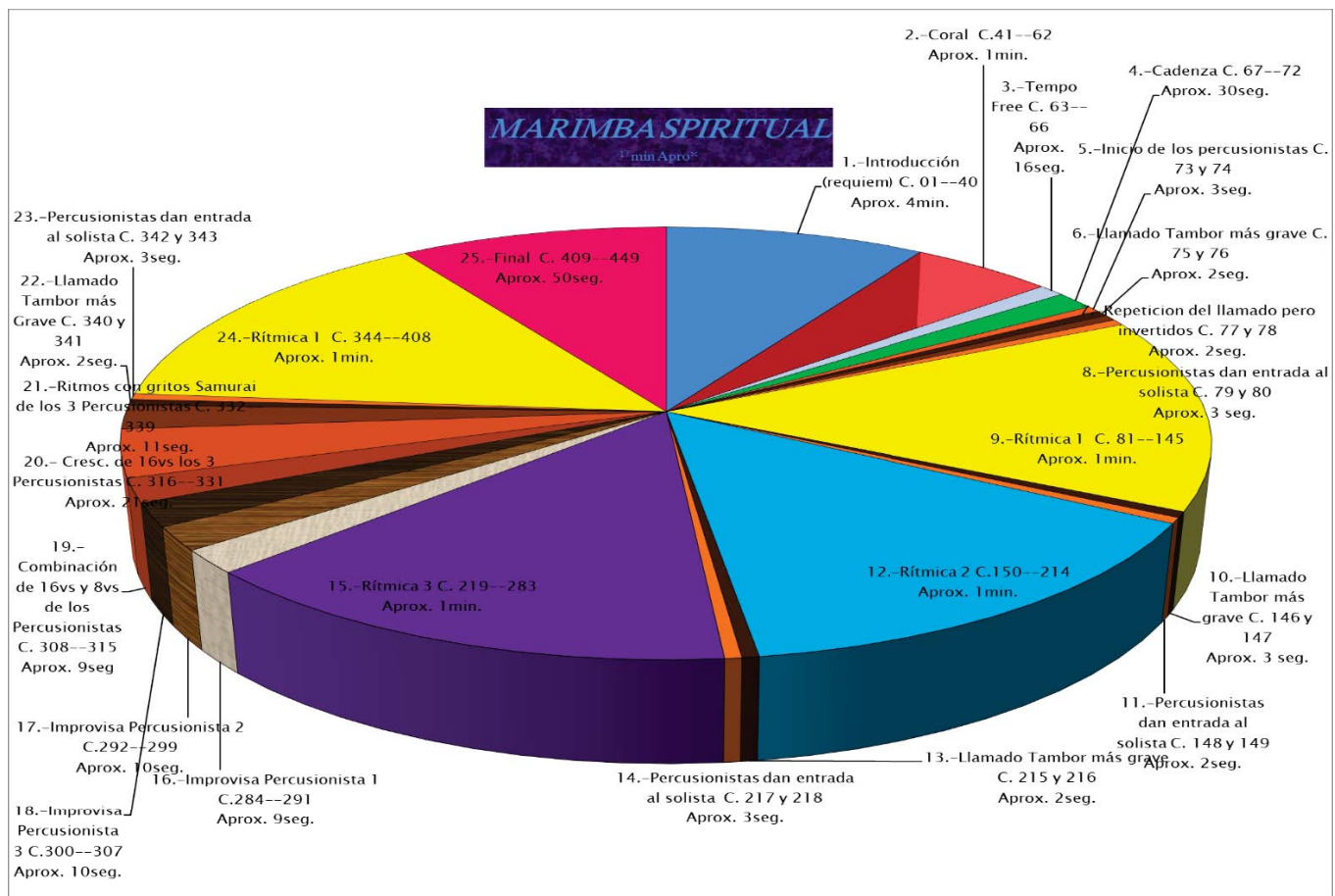
Minoru Miki fundó en 1986 el ensamble de música teatral Utayomi-Za.

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 francojaponesa *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.

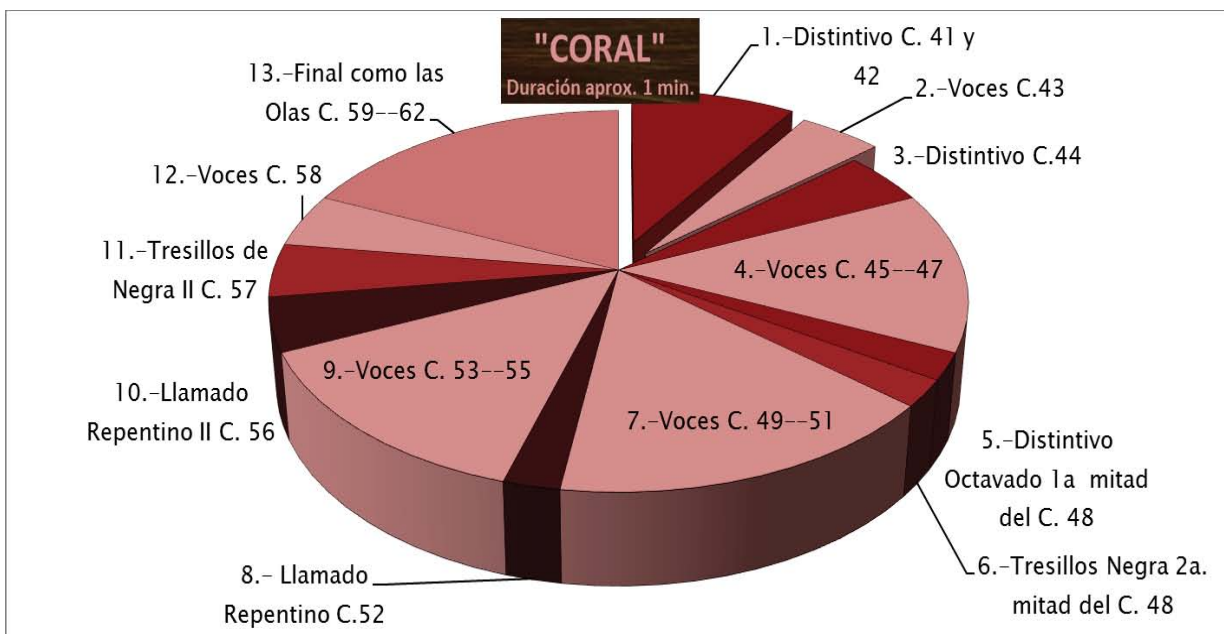
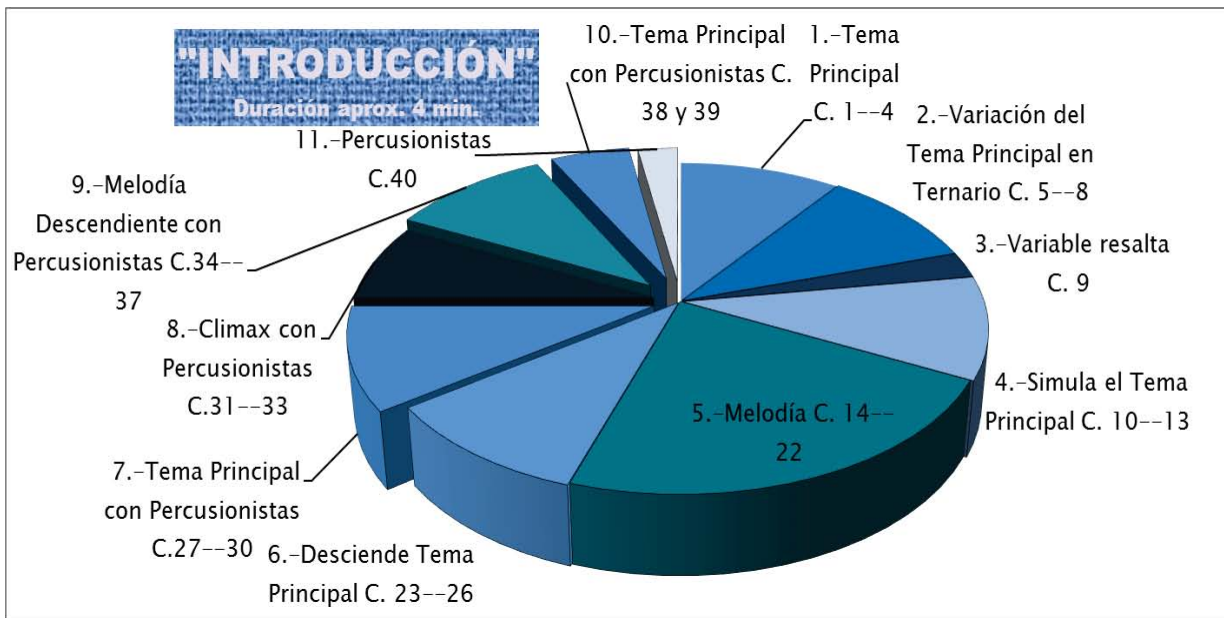
El coral (2) se debe ejecutar con claridad cada una de las notas que componen cada uno de los acordes de este. También se establece la precisión del ritmo (se ayuda con el metrónomo) y de las posiciones de las baquetas que establece el solista que utiliza en cada acorde. Esta sección la denomino “reunión 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.

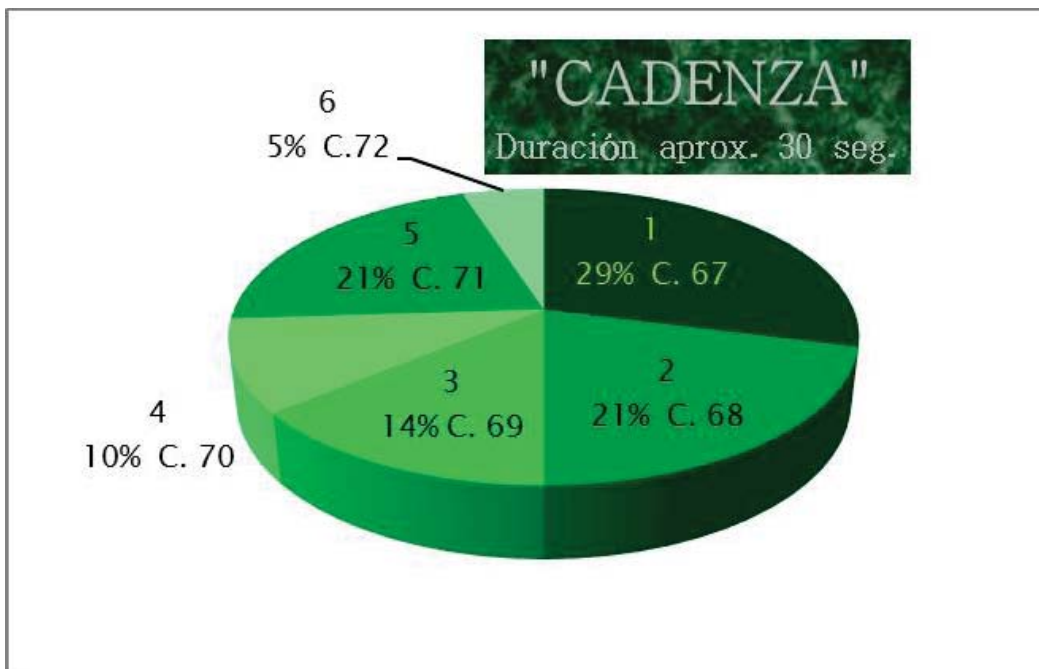
El *tempo free* (3) la denomino una “atención para lo espiritual” muestra la habilidad del solista al tocar las escalas. Con una velocidad rápida, precisa y manejando el silencio entre estas a placer para generar tensión.

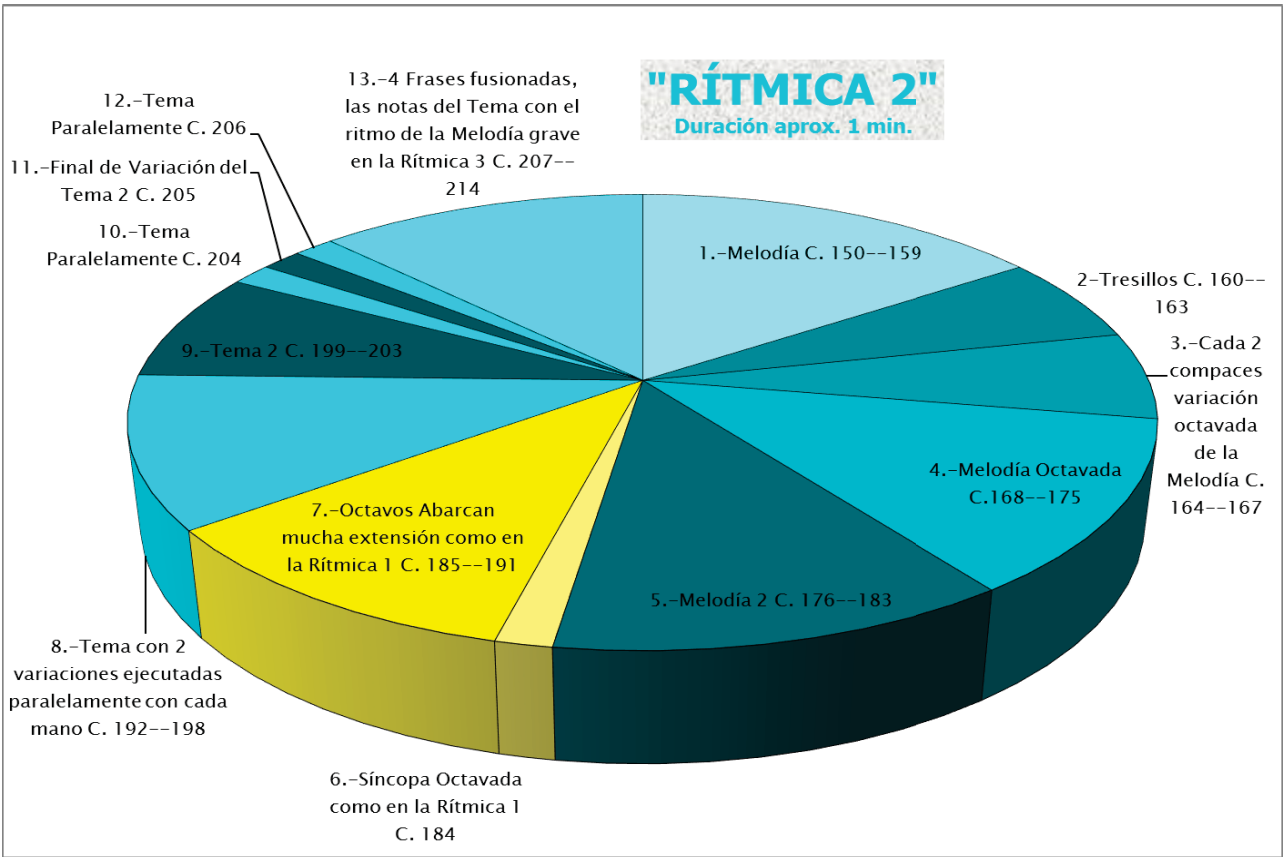
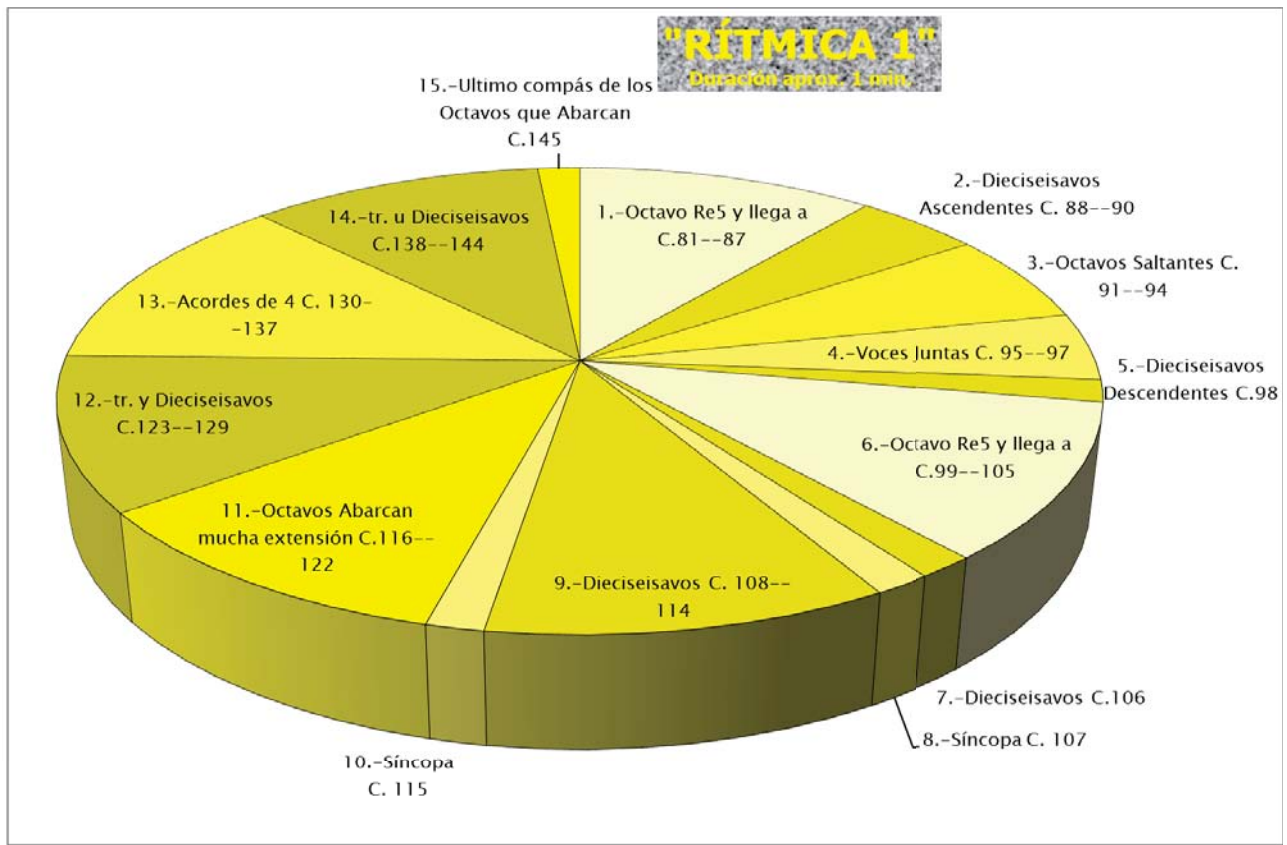
La *cadenza* (4) son notas que dio el compositor en una secuencia ascendente de las mismas. En las que el solista da lo que denomine como la “preparación de la Danza Ritual”. Con un largo *accelerando* para llegar a la velocidad que será la “Danza Ritual” que se inicia con la rítmica 1 (9).

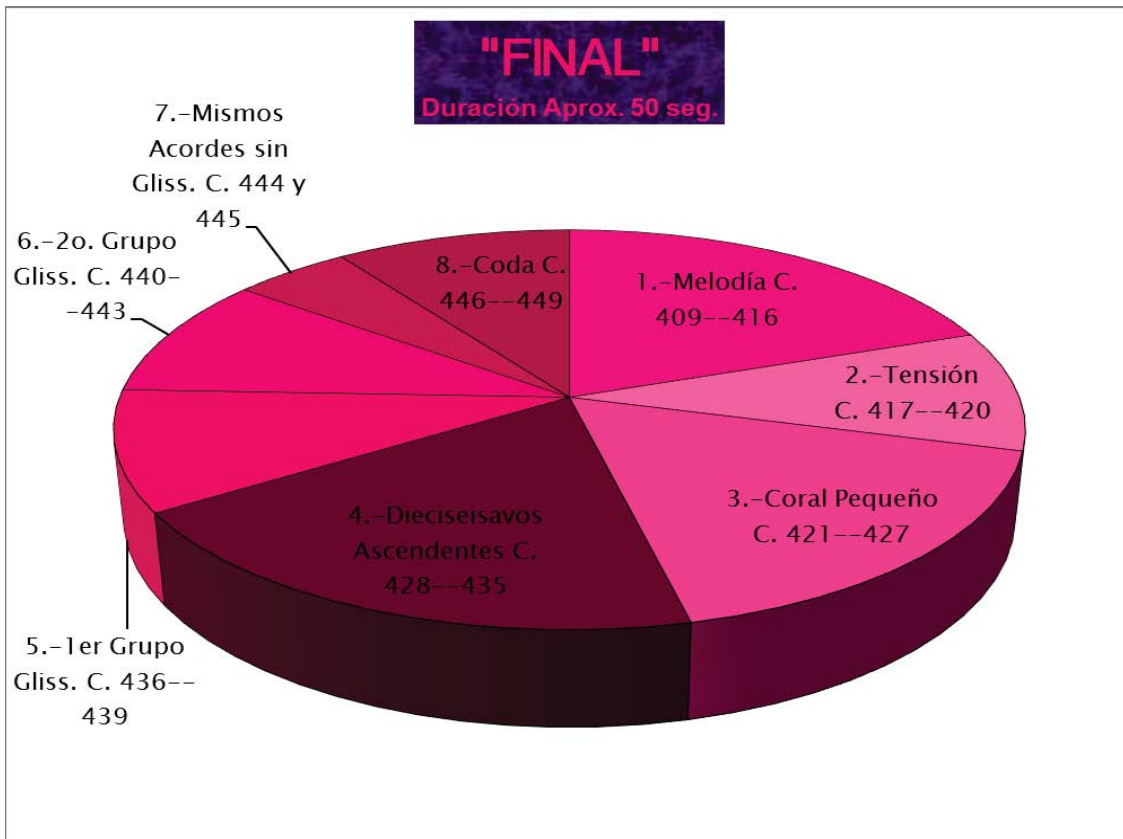
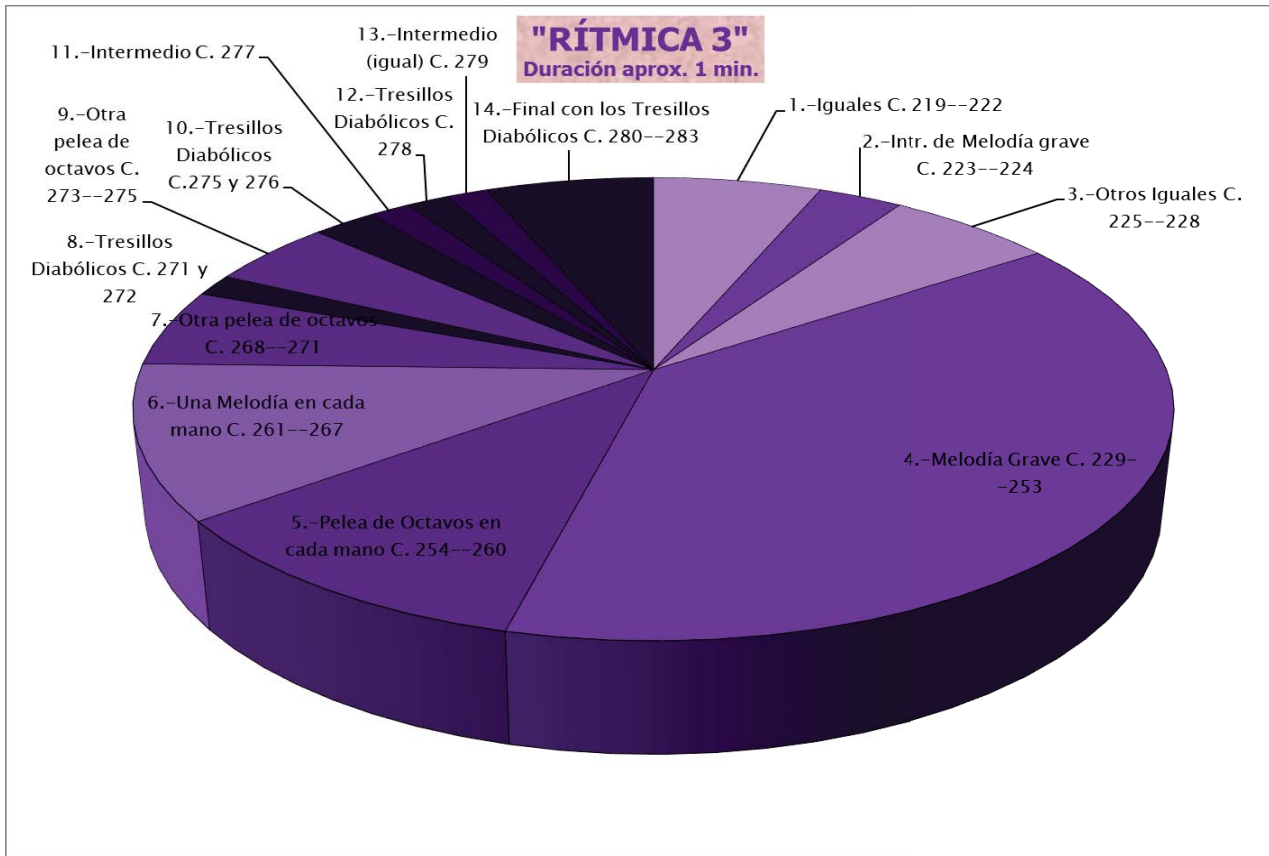
La "Danza Ritual" es la parte rápida y más conocida de *Marimba Spiritual*, la cual se compone de los pasajes llamados rítmica 1 (9), rítmica 2 (12) y rítmica 3 (15), la repetición de la rítmica 1 (24) y el final (25). Entre estos pasajes el trío percusionista dan la entrada para cada rítmica y uno de 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.









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

♩ = 50



p mp p mp ppp < mp > ppp

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 $\text{♩} = 80$ 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.

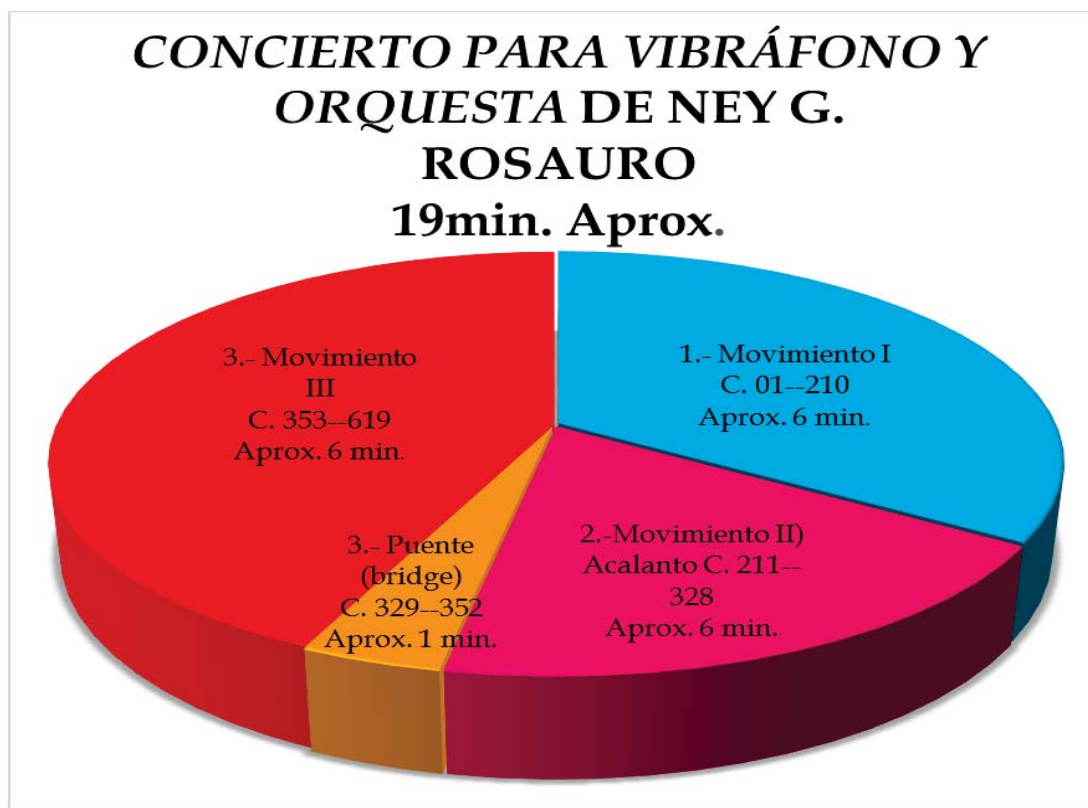
Como solista y pedagogo ha representado a Brasil en muchos eventos importantes de percusión alrededor del mundo donde sus composiciones, conferencias y grabaciones han recibido ovaciones por críticos y por el público en general.

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*.



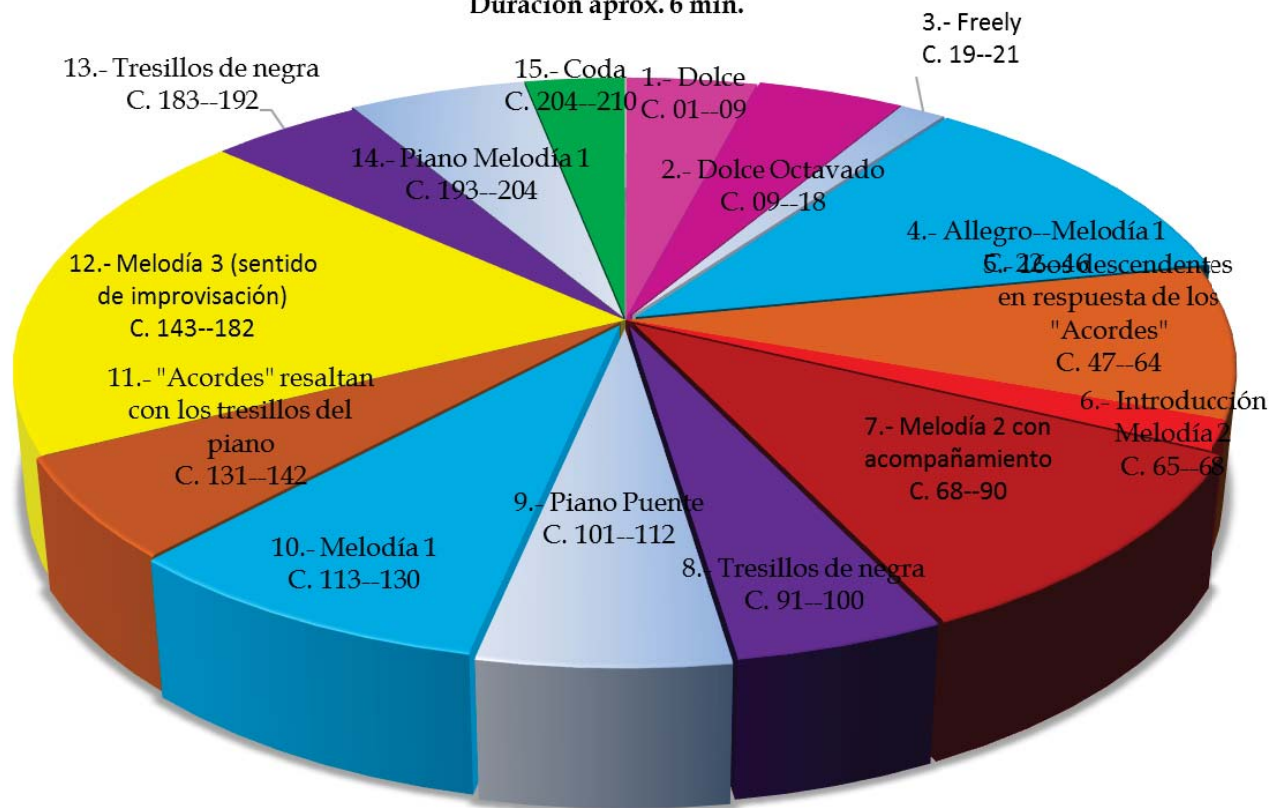
El análisis de este concierto se inicia con la gráfica que nos señala la duración en tiempo aproximado total y parcial y la cantidad de compases que contienen cada uno de los movimientos y del puente que conecta el segundo y tercer movimientos.

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.

"Movimiento I"

Duración aprox. 6 min.



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 *allegro* 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.

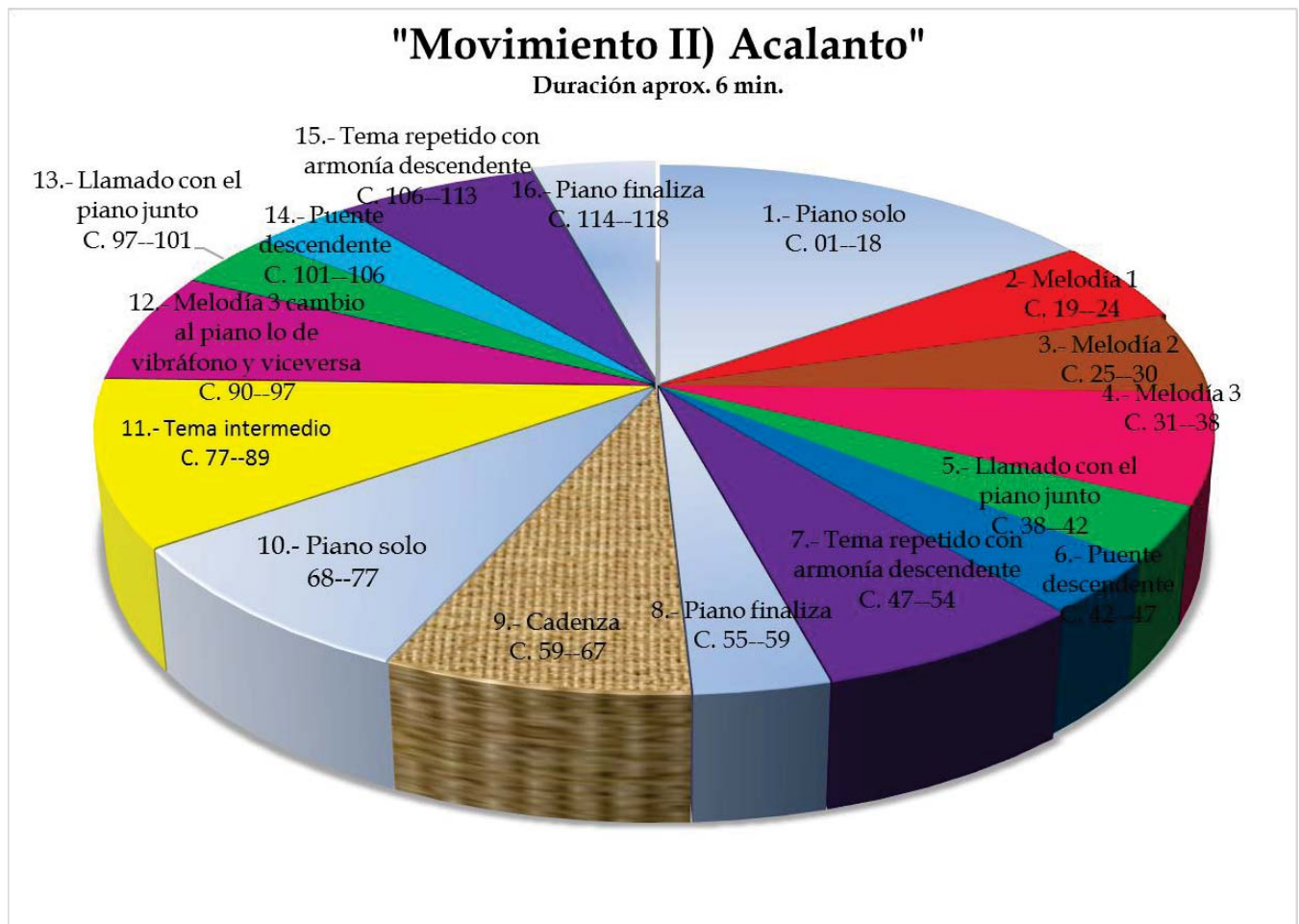
En el pasaje donde el piano ejecuta la melodía 1 (14), el pianista acompañante da su última versión de la melodía 1 en el movimiento. Mientras, sugiero que el solista cambie las cuatro baquetas por una baqueta en cada mano de mayor dureza para la *coda* (15).

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*, *desacellerando*, *acellerando*, 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 *cadenza* (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.



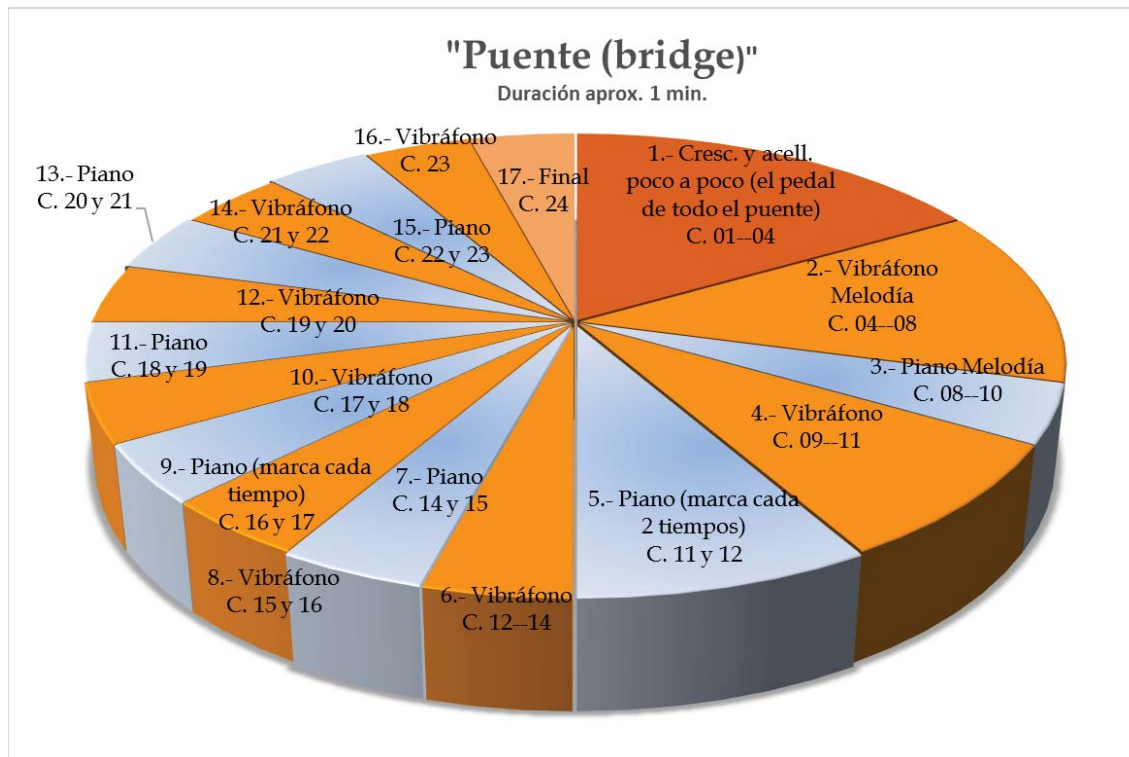
Estas dos posibles formas de ejecutar la melodía superior de la *cadenza* (9) nos recuerda el sonido de las cajitas de música que suelen usarse para arrullar a los niños para que se duerman.

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).



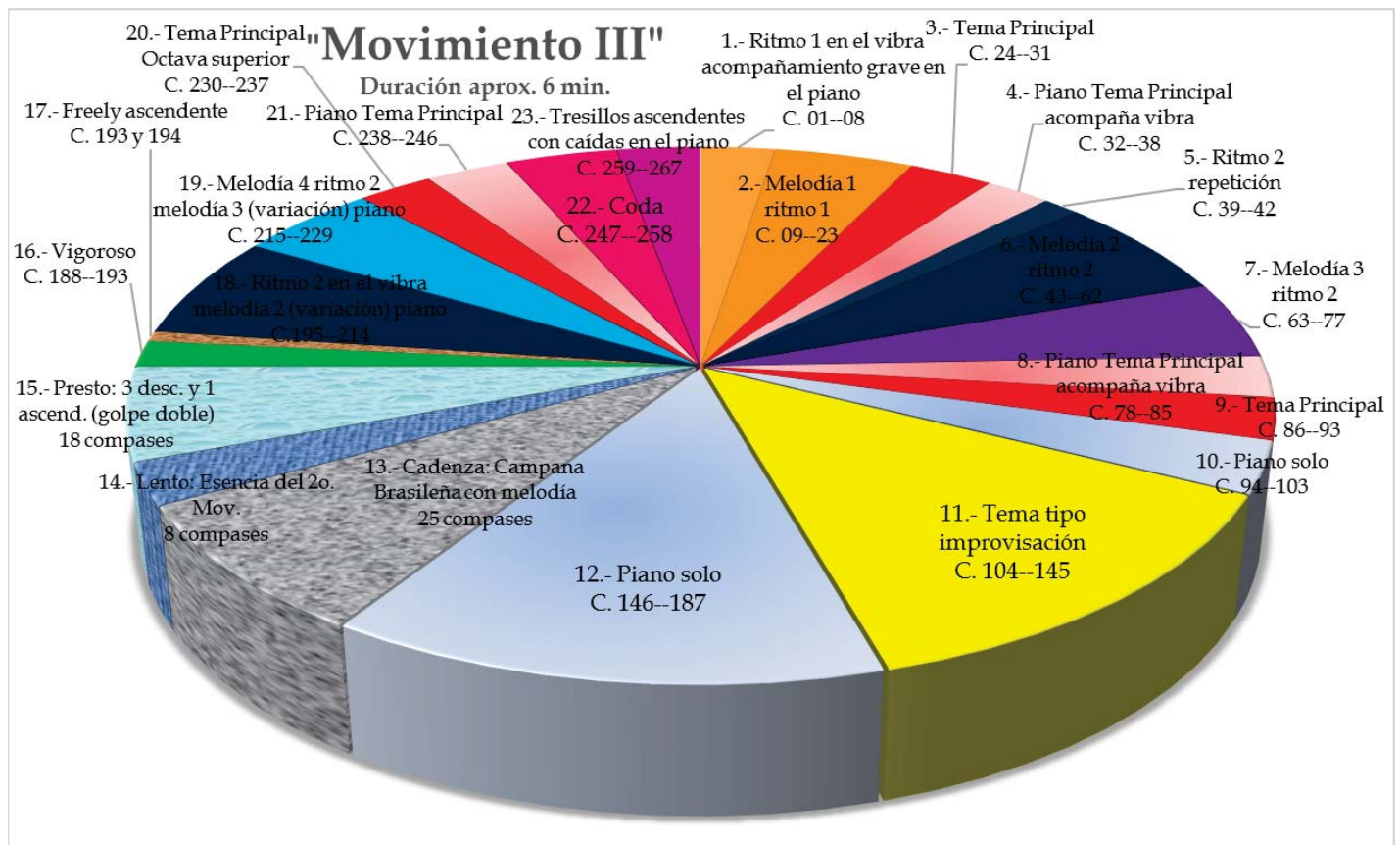
En este puente sugiero que el solista utilice baquetas de mayor dureza para la ejecución de la melodía que se toca con la mano izquierda y de menor dureza para la ejecución del acompañamiento de octavos que se toca con la mano derecha.

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 *accelerando* del principio y el *desacelerando* 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 denominó 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 percussionista 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 Orquesta 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:

♩ = 100



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

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

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

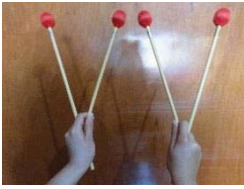
I I D D I I D D I I D D I I D D

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.

- Arpeggios mayores y menores en el vibráfono:

1 2 3 4



Los arpeggios mayores en ascenso cromático:

♩ = 100

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 arpeggios mayores en descenso cromático:

♩ = 100

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



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 arpeggios menores en ascenso cromático:

$\text{♩} = 100$



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 arpeggios menores en descenso cromático:

♩ = 100



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



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

- ✓ El pedal se presiona cada cuatro notas para dejar la sonoridad en cada arpeggio.
- ✓ 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.

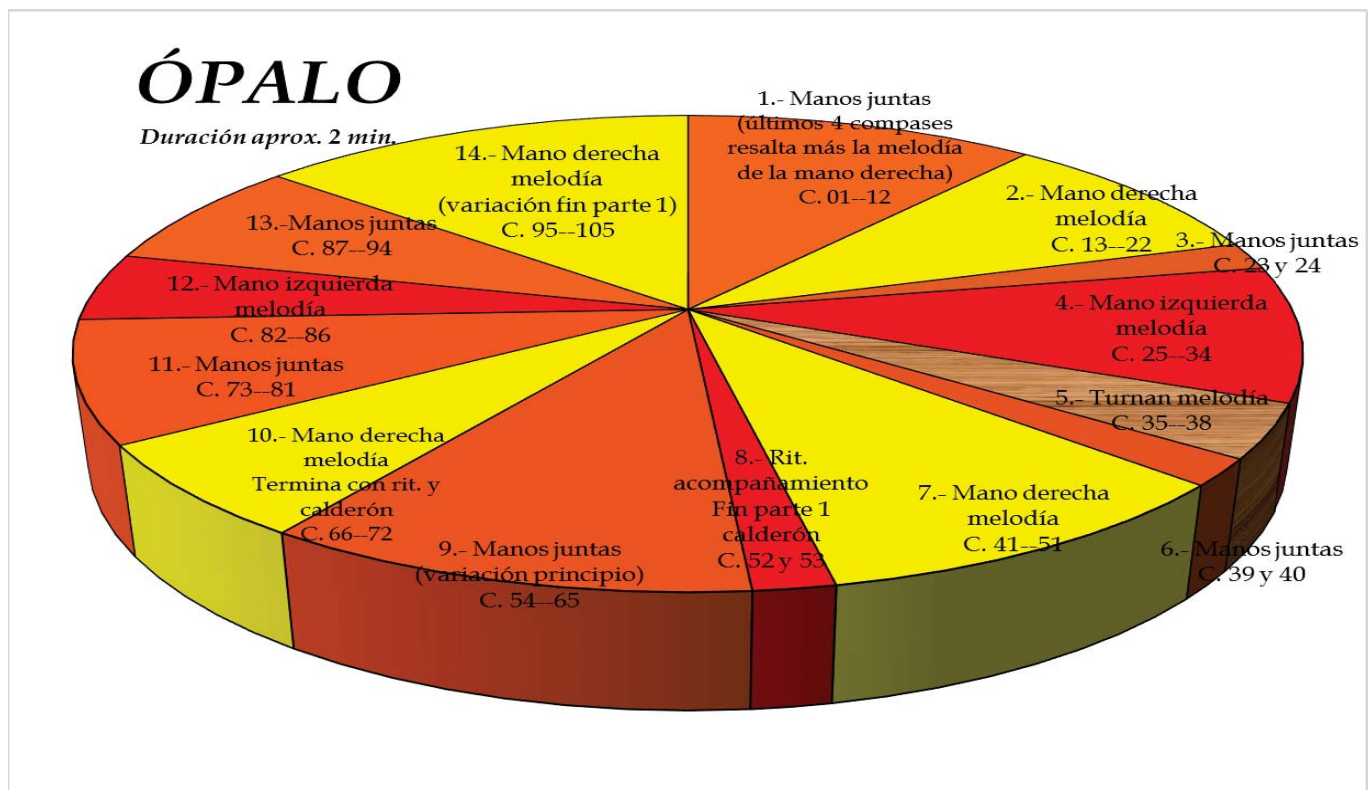
Sus obras abarcan los géneros de la música tradicional y moderna que se extienden a los ámbitos del teatro y la danza.

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.

♩ = 80

D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D D

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

✓ 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.

♩ = 100

D D D D D D D D

| | | | | | | |

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.

♩ = 100

D D D D D D

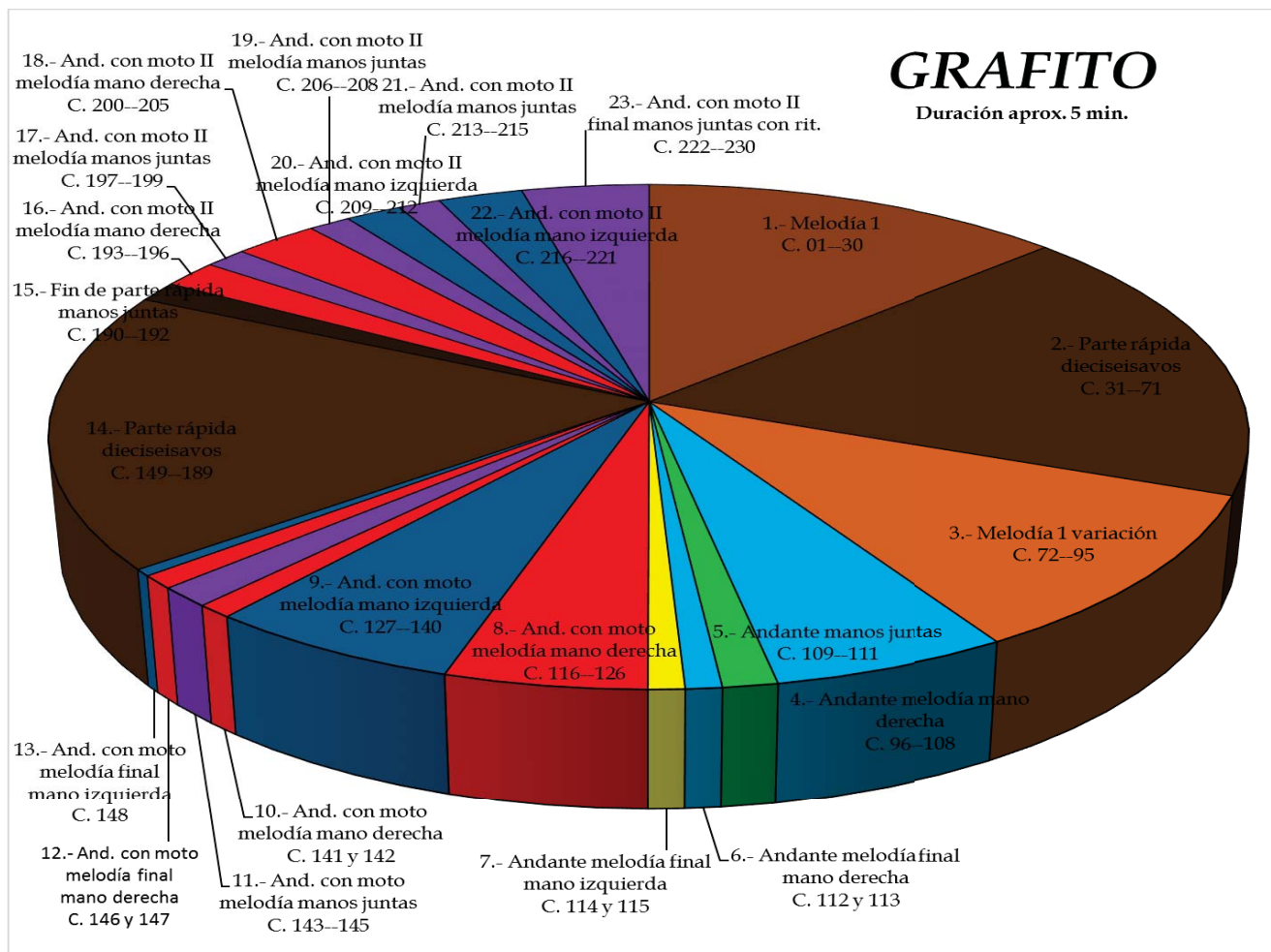
| | | | | |

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 *andante 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 *andante 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 *andante 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.

♩ = 120

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

- ✓ 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.

♩ = 100

X X

D I D I I D I D

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.

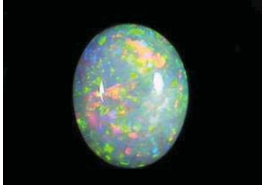
Ópalo es la primera obra del libro del primer capítulo *Minerales I* y fue escrita el 27 de marzo del 2007

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*.

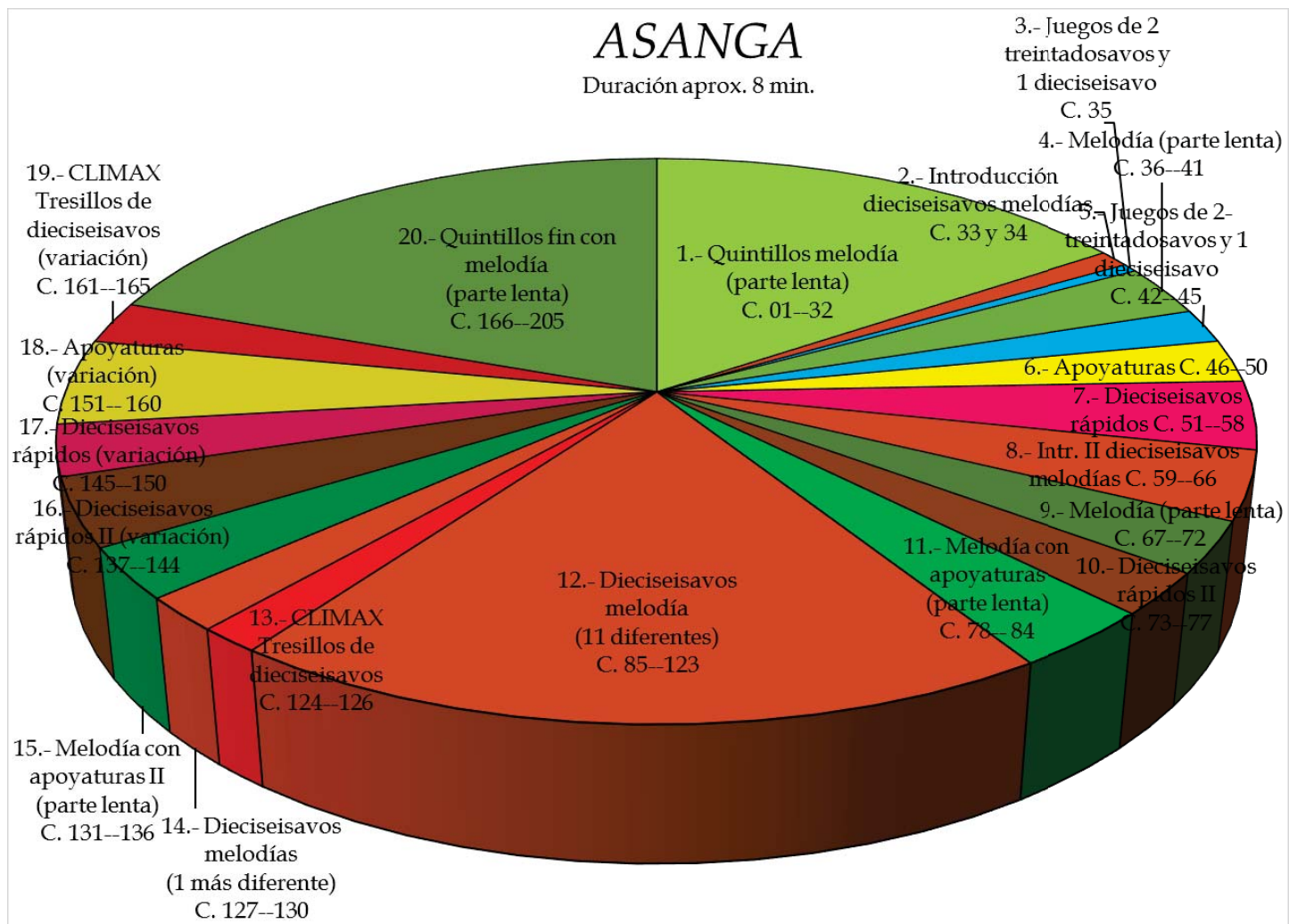
Principalmente en el campo de la música de cámara y orquestal ha sido reconocido en todo el mundo. Los discos de *Kronos*, el Hombre Blanco Capacidad y Piezas de África rompieron todos los récords de ventas de discos del cuarteto de cuerda.

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 que 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 Prajñāparamita (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.

$\text{♩} = 120$

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

- ✓ 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.

♩ = 60

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

F p F p F p F p F p F p F p F p F p

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.

♩ = 120

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

✓ 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, arpeggios, 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

♩ = 160

Asc. 

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

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

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

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

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

Desc. 


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

MENORES

 = 160

Asc. 

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

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

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

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

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

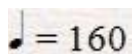
Desc. 

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

 = 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 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 D I D I

Asc. 

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

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

MENORES

♩ = 160

Asc. 
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

Asc. 
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

Asc. 
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

Asc. 
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

Asc. 
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

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

- ✓ 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:

 = 160

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12




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

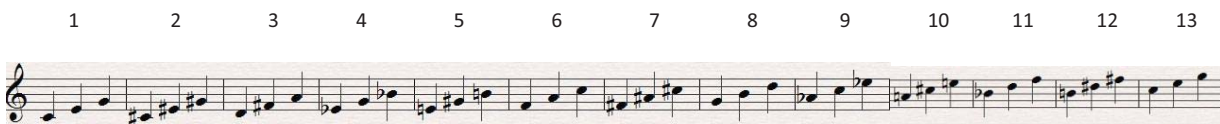
- ✓ Cada número se repite cuatro veces con las digitaciones que se indican en el número 1.

- Triadas mayores y menores, ascendentes y descendentes:

- Triadas mayores ascendentes:

 = 160

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



- 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:

♩ = 160

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



- 1. -D | D
- 2. -1 | D |
- 3. -D | D
- 4. -1 | D |

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

- Triadas menores ascendentes:

♩ = 160

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



- 1. -D | D
- 2. -1 | D |
- 3. -D | D
- 4. -1 | D |

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

- Triadas menores descendentes:

♩ = 160

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



- 1. -D | D
- 2. -1 | D |
- 3. -D | D
- 4. -1 | D |

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

- Escala Cromática:

♩ = 100



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 ... alternadamente ...



... D I D I

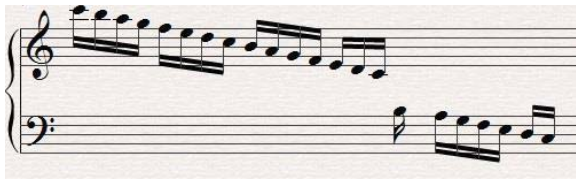
- ✓ El ascenso y descenso de esta escala cromática se toca varias veces consecutivas durante 5 minutos diarios.

- Escala Diatónica:

♩ = 100



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:

♩ = 180



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

MENORES:

♩ = 180



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.

- Arpeggios mayores y menores:

Los arpeggios 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 arpeggios:

MAYORES:

♩ = 160



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



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



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



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

Desc. 

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

Desc. 

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

Desc.

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


Desc.

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

Desc. 
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

Desc. 
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

Desc. 
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

Desc. 

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

Asc. 

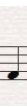
I D I D I D I D I D I D

Desc. 

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

Desc. 

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

- ✓ El procedimiento para la ejecución de los arpeggios mayores se ejecuta igual para los arpeggios 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:

♩ = 100



Ascenso con la digitación 4-3-2-1:

♩ = 100



Ascenso con la digitación 1-3-2-4:

♩ = 100

Ascenso con la digitación 4-2-3-1:

♩ = 100

- Movilidad Octavado:

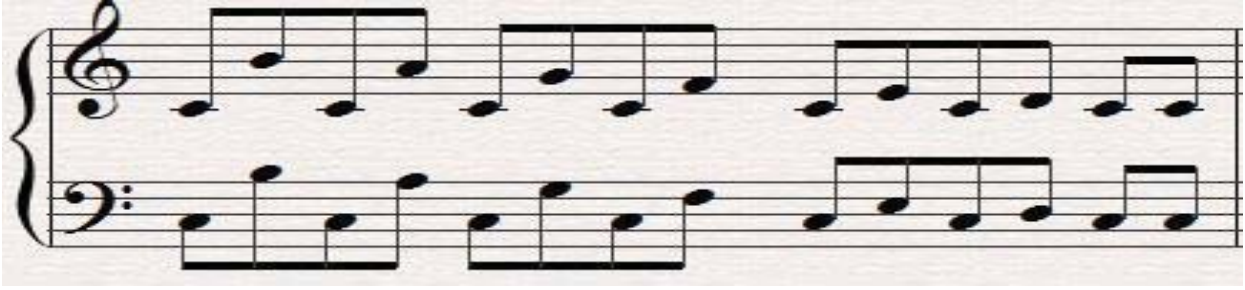
Este ejercicio es para afianzar el movimiento de medio círculo que se realiza en las muñecas del percusionista.

♩ = 80

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

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.

♩ = 160

1

2

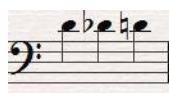
IZQUIERDA DESCLENDE

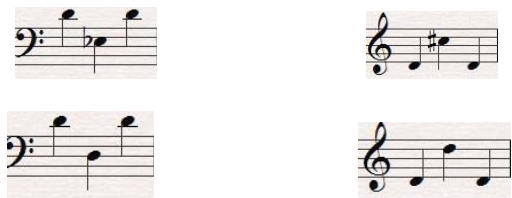
DERECHA ASCIENDE

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 descende 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.

♩ = 160

1

2

IZQUIERDA ASCIENDE

DERECHA DESCENDE

BAQUETAS:

2-1-2

3-4-3





✓ Recomiendo realizar el ejercicio durante 5 minutos diarios.

❖ EJERCICIOS PARA FORTALECER LA TÉCNICA STEVENS¹



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 creó 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.	<p>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:</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Rutinas para 2 baquetas: <p>-Saltos de tercera en todas las escalas mayores y menores. -Tres notas en grado conjunto en todas las escalas</p>	<p>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:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Golpe doble en el vibráfono. -Arpegios mayores y menores en el vibráfono. 	<p>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:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ejercicio para obtener control en los dedos. -Movimientos circulares del cuerpo. -Abrir y cerrar los brazos. 	<p>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:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Redoble corto. -Cruce de las baquetas. 	<p>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:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Velocidad. -Acentos. -Golpe doble.

	<p>mayores y menores. -Alternados de tercera mayor. -Triadas mayores y menores. -Escala Cromática y Diatónica. -Escala mayores y menores. -Arpeggios mayores y menores.</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Rutinas para 4 baquetas: <p>-Quintas. -Movilidad Octavado. -Simétrico Dórico.</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Ejercicios para fortalecer la Técnica Stevens: <p>-Pesas. -Pelota. -Piano.</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Rutinas de estudio que diseñé para esta obra: <p>-Acordes con sonidos suaves. -Medición precisa en el "Coral".</p>				
--	---	--	--	--	--

	-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. Conciantizando 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 de dejar 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.japonartescenic.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 PERCUSSÃO 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.

Dedicated to Keiko ABE

Clas. M5015 / M55 / M37 **Marimba Spiritual**

Adquis. J 4210 R-3435

Proced. EH 1201-755

Fecha 14 3494/12

S. _____

Hybrid
* *suaves*
* *suaves*
v. *ligera*
pedada
ligera

Minoru MIKI

$\text{♩} \equiv 42)$

Marimba

Julian Carrillo - Numerus
Luis Gutierrez - Tesis

Musical notation for the first system, measures 1-3. The piece is in 7/8 time. The right hand features eighth-note patterns and slurs. The left hand has chords and eighth-note accompaniment. Dynamics are *p* and *pp*. A circled triple bar line is present in the right hand of each measure.

Musical notation for the second system, measures 4-6. The piece is in 7/8 time. The right hand features sixteenth-note runs with slurs and dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *mf*. The left hand has chords and eighth-note accompaniment. A circled triple bar line is present in the right hand of the final measure. A star symbol is under the first measure of the left hand.

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

Musical notation for the third system, measures 7-9. The piece is in 7/8 time. The right hand features chords and slurs. The left hand has chords and eighth-note accompaniment. Dynamics are *p* and *f*. A circled triple bar line is present in the right hand of the second measure. A star symbol is under the first measure of the left hand.

Musical notation for the fourth system, measures 10-12. The piece is in 7/8 time. The right hand features sixteenth-note runs with slurs and dynamics *p* and *f*. The left hand has chords and eighth-note accompaniment. A circled triple bar line is present in the right hand of the final measure. A star symbol is under the first measure of the left hand.

Musical notation for the fifth system, measures 13-15. The piece is in 7/8 time. The right hand features eighth-note patterns and slurs. The left hand has chords and eighth-note accompaniment. Dynamics are *ff* and *mf*. A circled triple bar line is present in the right hand of the final measure. A star symbol is under the first measure of the left hand.

4 Tempo I

[N. B.] Marimba should keep own tempo.

(Metallic percussion in high register) I *ff*

(Metallic percussion in middle register) II *f*

(Metallic percussion in low register) III *mf*

p *ppp* *poco* *p* *ppp*

(♩ = 102)

p *ppp*

Senza tempo

p

roll - alternado mano derecha roll

f *mp*

33

mf

repeat freely

repeat freely

repeat freely

46

p

ppp

ff

f

mf

P

mp

Cantata of the...

Solby's 7 con la spina

Fay de con la...

Don't M. con la...

6 (♩ = 60)

f

p

f

p

poco

mf

★

(Wooden perc. in high register) *2-*

(Wooden perc. in middle register) *f*

(Wooden perc. in low register) *f*

47

7

pp

★

3:2

mp

mp

ff

52

mp

8

Musical score for measures 8-11, piano part. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. Measure 8 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Three staves of accompaniment for measures 8-11. Each staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets, providing a steady accompaniment for the piano part.

55

9

Musical score for measures 12-15, piano part. Measure 12 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, which then softens to piano (*p*) by measure 13. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents, while the left hand continues with harmonic support.

Three staves of accompaniment for measures 12-15. The dynamics vary, with fortissimo (*f*) markings in measures 12 and 13, and a return to mezzo-forte (*mf*) in measure 15. The rhythmic accompaniment remains consistent with the previous section.

61

Musical score for measures 16-18, piano part. This section features a series of chords in the right hand, with dynamics of piano (*p*), fortissimo (*ff*), forte (*f*), and mezzo-forte (*mf*) indicated across the measures. The left hand provides a steady bass line.

Three staves of accompaniment for measures 16-18. The accompaniment continues with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, maintaining the texture established in the previous sections.

62

10 Tempo free

Musical score for exercise 10, measures 1-4. The score is in 4/4 time and includes a grand staff with piano and three hand parts. Dynamics range from *mp* to *ff*. The piano part features triplets and sixteenth-note runs. The right hand part has a melodic line with a fermata. The left hand part has a bass line with a fermata.

66

Musical score for exercise 10, measures 5-8. The score is in 4/4 time and includes a grand staff with piano and three hand parts. Dynamics range from *p* to *(p)*. The piano part features sixteenth-note runs and a fermata. The right hand part has a melodic line with a fermata. The left hand part has a bass line with a fermata.

11 Very slowly, like "Cadenza"

accel. poco — a — poco

Musical score for exercise 11, measures 1-4. The score is in 4/4 time and features a bass staff with piano. Dynamics range from *f* to *dynamics ad lib.*. Includes a star symbol.

Musical score for exercise 11, measures 5-8. The score is in 4/4 time and features a bass staff with piano. Dynamics range from *f*. Includes a tempo marking $(\text{♩} = 180)$ and a star symbol.

72

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

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

(Tom toms in high pitch) or (Shimeshaiko)

f *p*

(Drums in low and middle register) or (Timp. with wooden sticks)

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

(Caw bells) or (Atarigane = Changiri)

p *f*

or (Ō - daiko)

f *f*

13

p *f* *p* *f* *p*

p *p* *p*

Musical score system 1, measures 1-4. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment with three staves. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is present over the first two measures of the piano accompaniment.

Musical score system 2, measures 5-8. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment with three staves. A measure rest is indicated above measure 6. A circled number '14' is written above measure 7. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score system 3, measures 9-12. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment with three staves. The piano part continues with eighth-note accompaniment and a bass line. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*.

15

99

Musical notation for the first system, measures 1-4. Treble clef with chords and arpeggios. Bass clef with a simple accompaniment. Dynamics: *f p*.

Musical notation for the second system, measures 5-8. Treble clef with a rhythmic pattern. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics: *mf*, *f p*, *f p*.

Musical notation for the third system, measures 9-12. Treble clef with a rhythmic pattern. Bass clef with a rhythmic pattern.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Treble clef with a rhythmic pattern. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics: *f p*, *f p*, *f p*.

16

107

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. Treble clef with a rhythmic pattern. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics: *f*, *p*, *f*.

Musical notation for the sixth system, measures 21-24. Treble clef with a rhythmic pattern. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics: *f p*, *f p*, *f p*, *f p*.

p *f* *p*

f p *f p* *f p*

f (*f*)

f p *f p* (*p*)

17 *gva*

p *f*

(Snare drum) or
(Shimedaiko in high pitch)

f p f p f p f p

8va

8va

p *f* *p*

p *f* *p*

f p *f p* *f p* *f p*

Detailed description: This system contains the first four measures of a musical piece. The top staff is a grand staff with a treble clef and a dashed line indicating an octave shift (8va). The first two measures are marked *p* and feature a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The next two measures are marked *f* and feature a melody in the bass clef and a bass line in the bass clef. The bottom staff consists of three staves (two treble and one bass) with a complex rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *f p*.

18

ff *mf* *f* *f*

f p *f* *f p* *f p*

f p *f p* *f p* *f p*

Detailed description: This system contains measures 18 through 21. Measure 18 is marked *ff* and *mf*. Measure 19 is marked *f* and includes handwritten annotations: a circled '(h)', a wavy line above the staff, and the numbers '4 2 1 3' written below the staff. Measure 20 is marked *f*. Measure 21 is marked *f*. The bottom staff continues with a complex rhythmic accompaniment, with dynamics including *f p*, *f*, and *f p*.

127

f *f*

mf *mf* *f* *f*

f p *f p* *f p* *f p*

f p *f* *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 22 through 25. Measures 22 and 23 are marked *f* and feature a melody in the treble clef with a wavy line above the staff. Measures 24 and 25 are marked *f* and feature a melody in the bass clef with a wavy line above the staff. The bottom staff continues with a complex rhythmic accompaniment, with dynamics including *mf*, *f p*, *f*, and *p*.

1.21

19

Musical notation for the first system, measures 1-3. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic and a key signature of one flat. Measure 2 has a piano (*p*) dynamic. Measure 3 has a fortissimo (*ff*) dynamic. The bottom staff consists of three staves (two treble and one bass) with various rhythmic patterns and dynamics.

Musical notation for the second system, measures 4-6. The top staff continues the grand staff notation. Measure 4 has a piano (*p*) dynamic. Measure 5 has a forte (*f*) dynamic. Measure 6 has a piano (*p*) dynamic. The bottom staff continues with rhythmic patterns and dynamics.

Musical notation for the third system, measures 7-10. The top staff shows chordal textures in the grand staff. Measure 7 has a piano (*p*) dynamic. Measure 8 has a piano (*p*) dynamic. Measure 9 has a piano (*p*) dynamic. Measure 10 has a piano (*p*) dynamic. The bottom staff continues with rhythmic patterns.

Musical notation for the fourth system, measures 11-14. The top staff continues the grand staff notation. Measure 11 has a forte (*f*) dynamic. Measure 12 has a piano (*p*) dynamic. Measure 13 has a forte (*f*) dynamic. Measure 14 has a piano (*p*) dynamic. The bottom staff continues with rhythmic patterns.

Musical notation for the fifth system, measures 15-18. The top staff shows chordal textures. Measure 15 has a forte (*f*) dynamic. Measure 16 has a piano (*p*) dynamic. Measure 17 has a forte (*f*) dynamic. Measure 18 has a forte (*f*) dynamic. A circled number (4) is written above measure 18. The bottom staff continues with rhythmic patterns.

20

(4)

Musical notation for the sixth system, measures 19-22. The top staff continues the grand staff notation. Measure 19 has a forte (*f*) dynamic. Measure 20 has a piano (*p*) dynamic. Measure 21 has a forte (*f*) dynamic. Measure 22 has a piano (*p*) dynamic. The bottom staff continues with rhythmic patterns.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat (B-flat) and 2/4 time. It starts with a forte (*f*) dynamic and includes slurs and accents over the notes.

Piano accompaniment for the first system, consisting of three staves (two treble and one bass). It features rhythmic patterns with dynamics ranging from forte (*f*) to piano (*p*). The word "edge" is written above the final measure.

Second system of musical notation, similar to the first, with a grand staff and dynamics of forte (*f*) and piano (*p*). It includes slurs and accents.

Piano accompaniment for the second system, with three staves and dynamics of forte (*f*) and piano (*p*).

Third system of musical notation, starting with a grand staff. The first measure is marked with a double forte (*ff*) dynamic and includes accents (>) over the notes. A box containing the number 21 is placed above the first measure. The rest of the system is empty.

Piano accompaniment for the third system, with three staves and dynamics of forte (*f*) and double forte (*ff*).

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

127
78

22

Musical notation for the first system, measures 22-25. The treble clef staff has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The bass clef staff has rests.

Musical notation for the second system, measures 22-25. The grand staff (treble and bass clefs) features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with piano (*p*) dynamics.

Musical notation for the third system, measures 26-29. The treble clef staff has a melodic line with dynamics *f* and *p*. The bass clef staff has rests.

Musical notation for the fourth system, measures 26-29. The grand staff features a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *p*.

23

160

Musical notation for the fifth system, measures 30-33. The treble clef staff has a melodic line with dynamics *f* and *p*, including a triplet. The bass clef staff has rests.

Musical notation for the sixth system, measures 30-33. The grand staff features a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*.

Musical score system 1, measures 1-4. Treble clef. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *mf*. Includes triplets and slurs.

Musical score system 2, measures 1-4. Treble and bass clefs. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*.

Musical score system 3, measures 1-4. Treble clef. Dynamics: *ff*, *p*, *f*. Includes slurs and accents. Handwritten number 167 above measure 4.

24

Musical score system 4, measures 1-4. Treble and bass clefs. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.

Musical score system 5, measures 1-4. Treble clef. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.

172

Musical score system 6, measures 1-4. Treble and bass clefs. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.

176

25

Musical score for the first system, measures 1-4. Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth notes. Dynamic markings *f* and *p*.

Musical score for the second system, measures 5-8. Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth notes. Dynamic markings *f* and *p*.

Musical score for the third system, measures 9-12. Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth notes. Dynamic markings *f* and *p*.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth notes. Dynamic markings *f* and *p*.

Musical score for the fifth system, measures 17-20. Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth notes. Dynamic markings *f* and *p*.

26

184

Musical score for the sixth system, measures 21-24. Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth notes. Dynamic markings *f* and *p*.

8va

p *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

191

27 8va

f *p* *ff* *mf* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

196

8va

p *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

hasta que...

8va

28

Musical score for measures 28-31. The top system consists of a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has dynamics *p*, *f*, *p*, and *f*. The bass part has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*, *p*. The bottom system consists of two treble clefs and a bass clef. The two treble clefs have dynamics *mf* and *p*. The bass clef has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*, *p*.

8va

Musical score for measures 32-35. The top system consists of a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has dynamics *p*. The bass part has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*, *p*. The bottom system consists of two treble clefs and a bass clef. The two treble clefs have dynamics *f* and *p*. The bass clef has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*, *p*.

29

252

8va

Musical score for measures 36-39. The top system consists of a grand staff with piano and bass clefs. The piano part has dynamics *ff*, *mf*, *f*, and *ff*. The bass part has dynamics *f*, *p*, *f*, and *ff*. The bottom system consists of two treble clefs and a bass clef. The two treble clefs have dynamics *f* and *p*. The bass clef has dynamics *f*, *p*, *f*, and *ff*.

8va

mf *f* *ff* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

214
1-3

8va

ff *p* *ff*

f *p* *ff* *f*

f *p* *ff* *f*

f *f* *ff*

[N.B.] In case of marimba solo play the notes in the bracket.

30

31

mf *f* [N.B.]

ff *pp* *pp*

ff *pp* *pp*

ff *pp*

220

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

Musical score system 1. It consists of a grand staff with three systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The middle system has two staves with a treble clef. The bottom system has two staves with a bass clef. The music is in 3/4 time. The first two measures are simple. The third measure starts with a *mf* dynamic and features a complex chordal texture in the treble. The fourth measure continues this texture and ends with a *f* dynamic. Handwritten annotations above the treble staff include vertical lines and arrows indicating fingerings or articulation.

Musical score system 2. It consists of a grand staff with three systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The middle system has two staves with a treble clef. The bottom system has two staves with a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure starts with a *mf* dynamic and the word *sempre* is written below the treble staff. The bass line features a consistent eighth-note pattern. The middle system has a *mp* dynamic. The music continues with similar textures throughout the system.

Musical score system 3. It consists of a grand staff with three systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The middle system has two staves with a treble clef. The bottom system has two staves with a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a box containing the number 32. The treble staff features a complex chordal texture with a *mf* dynamic. The bass line has a consistent eighth-note pattern. Handwritten annotations above the treble staff include vertical lines and arrows. The middle system has a *mp* dynamic.

Andar en la mano

onda
a tempo

Musical score for the first system. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a percussion staff. The piano part features a melody of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The percussion part includes a snare drum pattern. Handwritten annotations include arrows pointing to specific notes and a circled area in the piano part.

(Snare drum with wire brush) or (Sasara)

Musical score for the second system, starting at measure 33. It includes piano and percussion parts. The piano part has dynamic markings *f* and *(p~mf)*. The bass line is annotated with *(mf~f)* and the instruction "The bass melody should be played clearly." The percussion part has a dynamic marking *(mf~pp)* and *p*. A *sim.* marking is present in the piano part.

33 *f* *(p~mf)*

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

sim.

(mf~pp)

p

Musical score for the third system, continuing the piano and percussion parts. The piano part features a melody with accents and a bass line. The percussion part continues with a snare drum pattern. Handwritten annotations include arrows and a starburst symbol.

244

34

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

System 1: Measures 34-37. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The percussion part consists of three staves: two for timbales/daihyoshi and one for a lower drum. Handwritten annotations include a star and arrow pointing to a specific note in the piano right hand.

System 2: Measures 34-37. Continuation of the piano and percussion parts from the first system. A handwritten star and arrow annotation is present above the piano right hand. The percussion part is labeled "(Timbales) or (Daibyoshi)".

35

Seguir a mão do

System 3: Measures 35-38. The piano part begins with a dynamic marking of *f*. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line. The percussion part continues with the same three-staff structure. A handwritten circle highlights a note in the piano right hand, with the number "25" written below it.

36

261

37

262



Handwritten musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs, and three piano accompaniment staves. The music includes triplets and dynamic markings such as *v* and *v*.



Handwritten musical score for the second system, including a circled measure number **38**. The score features a grand staff and piano accompaniment staves, with dynamic markings *p* and *p* appearing in the piano parts.



Handwritten musical score for the third system, featuring a grand staff and piano accompaniment staves. Dynamic markings *mp*, *f*, and *mf* are present. The piano accompaniment includes a prominent triplet in the right hand.

ff

mp

283

212

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

291

40

p

(Solo ad lib.)

f

298

274

41

Musical score for system 41, consisting of three staves. The top staff has a continuous eighth-note pattern. The middle staff has a wavy line followed by eighth-note patterns. The bottom staff has eighth-note patterns and a wavy line. Dynamics include *p* and *f*. A handwritten *f* is at the start of the bottom staff. A handwritten *(Solo ad lib.)* is above the wavy line in the bottom staff. A handwritten *307* is in the right margin.

42

Musical score for system 42, consisting of three staves. The top staff has eighth-note patterns with dynamics *ff*, *p*, and *ff*. The middle staff has eighth-note patterns with dynamics *ff* and *p*. The bottom staff has a wavy line followed by eighth-note patterns with dynamics *p*, *ff*, and *p*.

Musical score for system 42 continuation, consisting of three staves. The top staff has eighth-note patterns with dynamics *p*, *ff*, and *p*. The middle staff has eighth-note patterns with dynamics *ff*, *p*, and *ff*. The bottom staff has eighth-note patterns with dynamics *ff*, *p*, and *ff*.

315

43

Musical score for system 43, consisting of three staves. The top staff has eighth-note patterns with accents. The middle staff has eighth-note patterns with accents. The bottom staff has eighth-note patterns with accents. Dynamics include *ppp*.

320

Musical score for system 43 continuation, consisting of three staves. The top staff has eighth-note patterns. The middle staff has eighth-note patterns. The bottom staff has eighth-note patterns. A handwritten *pitch* is in the right margin.

323

44

Musical score for system 44, measures 1-4. It features three staves with rhythmic patterns. Dynamics include *f subito*, *ppp*, and *ad lib.*

Musical score for system 44, measures 5-8. It features three staves with rhythmic patterns. Dynamics include *mp*.

331

45

Musical score for system 45, measures 1-4. It features three staves with rhythmic patterns and vocalizations. Dynamics include *ff*.

[N. B.] Shout by players.

Musical score for system 45, measures 5-8. It features three staves with vocalizations and rhythmic patterns. Dynamics include *ff*, *p*, and *gliss.*

339

46

(Cow bells) or (Atarigane = Changiri)

Musical score for system 46, measures 1-4. It features three staves with rhythmic patterns and vocalizations. Dynamics include *ff*, *p*, and *gliss.*

341

272

47

Musical notation for measures 47-48. Measure 47 features a piano (*p*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes. Measure 48 features a forte (*f*) accent on the first two notes, followed by a piano (*p*) accompaniment.

Musical notation for measures 49-52. Measures 49-50 feature a fortissimo (*ff*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes. Measures 51-52 feature a piano (*p*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes.

Musical notation for measures 53-56. Measure 53 features a forte (*f*) accent on the first two notes, followed by a piano (*p*) accompaniment. Measures 54-55 feature a piano (*p*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes. Measure 56 features a fortissimo (*f*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes.

Musical notation for measures 57-60. Measures 57-58 feature a piano (*p*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes. Measures 59-60 feature a fortissimo (*f*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes.

Musical notation for measures 61-64. Measures 61-62 feature a piano (*p*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes. Measures 63-64 feature a fortissimo (*f*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes.

Musical notation for measures 65-68. Measures 65-66 feature a piano (*p*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes. Measures 67-68 feature a fortissimo (*f*) accompaniment in the right hand with a series of eighth notes.

382

48

First system of musical notation for measures 48-51. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble clef part features a melodic line with dynamic markings *f* and *p* alternating every measure. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, piano accompaniment for measures 48-51. It features three staves: two for the right hand and one for the left hand. The right hand staves contain a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a sparse accompaniment with notes and rests, including a *(p)* marking in the first measure.

First system of musical notation for measures 52-55. The treble clef part shows a melodic line with a *mf* dynamic marking. A handwritten number '261' is visible in the upper right corner. A downward-pointing arrow is above the final measure of this system.

Second system of musical notation, piano accompaniment for measures 52-55. It features three staves: two for the right hand and one for the left hand. The right hand staves contain a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a sparse accompaniment with notes and rests.

49

First system of musical notation for measures 56-59. The treble clef part features a melodic line with dynamic markings *f* and *p* alternating every measure. A handwritten number '265' is visible in the upper right corner. A slur with an accent (>) is placed over the final two measures of this system.

Second system of musical notation, piano accompaniment for measures 56-59. It features three staves: two for the right hand and one for the left hand. The right hand staves contain a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings *mf* and *f p*. The left hand has a sparse accompaniment with notes and rests, including dynamic markings *f p* and *f p*.

Musical score system 1, measures 1-4. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (three staves). The grand staff features a melodic line with dynamics *f* and *p*. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the right hand and bass lines in the left hand, with dynamics *f* and *p* indicated.

50

Musical score system 2, measures 5-8. The system includes a grand staff and piano accompaniment. A handwritten number "370" is written above the grand staff. The grand staff shows a melodic line with dynamics *f* and *p*. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns and dynamics *f* and *p*.

Musical score system 3, measures 9-12. The system includes a grand staff and piano accompaniment. A handwritten number "375" is written above the grand staff. The grand staff features a melodic line with dynamics *p* and *f*. The piano accompaniment includes rhythmic patterns and dynamics *f* and *p*.

377

51

Musical score for system 1, measures 1-3. Treble clef with key signature of two flats. Bass clef accompaniment. Dynamics include (p), f, and p.

Musical score for system 2, measures 4-7. Treble clef with key signature of two flats. Bass clef accompaniment. Dynamics include p, f, and p. Includes "8va" marking and "(S. D.) or (Shimedaiko in high pitch)" instruction.

Musical score for system 3, measures 8-11. Treble clef with key signature of two flats. Bass clef accompaniment. Dynamics include f, p, ffmf, and f. Includes "8va" marking and "(h)" marking.

378

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a forte (*f*) dynamic and a wavy hairpin. The staff contains several measures of music with a key signature of one flat and a common time signature.

Piano accompaniment for the first system, including two grand staff systems. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. The notation shows complex rhythmic patterns in the right hand and simpler accompaniment in the left hand.

Musical notation for the second system, featuring a treble clef staff with a forte (*f*) dynamic and a wavy hairpin. The staff contains several measures of music with a key signature of one flat and a common time signature.

Piano accompaniment for the second system, including two grand staff systems. Dynamics include *f* and *p*. The notation shows complex rhythmic patterns in the right hand and simpler accompaniment in the left hand.

313

Musical notation for the third system, starting with measure 53, featuring a treble clef staff with a fortissimo (*ff*) dynamic. The staff contains several measures of music with a key signature of one flat and a common time signature.

Piano accompaniment for the third system, including two grand staff systems. Dynamics include *f* and *p*. The notation shows complex rhythmic patterns in the right hand and simpler accompaniment in the left hand.

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). The first measure is marked *p* (piano) and the second measure is marked *f* (forte). The notation includes chords and some slurs.

Second system of a musical score, continuing from the first. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat. The first measure is marked *p*, the second *f*, the third *p*, and the fourth *f*. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

Third system of a musical score, starting with a measure number **54** in a box. The first measure is marked *f* and has a hairpin symbol above it. The second measure is also marked *f*. The third measure is marked *f* and has a hairpin symbol above it. The fourth measure is marked *f* and has a hairpin symbol above it. The notation includes slurs and dynamic markings.

Fourth system of a musical score, continuing from the third. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat. The first measure is marked *p*, the second *f*, the third *p*, and the fourth *p*. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

Fifth system of a musical score, continuing from the fourth. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat. The first measure is marked *f* and has a hairpin symbol above it. The second measure is marked *f* and has a hairpin symbol above it. The third measure is marked *f* and has a hairpin symbol above it. The notation includes slurs and dynamic markings.

Sixth system of a musical score, continuing from the fifth. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat. The first measure is marked *f* and has a hairpin symbol above it. The second measure is marked *f* and has a hairpin symbol above it. The third measure is marked *p* and has a hairpin symbol above it. The fourth measure is marked *p* and has a hairpin symbol above it. The notation includes slurs and dynamic markings. The word "edge" is written below the bass staff in the second measure.

Evocar amples gótes para la improvisación

337, 338 de Miguel 37

Musical notation system 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with dynamics *p*, *ff*, and *f*. Bass clef contains a bass line. A box with the number 55 is present. A handwritten checkmark is next to the box.

Musical notation system 2: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with dynamics *f*, *p*, *f*, and *mf*. Bass clef contains a bass line with dynamics *f*, *p*, *ff*, and *mf*.

Musical notation system 3: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with various accidentals. Bass clef contains a bass line. There are handwritten scribbles over the treble clef staff.

Musical notation system 4: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with various accidentals and dynamics *f*. Bass clef contains a bass line with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. There are handwritten scribbles over the treble clef staff.

Musical score for measures 54-56. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 54 is marked with a dynamic of *f*. Measure 55 is marked with *p*. Measure 56 is marked with *mf*. A star symbol is drawn above measure 56. The score concludes with a double bar line and a dynamic of *pp*.

Musical score for measures 57-61. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 57 is marked with a dynamic of *mp*. A star symbol is drawn above measure 57. The score concludes with a double bar line.

Musical score for measures 62-65. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 62 is marked with a dynamic of *p*. Measure 63 is marked with *cresc.*. Measure 64 is marked with *poco*. Measure 65 is marked with *a poco*. A star symbol is drawn above measure 62. The score concludes with a double bar line.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a piano accompaniment with two treble and one bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and rests in the left hand.

Second system of musical notation. It continues the grand staff and piano accompaniment from the first system. The piano part maintains the eighth-note accompaniment in the right hand. A handwritten 'X' with an arrow points to a specific measure in the grand staff.

Third system of musical notation. The grand staff begins with a measure marked '8va' and measure number '58'. The piano part has a dynamic marking of 'ff' and a 'gliss.' instruction. The grand staff features several slurs and accents over the notes. The piano part has a dynamic marking of 'f' at the bottom.

4 26 - slow

Musical score system 1: Grand staff with piano and violin parts. The piano part features chords with accents and a '4' above them. The violin part has a melodic line with accents.

Musical score system 2: Grand staff with piano and violin parts. The piano part has a rhythmic accompaniment with a 'f' dynamic marking.

Musical score system 3: Grand staff with piano and violin parts. The piano part has chords with accents and a '4' above them. The violin part has a melodic line with accents. The system ends with a 'pp' dynamic marking.

Musical score system 4: Grand staff with piano and violin parts. The piano part has a rhythmic accompaniment with 'ff' and 'pp edge' dynamic markings.

Musical score system 5: Grand staff with piano and violin parts. The piano part has chords with accents and a 'ff' dynamic marking. The violin part has a melodic line with accents.

Musical score system 6: Grand staff with piano and violin parts. The piano part has a rhythmic accompaniment with '(pp)' and 'ff' dynamic markings.

Handwritten notes and markings on the right side of the page, including a star symbol and the number '377'.

Concerto for Vibraphone and Orchestra

I)

Recitativo

(Dolce, poco rubato)

Vib. solo

1 *p* *poco rubato*

5 *rall...*

9 *in tempo* *mp*

14 *rall...* *rall molto*

19 *Freely* *Molto lento* *rall...* *simile* *accl. poco a poco*

21 *rall...* *pauzão*

A Allegro J. 142

16 - 1/6 - 1/6 - 1/6 - 1/6

Handwritten notes:
C#4
D#5
E#6
F#7

22

Handwritten notes: C#4, D#5, E#6, F#7

26

31

36

mf - tempo piano melodia

41

46

B

mf

mf - tempo piano melodia

51

56

61 *cresc...* *ff*

C 65 *decesc...* *mf*

69 *u 232*

73

77

81

85 *cresc...*

89 **D** *f*

Handwritten signature and date: 1991 2/17

93

97

cresc... ff

101

E 11 F Sin pedal p

hacia aqui para apenas empezar a presionar el pedal

115

121

126

131

136

H

141

146

Conc. balanciat

mf

150

154

158

162

decrec...

mp

166

cresc. poco a poco

170

174

Musical staff 174: Treble clef, 7/8 time signature. Starts with a forte (f) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

178

Musical staff 178: Treble clef. Continuation of the melody from staff 174.

182

I

Musical staff 182: Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a forte (f) dynamic. Features several triplet markings over eighth notes.

186

Musical staff 186: Treble clef. Continuation of the triplet patterns from staff 182.

190

J

Musical staff 190: Treble clef. Continuation of the triplet patterns. Ends with a double bar line and a fermata.

194

3 7

Musical staff 194: Treble clef. Features a triplet of eighth notes followed by a group of seven notes. Starts with a forte (f) dynamic.

206

day entrante

Musical staff 206: Treble clef. Continuation of the melody. Includes a handwritten note 'day entrante' with an arrow pointing to a specific measure.

II) Acalanto

MAESTOSO J. 92

Vibraphone



1 8 9

A **Meno mosso** J. 76

(with rattan *)

apoyado de Glocken a Xilo

18



rall... mp

22



(in tempo) poco rall.

26



30



B

34



cresc. poco a poco

Cambio Bateria

38



C

de glocken a vibra

42 (ord.)

p *cresc.*

Detailed description: Musical staff 42-45. Treble clef, key signature of two flats. Measure 42 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present. A rehearsal mark '(ord.)' is above the staff.

46

mf *rall...*

Detailed description: Musical staff 46-49. Treble clef, key signature of two flats. Measure 46 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *rall.* (rallentando) marking. The music features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A rehearsal mark 'D' is above the staff. Trills are marked with 'x' above notes in measures 46 and 47.

50

rall...

Detailed description: Musical staff 50-53. Treble clef, key signature of two flats. The music features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Trills are marked with 'x' above notes in measures 50, 51, 52, and 53.

54

a tempo 3

Detailed description: Musical staff 54-58. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a long note with a fermata, marked *a tempo*. A large number '3' is written below the staff, indicating a triplet or a specific tempo change.

E (Cadenza) Molto lento

59 (bell like sound *)

p

Detailed description: Musical staff 59-62. Treble clef, key signature of two flats. Measure 59 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The notes in measure 59 are marked with 'x' above them, indicating a 'bell like sound'.

63

rall... *cresc.* *molto rall.*

Detailed description: Musical staff 63-67. Treble clef, key signature of two flats. The music features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamic markings include *rall.*, *cresc.*, and *molto rall.*

F MAESTOSO (tempo I)

68

f 8 (senza rall.)

Detailed description: Musical staff 68-72. Treble clef, key signature of two flats. Measure 68 starts with a forte (*f*) dynamic. The staff contains a long note with a fermata, marked *f*. A large number '8' is written below the staff, indicating an eighth note or a specific tempo change. The marking '(senza rall.)' (senza rallentando) is present.

77 *mp*

82

86

90

10 det 1-

94 *poco rall.* *f*

G Poco meno mosso

98 *p*

102

cresc. mf rall...

H **Meno mosso**

106

(ord.)

110

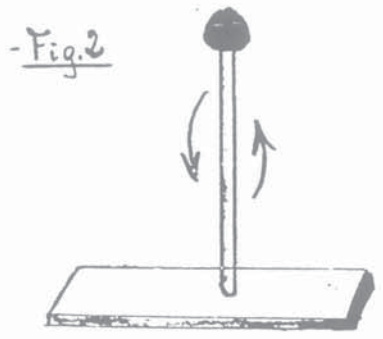
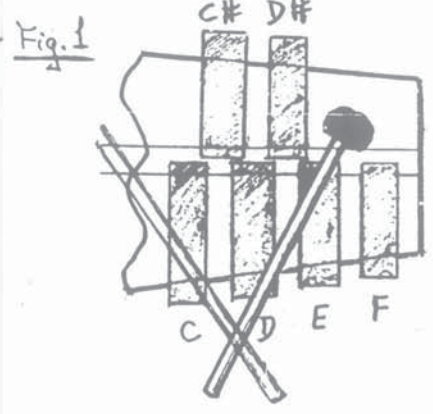
poco rail.

114

4

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 horizontal!y one mallet over the keyboard, striking the center of the bar with the end of the rattan. - Fig. 2



10/12

(bridge)

Molto lento

1

pp cresc. e acell. poco a poco

r.h. *p*
l.h. *mf*

Andantino

5

pp cresc. e acell. poco a poco

r.h. *p*
l.h. *mf*

9

pp cresc. e acell. poco a poco

r.h. *p*
l.h. *mf*

13

pp cresc. e acell. poco a poco

r.h. *p*
l.h. *mf*

17

pp cresc. e acell. poco a poco

r.h. *p*
l.h. *mf*

Attaca

21

pp cresc. e acell. poco a poco

r.h. *p*
l.h. *mf*

molto rall.

III)

Vivo J. 158

1

f
decresc.

5 simile

p

9

p

13

p

17

p

21

p

25

p

A

29

Musical staff 29: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Accents (>) are placed above the first seven notes. A fermata is over the final note C4.

33

mp

Musical staff 33: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated by vertical lines and dots below the staff.

B Presto J. 182

38

(1x only) simile

f

Musical staff 38: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is over the first note G4. The word "simile" is written above the staff. A dynamic marking "f" is below the first note. The staff ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

43

r.h. *f*
l.h. *mf*

Musical staff 43: Treble clef, 3/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated by vertical lines and dots below the staff. A fermata is over the first note G4. Dynamic markings "f" for right hand and "mf" for left hand are present.

48

Musical staff 48: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated by vertical lines and dots below the staff. A fermata is over the first note G4.

53

Musical staff 53: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated by vertical lines and dots below the staff. A fermata is over the first note G4.

58

decresc.

Musical staff 58: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated by vertical lines and dots below the staff. A fermata is over the first note G4. The word "decresc." is written below the staff.

C

63

Musical staff 63-67: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand plays a melody of dotted half notes and quarter notes. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes in pairs.

68

Musical staff 68-72: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand melody continues with dotted half and quarter notes. The left hand accompaniment remains consistent.

73

Musical staff 73-77: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand melody continues. The left hand accompaniment remains consistent.

D

78

Musical staff 78-82: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand plays chords and rests. The left hand plays chords and rests.

83

Musical staff 83-86: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand plays chords and rests. The left hand plays chords and rests.

r.h. *f*
l.h. *mf*

87

Musical staff 87-90: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand plays triplets of eighth notes. The left hand plays chords.

91

Musical staff 91-94: Treble clef, 3/4 time signature. The right hand plays triplets of eighth notes. The left hand plays chords. A fermata is placed over the final measure.

Handwritten scribble and number 26.

Handwritten scribble and text "red mar r..."

96 

101 

E
105 

109 

113 

117 

121 

125 

129 *bd.*

133

137 *FRASSO*

DC = piano

cresc.

141

No cassa

No cassa

F

145

f

25

171

8

9

(Vibraphone cadenza)

Vivo

ppp

cresc. poco a poco

Musical staff with treble clef, showing a sequence of triplets of eighth notes over a bass line of chords. A vertical line is drawn through the first triplet.

Musical staff with treble clef, showing a sequence of triplets of eighth notes over a bass line of chords. Dynamics include *f* and *rall. e decresc. poco a poco*.

Musical staff with treble clef, showing a sequence of triplets of eighth notes over a bass line of chords.

Musical staff with treble clef, showing a sequence of triplets of eighth notes over a bass line of chords. Dynamics include *molto rall. e decresc.*

Lento (molto espressivo)

mas lento y expresivo

Musical staff with treble clef, showing a sequence of triplets of eighth notes over a bass line of chords. Dynamics include *p*.

Musical staff with treble clef, showing a sequence of triplets of eighth notes over a bass line of chords. Dynamics include *rall.*

Presto

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Features a series of triplets and sixteenth notes. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *f*. Includes a handwritten accent mark (>) above the first triplet.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. Features a series of triplets and sixteenth notes. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *f*. Includes a handwritten accent mark (>) above the first triplet.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. Features a series of triplets and sixteenth notes. Dynamics: *pp*, *cresc.*

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Features a series of triplets and sixteenth notes. Dynamics: *ff*, *rall. e decresc...*, *decresc.*. Includes a handwritten star symbol above the first triplet and the handwritten text "decresc." below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. Features a series of triplets and sixteenth notes. Dynamics: *pp*, *mf*, *cresc. e accell. poco a poco*. Includes a box containing the letter "G" and the tempo marking "Vigoroso J. 96". A circled number "188" is written above the staff.

Musical staff 6: Treble clef, 6/4 time signature. Features a series of eighth notes and sixteenth notes. Dynamics: *p*, *sub.*, *cresc.*

Musical staff 7: Treble clef, 6/4 time signature. Features a series of eighth notes and sixteenth notes. Dynamics: *f*, *rall*. Includes a handwritten star symbol above the staff and the text "(freely)" written above the staff.

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

Dobles UNA MANO - ACENTUADA

Coda

247

251

255

259

263

mf. PEDAL ABAJO

Ney Rosau

Concerto for Vibraphone and Orchestra

I)

Recitativo (Dolce, poco r.bato)

The musical score is written for Vibraphone solo and Piano. It is in 4/4 time and consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) features a vibraphone solo starting with a *p* dynamic. The piano accompaniment consists of sustained chords in the bass register. The second system (measures 6-10) includes a *rall.* marking and a *mp* dynamic. The vibraphone part has triplet markings and a *in tempo* marking. The piano accompaniment has a *mp* dynamic. The third system (measures 11-14) continues the vibraphone solo with triplet markings and the piano accompaniment with sustained chords.

15

rall... rall molto

15

rall... rall. molto

Detailed description: This system contains two staves of music, measures 15 through 18. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves start with a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of eighth and sixteenth notes. The first staff has a '3' over a triplet of eighth notes in measure 15. The first staff has 'rall...' in measure 16 and 'rall molto' in measure 17. The second staff has 'rall...' in measure 16 and 'rall. molto' in measure 17. There are some 'x' marks over notes in measure 15 of both staves.

Freely

19

molto lento

rall... simile accel. poco a poco

19

10/4

10/4

Detailed description: This system contains two staves of music, measures 19 and 20. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. The music is marked 'Freely' and 'molto lento'. The first staff has a '6' over a sextuplet of eighth notes in measure 19, followed by a '3' over a triplet of eighth notes. The first staff has 'rall...' in measure 19, 'simile' in measure 20, and 'accel. poco a poco' in measure 20. The second staff has a 10/4 time signature in measure 19 and 20. There are some 'x' marks over notes in measure 19 of the top staff.

21

rall...

[A] Allegro J. 142

21

10/4

10/4

Detailed description: This system contains two staves of music, measures 21 through 23. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. The music is marked '[A] Allegro J. 142'. The first staff has a '3' over a triplet of eighth notes in measure 21, followed by a '6' over a sextuplet of eighth notes. The first staff has 'rall...' in measure 21. The second staff has a 10/4 time signature in measure 21 and 22. There are some 'x' marks over notes in measure 21 of the top staff.

24

simile

decresc...

24

Detailed description: This system contains two staves of music, measures 24 through 27. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. The music is marked 'simile' and 'decresc...'. The first staff has a '6' over a sextuplet of eighth notes in measure 24. The second staff has a 10/4 time signature in measure 24 and 25.

29

29

34

34

39

39

44

44

49

49

simile

54

54

59

59

cresc...

64

C

64

ff

decrese...

mf

decrese...

69

69

p

74

74

p

79

79

84

84

cresc...

89

D

89

89

89

93

93

93

93

p sub.

97

97

97

cresc...

molto cresc...

p sub.

ff

ff

E

101

101 (senza rall.)

decresc. poco a poco

101

101

101

108

108

113 **F**

113

113

p

p

p

118

118

118

f

cresc...

f

con. 8va

123

123

123

mf

mf

mf

127

8va

G

131

f

mf

f

C

135

139

H

143

mf

f decresc... *p*

148

mf

f decresc... *p*

153

f decresc... *p*

158

decresc.

f decresc... *p*

163

mp

167

cresc. poco a poco

171

175

179

183

I

187

191

J

195

Musical score for measures 195-198. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef. The middle staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef staff. The music features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 196.

199

Musical score for measures 199-202. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef. The middle staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef staff. The music features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 200.

203

Musical score for measures 203-206. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef. The middle staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef staff. The music features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 204.

207

Musical score for measures 207-210. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef. The middle staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef staff. The music features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 208.

II) Acalanto

(Based on the Brazilian lullaby "Tutú Marambá")

MAESTOSO 1. 92

Vibraphone

piano

f

mf decresc. poco a poco

poco rall.

A *Meno mosso* 1 76

Musical score for measures 17-20. The top staff (treble clef) begins with a *rall.* marking, followed by *mp*. It features a melodic line with some notes marked with an 'x'. The middle staff (treble clef) contains a sustained chord with a fermata. The bottom staff (bass clef) has a bass line starting with *rall. e decresc...* and *p*.

Musical score for measures 21-24. The top staff (treble clef) has a melodic line with a *poco rall.* marking. The middle staff (treble clef) has a chordal accompaniment. The bottom staff (bass clef) has a bass line with a *poco rall.* marking.

Musical score for measures 25-28. The top staff (treble clef) has a melodic line with a *(in tempo)* marking and triplet markings. The middle staff (treble clef) has a chordal accompaniment with a *(in tempo)* marking and triplet markings. The bottom staff (bass clef) has a bass line with a *(in tempo)* marking and triplet markings.

Musical score for measures 29-32, marked with a **B** section. The top staff (treble clef) has a melodic line with a *(in tempo)* marking and triplet markings. The middle staff (treble clef) has a chordal accompaniment with a *(in tempo)* marking and triplet markings. The bottom staff (bass clef) has a bass line with a *(in tempo)* marking and triplet markings.

33 *cresc. poco a poco*

33

cresc. poco a poco

This system contains measures 33 through 36. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The music includes several triplet markings over the bass line. The instruction "cresc. poco a poco" is written above the first staff and below the second staff.

37

37

[C]

This system contains measures 37 through 40. It continues the musical material from the previous system. A section marker [C] is placed above the first staff at the beginning of measure 39. The bass line features a circled note in measure 39.

41

41

p *cresc.*

p *cresc.*

This system contains measures 41 through 44. It features a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes a circled note in the treble staff at the start of measure 42. The instruction "p" is written below the first staff, and "cresc." is written below the second staff.

45

45

[D] *mf* *rall...*

mf

This system contains measures 45 through 48. It features a treble clef staff and a bass clef staff. A section marker [D] is placed above the first staff at the beginning of measure 46. The instruction "mf" is written below the first staff, and "rall..." is written below the second staff. The instruction "mf" is also written below the first staff at the beginning of measure 47.

Musical score system 1, measures 49-52. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. The key signature has one flat.

Musical score system 2, measures 53-56. It consists of three staves. Measure 53 is marked "rall...". Measure 54 has a handwritten circled annotation "Lento". Measure 55 is marked "a tempo". The system ends with a double bar line.

Musical score system 3, measures 57-62. It consists of three staves. Measure 57 is marked "molto rall.". Measure 58 has a boxed section header "E (Cadenza)" and the tempo marking "Molto lento". Measure 59 has a circled annotation "(bell like sound)". Measure 60 has a circled annotation "p". The system ends with a double bar line.

Musical score system 4, measures 63-66. It consists of three staves. Measure 63 is marked "rall...". Measure 64 has a circled annotation "cresc.". Measure 65 is marked "molto rall.". The system ends with a double bar line.

F MAESTOSO (Tempo I)

65

66

67

70

71

75

(senza rall.)

mp

f sempre

76

80

81



85

85

Musical score system 1, measures 85-88. Treble clef, 3/4 time. Features a melody with slurs and accents, and a bass line with eighth notes. The right hand includes triplets of eighth notes.



89

89

f sempre

Musical score system 2, measures 89-92. Treble clef, 3/4 time. Features a melody with slurs and accents, and a bass line with eighth notes. The right hand includes triplets of eighth notes. The dynamic marking *f* sempre is present.



93

93

poco rall.

poco rall.

Musical score system 3, measures 93-96. Treble clef, 3/4 time. Features a melody with slurs and accents, and a bass line with eighth notes. The right hand includes triplets of eighth notes. The dynamic marking *poco rall.* is present in two locations.

G Poco meno mosso



97

97

f

Musical score system 4, measures 97-100. Treble clef, 3/4 time. Features a melody with slurs and accents, and a bass line with eighth notes. The right hand includes triplets of eighth notes. The dynamic marking *f* is present.

Musical score for measures 101-104. The score consists of three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 101 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 7/8 time signature. The music features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The bass line is in a lower register, also marked *p* and *cresc.*

H *Meno mosso*

Musical score for measures 105-109. The score consists of three staves. Measure 105 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 7/8 time signature. The music features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *rall.* marking. The score includes several triplet markings over the notes. The bass line is also marked *mf* and *rall.*

Musical score for measures 110-113. The score consists of three staves. Measure 110 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 7/8 time signature. The music features a *poco rall.* marking. The score includes several triplet markings. A handwritten circle around measures 111-112 contains the word *ritard.* The bass line is also marked *poco rall.*

Musical score for measures 114-117. The score consists of three staves. Measure 114 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 7/8 time signature. The music features a *molto rall.* marking. The score includes several triplet markings. A handwritten circle around measures 115-116 contains the word *ritard.* The bass line is also marked *molto rall.* The score concludes with the instruction *(in tempo)* and *decresc. e rall...*

(bridge)

Molto lento

Andantino

1

pp

cresc. e accel. poco a poco

1

3

3

This system contains the first five measures of the bridge. The top staff features a continuous eighth-note pattern. The middle and bottom staves are mostly empty, with some notes appearing in the final two measures. The tempo changes from 'Molto lento' to 'Andantino' between measures 4 and 5.

6

6

mp

3

3

3

3

This system contains measures 6 through 10. The top staff continues with eighth-note patterns. The middle staff has some notes in measures 7-10. The bottom staff has a triplet of eighth notes in measure 7 and a long note in measure 10. The dynamic is marked *mp*.

11

11

cresc. e accel. poco a poco...

3

3

3

3

This system contains measures 11 through 15. The top staff continues with eighth-note patterns. The middle staff has notes in measures 11-15. The bottom staff has triplet markings in measures 11 and 12, and notes in measures 13-15. The dynamic is marked *mp*.

16

16

3

3

3

3

3

3

This system contains measures 16 through 20. The top staff continues with eighth-note patterns. The middle staff has triplet markings in measures 16 and 17, and notes in measures 18-20. The bottom staff has notes in measures 16-20.

Attaca

21 *f* *molto rall.*

III)

Vivo 1. 158

1 *f* *decresc.* *p* *mf* *simile*

6 *p*

11

16

Musical notation for measures 16-20. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a middle/bottom staff with a bass clef. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and accents. The middle staff contains chords and rests. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. Measure 19 includes a boxed letter 'A' above the staff.

21

Musical notation for measures 21-25. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a middle/bottom staff with a bass clef. The top staff continues the melodic line with eighth notes and accents. The middle staff contains chords, including a prominent B# chord in measure 24. The bottom staff contains a bass line with eighth notes.

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a middle/bottom staff with a bass clef. The top staff features a continuous eighth-note pattern with accents. The middle staff contains chords with some accidentals. The bottom staff contains a bass line with eighth notes.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a middle/bottom staff with a bass clef. The top staff features eighth-note patterns with accents and triplets, marked with *mp*. The middle staff contains chords, with a *mf* dynamic marking in measure 32. The bottom staff contains a bass line with eighth notes.

B Presto 1. 182

36 (lx only)

41 simile

rh. *f*
lh. *mf*

46

51

mf *cresc.* *f*

56



56

decresc.

decresc.

61

C



61

mf

66



66

decresc.

71



71

D

76

76

p

f

mf

81

81

86

86

rh. f

lh. mf

mf

91

91

cresc.

f

95

96

p

101

101

mf

decresc.

p

106

106

simile

111

111

115

1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2

116

116

116

121

121

121

126

126

126

131

131

131

136

cresc.

136

cresc.

141

141

F

145

145 (solo piano)

simile

151

156

Musical score for measures 156-160. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 156 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*.

161

Musical score for measures 161-165. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 161 continues the melodic and accompanimental patterns from the previous system. Dynamic markings include *p* and *pp*.

166

Musical score for measures 166-170. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 166 features a treble clef and a key signature of one flat. The music includes a melodic line with a trill-like figure and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p*.

171

Musical score for measures 171-176. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 171 features a treble clef and a key signature of one flat. The music includes a melodic line with a trill-like figure and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p*.

177

Musical score for measures 177-182. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 177 features a treble clef and a key signature of one flat. The music includes a melodic line with a trill-like figure and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p sub.* and *cresc. poco a poco*.

183

Musical score for measures 183-187. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 183 features a treble clef and a key signature of one flat. The music includes a melodic line with a trill-like figure and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *rall. e cresc.*, *rall. molto*, and *ff*. Measure 187 is marked with a fermata and the instruction *(Vib. cadenza)*.

(Vibraphone cadenza)

Vivo

ppp cresc. poco a poco

The first staff of music features a series of sixteenth-note triplets in the right hand, starting with a piano (*ppp*) dynamic and gradually increasing in volume (*cresc. poco a poco*). The left hand provides a steady accompaniment of chords.

The second staff continues the rhythmic pattern of sixteenth-note triplets in the right hand, with the left hand accompaniment.

f rall. e decresc. poco a poco

The third staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *rall. e decresc. poco a poco* instruction, indicating a gradual slowing down and decrease in volume.

The fourth staff continues the musical texture with sixteenth-note triplets in the right hand.

molto rall. e decresc.

The fifth staff features a *molto rall. e decresc.* instruction, marking a significant deceleration and volume reduction.

Lento (molto espressivo)

p

The sixth staff transitions to a slower tempo (*Lento*) and includes a piano (*p*) dynamic marking. The right hand plays chords with a more expressive feel.

f rall.

The seventh staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *rall.* instruction, concluding the cadenza with a final deceleration.

Presto

pp cresc. f

pp cresc. f

pp cresc. ff

rall. e decresc... decresc. pp

G **Vigoroso** *l. 96*

168 *mf* *cresc. e accel. poco a poco*

188 *mf*

192 *p sub.* *cresc.* *(freely)* *rall. molto*

192 *p* *cresc.* *f*

mf *cresc. e accel. poco a poco*

mf

p sub. *cresc.* *(freely)* *rall. molto*

p *cresc.* *f*

H Presto (tempo I)

195

195

f decresc. *mf*

200

200

205

205

p *f* *loco*

210

210

f *mf*

decresc. *mf*



216

221

225

230

J

235

240

245

Coda

250

254 *f*

cresc. *8va* *loco*

258

258 *ff*

263

263 *pp* *ff*

pp *ff*

Dinámico

ÓPALO

Alfredo Antúnez Pineda

27-03-07

☐☐ = Baquetas duras

Vivace J. = 126-130

The musical score consists of seven staves of music in bass clef, 8/8 time. The piece is marked 'Vivace' with a tempo of 126-130. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, *p*, *ff*, *dim.*, and *rit.*. Performance instructions include 'Resaltar melodía' (highlight melody) and 'A tempo'. The score is annotated with handwritten numbers 7, 15, 23, 32, 40, 47, and 55. There are also handwritten notes like 'cresc.' and 'rit.' with arrows indicating changes in dynamics and tempo. The piece concludes with a *f* dynamic marking.

RL (mf) mp, R

ópalo

mp *mf* *cresc.....* *ff*

f *mf* *mp* *ff* *mf* *f*

f Resaltar melodía

rit. *A tempo* *p* *mf* *f*

mf *p* *f* *p* *f*

Resaltar melodía *p* *mf* *f* *mf*

ff *f* *ff* *f*

dim..... *mf* *cresc.....*

dim..... *p* *rit.*

Dinámicas

GRAFITO

Alfredo Antúnez Pineda

II = Baquetas semiduras

Allegro $\text{♩} = 120 - 124$

The musical score for 'GRAFITO' is written in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of 'Allegro' and a metronome indication of $\text{♩} = 120 - 124$. The score is annotated with various dynamics: *mf*, *f*, *cresc.*, *ff*, and *dim.*. Handwritten letters (I, D, O, X) and symbols are placed above the notes throughout the piece. The score ends with a final measure marked with a fermata.

Principios

Grafito

I I D *+* *O T D* *+* *I D D I* *+* *O* *D R I V D I*

mf *p* *f*

D I D I D D I D I I *P O A T D I* *D I* *P rit. D T O* *f* *Resaltar melodía*

mf *dim.* *mf*

Andante $\text{♩} = 56$

mf *f*

mf *mf* *pp*

Andante Con moto $\text{♩} = 86$

mf *p*

mf *f* *Resaltar melodía*

mf *mp*

p

rit. **Tempo primo** *D T*

f

Grafito

TOI

cresc. *ff*

II

II

mf

dim.

Andante Con moto $\text{♩} = 86$

f Resaltar melodía

pp *mf* *mp*

f *mf* *f* *p* *mf*

f Resaltar melodía

p *mf* *rit.*

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

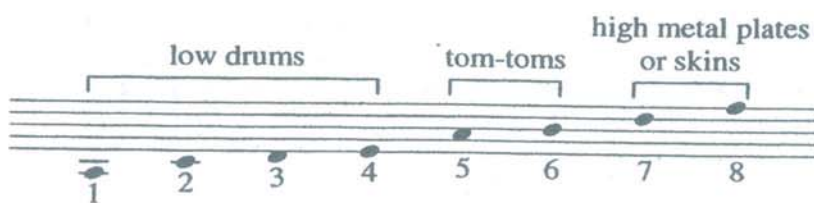
tel. +44 (0)1284 702600 fax +44 (0)1284 702592

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'.

JOY KUDRYN ШИШКОВСКИЙ
ASANGA
for Solo Percussion

Kevin Volans
(1997)

$\text{♩} = 116$

6 Drums + 2

f

(sempre f)

5

9

13

17

22

25

30

33

ff

35

DIDI OOI

37

42

44

46 = 160

48

50

53

56

59 = 116

II OOI

61

II OOI

63

II II IT IT I II 0 I I+ IIDD IT

65

II I IIDD II 0 II IT II II IT IT

68

73 $\text{♩} = 160$

I I D

p

75

77 $\text{♩} = 116$

DD DD

ff

80

84

Más acentos, parte de cada I para la variedad en la metrodía

II I II IT II II II II II

87

II I IIDD II DD DD II II

89

II II II II II I II D II IIDD IT

91

II II IIDD II D II II II II I II

Regresa sólo acentos en 1er

Diferentes acordes en

53 II II D II I I II II

95 II II II II II D D II II

los
acentos
en el
párra-
fo
gus
rases
tre
ellos.

97 D II DD II D II I ID II

99 II II II II I II II II

101 D II II II II II II II II II

103 II II I I DD DD I I II DD II DD

105 DD DD DD I DD II II

107 D II II II II II II II II II II

109 II II II II DD D I I II DD II DD D

111 D DD II II II I ID II

113 II DD II D II I II II I II

93

95

95

104



115 a3 *II II I O II II II II II II* 94

117 a5 *II II II II II II II II II II II II II II II II* 103

119 105 *I II DD II DD D D II II II II II II* 94

121 a5 *II II II II II II II II II II II II II II II II* 94

123 a5 *II II II II II II II II II II II II II II II II* **2 high skins (or metal)** *fff*

125 *fff*

127 *ff*

129 *fff*

132 *fff*

137 = 152-160 *fff* *II II*

139



104

166 *ff*

172

177 *(sempre ff)* *? tenor intermedio fugas?*

182

188 *(sempre ff)*

193 *mp*

196 *mp*

199 *mp* *ff* *ff*

202 *(sempre ff)* *mp* *mp* *mp*